

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

ÓPERA BRASILEIRA NOS SÉCULOS XX E XXI  
DE 1950 A 2008

ALESSANDRA LUCAS LOPES HARTKOPF

RIO DE JANEIRO, 2010

ÓPERA BRASILEIRA NOS SÉCULOS XX E XXI  
DE 1950 A 2008

por

ALESSANDRA LUCAS LOPES HARTKOPF

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Marcos Vieira Lucas.

Rio de Janeiro, 2010

Hartkopf, Alessandra Lucas Lopes.

H329 Ópera brasileira nos séculos XX e XXI : de 1950 a 2008 / Alessandra Lucas Lopes Hartkopf, 2010.  
v, 174f.

Orientador: Marcos Vieira Lucas.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Ópera – Brasil – Séc. XX. 2. Ópera – Brasil – Séc. XXI. 3. Música vocal – Brasil – Séc. XX. 4. Música vocal – Brasil – Séc. XXI. I. Lucas, Marcos Vieira. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado e Música. III. Título.

CDD – 782.10981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

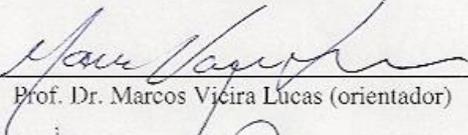
“ÓPERA BRASILEIRA NOS SÉCULOS XX E XXI (DE 1950 A 2008)”

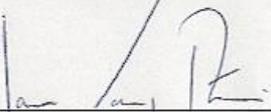
por

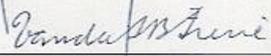
Alessandra Lucas Lopes Hartkopf

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

  
Prof. Dr. Marcos Vieira Lucas (orientador)

  
Profa. Dra. Laura Rónai

  
Profa. Dra. Vanda Lima Bellard Freire

Conceito: APROVADO

JULHO DE 2010

Av. Pasteur, 436 - Urca - RJ Cep: 22290-240  
Tel.: (0xx21) 2542-2554  
<http://www.unirio.br/ppgm> [cla-ppgm@unirio.br](mailto:cla-ppgm@unirio.br)

## **AGRADECIMENTOS**

- ao meu orientador Marcos Vieira Lucas, pela sua generosidade, dedicação e apoio.
- ao Programa de Pós-Graduação em Música e a todo o corpo docente e administrativo da UNIRIO.
- a professora Eliane Sampaio.
- ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).
- aos meus parentes e amigos, Joselia Lucas, Beatriz Ribeiro, Pepita Ribeiro, Valentina Lopes, Sam D. e Cinderela Silva.

HARTKOPF, Alessandra Lucas Lopes. *Ópera Brasileira nos séculos XX e XXI: de 1950 a 2008*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

A presente dissertação propõe um estudo da ópera brasileira entre 1950 e 2008. São investigadas questões tais como principais compositores e obras, suas características, influências e o contexto que direta ou indiretamente condicionou a criação operística brasileira. Investigaremos também o contexto desta produção, abordando a pertinência de conceitos como nacionalismo e regionalismo, discutindo terminologias como ópera e teatro musical e desvendando tendências da ópera brasileira no século XXI.

Palavras-chave: ópera brasileira – ópera contemporânea – música vocal

HARTKOPF, Alessandra Lucas Lopes. Brazilian Opera in twentieth and twenty-first centuries: *from 1950 to 2008*. 2010. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

### **ABSTRACT**

The present dissertation is a study of Brazilian opera between 1950 and 2008. Issues are investigated such as leading composers and works, its characteristics, influences and the context that directly or indirectly conditioned the Brazilian operatic creation. We will also investigate the context of opera production, assessing the relevance of concepts such as nationalism and regionalism, discussing terms such as opera and musical theater and unveiling trends in twenty-first century' Brazilian Opera.

Keywords: Brazilian opera – contemporary opera – vocal music

## SUMÁRIO

Página

INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO 1 - A ÓPERA NOS SÉCULOS XX E XXI.....	8
1.1 Ópera brasileira nos séculos XX e XXI	
1.2 Conceitos e características	
CAPÍTULO 2 – RELAÇÃO DAS ÓPERAS BRASILEIRAS DE 1950 A 2008 .....	49
CAPÍTULO 3 – PROPOSTA DE ESTUDO POR CATEGORIZAÇÃO .....	131
3.1 Óperas que seguem a tradição ou óperas de ruptura	
3.2 Ópera e nacionalismo	
3.3 Ópera brasileira e literatura	
3.4 Óperas biográficas ou baseadas em fatos históricos (não-ficcionais)	
3.5 Ópera brasileira infantil	
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	164

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de investigação a ópera brasileira composta<sup>1</sup> e encenada no Brasil<sup>2</sup> entre 1950 e 2008, através do levantamento de suas principais obras, desvendando suas mais fortes características e influências, assim como o contexto de composição e estreia, em busca do que direta ou indiretamente condicionou a criação operística brasileira e sua produção neste período, abordando a pertinência de conceitos como nacionalismo e regionalismo, discutindo terminologias como ópera tradicional e teatro musical e desvendando tendências da ópera brasileira no século XXI.

Nos últimos anos o número de estreias de óperas brasileiras tem aumentado consideravelmente, porém a maioria do público de música em geral e de ópera em potencial, ignora este fato, como também ignora que no Brasil, durante o século XX, mais de uma centena de óperas foram compostas e efetivamente encenadas. Raríssimos estudos existem sobre essas óperas e nenhum que se detenha especificamente na segunda metade do século XX, com todos os seus diferentes movimentos artísticos.

Segundo Sampaio (2006), é comum se ouvir dizer que no século XX a ópera brasileira está morta e que este gênero, normalmente associado ao drama e às fortes emoções, não teria mais nada a dizer. Entretanto, óperas de autores brasileiros continuaram estreando ao longo do século XX e inícios do século XXI, nos estilos mais variados e para diversos gostos, desde óperas tradicionais, com grande orquestra, coro, muitos solistas, vários atos, recitativos e árias, até óperas de vanguarda, pós-modernas ou experimentais, obras com uso de recursos

---

<sup>1</sup> Algumas exceções serão toleradas devido a importância e influência de determinadas obras.

<sup>2</sup> Existem óperas brasileiras que foram apresentadas somente no exterior como a *Ópera non Grata*, de Augusto Valente.

tecnológicos, que podem questionar e transcender o gênero, ao ponto de gerar dúvidas quanto à sua real classificação.

Como cantora lírica e pesquisadora do gênero percebo a necessidade de ampliar o acesso a informações mais técnicas e específicas sobre a ópera brasileira contemporânea. Principalmente porque devido ao grande número de óperas recentes nos últimos anos no Brasil, ainda há pouca literatura atualizada sobre o assunto bem como pesquisas acadêmicas recentes, havendo uma lacuna na área.

Ao longo da pesquisa discutimos também questões oriundas da investigação, tais como o contexto que tem interferido na produção de óperas brasileiras, as influências ou não da música estrangeira sobre os compositores brasileiros de ópera, as principais características das óperas brasileiras compostas entre 1950 e 2008 e as possíveis relações entre as obras, a presença ou não de elementos da música moderna (atonalismo, microtonalismo, serialismo, liberdade e experiências rítmicas, liberdade formal, ironia, pastiche e outros), as opiniões dos críticos sobre algumas óperas brasileiras, a influência ou os empréstimos tomados da música popular e folclórica nas óperas consideradas nacionalistas ou não e como os compositores brasileiros têm enfrentado as dificuldades de compor ópera no Brasil nos séculos XX e XXI, entre outras questões que se fizeram necessárias durante o estudo.

Tivemos como objetivo da pesquisa, além de levantar conhecimento sobre a ópera brasileira entre 1950 e 2008, formar um conjunto coeso e esclarecedor de informações que permita uma visão mais abrangente dos desdobramentos das composições operísticas nacionais. Consideramos necessário primeiramente estabelecer os parâmetros do que se vai considerar como ópera brasileira, para em seguida estudá-la através da influência dos seus antecedentes, traçando um breve panorama geral sobre a ópera do início do século XX. Após, buscamos familiarizar-nos com a produção operística dos compositores cuja obra se destaca após 1950, como Edmundo Villani-Côrtes, Elomar Figueira Mello, João Guilherme Ripper,

Silvio Barbato, Jorge Antunes, Jocy de Oliveira, Leonardo Sá, Ronaldo Miranda, Tim Rescala e outros, relacionando-as, sempre que possível, com outras obras brasileiras e com as tendências artísticas internacionais, com o objetivo de vislumbrar um panorama da história da ópera no Brasil a partir da segunda metade do século XX e identificar tendências da ópera brasileira a partir do início do século XXI.

A ópera brasileira no século XX, enquanto gênero passível de análise e subclassificações é assunto academicamente pouco estudado. A literatura existente se concentra em obras isoladas compostas em princípios do século XX. Não encontramos estudos que se detenham em esclarecer conceitos como ópera, ópera no século XX, ópera brasileira no século XX, ópera tradicional e teatro musical. Conceitos os quais pesquisamos através da visão dos principais autores sobre o gênero.

No primeiro capítulo analisamos panoramicamente a ópera ocidental no século XX, em busca de características que possam ter influenciado direta ou indiretamente a ópera brasileira. Investigamos, através das discussões de Griffiths (2009), Whitall (2009), Salzman (2008), Dési (2008) e outros, os conceitos de ópera e teatro musical, assim como as delimitações espaço-temporais do fenômeno “ópera”, ópera no século XX e ópera brasileira, com suas principais questões, contextualização e problemas no século XXI.

Para uma maior compreensão da ópera brasileira composta até 1950, o livro *Relação das óperas de autores brasileiros*, de Luiz Heitor Correia de Azevedo (1938) é considerado o clássico da área, descrevendo óperas compostas até 1938. Também estão fora dos limites de datas da presente pesquisa, mas contribuindo para contextualização do assunto, a maioria dos trabalhos acadêmicos sobre a história da ópera brasileira, que se concentram em obras compostas no período romântico e início do período de influência modernista no Brasil, como

por exemplo, a pesquisa sobre o gênero *Mágica*<sup>3</sup>, realizada por Vanda B. Freire (1995, 1999, 2005 e 2007), as pesquisas sobre o compositor Gama Malcher efetuadas por Marcos Páscoa (2005 e 2006) para a Universidade de Coimbra em Portugal, a pesquisa comparativa entre as óperas *Pedro Malazarte* de Camargo Guarnieri e *Malazarte* de Lorenzo Fernandez, realizada por José F. Fernandes (2002), a dissertação *Malazartes de Lorenzo Fernandes: uma ópera brasileira*, de Patrícia Peres (1994), a dissertação *Pedro Malazarte – ópera cômica em um ato de Mozart Camargo Guarnieri, sobre libreto de Mário de Andrade*, de José Maurício Brandão (1999), a dissertação *A ópera no Teatro de Santa Isabel: 1850 -1882* de José A. S. da Silva (1991), a dissertação *Henrique Alves de Mesquita e a ópera e o teatro musicado brasileiros em língua portuguesa*, de Eduardo de Azevedo (2004), entre outras.

No segundo capítulo fizemos um levantamento mais detalhado das óperas brasileiras compostas e estreadas no período estudado e seus respectivos compositores, seguindo a metodologia estabelecida por Azevedo (1938) e Cotrim (1989) nas suas pesquisas sobre óperas brasileiras. Adotamos como procedimentos e instrumentos de coleta de dados preferencialmente a pesquisa da bibliografia especializada, críticas e artigos nacionais e estrangeiros encontrados e programas de apresentações.<sup>4</sup>

Fizemos no terceiro capítulo um estudo por categorização das óperas levantadas em busca de elementos comuns entre as obras, que indiquem influências, continuidade ou alguma forma de comunicação. Acreditamos em conexões entre obras que até então não haviam sido consideradas em conjunto, usando conceitos como o de *brasilidade*, apresentado por Mário de Andrade (1944), regionalismo, entre outros.

---

<sup>3</sup> Um sub-gênero lírico muito praticado em finais do século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Gravações de áudio e vídeo, quando disponíveis, websites e portais também foram materiais de pesquisa.

Os trabalhos acadêmicos sobre a história da ópera produzida no Brasil a partir de 1950 e que contribuíram efetivamente para esta pesquisa foram *Dom Casmurro, uma ópera: a música no processo de teatralização do romance machadiano* (1997), de Ronaldo Miranda pela Universidade de São Paulo – USP, a dissertação *A atuação do maestro na produção operística : Uma produção prática através da montagem de O Pagador de Promessa - ópera em dois atos de Eduardo Escalante* (2007), de Wendell Kettle, *Música e literatura no processo de consolidação da ópera brasileira* (1992), de Cirlei de Hollanda pela UFRJ, obra que, apesar de não se concentrar nas óperas compostas a partir de 1950, fornece elementos importantes de análise de óperas em relação a libretos baseados na literatura brasileira, os trabalhos acadêmicos sobre a ópera *Café* de Koellreutter, composta sobre texto original de Mário de Andrade, escritos por Sérgio Alberto de Oliveira e Flávia Toni, entre outros.

A bibliografia não acadêmica sobre a ópera brasileira após 1950 se resume a pequenos trechos nos livros de referência sobre a história da música brasileira, como por exemplo, o livro *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz (2005), *História da Música Brasileira* de Bruno Kiefer (1923). Já de maior relevância para o presente estudo está o relatório de pesquisa, não publicado<sup>5</sup>, de Sergio Q. Cotrim *A ópera brasileira no século XX* (1989), obra panorâmica, referente às óperas encenadas do início do século XX até o ano de 1989. A pesquisa de Cotrim (1989), que mistura dados reais com elementos de ficção (trata-se de um diário fictício de um melômano, que assistiu a todas as óperas do relatório), está desatualizada e um pouco incompleta nas datas mais recentes, exatamente no período que a presente pesquisa se deteve. Acrescentamos também, como fontes relevantes, o livro *Kobbé - o livro completo da ópera* de Gustave Kobbé (1997), que contém referências a algumas poucas óperas brasileiras, assim como o livro de Zito Batista Filho (1987), *A Ópera*. A recente

---

<sup>5</sup> Esta obra pode ser consultada em raros lugares, como por exemplo, na biblioteca da Funarte do Rio de Janeiro.

publicação *Ópera à Brasileira*, organizada por Sampaio (2009), traça um panorama da produção de ópera no Brasil, independente da nacionalidade dos títulos montados.

Para interpretação e análise dos dados, adotamos, de forma complementar, alguns elementos da teoria semiológica tripartite proposta por Jean Molino (1975), Jean Jacques Nattiez (2005) e François Delalande (1991). Segundo estes autores, uma obra musical pode ser analisada sob três aspectos, o da produção e criação (nível poiético, referente ao compositor, intérpretes e outros artistas criadores envolvidos), o da recepção (nível estético, referente aos intérpretes, público e crítica especializada) e o do objeto (nível neutro, que são, segundo Nattiez (2005), os vestígios como registros escrito, sonoro e cênico).

Desta forma procuramos assegurar que o estudo não ficasse limitado à apreciação do nível neutro (o objeto escrito, que é a partitura, o objeto cênico, que é a cena e o objeto sonoro, que é a interpretação musical), mas que considerasse também como objeto de pesquisa as várias instâncias poiéticas que ocorrem na produção de uma ópera (como por exemplo, depoimentos de intérpretes, cenografia, figurinos e iluminação, sempre que disponíveis) e os fatores que as condicionam, assim como levar em conta a recepção das mesmas pela crítica especializada, através da citação de críticas e artigos selecionados.

## **CAPÍTULO 1**

## 1 A ÓPERA NOS SÉCULOS XX E XXI

### 1.1 Ópera brasileira nos séculos XX e XXI

Nos últimos anos o número de estreias de óperas brasileiras tem aumentado consideravelmente, porém a maioria do público de música em geral e de ópera em potencial, ignora este fato, como também ignora que no Brasil, durante o século XX, mais de uma centena de óperas foram compostas e efetivamente encenadas. Raríssimos estudos existem sobre essas óperas e nenhum que se detenha especificamente na segunda metade do século XX, com todos os seus diferentes movimentos artísticos.

Segundo Sampaio (2006), é comum se ouvir dizer que no século XX a ópera brasileira está morta e que este gênero, normalmente associado ao drama e às fortes emoções, não teria mais nada a dizer. Entretanto, óperas de autores brasileiros continuaram estreando ao longo do século XX e início do século XXI nos estilos mais variados, para todos os gostos, desde óperas tradicionais, com grande orquestra, coro, muitos solistas, vários atos, recitativos e árias, até óperas de vanguarda, experimentais, com uso de recursos tecnológicos, que questionam e transcendem o gênero, ao ponto de gerar dúvidas quanto à sua real classificação.

Na primeira metade do século XX, a maioria das óperas brasileiras enfrentava um dilema, dividida entre a vontade de se criar uma ópera nacional e a então irresistível influência estrangeira no gênero. Ao longo do século, os textos (libretos) que eram predominantemente em língua italiana, passaram a ser escritos em português (vale lembrar que no século XIX, entre 1857 e 1864, a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* estimulou compositores a compor óperas com libretos em português); a música, que era escrita nos moldes da tradição européia, foi ganhando toques e cores nacionais. Na presente pesquisa, pretendemos investigar onde chegaram os compositores brasileiros de ópera no final do século XX e início do século XXI, quem são esses compositores, quais são suas principais óperas e que tipo de problemas enfrentaram, entre outras questões.

A ópera brasileira, na transição do século XX para o XXI, apresenta alguns pontos problemáticos. Para Sampaio (2006), a primeira dificuldade é a de produção. Montar uma ópera é extremamente caro, principalmente no Brasil. Saídas para este problema existem, como por exemplo, óperas de pequeno porte, óperas de câmara, de bolso, espaços alternativos e outros, mas que não excluem a necessidade de apoio e patrocínio. O compositor carioca João Guilherme Ripper (apud Pavlova, 2007), apostou em óperas menores, que podem ser

encenadas em pequenos palcos, por isso mais práticas e mais fáceis de serem produzidas. Sua ópera *Domitila* (2000), denominada pelo compositor como *pocket opera*, foi escrita para uma cantora e quatro instrumentistas. A redução do tamanho tornaria a ópera mais versátil, facilitando a sua circulação. As duas minióperas de câmara infantis de Jorge Antunes também foram compostas com a finalidade de uma produção rápida e prática, e o compositor aposta no formato para viabilizar futuros espetáculos.

A boa vontade dos teatros dedicados ao gênero também é necessária, mas geralmente sofrem com um orçamento apertado e deficiência de planejamento, o que inibe temporadas diferenciadas. Segundo Pavlova (2007), hoje são raras as vezes em que é possível assistir uma ópera composta por autor brasileiro, com libreto escrito também no Brasil, como também são raras as vezes em que óperas brasileiras ficam em cartaz. Para essa autora, apenas projetos isolados conseguem produzir óperas com sucesso, como por exemplo, o projeto do maestro Jamil Maluf para o Theatro Municipal de São Paulo em 2005 e 2006, ou como a compositora Jocy de Oliveira que consegue constantemente estreiar e remontar suas óperas, perpetuando-as em gravações de DVDs.

Sampaio (2006) observa que o preconceito ao gênero seria uma segunda dificuldade. Muitos entendem ser a ópera uma “arte de elite”, ou que a ópera contemporânea não atrai público. O maestro Jamil Maluf (apud Pavlova, 2007), acredita num preconceito do próprio público em relação à ópera brasileira. Já Martinelli (2006), notou o bom comparecimento do público nas estreias de óperas brasileiras em 2006, demonstrando a vitalidade do gênero no Brasil, afirmando que os compositores de óperas brasileiras são subestimados por produtores, diretores artísticos e patrocinadores. Jocy de Oliveira vê a mídia como grande impulsionadora do processo de afastamento do público das salas de concerto.

‘Impõe-se um gosto, a audição não é mais precisa. Esse público em potencial não ouve mais, não tem tempo, não tem treinamento’ afirma Jocy. E Sigune [Von Osten – cantora alemã contemporânea] concorda. Começa, então, a ‘briga’. Jocy diz que Sigune, tendo em vista a tradição musical da Alemanha, ‘reclama de barriga cheia’. Sigune demora um pouco, entende a expressão, e rebate. ‘É um processo cada vez mais complicado na Europa, há locais de resistência, alguns festivais, mas, se comparada com décadas passadas, a situação assusta.’ (O Estado de São Paulo, em 11/02/2003)

Um terceiro problema se apresenta para os compositores que, antevendo as dificuldades e na incerteza de serem realmente encenadas, são desestimulados a compor suas óperas antes de uma encomenda concreta. Ricardo Tacuchian, em depoimento formal, realizado em palestra proferida em aula (Tópicos Especiais – A Voz na música de concerto

contemporânea), do mestrado da Unirio em 2008, declarou a vontade de escrever uma ópera sobre tema que declarou já previamente escolhido, mas que não a comporá até que surja uma encomenda concreta. Ronaldo Miranda também passou por esta situação.

Escrevi *Dom Casmurro* durante quatro anos (...). A ópera estreou em 1991, no Theatro Municipal de São Paulo. Já se vão quase 15 anos e, desde então, nunca mais foi ouvida. Não tinha a menor intenção de voltar ao gênero, até que recebi a encomenda da Banda Sinfônica. Com um pedido assim, que garante a estreia da peça, a coisa é muito diferente. (Miranda apud Sampaio, 2006c)

Jamil Maluf (apud Pavlova, 2007), considera que o drama do compositor de óperas brasileiro é o mesmo drama do compositor de óperas de todo o mundo, que sofre para ver sua obra em cena, pois vive numa sociedade de consumo, onde apenas obras consagradas conseguem espaço no mundo da música erudita e principalmente quando se trata de ópera, que envolve altos custos de produção. Maluf afirma que não se montava em 2007 uma ópera no Brasil por menos de R\$600.000,00. Jocy de Oliveira, compositora que une a reflexão política ao incentivo à inventividade em suas obras, vê uma saída para o entrave financeiro através da criatividade.

Num país pobre como o Brasil, não acredito que sejam necessárias produções mirabolantes e caríssimas de temas vistos várias vezes. Acho ridículo uma produção custar mais de R\$ 500 mil em nosso país. O necessário é a invenção e a criatividade. (Oliveira apud Izaal, 2006)

Outra questão ainda se apresenta para os compositores de ópera de vanguarda. Para Sampaio (2006), a estética da vanguarda encontra dificuldades e preconceitos ao se aliar a um gênero tradicional, tão ligado ao passado. Daí decorre o fenômeno da transformação do nome do gênero. Para se desvincular da associação com a ópera tradicional, compositores criam novas nomenclaturas para o velho gênero, como por exemplo, *neópera*, *ópera multimídia*, *ópera digital*, *pocket-opera*, *cantópera*, *música-teatro*, entre várias outras. Essa tendência não é exclusiva do Brasil, sendo encontrada por toda a criação cênico-musical ocidental já há algum tempo. Segundo Salmann (2008), até mesmo Richard Wagner, para se desvincular da associação com a ópera italiana, preferiu chamar suas óperas de *drama musical*. Jorge Antunes (apud Sampaio, 2006c) confessa que quando compôs sua ópera *Qorpo Santo* (1983), chamou-a de “neópera”, para tentar se livrar do rótulo de operista tradicional, mas que hoje em dia considera isso uma bobagem, afinal tanto *Qorpo Santo* quanto *Olga* (2006), são

verdadeiramente óperas<sup>6</sup>, com abertura, atos, cenas, árias, drama, canto, etc. O compositor Dawid Korenchender<sup>7</sup> criou os termos “nano-óperas” e “micro-óperas”, para descrever óperas de curta duração que possuem no máximo seis cantores, poucos músicos, com duração aproximada de 20 à 40 minutos. A diferença entre micro-ópera e nano-ópera seria que a micro-ópera teria um enredo, uma ação com início, meio e fim, já a nano-ópera é inteiramente baseada em estados, em emoções, usando normalmente textos poéticos costurados com textos de autoria do compositor. Interessante notar o uso da terminologia “nano”, que dá um grande sentido de contemporaneidade já que é muito utilizada na linguagem da tecnologia e da ciência, como, por exemplo, nano-tecnologia e nano-partícula. Jocy de Oliveira usa a terminologia “ópera-mágica”, que não deve ser confundida com mágica<sup>8</sup>, gênero derivado da ópera encontrado principalmente em finais do século XIX no Rio de Janeiro, gênero este que foi redescoberto recentemente pela pesquisadora Dr. Vanda Freire. Também não deve ser confundida com *Zauberoper*<sup>9</sup>. A ópera-mágica de Jocy de Oliveira, seria mais um novo conceito de ópera na qual a mesma é entendida não no seu conceito tradicional, mas como “uma caixa mágica onde os eventos acontecem em volta do público e em torno dos intérpretes.” (Jocy de Oliveira, depoimento no “Making of” do DVD 4, da Coleção Jocy de Oliveira, 2008) , segundo Escobar (1990), nesta ópera o elemento visual, plástico, gestual possui mais relevância que o texto (libreto), possuindo roteiro de caráter mais livre e aberto ao acaso e à improvisação. Como exemplo de óperas-mágica temos *Fata Morgana* (1987) e *Liturgia do Espaço* (1988), ambas de Jocy de Oliveira.

Segundo Antunes (apud Sampaio, 2006c), a tentativa de fugir das formas tradicionais possibilitou a descoberta de novas formas, novas linguagens e até novos gêneros. É nesse ponto que acreditamos que se encontram as óperas de Jocy de Oliveira, na fronteira do gênero, quase numa nova classificação. Muitos compositores estariam se voltando para o passado para construir novos rumos.

---

<sup>6</sup> Ou seja, ligadas ao conceito de ópera tradicional.

<sup>7</sup> Em entrevista pessoal realizada em 2009.

<sup>8</sup> “é um gênero dramático musical encenado no Rio de Janeiro (...) sobre o qual, inexplicavelmente, tem silenciado a literatura especializada em música brasileira.” (Freire, 1999). Freire aponta para a origem do gênero mágica como sendo operística ou derivada da ópera.

<sup>9</sup> Ópera Mágica em Alemão: gênero popular em Viena dos século XVIII e início do século XIX, caracterizada principalmente por temas fantasiosos, encenados com grandiosidade, efeitos cenotécnicos, etc. Seu mais famoso exemplo é a ópera A Flauta Mágica de W. A. Mozart.

Para Ripper (apud Pavlova, 2007), o compositor brasileiro de óperas de hoje tem a vantagem de poder transitar livremente pelos mais diversos estilos de música, beber numa fonte de 400 anos de óperas, que possibilitaria um ecletismo rico e salutar que pode ir da música serial ao samba.

Martinelli (2006) lembra que no século XX a ópera, assim como toda a tradição da música erudita ocidental, sentiu o impacto do colapso do sistema tonal, do surgimento de novas tecnologias (como o cinema e a televisão) e do novo estilo de vida, que começaram a abalar as bases desse gênero musical tão antigo. A linguagem operística teve então que se desenvolver em busca de novas formas, mais de acordo com a vida e o gosto modernos. Muitos compositores buscaram, para esse fim, o uso de elementos considerados modernos em suas novas óperas, como o uso do cinema, do teatro musical, de amplificadores, do jazz, entre outras inovações.

Cabia, enfim, a cada compositor que se aventurasse pelas veredas da ópera dar sua contribuição para a resolução de seu ‘problema’, isto é, garantir que este gênero tradicional mantivesse seu interesse na contemporaneidade. (Martinelli, 2006)

Quando se referiu ao processo de criação de sua ópera *Kseni – a estrangeira*, Jocy de Oliveira, relata seu ponto de vista em relação à criação e à tradição.

Procuo refletir o mundo que está a minha volta e suas inquietações. Não posso fazer música do século XIX, mas uso seus elementos, afinal não há criação sem bagagem cultural. Minha obra não tem uma tônica porque isso seria me repetir. Ela está sempre em transformação. (Oliveira apud Izaal, 2006)

Martinelli (2006), destaca que seguindo essa linha, algumas óperas brasileiras também incorporaram elementos tecnológicos e midiáticos, como cenografia virtual, o uso de amplificadores, projeções, música eletroacústica, principalmente em finais do século XX e inícios do século XXI. Mas a influência da ópera tradicional permanece, já que muitas óperas são compostas próximas dos moldes tradicionais, como por exemplo, *A Tempestade* (2006), de Ronaldo Miranda, composta numa escrita tonal, possuindo uma narrativa linear e estrutura musical mais tradicional se comparada com outras óperas brasileiras compostas no mesmo ano.

## **1.2 Conceitos e Características**

Iniciamos a presente pesquisa com o conceito de ópera brasileira e critérios para delimitação do estudo (com ênfase nas obras compostas e encenadas nos séculos XX e XXI). Para evidenciar a diversidade de estilos e hibridismo de características da ópera brasileira no período estudado, investigamos também, através das discussões de Griffiths (2009), Salzman (2008), Whitall (2009), Salzman e Dési (2008), entre outros autores, os conceitos de ópera, teatro musical e a delimitação espaço-temporal do fenômeno “ópera”, a ópera no século XX.

No desenrolar de nossa pesquisa, através da investigação de textos de musicólogos e estudiosos em geral do gênero ópera no Brasil, da literatura acadêmica e não acadêmica, como também de artigos e críticas jornalísticas coletados, percebemos a necessidade de ampliar o acesso a informações técnicas básicas e específicas sobre a ópera brasileira a partir da segunda metade do século XX, assim como sobre os conceitos que a envolvem e suas delimitações.

De uma forma geral, conceitos e delimitações estilísticas do gênero estudado são tratados de forma confusa, gerando ambiguidades nas classificações. Entendemos que havia uma necessidade de tentar esclarecer a priori, a diferença entre o gênero ópera e outros gêneros semelhantes, mas que em aspectos relevantes mantêm diferenças que a descaracterizariam e levariam esta pesquisa para outros rumos. Suspeitamos que o conceito de ópera, extraído dos textos analisados, está desatualizado e preso aos parâmetros considerados tradicionais. Levando em conta que no século XX o gênero sofreu fortes transformações e influências, ora se distanciando, ora se aproximado de elementos formais consagrados, acreditamos ainda assim que possua características imutáveis que o defina, mesmo dentro de um processo dinâmico não cristalizável. Com este objetivo levantamos hipóteses que nos auxiliaram na delimitação do escopo do estudo.

### **1.2.1 Conceito de ópera brasileira e critérios para delimitação do estudo**

Para estudar a ópera brasileira achamos necessário fazer primeiramente um breve levantamento do que é considerado como tal por alguns pesquisadores especializados no tema e que critérios adotaram para delimitar seus estudos, com a finalidade de nortear nossa própria delimitação.

Cotrim (1989) considerou como ópera brasileira toda ópera composta por autor brasileiro, que foi efetivamente encenada no Brasil, não importando o idioma usado no

libreto, nem a estética musical. Preferiu também adotar o ano da estreia como data de referência para organizar a cronologia das óperas listadas. Seu conceito de ópera é bastante amplo, pois incluiu na sua pesquisa até mesmo obras que considerariamos mais próximas do teatro musical, como a *Ópera do Malandro* de Chico Buarque, de acordo com o que será explicado adiante no item sobre o conceito de ópera, no presente capítulo.

Na sua definição de compositor brasileiro, Cotrim considera todos os que nasceram no Brasil ou estrangeiros que se radicaram neste país.

Julgamos importante adotar neste trabalho um conceito de compositor e de ópera brasileira bastante amplo. Caso não adotássemos esta amplitude de conceitos, poderíamos contar nos dedos de uma das mãos, as óperas escritas e aqui encenadas, de compositores brasileiros natos, que usaram a música, um assunto e o idioma nacional. A maior parte das ditas ‘óperas brasileiras’ são na realidade óperas italianas, francesas ou alemãs, porque seus autores, embora brasileiros, as compusessem nos padrões estéticos em voga nestes países, e que eram os aceitos com maior facilidade pelo nosso público, que estava acostumado a eles. (Cotrim, 1989, p.3)

Seguindo a definição de Cotrim, também consideramos como compositor de ópera brasileira aqueles que nasceram no Brasil, como Jorge Antunes, João Guilherme Ripper e Jocy de Oliveira, assim como aqueles que se naturalizaram brasileiros, como Hans-Joachim Koellreutter e Ernst Mahle. Adotamos também, em parte, seu conceito de ópera brasileira, excluindo as obras que, como veremos no decorrer do estudo, acreditamos ser de outros gêneros cênico-musicais.

Casoy (2006), outro autor que estuda a história da ópera no Brasil, ao distinguir a ópera de outros tipos de arte, com a finalidade de justificar sua seleção de obras para o livro *História da ópera em São Paulo, 1952 – 2005*, dá indícios da sua visão do conceito de ópera, não excluindo aquelas que tiveram apresentações em lugares não convencionais ou com instrumentação não tradicional<sup>10</sup>.

Este levantamento contempla apenas óperas completas, encenadas ou em forma de concerto, apresentadas em quaisquer espaços paulistanos, que vão desde igrejas e praças de esporte até os nossos teatros mais tradicionais, com acompanhamento de orquestra, conjunto de Câmara ou qualquer outra formação de vários instrumentos. (Casoy, 2006, p.15)

---

<sup>10</sup> Entendemos que orquestra seria considerada a instrumentação tradicional.

Casoy ao tentar conceituar ópera, nos mostra o quão problemático é a delimitação do gênero, nos motivando a buscar uma delimitação que se mostre mais precisa para o nosso trabalho.

É conceito comum ser a ópera uma peça teatral cujo argumento é narrado fundamentalmente através do canto das vozes solistas, com o apoio de uma orquestra. Logo, composições vocais que utilizam textos tradicionais, como as várias missas de réquiem, oratórios e as Paixões de Bach ficam de fora, assim como as sinfonias que incluem participação vocal. Nos poucos casos em que houve dúvida se a composição examinada preenchia ou não as características de uma ópera, preferi errar por excesso a fazê-lo por falta, atitude pela qual antecipadamente me penitencio. Dessa maneira, foram incluídas nessa compilação obras com libreto e que foram – ou poderiam ter sido – encenadas com todos os recursos teatrais. É o caso de (...) *Colombo* de Carlos Gomes, e do *Sonho de Anchieta*, de Spartaco Rossi, duas composições que, embora tenham respectivamente as denominações de poema vocal-sinfônico e poemacênico são, na verdade, pequenas óperas. (Casoy, 2006, p. 15-16)

Entendemos então que, para Casoy, uma outra denominação dada pelo compositor ou pelo editor, para o gênero, como nos casos acima, não descaracterizaria a obra como ópera. Notamos também que o autor define ópera como arte diretamente ligada ao teatro, ao ponto da característica teatral da obra ser considerada condição para o gênero operístico.

A questão também se mostra problemática em artigos acadêmicos. Chaves (2006), ao investigar os manuscritos da *Ópera da Lua* do compositor gaúcho Armando Albuquerque (1901 – 1986), obra até então inédita, composta entre 1968 e 1984, questiona a pertinência de classificar esta obra como ópera, já que, segundo sua pesquisa, encontra evidências nos manuscritos de tratar-se de um teatro infantil musicado, conclusão tirada, entre outros fatores, das limitações da escrita vocal (já que a obra se destinava a ser encenada numa escola de ensino médio de Porto Alegre para um público infanto-juvenil, encomendada com a condição de que o autor se ativesse aos limites das vozes infanto-juvenis) e do fato de não apresentar uma continuidade de ação dramática. Podemos deduzir que, para Chaves (2006), uma ópera pressupõe uma continuidade de ação dramática e a falta desta seria para ele um indício importante de desvio do gênero. Ao nosso ver, a continuidade de ação dramática há muito tempo já não é uma característica *sine qua non* de uma ópera do século XX, que pode conter intermitências na ação dramática e cortes cinematográficos, características que também são exploradas pelos autores teatrais e assumida pelos libretistas e compositores. Na realidade acreditamos que o problema é que Chaves (2006) não expôs claramente em seu artigo publicado pela ANPPOM o que considera e quais são as características de uma ópera ou de um teatro musical brasileiros, limitando-se a afirmar que não se trata de uma ópera, pelas tais

evidências encontradas. Suas conclusões se enriqueceriam ao serem analisadas à luz do estudo dos conceitos “ópera” e “teatro musical” no Brasil em finais do século XX. Com certeza os parâmetros da ópera tradicional, da ópera barroca, clássica e romântica, já não podem mais ser os únicos a se considerar. Há que se levar em conta toda a transformação que o gênero sofreu e vem sofrendo, o diálogo que efetua com outras formas de arte, com outros gêneros musicais e dramáticos.

Na crítica jornalística temos as mesmas questões. Sobre a ópera *O Descobrimento do Brasil* (1939) de Eleazar de Carvalho, o crítico do *Jornal do Comércio* (apud Cotrim, 1989), em 20 de junho de 1936, afirma categoricamente não se tratar de uma ópera porque a seu ver não possui ação cênica.

...Não se trata de uma ‘ópera’. Falta-lhe, para isso, ação cênica nutrida, em qualquer sentido (cômica, dramática ou trágica). Não é uma cantata por carecer de substância musical mais densa, capaz de lhe atribuir significação no ‘concerto’. O poema do Sr. Paula Barros não é adequado à cena lírica, nem para tal foi concebido. Está fora de questão. (...) Observe o que é a ‘Ópera’, no panorama da cultura contemporânea. Esse gênero está, mundialmente, em crise. Tudo porém, nesse sentido, indica caminhos curiosos que nada tem em comum com a estética da ópera do fim do século passado, tão predominantemente influente em *A Descoberta do Brasil* (sem indicação de autor, apud Cotrim, 1989)

Outra crítica recebida por essa mesma ópera, em 20 de junho de 1939, no jornal *Correio da Manhã* (apud Cotrim, 1989), também não considera essa obra como uma ópera.

...o trabalho do jovem músico [Eleazar de Carvalho] não é ‘Ópera’, no sentido estrito (sic) que damos a esse gênero, e (sic) antes uma ‘cantata’ ou um ‘Oratório’ profano. Da ‘Cantata’ ou do ‘Oratório’ ela tem a imobilidade, em todo o primeiro ato, apesar da movimentação convencional da marujada e mesmo dos personagens principais, obedecendo todo esse afã às regras cênicas para ‘fingir’ um pouco de vida... (...) E nada disso forma uma ‘Ópera’. Apenas o último lhe é apenas (sic) um adorno. O libreto de ‘A Descoberta do Brasil’ foi extraído de um poema dramático de Paula Barros pelos srs. Joaquim Ribeiro e Abílio de Carvalho. Ora, **um poema, por mais belo e mais extenso que seja, nunca poderá constituir assunto para uma ópera.** Faltam-lhe episódios que movimentem a ação e lhe dêem interesse dramático. [grifo nosso] (sem indicação de autor, apud Cotrim, 1989)

Para este crítico portanto, uma ópera não pode ser feita sobre um poema e seria imprescindível um drama. Já Simões et al. (2006), considera o gênero *Cantata cênica* uma forma de ópera, que apresenta um texto dramático, mas sem ação.

Gênero muito próximo da ópera, a cantata cênica apresenta um texto dramático sem a correspondente ação. Algumas óperas são assim apresentadas em virtude da complexidade de sua encenação. Nesse tipo de cantata, encontra-se,

atualmente, Sertão Sertões. Com texto do diretor Carlos Rocha e música de Rufo Herrera, a obra é uma adaptação de Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa, com anuência de Vilma Guimarães, filha do autor. O compositor compila elementos regionais, muito reconhecíveis pelos ritmos e melodias típicos do sertão mineiro, insere um naipe de violões e violas caipiras na orquestração e traz como solista um violeiro-cantador autêntico. Outras composições de mesma autoria inspiradas nos textos rosianos são: Balada para Matraga, Primeiras Histórias (óperas) e “A Estória do Velho Camilo na Festa do Manuelzão” (cantata cênica baseada em Corpo de Baile).

Cotrim (1989) também participou do debate, defendendo como ópera *A Vida de Jesus* (1937), de Assis Republicano, que na época de sua estreia, recebeu crítica do Correio da Manhã em 26 de março de 1937, questionando sua classificação.

Tenho lido que a crítica especializada não considera esta obra como uma ópera, mas como ‘um espetáculo religioso, como aqueles que se representavam na Idade Média nos pórticos das Igrejas e nas praças públicas, com o nome de ‘mistérios’, e que tinham um sabor de admirável candura’. Discordo totalmente desta opinião, que revela o grau de desconhecimento dos cronistas sobre as origens da ópera, pois estas representações em praça pública, acompanhadas de música, foram as origens daquilo que hoje conhecemos como ópera. (Cotrim, 1989, p.157)

Podemos então notar o quanto esta é uma questão delicada, mas que para a presente pesquisa, se tornou imprescindível uma tentativa de esclarecimento dos conceitos, ainda que possa gerar certa polêmica. Compreendemos que não poderíamos falar de ópera brasileira nos séculos XX e XXI, sem essas definições, que serão estudadas no item a seguir.

### 1.2.2 Conceito de Ópera

Ópera, vista na sua definição mais frequente e genérica de teatro cantado, seria um gênero sem identidade específica, que abarcaria todas as formas que juntam cena à música cantada. Mas todos os que se interessam pelo gênero sabem que a ópera é bem diferente de um musical da Broadway, ou de uma peça de teatro de revista. Mas nem sempre é tão simples separar ópera de outros gêneros cênico-musicais. O teatro musical erudito<sup>11</sup> e a ópera de câmara são dois gêneros muito semelhantes, por exemplo.

Para tentar conceituar ópera, talvez fosse necessário voltar aos primórdios da sua história e traçar o seu desdobramento até o século XXI, mas este não é o objetivo desta pesquisa. O

---

<sup>11</sup> Teatro musical erudito é uma tradução nossa para *Music Theater*, de acordo com a definição dada por Griffiths e Temperley (2009), gênero desenvolvido na década de 1950 (ver maiores detalhes no item 1.1.2 do presente capítulo).

nosso foco inicial é buscar indícios de conceito de ópera através da visão de alguns autores especializados no gênero, principalmente os que tratam das obras compostas no século XX e tentar chegar a um senso comum. A partir deste conceito comum, identificamos elementos que podem ser considerados ultrapassados em relação às óperas contemporâneas e tentamos identificar traços que poderiam ser considerados essenciais.

Na visão de Salzman e Dési (2008), a palavra italiana *Opera* seria um termo abreviado da expressão ainda corrente *opera lirica*, que pode ser traduzida como obra lírica, ou obra que é cantada. Também em sua origem “...*opera* é o plural de *opus*, a palavra ‘trabalho’ em latim...”<sup>12</sup> (Salzman e Dési, 2008, p.1). Esses autores afirmam que o termo ópera tem sido usado para designar vários tipos de teatro cantado de caráter erudito, mesmo quando pouca ou nenhuma conexão possuem com a ópera européia tradicional (como, por exemplo, a ópera de Pequim e a ópera chinesa). Destacam ainda que algumas outras formas de teatro popular com música também costumam usar o termo ópera com modificações, como *operetta*, *comic opera*, *opéra comique*, *opéra bouffe* e essas expressões seriam um tentativa de juntar os significados de arte popular ou cômica de pequena escala com a palavra ópera, que ganhou com o desenrolar da história, um significado de arte grandiosa.

Segundo Brown et al. (2009), a palavra ópera significa um drama no qual atores cantam do início ao fim, mas existem tantas exceções a este conceito no mundo da ópera ocidental, que o termo poderia ser definido, mais genericamente e apropriadamente, como um drama no qual os atores cantam todas ou apenas algumas partes, levando em conta a existência de tantas obras que popularmente se designam como óperas, que possuem partes faladas, ou até mesmo mímicas. Já o dicionário Aurélio (1985), se limita a dizer que ópera é “drama inteiramente cantado com acompanhamento de orquestra, ou intercalado com diálogos falados” (p.341) Brown et al. (2009), destaca a existência de numerosos sub-gêneros como ópera séria, ópera-bufa, ópera cômica e tragédia em música. Muitos desses sub-gêneros misturam partes faladas com partes cantadas como por exemplo, na *operetta*, no *Singspiel*, na *opéra comique* e na *musical comedy*, nos quais o diálogo é normalmente falado e números musicais interrompem a ação de tempo em tempo. Brown lembra que a história da ópera está ligada à história do teatro e já que todas as óperas combinam música, drama e encenação (em vários graus

---

<sup>12</sup> “...*opera* itself being the plural of *opus*, the Latin word for ‘work’...”

diferentes) esses três elementos principais devem ser levados em consideração no estudo do gênero, mesmo que a música tenha desempenhado tradicionalmente o papel principal.

Na definição de Arnold, Denis et al. (2009), ópera é um drama encenado no qual o canto acompanhado possui uma função essencial. Diferente da etimologia dada por Salzman e Desi (2008), palavra *opera* para Arnold, Denis et al. (2009), seria uma abreviatura da expressão *opera in musica* e foi definida como um drama transformado em música para ser cantada por intérpretes geralmente caracterizados e acompanhados por instrumentos. O recitativo ou os diálogos falados separam os números musicais. A essência da ópera, para estes autores, então seria que a música não é incidental como numa peça teatral com música de fundo. A ópera se caracterizaria também por ser uma das maiores e mais caras formas de entretenimento musical e precisaria, nas suas obras mais grandiosas, de algum tipo de subsídio financeiro para sobreviver (apoios governamentais, corporativos, empresariais, reais ou doações particulares) A ópera seria marcada por ser um dos gêneros que mais despertaram críticas apaixonadas, condenações irracionais e já foi considerada a mais sublime expressão do espírito humano.

Uma definição razoável que distingue ópera de outras formas é que é uma obra destinada para ser encenada, na qual o canto desempenha um papel dominante na representação das ações e emoções dos personagens. (Arnold, Denis et al., 2009)<sup>13</sup>

Platt (1994) entende ópera como um conglomerado de várias artes, fundidas numa única experiência artística. O problema da ópera, para este autor, reside na competição ciumenta entre as artes. O diretor é importante, o libretista também, mas poucos se atrevem a negar que o princípio vital da ópera é a música da qual o drama jorraria e os outros componentes artísticos estariam subjugados a este foco central. Platt destaca porém, que nos dias de hoje, esta colocação não é muito clara, já que outros motivos justificam a produção de uma ópera, como o cantor virtuose, o diretor/encenador que usa a música como pano de fundo para liberar sua fantasia pessoal e óperas nas quais o evento social (ou de negócios) é o foco principal.

Junto com as definições dos autores estrangeiros acima colocamos também a de Sérgio Cotrim (1989), autor brasileiro e pesquisador do gênero, para quem ópera seria uma “forma narrativa, com linguagem própria, síntese das linguagens verbais (poéticas), musicais e visuais (representação).” (p.2)

---

<sup>13</sup> “A reasonable definition separating opera from other forms is that it is a work intended to be staged, in which singing plays a dominant part in portraying the actions and emotions of the characters.”

Podemos então resumir o conceito de ópera retirando dos autores acima pontos principais e tentar verificar sua pertinência em relação às óperas dos séculos XX e XXI.

- 1) Obra que é cantada e o canto possui uma função essencial.

O elemento canto, entendido como melodia vocal que se desdobra no tempo, com altura e tempo definidos, pode não estar presente em algumas das óperas do século XX e XXI, já que muitas óperas contemporâneas, inclusive algumas brasileiras, são estruturadas a partir de gestos vocais. Os gestos ou comportamentos<sup>14</sup> vocais<sup>15</sup> aqui são entendidos como ruídos, gritos, sussurros, risos, grunhidos, sons fisiológicos em geral e exploração do aparelho vocal e suas mais insuspeitas possibilidades, podendo não ser necessariamente melódicos, não possuir altura definida e nem mesmo notação tradicional e forma fechada, como nas obras que utilizam música aleatória. Entretanto se como parte do repertório do cantor contemporâneo considerarmos até mesmo esses tipos de ruídos e recursos vocais alternativos e não pré-estabelecidos, então o canto continua a ser uma função essencial da ópera.

- 2) Drama no qual os intérpretes cantam todas ou apenas algumas partes. Está ligada à história do teatro, misturando música, texto dramático e encenação (em graus diferentes).

O elemento drama, o texto dramático entendido como uma peça teatral, pode não estar presente em algumas óperas do século XX e XXI, já que óperas foram compostas sobre poemas, fragmentos de textos, ideias emocionais, algumas até não possuem texto algum. Acreditamos que a combinação mais apropriada seria música, presença de cantor lírico e encenação (entendida aqui como ação do personagem motivada por um objetivo interno ou externo, revelada no espaço cênico por seu intérprete e coordenada por um encenador / diretor)<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Berio.

<sup>15</sup> Sobre a possibilidade de utilização de gestos vocais, temos como exemplo, o caso da ópera *Vivaldia MCMLXXV* (1975), de Jorge Antunes, que foi escrita para a voz de contralto. Nesta, a intérprete apenas deve emitir sons de um ataque de asma.

<sup>16</sup> De acordo com a concepção de *ação cênica* de Konstatin Stanislavsky em “A preparação do Ator” (1995).

3) Acompanhamento de orquestra.

Muitas óperas foram compostas nos séculos XX e XXI para pequeno número de instrumentistas, ou acompanhamento eletroacústico ou até mesmo nenhum acompanhamento instrumental.

4) Uma das mais caras formas de entretenimento musical.

Alternativas foram e são usadas para produzir óperas com baixo orçamento (as óperas de câmara, óperas de bolso, são exemplos).

5) Ligada aos conceitos de sublime, nobre, caro, grande, passional.

Hoje em dia esses conceitos podem até levar ao preconceito e afastamento do público e dos patrocinadores.

6) União de várias artes, com predomínio da arte musical.

Apesar da música ainda possuir o papel principal na maioria das obras, alguns compositores dão a mesma importância a elementos plásticos da encenação.

O que podemos notar nessas definições é que parecem um pouco limitadas e obsoletas se aplicadas às óperas dos séculos XX e XXI. Nestes séculos foram compostas óperas que fogem em muitos aspectos a estas definições, que coletamos de fontes respeitáveis, como vistas acima. Para tentar encontrar os elementos essenciais do gênero ópera, que possam nos ajudar a delimitar o escopo da pesquisa, elaboramos então uma hipótese, levantada através da observação das manifestações artísticas que se denominam ópera ou que como tal são geralmente reconhecidas.

Entendemos que todas as obras dos séculos XX e XXI que poderiam realmente ser classificadas como óperas teriam que possuir três elementos essenciais:

- 1) Música escrita, na instância poética do compositor<sup>17</sup>, para cantor de formação técnica erudita, mesmo que este apenas se limite aos já mencionados gestos vocais (nos Estados Unidos este tipo de cantor é classificado como *Classical trained singer*<sup>18</sup>).
- 2) Obra escrita (texto e música ou apenas música) para ser encenada ou que mesmo sem sua intenção cênica possua potencial implícito de encenação. (repetimos que encenação é aqui entendida aqui como ação do(s) personagem(ns) motivada por um objetivo interno ou externo, revelada no espaço cênico por seu intérprete e coordenada por um encenador / diretor)
- 3) Efetiva presença em cena de cantor erudito (*Classical trained singer*) e a disponibilidade de seus recursos vocais expandidos por seu tipo específico de treinamento.

De acordo com esta hipótese, a falta de um desses três elementos descaracterizaria a denominação de ópera, tornando-a outro gênero. Por exemplo, se a obra não pressupõe uma encenação estaria mais próxima de uma peça de concerto ou de um oratório; se o intérprete não for cantor erudito, mas sim um cantor popular, ou de outro estilo de canto comercial contemporâneo (*Contemporary Commercial Music – CCM*), seria um tipo de teatro musical.

Aqui cabe alguns esclarecimentos em relação ao que consideramos como cantor erudito (também chamado de cantor lírico) e sua relação com a ópera. O cantor lírico seria o intérprete que foi treinado vocalmente para o estilo de canto considerado erudito (*Classical singers*, segundo *American Academy of Teachers of Singing*), seu treinamento está baseado nas técnicas que possibilitam interpretar adequadamente o repertório operístico consagrado pelos grandes teatros de ópera, além de lhe permitir recursos para execução de oratórios, canções de arte (Art songs), entre outros. A técnica do canto lírico vem sendo desenvolvida há séculos e vem sendo foco de vários estudos científicos, principalmente nos séculos XIX, XX e XXI. Dentre suas características principais estão a grande projeção vocal (a voz não precisa ser amplificada em teatros), a busca da unificação dos registros vocais, a eliminação de

---

<sup>17</sup> A intenção do compositor em escrever para o intérprete cantor lírico, acreditamos, é de grande importância, já que esta intenção vai nortear e se refletir na sua “écriture”, pensada para ser executada nas possibilidades e capacidades da técnica possuída por aquele tipo específico de intérprete.

<sup>18</sup> Logo a seguir, na próxima página teremos uma explicação mais detalhada da definição de Cantor erudito

ruídos, o uso de vogais puras e redondas, etc. Até há pouco tempo atrás o canto lírico era o único oficialmente ensinado nas escolas e universidades ocidentais.

Em oposição ao cantor lírico estão os cantores treinados ou que possuem o estilo de canto chamado atualmente de *Contemporary Commercial Music (CCM)*, que segundo a Academia Americana de Professores de Canto (*American Academy of Teachers of Singing - AATS*), é chamado de não-clássico (*non-classical* em oposição ao *classical vocal training*). Nos últimos anos a CCM e todos os seus variados estilos de canto vêm ganhando atenção e sérias pesquisas científicas. A CCM abrange múltiplos gêneros populares de canto, como os estilos vocais do Teatro Musical, blues, jazz, country, rock'n'roll, heavy metal, entre outros. Estes tipos de uso da voz, cada um único em suas características e exigências, durante muitos anos permaneceram sem ser claramente definidos ou estudados pela pedagogia vocal. As raízes dos mais variados tipos de canto da CCM não são precisas, mas seu maior desenvolvimento e sua popularização generalizada se deu com o aparecimento da amplificação eletrônica (após década de 30), do rádio, do cinema falado, da televisão e do desenvolvimento e surgimento dos novos gêneros musicais. Estes estilos possuem diferentes abordagens de elementos da técnica vocal como, por exemplo, um uso diferenciado da respiração, fonação, dos ressonadores, dos articuladores, etc.

Apesar de ser verdade que todos os cantores necessitam respirar, entrar em fonação, usar seus ressonadores e articular, eles não necessariamente abordam esses elementos técnicos da mesma maneira. Pesquisas de fisiologia, de acústica e pedagógicas desafiam a arraigada crença de que a técnica vocal erudita pode sozinha servir para todos os mais variados estilos de canto do mundo. (tradução nossa, *Journal of Singing*, 2008)<sup>19</sup>

Dentre as características principais dos novos estilos estão: projeção variada (o uso da amplificação é aceito e até mesmo recomendado), diferenças entre os registros vocais podem ser aceitas ou até mesmo valorizadas, ruídos fisiológicos como parte integrante da voz ou como um ornamento expressivo, entre outras características. Segundo *The Journal of Singing* (2008), está sendo desenvolvida e divulgada uma pedagogia vocal específica para a CCM, mas que ainda encontra certa resistência de alguns órgãos oficiais de técnica vocal, como por exemplo a *National Association of Teachers of Singing - NATS*. Apesar das diferenças entre

---

<sup>19</sup> While it is true that all singers must breathe, phonate, resonate, and articulate, they do not necessarily approach these technical elements in the same manner. Recent acoustic, physiologic, and pedagogic research challenges the widely held belief that classically based voice techniques alone can serve the world's diversity of singing styles.

os estilos erudito e não-erudito, não é impossível que um mesmo cantor cante com sucesso nas duas formas.

Apesar de alguns cantores interpretarem com sucesso no estilo erudito e nos estilos da CCM, as técnicas vocais adequadas para produzir esses estilos não são as mesmas. (Tradução nossa, *Journal of Singing*, 2008)<sup>20</sup>

A ópera se caracterizaria basicamente, a nosso ver, pela presença do cantor lírico. No caso específico da ópera contemporânea, muitos elementos da CCM, foram adicionados na partitura do cantor lírico, como, por exemplo, o uso de ruídos fisiológicos, o uso de amplificações eletrônicas e outros efeitos vocais considerados “impuros”, mas sempre partindo da base tradicional, da técnica erudita. Concluímos que a ópera contemporânea está obrigatoriamente em diálogo com a técnica erudita, um elemento representativo da tradição, o que não significa que esse diálogo seja amistoso, muito pelo contrário, já que os compositores contemporâneos, principalmente aqueles ligados a experimentação e inovação, tendem a quebrar propositadamente com os elementos da tradição erudita, para ganhar renovada força expressiva. A modificação ou a mácula desses elementos da tradição consagrada do canto quebrariam com a expectativa presumida da recepção da platéia (nível estético). As novas técnicas vocais adicionadas à técnica do cantor erudito funcionam como um recurso de ruptura, porém o referencial da técnica erudita nunca é perdido de vista e por isto mesmo, justamente o intérprete cantor erudito é elemento essencial.

Apenas para efeito de contraste, destacaremos dois exemplos de obras, que não poderíamos considerar como ópera, de acordo com a hipótese acima exposta. *A Ópera do Malandro*<sup>21</sup> de Chico Buarque, apesar do título<sup>22</sup>, foi escrita para atores que cantam, ou cantores populares<sup>23</sup> que atuam. Mesmo que no futuro haja uma encenação apenas com

---

<sup>20</sup> Though many singers perform successfully in both classical and CCM styles, the vocal techniques required to produce those styles are not likely to be interchangeable.

<sup>21</sup> Cabe lembrar que a *Ópera do Malandro* foi inspirada na *Ópera dos três vinténs* de B. Brecht e K. Weil. Brecht, segundo Salzman (2008), se recusava a classificar sua obra de ópera, apesar do nome. Vale notar que Martin (1979), considera as obras da dupla Brecht e Weil como óperas, o que demonstra mais uma vez a ambiguidade classificatória dos gêneros cênico-musicais e a necessidade de uma definição mais precisa, que norteie os estudiosos do gênero.

<sup>22</sup> Ressaltamos que o fato de uma obra possuir em seu título ou subtítulo a palavra “ópera”, nem sempre é indício de se tratar de uma ópera verdadeiramente, seguindo a hipótese levantada acima.

<sup>23</sup> Cantores especializados em técnicas de canto adequadas a interpretação do repertório popular(CCM).

cantores líricos, ainda assim não se tratará de uma ópera, pois o compositor na sua instância poética não escreveu a parte vocal especificamente para intérpretes cantores líricos.

A obra *Pierrot Lunaire* (1912) de A. Schoenberg não é também considerada uma ópera, mas sim teatro musical erudito<sup>24</sup> porque em sua instância poética, Schoenberg compôs a parte vocal para uma atriz, a cantora de cabaré Albertine Zehme. Quando esta obra é “cantofalada”<sup>25</sup> por uma cantora lírica e encenada (com cenário e ação cênica), momentaneamente teríamos uma semelhança com a forma de uma ópera<sup>26</sup>.

Esta hipótese nos pareceu bastante convincente em relação às óperas dos séculos XX e XXI, inclusive as brasileiras e será usada no capítulo 2 do presente estudo para nortear e delimitar a população pesquisada. Reconhecemos que tentativas de classificação são sempre perigosas e passíveis de conter exceções e imprecisões, porém esta nos pareceu uma boa ferramenta disponível para separar gêneros superficialmente semelhantes e frequentemente confundidos entre si. Salzman e Dési (2008) chegam a afirmar que o termo ópera tem confundido até mesmo muitos compositores e libretistas. Estes autores citam exemplos históricos, como no caso dos compositores do período de transição do barroco para o classicismo musical ocidental que, ao pretenderem inovar ou reformar a *ópera séria*<sup>27</sup> optaram por usar outros termos, que propositadamente omitiam a palavra ópera para designar suas obras, usando denominações como *comédia musical*, *Singspiel*, *dramma per musica*, *favola in musica*, *dramma giocosa*, *pastorale* e *drama lírico*. Até mesmo Richard Wagner, que associava o termo ópera a compositores como Meyerbeer e os compositores italianos, preferiu se referir as sua obras como *Drama Musical*.

### 1.2.3 Teatro Musical (*Music Theater*) e Teatro Musical<sup>28</sup> (*Musical Play*)

Estes dois gêneros cênico-musicais são com certa frequência confundidos com a ópera dos séculos XX e XXI, cabendo a seguir uma breve descrição de ambos.

---

<sup>24</sup> Ver definição de Teatro Musical logo a seguir, no item 1.1.2

<sup>25</sup> Técnica conhecida como *sprechgesang*, entre o canto e a fala.

<sup>26</sup> Schoenberg chamou de melodrama.

<sup>27</sup> Ópera italiana que predominou na Europa do século XVII, de estilo sério e nobre.

<sup>28</sup> Ou “peça musical”, “teatro musicado”, “musical”.

### **Teatro Musical entendido como *Music Theater***

Clements (2009), afirma que o termo *teatro musical* geralmente se refere a um tipo de ópera ou a uma ópera cujo espetáculo, impacto dramático e elementos visuais são enfatizados, superando o aspecto puramente musical. De acordo com este autor, o termo foi usado pela primeira vez na década de 1960 para descrever trabalhos musico-dramáticos de pequena escala, de compositores da geração pós-guerra que proliferaram na Europa Ocidental e América do Norte. Este gênero teria se desenvolvido na década de 50, frequentemente na forma de uma peça de concerto, na qual uma semi-encenação fazia-se necessária.

De acordo com Griffiths e Temperley (2009), geralmente os compositores de vanguarda preferem trabalhar no campo do teatro musical que oferece oportunidades de casar música e drama numa menor escala e sem as convenções da ópera. Aqui notamos um ponto problemático já que o teatro musical e as óperas de câmara parecem possuir características semelhantes, como por exemplo, música erudita, menor escala e fuga das convenções da tradição. *História de um Soldado* (1918) de Stravinsky e *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg são citadas por Griffiths e Temperley como precursores do gênero teatro musical. Outros compositores do gênero são Birtwistle, Maxwell Davies, Berio, Kagel, Cage, Stockhausen e outros. A criatividade na parte teatral das obras desses compositores é tão presente que algumas vezes fica difícil uma classificação precisa de suas obras.

Outros compositores, incluindo artistas tão diferentes como Berio e Kagel, ficaram tão impressionados com as possibilidades teatrais do fazer-música que fica difícil qualquer categorização entre obra de concerto e obra dramática. (Griffiths e Temperley, 2009)<sup>29</sup>

Kagel na Alemanha e Cage nos Estados Unidos influenciaram compositores a usar todos os tipos de recursos criativos em suas composições, tais como explorar recursos vocais, instrumentais, eletrônicos, visuais, usar objetos inusitados, cenografias, esculturas, happening e outros eventos que possam ocorrer dentro de um teatro ou mesmo em outros espaços. Griffiths e Temperley afirmam que nesse ponto desapareceria a associação com a ópera. Discordamos dessa afirmação, pois ao longo de nossa pesquisa constatamos que a ópera em finais do século XX e início do século XXI, cada vez mais vai ao encontro dessas características atribuídas ao teatro musical, diluindo a fronteira entre os dois gêneros. Mais

---

<sup>29</sup> Other composers, including artists as different as Berio and Kagel, have been so much impressed by the theatrical possibilities of music-making that any categorization into concert and dramatic works becomes difficult.

recentemente no Brasil, compositores tendem a chamar suas obras desse gênero de *Música Teatro*.

Segundo *The Oxford Dictionary of Music* (2009), a questão financeira é um dos fatores que condicionam a preferência pela composição de óperas de câmara ou de teatro musical (um condicionante da poíesis). Poderíamos então nos perguntar, se não houvesse limites financeiros, se alguns compositores dos séculos XX e XXI optariam por compor óperas em sua forma mais tradicional (como por exemplo, grande orquestra, coro e muitos solistas) ou a escolha por uma produção menor é uma opção puramente estética?

As limitações econômicas contribuíram no desenvolvimento das óperas de câmaras de Britten, assim como conduziram para o surgimento do teatro musical, um gênero no qual obras de caráter quase operístico, algumas vezes com apenas um cantor, podem ser interpretadas com um mínimo de elementos cênicos ou mesmo nenhum, numa performance em estilo de concerto. Um notável exemplo de teatro musical é *8 Songs for a Mad King* de Maxwell Davies. (*The Oxford Dictionary of Music*, 2009)<sup>30</sup>

Indubitavelmente o fator econômico interfere na forma artística, forçando o desenvolvimento de alternativas que ao longo do tempo mostram ou não seu potencial como forma viável de arte, influenciando obras posteriores.

### **Teatro Musical entendido como *Musical* ou *Musical Play***

A locução *teatro musical*, em português, também se refere a uma forma de teatro com música de caráter popular desenvolvido principalmente no século XX, principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra. Segundo Snelson e Lamb (2009), neste gênero números musicais cantados e dançados em músicas de estilos populares são combinados com uma estrutura dramática. Primeiramente este gênero foi associado com um conteúdo romântico e leve, mas aos poucos foi ganhando uma maior amplitude temática. Apesar da existência de peças musicais em outros países, a influência americana (*Broadway*) e Inglesa (*West End*) é inegável e a maior quantidade de peças do gênero vem desses dois centros. Com a divulgação do gênero, gradativamente outros centros começaram a despontar, como a Alemanha.

---

<sup>30</sup> Finance was a contributory cause of Britten's development of chamber operas, and has also led to the emergence of music theatre, a genre in which works of quasi-operatic character, sometimes involving only one singer or reciter, can be perf. [sic] either with a minimum of stage trappings (costumes, etc.) or with none at all but purely as a concert performance. A remarkable example of mus. [sic] theatre at its best is Maxwell Davies's *8 Songs for a Mad King*.

Snelson (2009), admite a dificuldade de identificar as origens deste gênero, mas acredita que tem raízes ligadas à ópera cômica, à opereta, ao *music hall*, aos *minstrel shows*, ao *vaudeville* e *burlesque*, como também aos antigos estilos de músicas populares, como o jazz e o ragtime. Os musicais mais recentes incorporaram elementos da música pop, inovações cênicas, tecnológicas e aumento da amplitude temática.

A denominação do gênero sofreu ao longo dos anos mudanças terminológicas como *musical comedy* em final do século XIX e no início do século XX foi chamado de *musical romance* e *musical play*. Por volta da década de 40, passou a ser denominado apenas *musical*. No Brasil observa-se a tendência da locução *Teatro Musicado*, para denominar o gênero.

Segundo Salzman (2008), hoje em dia a maioria dos musicais populares, passaram a se auto denominar *music theater*, demonstrando a persistência do problema terminológico.

Quase ninguém mais na Broadway ou no West End de Londres usa o termo *musical comedy* e os ambiciosos musicais modernos, aqueles com pretensão de ser mais que mero entretenimento, preferem ser designados como *music theater* [teatro musical]. (Salzman e Desi, 2008, p.2)<sup>31</sup>

O problema terminológico começa na expressão em inglês *music theater* que, como afirmam Salzman e Desi (2008), veio do alemão *Musiktheater* e se refere tanto ao prédio, local das apresentações, quanto à performance instrumental e/ou vocal de vanguarda associada a compositores como Kagel e Stockhausen. Nos países de língua inglesa, a expressão *music theater* foi primeiramente aplicada a peças teatrais cantadas, de pequena escala, no estilo de Brecht/Weil e foi depois usada para designar todo tipo de teatro musical sério.

Importante notar que apesar de nos países de língua inglesa estes dois gêneros distintos possuírem terminologias diferentes para designá-los, em português são tratados frequentemente pelo mesmo nome, o que pode ocasionar uma certa confusão na denominação e identificação. Se na forma, a distinção é clara, na prática é um pouco arriscado, por exemplo, chamar uma obra erudita, que conjugue música e cena, de teatro musical, pois em termos de divulgação e promoção do espetáculo a obra poderia ser mal compreendida, atraindo um outro nicho de público que não o público alvo para este tipo de obra. Acreditamos que, por esta razão, muitos compositores brasileiros de música do tipo teatro

---

<sup>31</sup> Hardly anyone on Broadway or in London's West End uses the term musical comedy anymore, and ambitious modern musicals with a pretense to do more than merely entertain are as likely to be designated 'music theater' as anything else.

musical erudito (*Music Theater*) preferiam chamar sua obra de ópera, o que em certa medida não deixa de ser verdade, já que a ópera está na origem de ambos os gêneros.

#### 1.2.4 Ópera Ocidental nos Séculos XX e XXI

Para uma maior compreensão da ópera brasileira de 1950 a 2008, período foco da nossa pesquisa, achamos pertinente uma pequena revisão de alguns textos musicológicos sobre a ópera contemporânea internacional, pois como sugere Duprat (1989), um estudo da historiografia internacional abre caminhos para a compreensão e consolidação da historiografia nacional, revelando a genealogia das obras musicais brasileiras e/ou universais, com ênfase nas “... que tenham tido ponderável influência sobre o gosto e sobre a criação musical entre nós” (Duprat, 1989). Em seguida trataremos da ópera do século XX no Brasil.

Martin (1979) acredita que há um mito muito difundido de que poucas óperas de sucesso foram compostas no século XX, mas sua pesquisa busca comprovar com dados estatísticos que a ópera do século XX está viva e é bastante popular. O autor afirma que uma das características mais marcantes da ópera do século XX seria a diversidade de assuntos, pontos de vista e estilos composicionais, a pluralidade no lugar da unidade. Para esse autor, o século XX começa estilisticamente em torno da 1ª. Guerra Mundial, com a quebra da tradição européia de ópera, quando a classificação em estilos nacionais perde o sentido, como por exemplo, o estilo italiano (óperas como as de Verdi, em que situações reais eram retratadas e o homem possuía um potencial de nobreza face ao sofrimento), o estilo alemão (óperas como as de Wagner, com temas míticos e situações simbólicas), o estilo francês (óperas como as de Massenet, com muito charme e *pathos*) ou o estilo eslavo (que possuía as correntes nacionalista e fantástica).

#### O Naturalismo e o Verismo

De acordo com Digaetani (1988), a escola naturalista de ópera nasceu sob influência do naturalismo literário francês, de escritores como Zola e Mérimée. As óperas naturalistas frequentemente usavam a forma de *opéra-comique*, com diálogos falados entrecortados por partes musicais. Para este autor, *Carmen* (1875), de Bizet, é um dos principais exemplos de ópera naturalista. Segundo Kerman (1990), o naturalismo na ópera se caracteriza pelos diálogos típicos da vida comum, pela presença principal de personagens oriundos das classes mais pobres da sociedade, e pela parte musical subordinada ao texto (mas não inferior). Para Kerman, os compositores da primeira metade do século XX adotaram o fluxo naturalista da

ópera como peça cantada e, como exemplos de óperas que se inclinam para a cena naturalista no tratamento do texto, cita *Pelléas et Mélisande* (1902) de Debussy (claramente simbolista, mas o tratamento musical do texto e da cena é naturalista), *Tosca* (1900), de Puccini, *O cavaleiro da Rosa* (1911), de Strauss e *Wozzeck* (1925), de Alban Berg (na verdade uma ópera expressionista), todas tendendo para o naturalismo/realismo no tratamento do texto.

Páscoa (2005) percebe na ópera brasileira *Bug Jargal* (1890), de Gama Malcher, composta ainda dentro da estética romântica, traços que antecipam o Naturalismo.

O contraste entre procedimentos distintos de compor revela que Gama Malcher se antecipou em alguns aspectos, direcionando-se já ao Naturalismo. A constituição de um *cantabile* elaborado, precedido de narrativa farfalhada é já um ponto de comparação com a obra de Puccini que estava por ser escrita. Outro indício importante é o da concentração da trama em um núcleo de personagens de densidade psicológica, sem espaço para comprimários<sup>32</sup> (e portanto sem frequentes episódios de divertimento). (p.518-519)

Na ópera italiana, o naturalismo ganhou o nome de *verismo*. O *verismo* marcou a transição do século XIX para o início do século XX, representando a vida como ela verdadeiramente é, com a paixão de Verdi, mas sem nobreza. Os personagens vinham das camadas mais baixas da sociedade e as emoções eram cruas, tais como amor, ódio, vingança, ciúmes, inveja e violência. Como exemplo de óperas *veristas* Martin (1979) cita *Cavalleria Rusticana* (1890), de Mascagni e *I Pagliacci* (1892), de Leoncavallo.

No século XX, outras óperas continuaram sendo compostas ao estilo do naturalismo / *verismo* como *Tiefland* (1903), de D'Albert; *Jenufa* (1904), de Janacek; *Tosca* (1900) e *Il Tabarro* (1918), de Puccini. A ópera brasileira também sentiu, em algumas composições, a influência do *verismo* italiano, principalmente na ópera *Sandro* (1902) do compositor gaúcho Murillo Furtado, com libreto de Arthur Evangelisti, numa declarada continuação de *Cavalleria Rusticana*. Sandro, o personagem título desta ópera brasileira é irmão de Turiddu, o protagonista de *Cavalleria Rusticana*. Segundo Cotrim (1989), outra ópera brasileira de influência *verista* é *Carmela* (1902), de Araújo Viana, com libreto de Leopoldo Brígido. A ação se passa em Sorrento, Itália, numa aldeia de pescadores onde se desenrola uma trama de amor, ciúmes e morte. Esta ópera, escrita em idioma italiano, possui versão posterior com texto em português.

---

<sup>32</sup> Comprimários: cantores de pequenos papéis.

### **Simbolismo e expressionismo**

Arnold, Denis, et al. (2009), vêem o início do século XX polarizado pelas correntes naturalista e simbolista. Em oposição aos naturalistas (como Puccini, Charpentier e Bruneau), que queriam expressar os sentimentos reais de pessoas reais, os compositores simbolistas não se preocupavam com a representação fiel da realidade, preferindo personagens arquetípicos, em debates filosóficos ou expressão de emoções inconscientes. Estavam sob influência harmônica, orquestral e das temáticas míticas de Richard Wagner, mesmo 20 ou 30 anos depois de sua morte. Os compositores simbolistas foram influenciados também por escritores como M. Maeterlinck e A. Strindberg e pelas ideias de Freud.

Martin (1979) destaca o simbolismo como uma reação ao realismo/naturalismo na ópera, preferindo pouca ação externa e muito drama interno, seus personagens geralmente parecem não possuir vontade própria, as ações são ambíguas, os temas são místicos e subjetivos. *Die Frau ohne Schatten* (1919), de Strauss; *Pelléas et Mélisande* (1902), de Debussy; *O Castelo do Barba Azul* (1918), de Bartok; *Lulu* (1935), de Berg; *The Fiery Angel* (1955), de Prokofiev; *Turandot* (1926), de Puccini; *Die Agyptische Helena* (1928), *The Makropulos Affair* (1926) de Janacek, *The Prodigal Son* (1968), de Britten, são exemplos de óperas simbolistas. No Brasil, Páscoa (2006) destaca na ópera *Yara* (1895), do compositor paraense Gama Malcher, contornos simbolistas muito fortes.

O simbolismo, caracterizado por tais sentimentos profundos expressados através de sugestões e imagens, tomou na Alemanha e na Áustria uma feição mais crua, passando a ser denominado expressionismo. As óperas expressionistas, segundo Griffiths e Temperley (2009), geralmente tratam de sexo, violência, emoções turbulentas e obsessivas como, por exemplo, as óperas *Salomé* (1905) e *Elektra* (1909), de Strauss e *Erwartung* (1924), de Schoenberg. Griffiths e Temperley constatam que, depois da 1ª. Guerra Mundial, não mais foram compostas óperas puramente simbolistas ou expressionistas, mas seus elementos continuaram presentes, mesclando-se a outros estilos ao longo do século XX<sup>33</sup>, como na ópera *Wozzeck* (1925), de Berg, *Bomarzo* (1966), de Ginastera e *The Devils of Loudun* (1969), de Penderecki.

---

<sup>33</sup> Assim como os elementos do naturalismo.

### **Influência de Richard Wagner no século XX**

Kerman (1990) chama de “ópera contínua” as obras que usam a técnica da melodia infinita na ópera (*unendliche melodie*), que Wagner desenvolveu rejeitando o recitativo e a ária como estruturas formais distintas e defendendo a composição a partir do conceito de *Leitmotiv*<sup>34</sup>. Kerman identifica nessa estética operística, de Verdi de seu último período e principalmente de Wagner e Debussy, uma forte influência que predominou nos 50 anos seguintes.

Whittall (2009) percebe que, apesar da inegável influência, no início do século XX, o domínio de Wagner e Verdi, já estava sendo contra-atacado pelo romantismo mais leve de Humperdinck e pelo lirismo terreno de Puccini e, nos países do leste europeu, havia o crescimento de compositores influenciados pelas tradições nacionais. Entretanto, o trabalho mais maduro de Richard Strauss em *Salomé* (1905), pode ser visto como uma re-conexão com os aspectos poderosos e intensos da herança wagneriana, seguindo a tendência dos compositores do século XX de usar uma linguagem na qual técnicas cromáticas e diatônicas se mesclam num diálogo organizado e que de alguma forma seguiram a prática wagneriana e verdiana tardia, de composições contínuas em larga escala, em grande oposição às formas distintas em partes contrastantes das óperas antigas.

O período entre 1890 e 1914 foi, segundo Kerman, “...o último período durante o qual a ópera floresceu como uma coisa contemporânea viva, com um elo claro entre compositor e o público” (1990, p. 239), gerando compositores que, acredita Kerman, foram os últimos na linhagem de bem sucedidos autores operísticos que se alimentaram nas tradições operísticas do passado, como por exemplo Richard Strauss e Giacomo Puccini, cujas óperas entraram para o repertório dos grandes teatros, considerados como sucessores de Wagner e Verdi.

Whittall (2009) enxerga nas óperas iniciais de Schoenberg uma leve ligação com o wagnerianismo, mesmo com todo o radicalismo estrutural de suas obras. *Erwartung* (1909), exemplifica Whittall, pode ser vista como um produto da obsessão wagneriana com a psicopatologia feminina (como a Isolda e a Kundry<sup>35</sup> de Wagner). O autor também ressalta que Debussy sofreu a mesma dificuldade de evitar a influência de Wagner em *Pelléas et Mélisande* (1902), apresentando porém, características individuais marcantes numa retórica e conteúdo dramático bem diferentes.

---

<sup>34</sup> Lembrando que o Leitmotiv não tem uma ligação necessária com a ideia de melodia infinita.

<sup>35</sup> Personagens femininas de óperas de Wagner, Tristão e Isolda e Parçifal respectivamente.

A influência wagneriana também é sentida nas óperas brasileiras. De acordo com Carvalho (2005), a ópera *Abul* (1913), de Alberto Nepomuceno, estreada no *Teatro Coliseo* em Buenos Aires, foi duramente criticada pela imprensa argentina no seu uso da técnica composicional wagneriana.

Da técnica wagneriana reclamam que, apesar de excelente construção da estrutura musical, os defeitos de Wagner estão mais presentes que suas qualidades... (Carvalho, 2005, p.1171)

Na crítica recebida em 01 de julho de 1913, em Buenos Aires, Nepomuceno é comparado com Richard Wagner, observando o seu uso de melodia infinita.

... ‘Abul’ é uma ópera de estupenda concepção. O maestro Nepomuceno (...) pensa como Ricardo (sic) Wagner (...) – que compõe sua obra criando libreto e partitura. (...) O maestro Nepomuceno é como Wagner também no desenvolvimento de sua obra. Faz o drama lírico, não a ópera e sua obra não é uma série de números musicais, mas sim um todo perfeitamente unido. (...) Com o maestro Nepomuceno tem se passado o mesmo que a todos os sucessores de Wagner. O imitam muito bem na teoria, mas na realização, fracasso completo. (Il Teatro e los artistas, 1913 apud Carvalho, 2005)

Cotrim (1989) destaca também a ópera de Leopoldo Miguez, *Os Saldunes* (1901), com libreto de Coelho Neto, composta “...de acordo com a estética do ‘drama musical’ preconizada por Wagner” (p.57).

Páscoa (2005) percebe influências das óperas italianas românticas nas óperas do compositor paraense Gama Malcher, como também dos estilos de Verdi e de Wagner.

Mas para além deste vínculo forte com as raízes verdianas, o compositor paraense deve ter mantido contato com o ambiente estético-musical germânico, talvez a obra de Richard Wagner ou por ele influenciada. (p.518)

Em outro texto Páscoa (2006) comenta a influência de Wagner na técnica composicional de Gama Malcher.

Malcher foi um admirador confesso de Richard Wagner. Mais que declarar isto, ele escreveu um *Leitmotiv* para cada um dos personagens de *Bug Jargal*, em certos casos até mais de um tema condutor. O conceito não deve aqui ser confundido com os temas recorrentes em uso na ópera italiana de seus antecessores mais conhecidos. Trata-se de um artifício de identidade emotiva, que logra atribuir à orquestra um papel semelhante de construção de caráter. A orquestra em *Bug Jargal* descreve uma guerra, as paixões, os rituais de sacrifício. (p.474)

### **Características gerais das óperas do século XX**

Em geral, são características das óperas do século XX a ênfase nas profundezas da psique humana, a simpatia pelas fraquezas do ser humano e sua fragilidade, o aspecto progressivo da música e as estruturas concentradas<sup>36</sup>. Estes são alguns traços que distanciam as óperas do século XX das de Verdi e Wagner. Martin (1979) nota a tendência de interiorização na música ao buscar expressar o que é sentido, mas não é falado, o potencial para o uso de símbolos, o uso da orquestra para contradizer a fala do personagem ou expressar seus medos e esperanças subconscientes, refletindo a enorme influência da psicanálise na ópera do século XX (assim como na literatura, artes plásticas e cênicas).

Para Martin (1979), depois dos sofrimentos da 1ª. Guerra Mundial surgiu um novo conceito de herói e de tragédia. A tragédia individual foi desvalorizada e o novo herói seria aquele que sofre uma tragédia comum a todos os homens. Wozzeck, personagem título da ópera homônima de Berg, inspirado na peça teatral de Büchner, é o herói típico desse período, um homem comum, sem forças e sem poder, reprimido pelas forças sociais. A música de Berg reflete seu interior, seus medos inconscientes. Esse novo tipo de dramaturgia e de ópera, segundo Martin, teria por objetivo mover, culpar e nocautear a audiência pelo fracasso do homem comum. As ideias de dramaturgia, encenação e interpretação de Bertolt Brecht põem em prática esta nova atitude provocadora e incitadora. *Peter Grimes* (1945), de Britten e *The Young Lord* (1965), de Henze são óperas que também possuem este novo tipo de herói.

No Brasil, a ópera *Um Homem Só* (1962), de Camargo Guarnieri, seguindo essa estética, conta a tragédia do personagem José Pires de Assunção.

...um neurótico que não se encontra a si próprio e utiliza vários meios para descobrir seu ego profundo. A ópera, em resumo, é o drama íntimo de uma criatura humana que não se realiza, que não se encontra na vida real. Daquela procura resultam estados de angústia que traçam o quadro patológico de uma neurose do século. (Cotrim, 1989, p.215)

À primeira vista, é inevitável a comparação entre José Pires de Assunção, típico herói do século XX, e Wozzeck. Um estudo mais profundo da ópera de Guarnieri poderá esclarecer a possível influência de Berg e Büchner sobre o compositor brasileiro e seu libretista, Gianfrancesco Guarnieri.

De acordo com Martin (1979), depois da 2ª. Guerra Mundial, alguns compositores sentiram a necessidade de dar uma resposta pessoal e religiosa ao sofrimento. A religião

---

<sup>36</sup> Por exemplo, na forma e instrumentação, como nas óperas de câmara.

exerceria assim nessas obras a mesma função da psicanálise ao tirar o peso dos problemas do passado das pessoas e libertá-las para uma nova vida. Tanto as óperas de caráter religioso como as de caráter psicanalítico têm o mesmo tipo de protagonista, ou seja, uma pessoa dividida interiormente, travando uma luta interna. As óperas *Albert Herring* (1947) e *Peter Grimes* (1945), de Britten possuem esse tipo de protagonista que é herói e vilão ao mesmo tempo. A religião é questão central nas óperas *Saint of Bleeker Street* (1954), de Menotti, *Dialogues des Carmélites* (1957), de Poulenc, *Billy Budd* (1951) e *The Prodigal Son* (1968), de Britten.

A ópera do século XX passou duas revoluções principais. A primeira revolução teve Wagner<sup>37</sup> como precursor através de seu ultracromatismo, que abriu as portas para o atonalismo e a técnica dodecafônica / serial, em óperas como *Moses und Aron* (1954), de Schoenberg, *Wozzeck* (1925) e *Lulu* (1937), de Berg. Para Martin (1979), a ópera composta com a técnica serial possui uma série de dificuldades, acreditando que a audiência não consegue seguir a música, gerando confusão, irritação e tédio. O serialismo, afirma, seria uma ferramenta muito rígida para se contar uma história, ignorando a natureza da escuta humana. A solução encontrada pelos compositores para poder compor suas óperas nesse estilo foi usar o serialismo com liberdades, de forma parcial. Martin observa ainda que, por ser uma empreitada composicional estafante, as óperas serialistas mais significantes ficaram incompletas, como por exemplo *Lulu* de Berg e *Moses und Aron* de Schoenberg. A ópera puramente serial não se estabeleceu completamente, mas deixou como herança novas técnicas composicionais e novas ideias.

A segunda revolução na ópera do século XX, segundo Martin (1979), se deu através dos experimentos de amplificação já observados na década de 20. Nesta época, as bandas de Jazz começaram a aumentar eletricamente o volume dos instrumentos. Já na década de 50, com a ascensão do Rock, surgiram novas técnicas eletrônicas que proporcionaram deferentes maneiras de se fazer sons. Essas tecnologias foram incorporadas nas experimentações de compositores como Berio, Nono e Stockhausen. No Brasil, essas novas técnicas eletrônicas influenciaram compositores de óperas como Jorge Antunes e Jocy de Oliveira, já a partir da década de 60, até os dias de hoje.

No século XX não apenas conviveram vários estilos diferentes e opostos. Na verdade os estilos acabam por se mesclar, criando ainda mais outros novos estilos.

---

<sup>37</sup> E também Strauss.

### Ruptura ou volta às formas do passado

Kerman (1990), considera as óperas *Wozzeck* (1925), de Alban Berg e *The Rake's Progress* (1951), de Igor Stravinsky, na ótica da música em relação ao drama, como exemplares da polaridade vivida no século XX.

De um lado, representando a corrente de ruptura, está a ópera predominantemente atonal *Wozzeck* (1925), de Alban Berg, que foi composta no estilo chamado por Kerman de “peça cantada”, na qual a música não alterou o ritmo literário, tendo como libreto a própria peça teatral de Büchner<sup>38</sup>. O compositor não fabricou árias, duetos ou coros, mas tratou musicalmente um tipo diferenciado de declamação. A peça tem como tema a selvageria da sociedade para com os desprivilegiados, numa estética teatral e musical expressionista, mas com cenas curtas de tratamento naturalista, com cortes cinematográficos. Berg utiliza nesta ópera muitos estilos vocais, inclusive três tipos de *Sprechstimme*<sup>39</sup>. No geral, a linha vocal não se apoia no acompanhamento. *Wozzeck* apresenta o mundo real através da mente doente de seu protagonista, um soldado desajustado, que é explorado e maltratado por seus superiores, traído por sua mulher, culminado na sua decadência física, financeira e moral. Características típicas de uma ópera do século XX que tende para a ruptura dos cânones consagrados.

De outro lado, representando a corrente de óperas que buscam inspiração no passado, Kerman destaca *The Rake's Progress* (1951), de Stravinsky, seguindo o estilo do neoclassicismo. Stravinsky recua até inícios do século XVIII, num exercício virtuosístico em pleno século XX. A obra é uma fábula moral passada num século XVIII idealizado, recriando o ambiente musical clássico através do uso do cravo, do *recitativo secco*<sup>40</sup>, de árias, conjuntos e outras convenções da ópera do século XVIII. A orquestra é basicamente a mesma de Mozart, mas sem os trombones. Os personagens, apesar de inspirados em tipos do classicismo, possuem personalidades complicadas, bem ao estilo do século XX. O protagonista Tom Rakewell é “...muito mais uma figura de nosso tempo” (Kerman, 1990, p. 226). A música de Stravinsky, segundo Kerman, consegue resgatar a clareza e a discricção, que são as grandes virtudes do sistema dramático tradicional da ária e recitativo.

---

<sup>38</sup> Com inúmeros cortes.

<sup>39</sup> Voz a meio caminho entre a fala e o canto

<sup>40</sup> Recitativo no qual o acompanhamento é mínimo, apenas baixo contínuo (normalmente cravo, órgão ou violoncelo)

Estas duas óperas-modelo delimitam dois estilos principais de óperas compostas no século XX e inícios do século XXI. No Brasil essa divisão também se faz presente. Observaremos no capítulo 2 da presente pesquisa esta polaridade, assim como óperas que misturam esses dois estilos (óperas pós-modernas).

### **A ópera a partir de 1950**

Griffiths (1995) observa que a década de 50 do século XX é considerada a década anti-ópera, pois poucos compositores da então nova geração queriam compor para o teatro. De acordo com Whittall (2009), neste período compositores como Pierre Boulez associavam a ópera à arte mais decadente e retrógrada, símbolo da burguesia.

Em 1967, Pierre Boulez declarou que era preciso ‘explodir os teatros de ópera’. O compositor iconoclasta via no gênero lírico o símbolo da arte burguesa, que ele queria combater de toda maneira. (tradução nossa, Dermoncourt, 2006)<sup>41</sup>

O cenário de rejeição ao gênero operístico só iria começar a mudar na década de 60, quando Cage produziu *Theatre Piece* e Nono *Intolleranza*. Entretanto, oportunidades para produzir novas óperas eram raras, já que a ópera era vista ainda como uma arte moribunda e os teatros preferiam produzir novas formas de espetáculos teatrais com música. Havia uma verdadeira pressão por parte das instituições e dos artistas para a invenção de novas formas de se unir música ao teatro. Ligeti, expressando a opinião da maioria de seus colegas compositores nas décadas de 60 e 70, declarou que não podia, nem iria compor uma ópera tradicional, gênero que considerava irrelevante para a época. Para ele a ópera pertencia a um outro tempo, diferente do meio em que se via mergulhado. Apesar disso o compositor não descartava a ideia de compor para as facilidades e oportunidades que as casas de ópera tinham a oferecer e compôs *Adventures* e *Novelles adventures*, obras que podiam ser encenadas, mas que não possuíam situações consideradas teatrais.

Nestas décadas de 50, 60 e 70, segundo o encenador Peter Sellars (apud Dermoncourt, 2006), muitos compositores imaginavam que se poderia fazer uma ópera até mesmo das páginas amarelas<sup>42</sup>, o suficiente para uma obra interessante. Sellars considera que o século XX sentiu inicialmente uma crise na linguagem musical, que teria se tornado muito abstrata para uma ópera, mas o encenador acredita que hoje em dia compositores como Kaija Saariaho

<sup>41</sup> En 1967, Pierre Boulez déclarait qu'il fallait «faire sauter les maisons d'opéra». L'iconoclaste compositeur voyait dans le genre lyrique le symbole de l'art bourgeois, qu'il entendait combattre par tous les moyens.

<sup>42</sup> Catálogo telefônico de estabelecimentos comerciais.

ou John Adams, apesar da complexidade de suas partituras, conseguem uma maior comunicação com o público. Dermoncourt afirma que a renovação criativa do mundo lírico atual está acompanhada de um retorno às constantes do gênero depois de sua criação há quatro séculos. Salas modernas são construídas e novas óperas são compostas regularmente. No *Festival D'Aix* na Bastilha, na *l'Opéra de Lyon* e no *Theatre Du Chatelet*, por exemplo, a apresentação de uma estreia mundial de uma ópera contemporânea é um evento concorrido, com público garantido.

As óperas do final do século XX e início do século XXI podem ter como tema os mais variados assuntos. Tem espaço na cena e falam ao público de hoje tanto temas triviais como complexos, o mundo contemporâneo, o passado, a poesia e a crônica, por exemplo. Sellars (apud Dermoncourt, 2006), reconhece que tudo pode ser possível numa ópera, mas afirma que o público não quer mais ver em cena os mesmos problemas da vida cotidiana nos quais está mergulhado, ao contrário, ele quer respirar outros ares na ópera, mais profundos e intensos.

A mistura de estilos marca a ópera na transição dos séculos XX para o XXI. *Nixon in China* (1987), de John Adams tem um tratamento cinematográfico; *Einstein on the Beach* (1976), de Philipp Glass é uma abstração simbólica, quase um balé; *L'Amour de loin* (2000), de Amin Malouf e Kaija Saariaho é um conto medieval e poético; há também inúmeras adaptações dos clássicos da literatura internacional como *Le conte d'hiver* de Shakespeare (1999), por Luc Bondy e Philippe Boesman. No Brasil é grande o número de óperas adaptadas da dramaturgia, tanto nacional quanto internacional, por exemplo, *A Tempestade* (2006), de Ronaldo Miranda, baseada na peça de Shakespeare e *Anjo Negro* (2003), de João Guilherme Ripper, baseada na peça de Nelson Rodrigues.

### **No Brasil**

Cotrim (1989) denominou os anos de 1909 a 1929 de “período de ouro” da ópera no Brasil<sup>43</sup>, representando uma fase nova e gloriosa. O ano de 1909 é marcado pela inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e em 1911 foi a vez do Theatro Municipal de São Paulo. A partir de então, nestes dois teatros, as temporadas líricas passaram a ser oficiais, promovidas e subvencionadas pelas respectivas prefeituras. Os empresários eram contratados mediante concorrência pública, tendo que comprovar sua idoneidade, capacidade financeira,

---

<sup>43</sup> Ópera no Brasil não quer dizer necessariamente ópera brasileira, mas também de montagens de óperas estrangeiras.

apresentar elenco e repertório próprio. Esta medida tinha como finalidade uma maior seriedade na ópera no Brasil, evitando erros do passado.

...empresários falidos que deixavam seus artistas ao léu; promessas de espetáculos que não eram realizados; e, principalmente a contratação de artistas de desempenho duvidoso. (Cotrim, 1989, p.77)

Uma outra importante medida para a ópera nacional foi a inclusão, nos contratos das temporadas líricas oficiais, de uma cláusula que obrigava os empresários a produzir anualmente pelo menos uma ópera nova de autor brasileiro. Estas cláusulas, segundo Cotrim (1989), nem sempre eram cumpridas, mas graças a elas houve um grande estímulo à produção lírica brasileira. A inauguração destes dois grandes teatros também permitiu a formação de corpos estáveis<sup>44</sup>, necessários para as bases da ópera brasileira.

São desse período as óperas *La Boscaiola* (1910) e *Dom Casmurro* (1922), de João Gomes Júnior, *Abul* (1913)<sup>45</sup>, de Alberto Nepomuceno, *Helena* (1916), de João Gomes de Araújo, *A Bela Adormecida* (1924), de Carlos de Campos, *O Contratador de Diamantes* (1924), de Francisco Mignone, *O Bandeirante* (1925), de Assis Republicano, *O Inocente*<sup>46</sup> (1928), de Francisco Mignone, entre outras.

Segundo Egg (2004), após a Revolução de 1930, o Brasil viu um grupo de compositores, críticos musicais e musicólogos num forte engajamento político, colaborando com o governo de Getúlio Vargas e assumindo cargos nas instituições voltadas para o ensino, produção e divulgação da música. Villa-Lobos foi um desses compositores, que projetavam a criação de uma música erudita nacional, o que coincidia com o projeto do governo Vargas de criação de um Estado moderno com uma identidade nacional brasileira consolidada. Os nacionalistas, como esse grupo ficou conhecido, projetavam a criação de “...uma linguagem brasileira de composição baseada no folclore” (Egg, 2004, p.3), substituindo a importação de música européia do século XIX (principalmente a ópera) a favor de uma música nacional composta por brasileiros.

O mentor principal do nacionalismo musical brasileiro foi Mario de Andrade, que defendeu em vários escritos, sobretudo nos *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), “...o estudo do folclore musical como base para a construção de uma música erudita nacional.”

---

<sup>44</sup> Orquestra, coro, balé e outros.

<sup>45</sup> Data da primeira apresentação no Brasil.

<sup>46</sup> *L'Innocente* é o título original.

(Egg, 2004, p.3) O período modernista na ópera brasileira começa a se fazer sentir teoricamente desde da Semana de Arte Moderna de 1922, porém suas principais óperas foram compostas bem mais tarde. Sobre este período encontramos pesquisas como a de José Fortunato Fernandes (2005), sobre a brasilidade na ópera modernista, na qual explica que a música deste período foi gradualmente conquistando autonomia dos modelos estrangeiros e impregnando-se de elementos nacionalizantes, como por exemplo o folclorismo.

Cotrim (1989), considera como predominantemente nacionalista o longo período de 1930 a 1989.

Posso dizer que, a grosso modo, a ópera genuinamente brasileira nasce a partir de 1930. O principal fator foi sem dúvida alguma, a ‘Revolução de 30’, que derrubando a ‘Velha República’ lança as bases de um Estado Moderno, e principalmente, nacionalista. (Cotrim, 1989, p. 149)

Já sob influência do nacionalismo musical, Lorenzo Fernandez compôs durante a década de 30 e estreou em 1941 no Rio de Janeiro sua ópera *Malazarte*. Foi cantada em italiano, o que nas décadas de 20 e 30 era natural, mas na de 40 já era visto atravessado. Fernandez representa um período de transição da ópera nacional, que em busca de uma identidade musical própria, ainda mantinha características italianizantes, talvez devido ao preconceito por parte de muitos em relação aos brasileirismos.

A participação de Lorenzo Fernández no movimento modernista deu-se através da associação de sua música com a literatura. Em sua segunda fase, de 1922 a 1938, foi nacionalista e foi então que escreveu sua ópera *Malazarte*. (...) Em sua ópera encontramos elementos de tendências estéticas diferentes. Ele uniu o nacionalismo às modernas técnicas de composição utilizando uma linguagem neoclássica. Características como sólida estrutura formal, harmonia tonal, rítmica primitivista africana ou ameríndia, instrumentação esporádica tipicamente exótica, melodias que se apoiam no folclore brasileiro, que por vezes são citações literais desse mesmo folclore, se enquadraram dentro de uma concepção nacional do moderno neoclassicismo e são encontradas na ópera *Malazarte*. (Fernandes, 2005, p.4)

Neste período nacionalista, apesar do clima de instabilidade política e econômica, o Rio de Janeiro e São Paulo continuaram com suas temporadas líricas, mas já não tão opulentas quanto anteriormente. Cotrim (1989) nota um considerável aumento do número de artistas brasileiros envolvidos em montagens de óperas devido principalmente à Escola de Canto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

A ópera *Maria Tudor* (1934)<sup>47</sup> de Carlos Gomes é considerada por Cotrim (1989), como o grande acontecimento operístico brasileiro do período, marcando a reinauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que havia passado por reformas<sup>48</sup>. O elenco de *Maria Tudor* foi formado totalmente por artistas nacionais.

Mas o verdadeiro processo de renovação da ópera brasileira, de acordo com Hollanda (1992), começou em outubro de 1928, quando Camargo Guarnieri conhece pessoalmente Mário de Andrade e juntos se tornam compositor e libretista da ópera *Pedro Malazarte*, considerada por Hollanda como um marco da ópera genuinamente nacional. Sob a influência de Mário de Andrade, Guarnieri adere à temática nacionalista, como por exemplo, com a preocupação com elementos extramusicais, como a escolha de títulos e denominação de movimentos, o cultivo da música vocal, já que o som associado à palavra permite “uma maior inteligibilidade das propostas nacionalistas” (Hollanda, 1992, p.50). Na ópera de compositores como Camargo Guarnieri, há um folclorismo com repúdio das citações literais, usando com refinamento os elementos folclóricos.

Partiu de Mário de Andrade uma violenta reação ao excesso de italianismo nas óperas nacionais. O canto em italiano e uma escrita musical de escola italiana feriam sua efervescência patriótica. A ópera *L’Innocente*<sup>49</sup>, de Francisco Mignone foi a gota d’água para Mário de Andrade. Indignado, escreve uma série de artigos para o *Diário Nacional* criticando a organização da Temporada Lírica, que, segundo ele, era norteada por critérios artísticos duvidosos que nada contribuía para o desenvolvimento da música e dos artistas brasileiros.

Ora não será sobre palavras italianas que um compositor poderá escrever música vocal essencialmente brasileira, pois é sabido que os valores rítmicos e melódicos nacionais, são determinados diretamente pelo caráter, sintaxe e prosódia das línguas. Se Francisco Mignone compuser uma ópera em brasileiro, 99 por cento das probabilidades a tornam irrepresentável, porque nossos Governos subvencionam as Temporadas Líricas Oficiais ítalo-argentinas e não fazem um gesto útil pra desenvolver companhias nacionais. (Andrade, 1928 apud Hollanda, 1992)

Foi então sua revolta com a ópera *L’Innocente* que, segundo Hollanda (1992), desenvolveu em Mário de Andrade a preocupação em repensar e legitimar a ópera brasileira.

---

<sup>47</sup> Data da estreia no Brasil.

<sup>48</sup> Aumento de número de lugares e melhora da acústica.

<sup>49</sup> Cotrim traduz o título da ópera, para *O Innocente*, cantada em italiano.

Com este propósito escreve o libreto da ópera *Pedro Malazarte*. O jovem compositor Camargo Guarnieri pareceu para Mário de Andrade ideal para a tarefa. Esta ópera é quase um guia do pensamento de Mário de Andrade para o nacionalismo musical na ópera. O nacionalismo operístico e o sentido do nacional estariam, por exemplo, nas referências folclóricas, nos cenários típicos brasileiros, nos figurinos, nas indicações culinárias do libreto, no cancionero popular adaptado como as cirandas, o maxixe, a embolada e a modinha, enfim traçando um amplo painel da cultura brasileira. Hollanda destaca ainda a preocupação com o “falar brasileiro”, a língua viva que dá sentido e expressão da nacionalidade. Outros elementos característicos de brasilidade citados no artigo de Fernande (2005), que estão presentes também nesta ópera, são as ambiências urbanas e sertanejas, uso de formas populares, uso de elementos musicais da cultura brasileira, como a síncope, a repetição sistemática de um valor pequeno, os modos lídio e mixolídio, os saltos melódicos audaciosos, o caráter vivo, as frases descendentes, a forma estrófica entre outros.

Para Mário de Andrade a ópera cômica seria o meio ideal onde o teatro cantado pode se realizar plenamente, pois, na sua visão, o artificialismo de se falar cantando, se torna um elemento de prazer pela comicidade.

Dizer “Eu te amo!”, “Adeus!”, “Como vai?”, etc., em música, é sempre pelo menos...insatisfatório. Mas não o é na ópera cômica, porque esse ridículo é mais um elemento de comicidade, mais um elemento de prazer. O que é contradição no drama musical, vira valor estético na comédia musical. Quanto mais prazer desinteressado, mais artístico é. A ópera cômica é a única solução esteticamente perfeita da arte dramático-musical. E quanto mais cômica, mais artística. (Mário de Andrade, 1944 apud Hollanda, 1992, p.56)

Quanto aos cantores, Mário de Andrade (apud Hollanda, 1992), considerava que a voz de barítono era a verdadeira representante do timbre nacional e encontrou na voz de Paulo Fortes as características ideais, como um som mais liso, mais “clarinetístico”, “nem tenores, nem baixos, nem barítonos de *belcanto*, mas uma voz ao mesmo tempo tenorizante e serenamente forte, duma carícia musculosa, sem falsetes nem outras falsificações sexuais.” (Andrade apud Hollanda, 1992).

O pensamento nacionalista musical de Mário de Andrade irá influenciar, muitos anos depois, compositores brasileiros de ópera, como por exemplo, Cirlei de Hollanda, que compôs *Judas em Sábado de Aleluia* (1989), seguindo de perto suas ideias de ópera nacional. Influenciou também Francisco Mignone em suas duas óperas da maturidade *O Chalaça* (1976) e *O Sargento de Milícias* (1978), ambas óperas cômicas, em português, sobre temas brasileiros.

Segundo Egg (2004), Mário de Andrade frustra-se ao longo da década de 30, com o governo Vargas, tornando-se um crítico tanto do Regime quanto do movimento nacionalista.

Em seu texto *O banquete*, publicado em fascículos a partir de 1943, o autor demonstrou sua discordância com a superficialidade da política cultural varguista e com a falta de pesquisa dos músicos nacionalistas, que preferiam aceitar cargos públicos e conformar-se com um nacionalismo fácil e padronizado. (Egg, 2004, p.3)

Ainda na década de 30, estrearam várias óperas brasileiras cantadas em português como *Ponain* (1935), de Victor Neves, *Farrapos* (1936), de Roberto Eggers, *A Vida de Jesus* (1937), de Assis Republicano e *Iracema* (1937), de J. Otaviano. Estas duas últimas devido a realização da Temporada Lírica Nacional no Rio de Janeiro, em 1937, que tinha por objetivo, entre outros, de renovar a experiência da ópera nacional, levando à cena algumas óperas brasileiras inéditas, somente com artistas nacionais, de acordo com Cotrim (1989).

Cotrim (1989) relata que o nacionalismo na ópera viu seu apogeu em 1º de setembro de 1942, quando Getúlio Vargas, então Presidente do Brasil, determina, através da assinatura do Decreto Lei no. 4.641, que em dias de festa nacional, as companhias líricas no Brasil deveriam apresentar óperas de compositores brasileiros, com libreto em português.

No início da década de 40, com o grupo Música Viva, fundado por Hans-Joachim Koellreutter, o “projeto nacionalista foi problematizado por uma nova visão modernizante” (Egg, 2004, p.3) De acordo com Egg, este grupo, formado por jovens compositores e instrumentistas, espremidos entre os nacionalistas brasileiros e o repertório tradicional europeu, sentindo sérias dificuldades no espaço musical brasileiro, partiu em defesa da música moderna, confrontando os compositores nacionalistas. Eram do Grupo Música Viva os compositores Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Catunda, Edino Krieger, entre outros. Este grupo defendia a utilização da música popular folclórica e / ou urbana associada ao uso de técnicas modernas de composição. A técnica de composição dodecafônica passou a ser adotada como padrão, se tornando o foco de um grande debate estético ideológico, resultando na polarização nacionalismo / vanguarda. Inicialmente, durante aos anos de 1944 até 1948, aproximadamente, os dois grupos estavam em nítida oposição.

...os nacionalistas concebiam a música como uma arte que expressava a identidade nacional através dos sons, e os vanguardistas consideravam que a música estava em constante evolução técnica e que os compositores deveriam acompanhar esta evolução. (Egg, 2004, p. 4)

Anos mais tarde, em 1996, estreia a primeira ópera de H. J. Koellreutter, *Café*, dentro da estética de vanguarda, mas ironicamente composta sobre libreto de Mário de Andrade. Sérgio

Alberto de Oliveira (2006) questiona os motivos que levaram Koellreutter a compor esta ópera baseada no libreto do seu antigo antagonista estético e tenta descobrir até que ponto as ideias de Mário de Andrade estão presentes na obra. A composição foi iniciada na década de 60 e terminada ou revisada em 1996, data de sua estreia. Na ópera foram utilizados por Koellreutter elementos atonais, dodecafônicos, seriais, aleatórios e outros.

Apesar de todos os movimentos de renovação da cena lírica nacional, até a década de 50 aproximadamente, segundo Casoy (2009), nas temporadas oficiais do Rio de Janeiro e São Paulo era muito comum e natural o reaproveitamento de figurinos e cenários nas casas de ópera<sup>50</sup>. Esta prática, afirma, além de baratear as produções, não tirava o foco do que realmente importava na época, que era o cantor. A influência da estética da ópera italiana no gosto do público carioca e paulista ainda era predominante.

A maioria absoluta do público paulista e carioca, embora se portasse com respeito em relação às óperas alemãs e francesas, gostava de verdade dos argumentos e, principalmente, da vocalidade das óperas italianas. (Casoy, 2009, p. 26)

O público brasileiro de então, de acordo com Casoy (2009), em geral, valorizava mais um belíssimo agudo do que as possíveis técnicas modernas de encenação, do que a adequação do físico do cantor ao papel (*physique du role*) e sua desenvoltura no palco. Sendo o centro do espetáculo os cantores, as óperas eram escolhidas de acordo com a preferência ou o repertório deles e até mesmo os figurinos eram escolhas individuais suas. Após a II Guerra Mundial, provavelmente devido as novas tecnologias de comunicação, o diretor de cena especializado (o encenador) passou a assumir uma maior importância.

A partir da década de 50, segundo Cotrim (1989), a ópera é renovada em âmbito mundial, rompendo com os padrões estéticos até então vigentes. A música incorpora novos elementos em sua linguagem, como por exemplo, o uso de recursos e efeitos eletrônicos, o uso da atonalidade, do minimalismo, de ritmos modernos e populares como o jazz e o rock. Nota-se um grande hibridismo nas composições operísticas, sendo esta provavelmente uma de suas características mais gerais e marcantes.

Os libretos também sofrem mudanças em sua estrutura, recebendo a influência dos movimentos teatrais e literários contemporâneos, com suas novas estruturas narrativas. “O teatro do absurdo” de Beckett e Ionesco, o “teatro da crueldade” de Artaud e “o teatro

---

<sup>50</sup> Casoy se refere às óperas em geral, nacionais ou não.

dialético” de Brecht são as novas influências. Constatamos também uma grande quantidade de obras baseadas em libretos oriundos da dramaturgia nacional.

Nas encenações modernas, a reformulação da construção do espaço cênico proposta por Appia, com sua visão tridimensional da cena e sua iluminação diferenciada, influenciaram o espaço cênico das novas montagens brasileiras. Cotrim (1989), afirma que recentemente se difundiu o uso de novas mídias nas encenações brasileiras como as projeções, o cinema e o cenário virtual.

Ao longo da segunda metade do século XX, vão se difundindo no Brasil as ideias revolucionárias de Konstatin Stanislavsky para a interpretação do ator, e conseqüentemente do cantor de óperas. Não basta, a partir de então, somente cantar divinamente, mas há que se interpretar organicamente o personagem. A exigência de uma adequação física do cantor ao papel vai se tornando cada vez maior e interpretações estereotipada vão aos poucos se tornando obsoletas. Apesar disso muitos cantores brasileiros se queixam da falta de uma base teatral na sua formação, tendo esta barreira que ser transposta por conta própria.

Quando Getúlio Vargas retorna ao governo em 1951, o nacionalismo político e artístico ainda estão muito presentes. As óperas brasileiras do período ainda estão marcadas pelo nacionalismo e pela corrente modernista, mas aos poucos as ideias da vanguarda vão se instalando. É importante lembrar que ao longo do século XX as diferentes correntes artísticas coexistiram, ou seja, o surgimento de uma não anulou a continuidade e vitalidade da outra, principalmente no Brasil. Quanto ao canto em italiano, este sem dúvida, foi perdendo espaço para uma maior quantidade de libretos em português, resultado das várias tentativas de se nacionalizar as óperas brasileiras, pelo menos na questão do idioma. Nas óperas do início da segunda metade do século XX, a preocupação com elementos nacionais na música é uma constante nas composições e a presença desses elementos é cobrada a todo instante pela crítica jornalística coletada por Cotrim (1989), como pudemos observar em nossa leitura.

São desse período as óperas *Anita Garibaldi* (1950), de Heinz Geyer, *Pedro Malazarte* (1952), de Camargo Guarnieri, *A Boiúna* (1955) de Walter Schultz Portoalegre, *A Menina das Nuvens* (1960), de Villa-Lobos, *A Compadecida* (1961) de José Siqueira e *Um Homem Só* (1962) de Camargo Guarnieri.

O golpe militar de 31 de março de 1964 afetou a arte brasileira. Durante vinte anos os artistas brasileiros, de modo geral, sentiram o peso da ditadura militar e suas obras, de uma forma ou de outra, refletiram esse sentimento. As óperas brasileiras desse período parecem, a primeira vista, evitar um confronto direto com questões políticas. Dentre as obras coletadas

para a presente pesquisa, identificamos que a maioria trata ou de temas históricos como *A vocação de Colombo* (1964), de Atico Rubini e *O Chalaça* (1976), de Francisno Mignone ou são adaptação de clássicos da literatura nacional como *A moreninha* (1979), de Ernst Mahle, e *O Sargento De Milícias* (1978), de Francisco Mignone ou da literatura e dramaturgia internacional como *Yerma* (1971), de Villa-Lobos e *Siloé* (1980), de Oswaldo Cabral. Também tivemos óperas infantis como *O milagre das rosas* (1968), de Mário Mascarenhas, *Sonho de um Pierrot* (1973), de Ricardo Fancini e *Maroquinhas Fru-fru* (1974), de Ernst Mahler.

A partir da década de 60, nota-se uma experimentação mais radical na música erudita, vista em óperas como *Contato*(1966-68), *Vivaldia MCMLXXV* (1975) e *Qorpo-Santo* (1983), de Jorge Antunes e *Música no Espaço* (1982/83), de Jocy de Oliveira.

Com o fim da era militar, a partir de 1985, o Brasil vive período de busca de estabilização econômica e democratização política, assim como uma renovação e libertação da arte brasileira. A ópera, composta a partir de então em considerável quantidade, não se sente mais obrigada a seguir modelos e tradições.

Cotrim (1989) constata que algumas óperas brasileiras contemporâneas, principalmente as mais comprometidas com uma renovação de linguagem, ficaram na maioria das vezes restritas a apresentações em teatros considerados secundários, ou não oficiais da cena lírica tradicional, recebendo um comparecimento de público reduzido. Bem humoradamente Cotrim chama estas óperas de “off-Municipal”<sup>51</sup>. São deste tipo algumas das óperas de Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Lívio Tragtenberg, J. Kaplan, entre outros. Algumas dessas óperas fazem uso de música eletrônica.

Outra corrente contemporânea é o pós-modernismo, que nas óperas brasileiras significa liberdade dentro da pluralidade estilística disponível. O compositor tem diante de si mais de 400 anos de história da ópera e muito mais de história da música, dos quais ele pode colher à vontade elementos para suas novas composições. A volta a elementos tradicionais através de uma ótica contemporânea é uma das características das óperas pós-modernas brasileiras.

Mário Ficarelli, compositor da ópera brasileira *A Peste e o Intrigante* (1986), expõe o problema que o excesso de liberdade característico do pós-modernismo pode ocasionar por ser, paradoxalmente, um fator que limita a criatividade. Sabendo que restrições formais e

---

<sup>51</sup> Numa brincadeira sobre off Broadway.

estilísticas podem ser positivas para a criatividade, teme-se que muita liberdade possa confundir o artista.

Incomodava-me muito, por volta de 68, quando comecei a compor, a pressão que havia, de um lado o nacionalismo, e de outro, as tais vanguardas. Pensava que a única coisa que existia era a liberdade plena para alguém escrever o que quisesse. Não entendia o policiamento. Felizmente isso acabou. Hoje o compositor tem diante de si uma imensa quantidade de recursos. Mais uma vez invoco a responsabilidade: o que fazer diante de toda essa liberdade? Acredito que o compositor inteligente saberá escolher quais as ferramentas que melhor irão servir às suas propostas. Será como para um escritor escolher se vai escrever um romance, um poema, uma crônica, ou apenas um pensamento. Que vocabulário vai usar, simples ou sofisticado? Será detalhista ou sintético? É preciso antes de mais nada que ele saiba, no seu mais íntimo, se realmente tem alguma coisa para dizer. Sinto-me bastante à vontade neste tempo pós-moderno - escrevo a música que sinto dentro de mim, aliás, como sempre procedi. Não posso deixar de lembrar do Grupo dos Cinco na Rússia, quando Korsakov, Balakirev e outros insistiam para que Tchaikovsky escrevesse música autenticamente russa, como eles pensavam. Mais tarde, a música do Sr.Piotr passou a ser tida como a mais russa entre todas. Pois é, ele não forçava a barra, como se diz. (Ficarelli em entrevista a Coelho, 2005)

Na virada do século XX para o XXI, portanto, percebe-se na ópera brasileira uma grande diversidade de estilos. O compositor não se sente obrigado a seguir nenhuma corrente em particular.

Sobre a ópera do período contemporâneo, existe uma tese de doutorado pela Universidade de São Paulo, de Ronaldo Miranda, na qual analisa a sua própria obra, *Dom Casmurro*, estudando a adaptação do texto do romance de Machado de Assis para a linguagem operística, através do libreto de Orlando Codá, fazendo uma auto-análise dos procedimentos musicais adotados, identificando caminhos estilísticos, influências e buscas de soluções cênicas. Neste trabalho está documentada a montagem realizada no Theatro Municipal de São Paulo em 1992, expondo as visões estéticas dos criadores artísticos da montagem. Foi também empreendida uma análise comparativa com outra ópera baseada também no mesmo romance, composta em 1922, por João Gomes Júnior e Antonio Piccarolo. Miranda empreende um estudo das críticas e depoimentos, refletindo também sobre o tema ópera e literatura e suas adaptações.

## **CAPÍTULO 2**

## 2 RELAÇÃO DAS ÓPERAS BRASILEIRAS ESTREADAS ENTRE 1950 E 2008

Neste capítulo apresentamos a relação de algumas das principais óperas brasileiras estreadas<sup>52</sup> entre 1950 e 2008. Não pretendemos que esta lista seja definitiva, pois haverá possivelmente diversas obras não citadas, mas buscamos de uma maneira geral, vislumbrar o panorama do gênero no período estudado. Adotamos, na medida do possível, as indicações e metodologia que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo utilizou no seu livro *Relação das Óperas de Autores Brasileiros* (1938), que estabeleceu os dados a serem levantados de cada ópera.

1. Nome do Autor
2. Ano do seu nascimento e de sua morte [acrescentamos local de nascimento]
3. Título da ópera
4. Numero de Atos
5. Libretista
6. Data e Local da primeira execução<sup>53</sup>
7. Resumo do argumento
8. Nota Crítica sobre a partitura [apenas quando houver a disponibilidade da partitura]
9. Nome da instituição ou do particular em cujo poder se encontra, atualmente, o material para execução [como, na presente pesquisa, trata-se de obras contemporâneas, não achamos necessário este item]
10. Edições existentes

A esses dados acrescentamos os seguintes itens:

11. Crítica jornalística [quando possível]
12. Ficha técnica da primeira execução [quando disponível]
13. Outras apresentações
14. Gravações em áudio e vídeo

---

<sup>52</sup> Primeira audição pública.

<sup>53</sup> Escolhemos utilizar como referência as datas e a ficha técnica da estreia, mas quando uma ópera segue a forma de *work in progress*, consideramos a data na qual a ópera foi mais divulgada pela mídia.

Azevedo (1938) declarou que gostaria de acrescentar, numa revisão que tinha planos de fazer, uma pequena biografia de cada autor, algumas notas sobre o histórico de cada ópera, o resumo dos libretos e incluir também as óperas de compositores estrangeiros residentes no Brasil. Ao longo de nossa pesquisa constatamos que esta estrutura estabelecida por Azevedo (1938), também foi adotada por outros pesquisadores do gênero ópera no Brasil como Cotrim (1989) e Casoy (2006), com algumas modificações e acréscimos. Percebemos portanto que este modelo seria adequado para uma pesquisa sobre ópera brasileira, em determinado período de tempo pré-estabelecido e por esta razão o seguimos.

É importante ressaltar que para o levantamento das obras do presente capítulo foram coletados dados da literatura especializada no gênero, de críticas jornalísticas e programas de apresentações. Não nos foi possível um exame direto das partituras das óperas e nem sempre estavam disponíveis todos os dados sugeridos por Azevedo (1938) para serem levantados.

### **Relação das óperas brasileiras estreadas entre 1950 e 2008<sup>54</sup>**

#### ***Anita Garibaldi* (1950), de Heinz Geyer (1897 - 1982)**

Segundo Cotrim (1989), esta ópera em 3 atos e 4 quadros estreou em comemoração ao centenário de Blumenau, Santa Catarina, no teatro Carlos Gomes em 2 de setembro de 1950. O compositor Heinz Heinrich Geyer nasceu na Alemanha em 1897, mas na época desta composição já estava radicado no Brasil há muitos anos<sup>55</sup>. Discípulo de Richard Strauss e amigo do pianista Arthur Rubinstein, Geyer formou-se no conservatório Estadual de Música de Duisburg, especializando-se em flauta transversal, violino e piano. Em Blumenau tornou-se regente do coro e orquestra da *Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes*, tendo produzido três óperas e várias peças para canto.

A ópera *Anita Garibaldi*, que tem o libreto assinado por José Ferreira da Silva, narra episódios da vida de Ana Maria de Jesus Ribeiro, mais conhecida como Anita Garibaldi, a companheira de Giuseppe Garibaldi, a partir do momento em que se conheceram em Laguna, no decorrer de uma batalha na guerra dos Farrapos, até o momento de sua morte na Itália.

---

<sup>54</sup> Em ordem cronológica por ano de estreia (primeira audição).

<sup>55</sup> Geyer chegou a Blumenau em 1921.

O elenco da estreia foi formado por<sup>56</sup> Maria Sá Erp (Anita, soprano), Manrico Patassini (Garibaldi, tenor), Diva Allegrucci (Maria da Glória, Mezzo-soprano), José Perrotta (Cel. Albuquerque e Rosetti, baixo), Leandro Vitor Bona (João, barítono), Ernesto Wassermann (Pedro, barítono) e Hercílio Jaeger (Vicente, tenor). A orquestra sinfônica, o coro e o balé da<sup>57</sup> *Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes* de Blumenau, com regência do próprio compositor.

Cotrim (1989) afirma que a ópera foi muito bem recebida pelo público. Outras apresentações se seguiram em setembro de 1950, recebendo uma nova produção também em 1957 no Theatro Municipal de São Paulo, com modificações e reduções no 3º. ato.

Segundo *Litterae Marketing Cultural Ltda* (2009), os direitos sobre a ópera permaneceram por 50 anos fora de Blumenau, encontrando-se em São Paulo desde sua temporada de 1957. Após 50 anos desta sua última produção os direitos autorais da obra foram readquiridos e doados para a *Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes*, que planeja reencená-la.

A crítica sobre as récitas de 1957 em São Paulo elogiou o trabalho dos cantores e a partitura da ópera. Sobre a encenação comentou o seguinte:

De autoria de Francisco Ghiaccheri, os cenários, novos e bonitos, contribuíram para a boa apresentação da ópera; o do 3º. Ato, em particular, beneficiado por efeitos de luz, é de inspirada concepção. Adequada e bem desenvolvida foi a coreografia de Vaslav Vertchek, emprestando certa poesia às visões de Anita. (O Estado de São Paulo, 1957 apud Cotrim, 1989, p.193)

Sobre a recepção da obra destacamos o seguinte trecho da crítica.

O público aplaudiu demoradamente o talentoso maestro catarinense, Heinz Geyer, que dirigiu a orquestra, e os principais intérpretes, muito em especial a cantora patricia Maria Sá Erp. Pelo indiscutível valor da partitura, pelo sabor da novidade, pela excelência do ‘regisseur’, pelos cenários novos e sugestivos, pela eficiente colaboração do corpo de baile e do coro (salvo alguns deslizes ocasionais), pelo trabalho cênico e vocal de Maria Sá Erp e dos outros intérpretes, enfim, por haver feito ‘teatro’, constituiu a apresentação de ‘Anita Garibaldi’ o melhor espetáculo da temporada. (O Estado de São Paulo, 1957 apud Cotrim, 1989, p.193)

---

<sup>56</sup> Segundo Cotrim (1989).

<sup>57</sup> O Teatro Carlos Gomes da *Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes* em Blumenau foi inaugurado em 1º de julho de 1939, na rua 15 de Novembro, Centro da Cidade. Segundo [www.teatrocarlosgomes.com.br](http://www.teatrocarlosgomes.com.br), o grande auditório do teatro recebeu o nome de “Auditório Heinz Geyer”.

### ***A Lenda do Irupê (1951), de Newton Pádua (1894 - 1966)***

O compositor, violoncelista, regente e professor Newton de Menezes Pádua nasceu no Rio de Janeiro em 1894. Estudou no Instituto Nacional de Música e na Academia de Música de Santa Cecília, em Roma. Foi um dos fundadores da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e é o fundador da Cadeira n. 34 da Academia Brasileira de Música.<sup>58</sup> Da sua obra se destacam composições para violoncelo e piano, uma ópera, música para peça de Teatro, músicas para piano e para orquestra.

*A Lenda do Irupê* é uma ópera em 1 ato, baseada no folclore brasileiro, com libreto de Sylvio Moreaux, precursora da ópera regional brasileira, abrindo caminhos para *Boiúna – A Lenda da Noite* de W. S. Portoalegre, segundo *Joe* (2001). Irupê é o nome guarani para a planta aquática vitória-régia, sendo a lenda do irupê parte da mitologia indígena, que narra a história da virgem índia Naiá, que querendo ser transformada em estrela pela Deusa-Lua Jaci, morre ao se atirar num lago ao ver a luz da lua refletida nele. A Deusa Jaci sente pena da jovem e a transforma na planta vitória-régia, a estrela das águas.

### ***Pedro Malazarte (1952), de Camargo Guarnieri (1907 - 1993)***

O compositor Mozart Camargo Guarnieri nasceu em 1907, em Tietê, São Paulo. Pianista e regente estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, como também com Ernâni Braga, Mário de Andrade, Sá Pereira e Lamberto Baldi. Recebeu diversos prêmios fora do Brasil e dentre as suas mais de 700 obras, encontram-se as óperas *Pedro Malazarte* e *Um Homem Só*.

Segundo Cotrim (1989), *Pedro Malazarte*, ópera cômica em 1 ato, com libreto de Mário de Andrade, encerrou a Temporada Nacional de Arte do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo sua oitava e última récita, em 27 de maio de 1952. Sua estreia se deu juntamente com a de outra ópera brasileira, *Il Neo*<sup>59</sup> de Henrique Oswald.

Pelo libreto e música *Pedro Malazarte*, composta em 1932, é considerada por Rodrigues (2007) uma ópera modernista. Guarnieri é um compositor do nacionalismo musical brasileiro e a iniciativa para a criação desta ópera partiu do libretista, Mário de Andrade, que ficou empolgado com a ideia de uma ópera nacional e escreveu o libreto em três dias, com a colaboração do compositor.

---

<sup>58</sup> Para biografia completa ver: <http://www.abmusica.org.br/acad34nov.html>

<sup>59</sup> Apesar de ter sido estreada em 1952, *Il Neo* foi composta em 1900.

Mário de Andrade utilizou substratos populares para compor seu libreto (...) parece-nos que sua maior preocupação foi com a arte, e não com a mensagem filosófica, o que não quer dizer que a composição de tal libreto tenha se limitado a um trabalho puramente artístico, pois refletiu o pensamento filosófico do escritor na consideração da arte como portadora de uma função social. O libreto de *Pedro Malazarte*, como suporte para a música vocal, tornou-se possibilidade socializadora. Esta orientação, que consistiu na submissão de Mário de Andrade às exigências da matéria, conduziu-o à sua vocação social. Assim, ao elaborar o libreto, ele teve diante de si um conto folclórico com características próprias que foram preservadas: o cenário com seus objetos rurais, as personagens com seu figurino, sua linguagem, seus hábitos, enfim, todas estas características foram respeitadas em função da obra, evitando-se as incoerências. As definições do local onde se passa a cena e da origem das personagens, as modificações relacionadas às comidas, a inclusão de uma festa junina com cantigas amazônicas, enfim, todos os elementos estranhos ao texto de Lindolpho Gomes<sup>60</sup> foram criteriosamente incluídos respeitando o material do mesmo. O objetivo de Mário de Andrade foi a aproximação da arte às massas. O fato de ter se utilizado de um conto folclórico permitiu que o libreto fosse composto dentro de uma linguagem conhecida do povo, para o povo. Se pensarmos na finalidade do texto do libreto de *Pedro Malazarte*, chegaremos à conclusão que não teve como objetivo a exposição de um pensamento filosófico explícito, como no libreto de Graça Aranha [para a ópera *Malazarte* de Lorenzo Fernandez], mas sua finalidade foi divertir o público. (Fernandes, 2005)

Esta ópera-cômica possui três personagens tipicamente brasileiros, Baiana, a mulata; Alamão (sic.)<sup>61</sup>, o teuto-brasileiro típico da região sul do Brasil e Pedro Malazarte, o malandro. Segundo Cotrim (1989), a ação se passa em Santa Catarina e narra as aventuras de Malazarte, que seduz a Baiana, que é casada com o Alamão. Quando Malazarte é descoberto, este aplica um golpe no Alamão e toma-lhe as economias.

Sobre a música de Guarnieri, Cotrim identifica nela características de uma ópera que valoriza elementos nacionais.

Camargo Guarnieri, para este libreto, escreveu uma música tipicamente brasileira, com elementos retirados do folclore. Pedro Malazarte é sem dúvida uma ópera brasileira. (Cotrim, 1989, p.194)

O elenco da estreia de 1952 foi composto por Paulo Fortes (Pedro Malazarte, barítono), Olga Maria Schroeter (Baiana, Mezzo-soprano) e Assis Pacheco (Alamão, tenor). Balé com Esi Garro, Oneide Cravero, Edmundo Carijó e Yelle Bittencourt, com coreografia de Valslaw

---

<sup>60</sup> *Contos populares brasileiros*, livro de Lindolpho Gomes, que contém 12 histórias de Malazarte.

<sup>61</sup> Alamão, Lamão e Alemoa são formas populares para alemão/alemã (em gauchês)

Veltchech, cenários de Santa Rosa, Direção cênica de Carlos Marchese, *mise-en-scene* de Bronislaw Horowicz e regência de Nino Gaioni.

A crítica recebida pela estreia reconhece nesta ópera caminhos estéticos para o estabelecimento de uma ópera nacional.

...*Pedro Malazarte* abre uma estrada nova, e funda, na realidade a ópera brasileira. Não é um trabalho de fôlego – antes uma deliciosa ‘trouville’ – mas traz as indicações de rumo estético certeiras para a criação de uma grande ópera nossa. (crítica do Correio da Manhã 29 mai. 1952 apud, Cotrim, 1989)

A mesma crítica destacou também o tratamento musical do texto de Mário de Andrade.

De superior qualidade, a música se nutre de brasilidade irresistível. E a unidade da obra resulta de que essa música se adapta ao significado e mesmo aos valores fonéticos do texto de Mário de Andrade com admirável precisão. Somem-se a esses atributos essenciais do libreto e da música, intimamente conjugados, a excelência da realização... (crítica do Correio da Manhã 29 mai. 1952 apud, Cotrim, 1989)

Esta ópera recebeu uma nova apresentação no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1959, com Gloria Queiroz no papel da Baiana, coreografia de Tatiana Leskova, *mise-en-scène* de Frank de Quell e regência de Nino Stinco. Em 1975 esta ópera foi reapresentada no Theatro Municipal de São Paulo, em forma de concerto.

Fernandes (2005), publicou um artigo na Revista OPUS no.11 no qual a compara *Pedro Malazarte* com a ópera *Malazarte* de Lorenzo Fernandez, analisando o libreto e as partituras de ambas para identificar elementos de brasilidade. Também Cirlei de Hollanda (1992) analisa as circunstâncias de criação desta ópera a partir do ponto da vista da influência da literatura na ópera brasileira, na sua dissertação *Música e Literatura no Processo de Consolidação da Ópera Nacional*.

### ***Boiúna - A Lenda da Noite (1955), de Walter Schultz Portoalegre (1907 - 1957)***

O compositor Walter Schültz Portoalegre nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 1907. Na sua produção destacam-se muitas composições para o cinema, com quase três dezenas de trilhas sonoras para filmes nacionais e estrangeiros, balés, sinfonias e obras para conjuntos de câmara. Morreu prematuramente em 1957, apenas dois anos depois da estreia de sua ópera *Boiúna – A Lenda da Noite*. Segundo Bressan (apud Joe, 2001), “A obra de Schültz Portoalegre parece ter sido relegada ao olvido como consequência de um problema crônico que afeta a memória nacional como um todo”.

*A Boiúna* ou *Boiúna – A Lenda da Noite*, ópera em 1 ato, estreou em 18 de dezembro de 1955, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com produção do Teatro Experimental de Ópera (TEO). O libreto é de Silvio Moreaux<sup>62</sup> e conta a lenda nortista da feiticeira Boiúna<sup>63</sup>, que esconde a lua<sup>64</sup> e a noite dentro de um côco. Quando um barqueiro rouba o côco e o abre, faz surgir a noite e as trevas, mas o gênio do bem, Guaracy<sup>65</sup>, através de uma oração, traz de volta a luz.

A estreia em 1955, de acordo com Cotrim (1989), contou com Esther Meelli (Boiúna), Cecília Mota (Iná), Paulo Paiva (Maneco), Gil Carlos Mesquita (Thiago) e Armando Maciel (Miguel), com direção cênica de Romeu Gonçalves e regência do próprio compositor.

Depois da estreia a ópera permaneceu esquecida até sua redescoberta quase cinco décadas depois, em 2001, numa reestrela no Teatro da Ospa, com direção cênica de Dilmar Messias, cenários de Félix Bressan, figurinos de Vera Stédile Zattera, regência de Ion Bressan e com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, em comemoração ao dia das crianças.

A partitura completa se perdeu, restando apenas a parte do piano e provavelmente da voz<sup>66</sup>. “A partitura localizada de Boiúna tinha apenas a parte de piano e (...) Ion Bressan, que, além de maestro, é um compositor (...), precisou escrever as partes de orquestra.” (Joe, 2001)

Esta ópera recebeu a classificação de ópera infantil na remontagem de 2001, como também foi assim classificada em artigo do jornal *Correio do Povo*, podendo ser considerada, além disso, como ópera regionalista. Vicente (2002) comenta a recepção da ópera pelo público.

O sucesso de público da ópera infantil 'Boiúna - A Lenda da Noite', que foi vista no ano passado por cerca de cinco mil crianças e adultos, acabou resultando no lançamento de um disco. A obra de Walter Schultz Portoalegre será lançada em maio com o título de 'Boiúna'. (Vicente, 2002)

Segundo o maestro Ion Bressan, regente da remontagem de 2001, a ópera é destinada ao público de todas as idades, dos 8 aos 80 anos, mas há uma ênfase no público infanto-juvenil.

---

<sup>62</sup> O mesmo libretista da ópera *A Lenda do Irupê*.

<sup>63</sup> Boiuna ou Boiassú, segundo lenda indígena (mitologia amazônica), é uma serpente gigante que se transforma em uma bela mulher ao ver se aproximar homens da mata, para destruí-los física e espiritualmente.

<sup>64</sup> Lua é Jacy na mitologia indígena.

<sup>65</sup> Guaracy é o Sol na mitologia indígena.

<sup>66</sup> No artigo de Joe (2001), não está claro se foi encontrada a parte da voz.

O libreto assinado pelo poeta Sylvio Moreaux revela uma estrutura narrativa voltada a um público jovem enquanto a música desenvolvida por Schültz Portoalegre representa o coroamento de um longo período de pesquisa do folclore musical brasileiro. (Joe, 2001)

Bressan (apud Joe, 2001), acredita que esta obra, por muitas de suas características, se aproxima mais de uma opereta<sup>67</sup>, mas que toma ares de ópera pela estética fortemente brasileira, e uso de canções populares em toda a sua estrutura. “*Boiúna* tem uma estética nacional. É toda baseada em canções brejeiras fortemente identificadas com a cultura brasileira. Nesse aspecto, é uma grande ópera.” (Bressan, apud Joe, 2001) Bressan destaca ainda a curta duração da ópera (menos de uma hora), seu tom levemente cômico, elementos de história infantil e tom de opereta pela alternância de partes faladas e partes cantadas.

O uso de elementos nacionais na partitura parece não ter convencido o crítico Renzo Massarani da brasilidade da ópera, ao comparar a *Boiúna* à *Pedro Malazarte* de Guarnieri. Para Massarani Schültz Portoalegre “...recolheu, colecionou ritmos, expressões, formas nacionais e os tratou objetivamente, sem assimilá-los.(...) A própria concepção musical da ópera obedece, com efeito, a concepções centro-européias...” (Massarani, 1955, apud Cotrim, 1989) Porém Massarani se rende em algumas passagens da ópera, afirmando que “...há porém vários momentos (...) em que a melodia esquece as preocupações nacionalísticas e os reflexos mozarteanos, levantando-se sobre a orquestra verdiana para cantar com espontaneidade e até generosidade. São as partes melhores, que justificam o esforço que deve ter custado tal espetáculo, apresentado sem auxílios nem subvenções. (...) uma tentativa honesta e séria de um jovem, musicista brasileiro...” (Massarani, 1955, apud Cotrim, 1989, p.205).

### ***A menina das Nuvens* (1960), de Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959)**

O compositor e regente Heitor Villa-Lobos nasceu em 1887, no Rio de Janeiro. Dentre a sua vasta produção compôs diversas obras vocais e obras dramático-musicais como *Izahit* (1918), *Magdalena* (1947), *A Menina das Nuvens* (1960) e *Yerma* (1971).

*A Menina das Nuvens* é uma Aventura Musical (ou fantasia musical) em três atos. Um conto de fadas baseado na peça teatral homônima de Lucia Benedetti, que conta a história de “...uma menina que vive no castelo do Tempo, para onde foi levada, ainda pequena, por um pássaro. São várias as aventuras da menina, até seu casamento com um príncipe”(Cotrim,

---

<sup>67</sup> Um tipo de ópera de conteúdo e música considerados leves.

1989, p. 210) Sobre a parte musical “...representa o concentrado Villa-Lobos da maturidade, com uma textura harmônica e melódica inocentemente simples, extraordinariamente bem moldada para uma ópera sobre contos de fada para crianças.”<sup>68</sup> (Tarasti, 1995, p. 400) Cotrim (1989) destaca que esta obra é uma das últimas composições de Villa-Lobos.

Segundo o jornal *Folha Online* (1997), na coleção Amaral Vieira constam dois telegramas e uma carta que comprovam a ligação de Villa-Lobos com Hollywood, mais especificamente com os estúdios Disney, através de seu representante, C. Edgar. Na referida carta Villa-Lobos propõe à Disney a produção de um desenho animado baseado na sua composição *A menina das Nuvens*. De acordo com a *Folha Online*, Villa-Lobos estava provavelmente muito endividado devido a um tratamento de câncer e esta teria sido sua motivação para a tal proposta. A resposta do executivo do estúdio Disney foi a seguinte:

Tenho a informá-lo que o estúdio de produção do sr. Walt Disney está programado para os próximos cinco anos (...) e não está presentemente em busca de roteiros para filmagens que complementem os que já possui.(apud *Folha Online*, 1997)

Em 29 de novembro de 1960 a ópera estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no festival Villa-Lobos e em 31 de janeiro de 1989 estreou no teatro *Americas Society* em Nova York, dirigida por Alfred Heller. Esta ópera foi reapresentada no Palácio das Artes em Belo Horizonte em 2009. O manuscrito da partitura completa e a redução para piano e voz se encontram no Museu Villa-Lobos.

Conforme Cotrim (1989), o elenco da estreia em 1960 foi formado por Aracy Bellas Campos (Menina das Nuvens), Assis Pacheco (Corisco), Edison de Castilho (Tempo), Paulo Fortes (Variável), N.N. (Marchinha), Lysia Demoro (Anita), Maria Henriques (Mãe), Glória Queiroz (Rainha), Izauro Camino (Príncipe), Guilherme Damiano (Soldado) e Maria Helena Mucelli (Lua). A direção cênica e os cenários foram de Gianni Ratto com assistência de Assis Pacheco, figurinos de Bela Paes Leme, coreografia de Eugênia Feodorova, com Wanda Garcia como bailarina solista, corpo de baile da Escola de Danças Clássicas e regência de Edoardo Guarnieri.

---

<sup>68</sup> "It represents the concentrated late Villa-Lobos, with a harmonically and melodically innocently simple texture extraordinarily well suited to a fairy tale opera meant for children." (Tarasti, 1995, p. 400)

### ***A compadecida* (1961), de José de Lima Siqueira (1907 - 1985)**

O compositor, maestro e professor José de Lima Siqueira nasceu em Conceição, no Vale do Piancó, no alto sertão do Estado da Paraíba em 1907. Foi compositor nacionalista, com ênfase no folclore nordestino. Entre as suas composições destacam-se sinfonias, poemas sinfônicos e músicas de câmara. Além de *A Compadecida*, Siqueira compôs uma outra ópera chamada *Gimba* (1960), sobre texto de Gianfrancesco Guarnieri.

*A Compadecida*, ópera em 3 atos, tem libreto baseado na peça teatral de Ariano Suassuna *O Auto da Campadecida* (1955). Estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 11 de maio de 1961, no Festival do Rio de Janeiro. *O Auto da Compadecida* conta a história de João Grilo e Chicó e suas aventuras envolvendo tipos populares nordestinos como o cangaceiro, o sacristão, o padre e também figuras religiosas como Nossa Senhora, Jesus Cristo e o Diabo.

Pelo libreto e pela música esta é uma típica ópera regionalista, também de caráter cômico. Siqueira (apud Cotrim, 1989), declara sua intenção de afirmação nacional e regional ao compor esta ópera, identificando grande carga de autenticidade no texto de Suassuna e buscando através de elementos musicais folclóricos, dar autenticidade regional à música.

De acordo com Cotrim (1989), o elenco da estreia foi formado por Ivan Senna (palhaço), Assis Pacheco (João Grilo), E. Castilho (Chicó), A. Colosimo (Padre João), Alfredo Mello (Antonio Moraes), Enzo Feldes (Sacristão), Raul Gonçalves (Padeiro), Aracy Bellas Campos (Mulher do padeiro), N. Paiva (Bispo), Alcebíades Pereira (Prado), Mahely Vieira (Severino de Aracajú), Carlos Dittert (Cangaceiro), Alfredo Mello (Demônio), C. Walter (Encourado), R. Miranda (Manoel - Jesus Cristo) e Lia Salgado (*A Compadecida – Nossa Senhora*). Com orquestra, coro e corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, direção de cena de Silvia Ferreira e regência do próprio compositor.

### ***Um Homem Só* (1962), de Camargo Guarnieri (1907 - 1993)**

Ópera em 1 ato de Mozart Camargo Guarnieri que estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 21 de novembro de 1962, dentro da Temporada Nacional de Arte. O libreto é de Gianfrancesco Guarnieri, ícone da dramaturgia brasileira. Segundo o crítico Eurico Nogueira França, apud Cotrim (1989), trata-se de uma ópera-cômica.

Eurico Nogueira França, apud Sampaio (2009) escreveu na época, sobre esta ópera, afirmando que “...tudo caminha aqui – a própria música – em termos de bom, moderno, vigoroso, avançado teatro. Chegamos a um conceito de ópera brasileira na qual as dimensões teatrais lhe conferem legitimidade irresistível”.

A estreia desta ópera despertou “...acentuada curiosidade nos meios artísticos brasileiros, por vários motivos, a começar pela música de Guarnieri, moderna e de cunho marcadamente nacionalista. O libreto também (...) [despertou] curiosidade, por ser Gianfrancesco Guarnieri (que não é parente de Camargo, mas filho de Edoardo de Guarnieri, o maestro) um dramaturgo conhecido por suas obras de cunho social e político.” (Cotrim, 1989, p.215)

Segundo Camargo Guarnieri (apud Cotrim, 1989), a ópera segue de certa forma os moldes de uma tragédia grega, possuindo logo na introdução um coro que descreve o personagem principal, José Pires de Assunção, que no desenrolar da ópera, vive sua tragédia.

José Pires de Assunção é um neurótico que não se encontra a si próprio e utiliza vários meios para descobrir o seu ego profundo. A ópera, em resumo, é o drama íntimo de uma criatura humana que não se realiza, que não se encontra na vida real. Daquela procura resultam estados de angústia que traçam o quadro patológico de uma neurose do século. (Cotrim, 1989, p.215)

Como dito na introdução de nossa pesquisa, suspeitamos de uma forte influência de *Wozzeck*, ópera de Alban Berg sobre texto de G. Büchner, principalmente no libreto de Gianfrancesco Guarnieri. Quanto à música de Camargo Guarnieri, não nos foi possível ouvi-la, nem analisar a partitura, mas esta pesquisa comparativa das duas obras nos parece promissora para futuros trabalhos.

O elenco da estreia em 1962, segundo Cotrim (1989) foi composto por Paulo Fortes (José Pires de Assunção), Lia Salgado (Mariana, Velha e Rita), Guilherme Damiano (Alcides, 2º. Operário e Médico), Geraldo Chagas (Sorveteiro e 1º. Operário) e Nino Crimi (Cobrador, Dono do Bar e Padre). Os cenários foram de Newton Sá, coreografia e mímica de Tatiana Leskova, direção de Z. Ziembsky e regência de Edoardo Guarnieri.

### ***As parasitas* (1963), de Agnelo França (1875 - 1964)**

Agnelo Gonçalves Viana França nasceu em 1875, em Valença, Rio de Janeiro. O compositor e músico autodidata, também foi pianista, regente e professor. Dentre suas composições estão músicas sacras, orquestrais e de câmara. De acordo com o Dicionário Cravo Albin (2009)<sup>69</sup>, França foi professor de Villa-Lobos, Radamés Gnattali, entre outros.

Sua ópera em 1 ato, *As Parasitas*, que possui libreto de Albino Guimarães, estreou como evento acadêmico, em 12 de junho de 1963, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, de acordo com Cotrim (1989). A ópera narra a história de amor

<sup>69</sup> [http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_A&nome=Agnelo+Fran%E7a](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Agnelo+Fran%E7a)

dos jovens Edmundo e Edméa, criados como irmãos. Os intérpretes da estreia acadêmica foram Mario Cesar de Oliveira (Edmundo), Eduardo Giglio (Raul), Cecilia Soutto Mayor (Edméa), Maria Helena Oliveira (Iza), Ilda Maria Lauria (Rogéria), Rômulo (Egom Hermann Binder), Arthur Roizen (Caio) e Iva Weinhartt Jacob (Cigana), todos alunos da professora Carlinda Filgueiras Lima Costa, produtora do espetáculo. O espetáculo contou com o coral José Maurício Nunes Garcia, encenação de Carlinda Filgueiras Lima Costa, coreografia de Gilda Murray, orquestra da Escola de Música e regência de Henrique Morelembaum.

Cotrim (1989), que elogiou o nível da apresentação, lamenta a ausência da crítica especializada, provavelmente por se tratar de uma apresentação acadêmica.

A ópera recebeu nova apresentação no Rio de Janeiro, em 1965.

### ***A Vocação de Colombo (1964), de Atico Rubini (1914 - 1995)***

Albino José Rubini<sup>70</sup> nasceu em 1914, em Jaguará do Sul, Santa Catarina. Adotou o nome de Irmão Ático Rubini, ao se tornar irmão marista em 1929. Formado em canto gregoriano, Rubini também era organista, regente e professor. Escreveu diversas obras sacras, como missas e motetes. De acordo com Casoy (2006), compôs três óperas, *I-Juca Pirama* (1946), sobre obra de Gonçalves Dias, *A Vocação de Colombo* (1964) e *Tarcísio*, melodrama em 5 atos. Fundou e dirigiu a Orquestra Arquidiocesano de Amadores, no Colégio Arquidiocesano de São Paulo.

A ópera em 2 atos *A Vocação de Colombo* estreou no Teatro do Colégio Arquidiocesano, em São Paulo, em 06 de junho de 1964. Segundo Cotrim (1989), Rubini se inspirou no argumento de *Colombo fanciullo* de L. Morione, para escrever o libreto que narra parte da vida de Cristóvão Colombo antes da descoberta da América.

O elenco da estreia foi formado por Mario de Vivo (Cristóvão Colombo, tenor), Afonso Amirati (Mestre Domingos, baixo), Walter Bergamini (Mestre Lucas, barítono), Alberto de Barberis (Frei Guilherme, baixo), Danilo Zanetti (Marinheiro, barítono), Olga de Oliveira Lima (povo, soprano), Luiz Eduardo de Barros (Irmão Leigo, ator), Fernando Ferreira e Francisco de Assis Cury (Jograis). Direção cênica e regência de Atico Rubini, coro e orquestra Sinfônica Arquidiocesano de Amadores e coreografia de Maria Lúcia Camargo.

Sobre a música da ópera de Rubini, a crítica do Jornal *O São Paulo* (1964, apud Cotrim, 1989), diz o seguinte:

---

<sup>70</sup> Dados biográficos retirados de Casoy (2006)

O estilo musical da ópera é de sabor verdiano; se a partitura não apresenta nada de original, é de louvar a concepção, muito bem estruturada, baseada numa instrumentação eficiente, com trechos vocais de belo efeito. (...) À música da segunda parte do bailado falta a necessária característica selvagem, aliás difícil de expressar num trecho de frases do tipo tradicional em compasso ternário. (crítica de 1964, apud Cotrim, 1989)<sup>71</sup>

A ópera foi rerepresentada no Teatro Guaíra de Curitiba, em 1972, com regência do próprio Atico Rubini.

### ***O Milagre Das Rosas (1968), de Mário Mascarenhas (1917)***

O professor, compositor, acordeonista, pianista e ator Mário Mascarenhas nasceu em 1917 em Cataguazes, Minas Gerais. Filho de músicos, desenvolveu precocemente seus talentos musicais e teatrais. Fundou aproximadamente 115 academias de música com seu nome pelo Brasil. Como ator protagonizou o filme de Humberto Mauro *O Canto da Saudade* (1952). Mário Mascarenhas é autor de mais de uma centena de obras didáticas de grande sucesso para diversos instrumentos.

A ópera infantil em 2 atos *O Milagre das Rosas*, possui libreto do próprio compositor, baseado na história de Santa Izabel, Rainha de Portugal. Certo dia a Rainha Izabel foi pega pelo marido, D. Diniz, distribuindo pães e flores no portão do Palácio. Acusando-a de pródiga, o marido exigiu que ela abrisse o avental, mas Izabel afirmou que só levava flores. Quando finalmente foi obrigada a mostrar o que trazia, em lugar das moedas e dos pães, apareceram milagrosamente as flores.<sup>72</sup>

A ópera estreou em 21 de novembro de 1968, no Teatro Deodoro, em Maceió, Alagoas. Como foi composta para ser representada por crianças e o elenco da estreia foi constituído por alunos do Colégio Imaculada Conceição, com direção das professoras da instituição, Maria Aida Wucherer e Maria Augusta Monteiro. Sobre esta primeira apresentação Cotrim (1989) afirmou não ter encontrado maiores informações, mas detalha a nova estreia que ocorreu no Teatro Municipal de Niterói, em 1969, todo montado com intérpretes infantis, ao todo 120 crianças. O elenco de 1969 foi formado por Dorcas Mendes (Rainha), Olavo Amorim (Rei), Saulo Faria Braz (Mendigo mensageiro), Joana D'Arc dos Santos (Ceguinha), Miguel Sá Spinelli (Noivo), Tania de Abreu Lima (Noiva), Jean Pierre Biot (Padrinho pobre), Vera

<sup>71</sup> Cotrim não indica autoria da crítica, somente a data de 21 de junho de 1964, jornal *O São Paulo*.

<sup>72</sup> Resumo retirado do livro *O Melhor da Música Popular Brasileira*, de Mário Mascarenhas.

Carvalho (Florista), José Carlos Neiva (Mordomo), Tarcisio M. Miranda (Soldado Mau) e Antonio Soares (A Voz de Deus). Figurinos de Esmeralda Pena, cenário de Aquino Silva, direção cênica de Juliana Yanakieva, Orquestra do Teatro Municipal da Guanabara, regência e orquestração de José Pereira dos Santos, com supervisão de Mário Mascarenhas.

Esta ópera pode ser montada em grande produção ou ser reduzida a “Cena do Milagre”, forma ideal para apresentações em colégios pequenos. Destacam-se na obra momentos de bailado e corais.

O espetáculo foi reapresentado em 1969 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e segundo Cotrim (1989), vêm sendo montado com frequência por escolas de música pelo Brasil.

### ***Yerma* (1971), de Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959)**

*Yerma* é uma ópera em 3 atos, composta segundo Cotrim (1989), entre 1955/56 e só estreada em 12 de agosto de 1971, na Ópera de Santa Fé, no Novo México, Estados Unidos da América. A obra é baseada na peça teatral homônima de Federico Garcia Lorca (1898-1936). Cotrim considera *Yerma* uma ópera profunda, “mais centrada no texto que na ação” (p.223). A protagonista Yerma é uma mulher sensível e incompreendida pelo marido, que sente forte desejo de ser mãe, apesar de ter passado dois anos de casada tentando engravidar, sem sucesso. Vive vigiada pela família e ao ser vista conversando com um pastor é acusada de infidelidade. Certo dia descobre que não tinha filhos porque seu marido era estéril e o mata como vingança.

Sobre a música de Villa-Lobos, Sampaio (2009) relata que o maestro da estreia Americana da ópera escreveu na década de 70 que “... a partitura tinha um pouco de Puccini, um pouco de Debussy, um pouquinho de Strauss – e muito Villa-Lobos.” E este relato, na visão de Sampaio, revela que Villa-Lobos estava a par do que de mais importante se fazia em ópera naquele período, mas que ao mesmo tempo Villa-Lobos impregna a obra de seu estilo pessoal.

Trechos da ópera foram reapresentados no Espaço Cultural CPFL, Campinas, em 2009. Sua última e única apresentação completa no Brasil foi realizada em 1983 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com regência de Mário Tavares. A ópera também recebeu uma apresentação na Série Vesperais Líricas no Teatro Municipal de São Paulo com o maestro Luis Gustavo Petri no piano.

O elenco da estreia americana de 1971, segundo Cotrim (1989), foi composto por Mirna Lacambra (Yerma), John Wakefield (Juan), Theodor Uppman (Victor), Frederica Von Stade (Maria), Elaine Bonazzi, Barrie Smith, Ellen Vincent, Karen Barlar, Ellen Phillips, Barbara Sacks, Bonnie Bradley (Lavadeiras), Roslyn Jhunever (Moça), Linda Rasmussen (outra Moça), Susan Treacy, Martha Ann Thigpen (Cunhadas de Yerma), Judith Farris (Dolores), Barrie Smith (Cantora), C. Allen Barker (Cantor) e Jack Stanton (Voz de uma criança). Coreografia de Basil Langton, cenários de Allen Charles Klein, pinturas de Giorgio de Chirico, iluminação de Georg Schreiber, regência de Christopher Keene e orquestra da ópera de Santa Fé.

### ***Sonho de um Pierrot (1973), de Riccardo Fancini*<sup>73</sup>**

A ópera ou cena lírica em 1 ato, *Sonho de um Pierrot*, sobre poema de Cirio Vieira da Cunha, estreou em 3 de dezembro de 1973, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de acordo com Cotrim (1989). O evento foi organizado pela Escola de Canto Carmem Gomes, para encerramento do ano letivo. O elenco da estreia foi composto por Antonio Augusto Sabra (Pierrot), Consuelo Pereira (Colombina) e Antonio Tiburcio (Fauno). Balé de Marcello Coelho.

O poema narra o pesadelo de Pierrot, que ao dormir, triste por ter sido abandonado pela Colombina, sonha com um gênio do mal que quer destruir o seu amor. Quando Pierrot acorda se dá conta de sua dor e se desespera.

### ***Vivaldia MCMLXXV (1975), de Jorge Antunes (1942)***

O compositor, professor, regente, artista plástico, violinista e físico Jorge Antunes nasceu em 23 de abril de 1942, no Rio de Janeiro. Sua formação ampla e diversificada contribuiu para a característica multimídia de suas obras. Entre 1969 e 1973, Antunes esteve fora do Brasil estudando e compondo. No exterior recebeu prêmios e diplomas, entrando em contato direto com a vanguarda musical e com o que havia de mais avançado em termos de pesquisas e experimentações. Volta para o Brasil em 1973 e como professor da Universidade de Brasília, forma um laboratório de música eletrônica e cria um grupo de música especialmente para apresentar obras contemporâneas, com base na pesquisa e experimentação musical, o GeMUnB (Grupo de experimentação Musical da Universidade de Brasília). O

---

<sup>73</sup> Não encontramos biografia.

Grupo era composto por Jorge Antunes (regência, sons eletrônicos), Laura Conde (Voz, mímica), Sebastião Gomes (oboé, cornínglês, clarineta e outros instrumentos), Mariuga Lisbôa (piano, órgão), Bohumil Med (trompa, percussão), Odette Ernest Dias (flauta, flautim), Jorge Armando Nunes (violoncelo), Norma Lilia (dançarina, mímica) e Fernando Vasques (viola, guitarra). Todos também manipulavam sonoramente objetos.

Antunes é considerado um dos precursores da música eletrônica no Brasil. Compôs óperas de grande e de pequeno porte, com temas políticos e elementos multimídias de uma maneira geral, dentre as quais destacamos *Qorpo-Santo* (1983) e *Olga* (2006).

A ópera-bufa de câmara *Vivaldia MCMLXXV* foi escrita originalmente para integrar o repertório do GeMUnB, composta para mímico ou dançarina, voz de contralto, flauta, trompa, cornínglês, piano, violoncelo e fita magnética. Sobre a parte vocal é utilizada a reprodução de sons que se parecem com um ataque de asma.<sup>74</sup>

Jorge Antunes (apud Valle, 2003) classifica *Vivaldia MCMLXXV* como “uma espécie de ópera bufa de câmara” (p.160). Com apenas 15 minutos de duração, teria um caráter mais de peça de concerto, do que de uma ópera, segundo Valle (2003), que acredita que o termo ópera tradicionalmente está ligado a ação cênica teatral com música, cantada com ou sem acompanhamento, mas considera que, com as vanguardas do século XX e sua intenção renovadora, o significado do termo ópera passou a ser qualquer ação teatral com música, “...mesmo que não contenha uma lógica de desenvolvimento dramático tal como numa peça de teatro” (Valle 2003, p.200)<sup>75</sup> Valle comenta a dificuldade da divisão de gêneros nas obras contemporâneas.

É difícil, em nosso tempo, essa divisão de gêneros. Até onde um poema em prosa é poesia, ou até onde uma prosa poética é prosa? Peças onde o compositor anota a movimentação cênica dos músicos instrumentistas, é comuníssimo na música contemporânea, às vezes mesmo obrigando-os a dizerem textos e até cantarolarem... Os artistas do final do século XX e do XXI, não obedecem o rigor dos gêneros tradicionais, mesmo porque esses, parece, encontram-se em fase de transformação. (Valle, 2003, p.201)

Os instrumentos fazem uma espécie de teatro musical<sup>76</sup> e por este motivo foi classificada no seu catálogo, como ópera, justifica Valle (2003). Inspirada na vida de Antonio Vivaldi<sup>77</sup>, a

---

<sup>74</sup> recurso da ironia.

<sup>75</sup> Ver conceito de ópera no século XX, no capítulo 1, desta pesquisa.

<sup>76</sup> Atuação cênica de instrumentistas. Não confundir com o gênero teatro musical.

parte sonora cita e transforma trechos de suas músicas, sendo uma homenagem ao compositor veneziano barroco. A parte cênica é toda baseada nos eventos da vida de Vivaldi, sua obra e sua época.

Esta ópera está registrada em CD, sendo a faixa 4 de *Jorge Antunes e o GeMUnB*, lançado em 2006, pelo selo/editora Sistrum Edições Musicais, sob número de catálogo/ISBN: cd 350010. Foi gravada também pela Radio France e pela RBT (Belgische Radio em Televisie), de acordo com Cotrim (1989).

### ***Maroquinhas Fru-fru (1976), de Ernst Mahle (1929)***

O compositor e regente Ernst Mahle nasceu em 1929, em Stuttgart, Alemanha. Estudou música com Johan Nepomuk David em Stuttgart, antes de vir para o Brasil em 1951. Já no Brasil, em Piracicaba, estudou com Hans-Joachim Koellreutter. Naturalizou-se brasileiro em 1962. Foi um dos fundadores da Escola de Música de Piracicaba em 1953. Mahle é autor de sinfonias, obras para coro, instrumentos solo, orquestra infanto-juvenil, concertinos e balés. Até a presente data compôs três óperas, mas revela em entrevista que gostaria de mais. “Ainda tenho vontade de escrever mais obras, mas o problema é que o nosso Teatro não comporta muito bem. E também uma ópera custa muito caro, mas quando surgir uma oportunidade, tenha certeza que farei com maior prazer” (Mahle apud Alves, 2009). Este tipo de dificuldade que Mahle encontra, é na realidade a dificuldade de praticamente todo o compositor de óperas no Brasil.

...Mahle fala com orgulho das três óperas que teve a oportunidade de criar, mas lamenta o tratamento que a música, de uma forma geral, recebe no Brasil. Se pudesse, provavelmente teria feito outras, mas ele soube, no tempo certo, dedicar-se a outras criações, por ter a ciência dos custos de apresentação de uma ópera completa, com vestuário, cenografia, atuação e a presença de todos os cantores. (Alves, 2009)

Sobre a escrita musical de Mahle, Natali (2006), comenta que “... ele produz um material melódico de intenso brasileirismo, a exemplo de Camargo Guarnieri ou Osvaldo Lacerda, que também percorrem a trilha aberta por Villa-Lobos.” Segundo Perpétuo (2008), “sua linguagem musical se caracteriza por um idioma nacionalista e acessível.”

---

<sup>77</sup> Compositor e músico do barroco italiano Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741).

*Maroquinhas Fru-fru* é a primeira ópera de Ernst Mahle. Composta em 1974, às pressas<sup>78</sup>, para um concurso de composição em Niterói, Rio de Janeiro. De acordo com Cotrim (1989), estreou em sua forma completa em 20 de março de 1976, no Auditório da Escola de Música (Empem<sup>79</sup>), em Piracicaba, São Paulo. O libreto de Mahle é inspirado na peça teatral *Maroquinhas Fru-fru* de Maria Clara Machado (1921-2001) e conta a história de um concurso de bolos, que oferece para a vencedora um valioso colar de pérolas, que despertará a cobiça das demais participantes, resultando numa grande confusão, com roubos, disputas e brigas. Segundo a esposa de Mahle, Maria Aparecida (apud Perpétuo, 2008), Maria Clara Machado foi convidada para a estreia da ópera em Piracicaba e gostou muito do resultado, observando que a ópera acentuava os aspectos líricos da peça.

Esta ópera de câmara foi composta para 13 personagens, orquestra de cordas, quinteto de sopros e percussão. “...por causa do número reduzido de integrantes houve a possibilidade de a ópera ser apresentada dez vezes na sala de concertos Dr. Mahle, na Empem, e outras oito em cidades paulistas incluindo São Paulo, no Masp (Museu de Arte de São Paulo)...” (Alves, 2009). O coro é formado pelos 13 personagens principais.

*Maroquinhas Fru-fru* é uma das mais bem sucedidas óperas brasileiras, podendo-se dizer que, devido ao grande número de reapresentações, já entrou para o repertório nacional. Mahle (apud Alves, 2009) confirma, “É a ópera minha que mais foi executada, acho que umas 30 vezes”. Constam reapresentações da ópera *Maroquinhas Fru-fru* em Piracicaba, Rio de Janeiro, Ouro Preto, Belo Horizonte, Poços de Caldas, Manaus e outras cidades.

De acordo com Cotrim (1989), a estreia em 1976 gerou grande expectativa nos meios artísticos de Piracicaba, pois aquela era a primeira vez que uma ópera completa seria apresentada na cidade. O elenco foi composto por Ida Meirelles (*Maroquinhas fru-fru*), Baudur Lisenberg (*Cosme*), Sergio Fustagno (*Damião*), Suzel Cabral Jorge (*D. Bolandina*), Marcos Tadeu (*Eulálio Cruzes*), Eladio Perez-Gonzales (*Ubaldo Pepitas*), Lygia Sansigolo (*D. Florisbela*), Cintia Pinotti (*D. Florentina*), Dirce Carmignani (*D. Florzinha*), Ruy dos Santos Caio (*Honestino*), Lilia Manfrinato (*D. Padarina*), Guido Zanlorenzi (*Petronio Leite*) e Oscar de Oliveira (*Zé Botina*), com a Orquestra Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba, cenários de Rodrigo Cid, figurinos de Clemencia Pizzigatti, direção cênica de José Maria Ferreira e regência de Ernst Mahle.

---

<sup>78</sup> Foi composta em 15 dias.

<sup>79</sup> Empem – Escola de Música de Piracicaba Ernst Mahle.

O uso de *leitmotivs* para caracterizar personagens, objetos significativos ou situações na partitura da ópera não passou despercebido pela crítica da estreia.

...Mahle foi muito feliz na elaboração da música, que se revela perfeitamente adequada ao espírito da estória. É vibrátil, colorida, divertida e atraente, embora não faltem, no segundo ato, os tons que exprimem tensão e perigo, sublinhando as cenas de suspense. Nota-se na composição o cuidado de fixação de temas musicais que vão caracterizar certas personagens ou situações da peça, como as mocinhas Flores, dona Bolandina, o próprio bolo, e assim vão sucedendo, se repetindo e se entrecruzando – tudo isso sem sair do nível de compreensão adequado a uma peça que se destina, originalmente, a um público muito jovem, embora seja assistida e re-assistida com prazer pelos adultos. (sem indicação de autor, crítica do *Jornal de Piracicaba*, 04 abr. 1976, apud Cotrim, 1989, p.250)

O crítico destaca a citação de uma ciranda popular na partitura, de surpreendente efeito cômico, “...uma das fases altas do espetáculo é a ciranda surrealista que de repente surge em meio à confusão da noite, e é dançada ao canto de ‘Onde está a Margarida’.”(apud Cotrim, 1989, p.250) O tema musical da família Flores, segundo o mesmo crítico, possui “delicioso sabor folclórico brasileiro”, ressaltando que a partitura, de um modo geral, é rica em contrastes rítmicos e espírito jovial.

### ***O Chalaça* (1976), de Francisco Mignone (1897 - 1986)**

Francisco de Paula Mignone nasceu em 1897, em São Paulo, filho de pai italiano, professor de música. Segundo Castro (2006), tanto a música brasileira quanto a italiana irão influenciar suas composições. Castro em sua dissertação busca caracterizar um diálogo crítico entre italianismo e brasilidade que acredita estarem articulados na ópera *O Contratador de Diamantes*(1921) de Mignone, com base na teoria da circularidade cultural<sup>80</sup>. Esse diálogo intercultural, acredita a autora, irá se refletir em suas obras líricas, principalmente as duas primeiras, com libretos escritos em italiano, considerada a língua oficial da ópera na época. Sua segunda ópera *L’Innocente* (1928), que obteve grande sucesso, recebeu severas críticas de Mário de Andrade, por ser considerada ópera italiana, pouco contribuindo para a cultura nacional. Mignone adere ao nacionalismo a partir de 1929, tornando-se amigo de Mário de Andrade. O compositor só voltaria a compor óperas décadas mais tarde, em estilo já bem

---

<sup>80</sup> Castro (2006) se apoia na ideia do historiador Carlo Guizburg de “um influxo recíproco” (p.8) entre culturas subalternas e hegemônicas, de baixo para cima e de cima para baixo: a teoria da circularidade de culturas.

diferente. Mignone abandona o idioma italiano e o estilo italiano de composição<sup>81</sup> e lança-se à composições influenciadas pelo pensamento modernista, escolhendo assuntos do passado histórico do Brasil, como as óperas *O Chalaça* (1976) e *O Sargento de Milícias* (1978).

*O Chalaça* é uma ópera cômica em 2 quadros, com libreto de Humberto Mello Nóbrega. Estreou, segundo Cotrim (1989), em 22 de outubro de 1976, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, na Temporada Lírica Oficial. Por esta obra Mignone ganhou o concurso de ópera brasileira em 1972, mas devido a problemas financeiros e administrativos, não pôde ser montada na ocasião.

A ópera narra, de acordo com Cotrim (1989), uma possibilidade histórica. No Rio de Janeiro de 1823, Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, amigo de D. Pedro I, teria promovido o romance entre este e D. Domitila, a futura Marquesa de Santos.

O elenco da estreia foi formado por Paulo Fortes (o chalaça), Glória Queiróz (D. Domitila), Zaccaria Marques (Tem. Felício), Alexandre Trik (O Marquês), Nicolino Cupello (Benedito), Geraldo Chagas (Calimério), Antonietta Panfili, Lourdes Magalhães, Elder de Noronha (Damas), Mario Tolla (Barão), Ataíde Beck (Ministro), Manoel Páscoa (Mordomo) e Mariano Galindo (Plácido). Coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, violonistas Manoel da Conceição e Erley José, direção de Oswaldo Loureiro, cenários de Mauro Monteiro, figurinos de Marie Odile e regência de Mario Tavares.

Mariz (1983) destaca o sucesso obtido pela ópera *O Chalaça* e a esperança do renascimento do gênero.

Cabe aqui um destaque final à ópera *Chalaça*, composta em 1973 e vencedora de concurso para obra teatral de um ato. Estreada em fins de 1976, representou um êxito que superou as expectativas, a demonstrar a extraordinária vitalidade do compositor. Reproduziu o feito de Verdi, que compôs Falstaff aos oitenta anos. A música de Mignone foi admiravelmente escrita para voz e Paulo Fortes, em plena maturidade também, soube valorizar o papel-título. A instrumentação é rica e vagamente pucciniana, com flashes de grande vivacidade e espírito. A montagem foi das mais felizes e um conjunto seletivo de artistas experientes impulsionou a ação com dinamismo. Tantas vezes a ópera foi repetida, em tão pequeno intervalo de tempo, que se poderá arriscar previsão de um renascimento do gênero no Brasil. (Mariz, 1983, p.193-194)

---

<sup>81</sup> A influência do estilo italiano de composição nas óperas brasileiras, segundo Castro (2006), através de traços de "italianismo" retirados do livro *A ópera italiana no século XIX – de Rossini a Puccini* (1988), por exemplo, a "...supremacia do canto e os diferentes tipos de vozes; a orquestra e suas funções; as principais páginas sinfônicas que tradicionalmente fazem parte da ópera italiana; (...) aspectos característicos da melodia e da harmonia; (...) os principais temas empregados; a ambientação das cenas; os personagens;..." (p.54-55)

***O Sargento de Milícias* (1978), de Francisco Mignone (1897 - 1986)**

*O Sargento de Milícias* é uma ópera-cômica de costumes em 2 atos composta por Francisco Mignone, estreada em 15 de dezembro de 1978, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com libreto de Humberto Mello Nóbrega, baseado no livro *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manoel Antonio de Almeida.

De acordo com Cotrim (1989), assim como na sua outra ópera da maturidade *O Chalaça* (1976), também na obra *O Sargento de Milícias*, Mignone busca se desvincular da estética operística italiana. A ação se passa no Rio de Janeiro de 1800, época do Brasil Colonial, narrando o romance, inicialmente frustrado, de Luisinha com o policial Leonardo Pataca. Luisinha é obrigada a se casar, por imposição da família, com o fidalgo português, José Manuel. Somente após enviudar ela consegue se casar com seu verdadeiro amor, Pataca, quando este é promovido a Sargento de Milícia. Segundo Cotrim, o ambiente é típico da época retratada, sua paisagem humana e social. Quadros de Debret foram utilizados na estreia para caracterizar cenários e figurinos. Miranda (apud Cotrim, 1989), destaca a dificuldade da partitura de Mignone, que alterna elementos nacionalistas, de caráter romântico, com uma linguagem mais moderna e livre.

O elenco da estreia foi formado por Newton Ferrugini (Bota-bicas), Victor Prochet (1º. Negro), Athayde Beck (2º. Negro), Josué Martins (3º. Negro), Isabel Porciuncula (1ª. baiana), Marlene Ulhoa (2ª. baiana), Paulo Fortes (Vidigal), Waldir Ribeiro (1º. Escravo), Waldir Tambasco (2º. Escravo), Alexandre Trik (Padrinho), Silea Stoppato (Vizinha), Angela Barros (Comadre), Gloria Queiroz (Vidinha), José Roque (José Manoel), Diva Pieranti (D. Maria), Zaccaria Marques (Leonardo), Ruth Staerke (Luisinha), Manoel Pascoa (Irmão e quadrilheiro), Creusa Kost (Regalada), Guilherme Damiano (Vigário), Sienia Jeanrenaud (1ª. mulher), Magaly Borges (2ª. mulher) e Yedda Agnese (3ª. mulher). Balé, coro e orquestra do Theatro Municipal, direção de cena de Gianni Rato, cenários e figurinos de Arlindo Rodrigues, coreografia de Dennis Gray e regência de Mario Tavares.

***A Moreninha*<sup>82</sup> (1979), de Ernst Mahle (1929)**

A *Moreninha* é a segunda ópera de Ernst Mahle. O libreto, de José Maria Ferreira, biólogo, diretor e autor piracicabano, é baseado no romance homônimo de Joaquim Manoel

---

<sup>82</sup> A data de 1979 para *A Moreninha* consta em várias biografias do compositor, mas não sabemos se é referente à composição ou à estreia.

de Macedo. “Tivemos a sorte de ter o José Maria Ferreira para fazer o libreto, já que ele tinha um envolvimento muito forte com o teatro” (Mahle apud Alves, 2009).

Assim como na primeira ópera de Mahle (*Maroquinhas Fru-fru*) *A Moreninha*, ópera em 2 atos, tem 13 personagens, orquestra de cordas, quinteto de sopros e percussão.

Os personagens desta ópera são, Carolina, a moreninha (soprano), Dona Ana (mezzo-soprano), Filipe (barítono), Leopoldo (baixo), Augusto (tenor), Fabrício (tenor), Clementina (mezzo-soprano), Joaquina (soprano), Joana (mezzo-soprano), Dona Violante (soprano), Sr. Kleber (baixo), Paula (mezzo-soprano), Dr. Pedro (barítono).

Na apresentação de 1992, em São Paulo<sup>83</sup>, no Teatro Sérgio Cardoso, a obra contou com Solange Siquerolli, Vânia Pajares, Marcos Almstalden, Marcelo Brazon, Andréia Siqueira, Angela de Souza, Valéria de Seta, Silvia Pinotti, Martinho Klemann, Celeste do Carmo, Norberto Vieira, com a orquestra de câmara de escola de música de Piracicaba, regência de Ernst Mahle e direção cênica de Sara Pereira Lopes.

### ***Siloé* (1980), de Osvaldo Cabral (1900 - 1990)**

O compositor e regente Osvaldo Passos Cabral<sup>84</sup> nasceu em 1900, em Itaperoá, Bahia. Estudou no Instituto Nacional de Música<sup>85</sup> no Rio de Janeiro e composição com Francisco Braga. Por 37 anos foi regente da Banda dos Fuzileiros Navais, compondo mais de 160 marchas militares. De acordo com Mariz (1997), a sua ascendência africana está refletida em algumas das suas obras musicais. Cabral compôs as óperas *Glícia* e *Siloé*, esta última obteve bastante sucesso em sua estreia no Rio de Janeiro em 1980.

*Siloé* é uma ópera em 3 atos, com libreto de Leoncio Correia e Silveira Neto, inspirado no conto de Eça de Queiroz *A Aia*, uma dramática história sobre a escrava e ama-de-leite Siloé, que para salvar a vida do príncipe, sacrifica seu próprio filho, terminando em suicídio, de acordo com Cotrim(1989). Estreou em forma de concerto em 5 de outubro de 1980, no Rio de Janeiro, Teatro João Caetano. Sua estreia encenada se deu em 1981, no mesmo teatro e com o mesmo elenco, que foi formado por Lysina Soares de Pinho (*Siloé*), Loretta Lace (*Rainha*), Hercilio Batista (*Capitão das Guardas*), Jonas Travassos (*Nobre*), Antonio Tiburcio

---

<sup>83</sup> Dados obtidos de Casoy (2006).

<sup>84</sup> Dados sobre a biografia de Cabral retirados do livro *Vida Musical* de Mariz (1997).

<sup>85</sup> Curso não especificado na biografia de Cabral, por Mariz (1997).

(Bastardo), Luiz Osvaldo (Homem d'Armas e outro Nobre) e Karina Lemden (Dama da Corte).

### **Missões (1980), de Roberto Eggers (1884 - 1984)**

O compositor, maestro e professor Roberto Eggers nasceu em Porto Alegre, em 1884. Estudou flauta e piano e foi diretor musical das rádios Farroupilha e Gaúcha. Sua ópera *Farrapos* é considerada uma das primeiras óperas gaúchas, sendo também autor da ópera *Missões*.

A ópera em 3 atos *Missões* estreou em forma de concerto em 1980 no Auditório da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, de acordo com Cotrim (1989). O libreto de Manuel Faria narra a expulsão dos jesuítas do Brasil, a relação desta ordem com o povo indígena e a morte do Pe. Roque Gonzales da Santa Cruz. O elenco de 1980 foi composto por Helenita Mello (Arari), Vera Campos (Ira Maia), Paulo Mello (Guaratã), Fernando Teixeira (Jaguariara), Wilson Carrara (Missionário), Francisco Cauduro (Pajé), Decapolis Andrade (enviado do Rei) e Antonio Machado (indiozinho). Coral adulto e infantil, orquestra sinfônica de Porto Alegre e regência do próprio compositor.

Como em muitos projetos de óperas brasileiras, a produção desta obra se viu limitada por falta de recursos financeiros, tendo que desistir de uma estreia que faria uso de locação original histórica. A estreia em forma de concerto não teve a oportunidade de receber críticas jornalísticas.

O projeto original de encenação de *Missões*, previa a encenação, ao ar livre, nas próprias ruínas indígenas de São Miguel, local da ação da ópera. Todavia, os produtores não conseguiram o patrocínio necessário para levar a cabo tal empreendimento, ficando registrado apenas à audição em forma de concerto, pois faltaram recursos para a montagem de palco. (Cotrim, 1989, p.242)

### ***Música no Espaço (1982/83)*<sup>86</sup>, de Jocy de Oliveira (1936)**

A compositora Jocy de Oliveira, segundo Coelho (2007), faz da multimídia o núcleo de sua criação musical. Nasceu em Curitiba, Paraná, em 1936. Estudou piano em São Paulo com José Kliass e em Paris com Marguéríte Long, recebendo o diploma de *Master of Arts* em 1968 na Universidade de Saint Louis, nos EUA. Começou na carreira musical como pianista, tocando obras de renomados compositores contemporâneos, chegando a ser regida por Igor

---

<sup>86</sup> Como grande parte do trabalho de Jocy de Oliveira teve em algum momento apresentações em forma de *Work in Progress* ou obra em progresso, adotamos as datas que constam do *website* oficial da compositora.

Stravinsky e participou de concertos ao lado de Boulez, Berio, Cage, Xenakis, Lucas Foss e outros. Como compositora, desde a década de 60 vem trabalhando com música, teatro, instalações, vídeo, dança, instrumentos eletrônicos e óperas. Compôs, escreveu o texto (libreto) e dirigiu suas óperas, que receberam várias produções no Brasil, Estados Unidos, Alemanha, entre outros países.

Nas óperas de Jocy de Oliveira a música e o teatro são trabalhados conjuntamente. A compositora está constantemente buscando novas linguagens cênicas, musicais e novos modelos de estrutura que possam transformar e reformular o conceito tradicional de ópera<sup>87</sup> numa mistura de diferentes linguagens, multimídia e performance. Jocy de Oliveira cuida de cada detalhe de seus espetáculos, sendo geralmente dela a concepção, a direção cênica, a composição das músicas, os vídeos que acompanham algumas de suas óperas como cenário virtual e o texto/libreto. Em suas montagens há o uso constante de recursos eletrônicos, como cenários virtuais (em vídeos), música eletroacústica, sons produzidos por computador, ampliações, efeitos de reverberação e projeções. Outra característica marcante é a pesquisa vocal, na busca de efeitos que normalmente não se usam em óperas de estilo mais tradicional, mas em perfeita sintonia com a música contemporânea produzida internacionalmente (como as obras vocais de Berio, Ligeti e outros) como, por exemplo, a exploração de vários tipos de ruídos, de sons onomatopaicos, sons fisiológicos, exploração fonética dos sons das palavras, rolagem de língua (*tongue trill*), zumbidos, sons guturais, exploração do extremo agudo e do extremo grave, experimentação tímbrica e outros, em suma, numa ampla utilização do aparelho vocal dos cantores/atores. Jocy de Oliveira está mergulhada na estética contemporânea, de experimentação, sofrendo influência de alguns dos maiores nomes da composição contemporânea ocidental, contudo sem perder sua identidade musical. Segundo entrevista concedida a Coelho (2007), a compositora “tecnicamente, mergulhou na filosofia do acaso de Cage, na música eletrônica e eletroacústica de Stockhausen e no rigoroso ecletismo de Berio.”

A compositora, ainda segundo Coelho (2007), se vê no papel do artista consciente de sua responsabilidade sócio-política e cada vez mais ligada aos acontecimentos da realidade. Suas óperas geralmente têm como ponto de partida uma figura feminina, representando seus dramas e conflitos, universalizando-os. Em entrevista à jornalista Renata Ramos (2008), do *Jornal do Brasil*, Jocy de Oliveira enfatiza esta questão.

---

<sup>87</sup> ou música-teatro, como, às vezes a compositora denomina o gênero de seu trabalho.

Nasci mulher, portanto, me preocupo com as questões que vivenciamos. Pude conhecer de perto os movimentos feministas desde a década de 60 e vi que alguns conceitos que colocam a mulher em patamares inferiores estão enraizados em várias culturas até hoje. (apud Ramos, 2008)

Segundo Mariz (2005), a obra *Música no Espaço* é “...uma espécie de ópera planetária para vozes, violino eletrônico, instrumentos eletroacústicos e bailarinos” (p.345), porém no website da compositora esta obra está classificada simplesmente como “evento planetário”. O evento planetário é, na concepção de Jocy de Oliveira, uma peça multimídia especialmente desenvolvida para apresentações em Planetários, envolvendo música, textos, vídeos, projeções, laser, holografias e astronomia. *Música no Espaço* ou *Music in Space* foi escrita para violino eletrônico, baixo, guitarra, laser, projeções e holografias. Segundo Curriculum da compositora (2008), esta obra teve 32 apresentações no Hayden Planetarium, em Nova York, Planetários de Miami, Rio de Janeiro e São Paulo.

### ***Qorpo-Santo* (1983), de Jorge Antunes (1942)**

*Qorpo-Santo* é uma ópera em 3 atos e 1 poslúdio, que estreou em 06 de dezembro de 1983, no Teatro Nacional de Brasília. Esta obra possui grandes proporções e sua duração é de aproximadamente 3 horas, segundo Valle (2003). É considerada a primeira ópera tradicional de Antunes, na qual reencontra as formas tradicionais operísticas. Numa perspectiva de retorno, a obra possui um caráter de grande espetáculo, de longa duração, com narrativa dramática na qual os personagens desenvolvem efetivamente uma ação, o espaço cênico é determinado<sup>88</sup>, uso de grande orquestra, coro misto, coro de crianças, dançarinos, atores e 2 fitas magnéticas.

De acordo com Arias (2007), José Joaquim de Campos Leão, o *Qorpo-Santo* (1829-1883), nasceu em 19 de abril de 1829 em Vila do Triunfo, Rio Grande do Sul, posteriormente se estabelecendo em Porto Alegre, onde passa a apresentar problemas mentais. Exerceu as profissões de comerciante, professor, vereador, delegado de polícia e teatrólogo.

Adotou o nome *Qorpo-Santo* por razões místicas que não explica muito bem – em seus escritos, compara-se a Jesus Cristo e afirma encontrar-se, pelo fenômeno da ‘transmigração das almas’, com o espírito de Napoleão III. A grafia de ‘Qorpo’ obedece à ortografia criada pelo autor, que assim desejava simplificar a escrita em português. (Jerônimo Teixeira, Veja on-line, edição 1733, 09/01/2002, acessada em 11/09/2008)

---

<sup>88</sup> a ação se passa em lugares determinados, com cenários figurativos.

Segundo a enciclopédia Larousse Cultural (1998), a obra de Qorpo-Santo permaneceu ignorada até 1962.

Começou então um período de total silêncio sobre a obra de Qorpo-Santo, até a redescoberta, promovida pelo estudioso Guilhermino César, que organizou a primeira edição das peças teatrais, em 1969. O colecionador Julio Petersen, de Porto Alegre, localizou três volumes, outro foi doado ao Instituto Histórico da capital gaúcha e outros três pertencem à família Assis Brasil. ([http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/biografias/autores/jose\\_joaquim\\_camp\\_os\\_leao\\_qorpo\\_santo](http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/biografias/autores/jose_joaquim_camp_os_leao_qorpo_santo), acesso em 11/09/2008)

Jorge Antunes (apud Valle, 2003) viu na figura de Qorpo-Santo “... um símbolo da questão do artista contestador, vanguardista, que se bate por valores diferentes dos unanimemente aceitos e respeitados pela sociedade de seu tempo.” (p.119), reconhecendo nas obras de Qorpo-Santo suas próprias obsessões. Valle (2003) afirma que diante dessas descobertas, Antunes se programou para em 1983, ano do centenário da morte de Qorpo-Santo, concretizar uma obra maior em sua homenagem. Em 1982, procura o diretor da fundação Cultural do Distrito Federal, professor Carlos Fernando Mathias, e propõe-lhe escrever para a fundação uma ópera. Mathias entrou em contato com o maestro Emílio de Cesar, regente titular da orquestra do Teatro Nacional. Os três, então, se comprometeram a estreiar a ópera *Qorpo-Santo* no teatro Nacional pela Fundação Cultural de Brasília em novembro de 1983. Mas a fundação Cultural do Distrito Federal não tinha recursos para montar a ópera, ficando a cargo de Jorge Antunes escrever o libreto, compor a música, cuidar da produção e também captar recursos. Coube a pianista Mariuga Lisboa (esposa de Jorge Antunes) a produção desta obra.

Segundo Valle (2003), a ópera *Qorpo-Santo* foi concebida como um espetáculo multimídia, buscando a integração de várias formas de arte. Além de assumir as tarefas de libretista, compositor, cenógrafo, figurinista e produtor, Antunes também ficou encarregado da produção de dois filmes, já previstos por ele próprio no libreto, que fariam parte da ópera, projetados em tela no palco, mostrando a infância de Qorpo-Santo (como num *flash-back*) e também uma projeção de *slides*.

No elenco da estreia de 1983 estavam Eládio Perez-González (Qorpo-Santo, barítono), Marta Herr (Dona Inácia, soprano) e Zuinglio Faustini (Satanás, baixo). A ópera conta a vida de Qorpo-Santo, fazendo-o contracenar com os personagens de suas próprias peças e textos.

### ***O Guarda Da Noite* (1983), de Estércio Marques da Cunha (1941)**

O compositor, pianista e regente Estércio Marques da Cunha nasceu em 1941, em Goiatuba, Goiás. Como professor de graduação e pós-graduação atuou na Universidade Federal de Uberlândia, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Música Carlos Gomes de São Paulo e Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dentre suas composições destacam-se obras para piano solo, canto e piano, violino e piano, violão, além de outras para diversos instrumentos e formações. Possui diversas obras envolvendo música e teatro e na sua biografia disponível no site <http://www.quaternaglia.com.br><sup>89</sup> há uma certa ambiguidade quanto à classificação de suas óperas, como, por exemplo, na obra *O Guarda da Noite* (1983), que está descrita como “Música para Teatro” e as obras *Natal* (1984) e *O Ofício do Homem* (1986), são denominadas de “Música Teatro”<sup>90</sup>. Já para Cotrim (1989) todas são consideradas óperas.

A ópera *O Guarda da Noite* é uma cena lírica em 1 ato, com libreto baseado no poema *Guarda da Noite* de Yêda Schmaltz. De acordo com Cotrim (1989), sua estreia se deu no Auditório da Universidade Federal de Goiás, em 1983.

### ***Natal* (1984), de Estércio Marques da Cunha (1941)**

A ópera *Natal* é uma cena musical em 1 ato, com libreto do próprio compositor, baseado no texto *Faz Escuro mas Eu Canto* de Thiago de Melo e no *Livro Eclesiastes* da Bíblia. Segundo Cotrim (1989), a ópera estreou em dezembro de 1984 pelo Instituto de Arte da Universidade Federal de Goiás. Re-estreou em 19 de abril de 1985, no Auditório do Uberlândia Clube, em Minas Gerais. O elenco foi composto por Rejane Ferreira de Paiva (Mulher), Flávio Arciole (Homem) e Wilson J. Prado Lopes (Narrador), com coro e acompanhamento de 2 flautas e violão. A regência e direção geral ficou por conta de Edmar Ferretti, direção cênica de Flávio Arciole e cenário de Luiz Alberto de Souza.

### ***Oswald de Andrade do Brasil* (1984), de Lívio Tragtenberg (1961)**

O compositor, professor e saxofonista Lívio Tragtenberg nasceu em Pinheiros, São Paulo, em 1961. Dentre as suas composições, que possuem geralmente um caráter

<sup>89</sup> Biografia de E. M. Cunha em [http://www.quaternaglia.com.br/p-repertoire\\_concertos.php](http://www.quaternaglia.com.br/p-repertoire_concertos.php), acesso em 26 abr. 2010.

<sup>90</sup> Na presente pesquisa seguimos a classificação feita por Cotrim (1989), mas, por não dispormos de material suficiente, não realizamos nenhuma análise da obra.

experimental, estão obras para cinema, teatro, vídeo, instalações sonoras, músicas sinfônicas e eletroacústicas. Tragtenberg escreveu também óperas, como *Oswald de Andrade do Brasil* (1984), *Melodia Cucaracha – uma ópera ilegal* (2006), *O Inferno de Wall Street* (1987), obra pela qual ganhou o Prêmio Vitae em 1987 e *Tatuturama* (1991), pela qual ganhou uma bolsa da Fundação Guggenheim.

De acordo com Cotrim (1989), *Oswald de Andrade do Brasil* é uma ópera-happening<sup>91</sup>, composta em homenagem aos 30 anos da morte de Oswald de Andrade<sup>92</sup> (1893-1945), sobre roteiro de Carlos Garguim, misturando escritos do próprio compositor com textos de Souzaândrade, Haroldo de Campos, Murilo Mendes, entre outros. A ópera, que estreou no Theatro Municipal de São Paulo em dezembro de 1984, é considerada por Tragtenberg “uma paródia metalinguística oswaldiana” (apud Cotrim, 1989, p.264), de caráter declaradamente experimental, buscando vislumbrar o Brasil dos anos 80, através do olhar de Oswald de Andrade.

A estreia contou com o ator José Rubens Chasseraux, balé da Cidade de São Paulo, coreografia de Mara Borba, Orquestra Sinfônica e Coral Municipal, figurinos e cenografia de Júlio Mendonça e Francisco Giachieri e regência de Henrique Gragori.

A música de *Oswald de Andrade do Brasil*, composta para coro, orquestra e meios eletrônicos, é assim descrita pelo crítico do jornal *Estado de São Paulo*.

...a mistura de sons insólitos da música de nível, com composições de Wagner, Carlos Gomes, Mahler, Erik Satie, Ari Barroso e Lorenzo Fernandes, agregados ao ritmo do bater de tampas de panelas, canecas, colheres e frigideiras. (Estado de São Paulo, 15. Dez. 1984, apud Cotrim, 1989<sup>93</sup>)

O mesmo crítico relata o uso de gravação da voz de Oswald de Andrade, recitando o epitáfio do *Promontório* (texto de sua autoria).

### ***Balada para Matraga* (1985), de Rufo Herrera (1933)**

Rufo Herrera nasceu em Córdoba, Argentina, em 1933, mas está radicado no Brasil desde 1963. Além de compositor, toca Bandoneón e é educador musical. Foi um dos fundadores da

---

<sup>91</sup> Termo vindo das artes visuais, que significa que no projeto artístico há elementos espontâneos ou improvisados, que não se repetem da mesma forma a cada nova apresentação, geralmente envolvendo a participação direta ou indireta do público.

<sup>92</sup> Escritor brasileiro e uma das figuras principais da Semana de Arte Moderna de 1922.

<sup>93</sup> Cotrim não indica a autoria da crítica.

orquestra Ouro Preto, sendo atualmente um dos seus coordenadores. Herrera é reconhecido como um dos expoentes da música de vanguarda latino-americana. Dentre as suas mais de duzentas obras musicais possui óperas como *Balada para Matraga* (1985) e *Sertão Sertões* (2001), também classificada como cantata-cênica. Suas obras que conjugam música e cena, como as óperas, refletem sua concepção para o gênero.

Rufo Herrera trabalha uma nova proposta de integração dos universos da música com o teatro, ou seja, do homem do teatro com a música e do homem da música com o teatro (...) seu interesse no teatro é ‘estabelecer uma concepção musical que aja em consonância com os atores: são eles, principalmente, que devem tocar e dançar durante a construção do espetáculo’. (Quinteto Tempos, Release, 2009<sup>94</sup>)

A ópera em 3 atos, *Balada para Matraga*, possui libreto do próprio compositor, baseado na obra de Guimarães Rosa, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*<sup>95</sup>, conto do livro *Saragana*. Trata-se das lutas do homem sertanejo, na figura de Augusto Matraga, revelando seus conflitos e contradições. Estreou em 17 de novembro de 1985, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Minas Gerais. De acordo com Cotrim (1989), o elenco da estreia foi composto por Helvecio Ferreira (Narrador, Ancião), Clovis Carrero (Tião da Tereza), Ricardo Batista (Augusto Matraga), Miriam Borges (Dionora), Verônica de Castro (Mimita), Thelmo Marques (Ovidio), Lucas Cardoso (Major Consilva), Nilza Moreira (Mãe Quitéria), Luciano Luppi (Padre) e Marcos Thadeu (Joãozinho Bem-bem, Carlim). Coro infantil e adulto do Palácio das Artes, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Coreografia de D. Hermann e J. Dubrul, cenários e figurinos de Belém Machado, direção cênica de Helvecio Guimarães e regência de Afrânio Lacerda.

Segundo Simão (1985, apud Cotrim, 1989), esta obra escapa da linha das óperas tradicionais e faz uso de instrumentos típicos do interior mineiro, sendo encontrados na partitura os sons das cantigas e das modinhas do sertão agreste. Na encenação, o uso de coreografias que caracterizam o povo rude e violento, os trabalhadores, que ao mesmo tempo possuem forte ligação com Deus, colaboram para valorizar o regionalismo da música. Ainda de acordo com Simão, “a partitura de Rufo Herrera é inovadora, difícil para a orquestra, mas com uma mensagem nova e revolucionária...” (p.244).

<sup>94</sup> Retirado do site, <http://www.jardimproducoes.com.br/releasequinteto.htm>, acesso em 16 set. 2009.

<sup>95</sup> Este mesmo conto também inspirou João Guilherme Ripper na composição de sua ópera, ainda inédita, *Augusto Matraga*.

***O Ofício do Homem* (1986), de Estércio Marques da Cunha (1941)**

*O Ofício do Homem* é uma cena musical em 1 ato, com libreto do próprio compositor. Estreou na Universidade de Maringá, no Paraná, em 1986, com regência de Carlos Oliveira.

***A Peste e o Intrigante* (1986), de Mário Ficarelli (1935)**

O professor e compositor Mário Ficarelli<sup>96</sup> nasceu em 1935, em São Paulo. Estudou piano com Maria de Freitas Moraes e Alice Philips e composição com Olivier Toni. Atualmente possui mais de 150 obras compostas em diversas formações instrumentais. Ficarelli recebeu diversos prêmios em concursos de composição realizados no Brasil, França e Alemanha.

Sua ópera infantil em 2 atos, *A Peste e o Intrigante*, estreou em 02 de outubro de 1989 no Teatro Procópio Ferreira em Tatuí, São Paulo. O libreto, em português, do próprio compositor (com versões também em italiano, alemão e inglês), é baseado em texto de Monteiro Lobato, que por sua vez adaptou duas fábulas de Esopo, *A Peste e Os Animais* e *Os animais e o Leão, o Lobo e a Raposa*, que conta a história de um reino assolado por uma peste ou epidemia. O Rei Leão, para acabar com a peste, consulta o ministro da sabedoria, o velho macaco, e este lhe diz que a peste é resultado da ira dos Deuses, e que para acalmá-los é necessário sacrificar aquele que no reino mais crimes cometeu. Dá-se então a busca pelo maior criminoso do reino. Na investigação os grandes criminosos escapam e o inofensivo Asno é acusado e oferecido em sacrifício por ter comido uma folha de alface do vigário. No segundo ato o Rei Leão está muito doente e é vítima de intrigas entre a marquesa Raposa e o conde Lobo, sendo facilmente manipulado por ambos.

Segundo Cotrim (1989), esta ópera é um verdadeiro projeto educacional. Foi idealizada para ser cantada, dançada, executada e interpretada por crianças. A obra possui uma estrutura de ópera tradicional, com árias, solistas, coro infantil, bailados, cenários, figurinos e orquestra de cordas no fosso.

O elenco da estreia em 1986, de acordo com Cotrim (1989), foi formado por Marcos Rogério Mazieiro (Rei Leão), Gabriela Neves Gallo (Marquesa Raposa), Kleber Adriano Vieira (Ministro da Sabedoria - Macaco), Ricardo Vieira Dias (Conselheiro da Guerra - Tigre), Robson Abelardo Rocha (Ministro da Saúde - Urubú), Luciana H. de Barros (Conselheira Gata), Ana Paula Carvalho (Condessa - Onça), Ana Carolina de Almeida (Súdito - Asno) e Rodrigo Rosa da Silva (Conde - Lobo). Direção e concepção cênica de Moises

---

<sup>96</sup> Dados biográficos de Ficarelli obtidos em <http://www.marioficarelli.com/>

Miastkwosky, figurinos e adereços de Jorge Rizek, cenografia e cenotécnica de Jaime Pinheiro, regência de Dario Sotelo, Coro infanto-juvenil do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, *Studio de Ballet* Cidinha Tricta, coreografia de Valéria Franco, orquestra de cordas infanto-juvenil do conservatório dramático e musical Dr. Carlos de Campos, de Tatuí e percussão de Marcos Caldana.

Esta ópera foi gravada e veiculada pela TV Cultura de São Paulo em 1986. A crítica do *Jornal da Tarde*, ao que parece, apreciou a ópera.

É uma prova, sem retoques, do que uma criança é capaz de fazer. A orquestra infantil dá as entradas certas, ataca com precisão os trechos mais complicados, até mesmo aqueles em que Ficarelli resolveu “puxar mais pela garotada”, incluindo compassos modais, seriais, elementos de vanguarda além de intrincadas células rítmicas. De resto, descobre-se uma música assimilável, simples, livre dos vibratos das cordas, tão branca como as vozes das crianças. O resultado emociona. Terminada a exibição, a equipe chora recompensada. Ficarelli, o criador de *A Peste e o Intrigante*, esta primeira ópera rigorosamente infantil de todos os tempos, arrisca algumas reflexões: “Eu cheguei a pensar em escrever uma ópera quando estivesse com os cabelos completamente brancos. A oportunidade se antecipou, possibilitando que eu me realizasse tanto como compositor como didata, a um só tempo. E fica aqui determinado que nenhum adulto terá mais o direito de impor limites à capacidade de uma criança.” (Greenhalgh, 1986, apud Cotrim, 1989)

A ópera recebeu algumas reapresentações em Tatuí, em São Paulo (capital), em Campos do Jordão, em São João Del Rey, entre outras.

### ***Fata Morgana* (1987), de Jocy de Oliveira (1936)**

A “ópera mágica”<sup>97</sup> *Fata Morgana*, cujo título “... tanto pode significar miragem, visões do inconsciente, como a maga druida que se reporta a sabedoria divina, depositária da revelação primitiva” (Oliveira, 2008), estreou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em novembro de 1987, ficando em temporada até dezembro deste mesmo ano. Recebeu nova apresentação no Theatro Municipal de São Paulo em 1990. O elenco da apresentação de 1987 foi formado por Ana Maria Kieffer (mezzo-soprano), Debby Growald e Paulo Yutaka (bailarinos), Miriam Obino (performer), Jocy de Oliveira (sintetizadores), Ayrtton Pinto (violino elétrico), com imagens projetadas de Josely Carvalho e cenotécnica de Frederik Kirsebom.

---

<sup>97</sup> Esta obra é chamada por Jocy de Oliveira de “ópera mágica”.

A ópera, que tem uma duração aproximada de setenta minutos, está estruturada em cinco partes sem interrupção, sendo uma introdução musical e quatro partes cênicas. A introdução musical recebeu o título de *O contar de uma raga*. Segundo a compositora, a palavra raga significa emoção e atmosfera e na introdução a música cria realmente uma atmosfera quase hipnótica, com repetição de motivos musicais, com variações de dinâmica acentuada em crescendos e decrescendos, num diálogo entre o teclado/sintetizador e o violino eletrônico. A segunda parte, *memória*, apresenta duas vozes femininas explorando sons, ruídos e pequenos fragmentos melódicos, que recebem modificações eletrônicas, contrapondo-se aos bailarinos. Na terceira parte, *ritual*, a cantora seminua é imobilizada no gesso por uma performer. A quarta parte, *onírico*, apresenta uma bailarina dentro de uma bolha, em posição fetal, contracenando com a cantora engessada, que representa a tentativa de se libertar da matéria. Na quinta e última parte, *Estória*, um bailarino representa os estágios da vida, interagindo com elementos das cenas anteriores.

Segundo Oliveira (2008), em depoimento ao *Making of* de *Fata Morgana*, toda a música desta ópera é eletroacústica e feita em tempo real. A obra foi composta para duas cantoras, violino eletrônico, sintetizadores, dois bailarinos, escultor de gesso em performance e imagens projetadas. Há uso de novos elementos vocais como ruídos, sons que lembram pássaros e sapos, além de canto em solo, em duetos, sons modificados eletronicamente, uso de melodias modais, células melódicas e rítmicas inúmeras vezes repetidas. Parece-nos que a criação de clima, de atmosfera musical e cênica é a preocupação central nesta ópera, que oferece um espetáculo multidimensional ao público, ao ficar envolvido por estímulos sonoros e visuais, sentando-se em almofadas, rodeado por cinco palcos dispostos em níveis diferentes, com um campo de visão de 180 graus.

O embrião desta ópera foi a criação de uma bolha<sup>98</sup>. Jocy de Oliveira e Fredrik Kirsebom passaram meses experimentando uma forma de construí-la. A bolha foi concebida representando o ciclo da vida e dentro uma bailarina representaria um feto. O conceito de uma bolha simbolizando a relação espaço/tempo foi inspirado no pensamento de Stephen Hawking, “Nosso mundo com seus planetas e galáxias está contido em uma enorme bolha, da qual ocasionalmente escapam outras pequenas bolhas dando origem a novos universos” (Hawking apud Oliveira, 2008).

---

<sup>98</sup> Dados obtidos no programa da *Oi Futuro*, *Imersão Jocy de Oliveira* (2008).

De acordo com o curriculum da compositora<sup>99</sup>, esta ópera obteve enorme sucesso de crítica e público. Mariz (2005) acredita que este seria o trabalho de Jocy de Oliveira mais acessível ao ouvinte não iniciado. Para Antonio Hernandez, crítico do jornal *O Globo*, “*Fata Morgana* (...) é uma das mais belas criações de Jocy de Oliveira e um dos trabalhos contemporâneos mais interessantes que conhecemos nesse gênero perigoso da aliança da arte projetada no tempo com as artes lançadas no espaço”. (Hernandez, 1987 apud site [www.jocydeoliveira.com](http://www.jocydeoliveira.com) acesso em 19/10/2008)

*Fata Morgana* foi gravada em vídeo e transmitida pela rede TVE de televisão em 1987. Recebeu também gravação em CD produzido pela Spectra Produções e lançada pelo Selo Estúdio Eldorado Ltda., Brasil.

### ***Liturgia do Espaço* (1988), de Jocy de Oliveira (1936)**

*Liturgia do Espaço*, que assim como *Fata Morgana* recebeu de Jocy de Oliveira a classificação de “ópera-mágica”, foi composta para 4 sopranos, 1 violino eletrônico, 2 oboés, instrumentos eletrônicos, imagens em vídeo-computador produzidas em tempo real e dançarinos. A primeira apresentação da ópera, ainda como obra em progresso (*Work in progress*), foi ao ar livre, para nove mil pessoas nos jardins do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro em 1986. A estreia da ópera, em sua forma completa, foi também ao ar livre no Estádio de Remo da Lagoa, no Rio de Janeiro em 1988, para quinze mil pessoas. Segundo Cotrim (1989), o estádio de remo da Lagoa é “...pouco convencional para uma récita de ópera, mas perfeito para as experiências de multimídia da Jocy” (1989, p.274) O elenco da apresentação de 1988 foi formado por Adelia Issa e Viviane Farias (sopranos), Ana Maria Kieffer e Sonia Genu (mezzo-sopranos), Debby Growald e Michel Robin (bailarinos), Débora Tabakof (acrobata), Celine Imbert e Martha Herr (vozes pré-gravadas), Ayrton Pinto (violino elétrico), Ricardo Rodrigues e Silvia Pinotti (oboés), processamento de imagens em tempo real de James Lewis e Jocy de Oliveira nos sintetizadores.

Esta ópera possui três partes. A primeira, *Vôo circense*, é inteiramente instrumental, com interação cênica entre instrumentistas e bailarinos. Os efeitos de vídeos são produzidos ao vivo, servindo de cenário virtual. Na segunda parte, *Realejo dos mundos*, um grupo vocal feminino canta usando “capacetes que acentuam a ressonância da voz e lembram a figura de um astronauta” (Oliveira, 2008), com coreografia. Ao mesmo tempo uma trapezista desafia a

---

<sup>99</sup> Disponível em seu website [www.jocydeoliveira.com](http://www.jocydeoliveira.com)

gravidade, como a manivela de um realejo que representa as voltas dos planetas. A terceira parte, *Ouço vozes que se perdem nas veredas que encontrei*, distribui o grupo vocal feminino sem acompanhamento em 4 torres que envolvem os palcos, evocando lamentos ou chamados inspirados em cantos árabes antigos e representando vozes do passado ouvidas no tempo presente.

A ópera completa foi gravada em vídeo e transmitida pela rede TVE de televisão em 1990.

### ***O Refletor* (1988), de José Alberto Kaplan (1935 - 2009)**

José Alberto Kaplan<sup>100</sup> nasceu em 1935, em Rosário, Argentina, mas adotou a cidadania brasileira em 1969. O pianista, compositor, professor e regente dirigiu diversas orquestras no Brasil e possui boa parte de suas composições editadas, tanto no Brasil, como no exterior. Dentre suas composições destacam-se peças para piano solo, para canto e piano, piano e outros instrumentos, obras corais, para instrumentos de sopro, entre outras formações.

A ópera em 3 atos *O Refletor*, composta para solistas, pianos e sintetizador, estreou em 16 de agosto de 1988, no Teatro Guaíra, em Curitiba, Paraná. O libreto do próprio compositor foi inspirado na peça teatral de Bertolt Brecht *Lux in Tenebris*, contando a história de João, um falso moralista, que ao culpar publicamente prostitutas pelos males da humanidade é convidado por uma cafetina para ser sócio de seu bordel. Segundo Cotrim (1989), Kaplan denominou *O Refletor* de anti-ópera.

O elenco da estreia no Paraná foi, de acordo com Cotrim (1989), formado pelo grupo de ópera Oficanto, com Ivo Lessa (João), Laura Aymbire (Cafetina), Denise Sartori (Sandra, a repórter), Pedro Luis Gorla (Capelão), Aguinaldo P. do Vale (Homem), Marina Koterba (Mulher) e José Luiz Pires Jr. (Ajudante). Vania Schittenhelm e Jocir P. L. de Macedo nos pianos I e II, coreografia de Sandra Zugman, cenografia e figurinos de Luis Afonso Burigo, direção musical de Flávio Stein, iluminação e direção de Marcelo Marchioro.

Sobre a música da ópera e sua função social o próprio Kaplan deu a explicação, deixando transparecer a influência de B. Brecht, não só pela escolha da inspiração do libreto, mas pela concepção de espetáculo voltado para a transformação social, através da intenção de despertar

---

<sup>100</sup> Dados biográficos recolhidos em 31 out. 2009, em [http://www.compomus.mus.br/membros.php?sobre=jose\\_a\\_kaplan&titulo=Jos%E9+Alberto+Kaplan](http://www.compomus.mus.br/membros.php?sobre=jose_a_kaplan&titulo=Jos%E9+Alberto+Kaplan)

a consciência crítica no espectador, pelo efeito do distanciamento crítico (*Verfremdung effekt* ou estranhamento brechtiano), evitando a empatia emocional e a alienação.

Quando da composição de *O Refletor*, minha preocupação principal foi procurar, em todo momento, colocar a música a serviço do texto, sublinhando e valorizando o mesmo. Premeditadamente, procurei criar uma partitura extremamente simples, de fácil assimilação. Optei pelo uso da tonalidade, pois penso que ainda se pode escreverem “Dó Maior”! e evitei as “acrobacias de laringe”, que certamente poderiam tornar problemática a compreensão do texto. Tentei (...) através da música, realçar o conteúdo de sátira social da palavra escrita, procurando evitar, ao mesmo tempo, que amortecesse a consciência do espectador, eliminando a possibilidade de raciocínio crítico. Como compositor defendo princípios artísticos opostos aos que apregoam a perigosa hegemonia do puramente emocional, consciente que estou de que a concepção e a função da Arte são problemas ligados às grandes lutas sócio-políticas do século. (Kaplan, apud Cotrim, 1989, p.273)

A partir da interpretação do pensamento artístico de Kaplan influenciado pelas ideias transformadoras de B. Brecht, podemos compreender porque o compositor denominou sua ópera de anti-ópera. Se ópera é entendida predominantemente como um gênero que envolve grandes emoções, uma obra que, ao contrário, valorize justamente o distanciamento crítico, para evitar a empatia e a alienação, devendo despertar outro tipo de reação nos espectadores que não a emoção convencional, mas sim provocá-lo para transformar a realidade, pode assim ser chamada de anti-ópera.

A ópera *O Refletor* foi re-apresentada no teatro Dulcina no Rio de Janeiro, no mesmo ano e com o mesmo elenco.

### ***Judas em sábado de Aleluia* (1989), de Cirlei de Hollanda (1948)**

A compositora Cirlei Moreira de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro, em 1948. Formada em piano, composição e regência, sua dissertação de mestrado investiga a ligação entre ópera brasileira e literatura. A maior parte de suas composições foi escrita para vozes, tendo uma declarada preferência para musicar textos de Carlos Drummond de Andrade. Destacamos além de sua ópera *Judas em Sábado de Aleluia*, a obra *Projeto Carta*, denominada pela compositora como “canto encenado”, para diferenciá-la de ópera.

A ópera-cômica, *Judas em Sábado de Aleluia*, possui libreto da própria compositora, adaptado da peça teatral homônima de Martins Pena. Estreou em outubro 1989, inaugurando o Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil, CCBB, do Rio de Janeiro.

Segundo Miranda (1997), o elenco da estreia de 1989 foi composto por Paulo Fortes, Ruth Staerke e Inácio de Nono, com direção cênica de Sérgio Britto, regência de Henrique

Morelenbaum, cenários e figurinos de Colmar Diniz. Miranda afirma que “Cirlei de Hollanda transpõe com agilidade cênica, competência musical e fina ironia o universo teatral de Martins Pena para o gênero Lírico.” (p.36)

Hollanda escolheu para o libreto de sua ópera, a peça de Martins Pena, por considerar este um dos maiores expoentes da tradição da comédia de costumes. Além disso, Martins Pena era crítico de ópera, pelo *Jornal do Commercio*, e amante do gênero, tendo “apreciável voz de tenor”. (Veiga, 1877 apud Hollanda, 1992)

Ao escolher, pois, um autor tipicamente nacional e acompanhando na música seu tom brejeiro, a ópera *Judas em Sábado de Aleluia* se rendeu ao fascínio do Projeto de Mário [de Andrade]: levar ao público brasileiro óperas em sua própria língua, que falam de seu povo e de suas idiossincrasias. (Hollanda, 1992, p.106)

A partitura desta ópera possui uma intenção metalinguística, de acordo com Hollanda (1992), satirizando o gênero ópera na própria ópera, através da comicidade dos lugares-comuns da cena lírica, vistos do ponto de vista do homem e da música contemporâneos.

Compor uma ópera a partir de um texto de Martins Pena apresentou-se, portanto, desde o começo, como um projeto altamente atraente e que se encaminhou, naturalmente, para a ópera-bufa, um gênero que permite, além da leveza, a sátira ao fazer operístico, tão presente nas crônicas de folhetins. A partitura vem, pois, marcada por uma clara intenção metalinguística. Os lugares-comuns da ópera tradicional, os cacoetes da lírica, tudo foi revisto através de uma ótica contemporânea. Para fazê-los foram utilizados livremente os recursos que a música hoje oferece ao compositor, tanto para criar efeitos de sonoplastia, como para caracterizar, de modo bizarro, os personagens e as situações em que eles se envolvem. Não se deixou, contudo, de passar por todos os caminhos que a ópera consagrou através dos tempos, como recitativos, árias e duetos. (Hollanda, 1992, p. 104-105)

Hollanda (1992) sofre influência das ideias de Mário de Andrade para o nacionalismo na música brasileira na composição de sua ópera.

Não há, na partitura, porém, nenhuma preocupação explícita com o aproveitamento dos temas folclóricos e populares. Passados setenta anos da Semana de Arte Moderna o compositor já se pode libertar do “brasileirismo intencional”, como previa o próprio Mário [de Andrade], em 1936... (Hollanda, 1992, p.105)

A compositora afirma ter seguido deliberadamente nesta obra as indicações de Mário de Andrade para criação de uma ópera nacional<sup>101</sup>. Por possuir como ponto de partida um texto

---

<sup>101</sup> Para detalhes das ideias de Andrade sobre ópera nacional, ver capítulo 3 desta pesquisa.

que retrata os costumes e os tipos de um determinado período da vida brasileira, “...a obra imediatamente se reveste da mesma preocupação nacionalista de Mário de Andrade.” (Hollanda, 1992, p.101)

### ***Dom Casmurro* (1992), de Ronaldo Miranda (1948)**

O compositor e professor Ronaldo Miranda<sup>102</sup> nasceu em 1948, no Rio de Janeiro. Estudou composição com Henrique Morelenbaum e piano com Dulce de Saules. No início de sua carreira foi crítico de música do *Jornal do Brasil*. Suas obras têm recebido apresentações no Brasil e no exterior e boa parte delas possuem gravação comercial. Recebeu diversos prêmios em concursos de composição. Além de *Dom Casmurro*, Miranda compôs também a ópera *A Tempestade* (2006).

A ópera em 3 atos, *Dom Casmurro*, com libreto de Orlando Codá, baseado no famoso romance homônimo de Machado de Assis, estreou em 19 de maio de 1992, no Theatro Municipal de São Paulo, com direção musical de David Machado e direção de cena de Marcello Marchioro. Segundo Miranda (1997), o elenco da estreia foi formado por Paulo Fortes (Dom Casmurro, barítono), Francisco Frias (Bentinho, barítono), Celine Imbert (Capitu, soprano), Mazias de Oliveira (Escobar, tenor), Silvia Tessuto (D. Glória, mezzo-soprano), Patrícia Endo (Prima Justina, mezzo-soprano), Jeller Felipe (José Dias, barítono), Carlos Losse (Ezequiel, tenor), Claudinir Aére (Tio Cosme, tenor), José Marson (Senhor Pádua, tenor), Sonia Geigerl (Sancha, soprano), Marcos Tadeu (Jovem poeta, tenor), Ricardo Pereira (Seminarista, tenor), Maria Xavier, Daisy Assumpção, Gilson Ayres, Roberto Casemiro, Ludo Farago (Criados), Eliel Rosa (Oficiante), coral infantil ECO e coral lírico.

De acordo com Miranda (1997), a ópera *Dom Casmurro* é marcada pela linguagem musical eclética, sem preocupação rigorosa com um nivelamento estilístico. Como uma típica ópera do século XX, há uma verdadeira mistura de técnicas composicionais, mas o autor fez questão de não perder de vista um certo melodismo e liricismo ao estilo do século XIX.

O compositor Ronaldo Miranda também visitou a atonalidade e mesmo algum experimentalismo de seu tempo. Porém, os elementos desta fase, se bem que presentes em seu instrumental de compositor, convivem com uma linguagem também tonal e de um melodismo de fácil e necessária compreensão. Belo, como poucos compositores contemporâneos sabem ou podem fazer! (Valle, 2008)

---

<sup>102</sup> Dados biográficos obtidos em <http://www.ronaldomiranda.com/biografia/index.html>, acesso em 29 abr. 2010.

Nos recitativos Miranda geralmente fez uso do atonalismo livre numa textura contemporânea, com instrumentação intensa (com destaque para o piano). Já os momentos líricos da partitura assumem um caráter mais melódico. A ópera se desdobra com o uso de *leitmotivs* para caracterizar situações e personagens, principalmente Bentinho e Capitú. Miranda marca com contrastes os *leitmotivs* abundantemente distribuídos na partitura, alternando temas sombrios, solenes e trágicos com outros mais leves ou cômicos.

O crítico Vasco Mariz (2005), analisou a recepção da ópera pela crítica jornalística.

A ópera *Dom Casmurro* é, sem dúvida, sua obra mais importante e também a mais ambiciosa. O resultado foi parcialmente contraditório, porque a encenação da ópera deixou a desejar por vários motivos. Foi estreada em 19 de maio de 1992 no Teatro Municipal de São Paulo, tendo por protagonistas Paulo Fortes e Celine Imbert, e foi repetida várias vezes com bastante sucesso. Os comentários da imprensa paulistana foram desiguais, pois a montagem prejudicou a apreciação da obra. (Vasco Mariz, 2005)

Ronaldo Miranda, em sua tese de doutorado, *Dom Casmurro, uma ópera: A Música no Processo de Teatralização do Romance Machadiano* (1997), analisa detalhadamente esta ópera e seu processo de criação, reunindo depoimentos dos demais artistas envolvidos na sua montagem e críticas jornalísticas recebidas.

### ***Inori à Prostituta Sagrada* (1993), de Jocy de Oliveira (1936)**

*Inori à prostituta sagrada*<sup>103</sup> foi composta em 1993<sup>104</sup>, como encomenda das Fundações Vitae e produzida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, concebida como a primeira parte de uma trilogia de Jocy de Oliveira que tem a mulher como figura principal, *Inori à prostituta sagrada*, *Ilud Tempus* e *As Malibrans*. Esta primeira ópera foi feita para soprano coloratura, soprano, baixo, duas flautas, dois oboés, trombone, percussão, coro de sopranos e baixos, instrumentos eletroacústicos, sons feitos por computador, atores e bailarinos. O texto da ópera, de autoria da própria compositora, foi escrito em várias línguas, inclusive a dos índios Bororos brasileiros, de acordo com Mariz (2005).

---

<sup>103</sup> A palavra *Inori* é japonesa e significa oração, de acordo com Mariz (2005).

<sup>104</sup> A data de referência desta ópera é, excepcionalmente, a da composição, pois não encontramos data precisa da estreia.

Segundo o curriculum<sup>105</sup> da compositora, esta obra recebeu 16 apresentações, com elenco formado por Sara Goulart e Márcia Taborda (sopranos), Susana Ribeiro, Marilena Bibas e Araken Ribeiro (atores), com coro e Ensemble Jocy de Oliveira.

O crítico do jornal *O Globo*, Antonio Hernandez (1993), descreve suas impressões da ópera.

Depois do show de flutuação do corpo inanimado (...), apagaram-se todas as luzes do palco e ligaram no campo sonoro um ninho de pirilampos. Eram as palhetas inquietas que utilizaria o oboísta Joseph Celli em seu desenvolvimento concertante com o sintetizador de Jocy de Oliveira. Transportado ao Rio, o arco diabólico de Paganini dificilmente cumpriria com tal facilidade aquele ritual dos efeitos virtuosísticos. Melodia, harmonia, ritmo e timbre, os elementos fundamentais da música se revezavam no comando. Nos teclados e nos interruptores, a compositora se desenvolvia com idêntico esplendor. Sucediavam-se, pois, as ondas de tensões e de repousos, naquele diálogo fantástico dos instrumentos, os vagalumes multiplicados nesta altura por memórias e expectativas de acontecimentos de irresistível poder de sedução. Do ponto de vista puramente musical, Jocy de Oliveira exerce um poder de persuasão próprio dos mestres. A composição é original, sem ofensa à tradição. Ela está naturalmente mais ligada a John Cage, mas não foge às sombras protetoras de Stravinsky ou de Olivier Messiaen, que lhe oferecem um terreno mais firme. (Hernandez, *O Globo*, 1993, apud jocydeoliveira.com, 2010)<sup>106</sup>

### ***Ilud Tempus* (1994), de Jocy de Oliveira (1936)**

Esta obra foi classificada por Jocy de Oliveira como “ópera-fábula”, baseada em contos de fadas e sonhos femininos, sendo a segunda parte de uma trilogia iniciada pela ópera *Inori à Prostituta Sagrada*. *Ilud Tempus*<sup>107</sup> é um trabalho experimental, com elementos musicais de vanguarda, composta para soprano, atriz, clarineta, percussão e meios eletroacústicos. Segundo curriculum da compositora em seu website oficial, esta ópera recebeu vinte apresentações no Espaço Cultural Sérgio Porto e Parque Lage, no Rio de Janeiro, no Teatro Paulo Eiro, em São Paulo e em 1995 na Haus der Kulturen der Welt, em Berlim, “...ganhou a concorrência do Teatro Brasileiro pelo Ministério da Cultura e Caixa Econômica Federal...” (Oliveira, curriculum) e foi selecionada pelo jornal *O Globo* como uma das dez melhores obras musicais do ano de 1994. Recebeu críticas favoráveis dos jornais de Berlim, onde foi apresentada em 1995.

<sup>105</sup> Disponível em seu website oficial [www.jocydeoliveira.com](http://www.jocydeoliveira.com)

<sup>106</sup> Crítica retirada de [http://www.jocydeoliveira.com/obras/Inori\\_a\\_prostituta\\_sagrada/inori.html](http://www.jocydeoliveira.com/obras/Inori_a_prostituta_sagrada/inori.html)

<sup>107</sup> Dados obtidos em [www.jocydeoliveira.com](http://www.jocydeoliveira.com).

O elenco das apresentações em 1994 foi formado pelo Ensemble Jocy de Oliveira, Gabriela Geluda (soprano), Marilena Bibas (atriz), Paulo Passos (clarineta), Paraguassu Abrahão (percussão) e Jocy de Oliveira (sintetizadores), com cenografia e figurinos de Fernando Mello da Costa, iluminação de Samuel Betts, vídeo e direção de Jocy de Oliveira.

Este ópera foi lançada em CD através do selo RioArte Digital/ABM, no Brasil e em 2008 em DVD através do Selo Visom.

### **Canto e Raga (1995), de Jocy de Oliveira (1936)**

*Canto e Raga* foi uma encomenda da casa França-Brasil do Rio de Janeiro, com estreia neste local e outras apresentações no Espaço Sérgio Porto. No total foram quinze apresentações, com duração aproximada de sessenta minutos. Chamada por Jocy de Oliveira de *ópera-collage*, foi escrita para dois sopranos, um dançarino, violoncelo e sons eletroacústicos.

### **A Borboleta Azul (1996), de Jorge Antunes (1942)**

*A Borboleta Azul* é uma miniópera infantil de câmara em 2 atos, com duração aproximada de 22 minutos. Estreou junto com a outra miniópera de Antunes, *O Rei de uma Nota Só*, na Sala Martins Pena, em Brasília, em 11 de abril de 1996, com o Grupo Antunes de Ópera de Câmara. Segundo site do compositor<sup>108</sup>, o libreto original desta ópera foi escrito por Antunes, em português, baseado numa ideia de caráter ecológico de Cristóvam Buarque<sup>109</sup>, que conta a história de alunos que se revoltam contra a derrubada de um bosque, que pertence à escola em que estudam, para a construção de um anexo e um estacionamento. Este bosque, alegam os alunos, seria o habitat da lendária Borboleta Azul, mas o diretor da escola nega a sua existência. Os alunos então se manifestam contra a destruição da lenda da Borboleta Azul. A ópera foi composta em 1995, para baixo (O Diretor), soprano, mezzo-soprano, tenor, 2 atores (Os estudantes), viola, violoncelo, piano, percussão e fita magnética. (ver elenco da estreia abaixo, na ópera *O Rei de uma Nota Só*)

<sup>108</sup> <http://www.americasnet.com.br/antunes/index2.htm>, Acesso em 15 set. 2009

<sup>109</sup> Foi reitor da UnB (Universidade de Brasília) e governador do Distrito Federal.

***O Rei de uma Nota Só* (1996), de Jorge Antunes (1942)**

*O Rei de uma Nota Só* é uma miniópera infantil de câmara em 4 cenas, com duração aproximada de 22 minutos. Estreou junto com a outra miniópera de Antunes, *A Borboleta Azul*, na Sala Martins Pena em Brasília em 11 de abril de 1996, com o Grupo Antunes de Ópera de Câmara. Segundo site do compositor<sup>110</sup>, o libreto foi escrito por Antunes originalmente em Inglês, com uma versão para o português, contando a história de um rei tirano e cruel que só consegue falar e cantar numa nota só, o Sí, espelhando sua visão de mundo limitada e castradora. A ópera foi composta em 1991, para baixo (O Rei), mezzo-soprano (A Rainha), tenor (O Príncipe), soprano (A Princesa), além de um ator mímico (Utopiano Invisível), viola, violoncelo, piano e percussão. Esta ópera, de acordo com Valle (2003), apresenta uma visível preocupação político-educadora, refletindo o momento político intenso deste período da biografia do compositor/libretista.

As duas minióperas infantis de Jorge Antunes foram gravadas em CD, na época da estreia, com o título de *JORGE ANTUNES - 2 minióperas for children*, pela editora Sistrum, com o Grupo Antunes de Ópera de Câmara. Segundo Valle (2003), o elenco, tanto da estreia das óperas como o da gravação do CD, foi formado por Zuinglio Faustini (baixo), Radovir dos Santos (tenor), Rita de Cássia Luna (soprano), Laura Conde (mezzo-soprano), Miquéias Paz (mímico-ator), Rochael Alcântara (ator) e os instrumentistas José Henrique Vargas (viola), Guerra Vicente (violoncelo), Mariuga Lisbôa Antunes (piano), Rodrigo Fotti (percussão), Marcus Lisbôa Antunes (difusão eletrônica) e regência de Jorge Antunes.

*O Rei de uma Nota Só* foi também transformado em filme por Carlos Del Pino, pré-estreado em 2007, com os intérpretes Mariane Vicentini, Catarina Acioli, Miquéias Paz, Luciano Porto e outros. Vozes gravadas de Zuinglio Faustini, Radovir dos Santos, Laura Conde e Rita de Cássia Luna.

***Café* (1996), de Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005)**

Hans-Joachim Koellreutter nasceu em Freiburg, Alemanha em 1915, mudando-se para o Brasil em 1937 e naturalizando-se brasileiro em 1948. O professor, compositor e musicólogo introduziu no Brasil o dodecafonismo, método de composição de vanguarda desenvolvido por Arnold Schoenberg e outras técnicas composicionais de vanguarda, como a música microtonal, o serialismo, a música eletrônica, entre outras. Fundou em 1939 o grupo Música

---

<sup>110</sup> <http://www.americasnet.com.br/antunes/index2.htm>, Acesso em 15 set. 2009

Viva. Foi mestre de compositores como Guerra Peixe, Cláudio Santoro e Tom Jobim. *Café* é sua única ópera.

A ópera *Café* foi composta sobre texto em prosa, com indicações de climas orquestrais e cenas, de Mário de Andrade, escrito entre 1933 e 1942. Oliveira (2006), afirma que a composição desta ópera coube primeiramente a Francisco Mignone, junto com sua esposa Liddy Chiafarelli e um grupo de amigos de Mário de Andrade, mas a ópera permaneceu inacabada. Nesta época, tendo por base questões e estratégias nacionalistas, o escritor e os compositores estavam atentos à questão do canto coletivo, com função educativa e social. Além disso, por motivos ideológicos, Mário de Andrade não queria chamar sua obra de libreto, preferindo chamá-la de concepção melodramática. A realização desta concepção melodramática como ópera só se deu em 1996, data da estreia da ópera de Koellreutter. A ópera está dividida em 3 atos e 5 cenas e conta o drama de fome e pobreza vivido por estivadores e agricultores na época da queda do preço do café na década de 20, culminando numa revolução socialista.

A estreia, em 13 de setembro de 1996, no Teatro Municipal de Santos, São Paulo, contou com direção de Fernando Peixoto, cenário de Gianni Ratto, figurinos de Maria do Carmo Brandini e regência dividida por 5 maestros. Koellreutter regeu as partes improvisadas do coro e orquestra, Luís Gustavo Petri regeu a Orquestra Sinfônica de Santos, Roberto Martins, Geraldo Magela e Maria Fernanda Marques ficaram responsáveis pela regência dos corais. O elenco foi formado por Margarita Schack, esposa de Koellreutter (A Mãe do Povo, mezzo-soprano), Serafim Gonzáles (Narrador, ator), coro de 120 integrantes e 35 componentes da Orquestra Sinfônica Municipal de Santos. Segundo o jornal *A Tribuna* (1996), a ópera foi orçada em R\$125mil que foram custeados pela Prefeitura de Santos, Secretaria Estadual de Cultura e patrocinadores. O compositor recebeu em 1997 o prêmio Ministério da Cultura por esta obra.

A ópera segue tendências contemporâneas de linguagens composicionais como o dodecafonismo, o atonalismo e uso de elementos aleatórios, além de técnicas inventadas pelo próprio Koellreutter, como a planimetria (uso de diagramas dispostos em forma de círculo, que permitem a leitura em várias direções, resultando em diferentes melodias a cada apresentação).

Em vez de motivos e de temas, tem unidades estruturais, que eu uso numa linguagem em que o silêncio, aquilo que não soa, tem a mesma importância que o som. E, mesmo dentro desta técnica, eu uso o dodecafonismo. A obra não é dodecafonista, mas tem trechos que usam esses princípios, porque a série

dodecafônica é um elemento de unificação formal que é muito importante para qualquer música, para qualquer composição moderna. (...) [a ópera]... é parcialmente atonal. É parcialmente improvisação e parcialmente composição. A parte composta é atonal, e a parte dodecafônica também é atonal e composta. E a improvisação naturalmente é uma tonalidade livre, pode-se dizer. Ela depende do clima, do ambiente, de cada cena. Uma parte da parte composta ficará a cargo da orquestra sinfônica e a improvisada eu irei reger. (Koellreutter, em entrevista para *A Tribuna*, 1996)

Koellreutter (1996), afirma que seus diagramas (planimetria) foram inspirados no jogo de futebol, em especial pela mistura de disciplina e improvisação dos jogadores da seleção brasileira.

...improvisação e disciplina. Seria, se você quiser, tonalismo ou dodecafonismo e atonalismo. Eu vi essa mistura no jogo e, no fundo, compor e fazer música também é um jogo. Isso é interessante também sob o ponto de vista formal. Mistura o rigor da disciplina com a liberdade que é necessária quando se dialoga com os outros. No *Café*, por exemplo, tem música popular com a presença de um conjunto regional. É atonal logo no primeiro ato. (Koellreutter, em entrevista para *A Tribuna*, 1996)

Sobre esta ópera, Sérgio Alberto de Oliveira, escreveu o Artigo *Café de Mario de Andrade: estudos sobre a ópera-coral*, publicado nos Anais da ANPPOM em 2006, questionando os motivos que levaram Koellreutter a compor a mesma, baseada no libreto ou concepção melodramática de um seu antigo antagonista estético, Mário de Andrade, através do estudo e análise da obra. Boa parte do material da pesquisa de Oliveira (2006) foi obtida no *Arquivo de Mário de Andrade* do IEB, em São Paulo, material este que foi catalogado em 1985. Outros pesquisadores, citados por Oliveira (2006), que direta ou indiretamente pesquisaram sobre esta ópera foram Jorge Coli, Flávio Silva, Carlos Kater, Telê Porto, Ancona Lopez e Flávia Toni, que defendeu sua tese de livre docência sobre o *Café* em 2004, pela Universidade de São Paulo - USP.

### ***A orquestra dos sonhos (1996/1997), de Tim Rescala (1961)***

O compositor, ator, pianista, autor teatral e arranjador Tim Rescala, nasceu em 1961, no Rio de Janeiro, em família de músicos. Estudou na Escola de Música da UFRJ, na Escola de Música Villa-Lobos, tendo também sido aluno de Hans Joachim Koellreutter. Tem grande experiência em composição para teatro e como diretor musical, trabalhando em mais de cinquenta espetáculos. No campo da música para cena, tem composições para variados gêneros, como *Pianíssimo* (1993), musical infantil, *A Orquestra dos Sonhos* (1996), ópera

infantil de câmara, *Papagueno* (1997), musical infantil, *O Homem que sabia Português* (1998), opereta de rua, *A Rendação pelo Sonho* (1998), ópera de câmara, *O Cavalinho Azul* (2001), ópera infantil, *22 Antes Depois* (2002), ópera de câmara, *À Sombra do Sucesso* (2002), opereta de rua e *A Turma do Pererê* (2004), musical infantil.

*A orquestra dos Sonhos* é uma ópera infantil ou infanto-juvenil de câmara em 3 atos, com música e libreto do próprio compositor, sendo esta sua primeira do gênero. A obra foi composta através de uma bolsa da Rio-Arte recebida por Rescala em 1995. Foi encenada pela primeira vez em 12 de julho de 1997 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, com sucesso de público e crítica e também lançada em CD através do selo “Pianíssimo”, especialmente dedicado à música infantil. Este CD foi o primeiro do gênero ópera infantil a ser lançado no Brasil. A ópera foi indicada ao prêmio Sharp de melhor espetáculo de 1997.

...no Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil, na semana passada, o Rio ganhou o seu mais sofisticado espetáculo dedicado às crianças. Diferente de tudo o que se ofereceu a elas até agora, Tim Rescala apresenta aos pequenos o deslumbrante mundo da música através de um programa frequentado, salvo raras exceções, por gente grande: a ópera. (Millen, 1997)

No programa da ópera, presente no encarte do CD, Rescala destaca o aspecto não tradicional da música, e que esta característica não é incompatível com o público infantil. A ópera também apresenta algum hibridismo em relação ao gênero já que possui elementos do teatro musical. O ecletismo da escrita musical é ressaltado, misturando uma linguagem tonal com elementos atonais, dodecafônicos, entre outros. Rescala também realiza pesquisa cênico-musical, na qual trabalha corporalmente os músicos e seus instrumentos em busca de uma organicidade na representação.

Segundo ficha técnica da ópera (1996), o objetivo desta composição e montagem foi despertar o interesse do ouvinte infanto-juvenil para a música de concerto e para o canto lírico “...sem as barreiras e os preconceitos do formalismo e da tradição que normalmente caracterizam o gênero” (Rescala, 1996)

Esta pequena ópera infantil-juvenil foi escrita em 1996, graças a uma bolsa do Rio-Arte. Sua montagem (...) é para mim um grande privilégio, já que poucos compositores brasileiros têm a chance de exercitar no gênero. Mesmo sendo destinada ao público infantil-juvenil, *A Orquestra dos Sonhos* apresenta características musicais não-tradicionais. Embora utilizando basicamente da linguagem tonal, a partitura apresenta procedimentos característicos da música do século XX, como o atonalismo livre, o dodecafonismo, o minimalismo e principalmente, o teatro musical. Há alguns anos venho desenvolvendo um estilo de música cênica onde os músicos devem falar e tocar ao mesmo tempo, como se os seus instrumentos fossem uma extensão de seus corpos. Neste

trabalho, acredito ter atingido um grau considerável de desenvolvimento desta técnica, aliando-a ao canto lírico tradicional. Tendo uma orquestra sinfônica como pano-de-fundo para a estória, esta ópera pretende encantar e cativar o público infantil-juvenil, despertando seu interesse para a música de concerto e para o canto lírico. De maneira lúdica e criativa, espero que as crianças tenham um contato direto e profundo com este universo, sem as barreiras e os preconceitos do formalismo e da tradição que normalmente caracterizam o gênero. Para a realização do libreto, minha experiência anterior com os textos de dois musicais infantis - *Pianíssimo* e *Papagueno* - foi de sua importância. Com Estes dois trabalhos, acredito ter adquirido as ferramentas necessárias para a confecção de um texto que fosse inteiramente elaborado a partir do pensamento musical. (Rescala, 1996)

Os intérpretes da estreia foram Eládio Perez-Gonzales (Larcos Mázero - Poia, barítono), Marcos Louzada (Jacob Karadepauwsky - Conde Asqueroso, tenor), Zé Rescala (Zeca - Príncipe Garboso, tenor), Juliana Franco (Maria - Fada Feliz, soprano), Maria Teresa Madeira (Isabela - Princesa Jinglebell, piano), Monique Aragão (Magda Godchalka - Bruxa Lourunda, piano), Oscar Bolão (Azedo – Gordo, percussão), Rodolfo Cardoso (Lima – Magro, percussão), Lulu Pereira (Asdrúbal - Arauto do Rei, trombone baixo), Omar Cavalheiro (Raivoswky – Raivosky, contrabaixo), David Ganc (Severino, flauta e flautim), Lena Verani (clarinete), Aloysio Fagerlande (fagote), Philip Doyle (trompa), Paulo Mendonça (trompete), Ricardo Amado (violino), Déborah Cheyne (viola, Spalla) e Luciano Vaz (violoncelo), com direção de Karen Acioly e regência de Tim Rescala.<sup>111</sup>

A ópera conta a história de uma orquestra desanimada que ao passar por uma série de dificuldades, tenta resolver seus problemas através de um jogo, numa encenação de uma fábula na qual os próprios membros da orquestra serão os atores. De volta à realidade os músicos se dão conta de que só possuem uma arma contra seus problemas, os seus instrumentos, e resolvem fazer um motim. Por fim o motim dá o resultado esperado, a orquestra consegue tocar as músicas que deseja, alcançando a felicidade e se tornando a orquestra dos sonhos.

### ***Alma (1998), de Cláudio Santoro (1919 – 1989)***

Cláudio Santo de Sá Santoro<sup>112</sup> nasceu em Manaus, Amazonas, em 1919. Estudou violino e piano, se tornando professor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro aos 18

<sup>111</sup> Dados obtidos em ficha técnica da gravação em CD da ópera (1996).

<sup>112</sup> Dados biográficos obtidos em <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/open.html>

anos de idade. Aluno de Koellreutter, fez parte do grupo Música Viva, adotando a técnica dodecafônica de composição. Santoro recebeu vários prêmios e condecorações no Brasil e no exterior por suas composições. Foi professor do departamento de Música da Universidade de Brasília. No catálogo das obras do compositor constam 2 óperas, *Alma* e *Zé Brasil* e uma obra classificada como “música de ação cênica”, *Paródia*.

A ópera em 4 atos, *Alma*, composta em 1984/85, com libreto do próprio compositor, baseado na primeira parte da trilogia *Os Condenados* (1922) de Oswald de Andrade, recebeu estreia póstuma no Teatro Amazonas durante o Segundo Festival de Ópera de Manaus, em 1998. A composição de *Alma* se deu sob encomenda da Secretaria de Educação de São Paulo.

Os personagens da ópera são Alma (mezzo-soprano ou soprano), J. Carmo (tenor), Lucas, avô de Alma (baixo) e Mauro (barítono ou ator). Na estreia de 1998, *Alma* foi interpretada por Rosana Lamosa, com direção musical de Nivaldo Santiago, cenários e figurinos de Oscar Ramos e direção cênica de Fernando Peixoto.

A crítica da época foi severa com os intérpretes, mas destacou as qualidades musicais da obra.

Márcio Páscoa afirma que *Alma* foi reduzida a um ‘monturo musical’: ele fala de ‘inépcia dramática’, orquestra e cantores ‘visivelmente mal ensaiados’, uma protagonista, Rosana Lamosa, ‘inconvincente, e com a dicção pouco clara’, e por aí vai. Contudo, ressalta: ‘ficou a certeza de que *Alma*, melhor montada e ensaiada, terá seguramente outro impacto, e pode vir a se tornar uma peça bem mais apreciável’. (apud Perpétuo, Revista Música Erudita Brasileira, no.12)

### ***A Redenção pelo Sonho* (1998), de Tim Rescala (1961)**

*A Redenção pelo Sonho*, ópera de câmara em 1 ato, com música e libreto de Tim Rescala, foi composta por encomenda do Sesc Ipiranga para comemorar os 50 anos da morte de Monteiro Lobato. Escrita em 1998, a ópera foi encenada neste mesmo ano, em São Paulo, sob a direção de Álvaro Apocalypse, fundador e então diretor do grupo Giramundo, e também criador dos bonecos do espetáculo.

O libreto foi baseado na vida e na obra de Monteiro Lobato (1882-1948), escritor brasileiro que, apesar de possuir vasta obra, ficou popular com as suas histórias do sítio do Picapau Amarelo. De acordo com o compositor (1998), esta ópera não foi composta diretamente para o público infantil, mas não descarta essa classificação.

Sendo uma ópera de câmara em um ato, sem intervalo, o espetáculo terá o discurso musical como ponto de partida. Embora não sendo destinada diretamente às crianças, a obra terá o universo infantil sempre, fazendo com que o clima sonoro da obra seja sempre lúdico e fantasioso. (Rescala, 1998)

Sobre o libreto, Rescala selecionou alguns fatos da múltipla biografia de Monteiro Lobato, ciente que teria que focalizar em detalhes que pudessem ter relevância para o público alvo.

A vida de Monteiro Lobato foi tão rica e instigante, que nem mesmo uma grande montagem daria cabo de contá-la sem deixar algo de fora. Nesta pequena ópera, que dura pouco mais de uma hora, procurei abordar apenas alguns fatos e aspectos da criação e da personalidade deste grande brasileiro, que melhor o caracterizassem para um público que provavelmente só o conhece das deliciosas histórias do Sítio do Picapau Amarelo. Mesmo não sendo destinada às crianças, *A Redenção pelo Sonho* não poderia deixar de falar desse universo infantil, o qual procurei abordar com a ajuda do teatro de bonecos. Para tanto, tive a felicidade de contar com a maestria de Álvaro Apocalypse e seu grupo Giramundo, que, como é de costume em seu trabalho, deu uma nova dimensão cênica ao material que recebeu. (Rescala, 1998)

A ópera conta como foi para Monteiro Lobato o dia de sua morte, 4 de julho, no qual ao escrever uma carta ao amigo Godofredo Rangel e relembrar sua vida, começa a receber visitas de muitos de seus personagens, como por exemplo a tia Nastácia, a dona Benta, a boneca Emília e o Visconde, personagens do Sítio do Picapau Amarelo, como também o preguiçoso Jeca Tatu, que interferem na narrativa de Lobato.

Tim Rescala revela que a sua intenção, ao compor uma ópera, era a de renovar platéia, renovar repertório e trazer de volta o caráter popular do gênero.

Compor e encenar uma ópera no Brasil ainda é, infelizmente, um privilégio. Apesar do gênero ter conquistado platéias cativas no passado, estas não se renovaram, bem como o próprio repertório, que ficou restrito a alguns clássicos. Assim como foi originalmente, a ópera pode e deve recuperar, no entanto, seu caráter essencialmente popular, através de espetáculos que interessem uma larga camada do público, sem importar qual seja a sua idade, classe social ou mesmo nível de instrução. (Rescala, 1998)

Sobre a música desta ópera, Rescala mescla elementos eruditos e complexos, com momentos mais acessíveis ou populares.

Na criação simultânea de música e libreto, procurei forjar um novo formato de espetáculo, onde o canto lírico se mescle à manipulação dos bonecos, mas sempre de forma orgânica e complementar, e nunca decorativa. O discurso musical, que conduz todas as outras formas de expressão, é ora mais complexo, ora mais acessível, variando de acordo com a evolução da história e da caracterização de cada personagem. Embora inserida no contexto da música erudita contemporânea, valendo-se do atonalismo, do minimalismo ou do teatro musical, essa ópera de bolso não se priva de utilizar elementos tonais, principalmente vindos da música popular. (Rescala, 1998)

Rescala, inspirado por Monteiro Lobato, autor regionalista do pré-modernismo literário brasileiro, procurou inserir elementos de brasilidade<sup>113</sup> na partitura de *A Redenção pelo Sonho*, num universo sonoro novo, mas acessível.

Em termos de estilo, a música procurará transmitir elementos de brasilidade, tão presentes e caros à obra de Lobato, sem dispensar, contudo, características mais contemporâneas. (Rescala,1998)

Na sua estreia a ópera foi encenada por cinco cantores líricos, sete instrumentistas e uma trupe de doze bonecos criados pelo Grupo Giramundo. O elenco desta estreia no Sesc Ipiranga, em 19 de novembro de 1998, dentro do projeto Sesc *Série Pocket Opera*, foi formado pelos cantores Lenine Santos (Monteiro Lobato), Edneia de Oliveira (Tia Nastácia, trabalhadora rural e corista), Adriano Pinheiro (Jeca Tatu, Oswald de Andrade, Mr. Slang e Zé Brasil ), Sandra Félix (Dona Benta, Emília, corista e trabalhadora rural) e Leandro Fischetti (Padre Salles Brasil, Visconde, defensor público e trabalhador rural), acompanhados por flauta, clarinete, trombone, violino, violoncelo, piano e percussão, com regência de Tim Rescala, cenografia, figurinos, iluminação e direção de Álvaro Apocalypse.

Em 2008 esta ópera foi reapresentada, com direção de Chico Pelúcio, em Belo Horizonte, no Palácio das Artes, entre os dias 21 e 23 de novembro e no Rio de Janeiro, no Teatro Nelson Rodrigues, entre os dias 12 e 21 de dezembro, com novo elenco.

### ***As Malibrans (1999/2000), de Jocy de Oliveira (1936)***

Esta ópera, uma encomenda da Rioarte e da Prefeitura do Rio de Janeiro, numa produção conjunta entre Brasil e Alemanha, foi composta para uma atriz, três cantores, oboé, clarineta, violoncelo, sons eletroacústicos e sons gerados por computador. Trata-se da terceira parte da trilogia que tem como tema os valores da mulher. Sua duração aproximada é de oitenta e três minutos, com música, concepção, direção e vídeo de Jocy de Oliveira.

A personagem central da obra é a cantora e diva Maria Malibran (1808-1836), mezzo-soprano francesa de ascendência espanhola, que dominou os palcos da Europa no início do século XIX, famosa por sua grande tessitura vocal e por seu temperamento imprevisível. Segundo Oliveira (2000), Malibran foi marcada pelo abuso e exploração do próprio pai, o famoso tenor Manoel Garcia.

---

<sup>113</sup> Sobre brasilidade, segundo as ideias de Mário de Andrade, ver capítulo 3 desta pesquisa.

A ópera estreou com o Ensemble Jocy de Oliveira no *StaadtsTheater* em Darmstadt, Alemanha, em 27 maio de 2000. Outras apresentações ocorreram também no Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro, no Hebbel Theater em Berlim e no Teatro Avenida em Buenos Aires. Uma nova produção encenada pela diretora alemã Brigitta Tromler no *StaadtsTheater* em Darmstadt, com o elenco permanente do teatro, foi realizada entre outubro de 2000 e janeiro de 2001, com mais de vinte reapresentações.

Na primeira montagem brasileira o elenco foi formado pelas sopranos Kátia Guedes e Doriana Mendes, pelo tenor Ronaldo Victorio, pelas atrizes Helena Varvaki e Malu Galli, por Eduardo Menezes e Peter Schuback no violoncelo, por Paulo Passos no Clarone, por Ricardo Rodrigues e Leonardo Fuks no Oboé e por Jocy de Oliveira no piano e percussão, com cenário de Doris Rollemberg, luz de Renato Machado, figurinos de Jefferson Miranda, música, vídeo, roteiro e direção de Jocy de Oliveira.

As várias partes da ópera são costuradas pelos vídeos, que foram co-dirigidos por Marcelo Dantas, *Diva virtual I, Diva Virtual II e Diva Virtual III*, com texto de Jocy de Oliveira, inspirados no romance *Le Château des Carpathes* de Jules Verne, representado pela atriz Fernanda Montenegro. O vídeo *Cavalgada e queda de uma vida* retrata o episódio final da vida de Maria Malibran, o acidente de cavalo, após o qual, ferida, realizou sua última apresentação cantando a ópera *La Sonnambula*.

A ópera está dividida em cenas. *Ofélia presa nas cordas do piano, O Mestre e a Diva, A Morte de Desdêmona, Sons do Sacrifício de Iphigenia, Fanfarra Fúnebre e Naked Diva*. Também fez parte da ópera, em algumas montagens, a parte *Who cares if she cries*. As personagens Ofélia, Desdêmona, Maria Malibran e Iphigenia possuem em comum o fato de terem sido levadas ao sacrifício e de possuírem uma figura paterna dominante.

Segundo Oliveira (2000), a compositora trabalha com material eletroacústico, no qual o material sonoro (as vozes e os instrumentos) é sampleado e processado em computador por meio de diversos métodos. Na parte final, *Naked Diva*, o *tape* eletroacústico é construído a partir de vozes de divas mortas (Maria Callas, Lili Lehmann e outras) cantando trechos de árias de compositores como Bellini e Rossini, processadas em computador através de filtragem e síntese cruzada, criando um novo universo sonoro.

A linguagem da ópera, de acordo com Oliveira (2000), é mais sonora que verbal e não apresenta uma narrativa linear. O texto utilizado reúne citações de Verne, Shakespeare, Eurípedes, Maria Malibran, assim como textos da própria compositora. Partes faladas se misturam a partes cantadas, tudo em diferentes idiomas.

De acordo com depoimento dado pela cantora e intérprete, na ópera *As Malibrans*, Márcia Taborda, em palestra realizada em 08/10/2008 para a aula *Tópicos especiais – A voz na música contemporânea de concerto* do professor Marcos Lucas para o Mestrado em Música da Unirio, Jocy de Oliveira realiza um trabalho de improvisação com a intérprete a partir de textos e ideias de cena já concebidas pela compositora, estruturando a partitura vocal também a partir das improvisações da intérprete. A cantora Doriana Mendes, que foi intérprete na ópera *As Malibrans*, declarou também ter passado por processo de criação semelhante.

### ***Sarapalha* (1999), de Harry Crowl (1958)**

Harry Lamott Crowl Júnior é Compositor, musicólogo e professor, nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1958. Foi eleito presidente da SBMC, Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (entidade afiliada da ISCM<sup>114</sup>) a partir de 2002. Estudou violino, viola e composição. Seus trabalhos de pesquisas musicológicas se concentram sobre os compositores mineiros do período colonial brasileiro. *Sarapalha* é sua primeira ópera. Trata-se de uma ópera de câmara em 1 ato sobre texto de Guimarães Rosa, adaptado por Renata Palottinni. *Sarapalha* é um conto do livro *Saragana* e conta a história dos últimos habitantes do Vau de Sarapalha, local em que a epidemia de malária atacou todos os habitantes, inclusive os primos Ribeiro e Argemiro, protagonistas da trama. Estreou na sala Brasília Itiberê, em Curitiba, Paraná, em 23 de novembro de 1999. O elenco da estreia foi composto por Paulo Barato (Primo Ribeiro, barítono), Roberto Battistella (Primo Argemiro, tenor) e Josiane dal Pozzo Zuliani (A Criada, contralto). Os músicos Márcio Pimentel (oboé), Júlio César Coelho (viola de arco), Evandro Manchinha (gaita ponto), Fabiano Zanon (violão), Berchon Dias, Jr. (percussão) e regência de Daniel Bortolossi.

Harry Crowl, numa iniciativa ousada, disponibiliza o download grátis do CD da sua ópera completa em seu website, <http://www.harrycrowl.mus.br/cds.htm>.

### ***Domitila* (2000), de João Guilherme Ripper (1959)**

João Guilherme Ripper nasceu no Rio de Janeiro em 1959, é compositor, regente e atualmente é diretor da Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. Estudou composição e regência com Henrique Morelenbaum, Ronaldo Miranda e Roberto Duarte na escola de

---

<sup>114</sup> ISCM – International Society of Contemporary Music

Música da UFRJ, onde graduou-se e fez mestrado. Na *The Catholic University of America*, em Washington D.C. cursou doutorado com a orientação de Helmuth Braunlich e Emma Garmendia. Ripper compôs as óperas *Domitila* (2000) e *Anjo Negro* (2003) e mais duas outras inéditas, *Augusto Matraga* (1996), ópera de câmara para soprano, tenor, barítono, quinteto de sopros, quinteto de cordas, piano e percussão, com libreto do compositor, inspirado em conto de Guimarães Rosa e *Anna de Assis*, ópera de câmara sobre o triângulo amoroso que culminou na morte do escritor Euclides da Cunha. Sua linguagem musical é considerada mais tradicional, se comparada com a de outros compositores seus contemporâneos.

A ópera de câmara *Domitila* foi composta em 1989, segundo catálogo das obras do compositor. Estreou em 21 de março de 2000, no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro, com direção cênica de André Heller. O libreto é do próprio compositor, inspirado na correspondência amorosa entre D. Pedro I e a Marquesa de Santos.

A ação passa-se no dia da despedida da Marquesa, com os últimos arranjos para a partida do Rio de Janeiro, ordenada por D. Pedro I, que, em breve, desposaria D. Amélia. Entre seus pertences Domitila encontra um maço de cartas que passa a ler, revivendo os momentos e sentimentos contraditórios que marcaram sua tumultuada relação com Imperador. (Ripper, 2000, apud movimento.com, 2008)

Esta obra possui duração aproximada de 50 minutos e foi composta para soprano, clarinete, violoncelo e piano. A obra foi encomenda do Centro Cultural Banco do Brasil para o espetáculo Palavras Brasileiras e foi dedicada à soprano Ruth Staerke. Em 2001 recebeu o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) como a melhor obra de câmara de 2000.

A ópera de câmara, que muitos compositores também chamam de “pocket-opera”, por possuir formato reduzido, pode ser considerada uma das mais eficientes soluções do século XX, para viabilizar financeiramente uma produção de ópera, sem perder nos valores artísticos. Pavlova (2007), afirma que Ripper considera *Domitila* uma ópera versátil, que pode ter apresentações em palcos de tamanho menor que o tradicional, facilitando novas apresentações.

[Ripper] acredita que hoje é possível apostar em óperas menores, que funcionam em palcos mais exíguos e que, portanto, são mais práticas e mais fáceis de sair da partitura. Ripper cita como exemplo *Domitila*, uma pocket opera com apenas uma cantora em cena e quatro músicos, que trata das cartas de amor entre D. Pedro I e a Marquesa de Santos, premiada com o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes em 2001.(Pavlova, 2007)

*Domitila* recebeu reapresentações no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Petrópolis, tanto encenada de forma completa quanto em formato de concerto. “Se fosse uma ópera maior, estaria restrita a cinco ou seis teatros do país. Hoje espaços como o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio ou de São Paulo são locais que também apresentam óperas, algo que não acontecia antes.”(Ripper apud Pavlova, 2007) Ainda segundo Pavlova, Ripper acredita que a ópera brasileira contemporânea possui uma vantagem em relação as óperas brasileiras do passado, pois considera que o compositor de ópera de hoje pode transitar por e utilizar mais livremente diferentes tipos de música, não se limitando mais a uma linguagem única. “São 400 anos de ópera que se traduzem em cena em diferentes possibilidades musicais, num ecletismo que vai da música serial ao samba. Tudo a serviço da história que se quer contar.” (Ripper apud Pavlova, 2007)

### ***O cavalinho Azul* (2001), de Tim Rescala (1961)**

*O Cavalinho Azul* é uma ópera infantil, em 1 ato, com libreto baseado em texto homônimo de Maria Clara Machado, que estreou em 2001 no Teatro Tablado, Rio de Janeiro com direção geral de Cacá Mourthé, música, libreto e direção musical de Tim Rescala, cenografia de Cica Modesto, figurinos de Biza Vianna e iluminação de Jorginho de Carvalho.

O elenco da estreia foi formado por Aloísio de Abreu (João de Deus), Leandro Léo (Vicente), Zeh Rescala (Pai, Palhaço), Angélica de La Riva (Mãe), Chiara Santoro (Menina), Luiz Carlos Tourinho (Músico Baixinho), Fernando Caruso (Músico Alto), Xando Graça (Músico Gordo), Sônia Dumont (Velha-que-viu), André Stock (Cowboy), Bruno Miguel (Vendedor de Brinquedos), Mona Natasha (Lavadeira), Thor Weglinski (Menino), Alekssander de Assis, André Stock, Angélica de La Riva, Mona Natasha, Rodrigo Bueno e Thor Weglinski (Coro, Cidade), Alekssander de Assis, Cadú Mader, Edson Pires, Davi Ellenia e Stéfano Barino (Elefantes), Alekssander de Assis, Cadú Mader e Edson Pires (Cavalos), Cadú Mader, Edson Pires e Davi Ellenia (Guardas), acompanhados por piano, flauta, saxofone e Violoncelo.

A peça teatral infantil *O Cavalinho Azul*, de Maria Clara Machado, sobre a qual a ópera de Rescala foi composta, recebeu montagem pela primeira vez em 1960. Conta a história do menino Vicente, que na sua imaginação vê seu amado pangaré completamente azul. Quando seu pai, um homem muito pobre, se vê obrigado a vender o animal, o menino parte em busca de seu cavalinho azul, reencontrando-o no final da peça.

Para este libreto o formato de ópera pareceu para Rescala o ideal, já que estava em busca de uma forma musical que combinasse com um texto poético.

...uma das peças mais queridas de Maria Clara, se não a mais querida, ganhou ares de ópera para crianças pelas mãos de quem entende do assunto: Tim Rescala. - Optei por uma ópera e não por uma opereta porque queria transformar totalmente a linguagem da peça e porque a ópera é um gênero que se encaixa perfeitamente a um texto poético... (Oliveira, 2001)

Esta ópera foi gravada em CD, pelo selo Pianíssimo.

### **Reinvenção (2001), de Dawid Korenchender (1948)**

O compositor, pianista, regente e professor Henrique Dawid Korenchender nasceu em 1948, no Rio de Janeiro. Estudou composição e piano com Arnaldo Estrella e Lúcia Branco. Recebeu vários prêmios como compositor e atualmente é professor e diretor do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Compôs as óperas *Pero Vaz de Caminha – o PVC*, *antes e depois de*, *O Poeta e a Andorinha*, *Reinvenção*, *Drama Urbano*, entre outras.<sup>115</sup>

Reinvenção é uma *nano-ópera*<sup>116</sup> com libreto do próprio compositor, que utilizou textos de Cecília Meireles como linha mestra, complementando-os com textos de Fernando Pessoa. A obra foi apresentada na comemoração dos 70 anos de Henrique Morelenbaum, no CCBB.

Segundo Kerenchender (2009)<sup>117</sup>, trata-se de uma nano-ópera com uma micro-ópera<sup>118</sup> incluída no meio (pela inclusão de um enredo). A micro-ópera narra o encontro no céu entre os personagens Cecília Meireles e Fernando Pessoa, já que Cecília Meireles não conseguiu se encontrar com Fernando Pessoa em vida, porque o mesmo, devido ao horóscopo, não compareceu ao encontro que haviam marcado. A obra foi composta para piano, flauta, violoncelo, metrônomo, soprano (ou mezzo-soprano) e tenor. A estreia de 2001 contou com os intérpretes Elizete Barnabé (meio-soprano), Luciano Botelho (tenor), Laura Ronai (flauta), Hugo Pilger (violoncelo) e H. Dawid Korenchender (piano).

---

<sup>115</sup> Não dispomos da data de estreia de suas óperas.

<sup>116</sup> As Nano-óperas de Korenchender normalmente duram cerca de 20 minutos, com 4 ou 6 cantores, no máximo, e 3 ou 4 músicos. Não tem enredo, são baseadas em estados ou emoções.

<sup>117</sup> Korenchender em comunicação pessoal (entrevista não estruturada) realizada em 17/10/2008, na Unirio, Rio de Janeiro. Autora: Alessandra Hartkopf

<sup>118</sup> A micro-ópera é uma nano-ópera com um enredo.

## **22 Antes Depois (2002), de Tim Rescala (1961)**

*22 Antes Depois* é uma ópera de câmara sobre a semana de 22 (em comemoração aos 80 anos da Semana de Arte Moderna de 1922), composta por Tim Rescala em parceria com Arrigo Barnabé e Guto Lacaz, estreada no Sesc Ipiranga de São Paulo. Também classificada como *Pocket Opera* e chamada pelos próprios autores de “*happening* operístico”, a obra mistura ópera e teatro, com a participação de cantores e atores. Este seria mais um exemplo de obra que põe em dúvida sua real classificação, transitando deliberadamente por vários gêneros<sup>119</sup>. “Esse espetáculo, que está em cartaz desde 28 de fevereiro no teatro da unidade, é, por assim dizer, uma espécie de teatro musicado ou uma “quase-ópera”, como a definiram Tim e Arrigo” (RevistaE, 2002).

O elenco da estreia foi composto pela soprano Martha Herr, os tenores Lenine Santos e Adriano Pinheiro, o barítono Flávio Borges, os atores Márcio Ribeiro, Carlos Carqa e Suzanna Salles e um conjunto musical formado por Rodrigo Foti, Paulo Braga, Raiff Dantas Barreto, Luiz Amato e Mário Manga. O espetáculo contou com a concepção cênica de Arrigo Barnabé, Guto Lacaz e Tim Rescala, direção musical de Arrigo Barnabé e Tim Rescala e cenografia de Guto Lacaz.

Segundo Dubra (2002), a ópera foi definida como colagem, formada por quadros independentes, retratando fatos ocorridos antes, durante e depois da semana de Arte Moderna de 22. Para a criação da ópera foi realizado um trabalho de pesquisa, recheando o libreto e a composição de referências históricas e musicais.

As doze cenas principais são costuradas por um samba-enredo, que faz referência a Villa-Lobos por meio da superposição de seus temas mais conhecidos. Primeiramente, são apenas trechos da música, cantada por uma faxineira que entra para espanar a poeira de um vaso quebrado, metáfora da ruptura. Ao final, o samba é executado na íntegra. O tal vaso cai não apenas para simbolizar uma ordem decadente, mas também para citar um fato menos conhecido. ‘Houve um terremoto na cidade alguns dias antes, em 22. Fazemos analogia com a Semana, que também sacudiu as coisas’, explica Rescala. Nem só de canto lírico vive ‘22 Antes Depois’. Silêncios pontuam a trama, mostrando um ‘*happening* operístico’, como a cena que faz referência ao escultor Victor Brecheret. ‘As minhas entradas são mais silenciosas e performáticas’, diz Guto Lacaz... (Dubra, 2002)

---

<sup>119</sup> Ver no capítulo 1, a discussão sobre o conceito de ópera nos séculos XX e XXI.

### ***Anjo Negro* (2003), de João Guilherme Ripper (1959)**

A ópera de câmara *Anjo Negro* estreou em julho de 2003, no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Foi composta sobre peça homônima<sup>120</sup> de Nelson Rodrigues (1912-1980), sendo esta a primeira ópera baseada num texto do dramaturgo. Em dezembro de 2005, na 100ª edição da Revista Bravo, *Anjo Negro* foi selecionada como uma das melhores produções musicais do Brasil dos últimos oito anos.

André Heller, diretor da montagem em 2003 e o idealizador do projeto, afirma que "O universo da ópera era muito querido a Nelson [Rodrigues]" (Sens, 2003).

Logo no início, pensei em Vestido de Noiva, mas não via como a música poderia acrescentar alguma coisa à peça. Surgiu, então, a ideia de usar o *Anjo Negro*, que é fantástica e tem um jeito de ser que permitiria e daria sentido a uma adaptação operística (...) No Brasil, há uma tradição muito forte de diretores de teatro que trabalham com a ópera. A ideia aqui era fazer o caminho contrário, tentar achar um modo da ópera contribuir com o universo teatral do País. (Heller, apud *O Estado de São Paulo*, 2003)

Segundo Sens (2003), Heller desenvolvia há 10 anos a vontade de combinar o teatro rodrigueano com "boa música" e justificou a escolha de "... *Anjo Negro* porque é uma peça que nunca recebeu o reconhecimento merecido" (apud Sens, 2003). Heller afirma ter encontrado referências a termos do mundo da ópera nos textos de Nelson Rodrigues, como por exemplo, "personagem fala com voz de contralto" ou "faz gesto de tenor", por exemplo, acreditando ainda que o assunto da ópera seria bastante atual, tocando em temas como o preconceito racial, a violência e os tabus da sociedade. "Passamos pela era do politicamente correto, que ignorava as diferenças, e agora devemos encará-las de frente" (Heller, apud Sens, 2003)

...Heller escolheu trabalhar com aquela que foi definida por Nelson Rodrigues como a sua 'obra mítica'. Para ele, estão no texto de Rodrigues raízes de amor e ódio vinculadas à questão do problema racial no Brasil. 'É uma mescla de sonho e pesadelo', define. Heller diz acreditar ter trazido da peça para a ópera as dificuldades de conviver e entender o diferente. (*Gazeta Mercantil*, 2003)

Depois da escolha do texto, foi necessário escolher a abordagem musical ideal na preparação da ópera, sendo esta uma das principais preocupações do compositor.

---

<sup>120</sup> A peça de Nelson Rodrigues foi escrita em 1946.

Eu não teria como trabalhar dentro de uma abordagem naturalista, é muita loucura junta. Mas então percebi o caráter mítico de Anjo Negro, que está carregada de sonho. Ela é a união entre mitologia e uma questão social aguda, que me revelou Nelson Rodrigues como um poeta trágico, com um texto que é poético nas metáforas, nas hipérboles, nas conotações, nas denotações. (Ripper, apud *O Estado de São Paulo*, 2003)

Sobre a peça *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues, Ripper (apud *O Estado de São Paulo*, 2003) afirma que ficou "...com receio de enfrentar um trabalho monumental como este, mas com o tempo a profunda poesia do texto [o] fez abraçar o projeto". A composição da ópera durou 8 meses de trabalho.

O elenco da estreia foi composto por Sebastião Teixeira (Ismael, barítono), Maude Salazar (tia, soprano), Solange Siquerolli, Magda Painno e Adriana Clis (as primas), Regina Elena Mesquita (Virgínia, mezzo-soprano), Edna D'Oliveira (Hortência, soprano), Andrea Ferreira (Ana Maria, Soprano), Rubens Medina (Elias, tenor) e outros, acompanhados de coro, quinteto de sopros, quinteto de cordas, piano e percussão, com regência e direção musical de Abel Rocha, cenário de Lidia Kosovski, concepção, direção cênica e figurinos de André Heller, que segundo a *Gazeta Mercantil* (2003), foram inspirados em modelos de alta-costura dos anos 50, de grifes como a Dior.

No portal Guia Erudito<sup>121</sup>, o protagonista Sebastião Teixeira relata o desafio de interpretar numa ópera uma peça de Nelson Rodrigues, texto que por si só já seria uma tarefa para grandes atores.

*O Anjo Negro* foi difícil de fazer, pois o texto era muito pesado e à época eu estava com um bebê de seis meses (...). Não fosse o talento e dedicação do Maestro Abel Rocha e a Capacidade do André Heller seria quase impossível concretizar tal feito, pois a música (muito bem escrita, por sinal) vinha quase que diariamente para aprendermos e decorarmos. O compositor João Guilherme Ripper enfeitou um dos textos mais difíceis de Nelson Rodrigues. Não foi fácil. Eu me sentia muito mal no início e até decolar o personagem foi fogo. (Sebastião Teixeira, em entrevista ao Guia Erudito, 2003)

Os cantores de ópera brasileira estão cada vez mais sendo exigidos de possuir, além do domínio do canto, a adequação física e disponibilidade emocional ao papel, quase tanto como no teatro, televisão e cinema.

Já fiz índio e até papel de branco, mas nunca de negro (...) Nem em sonho imaginava que um dia interpretaria um personagem de Nelson Rodrigues. É um

---

<sup>121</sup> [http://www.guiaerudito.com.br/entrevistas/Sebastiao%20Teixeira/entrevista\\_tiao\\_pg1.htm](http://www.guiaerudito.com.br/entrevistas/Sebastiao%20Teixeira/entrevista_tiao_pg1.htm), acesso em 02 mai. 2010.

marco, uma grande responsabilidade. Estou me entregando completamente ao papel (...) Mas Sebastião Teixeira revela que, apesar de negro, nunca sofreu na pele o preconceito racial. ‘Sou de Caeté, em Minas Gerais. Lá a maioria do pessoal é negro ou mulato. Aqui em São Paulo que comecei a ouvi falar de etnia’, afirma, com bom humor. (Sens, 2003)

### ***Maluquinho* (2003), de Calimério Soares (1944)**

Calimério Soares nasceu em São Sebastião do Paraíso, Minas Gerais, em 1944. Estudou no Conservatório Musical de Ribeirão Preto, possui graduação em piano e licenciatura em música pela Universidade Federal de Uberlândia. Fez seu doutorado em Música pela Universidade de Leeds na Inglaterra. Lecionou durante muitos anos no Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, dirigiu vários conjuntos especializados em música antiga e contemporânea e também dedica-se a pesquisa musical.

A ópera infantil em 1 ato, *Maluquinho*, é baseada no livro *O Menino Maluquinho* de Ziraldo, com libreto de Nilson Nunes. Composta em 1995, estreia em Uberlândia, Minas Gerais, em 05 de dezembro de 2003, no Teatro Rondon Pacheco, com regência de Flávio Santos, direção cênica de Irley Machado e Ana Carneiro, cenografia e Design de Adriana Dornas Moura, iluminação de Ângelo Luis Lourenzo e direção geral e musical de Vânia Lovaglio. A ópera, que tem duração aproximada de 50 minutos, foi escrita para flauta, oboé, fagote, trompete, trompa, trombone, piano, xilofone, triangulo, claves, maracas, *woodblock*, pratos suspensos, caixa-clara, bumbo, solistas, coro infantil e fita magnética.

Segundo site do compositor<sup>122</sup>, o elenco da estreia foi formado por Glauco Antônio Carvalho Correa (Maluquinho), Raquel Silva Mendes Martins (Mãe), Reginaldo Lacerda (Pai e Mestre De Cerimônia), Lúcia Elaine R. França (Professora De Matemática), Vânia Cristina Borges (Professora De Música), Noel Do Carmo Silva (Professor De Geografia, Sol e Homem), Valério Carlos Santos De Pádua (Diretor), Andréia Floriano (Narradora 1 e Empregada) e Léia Gerusa Pereira (Narradora 2). Os solistas infantis foram Rafael Ratacheski de Souza Raulino, Guilherme Piau Nigro, Nicole Santa Cruz Jimões, Carolina Sanches Lecornec Dias e Morgana Aparecida de Souza Costa. A ópera contou ainda com coro infantil do Conservatório Estadual de Música, com regência de Gleicy Mônica S. P. Alves.

---

<sup>122</sup> <http://www.calimeriosoares.com.br/maluquinho.htm>

***Bagunçaaa!!! – A ópera baby (2003), de Roberto Bürgel***<sup>123</sup>

O compositor e pianista Roberto Bürgel nasceu em Curitiba, Paraná. Estudou com Arnaldo Estrella e Jacques Klein. Trabalhou com música para cena com o grupo Odin, de Eugênio Barba. Compôs trilhas para vários espetáculos de teatro, musicais, cinema e televisão. De sua composição são as óperas *Os Meus Balões*, *Bagunçaaa!!!* e *A Mulher do Jacaré*.<sup>124</sup>

Assim como em muitas outras obras destinadas ao público infantil, as óperas de Roberto Bürgel também sofrem diversas classificações (opereta, teatro musical infantil ou ópera), até mesmo o próprio compositor chama de opereta algumas de suas obras, que em outros lugares (artigos de jornal, críticas e entrevistas) são chamadas de óperas infantis.

Karen Acioly, a diretora da obra *Bagunçaaa!!!*, se refere ao espetáculo como uma ópera para crianças.

Criamos uma ópera para crianças com uma linguagem cênica suficientemente estimulante, mesmo para as crianças mais pequeninas, que ainda não saibam falar - explica Karen. - Considero a *bagunça* um dos temas mais saborosos do universo infantil... (depoimento para o site da Caixa Cultural, 2004)

A ópera *Bagunçaaa!!!* do compositor Roberto Bürgel, é uma *ópera-baby* com direção e libreto de Karen Acioly, que mostra a vida de oito crianças e sua evolução desde o nascimento, passando pela descoberta da fala, do corpo, das brincadeiras e da arte.

‘Bagunça’ foi a primeira ópera para bebês escrita no Brasil. O espetáculo, com libreto da atriz, escritora, diretora e produtora de espetáculos infantis Karen Acioly, e partitura original de Roberto Bürgel, viajou por diversas capitais brasileiras, com grande êxito de público e crítica. (Notícia de Brasília, 2004)

*Bagunça!!!* foi escrita em “bebelês”, ou seja, em linguagem de bebê, com suas palavras e sonoridades, significados e formas de pronúncia.

O ‘bebelês’ é, na verdade, uma língua oral milenar. Cada país tem ‘seu bebelês’ próprio, envolto em signos e códigos da sua própria cultura. Apenas percebi que essa língua ainda não havia sido reconhecida. A partir daí, escrevi as primeiras cenas da “Bagunça”, com a ideia de experimentar com as crianças a agradável sensação de compreender o que estava sendo dito, antes mesmo do adulto. Normalmente são as crianças que fazem um enorme esforço para apreenderem o que está sendo dito pelos adultos, quais significações afetivas estão contidas naquele amontoado de sons que uma língua tem. Então, quis

<sup>123</sup> Não descobrimos seu ano de nascimento.

<sup>124</sup> Não dispomos das datas de suas óperas.

inverter esse esforço. Durante o processo de ensaios, experimentamos com as crianças a escuta dos sons que produziam quando queriam comunicar suas alegrias, tristezas, necessidades. Ao final do processo, conseguimos captar as sonoridades reproduzidas pelas crianças e assim nasceu o “bebelês escrito”. Minha filha Dora, na época com seis meses, foi imprescindível mestra de nosso aprendizado. (Acioly apud, Millen, 2008)

Esta obra estreou no Rio de Janeiro, em 1º. de fevereiro de 2003, no Teatro do Jockey, sendo apresentada também em Belo Horizonte, Ribeirão Preto, Brasília, entre outras cidades. Recebeu oito indicações para o premio Maria Clara Machado de Teatro Infantil em 2003, vencendo por melhor direção.

O elenco da estreia foi composto por Ana Madalena Nery, Matias Correa, Erica Ribeiro, Letícia Medella, Marcelo Rezende, Mary Fê e André Protásio, com Roberto Bürgel no piano, cenografia de Cica Modesto, figurinos de Paula Acioli e iluminação de Jorginho de Carvalho.

### ***O Menino Maluquinho* (2003), de Ernani Aguiar (1950)**

Ernani Aguiar nasceu em 1950, em Petrópolis, Rio de Janeiro. O compositor, regente e professor é também pesquisador da música do período colonial brasileiro. Estudou violino, viola, composição e regência. Dentre suas obras se destacam composições para orquestra, voz acompanhada, instrumentos solos e grupos diversos.

*O Menino Maluquinho* é uma ópera infantil, com libreto de Maria Gessy, baseado no livro homônimo de Ziraldo, escrito em 1979, que conta a história de um menino feliz, o maluquinho, e suas criativas travessuras. Sobre este mesmo livro já foram realizados dois filmes, um portal na internet, uma série de televisão, uma peça de teatro, entre outras adaptações. Uma outra ópera sobre o mesmo livro foi realizada pelo compositor Calimério Soares, *Maluquinho*, com estreia no mesmo ano, também em Minas Gerais. Também sobre o mesmo livro de Ziraldo, Ernani Aguiar possui uma cantata.

A ópera, composta em 1993, estreia em Juiz de Fora em 2003, no Cine Theatro Central, com direção de Karen Acioly e coreografia de Sueli Guerra, sendo uma superprodução com 15 atores em cena, 30 músicos na orquestra e 2 corais, um adulto e um infantil.

A estreia contou com elenco infantil formado por João Maia (Menino Maluquinho), Fernanda Freitas (Julieta) e Tauã Delmiro (Bocão). O elenco adulto foi composto por Carolina Farias (avó), Cláudio Galvan (pai), Letícia Medella e Isadora Medella (Bruxas), Flávia Fernandes (mãe) e Tobias Volkmann.

A ópera *O Menino Maluquinho* foi reapresentada em Brasília em 2004, em homenagem ao dia das crianças, com a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, regência do maestro Ernani Aguiar e participação do Coro Infanto-Juvenil de Brasília.

### **A Carta (2004), de Elomar Figueira Mello**

Elomar Figueira Mello nasceu em Vitória da Conquista, Bahia, em 1937. Formou-se em arquitetura, mas seguiu a vida de músico e compositor, se apresentado pelo Brasil. Sua música, muitas das quais possuem formas eruditas, sofre influência da cultura ibérica e árabe, que compõem parte da cultura nordestina, trazidas pela colonização portuguesa. Elomar possui uma extensa discografia. Compôs diversas canções, antífonas, concertos e peças para violão solo. Uma das principais características de suas obras é a mistura de elementos populares e eruditos, uso de linguagem em dialetos em seus textos e temáticas sertanejas. Autor de mais de uma dezena de óperas, Elomar estreou, até o momento, apenas uma em formato completo, *A Carta* (2004).

Sua primeira ópera composta, o *Auto da Catingueira*, segundo o site do compositor<sup>125</sup>, foi finalizada em 1969, parcialmente escrita (em partitura), devido ao caráter popular da obra. Podemos destacar também as óperas, *O Retirante*, *Faviela*, *O Peão Mansador*, *A Casa das Bonecas*, *Os Poetas são Loucos mas Conversam com Deus*, *Os Lanceiros Negros e os Pobres*, *os Miseráveis e os Desvalidos*, entre outras. Muitas de suas óperas estão inteiramente compostas mas não estão escritas em partitura, parcialmente ou completamente. Na pesquisa *Língua e Estilo de Elomar* (2006), com organização de Darcília Simões, há comentários mais aprofundados sobre algumas das óperas de Elomar.

Assim, para Figueira Mello o que importa é concluir suas óperas, antífonas e galopes, pôr tudo em partituras a nanquim e enfardados emampa antiga, guardar o monobloco passageiro do tempo até a estação futura, benvinda quadra remota, onde o aguarda uma geração que, por justiça, haverá por certo de ouvir e amar sua música tão fora de moda nestes dias. (site do compositor<sup>126</sup>, acesso em 01 ago. 2009)

Simões et al. (2006) acredita no valor das óperas de Elomar para as gerações futuras.

Elomar atualiza a ópera brasileira ao lhe dar o colorido linguístico, característico da cultura nela retratada. Fala, ao mesmo tempo, como o homem que vive e presencia as vicissitudes do Nordeste e como o artista que se

<sup>125</sup> [http://equipe\\_ativ\\_educ.sites.uol.com.br/elomar/biografia.htm](http://equipe_ativ_educ.sites.uol.com.br/elomar/biografia.htm), acesso em 01 ago. 2009

<sup>126</sup> <http://www.elomar.com.br/biografia.html>

distancia do mundo para poder transformá-lo em puro gozo estético. Torna-se sua obra, por tudo isso, um documento de possibilidades multidisciplinares. Certamente, uma deliciosa carta à posteridade. (Simões et al., 2006, p. 57-58)

A ópera sertaneja em 4 cenas, *A Carta*, estreou em 2004, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, com regência e direção musical de Henrique Morelenbaum e direção cênica de André Paes Leme. Retrata a vida da bela e inteligente jovem sertaneja Maria, de 18 anos, que migra para São Paulo, indo trabalhar numa fábrica de tecidos, numa trajetória rumo à perdição, de acordo com Simões et al. (2006).

De acordo com o jornal Hora do Povo (2004), o elenco da temporada de estreia, na qual cada personagem foi interpretado por dois cantores, foi composto por Carolina Farias e Paloma Godoy (Maria, soprano), Sylvia Salusti e Marina Considera (Tuzinha, soprano), Gilberto Chaves e Marcelo Sáder (Diudorico e Pleibói, tenor), Jeller Filipe e Jorge Matias (Plaibói, baixo), Paloma Godoy e Sylvia Salusti (a professora, soprano).

### ***Enquanto Estiverem Aceso os Luminosos (2005), de Arrigo Barnabé (1951)***

O compositor e ator Arrigo Barnabé<sup>127</sup> nasceu em Londrina, Paraná, em 1951. Formado em Arquitetura e Música, possui uma numerosa discografia e o dodecafonismo marca seu estilo composicional, trabalhando na fronteira entre o erudito contemporâneo e o popular. Destaca-se como compositor para trilhas sonoras de vários filmes brasileiros. Comanda o programa *Supertônica* na rádio Cultura de São Paulo. Também de Barnabé é a ópera contemporânea *O Homem dos Crocodilos* (2001).

*Enquanto Estiverem Aceso os Luminosos* é uma ópera que retrata a vida e a obra de Santos Dumont, em criação coletiva do compositor Arrigo Barnabé, do dramaturgo e diretor francês Bruno Bayen e direção de arte do desenhista Luiz Gê. A estreia da obra contou com os cantores Rosana Lamosa (repórter), João Signorelli (sósia de Santos Dumont), a atriz Denise Assunção (a babá), coro de seis vozes, do corpo estável do Teatro Municipal de São Paulo e uma banda de sete músicos formados especialmente para o espetáculo.

Segue um trecho de uma entrevista informal, retirada do site *Bate-papo Uol*<sup>128</sup>, na qual Barnabé conta a experiência da composição da ópera.

(08:17:30) Arrigo Barnabé: Pessoal, tudo bem? Estamos fazendo uma pocket opera no Sesc Ipiranga. É um trabalho feito a três mãos. Nunca é um trabalho

<sup>127</sup> Dados biográficos retirados do site <http://www.mpbnet.com.br/canto.brasileiro/arrigo.barnabe/>

<sup>128</sup> <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/musica/ult1753u1111.jhtm>, de 16 ago.2005

de um autor só. Eu fiquei com a parte musical. É um trabalho muito interessante sobre Santos Dumont. Investiga a vida dele de uma forma poética. Eu gosto muito do trabalho é uma das melhores coisas que eu fiz. Acho que dos trabalhos que fiz foi meu primeiro disco *Clara Crocodilo*, depois uma missa que eu fiz tb (sic.) coloco esse trabalho que fiz agora no mesmo pé. Acho muito bom, embora não seja fácil e entretenimento. As pessoas tem que pensar um pouco e usar o cérebro, mas nada tão difícil. Acho que vale a pena assistir. Mas não esperem uma coisa fácil.

(08:17:32) Samuel: Como é fazer ópera em um país que só valoriza novela e futebol?

(08:18:42) Arrigo Barnabé: Samuel, pois é. Isso aí é um dos grandes méritos do Sesc. O Sesc tem uma importância muito grande neste sentido. Não só na fomentação como formar o público pra isso. É muito legal fazer isso. Realmente é um privilégio. (trecho do bate-papo do site UOL, 2005)

A música desta obra mantém ligações com a tradição da ópera ocidental como o uso de árias, ariosos, mas reflete também as transformações contemporâneas do gênero.

A ópera passou mesmo por um processo de recriação no século 20 e chega ao século 21 ávida por transformações. Como Arrigo lida com isso ao escrever? Em primeiro lugar, uma distinção. Em *22 antes e depois*<sup>129</sup>, Arrigo diz ter composto um ‘happening’, mais do que uma ópera. ‘Este espetáculo tem mais ligação com a ópera mesmo. Mas, claro, levando em consideração todo o filtro contemporâneo, que dá ao texto um papel muito importante.’ E propõe um ritmo diferente. ‘Há muitos momentos de teatro, um quadro sem música. Mas há também árias, ariosos, uma tentativa de unir um desenvolvimento narrativo lírico com a música.’ Tudo isso completado pela concepção visual de Luiz Gê, ‘um fanático por aviões’, como lembra Arrigo, composta, por exemplo, por projeções de vídeos históricos. (O Estado de São Paulo, 2005)

### ***Kseni - A Estrangeira* (2006), de Jocy de Oliveira (1936)**

A ópera *Kseni – A estrangeira*, com música, concepção, direção, texto e vídeo-cenário de Jocy de Oliveira, estreou de forma incompleta, como concerto semi-cênico, em Berlim, Alemanha, no *Berliner Festspiele, MärzMusik Berlim*, em março de 2005, com o título em alemão, *Kseni - die Fremde*, contando com interpretação da cantora alemã Sigune von Osten e do conjunto *Art Point Ensemble*.

Em 28 de setembro de 2006, se deu a estreia nacional da ópera *Kseni – A estrangeira* com produção cênica completa, no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro. Outras apresentações foram realizadas no SESC Pinheiros em São Paulo e em outubro de 2007 no Festival de Ludwigshafen, Alemanha, no Corso Film Theater.

---

<sup>129</sup> Outra ópera com participação de Barnabé.

O elenco da apresentação de 2006 foi composto pelas cantoras Gabriela Geluda e Sigune Von Osten (sopranos), que se revezaram no papel de *Medea*, pela atriz Marilena Bibas, pelo menino cantor Henrique Tinoco e pelo *Ensemble Jocy de Oliveira*. Os músicos destas apresentações foram Peter Schuback no violoncelo, Paulo Passos no clarone/clarineta, Aloysio Neves na guitarra elétrica e tambura, Daniel Serale na percussão, Ricardo Siri na percussão étnica e Luciano Corrêa tocando as esculturas sonoras metálicas (instrumentos feitos especialmente para a referida ópera). As apresentações no Sesc Pinheiros, em São Paulo, contaram também com a presença da atriz Helena Varvaki. A direção de arte foi de Jum Nakao e Kiko Araújo, a cenografia de Fernando Mello da Costa e a luz de Renato Machado. Segundo depoimento de Jocy de Oliveira, na sua coleção de DVDs (2008), toda a concepção de cenário e figurinos busca uma atemporalidade estética, com toques futuristas. De acordo com Coelho (2008), os figurinos e cenários potencializam o estranhamento e a radicalidade da ação.

No palco, o aspecto trágico na peça de Jocy de Oliveiras é suavizado pelo visual estético. Medéia, a estrangeira, usa um traje, branco, com mangas exageradamente longas, que permite apenas movimentos lentos, estudados. O rosto marcante, maquiado em preto e branco, é inexpressivo, quase como um boneco do teatro No japonês. A bruxa apenas irrompe de vez em quando, quando uma Medéia encurvada atravessa o palco delimitando, aos berros, a sua área de poder. (Entrevista para Deutschland Radio por Ursula Böhmer, 2007)

Na montagem nacional em 2006, além da instrumentação original com soprano, menino cantor, atriz, violoncelo, clarone, clarineta, tambura [instrumento indiano], guitarra elétrica, percussão, esculturas-instrumentos e meios eletroacústicos, um grupo de percussão japonesa chamado *Rio Nikkei Taiko* foi convidado para fazer a abertura da ópera, tanto nas apresentações do Rio de Janeiro, como as de São Paulo.

Em ‘Kseni’ não há regente, e nenhum músico pode tocar sua parte sem conhecer a partitura inteira e sem levar em conta a interação com os outros. Acho que se (...) Maria Callas ressuscitasse, não seria capaz de cantar nesta ópera, por não dominar essa linguagem (Oliveira apud Fradkin, 2006)

A escolha e o uso dos instrumentos tem um significado simbólico na ópera.

O som especial da tambura indiana garante a calma meditativa. Há outros instrumentos exóticos no palco, simbolizando o estrangeiro, como gongos tailandeses (...). Instrumentos clássicos como o clarinete ou o violoncelo ganham um efeito de estranhamento com ajuda de *multiphonics* ou técnicas especiais de arco. As duas esculturas sonoras no palco também parecem ser de outro mundo: um pedaço curvo de metal que pende sobre o palco e é tocado com um arco de contrabaixo. Ou outra, com dois pedaços salientes de metal,

que, quando sacudidos, produzem um ruído ameaçador. (Entrevista para Deutschland Radio por Ursula Böhmer, 2007)

Os instrumentistas e os instrumentos, que possuem também função cenográfica, desempenham uma espécie de teatro-instrumental dentro da ópera. Segundo Griffiths (1995), o teatro-instrumental ocorre quando os instrumentistas fazem parte da ação e do drama, tanto quanto os cantores, ou mais.

Os instrumentistas fazem comentários, quase como um coro antigo, a partir de palavras-chave, pois Jocy de Oliveira, em sua partitura, monta vários clusters sonoros numa espécie de colagem. (Entrevista para Deutschland Radio por Ursula Böhmer, 2007)

A ópera *Kseni – a estrangeira* aborda o mito de Medéia, transportado para os tempos modernos, mas não é baseada na tragédia de Eurípedes. Segundo Coelho (2008), a palavra *Ksenos*, no grego antigo, significa o que não é cidadão, aquele que não fala grego, aquele que fala um balbúcio ininteligível ou é um refugiado. O foco principal portanto seria caracterizar o ponto de vista da mulher que é discriminada, desterrada, imigrante ou transgressora, retratando a diferença e a intolerância por ela provocada, assuntos como a xenofobia e as condições de vida das minorias. Para Coelho (2008), *Kseni* representaria todos aqueles que vem de uma outra cultura, outra crença, etnia ou sexo.

Essa Medéia é profetisa – e vítima. Em sua música-teatro *Kseni – a Estrangeira*, Jocy de Oliveira mostra a sua interpretação do antigo mito. Medéia, a emigrante excluída, se torna uma espécie de médium que alerta contra a xenofobia e o fanatismo, tanto quanto contra a ganância e a frieza emocional. Ela mata seus filhos menos por desejo de vingança e mais por uma espécie de amor materno excessivo, a fim de protegê-los contra um mundo que se tornou estranho. (...) *Kseni – a estrangeira* é o testemunho de Jocy de Oliveira sobre a nossa era, um chamado para mais humanismo. Ela transforma o antigo em algo novo. Ou a novidade em algo antigo, ao fazer as referências ao teatro grego com ajuda de ferramentas multimídia. Os atos de vingança de Medéia não ocorrem diretamente no palco, mas através de inserções de vídeo-instalações. Um vestido de noiva em chamas. Uma mulher nua que se lava em uma poça d'água, a qual começa a ficar vermelho-sangue. Também são purificadoras as defesas apaixonadas no palco, bem na linha da catarse grega. (Entrevista para Deutschland Radio por Ursula Böhmer, 2007)

A compositora comenta sobre o contexto sociopolítico na sua obra.

Quem não se mobiliza com assuntos como a xenofobia e as condições de vida das minorias é alienado. Sou mulher e sou do Terceiro Mundo. Nunca senti na pele a discriminação enquanto estive no exterior, mas nem por isso posso ficar alheia a isso. Está todo dia nos noticiários. (Oliveira apud Fradkin, 2006)

De acordo com Martinelli (2006), esta ópera se distancia da noção clássica da linearidade narrativa, numa escrita que explora o fragmento, o fluxo do pensamento descontínuo e a colagem de citações, dando espaço a reflexões sobre elementos simbólicos.

Desta forma, ao invés de teatro, o palco se metamorfoseia num altar dedicado a *Medea*, onde o músico desenvolve o papel de sacerdote e a ópera ganha dimensão de liturgia secular. Aqui o canto não é canção, mas sim um som ritualístico, acompanhado por um pequeno conjunto instrumental cuja escritura abusa de certos clichês comuns na música de vanguarda. (Martinelli, 2006)

Nas partes faladas o texto é predominantemente em português, na versão brasileira e em alemão, na versão alemã. As partes cantadas são em outros idiomas nas duas versões.

Segundo Jocy de Oliveira, em depoimento a sua coleção de DVDs (2008), esta ópera está dividida em cinco partes sem interrupção. A primeira é *Medea Profecia*, parcialmente cantada, parcialmente falada (representação recitada), com intervenções de um menino cantor que representa um dos filhos de Medea, ou numa interpretação mais simbólica, representa os filhos de todas as mulheres diferentes do mundo. Esta primeira parte introduz a personagem, esclarece seu drama e profetiza todo o seu destino, assim como o destino da humanidade. A segunda parte é *Revenge of Medea*, na qual um vestido que aparece em vídeo-cenário é lentamente queimado, simbolizando a vingança de Medea. A terceira parte é *Who cares if she cries*, frase que faz parte de uma melodia anônima da época de Shakespeare e se refere ao personagem Ofélia da peça *Hamlet*. A quarta parte é *Nenhuma mulher civilizada faria isto*, frase tirada do coro da peça *Medéia* de Eurípedes. A frase é repetida inúmeras vezes em várias línguas, num coro para a Medea que aparece em vídeo, vinda do mar, se banhando numa poça d'água que se transforma no sangue dos seus filhos mortos. A quinta e última parte da ópera é *Medea Ballade*, que foi a primeira parte composta da ópera, numa encomenda de Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik, da Alemanha, para a cantora Sigune Von Osten. Jocy de Oliveira, segundo seu depoimento na sua coleção de DVDs (2008), partiu de uma melodia medieval anônima (*Medée fu*), baseada no mito de *Medea* e desta pequena melodia fez a célula para “construir e desconstruir toda a peça”.

*Kseni – A estrangeira* recebeu diversas críticas ao longo de suas montagens e remontagens nacionais e internacionais. A maioria dos críticos destacou o aspecto político da ópera e a atualidade da encenação.

### ***A Tempestade* (2006), de Ronaldo Miranda (1948)**

Ópera e libreto de Ronaldo Miranda, baseado na peça *The Tempest* de W. Shakespeare, estreada em 22 de setembro de 2006, no Theatro São Pedro em São Paulo, com direção musical e regência de Abel Rocha, direção cênica de William Pereira e participação da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. Composta para 15 solistas e Banda Sinfônica, os cinco atos da peça original de Shakespeare foram condensados em dois atos na versão de Miranda, mas segundo Sampaio (2006), a essência do enredo não se perdeu.

Por ter sido uma encomenda da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, não há na orquestração instrumentos de corda, exceto contra-baixos. Na sua estrutura musical há uma predominância do neo-tonalismo, alternado com trechos atonais e algumas passagens faladas. Assim como nas óperas de Wagner, há o uso de *leitmotivs*, o fluxo musical é contínuo, não havendo divisão em árias, duetos e recitativos. Miranda, em entrevista ao *Estado de São Paulo*, falou da necessidade de variar o estilo e a linguagem ao longo da partitura (apud Sampaio, 2006). O regente Abel Rocha comenta sobre as muitas linguagens musicais adotadas por Miranda.

O Ronaldo da *Tempestade* é um grande melodista, que cresceu muito na escrita para vozes, que tem uma linguagem harmônica própria. Sua partitura está repleta de uma modernidade que não exclui mas, ao contrário, aceita tudo o que a história da música tem nos ensinado. (Rocha apud Sampaio, 2006).

Martinelli (2006) nota um vínculo com a ópera tradicional na partitura de Miranda.

[Esta ópera] ... se relaciona com a noção tradicional de ópera. Utilizando um tipo de escritura tonal (que em muito a aproximou dos famigerados *musicals* norte-americanos), seu elo com a tradição é também sustentado pela própria estruturação musical de seus números e pela linearidade de sua narrativa, construída a partir da peça homônima de Shakespeare. Apesar das restrições que as opções de Miranda possam suscitar à luz dos desenvolvimentos pelos quais a música já passou ao longo do século XX, é notável a fluidez de sua escritura com o canto lírico em português. (Martinelli, 2006)

O elenco da estreia foi composto por Fernando Portari (Ferdinando), Rosana Lamosa (Miranda), Homero Velho (Próspero), Regina Elena Mesquita (Ariel), Sebastião Teixeira (Caliban), Carlos Eduardo Marcos (Alonso, o rei / Espírito), Paulo Queiroz (Trínculo / Espírito / Marinheiro), Rubens Medina (Contramestre / Espírito), Sandro Bodilon (Stephano), Eduardo Janho-Abumradi (Gonzalo), Yuri Jaruskevicius (Capitão de um navio / Espírito), Jordi Quelart (Antônio / Espírito), Márcio Marangon (Sebastian / Espírito) e Ossiandro Brito (Marinheiro / Espírito).

### ***Olga* (2006), de Jorge Antunes (1942)**

*Olga* é uma ópera em 3 atos, 8 cenas, com libreto de Gerson Valle, baseado no livro homônimo de Ruth Werner, que conta a história da revolucionária Olga Benário Prestes (1908-1942) e seu romance com Luís Carlos Prestes. Estreou em 14 de outubro de 2006, no Theatro Municipal de São Paulo. Apesar de estreada em 2006, a ópera foi composta entre 1987 e 1997. A composição da ópera foi um processo longo, com muitas interrupções. De acordo com a assessoria de imprensa do Theatro Municipal de São Paulo (apud Germal, 2006), a música e o libreto foram escritos simultaneamente, o primeiro ato ficou pronto em 1987, em seguida houve uma interrupção de dois anos e só em 1989 o segundo ato foi escrito e composto, com auxílio de uma bolsa concedida pela Fundação Vitae. Outra interrupção se seguiu e o terceiro ato só foi composto entre 1995 e 1997, quando Antunes, com uma bolsa do CNPq, pode viajar para Alemanha e pesquisar detalhes da vida de Olga Benário em três diferentes campos de concentração, nos quais ela passou os últimos sete anos de sua vida. O próprio Luís Carlos Prestes e sua filha com Olga Benário Prestes contribuíram para correções da obra.

Em 2003 Antunes apresenta a partitura de *Olga* para o maestro Jamil Maluf, que entusiasmado programa para imediato uma apresentação da abertura da ópera com a Orquestra Experimental de Repertório e para 2006 programa a apresentação integral da ópera.

A ópera *Olga* foi composta em linguagem pós-moderna, com elementos composicionais de vanguarda, aliados a outros mais tradicionais. Antunes usa o formato geral de um *Singspiel*, com vozes em *sprechgesange*, muitos recitativos, recursos multimídia e tecnológicos, balés com música eletrônica e projeção de filmes e imagens. Há citações musicais como o hino da Internacional Socialista e músicas tradicionais do carnaval carioca.

Como uma legítima ópera pós-moderna o ecletismo/hibridismo de elementos de composição é uma de suas características principais.

Segundo Jorge Antunes, ‘*Olga*’ usa uma linguagem musical moderna. ‘De modo eclético, adota o uso de melodias neotonais mescladas à música experimental’, explica. Na partitura existem inserções eletroacústicas, referências ao folclore nordestino e citações à ópera ‘*Tristão e Isolda*’, de Richard Wagner, entre outros elementos. (texto da assessoria de imprensa do Theatro Municipal de São Paulo, apud Folha de São Paulo, 2006)

*Olga* possui forte teatralidade, com música escrita em função do texto, como observa Martinelli (2006).

Mais do que uma ópera no sentido tradicional, a obra de Antunes se relaciona muito mais com o discurso teatral em si, no qual os números vocais surgem de

forma apenas pontual. A partir disto, a partitura se aproxima muito mais com a prática da música incidental do que com a ópera propriamente dita. Isto ocorre por conta presença extensiva de diálogos e em recitativos rítmicos nos quais orquestra frequentemente limita-se a dar um suporte sonoro à cena. Seria uma retomada do antigo ideal da ópera florentina do século XVII, na qual a palavra reinava absoluta sobre a música? (Martinelli, 2006)

O papel de Olga foi dedicado a soprano Martha Herr, norte-americana radicada no Brasil e o papel de Luís Carlos Prestes foi dividido pelos tenores Fernando Portari e Luciano Botelho. O Chefe de Polícia Filinto Müller, o antagonista da história, foi interpretado pelo barítono Homero Velho. A montagem contou com direção cênica e cenários de William Pereira, direção musical de José Maria Florêncio, figurinos de Fábio Namatame, iluminação de Caetano Vilela e coreografia de Laudnei Delgado.

A ópera Olga foi lançada em DVD em 2009 pela editora da Universidade de Brasília (UnB) em convênio com o Theatro Municipal de São Paulo e a Secretaria de Cultura de São Paulo.

### ***O Garatuja* (2006), de Ernst Mahle (1929)**

A ópera em dois atos *O Garatuja* foi composta em 2005 e estreou em 25 de abril de 2006, no Teatro Municipal de Piracicaba, Dr. Losso Neto, que teve que passar por reformas estruturais para receber a ópera. O libreto é de Eugênio Leandro, melodista nordestino, baseado na obra homônima de José de Alencar<sup>130</sup>. A história de *O Garatuja* se passa no Rio de Janeiro de 1659, narrando as aventuras de Ivo, ex-seminarista, apelidado de Garatuja, por gostar de desenhar garatujas<sup>131</sup>.

A história se passa no Rio de Janeiro, em meados do século 17. Ivo está apaixonado por Marta e, para chamar sua atenção e tirá-la dos olhos gordos de um tabelião, defende este por meio de uma bela agitação da cidade, num conflito que opõe a igreja ao poder temporal. A história é deliciosa, cheia de personagens com nome de cargos e profissões de um Brasil que não existe mais. Com a música de Ernst Mahle, sem dúvida um belo espetáculo. (Natali, 2006)

Alves (2009) comenta que Mahle gostaria de ter reapresentado sua ópera por mais vezes, mas a parte financeira não permitiu.

---

<sup>130</sup> escrita em 1873, dentro de uma série de crônicas dos tempos coloniais.

<sup>131</sup> Desenhos rabiscados, com traços soltos, mal feitos, primitivos, típico de crianças.

Ele [Ernst Mahle] só lamenta o fato de até o momento terem acontecido apenas quatro apresentações da ópera, sendo as demais no Teatro Polytheama, em Jundiá, e no Theatro São Pedro, em São Paulo. Para a produção do espetáculo, com aproximadamente 140 pessoas no elenco e na equipe técnica, a Empem arrecadou R\$ 183 mil, o equivalente a 46% do previsto pela organização (R\$ 400 mil). (Alves, 2009)

*O Garatuja* foi composta para solistas, coro e orquestra sinfônica completa. O elenco da estreia em Piracicaba, segundo Pezaroli (2006), foi formado por Thiago Soares (Ivo - o Garatuja, tenor), Débora Letícia (Rosalina, a mãe, soprano), Amadeu Góis (Sebastião Ferreira Freire, Tabelião, barítono), Mônica Moraes (Miquelina, soprano), Elisa de Castro Victorio (Marta, soprano), Cláudio Costa (Sabino, escrevente), Francisco Amstalden (Padre Rafael Cardoso, tenor), Marcos Fernandes (Manoel de Souza e Almada, Vigário Geral, baixo) Antônio Pessotti (Claudio, tenor), Ana Foizer (Romana Mência - uma beata, sogra do Tabelião, mezzo-soprano), Sônia Dechen (Pôncia, contralto), Wulf Schmidt (Belmiro, barítono), Norberto Vieira (Frei João de Lemos, baixo), Diego Maurílio (João Alves de Figueiredo, barítono), Pedro Ometto (João Batista Jordão, barítono), Rosivaldo Peres (Dr. Pedro de Mustre Portugal, baixo), Alexandre Garcia (Meirinho, barítono), Alexandre Franco, Eduardo Franco e Willian de Barros (seminaristas), José Roberto Gallo, Rodrigo Bombach, Marcos Villa Nova, Carlos Eduardo Dutra e Frank Oliveira (estudantes), com orquestra da Escola de Música de Piracicaba, fundada pelo próprio Mahle, direção musical do próprio compositor, com assistência de Cíntia Pinotti e direção cênica de Paulo Barros.

### ***O Cientista* (2006), de Sílvio Sergio Bonaccorsi Barbato (1959 - 2009)**

O maestro e compositor Sílvio Sergio Bonaccorsi Barbato nasceu em 1959, em Candeias, Minas Gerais. Escreveu 2 óperas completas, *O Cientista* (2006) e *Chagas* (2008). Deixou inacabada uma ópera sobre Simon Bolívar.

A ópera em 2 atos, *O Cientista*, estreou em 8 de dezembro de 2006 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O libreto é do poeta Bernardo Vilhena, inspirado na vida do sanitarista brasileiro Oswaldo Cruz. “Bernardo Vilhena (...) pesquisou mais de 600 correspondências do sanitarista, textos dos senados e jornais da época”(magnetocopio.com.br, 2009)

... a vida, o pensamento e as lutas do sanitarista Oswaldo Cruz, nome associado pelo grande público à campanha sanitária que levou à Revolta da Vacina, em 1904.(...) Como pano de fundo do espetáculo estão a *belle époque* carioca e as reformas do prefeito Pereira Passos que mudaram o Centro do Rio. Inspiradas nas reformas feitas pelo Barão Haussmann em Paris, no século XIX, um de

seus frutos foi o próprio Theatro Municipal, inaugurado em 1909. (VivaMúsica, 2006)

Barbato (apud vivamúsica, 2006), afirmou que a sua parceria com o libretista foi a melhor possível. “Ele soube me dar versos livres e métrica nos momentos em que isso foi necessário...”. A ópera foi uma encomenda da direção do Theatro Municipal (a primeira encomenda de ópera feita pela instituição). Segundo o Portal VivaMúsica (2006), a apresentação da ópera *O Cientista* trouxe uma estreia de ópera brasileira, para o palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, depois de uma lacuna de 45 anos, já que a última ópera brasileira estreada naquele palco havia sido *O Auto da Compadecida* de José Siqueira em 1961.

O elenco da estreia foi formado por Sebastião Teixeira (Oswaldo Cruz, barítono), Claudia Riccitelli (Emília, soprano), Luciana Bueno (mulher do cabaré, mezzo-soprano), Lício Bruno (Presidente Rodrigues Alves, baixo-barítono), Marcos Lizemberg (Sales Guerra, tenor). Orquestra e Coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com direção de Eduardo Álvares, regência do próprio Silvio Barbato, cenários de Marcello Dantas, figurinos de Marcelo Olindo e iluminação de Beto Kaiser. Sílvio Barbato (apud Vivamúsica, 2006), que na época era regente titular da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, afirmou que compôs a ópera pensando no Coro e na Orquestra do Theatro e também nos cantores solistas. “Compus pensando nesses músicos. Eles são meus colaboradores e me dão sugestões, exatamente como acho que uma orquestra deve ser”.

Elementos da cultura popular brasileira foram utilizados na ópera, como a capoeira e o berimbau, “...além da participação como solistas de artistas ligados à música popular como o saxofonista Leo Gandelman e Kiko Horta, integrante do bloco de carnaval carioca Cordão do Boitatá.” (vivamúsica, 2006)

Sobre o cenário da ópera, encontramos o seguinte depoimento dos criadores.

*O Cientista* é uma oportunidade rara de se criar uma ópera contemporânea no Brasil. O cenário e a luz foram pensados para amplificar o detalhe. Criamos uma inversão de planos, onde o cenário que normalmente é contexto passa a ser subtítulo. Onde o mínimo é ampliado ao máximo. Onde o pequeno fica enorme e o grande desaparece. A luz não é pontuadora, mas protagonista. O cenário tem a luz, o espelho de reflexão e a grande projeção como os seus elementos construtores, abandonando qualquer realismo e assumindo o caráter abstrato essencial à mente de um cientista. (magnetoscopia.com.br, 2009)

O cenário recria modernamente a tradição dos cenários de ópera do século XIX, mas no lugar dos famosos telões pintados são usados retro projetores atrás do palco, criando imagens numa tela, assim como um espelho de 120m<sup>2</sup>, que reflete as projeções em novos ângulos.

Esta ópera foi reapresentada durante o ano de 2007, em vários lugares, inclusive o Teatro Santa Isabel, em Recife, Pernambuco.

### ***O Pescador e sua Alma* (2006), de Marcos Lucas (1964)**

O compositor, regente, pesquisador e professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Marcos Vieira Lucas nasceu no Rio de Janeiro em 1964. Após completar seus estudos no Brasil, doutorou-se em composição musical na *University of Manchester* (Inglaterra). Até a presente data o compôs uma ópera, *O Pescador e sua Alma*, mas possui outros trabalhos cênico-vocais como, por exemplo, a cantata cênica *Inferno Verde*, baseada na vida do seringueiro e ambientalista assassinado em 1988, Chico Mendes.

*O Pescador e sua Alma* é uma ópera em 1 ato e 5 cenas que estreou em 16 de novembro de 2006, no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, com libreto de Guilherme Miranda, adaptado de conto homônimo de Oscar Wilde. A ópera conta a história de um pescador que, apaixonado por uma sereia, abandona sua alma através de bruxaria. Originalmente *O Pescador e Sua Alma*, o conto de Oscar Wilde, era uma história infantil, mas a ópera é adulta. O elenco da estreia foi formado por Grupo vocal Calíope e os solistas Homero Velho (pescador, barítono), Paulo Mestre (alma, contra-tenor), Laila Oazem (sereia, soprano), Dorian Mendes (bruxa, soprano), com cenário de Analú Prestes, direção cênica de Antonio Karnewale, direção musical e regência de Júlio Moretzsohn, figurino de Marcelo Marques, iluminação de Renato Machado e coreografia de Márcia Rubin. O *ensemble* instrumental foi formado por um trio de cordas, um trio de sopro, harpa e percussão.

Sobre o cenário, Analú Prestes comenta que “... resolveu fazer um trabalho em cima da variação da areia e do branco. O branco, a alma, a pureza, a areia, a espuma do mar e transformar o palco em um lugar mágico” (apud, O Globo, 2007)

Esta ópera foi reapresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro, com estreia em março de 2007 e teve um total de 32 récitas entre Brasília e Rio de Janeiro. A linguagem musical é eclética, intercalando trechos atonais e seriais, passagens com predomínio da exploração de recursos tímbricos e texturais e algumas referências pontuais ao folclore de diversas culturas. Merece destaque na ópera, o uso de um contra-tenor (voz masculina de registro de contralto) como um dos protagonistas (Alma).

### ***O caixeiro da Taverna* (2006), de Guilherme Bernstein Seixas<sup>132</sup>**

O compositor, regente e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) Guilherme Bernstein Seixas nasceu no Rio de Janeiro. *O Caixeiro da Taverna* é sua primeira ópera. Anteriormente Bernstein Seixas já havia musicado uma peça teatral, *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, para orquestra de câmara e cantores, como também composto a trilha sonora original do filme *O outro Lado da Rua* (2004).

O libreto da ópera de câmara em 1 ato *O Caixeiro da Taverna* é baseado na peça homônima de Martins Pena (1815-1848), uma comédia de costumes, podendo a ópera ser classificada como ópera-cômica. O libreto, em tom de farsa, conta as aventuras do caixeiro Manuel, homem ambicioso, casado em segredo com Deolinda e que tenta se casar também com Angélica, uma viúva rica. A ópera teve apresentações, com encenação de André Heller, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e no Theatro São Pedro, em São Paulo, em abril de 2006. O elenco foi composto por Homero Velho (barítono), Murilo Neves (barítono), Geílson Santos (tenor), Flávia Fernandes (soprano) e Celinelena Ietto (soprano). A orquestra, em formato *pocket*<sup>133</sup>, é formada por um quinteto de cordas, clarineta e fagote.

Segundo Natali (2006), Bernstein Seixas afirma que escreveu “... a partitura em linguagem pós-tonal, mas de uma forma bastante melódica (...) a ideia de escrever a ópera surgiu em 1998, quando se lembraram no Rio os 150 anos da morte de [Martins] Pena. Embora a obra do comediógrafo beba na fonte de enredos já presentes nas óperas de Rossini, a música que Bernstein compôs para ‘O Caixeiro’ não retrata com anacronismo a modinha e as valsas contemporâneas de Pena. (Natali, 2006)

### ***Melodia Cucaracha – Uma ópera Ilegal* (2006), de Lívio Tragtenberg (1961)**

Não sabemos, nem dispomos de material suficiente para identificar se *Melodia Cucaracha – Uma ópera ilegal* é realmente uma ópera, mas o compositor a chama de “vídeo-ópera”. Como já exposto no capítulo 1 desta pesquisa, com frequência encontramos muitas obras brasileiras que se auto intitulam “ópera” para indicar apenas que associam música à cena.

Mesmo com o título de ópera, Lívio Tragtenberg frisa que este é um espetáculo com uma linguagem bem popular. "O termo ópera foi usado porque temos uma

<sup>132</sup> Não dispomos do ano de nascimento de Bernstein Seixas.

<sup>133</sup> “pocket” (de bolso) significando formação reduzida, podendo facilmente ser transportada, de baixo custo, etc.

associação entre encenação e música. Esta não é uma ópera tradicional", explica Livio. (artpluralweb.com, 2010)<sup>134</sup>

O espetáculo, que reúne humor e música, conta histórias de imigração ilegal. Trata-se de uma obra multimídia que além de música, possui imagens originais da cidade de Miami, reproduzidas em telões distribuídos por todos os lados dentro do teatro. "Filmei Miami de dentro de um carro e quero que a platéia tenha a mesma sensação quando entrar no teatro", diz Tragtenberg (apud, *Estadão*, 2006). O caráter de *happening*<sup>135</sup> e de interação está no fato do público receber a letra das músicas para cantar junto com o elenco, tendo participação importante no decorrer da ópera.

O elenco da estreia em 11 de agosto de 2006, no teatro Sesc Ipiranga de São Paulo, foi formado por Beto Sodré (percussão), Gustavo Sarzi (teclados), Webster Santos (violão, guitarras e contrabaixo), Lívio Tragtenberg (clarone e saxofone), a cantora e atriz Neusa Romano (vários personagens) e o músico paraguaio Vicente Castillo.

### ***O Pagador de Promessas* (2006), de Eduardo Escalante (1937)**

O compositor Eduardo Escalante nasceu em Buenos Aires em 1937, mas é naturalizado brasileiro. Escalante está envolvido em diversas atividades culturais como folclorista, historiador, crítico, maestro-arranjador, editor, regente e professor de composição do Instituto de Artes da UNESP (aposentado). *O Pagador de Promessas* é sua primeira ópera, composta a pedido de Dias Gomes, segundo Trench (2007).

A ópera em 2 atos *O Pagador de Promessas* possui libreto de Henri Doublier e Marie Jeanne Calasans, baseado na peça homônima de Dias Gomes. Estreou em 25 de agosto de 2006 no Teatro João Caetano, Rio de Janeiro. A ópera conta a saga de Zé-do-Burro, homem da roça, que deseja pagar sua promessa de ir caminhando e carregando uma pesada cruz, para rezar na Igreja de Santa Barbara, Salvador. No caminho encontra uma série de resistências e problemas que atrapalham o seu objetivo.

O elenco da estreia em 2006 foi composto por Leandro da Costa e Rafael Thomas (Zé-do-Burro, barítono), Laila Oazem e Chiara Santoro (Rosa, soprano), Jorge Mathias (Bonitão, baixo), Marília Zangrandi (Marli, mezzo-soprano), Emídio Rossmann (Padre, baixo), Ivan

<sup>134</sup> [http://www.artpluralweb.com.br/atualizacao/releases/06/julho/sesc\\_ipiranga\\_livio.htm](http://www.artpluralweb.com.br/atualizacao/releases/06/julho/sesc_ipiranga_livio.htm), acesso em 02 mai. 2010.

<sup>135</sup> Uma espécie de performance ou evento teatral espontâneo, com participação direta ou indireta do público.

Jorgensen (Dedé, tenor), Wanderley Souza (Monsenhor, baixo), Guilherme Heus (Repórter, tenor), Luiz Ricardo Lopes (Mestre Coca, tenor), Paloma Godoy (Beata, soprano), Andressa Inácio (Minha Tia, contralto), Jardel Maia (Galego, tenor), Daniel Presgrave (Guarda, barítono), Marcelo Inagoki (Secreta, baixo), Rafael Erbesdobler (Sacristão, tenor) e Rafael Capossi (Delegado, barítono)

A ópera reúne no total 30 cantores e 30 músicos. Na orquestra faz uso de instrumentos regionais como atabaques, agogôs, pandeiros e berimbaus. O compositor usa contrastes musicais para retratar o sincretismo religioso (catolicismo e candomblé), humor e drama, o bom e o mau, alternando momentos tensos, solenes, sentimentais e mesmo dissonantes com música ritmada e alegre, em ritmos regionais nordestinos.

Sobre esta ópera existe uma dissertação de doutorado de Wendell Kettle (2007), *A atuação do maestro na produção operística : Uma produção prática através da montagem de O Pagador de Promessa - ópera em dois atos de Eduardo Escalante*, pela UFRJ.

### ***Eros-Ion!* (2006), de Paulo C. Chagas (1953)**

O compositor, professor e pesquisador de tecnologia aplicada à música, Paulo Cesar Chagas nasceu em Salvador, Bahia, em 1953. Dentre as suas mais de 100 obras compostas estão músicas para balés, teatro musical, obras multimídia, obras para orquestra, para conjuntos instrumentais e vocais, música eletrônica, entre outras. Chagas compôs, além de *Eros-Ion!*, uma techno-ópera<sup>136</sup> chamada *RAW* que estreou em 30 de maio de 1999 em Bonn, Alemanha, encomendada pela *Opera Bonn*.

A ópera-instalação em 9 cenas *Eros-Ion!* estreou em 16 de agosto de 2006, no Teatro Sesc Anchieta, em São Paulo, dentro do 41º Festival de Música Nova. Paulo C. Chagas assina a música e o libreto, que foi baseado em textos de Dan Albertson, Jorge Luis Borges, Gaston Bachelard, Josué de Castro, Ferreira Gullar e em Evangelhos Gnósticos. Composta para soprano, clarinetes e sons eletroacústicos, a ópera contou com elenco composto por Andrea Kaiser (soprano), Carlos Eduardo Bastos (tenor), Joaquim Abreu (percussão), Paulo Braga (teclados) e Paulo Passos (clarinete).<sup>137</sup>

<sup>136</sup> A locução em inglês Techno-opera consta da biografia do compositor presente no site da University of California Riverside: <http://www.music.ucr.edu/people/faculty/chagas/index.html>, acesso em 01 de ago.2009.

<sup>137</sup> Informações obtidas em [http://mariantonia.locaweb.com.br/releases/fmn\\_sp.htm](http://mariantonia.locaweb.com.br/releases/fmn_sp.htm), acesso em 01 ago. 2009

### ***Poranduba* (2007), de Edmundo Villani-Côrtes (1930)**

O compositor, pianista e violonista Edmundo Villani-Côrtes nasceu em 1930, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Em suas composições dialoga com os estilos eruditos e populares, sempre procurando retratar a cultura brasileira. *Poranduba* é sua primeira ópera, dividida em 3 atos com libreto de Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes. O livro-libreto da ópera foi impresso pela Editora do Brasil em 1998, São Paulo. Segundo o Portal Amazônia (2007), trata-se de uma “ópera-rumor”, que fala da cultura amazonense, “combinando linguagem, música e artes visuais”.

A ópera estreou em 20 de maio de 2007, no Teatro Amazonas de Manaus no XI Festival Amazonas de Ópera. Segundo o *Portal da Amazônia* (2007), esta ópera contou com direção musical e regência do maestro Marcelo de Jesus, direção cênica de Francisco Frias, coreografia de André Duarte, direção de arte de Renato Theobaldo, cenografia de Roberto Rolnik Cardoso e iluminação de Caetano Villela.

Martinelli (2007) relata que a escritora Lúcia Pimentel Góes, autora especializada no estudo e produção de literatura infanto-juvenil, travou conhecimento com várias estórias e lendas amazônicas, decidindo transformá-las em um libreto de ópera, ideia que propôs a Villani-Côrtes em 1995. O projeto de *Poranduba* foi entregue, em forma de proposta, para ser realizado nas comemorações dos 500 do Brasil, em apresentação no Theatro Municipal de São Paulo, com encenação de Naum Alves de Souza, mas o projeto não se realizou, não sabemos o motivo. A ópera demorou 12 anos para ser completada e Villani-Côrtes só finalizou a orquestração depois de ter recebido uma proposta concreta do Festival Amazonas de Ópera para encená-la. Antes só existia uma versão para canto e piano, da qual algumas árias já eram executadas em concertos de câmara.

O personagem *Poranduba*, palavra que significa “Bom Língua” (Porta Amazônia, 2007), é um narrador que guia o público através dessas estórias da floresta Amazônica, seu povo e cultura, contando as primeiras coisas que aconteceram com os índios, como a descoberta do fogo, o surgimento do Sol e da Lua, por exemplo.

*Poranduba* é o personagem que, ao pé do fogo, nas noites enluaradas, passa, de forma oral, as lendas que fazem parte da cultura dos índios, os primitivos habitantes do Brasil, e o Amazonas é, sem dúvida, o lugar ideal para essa estreia. (Villani-Côrtes, apud Porta da Amazônia, 2007)

Na encenação do Festival Amazonas de Ópera, o elenco foi composto de oito solistas, segundo VivaMúsica (2007), Leonardo Neiva (*Poranduba*, barítono), Daniel Marchi

(Kanassa, barítono), Eric Herrero (Jurupari, tenor), Enrique Bravo (o pai, tenor), Elaine Martorano (Iacy, mezzo-soprano), Tamar Freitas (Ceucy, soprano), Monique Rodrigues (a mãe, soprano) e Kátia Freitas (Saracura, soprano), com participação do Coral do Amazonas, Coral Infantil do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro e Companhia de Dança do Amazonas. A ópera possui árias, duetos, corais infantil e adulto, balés, música orquestral e de câmara, porém Villani-Côrtes afirma que “*Poranduba* não se parece com as óperas tradicionais com as quais as platéias brasileiras estão acostumadas (...) ela não é cômica, nem dramática” (apud VivaMúsica, 2007)

Em depoimento dado ao Portal Amazônia (2007), Villani-Côrtes enfatiza a importância do Festival Amazonas de Ópera, que vem ganhando destaque mundial, e empreendendo estreias como a da sua ópera *Poranduba* e se destacando por apresentar óperas pouco executadas.

...em Manaus, eu encontrei na direção do festival uma coragem digna de bandeirante, que está se empenhando ao máximo para montar essa ópera. No Rio de Janeiro e em São Paulo não encontrei tamanha disponibilidade.(...) Eu me sinto privilegiado em realizar pela primeira vez essa obra no Amazonas. A história da ópera tem tudo a ver com o lugar, as lendas, mitos, a origem das Amazonas, enfim, é a cara de Manaus e do Teatro Amazonas” (Villani-Cortes, apud Portal da Amazônia, 2007).

Na *Poranduba*, Villani-Côrtes diz ter composto sua partitura através de uma visão própria da música Amazônica, se recusando a utilizar citações musicais literais.

Acho que o mais importante é que a música que coloquei nesta partitura é uma visão minha, particular e imaginada de música amazônica. Eu não ia cometer a loucura de entrar na floresta, ouvir os cantos da Amazônia e viver na floresta para poder fazer uma ópera, pois de jeito algum iria conseguir entrar no verdadeiro espírito de um indígena. O índio que coloquei nessa ópera é um índio que tenho dentro de mim, e vou fazer a música deste índio do meu jeito. Podem até me acusar de infidelidade ao material folclórico, mas é também falso pegar um material destes e fazê-lo de uma forma diferente da originalmente realizada por estes povos. Procurei extrair um primitivismo de mim mesmo, e acho que foi mais ou menos isto que Stravínski fez com a “Sagração da Primavera”, isto é, baseado mais nas vivências pessoais dele do que de fato realizado utilizando materiais provenientes dos povos antigos aos quais o balé se refere. (Villani-Côrtes, apud Martinelli, 2007)

Ao ser perguntado da sua ligação ou não à corrente nacionalista, por usar com frequência em seu trabalho elementos da música popular brasileira, Villani-Côrtes diz que não se prende a nenhuma escola ou corrente, seguindo sempre a sua vontade de expressão, em primeiro lugar.

A composição pra mim sempre foi apenas um meio de me expressar. E ao ouvir as músicas dos outros, algo que gostasse, sempre desejei em fazer algo parecido ou mesmo melhor. E aí me dedicava a estudar, a entender aquela música. Talvez seja uma atitude quixotesca minha, mas acontece que o que componho é o resultado de uma necessidade de expressão. Algumas vezes esta forma de expressão me leva a fazer uma música mais dissonante em função daquilo que quero expressar. Às vezes faço uma coisa muito simples. Mas nunca fui de prender-me a uma escola. Em relação ao Nacionalismo, nunca estudei nada de folclore, nunca pesquisei nada e não me considero um Nacionalista. Se eventualmente os recursos que utilizo coincidem com esta escola é algo puramente casual. E mesmo meu relacionamento com Camargo Guarnieri foi muito breve. Tive poucos meses de aula como ele, pois tive que interromper meus estudos para ganhar a vida como pianista de música popular. (apud Martilnelli, 2007)

### ***Solo, pocket opera (2007-2008), de Jocy de Oliveira (1936)***

A ópera *Solo* foi composta para soprano/atriz e classificada pela compositora como *pocket opera* (ópera de bolso). Estreou ainda na forma de *work in progress*<sup>138</sup> no *Aspekte Festival*, em Salzburg, em fevereiro de 2005 e foi re-apresentada em 21 de outubro de 2006, no Teatro Bauhaus de Berlim, com a soprano Kátia Guedes. Com a ajuda de uma bolsa-prêmio da *Guggenheim Foundation* a ópera foi finalizada e estreada na sua forma completa no Teatro da Caixa Econômica Federal (Teatro da Caixa Cultural) de Brasília, em março de 2007. Outras apresentações ocorreram no Festival Internacional de Campos do Jordão em Julho de 2007, no Teatro do Instituto Oi Futuro, em 2008 e entre outros locais.

Nas apresentações do Brasil a ópera foi interpretada pela soprano Gabriela Geluda, com cenografia de Fernando Mello da Costa, luz de Renato Machado, figurinos de Cesarina Riso e meios eletroacústicos, concepção, música, textos e vídeos de Jocy de Oliveira.

Este espetáculo multimídia reúne segmentos das principais óperas de Jocy de Oliveira com uma nova versão e leitura. Não possuindo uma estrutura narrativa linear, o roteiro reúne as personagens Ofélia, Desdêmona, Medéia e A Diva (Maria Malibran). Estas quatro personagens têm em comum um destino trágico.

A compositora usou, como ponto de partida para sua composição, melodias renascentistas e medievais, reconstruindo-as numa linguagem contemporânea, usando inclusive meios eletroacústicos e novas técnicas vocais. A ópera está estruturada em sete segmentos, *Ofélia presa nas cordas de um piano*, *Noturno de um piano*, *Morte de Desdêmona*, *Nenhuma mulher civilizada faria isto*, *Medea solo*, *Revenge of Medea*, *A Diva* e

---

<sup>138</sup> Trabalho em andamento (forma ainda inacabada)

*Naked Diva*. Esta ópera “...recria o imaginário feminino e constrói, através de símbolos, um espetáculo plástico e sonoro onde o figurino se torna um objeto, o objeto se torna matéria sonora, o instrumento musical é, às vezes desmistificado, e a espacialização do som envolve o ouvinte espectador.” (Programa - Imersão Jocy de Oliveira, Oi futuro, 2008)

O cenário é composto de um piano, instrumentos musicais e telão com função de vídeo-cenário. Vídeos de média duração pontuam o espetáculo servindo de cenário virtual, que interagem com a cena, ambientando e fazendo a transição para a próxima parte da ópera.

O canto é misturado ao texto falado, as melodias que não se completam, há citações de trechos de árias de óperas de Rossini, a voz emite sons de agonia, de medo e gritos. Em determinadas partes não há uma nítida diferenciação entre fala e canto.

Musicalmente, os nove [sic.] segmentos de *Solo* não seguem nenhuma linearidade. Pelo contrário, é na abolição de qualquer sequência narrativa que se baseia a obra. É apoiando-se em meios multimídia, na utilização de materiais musicais diversos, melodias elisabetanas e medievais, ou mesmo nos figurinos e cenários que são também instrumentos (ou seria o contrário?) que Jocy convida o ouvinte a adentrar seu universo de criação. (Sampaio, 2007)

O texto é cantado e falado em vários idiomas como o português, inglês, grego e italiano. Há o uso de microfone de rosto para amplificação da voz e adição de efeitos tecnológicos como, por exemplo, a reverberação. Valverde (2008) observa que a soprano Gabriela Geluda possui toda a capacidade técnico-interpretativa para enfrentar a complexidade da escrita vocal de Jocy de Oliveira.

A voz que incorpora, o corpo que personifica as múltiplas facetas da obra é Gabriela Geluda, jovem soprano e atriz que, de biotipo mignon, torna-se gigante em cena pelo carisma, fortíssima presença e uma voz excepcional embasada em sólida técnica, que lhe permite enfrentar as difíceis exigências vocais com resistência incomum. Sua integração ao universo artístico de Jocy de Oliveira é total, percebendo-se a unicidade que se forma entre intérprete e criação. (Valverde, 2008)

### ***O Viajante Das Lendas Amazônicas (2007), de Sergei Firсанov*<sup>139</sup>**

O compositor russo Sergei Firсанov, mora no Brasil há quase duas décadas, integra a Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz e é especialista em trabalhos voltados para crianças. Compôs a ópera infantil em 3 atos, *O Viajante Das Lendas Amazônicas*, junto com o poeta,

---

<sup>139</sup> Não dispomos do ano de nascimento de Sergei Firсанov.

professor e pesquisador da Universidade Federal do Pará, João de Jesus Paes Loureiro, que estreou em 2007 no Theatro da Paz, em Belém do Pará, dentro do programa Vale Música Belém. A ópera foi apresentada também no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 2007 e no II Festival Internacional de Ópera da Amazônia, em 2008.

O elenco da estreia de 2007 foi formado por Dione Colares (mãe natureza, soprano), Ana Carolina (borboleta azul, bailarina), Manoel Aires (índio), Márcia Lima (índia), Pauli Banhos (velho Taracutê) e Jefferson Castro da Silva (curumim), com coro do projeto Vale Música (de mais de cem crianças e adolescentes) e orquestra também formada por integrantes do Vale Música, formada por grupo de crianças e adolescentes da rede pública de ensino. Regência de Miguel Campos Neto, direção cênica de Ester Sá, cenografia de Nando Lima, iluminação de Patrícia Gondim, coreografia de Jaime Amaral, maquiagem de Nelson Borges, figurinos de Maurício Franco, regência do Coro de Elizery Sarmento e confecção de bonecos de Anibal Pacha.

Os 3 atos da ópera, que são chamados de *Lenda do Uirapuru*, *Lenda dos Insetos* e *Lenda do Tamba-Tajá*, contam a história de um Curumim que, ao pedir carona a um canoeiro, tem que em troca contar histórias sem parar até chegar ao seu destino, caso contrário seria abandonado às margens do rio. Então o Curumim segue viagem contando histórias e lendas Amazônicas, que são representadas no palco.

Trata-se de raro exemplo de ópera infantil no Brasil, até porque, além de valorizar as origens indígenas da cultura amazônica, reúne dois artistas de países distantes geograficamente, embora próximos no sentimento de amor à terra, que são: o Brasil, com tradição de narrativas populares marcadas, na Amazônia, pela mitologia, e Rússia, de conceituadíssima e elevada tradição operística. (Vale Música, 2007)

Segundo *O Liberal* (2008), o terceiro ato da ópera mostra uma aldeia indígena com danças, guerreiros, índias e crianças, numa exótica coreografia de Jaime Amaral e cenário de Ester Sá. É uma parte trágica, a lenda do Tambatajá, com a mensagem que o amor pode superar a morte. Sobre a parte musical, Firsanov utiliza temas bem conhecidos da cultura erudita amazônica.

Para isso, ele utiliza dois temas de Waldemar Henrique, 'Uirapuru e Tambatajá', além de 'Suíte Amazônica nº1' de Altino Pimenta em uma das cenas cômicas. Na abertura a música 'Tambatajá' de Waldemar Henrique serve de tema, em cima de uma melodia 'Tristão Acorde' de Wagner, baseada na história de Tristão e Isolda. (*O Liberal*, 2008)

### ***Era uma vez um Rei* (2008), de Leonardo Sá<sup>140</sup>**

*Era uma vez um Rei* é uma ópera infantil ou infanto-juvenil do compositor, pianista e pesquisador Leonardo Sá. Estreou em 18 de fevereiro de 2008, na sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, numa produção da Funarj através da escola de música Villa-Lobos. O elenco foi composto por oitenta crianças e jovens (entre 8 e 16 anos) e a música foi composta especialmente para a orquestra infanto-juvenil da Escola de Música Villa-Lobos, coro infantil, solistas adultos convidados e bonecos. Segundo Leonardo Sá (apud correiodobrasil.com.br, 2008), este trabalho foi concebido como uma forma de transmitir a um elenco tão jovem as responsabilidades de atuar e tocar pela primeira vez numa produção artística. A ópera conta a estória de um rei, que achava que possuía um reino perfeito, mas um dia, ao perder-se, descobre diferentes tempos e lugares como também personagens da história real, e percebe que seu reino não era tão perfeito quanto pensava. O elenco de solistas adultos foi formado por Livia Dias (soprano), Marcelo Sader (tenor) e Vladimir Pinheiro (barítono), com direção do próprio compositor e regência de Noemi Uzeda.

### ***Chagas* (2008), de Silvio Barbato (1959 – 2009)**

A ópera *Chagas* estreou, em *avant-première*<sup>141</sup>, em 01 de novembro de 2008 na Sala Palestrina do Palazzo Pamphilj, em Roma, Itália, sede da embaixada brasileira, onde foram apresentados trechos, numa celebração do encontro anual da Pontifícia Academia de Ciências. O próprio compositor regeu a orquestra de 26 músicos e o coral de 24 vozes. Os solistas foram a mezzo-soprano Luisa Francescone e o barítono Sebastião Teixeira, com o Senhor Silvonei José Protz, locutor da Rádio Vaticano como narrador. O libreto é de Renato Icarahy, inspirado na vida de Carlos Chagas e de seu filho Carlos Chagas Filho, sendo a história contada a partir da visão deste último. Segundo Casoy (2008), a ópera foi concebida em duas versões, uma cênica, em três atos<sup>142</sup> e a versão de recital em um ato (esta com cinquenta minutos de duração), reunindo os principais momentos da ópera. A versão em um ato possui

---

<sup>140</sup> Não dispomos do ano de nascimento de Leonardo Sá.

<sup>141</sup> Pré-estreia

<sup>142</sup> Esta ópera, que Silvio Barbato deixou inacabada em sua versão completa, foi concluída pelo compositor mineiro (radicado no Rio de Janeiro) Alexandre Schubert, que já havia trabalhado com Barbato anteriormente, como copista e editor.

dois solistas (que se revezam nos papéis principais), um narrador, que “...faz a ligação entre os quadros, ilustrados com um mínimo de convenções cênicas” (Casoy, 2008) e um coro.

A distribuição de personagens na estreia se deu com o barítono Sebastião Teixeira nos papéis de Carlos Chagas Pai e Carlos Chagas Filho, adulto e a mezzo-soprano Luisa Francesconi como a sertaneja e mãe da pequena Berenice.

O enredo nos é fornecido por Casoy (2008). A ópera começa na fazenda de café em Minas, onde nasceu Carlos Chagas, continua com este a serviço do Instituto de Manguinhos, no seu laboratório no sertão mineiro, onde faz a famosa descoberta de uma nova tripanossomíase<sup>143</sup>. No Rio de Janeiro, Chagas assume a direção do Instituto Oswaldo Cruz. Segue com a nomeação de Chagas, pelo Presidente Epitácio Pessoa, como diretor do Departamento Nacional de Saúde Pública. Quando é recebido pelo presidente, leva consigo os sertanejos para mostrar a condição em que se encontrava o homem brasileiro. Devido ao seu trabalho, lhe é conferido o Prêmio Nobel de Medicina, mas nunca o recebeu por interferência de seus inimigos políticos. Este fato marcou a vida de seu filho, que dedicou sua vida em defesa da obra do pai. A ópera termina com o filho de Carlos Chagas na Academia Pontifícia de Ciências do Vaticano, ouvindo o pronunciamento oficial da Santa Sé sobre a absolvição de Galileu, uma vitória que tem o significado simbólico de reconhecimento do legado de seu pai.

Sobre a estreia em Roma, Casoy (2008), destaca que “um dos pontos altos da apresentação foi o dueto entre Chagas e a sertaneja, que comoveu a platéia. A orquestra, regida pelo maestro Sílvio Barbato e o coro do Ensemble Villa-Lobos completaram o brilho do espetáculo que encantou com a mais refinada música o belo salão na Piazza Navona” Casoy destaca ainda a importância dos apoiadores e patrocinadores, que possibilitaram a montagem.

A iniciativa coordenada por Helena Severo, da empresa Cultura & Arte e como diretora de produção Maria Eugenia Porto da Silveira, reuniu diversos patrocinadores: A Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), a Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado do Rio de Janeiro, a Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo a Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e as embaixadas brasileiras da Itália e da Santa Sé. (Casoy, 2008)

---

<sup>143</sup> A doença de chagas ou mal de chagas.

## **CAPÍTULO 3**

### 3 PROPOSTA DE ESTUDO POR CATEGORIZAÇÃO<sup>144</sup>

A primeira vista a ópera brasileira parecia ser um conjunto de obras individuais, isoladas, ou seja, pouco ou nada relacionadas entre si, mas numa observação mais atenta podemos distinguir relações que agrupam determinadas óperas, indicando tendências, talvez inconscientes, e padrões frequentes ao longo do período analisado. Propomos então neste capítulo estudar a ópera brasileira (de 1950 a 2008) através da sua categorização<sup>145</sup>, procurando identificar elementos em comum entre as diferentes óperas, agrupando-as em busca de uma possível coerência ou continuidade entre as produções de diversos autores antes não relacionados. Essa categorização levou em consideração não apenas elementos puramente musicais, mas também elementos temáticos, formais, fontes literárias, público alvo e outros. Cabe lembrar que muitas obras podem pertencer ao mesmo tempo a várias categorias, já que os grupos não são estanques e não seguem limites cronológicos exatos.

#### 3.1 Óperas que seguem a tradição ou óperas de ruptura

A ópera no ocidente (inclusive a brasileira) na segunda metade do século XX seguiu duas tendências opostas que por fim acabaram se mesclando. De um lado a vanguarda, representando a ruptura, o experimentalismo exercido por compositores como John Cage e Phillip Glass e de outro lado, compositores como Samuel Barber e Francis Poulenc, que compuseram óperas predominantemente tonais.

#### Ópera brasileira e vanguarda

Primeiramente precisamos entender o que é a vanguarda musical para depois entender o que é a vanguarda na ópera brasileira. A palavra vanguarda vem do francês *avant-garde* (proteção frontal), que pode ser entendida como algo que vêm na frente ou pioneiro. O termo foi adotado para denominar uma série de movimentos artísticos do final do século XIX e início do século XX, como por exemplo, os movimentos europeus de vanguarda, movimentos

---

<sup>144</sup> Processo pelo qual objetos ou ideias são identificados, reconhecidos, diferenciados, classificados e organizados em grupos (categorias) para um determinado propósito.

<sup>145</sup> Categorias que a literatura aponta.

estes que podiam assumir às vezes comportamentos políticos, militantes. No Brasil grupos artísticos como o Pau-Brasil e o Movimento Antropofágico se consideravam de vanguarda.

Muitas vezes, o vanguardista terá que trilhar o renascimento de alguma maravilhosa retaguarda esquecida. A palavra ‘vanguarda’ vêm da área militar. Vanguarda se refere à ação que está à frente, de peito aberto, enfrentando o inimigo que, em artes, é personificado pelo conservadorismo. Vanguarda é a ação de coragem e de risco para a qual eu sempre me apresento como voluntário. (...) hoje a vanguarda sabe que grandes novidades são encontradas no passado. O ecletismo vanguardístico abre horizontes para a construção de novos rumos nessa retomada de utopias do passado. (Jorge Antunes, apud Sampaio, 2006a).

A locução *música de vanguarda* é utilizada para denominar genericamente algumas tendências da música erudita europeia surgidas após a segunda guerra mundial. Também é usada para se referir a qualquer obra que fuja das tradições através de técnicas inovadoras, radicais e experimentais.

Nas óperas consideradas de vanguarda encontramos linguagens como o atonalismo, o dodecafonismo, o experimentalismo, o minimalismo, uso de meios eletrônicos, improvisações livres ou estruturadas, microtonalismo, uso de ruídos vocais, exploração fonética do som das palavras, colagem sonora, uso de fita magnética, computadores e sintetizadores. Quando uma ou mais dessas técnicas e linguagens se encontram numa ópera, que é um gênero que geralmente está associado às tradições europeias do século XVIII e XIX, tem-se indícios de se tratar de uma ópera de vanguarda. Aliado a essas características puramente musicais / sonoras, temos também o uso de textos modernos, fragmentados, de linguagem cinematográfica, temas de caráter político, críticas sociais, entre outros.

Consideramos como óperas brasileiras de vanguarda as obras que fazem uso predominante de linguagens e técnicas tipicamente características da modernidade, tanto musicais, quanto temáticas, literárias e ideológicas. A denominação música de vanguarda no Brasil está associada à utilização de técnicas composicionais modernas, as quais foram difundidas no Brasil na década de 40 por Hans-Joachim Koellreutter e seus alunos. Muitas óperas brasileiras compostas depois de 1950, talvez até a maioria, de alguma forma, possuem alguns desses elementos musicais de vanguarda, em maior ou menor escala.

Muitos dos elementos constitutivos dessas linguagens, hoje tornaram-se técnicas a disposição dos compositores e, numa obra que se auto-intitula vanguardista, são associadas a novas experimentações. Como exemplos dessa mistura estão as óperas de Jocy de Oliveira, algumas óperas de Jorge Antunes, a obra *Eros-Ion!* (2006), de Paulo C. Chagas e

principalmente a ópera *Café* (1996), de Koellreutter, que mescla várias linguagens, como nota Gilberto Mendes.

A Prefeitura de Santos teve a coragem - e que isso sirva de exemplo a outros políticos - de montar uma ópera de vanguarda, sem a menor concessão ao gosto vulgar. E, tenho certeza, agradou aos espíritos abertos, de qualquer classe social. Mas vai desagradar o "burguês-níquel, o homem-curva, o homem nádegas", como também as "aristocracias cautelosas", para usarmos os deliciosos epítetos de Mário de Andrade em sua extraordinária *Ode ao Burguês*. (...) Com um texto que é mais para uma cantata, Koellreutter inteligentemente conseguiu montar uma ópera e foi particularmente bem sucedido na mescla de elementos tonais e atonais, e até de dois breves momentos de música popular: cada elemento com sua expressividade específica explorada para criar também específicas situações dramáticas. Interessantíssimas aquelas melodias dodecafônicas na boca de ensacadores de café, e de suas mulheres. (Mendes, 1996)

Segundo Vasco Mariz (2005, p. 345), Jocy de Oliveira, em seu livro *Dias e Caminhos - seus mapas e partituras*, cita Henri Pousseur, numa frase que procura definir os problemas dos músicos de Vanguarda. “Estamos andando numa floresta densa procurando caminhos. Talvez alguém sobrevoando este mesmo lugar pudesse ver como é simples o caminho. Mas para nós ele é desconhecido.” (Oliveira, 1983)

A livre mistura de elementos de vanguarda e tradicionais resulta numa nova categoria, o pós-modernismo.

### **Ópera brasileira e Pós-modernismo**

Para Valle (2008), a volta às técnicas e estilos do passado, depois de transcorridas todas as rupturas da modernidade, e com a incontestável transformação do pensamento moderno no que viria depois dele, marcaria o estilo considerado como pós-moderno.

Muitos compositores da segunda metade do século XX, que desde jovens se comprometeram com linguagens experimentais, continuaram fiéis a elas, mesmo que se distanciando do público e, eles mesmos, se distanciando de outros possíveis percursos que lhes passam ao largo. Parece que, por temperamento, algumas pessoas (em qualquer que seja a sua atividade) se isolam dentro de seus primeiros aprendizados como se fossem dogmas religiosos. E se tornam como que *fundamentalistas*. O final do século, no entanto, com a globalização e os contatos multimídias, parece ter encaminhado certas sensibilidades maiores a atenderem a chamados de várias origens e, mesmo, de várias épocas. Com isto, um Pierre Boulez, cujas composições tinham levado ao extremo as possibilidades serialistas atonais, passou a dedicar-se a uma regência que abrange um repertório predominantemente tradicional, mesmo que abrindo por vezes ao novo. E o compositor polonês Kristof Penderecki, voltou, a partir de determinada fase de sua obra, a

incorporar elementos de um sinfonismo mahleriano ou richardstraussiano, como que a retomar a História do ponto da ruptura causada pelo atonalismo no princípio do século XX. Isto me parece significativo do que (à falta de melhor expressão) tem-se chamado de pós-modernismo. (Valle, 2008)

O pós-modernismo estaria, então, no retorno, mas através do ponto de vista contemporâneo, sem negar as transformações e cicatrizes da música e da história.

Valle (2008) acredita que Ronaldo Miranda, autor das óperas *Dom Casmurro* (1992) e *A Tempestade* (2006), é um compositor pós-moderno, que passou pela atonalidade e o experimentalismo, mas que esses elementos, apesar de presentes no seu instrumental, convivem com uma linguagem tonal e um melodismo de fácil assimilação, o que seria na visão de Valle, uma característica bem contemporânea. Miranda (apud Valle, 2008), então, relata a evolução de seu estilo composicional e como se tornou um compositor pós-moderno, mas sem se preocupar com o rótulo.

Pessoalmente, comecei a compor livremente, dentro de um plano muito pessoal, carregado da formação tradicional que recebi e da qual não me envergonho. Essa formação me deu uma base técnica que sustenta a minha produção até hoje. (...) A partir de 1977, começo uma fase de livre atonalismo, que representa o início da minha carreira profissional como compositor e se estende até 1984. (...) Com a Fantasia para Saxofone e Piano, em 1984, inauguro, na música instrumental, uma nova fase, de caráter néo-tonal, (...) A partir de 1997, (...) , começo a misturar as fases e a não me deter mais nessa questão de definição de linguagem. Atualmente, componho sem me preocupar com qualquer classificação. (Miranda apud Valle, 2008)

De acordo com o depoimento acima podemos deduzir que a ópera *Dom Casmurro* (1992) foi composta quando o compositor enfrentava uma fase neo-tonal, pelo menos no campo da composição instrumental e que *A Tempestade* (2006), pertence à fase em que Miranda já não se preocupa com as classificações e mistura livremente as linguagens composicionais.

Como obra que possui traços de tradicionalismo aliados a elementos de vanguarda Martinelli (2009), cita a ópera *Olga* (2006), de Jorge Antunes, “na qual a linguagem operística tradicional está fortemente diluída em teatro e nas poéticas híbridas entendidas como teatro musical” (p.90), uma autêntica ópera pós-moderna brasileira. Ao lado dos elementos tradicionais estão presentes elementos multimídia, técnicas composicionais de vanguarda e citações populares. No libreto desta ópera, Valle (2006) faz uma verdadeira mistura de estilos e formas usando textos poéticos, diálogos prosaicos ao estilo de Nelson Rodrigues, expressões

corriqueiras, piadas (mas sem perder o humanismo), momentos realistas e momentos expressionistas.

Segundo Jorge Antunes, ‘Olga’ usa uma linguagem musical moderna. ‘De modo eclético, adota o uso de melodias neotonais mescladas à música experimental’, explica. Na partitura existem inserções eletroacústicas, referências ao folclore nordestino e citações à ópera ‘Tristão e Isolda’, de Richard Wagner, entre outros elementos. (texto da assessoria de imprensa do Theatro Municipal de São Paulo, apud Folha de São Paulo, 2006)

Valle (2006), ao relatar em artigo sobre o processo de criação da ópera Olga, nos dá em detalhes, uma elucidação sobre o pós-modernismo desta obra.

A obra, nesta mistura, é, caracteristicamente, pós-moderna, e acho que assim é que se faz compreendida pelo público de seu tempo. Sem nunca esquecer que este público vê televisão e se apega ainda a histórias narradas linearmente que os modernismos do século XX julgaram ultrapassadas. Eu e o Jorge Antunes voltamos a linguagens anteriores aos experimentalismos do século XX, mas usando certos elementos que com eles aprendemos! Minha poesia e minha ficção, de certa forma, ganharam muito com a “construção de Olga”, com sua linguagem inteligível atual.

A pós-modernidade de ‘Olga’ está não só em sua construção estética aliada a várias correntes, sendo como um ‘filme de narrativa inteligível’ que demanda o tempo e a História do Cinema (arte do nosso tempo). Também pós-moderno é certo sentido de ‘brasilidade’ (diferente do ‘modernismo nacionalista’) instigada pelo lugar da ação (há uma cena numa encruzilhada qualquer do nordeste com 3 cantadores populares, há um quadro com 3 cenas simultâneas no bairro de Ipanema do Rio, outra no Méier do Rio durante o carnaval, além das delegacias e prisões do Rio), mas que se mescla com a natural ‘globalização’ dentro da realidade da luta internacional dos comunistas (há uma cena em um tribunal alemão, outra no ‘Comintern’ de Moscou, há um navio no Atlântico, há campo de concentração nazista). Os laços, no entanto, se fazem na história e avivam a música. Não se trata mais de nenhum “nacionalismo”. Mas, de uma maneira de ver do tempo (e ele se mostra internacional) com a realidade cultural brasileira. Neste sentido, o Brasil está muito presente, e sua realidade ainda é acentuada pelas projeções de filmes e fotos que ocorrem em paralelo à cena teatral. A História, sobretudo Política, do Brasil (e com as relações mundiais) aí é tocada, facilitando reflexões e paralelismos. Está-se no mundo, estando-se no Brasil! Parece-me bem pós-moderno o próprio plano em que fui levado a colocar a questão ideológica. Ao mesmo tempo em que há a exaltação da firmeza de caráter de Olga e Prestes em suas convicções comunistas, há a já citada crítica ao regime soviético... (Valle, 2006)

Valle (2006), acredita que a linguagem pós-moderna na ópera, a exemplo de *Olga*, pode produzir uma comunicação eficiente com o público do século XXI.

...sua forma (pós-moderna) aparece no momento certo. O público acompanha a ópera como se fosse uma peça de teatro, e vai, aos poucos, entrando em sua

linguagem (teatral e musical) esteticamente mista, emocionando-se. No final, muita gente participa com seu choro, penetra no drama, sente-se integrado, como brasileiro e vivente de um tempo de muitas ideias, conflitos e possibilidades que se podem aceitar. (Valle, 2006)

Entendemos sua estratégia de comunicação como uma busca de vínculos mais prontamente assimiláveis com o público, partindo, por exemplo, de uma forma de mídia contemporânea, sensibilizando-o aos poucos à formas mais complexas.

Martinelli (2009) destaca que há frequentemente nas óperas brasileiras um verdadeiro “caleidoscópio estilístico” (p.90), sendo essa característica um “reflexo do que ocorre na composição de uma forma geral” (p.90), mas acredita que há entre a ópera e as poéticas musicais mais tradicionais uma forte ligação que faz com que a linguagem que mais dá suporte às óperas brasileiras contemporâneas seja o tonalismo.

Entretanto, neste contexto, o tonalismo assume diferentes facetas, ora flertando com a linguagem do nacionalismo modernista (tal como em *Poranduba* [de Edmundo Villani-Cortes]), com o musical (*A Tempestade* [de Ronaldo Miranda]) ou mesmo no *crossover* com a música popular, tal como nas pop-óperas de Arrigo Barnabé. (Martinelli, 2009, p.90-91)

Segundo Martinelli (2009), a maior parte das óperas brasileiras contemporâneas que se alinham à sua acepção tradicional, são aquelas que possuem libretos baseados em clássicos da literatura nacional ou internacional, citando como exemplo as óperas *Dom Casmurro* (1992) e *A Tempestade* (2006), de Ronaldo Miranda, *O Anjo Negro* (2003), de João Guilherme Ripper, *O Caixeiro da Taverna* (2006), de Guilherme Bernstein.

Como ópera na qual o ecletismo, refletido na mistura de linguagens, ganha uma importância estrutural, podemos citar a ópera de Marcos Lucas *O Pescador e sua Alma* (2006), na qual o compositor utiliza para cada personagem, além de *leitmotifs* melódicos e rítmicos, *leitmotifs* instrumentais e diferentes tratamentos da linguagem composicional, ou seja, para determinado personagem é usada apenas a escrita dodecafônica, para outro escrita modal, para outro atonalismo livre, e assim por diante. Na ópera *Qorpo-Santo* (1983), Jorge Antunes usa elementos operísticos tradicionais como a grande orquestra, mas não deixa de lado suas experimentações, o que lhe confere a classificação como autor de óperas pós-modernas.

### **Elementos eletrônicos e novos tratamentos da voz na Ópera Brasileira**

No período estudado encontramos algumas óperas brasileiras que possuem em sua estrutura determinados tipos de experiências com elementos eletrônicos. Dois compositores

brasileiros se destacam neste cenário, Jorge Antunes e Jocy de Oliveira. Outros compositores que também usaram de alguma forma música eletrônica ou eletroacústica em suas óperas foram Lívio Tragtenberg e José Alberto Kaplan.

Tendo como base a revolução que ocorreu na música ocidental provocada pelo desenvolvimento da música eletrônica a partir da década de 50, procuramos também relacionar a produção da ópera nacional com o contexto da música vocal internacional (ópera ou não).

Segundo Taborda (2003), as experiências composicionais da música eletrônica que se desenvolveram a partir da década de 50 revolucionaram o pensamento musical contemporâneo, criando novas relações entre as propriedades do som, expandindo o campo das novas sonoridades. Já em 1948, Pierre Shaffer deu o primeiro passo para o estabelecimento da música eletrônica, quando produziu pequenos experimentos que chamou de *música concreta*<sup>146</sup>. Em 1951 se estabeleceu o *Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC)*. Neste mesmo ano foi fundado por Herbert Eimert o primeiro estúdio de música eletrônica, em Colônia, Alemanha, que possibilitou o desenvolvimento e promoção desta nova ferramenta de composição. Neste estúdio trabalharam Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Kagel, entre outros. Na música eletrônica desenvolvida por este grupo, os sons, diferentemente da música concreta, eram gerados exclusivamente por meios eletrônicos. Em 1955 foi fundado em Milão o *Studio di Fonologia* por Luciano Berio e Bruno Maderna.

No Brasil, Jorge Antunes, de acordo com Valle (2003), foi o pioneiro em experiências com a música eletrônica, usando-a com frequência em suas óperas, como por exemplo, em *Vivaldia MCMLXXV* (1975), *Qorpo-Santo* (1983) e *Olga* (2006). Suas primeiras experiências no campo da música eletrônica foram quase que auto-didatas, num pequeno estúdio, favorecido por sua formação em física. Em viagem que fez para a Argentina e posteriormente para Europa na década de 60, travou contato com as mais novas experiências composicionais da época, voltando para o Brasil carregado de informações e técnicas, que possibilitaram suas experiências.

Eu sou vanguardista<sup>147</sup>. Eu faço a arte que muitos gostariam de fazer, mas que não a fazem por não terem coragem. Outros não a fazem, embora com coragem

<sup>146</sup> A música concreta parte de sons gravados que são posteriormente manipulados em sua velocidade, fragmentados, podendo sofrer superposição de suas partes, em técnicas como o corte do ataque do som para descaracterizá-lo, entre outras.

<sup>147</sup> Verificamos que muitos compositores de óperas pós-modernas, são chamados de compositores de vanguarda pela mídia e muitas vezes por eles mesmos.

para fazê-la, por falta de criatividade, experiência e técnicas apropriadas. (Antunes, apud Martinelli, 2006).

A compositora Jocy de Oliveira usa abundantemente elementos eletrônicos em suas óperas, assim como a experimentação vocal. A ópera *Fata Morgana* (1987), por exemplo, possui música eletroacústica feita em tempo real, através do uso de sintetizadores que modificam sons instrumentais e vocais.

Lívio Tragtenberg também é outro compositor de óperas consideradas experimentais, que usa reproduções de gravações em suas obras, como por exemplo, em *Oswald de Andrade do Brasil* (1984), na qual reproduz a voz gravada de Oswald de Andrade recitando texto de sua autoria. José A. Kaplan usou sintetizadores em sua anti-ópera de inspiração brechtiana, *O Refletor* (1988), criando juntamente com dois pianos, uma sonoridade ampla e presente. Nesta ópera "...a música é de fácil assimilação e o acompanhamento, com piano e sintetizador, se insere com categoria de uma verdadeira orquestra." (Dal Moro, 1988, apud Cotrim, 1989, p. 274) Calimério Soares, em sua ópera infantil *Maluquinho* (2003), usa fita magnética. Os exemplos de mistura de instrumentos tradicionais com gravações, sintetizadores em tempo real e outros, não param por aí.

Taborda (2003) afirma que as experiências na música eletrônica influenciaram e modificaram a escrita das músicas acústicas, principalmente a vocal, com o uso da fragmentação, da superposição, da velocidade das transições e dos efeitos, por exemplo. A voz, por sua grande gama de associações e riqueza de possibilidades, mais do que outros instrumentos, se beneficiou desses novos meios, incorporando materiais sonoros inusitados como o grito, sussurros, choro, riso, ruídos, sons fisiológicos (como arrotos e sons guturais) e sons percussivos. Jorge Antunes, por exemplo, trabalha a voz, em algumas de suas obras, explorando acusticamente uma sonoridade que se assemelha a música modificada eletronicamente.

A relação texto-música também foi modificada neste processo, onde "...textos serão traduzidos em textura, passando a ser escolhidos por suas possibilidades fonêmicas, podendo (ou não) ser organizados de maneira a produzir um resultado cujo significado seja não verbal." (Taborda, 2003, p.157).

Identificamos este tipo de uso da voz no trabalho de Jocy de Oliveira, como por exemplo, na ópera *Kseni – A Estrangeira* (2006), obra que ilustra bem esta nova característica do tratamento do texto. Em determinados pontos da obra são destacados os fonemas de uma palavra, buscando expressar mais do que seu significado verbal, revelando uma expressão do

primitivo, do não verbal. Lembramos bastante das ideias de Kerman (1990), para o qual a música numa ópera deve idealmente possuir uma relação com o drama, com função de apoiar, revelar o texto ou até mesmo contradizê-lo. No caso deste tipo de tratamento vocal, os fonemas destacados da palavra revelam mais que a palavra, ampliando os campos de leitura da obra.

O ecletismo no tratamento vocal é uma das marcas principais das óperas de Jocy de Oliveira. Ao comentar o uso da voz na ópera *Solo – pocket opera*, o jornalista Rodolfo Valverde observa a expansão dos limites da voz.

A voz que dá vida às personagens arquetípicas se apropria de uma diversidade ímpar de linguagens, desde a linha clássica de canto lírico, contudo sem o uso de escalas pré-estabelecidas ou mesmo sem delinear melodias, atingindo regiões extremas da tessitura do soprano com efeitos de grande expressividade e impacto, até a fala com toda uma gama de sons possíveis à voz humana. (Valverde, 2008)

Sobre a última parte da ópera *Kseni – a estrangeira*, chamada de *Medea Ballade*, o jornalista do *Mannheimer Morgen*, Alfred Hauff (2007), destaca a complexidade da escrita vocal, detalhadamente indicada na partitura.

A sofisticada partitura está recheada de símbolos e indicações de interpretação. A parte do solo – escrita especialmente para Sigune von Osten – alterna entre canto, fala, sussurros, gritos e soluços. (Hauff, 2007)

Ainda sobre a ópera *Kseni – A estrangeira*, o crítico Sigrid Feeser do jornal *Die Rheinpfalz* reconhece na escrita vocal o amplo aproveitamento dos recursos vocais da cantora alemã Sigune Von Oste.

Ela escreveu Xênia [sic.] especialmente para a voz de Sigune von Osten. Impossível não perceber isto. Com seus agudos trágicos, ela vai buscar o ouro mágico do fundo das baladas terríveis, desfia toda uma gradação de sons – canta, fala, faz acrobacias com a faringe, balbucia, grita, cacareja, emite gemidos arcaicos. (Sigrid Feeser, *DIE RHEINPFALZ*, 2007)

O uso de inusitados recursos vocais também é destacado na *Deutschland Radio*, por Ursula Böhmer (2007).

A soprano Sigune von Osten interpreta *Kseni – die Fremde*. A peça foi literalmente escrita para as suas cordas vocais, um tour de force de uma hora, tempo durante o qual Sigune se alterna entre sons agudos e estridentes, tremolos, fragmentos melódicos e texto falado. Tudo isso cria uma atmosfera arcaica, cheia de efeitos, combinando com a música ora ritmada, ora meditativa – filigranas sonoras. (Deutschland Radio, entrevista por Ursula Böhmer, 2007)

Luciano Berio<sup>148</sup> é um dos compositores estrangeiros que mais trabalhou com esta questão nas suas obras vocais, inaugurando inclusive uma nova relação compositor/intérprete, caracterizada por um processo de colaboração. Esse novo tipo de música pode exigir do intérprete inteligência, iniciativa, opiniões e sensibilidade, numa colaboração, algumas vezes indispensável. Como exemplo internacional está a parceria entre Berio e Cathy Berberian. Já como exemplo brasileiro desta nova relação podemos citar as óperas de Jocy de Oliveira nas quais há o uso frequente de uma mesma intérprete ao longo de seus trabalhos. A soprano Gabriela Geluda vem interpretando nos últimos anos quase todas as produções de Jocy de Oliveira, se especializando no seu repertório. Acreditamos num trabalho de parceria entre compositora e intérprete. Em depoimento pessoal Gabriela Geluda afirma haver nas óperas de Jocy de Oliveira, vários momentos onde o intérprete pode improvisar, contribuindo com a compositora no trabalho final. Cada apresentação seria, portanto, única.

Luciano Berio na sua obra, *Thema: Omaggio a Joyce* (1958), utiliza a gravação da leitura feita por Berberian em fita magnética de um capítulo do *Ulysses* de Joyce, repetida em inglês, italiano e Francês, explorando a sonoridade do texto. A gravação foi trabalhada na forma de contraponto, misturando os vários idiomas eletronicamente. Esta obra nos lembra muito *Nenhuma Mulher Civilizada Faria Isto*, parte da ópera *Kseni – A estrangeira*, de Jocy de Oliveira, na qual este texto é repetido em vários idiomas por um coro de mulheres, explorando sua sonoridade fonética, as diferenças de timbre, de língua, misturando-os eletronicamente, de acordo com depoimento pessoal dado pela intérprete da obra Doriana Mendes (2008).

Neste contexto de novos usos da voz, influenciados pelas novas experiências, serão criados trabalhos onde “... o ritmo, o timbre e o conteúdo da linguagem serão usados como matéria-prima para a criação da música. Não se trata mais de musicalizar a palavra, mas extrair da palavra o conteúdo musical” (Taborda, 2003, p.157)

### **Ópera como arte multimídia**

Gerson Valle (2003) explica que Jorge Antunes escolheu compor óperas porque esta linguagem favorece o seu estilo de se expressar artisticamente.

---

<sup>148</sup> Provavelmente Berio influenciou os compositores brasileiros nas suas pesquisas vocais. Por esta razão acreditamos ser interessante traçar um paralelo entre suas obras e as óperas dos compositores brasileiros que abordam essas mesmas técnicas ou semelhantes.

A composição multimídia é uma característica bastante antunesiana, sendo sua preocupação as correspondências artísticas e artístico-sensoriais, bem como a vontade de exprimir-se por meio de diversas linguagens. Tradicionalmente, nada melhor que a ópera se aproximou de uma tal empreitada. Assim, ele não podia deixar de caminhar, com suas manifestações diversas nos campos artísticos, para a empreitada operística. (Valle, 2003, p.200)

Sob este ponto de vista, a ópera é, parece-nos, ao contrário do que normalmente se pensa, uma linguagem em pleno vigor em finais do século XX e início do século XXI, principalmente porque possibilita ao compositor contemporâneo expressar-se em muitas linguagens artísticas ao mesmo tempo, principalmente se sua poética visa à experimentação e está em busca da comunicação com outras formas de criação artística além da composição musical. No caso de Antunes, as artes plásticas sempre estiveram presentes em sua vida criativa, além do seu trabalho como escritor (Antunes escreveu libretos e livros teóricos sobre música). Segundo Valle (2003), na sua ópera *Qorpo-Santo*, por exemplo, Antunes acumulou o papel de compositor, libretista, cenógrafo, figurinista, produtor e captador de recursos.

Novamente o nome de Jocy de Oliveira se destaca quando falamos de multimídia. A compositora busca integrar as artes visuais e as artes sonoras em suas óperas, fazendo, segundo Coelho (2007), da multimídia o núcleo de sua criação. Parece-nos que para a compositora a cena tem a mesma importância que a música, sendo inseparáveis. Pode-se ouvir uma de suas óperas em CD, mas o verdadeiro sentido só é apreendido quando se assiste a cena. Por esta razão, se justifica o seu pioneirismo na gravação e lançamento de suas principais óperas em DVD. A compositora é multimídia, não só porque junta música e cena, pois a estes se somam vídeos pré-gravados, sons eletroacústicos (ou eletrônicos), dança, artes plásticas e interações com a platéia. Jocy de Oliveira, ao nosso ver, pretende assumir quase todas as instâncias poéticas na criação de uma ópera e o fato do registro em DVD da maioria de suas óperas, comprova a sua intenção de partiturar, de certa forma, a encenação, sua concepção cênica, tão ligada a música, quase inseparável. A gravação de uma obra em áudio cria uma partitura da interpretação. Segundo Nattiez (2005) a interpretação possui dois lados: uma instância estésica, de recepção do objeto escrito (partitura) e uma instância poética, de criação do objeto sonoro. A instância poética do intérprete é partiturada quando se grava sua interpretação, criando parâmetros para interpretações futuras, que podem segui-los ou negá-los. A concepção da cena (o discurso de concepção do diretor), também é uma instância poética, ao nosso ver, pois parte da leitura do objeto escrito (partitura) e sonoro e cria um discurso de concepção e direção a ser reinterpretado pelos músicos/atores. A gravação em

DVD, recurso que alia uma alta qualidade de som e imagem, além de proporcionar depoimentos e *making ofs*, seria uma forma ideal de partiturar a concepção da encenação da compositora, garantindo sua obra de arte integralmente.

Segundo Mariz (2005), Jocy de Oliveira “... gosta de seminários de multimídia e tem projetado programas interdisciplinares que envolvem a participação do público...” (p.344) Lembramos que faz parte de toda obra com elementos aleatórios e/ ou com interação do público, um certo grau de risco e imprevisibilidade. Segundo web site oficial da compositora, Jocy de oliveira desde 1961 vem desenvolvendo um trabalho multimídia, pioneiro no Brasil, reunindo música, artes cênicas, instalações, vídeos e textos.

... Como compositora tenho usado multimídia em meus trabalhos desde princípios da década dos 60, numa convicção de que a expressão sonora é universal em todas as formas. Utilizei instrumentos acústicos e eletrônicos, dança, ambientação, público, vídeo, iluminação etc. num desenvolvimento orgânico da composição/ execução. (Oliveira, 1983, p.1)

Jocy de Oliveira, em entrevista a Coelho (2007), expõe sua visão da necessidade de ser multimídia nos dias de hoje.

Vivemos numa sociedade cada dia mais visual e menos auditiva, isto pela imposição dos meios de comunicação e poluição sonora. Assim uma peça que envolva meios visuais, terá mais condições de tocar a sensibilidade e ampliar a percepção do ouvinte espectador. (Coelho, 2007)

Algumas óperas de Jocy de Oliveira utilizam um cenário virtual. Na ópera *Kseni – A Estrangeira*, como cenário virtual, são projetados dois vídeos, sendo um na parte *Revenge of Medea* e outro na parte *Nenhuma mulher civilizada faria isto*. O vídeo *Revenge of Medea* foi concebido primeiramente para ser projetado como cenário virtual desta ópera e posteriormente para ser usado como uma vídeo-instalação e trata-se do registro em vídeo da queima de um vestido gigante, evento que costura as cenas da ópera. A queima do vestido representa a vingança da personagem *Medea*, que no mito oferece à personagem Glauce, sua rival, o vestido impregnado de veneno pela sua magia e poder que leva a morte. Segundo Jocy de Oliveira o desafio desta filmagem foi registrar, de uma só vez, este momento imprevisível do vestido pegando fogo, pendurado no urdimento de um teatro. (Programa – Imersão - oi futuro 2008)

Mais vídeos como cenários virtuais podem ser encontrados nas óperas *O Cientista* (2006), de Silvio Barbato e *As Malibrans* de Jocy de Oliveira, com os vídeos *Cavalgada e queda de uma diva*, *Diva Virtual I*, *Diva Virtual II* e *Diva Virtual III* (com a participação da atriz

Fernanda Montenegro) que pontuam a ação da ópera, revelando novos e diferentes aspectos do drama.

### 3.2 Ópera e nacionalismo

É muito comum encarar como nacionalista uma ópera brasileira que use com frequência elementos musicais de brasilidade<sup>149</sup> na sua partitura, o que nem sempre é verdade, mas já dá uma boa indicação. A palavra nacionalista tem frequentemente uma certa conotação ufanista, idealizadora e romântica, o que não deixa de ser uma realidade em algumas obras, mas no período estudado, de 1950 a 2008, o que constatamos em boa parte das obras coletadas é a presença de elementos musicais típicos do Brasil (aqueles que Mário de Andrade e seus seguidores chamaram de brasilidade), como o uso generalizado de elementos populares e folclóricos pontuando as estruturas musicais das óperas brasileiras, seja na introdução de ritmos como a batida do samba, ritmos nordestinos, no uso de instrumentação típica popular ou nas formas musicais.

Constatamos que os libretos dessas óperas brasileiras são inspirados, na sua grande maioria, em temas nacionais, como peças teatrais brasileiras, em textos clássicos da nossa literatura, em fatos históricos nacionais ou mesmo em biografias de figuras de importância para o país. E desse universo, se destacam os citados elementos musicais de franca brasilidade. Mas a ópera nacional nem sempre foi assim. Acreditamos que a passagem da influência massacrante da ópera italiana, seguida da ópera alemã, entre outras influências européias, para uma idealizada ópera genuinamente nacional sempre foi um desejo latente no Brasil. Mário de Andrade (1962), na primeira metade do século XX, chegou mesmo a formalizar o modelo ideal para a ópera nacional, para tentar, de uma vez por todas, neutralizar a influência estrangeira no gênero.

Andrade (1962) via na ópera cômica o modelo da ópera nacional e, segundo Fernandes (2005), defendeu a função estética da ópera cômica, pois acreditava que esta seria a forma ideal, em que o drama musical consegue atingir sua melhor expressão de música pura, proporcionando prazer e um êxtase desinteressado.

...o que é contradição no drama musical, vira valor estético na comédia musical. Quanto mais prazer desinteressado, mais artístico é. A ópera cômica é a única solução esteticamente perfeita da arte dramático-musical. E quanto mais cômica, mais artística. (Andrade, 1980 apud Fernandes, 2005)

---

<sup>149</sup> Fernandes (2005) enumera os elementos de brasilidade em sua pesquisa, que são definidos como constâncias rítmicas, melódicas e uso de formas populares (entre outros elementos), seguindo as sugestões de Mário de Andrade em *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928).

Para Mário de Andrade (apud Fernandes, 2005), a comédia sempre esteve mais próxima do povo do que o drama ou a tragédia. A arte era defendida por ele como força socializante e a comédia era vista como seu meio ideal. A ópera *Pedro Malazarte*, para qual Andrade escreveu o libreto, é um marco na história da ópera brasileira por ser o modelo do pensamento de Mário de Andrade para uma ópera nacional. Para fazê-la cômica inspirou-se nos personagens da *Commedia Dell'Arte*, pois, de acordo com Fernandes (2005), o personagem Pedro Malazarte possui características semelhantes ao Arlequim, o que não deixa de ser irônico já que para fugir da influência da ópera italiana, Andrade caiu nos braços do teatro italiano.

O que nos interessa, no âmbito da nossa pesquisa, é que *Pedro Malazarte* e as ideias de Mário de Andrade para a ópera nacional repercutiram e foram seguidas por alguns compositores brasileiros posteriores. Francisco Mignone, por exemplo, foi criticado duramente por seu italianismo<sup>150</sup> na primeira metade do século XX, tanto na linguagem musical, quanto no uso do idioma italiano. Deixou de compor óperas por várias décadas, apesar do sucesso obtido na época, e quando voltou ao gênero muito mais tarde, percebe-se claramente a influência do pensamento nacionalista de Mário de Andrade. As suas duas óperas da maturidade *O Chalaça* (1976) e *O Sargento de Milícias* (1978) são óperas cômicas, em idioma português e sobre temas do passado histórico nacional. Todas as duas bem aos moldes das ideias de Andrade, se distanciando bem da estética italiana. Sabemos que em 1929, Mignone se aproximou de Mário de Andrade, aderindo ao nacionalismo musical. Posteriormente sua música, sempre motivada pelo seu temperamento questionador, assume outras características, mas nestas óperas, não há dúvida da influência recebida.

A ópera *A compadecida* (1961), de José de Lima Siqueira, é ao mesmo tempo ópera-cômica e ópera regionalista<sup>151</sup>. Elementos folclóricos, regionais, transbordam do texto de Ariano Suassuna e da música de José Siqueira, conhecido compositor nacionalista e especialista do folclore nordestino.

Em 1989, Cirlei de Hollanda, assumidamente inspirada em Mário de Andrade, estreia sua ópera cômica *Judas em Sábado de Aleluia*, procurando seguir a risca as indicações do

---

<sup>150</sup> Uso de elementos musicais típicos da ópera italiana, segundo Castro (2006).

<sup>151</sup> Mais adiante, neste mesmo capítulo, falaremos mais detalhadamente da ópera regionalista.

mestre. Hollanda (1989), em sua dissertação de mestrado, descreve o seu processo de composição e justifica detalhadamente suas escolhas.

É importante frisar que nem todas as óperas cômicas são nacionalistas. Até mesmo porque uma generalização não pode existir quando o assunto é arte. Na ópera bufa *Vivaldia MCMLXXV* (1975), de Jorge Antunes, não percebemos, à primeira vista, uma influência consciente do pensamento de Mário de Andrade. Talvez ao analisarmos detalhadamente a partitura possamos, quem sabe, encontrar elementos de brasilidade.

O que podemos pensar é que o nacionalismo na ópera brasileira de hoje, salvo exceções, se traduz em brasilidades musicais, em temáticas sociais (independentes ou não da música), em questionamentos, na postura engajada ou até mesmo numa contemplação respeitosa de figuras ou fatos históricos. Um novo nacionalismo?

### **Iniciativas nacionalizantes para a ópera brasileira ao longo de sua história**

Tentativas nacionalizantes marcaram a história da ópera nacional, algumas discretas, outras declaradas, mas sempre uma constante. De uma maneira geral, críticos e pesquisadores buscaram indícios em cada estreia do seu ideal de ópera genuinamente brasileira. Ao ler as inúmeras críticas coletadas por Cotrim (1989), referentes ao período de 1900 até 1989, pareceu-nos que os críticos sentiam que tinham a obrigação de garimpar na partitura elementos nacionais, e caso não os encontrassem, se sentiam no direito de condenar a obra como fracassada na luta nacionalizante. Esta postura em relação à ópera brasileira vai influenciar diretamente as óperas compostas após 1950, tornando necessária uma breve descrição do desenvolvimento do pensamento nacionalizante na ópera brasileira para desvendar até que ponto essas ideias elaboradas antes e durante o período modernista influenciaram as obras posteriores.

Não sabemos com precisão quando surgiu a ideia de nacionalismo em óperas brasileiras, mas podemos arriscar um ponto de partida com o compositor brasileiro Antonio José da Silva (1705-1739), o Judeu, e suas óperas compostas em idioma português já no século XVIII, porém nos parece que esse era um nacionalismo mais intuitivo que sistemático e suas inovações não vingaram na sua época. Simões et al. (2006) destaca que a ópera em língua portuguesa nasceu com o grupo chamado *Os Brasileiros*, do qual o Judeu fazia parte, que “... que ansiava por traduzir, no espírito popular nacional, a arte até então importada dos centros europeus.” (p. 46) Este pensamento seria o embrião da valorização do nacional.

Imbuído desse propósito, o Judeu procurou renovar o repertório musical popular com espetáculos em língua vernácula, em contraposição à ópera italiana. *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha, As Guerras de Alecrim e Manjerona, Esopaida ou a Vida de Esopo, Precipícios de Faetone* são algumas de suas óperas de grande sucesso à época.(...) Olhando sem maiores preconceitos suas óperas, pode-se dizer que o Judeu foi o precursor da *opéra-comique* e do *vaudeville*, tendo em vista que sua proposta era produzir espetáculos de drama em música para um público mais abrangente e não apenas para a nobreza: elite e povo aplaudiram sua obra. (Simões et al., 2006, p.46)

Já bem mais profundas foram as marcas deixadas pela *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* (1857-1863), que queria incentivar compositores e demais artistas líricos, resultando na composição e encenação de diversas óperas em português. Como fruto deste incentivo nasceu a primeira ópera considerada genuinamente brasileira pela maioria dos historiadores, com texto em português, *A Noite de São João* (1858) de Elias Álvares Lobo (1834-1901). Esta ópera foi estreada no Teatro São Pedro, Rio de Janeiro, em 1860. Segundo Miranda (1997), *A Noite de São João* é uma ópera de caráter cômico, escrita em dois atos, com libreto de José de Alencar. Interessante notar o papel que literatura nacional desempenha nas óperas brasileiras. Obras da literatura brasileira são com frequência traduzidas em ópera, desde esta primeira até as de inícios do século XXI.

Miranda destaca a contribuição de Elias Álvares Lobo para o processo de desenvolvimento da criação musical operística nacional, pois *A Noite de São João* foi produzida pela instituição *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional*, fundada por José Amat, tenor espanhol, e que tinha como finalidade apoiar a ópera e desenvolver as artes cênico-musicais brasileiras, preparar os artistas nacionais, difundir o canto em português, “incentivando compositores brasileiros a escreverem em português, quer apresentando óperas estrangeiras vertidas para o português...” (Cotrim, 1989, p.7). A *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* sobreviveu por seis anos, promoveu inclusive a estreia das duas primeiras óperas de Carlos Gomes, *A Noite do Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863), mas faliu em 1863, após a produção de *O Vagabundo* de Henrique de Mesquita. Para Azevedo (1938), o período que se seguiu a partir de então foi totalmente rendido à cultura européia. “Em 1863 a “Ópera Nacional” foi finalmente derrotada pela ópera italiana”. (Cotrim,1989, p.7)

A *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* revelou o mais famoso compositor de óperas brasileiro, Antonio Carlos Gomes (1836-1896), “...que se tornou o compositor de

ópera mais importante do continente americano.”(Miranda, 1997, p.26) Mas se Carlos Gomes é o compositor brasileiro de ópera mais importante, seu estilo está, segundo Miranda (1997), mais próximo da ópera italiana, dentro do universo de Giuseppe Verdi. Suas duas primeiras óperas, apesar de cantadas em português, “pouco tiveram a ver com a cultura brasileira” (p.27), *A Noite do Castelo* e *Joana de Flandres*, ambas possuem ações folhetinescas, ambientadas na época das cruzadas.

Percebemos então que até este ponto da história da ópera brasileira, o nacionalismo era mais uma questão de língua e temática do que musical. Estamos falando do nacionalismo romântico, que tem como ícone principal a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, que de nacional só tem a nacionalidade do compositor e o enredo, sendo musicalmente considerada uma verdadeira ópera romântica italiana.

Segundo Azevedo (1938), até meados da década de 30 do século XX, não se podia falar com certeza da existência de um movimento operístico brasileiro devido a subordinação deste gênero às influências estrangeiras.

Já se pode afirmar, hoje em dia, sem receio de ênfase, que possuímos música brasileira, seria arriscado, entretanto, afiançar a existência da *ópera brasileira*. Apesar da opulenta tradição lírica da vida artística nacional, especialmente no Rio de Janeiro – onde há mais de cem anos, quase (sic.) ininterruptamente, a ópera é o acontecimento máximo da crônica mundana, sob o duplo aspecto: social e artístico – apesar disso dizia, a falta de autonomia desse movimento, inteiramente subordinado a elementos vindos do estrangeiro, não constitui clima propício às divagações melodramáticas de nossos compositores. (Azevedo, 1938, p.13)

Azevedo (1938) considera que uma das causas principais do desestímulo dos compositores nacionais era a falta de uma instituição nacional para a produções de óperas brasileiras.

Miranda (1997) concorda com a opinião de Azevedo (1938), afirmando que a situação da ópera brasileira não mudou muito desde a década de 30, quando Azevedo escreveu o livro *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, até a década de 90 do século XX, e que há apenas exemplos isolados de acertos na produção operística nacional, mas de uma maneira geral “... a ópera não se constitui num gênero fortemente identificado com a criação musical brasileira.” (Miranda, 1997, p.25) Temos que discordar desta afirmação de Miranda, pois de acordo com nossa pesquisa, observamos que o gênero ópera se mantém vivo na criação musical brasileira do século XX, absorvendo as influências musicais nacionais.

De acordo com Simões et al.(2006), no ocidente a partir do Romantismo, elementos populares como a dança e cantigas populares tiveram um papel fundamental no gênero ópera. “Na Itália, as canções e baladas, na Espanha, as zarzuelas, na Rússia, as bilinas, etc.”(p. 45). Simões et al., cita como exemplo o uso generalizado que Puccini faz de melodias populares em suas óperas, afirma que a melodia popular “Fui no Itororó” está inserida na profonia de *O Guarani* de Carlos Gomes e que músicas de brincadeira de roda constituem quase a metade da opereta *Magdalena* de Villa-Lobos.

A ópera nasceu embalada no berço da canção popular e, embora tenha atingido o *status* de nobreza, é naquela “prima pobre” que vai buscar seus mais valiosos empréstimos. Acreditamos que quando um artista se volta para a tarefa hercúlea de compor uma ópera nacional, ele está instaurando uma hierofania em que, por um lado, se resgatam a Antiguidade Clássica e a Renascença e, por outro, se recupera a universalidade da cantiga popular. (Simões et al., 2006, p. 45)

Foi no período modernista da música brasileira, com as ideias de Mário de Andrade, que o nacionalismo na ópera brasileira assumiu contornos mais nítidos em busca de uma identidade própria.

...o envolvimento de Mário de Andrade no movimento modernista foi em prol de uma renovação estética que ao longo dos anos transformou-se em uma luta ideológica de cunho político-social na ânsia de renovação de toda uma cultura que se via subjugada aos moldes europeus. (Fernandes, 2005, p.3)

Fernandes (2005), ao investigar as ideias de Mário de Andrade para uma ópera genuinamente brasileira, enumerou os elementos de brasilidade em ópera, segundo *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), que são o canto em português, o uso de elementos folclóricos (tanto no libreto, na música e também na encenação), o uso de instrumentos típicos, danças típicas, credices, mitos folclóricos, culinária, figurino, objetos de cena, o local da ação e cenário, o uso de constâncias rítmicas, melódicas, tímbricas, os processos de harmonização e formas populares. O uso de elementos folclóricos pode ser tanto através de citações literais (como, por exemplo, em *Malazarte* de Lorenzo Fernandez) ou ser “... através da apreensão da essência dessa música, sendo deixadas de lado as citações diretas do populário brasileiro.” (Fernandes, 2005, p.5). Além desses elementos, Andrade defendia a função social da arte através da ópera cômica, pois “... a comédia sempre esteve muito mais próxima do povo do que a tragédia, pois aquela tem uma força socializante maior.”(Fernandes, 2005, p. 4). Como objetivos principais destacam-se o desejo de uma nova relação indivíduo e nação, numa “...fusão do indivíduo com o nacional com o objetivo de que

o universalismo fosse conquistado através do nacionalismo.” (Fernandes, 2005, p.4), alcançar o universal através do enraizamento da cultura nacional, promover a independência das influências estrangeiras e despertar interesse pela realidade nacional.

### **O Nacionalismo e a Vanguarda**

Classificamos como óperas nacionalistas de vanguarda, aquelas que possuem temáticas nacionais (libretos sobre a realidade brasileira, sua história e figuras de importância, ou que sejam baseados na literatura e dramaturgia brasileiras) compostas predominantemente em sua estrutura nos modelos de vanguarda de composição, tais como o atonalismo, dodecafonismo e aleatoriedade. O que não impede o uso de elementos musicais populares urbanos, rurais e folclóricos. Não nos foi possível uma análise detalhada da partitura, mas a primeira vista, acreditamos que a ópera *Café* de Koellreutter possa ser classificada de nacionalista de vanguarda.

### **O Nacionalismo e o Pós-modernismo**

O nacionalismo está presente nas óperas pós-modernas que possuem elementos característicos (musicais, literários, cênicos, entre outros) que valorizem o nacional (não mais no paradigma modernista andradeano). O que difere o nacionalismo de vanguarda do nacionalismo pós-moderno é que neste último, os elementos de vanguarda são combinados e misturados livremente com elementos tradicionais (neo-românticos, neo-barrocos, neo-clássicos, ou outros), além de elementos musicais experimentais e multimídia. Nas óperas brasileiras pós-modernistas o hibridismo/ ecletismo seria uma das suas características principais.

Valle (2008) vê em algumas obras do compositor Ronaldo Miranda, melodias que “... sem obrigatoriamente fazerem referência expressa à origem brasileira, [guardam] um certo, ao menos, parentesco com o nacional.”, apesar de Miranda não achar que o nacionalismo está presente em suas obras. Valle, em relação ao nacionalismo brasileiro contemporâneo, se propõe a seguinte questão:

Esta questão da oposição “nacionalismo/globalismo” não teria, também com a pós-modernidade, se tornado ultrapassada ou se integrado mutuamente? Confesso que prefiro chamar a compositores como você [Ronaldo Miranda] como “nacionais sem ismo”, por refletirem uma nacionalidade naturalmente, como de resto Mário de Andrade previa como possível, após uma geração que se sacrificasse com pesquisas e abordagens somente da música de seu entorno. (Valle, 2008)

Ou seja, Valle (2008), enxerga em compositores como Ronaldo Miranda, uma escrita nacional, sem ser nacionalista, acredita estar realizado na obra deles, o ideal nacionalista sonhado por Mário de Andrade para as gerações futuras. Ronaldo Miranda (apud Valle, 2008), concorda e acredita que os compositores brasileiros refletem sua brasilidade, mesmo quando não querem e diz que esta questão se aplica aos compositores de todos os países.

Existe algo mais alemão do que a música de Bach, Beethoven, Mendelssohn ou Schumann? Mais italiano do que Vivaldi? Mais inglês do que Purcell? E por acaso eles são chamados de nacionalistas? A mesma característica ocorre, no século 20, em relação a Stravinsky (com a Rússia), a Bartók (com a Hungria), a Messiaen (com a França) ou a Villa-Lobos (com o Brasil). Vamos esquecer o período que se convencionou chamar de nacionalismo. E deixar que os compositores possam ser locais e universais. Especificamente falando, não costumo usar o folclore brasileiro (ou seus arquétipos) constantemente em minhas obras. Mas, quando é preciso, eu uso. (Miranda, apud Valle, 2008).

A ópera brasileira contemporânea então estaria cada vez mais livre de convenções ou estilos pré-estabelecidos, sendo o ecletismo sua principal característica, e o nacional seria uma decorrência ou consequência da bagagem cultural consciente ou inconsciente do compositor.

Vimos então qual foi o caminho tomado pelo nacionalismo na ópera brasileira desde seu nascimento até inícios do século XXI. No período estudado pela presente pesquisa encontramos diversas obras sob direta influência de todas essas transformações do pensamento nacionalizante. Como exemplo destacamos as obras diretamente influenciadas pelas ideias de Mário de Andrade, que são *Pedro Malazarte* (1952), de Mozart Camargo Guarnieri, *A Compadecida* (1961), de José Siqueira, *O Chalaça* (1976), *O Sargento de Milícias* (1978), de Francisco Mignone e *Judas em sábado de Aleluia* (1989), de Cirlei de Hollanda.

### **Ópera brasileira e Regionalismo**

Consideramos como ópera brasileira regional, ou regionalista, as obras que tem como característica principal o uso de elementos musicais e temáticos típicos de uma determinada região do Brasil. O regionalismo seria um tipo mais característico de nacionalismo, buscando exaltar, mais do que o país em geral, uma determinada região, que se revela não raras vezes, um verdadeiro universo à parte, completamente diferente do restante do país, cultural e socialmente, com seus problemas, sua história, o modo de falar, suas lendas, que frequentemente são pouco conhecidas fora da região. O uso musical dos ritmos da fala regional é uma das características principais das óperas regionalistas brasileiras, destacando a

diferença na linguagem, o sotaque, o ritmo da fala, o uso diferenciado do idioma português, as gírias, entre outras características. Há nessas óperas um certo ar de exotismo para os brasileiros de outras regiões.

Outro ponto primordial é a busca pela autenticidade. Geralmente os compositores de óperas regionais são nativos da região retratada em suas óperas, o que lhes confere uma maior segurança e riqueza de detalhes. O texto são adaptações de lendas, mitologias da região, peça teatral com enredo típico, ou texto original com histórias características de personagens da região.

As óperas *A Lenda do Irupê* (1951), de Newton Pádua e *Boiúna – A Lenda da Noite* (1955), de Walter S. Portoalegre, marcaram o início da ópera regionalista do período estudado, ambas baseadas em lendas indígenas (mitologia indígena, amazônica), e musicalmente buscam elementos folclóricos típicos. O libreto de ambas é de Sylvio Moreaux, que empolgado com a repercussão da primeira ópera, escreve o libreto da segunda também sobre mitologia indígena. Na ópera *Boiúna – A Lenda da Noite*, o compositor, W. S. Portoalegre coleta ritmos, formas e expressões do folclore nacional e os mistura com elementos de ópera tradicional.

Na ópera *A Compadecida* (1963), José Siqueira, o compositor, afirma em entrevista, querer afirmar a nacionalidade em música, mas mais que nacionalidade, Siqueira queria por sua região em música.

O interesse pela *A Compadecida* resulta de um velho anseio meu de por em música algo representativo de nossa afirmação de nacionalidade. (...) Decidi-me pela criação de Suassuna<sup>152</sup> quando, já tendo conhecimento do texto, assisti a três representações pela equipe de Dulcina. Verifiquei a carga de autenticidade contida na obra, e sendo eu da mesma faixa regional onde se desenvolve a ação, convenci-me da possibilidade de musicá-la e nisto empenhei-me durante um ano. (Siqueira, 1961, apud, Cotrim, 1989)

Siqueira buscou intensificar por sua parte o regionalismo da sua música usando material do folclore musical nordestino, e usando motivos musicais (*leitmotifs*) para cada personagem.

Visando intensificar o regionalismo servi-me de material daquela zona folclórica nordestina, ‘muié rendeira’, especialmente, e utilizei-o na feitura de um coro. É interessante informar, que a exemplo dos ‘leitmotifs’, imprimi a

---

<sup>152</sup> O auto da *Compadecida*, peça teatral de Ariano Suassuna.

cada personagem um motivo musical particular. (Siqueira, 1961, apud Cotrim, 1989).

Rufo Herrera, reconhecido como compositor de vanguarda, explora na sua ópera *Balada Para Matraga* (1985), elementos musicais típicos do interior mineiro, sertão agreste, como cantigas e modinhas da região, fazendo uso de instrumentos típicos para musicar o libreto retirado do conto *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa. De acordo com Simões (1985, apud Cotrim, 1989), Herrera foge da linha tradicional, das melodias “cantabile” e da busca por uma harmonia considerada “agradável aos ouvidos” acostumados com a tradição. Para retratar cenicamente e musicalmente a realidade do sertanejo e seus conflitos, o compositor escreve música inovadora, que revela as duras contradições da realidade.

Elomar Figueira Mello com sua ópera *A Carta* (2004), e em mais de uma dezena de outras óperas inacabadas, é outro compositor que explora a linguagem regional em seus libretos.

Como exemplo de algumas óperas regionalistas temos *A Lenda do Irupê* (1951), de Newton Pádua, sobre a mitologia indígena, *Boiúna – A Lenda da Noite* (1955), de Walter Schültz Portoalegre, sobre a mitologia indígena, *A compadecida* (1961), de José Siqueira, com história típica nordestina, *Balada para Matraga* (1985), de Rufo Herrera, com história, música e instrumentos típicos do interior mineiro, *A Carta* (2004), de Elomar Figueira de Melo, ópera sertaneja com mistura musical do popular com o erudito, *Poranduba* (2007), de Edmundo Villani-Cortes, com libreto de temática indígena e *O Viajante das Lendas Amazônicas* (2007), de Serguei Firsanov, um resgate de lendas indígenas.

### 3.3 Ópera brasileira e literatura

Curiosamente a categoria de óperas brasileiras baseadas em libretos inspirados em clássicos da literatura brasileira na forma de romances, prosa e poesia é menor do que esperávamos. As peças de teatro ganham de longe as adaptações para a ópera, provavelmente por ter a estrutura dramática já pronta, o que no caso de um texto em prosa, fica necessário uma adaptação total.

Dentro do grupo de óperas baseadas na literatura não teatral destacamos o conto *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* de Guimarães Rosa, do livro *Saragana* de 1946, que serviu de base para duas óperas brasileiras, *Balada para Matraga* (1985) de Rufo Herrera e *Augusto Matraga*, ópera inédita de João Guilherme Ripper. A história do homem sertanejo, na visão dos dois compositores, provavelmente ganhou coloridos diferentes e seria muito interessante

uma comparação de partituras. Guimarães Rosa também inspirou Harry Crowl na sua ópera *Sarapalha* (1999), baseada em outro conto do mesmo livro do escritor.

Outro livro que recebeu duas adaptações para ópera foi *O Menino Maluquinho* de Ziraldo, publicado em 1980, resultando em duas óperas infantis brasileiras, ambas estreadas em 2003, *Maluquinho* de Calimério Soares e *O Menino Maluquinho* de Ernani Aguiar. Como a obra de Ziraldo é um sucesso de popularidade entre o público infantil, é natural sua adaptação para os mais variados veículos, como filmes, vídeo-games e seriado de TV.

A obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance de Manuel Antonio de Almeida, publicado em 1854, foi adaptado em libreto por Humberto Mello Nóbrega para a ópera de Francisco Mignone *O Sargento de Milícias* (1978), que segundo Cotrim (1989), foi construída na forma de ópera-cômica de costumes, mas “...sem um enredo, no sentido convencional do termo.” (p.236)

Podemos citar como mais alguns exemplos de óperas com libretos baseados na literatura nacional as obras *A Moreninha* (1979), de Ernst Mahle, baseada no romance de Joaquim M. de Macedo, *Dom Casmurro* (1992), de Ronaldo Miranda, baseada no romance de Machado de Assis e *Alma* (1997/98), de Cláudio Santoro, baseada em *Os Condenados* de Oswald de Andrade.

Algumas outras óperas, uma minoria, possuem libretos inspirados na literatura e dramaturgia internacional, como por exemplo, *Yerma* (1971), de Villa-Lobos, sobre peça teatral de Garcia Lorca, *O Refletor* (1988), de J. Kaplan, baseada na peça *Lux in Tenebris* de Bertold Brecht, *O Pescador e sua Alma* (2006), de Marcos Lucas, com libreto baseado em conto homônimo de Oscar Wilde e *A tempestade* (2006), de Ronaldo Miranda, sobre peça teatral de William Shakespeare.

Quanto às óperas com libretos inspirados em textos teatrais brasileiros apresentaram-se algumas questões para o compositor ou libretista. 1) usar o texto da peça teatral integralmente, palavra por palavra, sem alterações, 2) usar o texto da peça, modificando trechos por conta da escrita musical ou 3) Apenas basear-se no enredo da peça e criar novo libreto.

*A Menina das Nuvens* (1960), de Villa-Lobos, sobre a peça de Lúcia Benedetti, *A Compadecida* (1961), de José Siqueira, baseada na peça *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, *Maroquinhas Fru-fru* (1976), de Ernst Mahle, baseada na peça de Maria Clara Machado, *Judas em Sábado de Aleluia* (1989), de Cirlei de Hollanda, baseada na peça de Martins Pena, *O Cavalinho Azul* (2001), de Tim Rescala, baseada na peça de Maria Clara Machado, *Anjo Negro* (2003), de João Guilherme Ripper, baseada na peça de Nelson

Rodrigues, *O Pagador de Promessas* (2006), de Eduardo Escalante, baseado na peça de Dias Gomes e *O Caixeiro da Taverna* (2006), de Bernstein Seixas, baseado na peça de Martins Pena, são exemplos de óperas com libretos baseados na dramaturgia nacional.

### 3.4 Óperas biográficas ou inspiradas em fatos históricos (não-ficcionais)

Notamos que nessa categoria as óperas tendem a ter libretos originais, ou seja, textos inéditos especialmente escritos para elas, inspirados em livros biográficos ou de história. Muitos desses libretos são escritos pelo próprio compositor, como por exemplo, Jorge Antunes, que possui duas óperas baseadas em personagens reais, a militante e revolucionária Olga Benário Prestes e Qorpo-Santo, um dramaturgo brasileiro genial, praticamente esquecido, um precursor do teatro do absurdo no Brasil.

Para montagens desse tipo de ópera, os encenadores enfrentam a questão de seguir ou não uma linha realista de encenação, pois figuras reais, e principalmente de história recente, parecem requerer encenações realistas, com riqueza de detalhes, sem erros históricos de cenário, figurinos e citações. Para William Pereira, o encenador da *Olga* (2006), essa foi uma questão importante.

William Pereira, partiu da premissa de que a obra relata fatos recentes da história do Brasil. Para ele a ópera tem “uma vocação realista”, pedindo uma produção atenta aos elementos e personagens históricos citados no libreto. (Germinal, 2006)

William Pereira, porém, optou por não fazer uma montagem tão descritiva, principalmente em relação ao cenário, que foi inspirado em filmes *noir* dos anos 40 e 50, em busca de uma atmosfera de escuridão das prisões e porões onde se passa a maior parte da ópera. Nos figurinos de Fábio Namatame houve um longo trabalho de pesquisa em imagens e fotos da época, buscando texturas e cores que realçassem a atmosfera da encenação. Nesta ópera, portanto, se optou por uma visão poética da encenação.

Na ópera *Qorpo-Santo* (1983), Antunes, que além de compositor assume a função libretista, mistura partes biográficas com textos teatrais do próprio biografado. O resultado é que o personagem Qorpo-Santo, sem fugir de sua história real, contracena com personagens de sua própria criação, e ao mesmo tempo, de acordo com Valle (2003), também representa o alter-ego de Jorge Antunes. Neste caso ficção e fatos reais assumem um caráter de drama psicológico, no qual as ações encenadas poderiam ter ocorrido dentro da mente do protagonista, ou do próprio compositor. A abordagem psicológica de personagens reais

também se dá na ópera as *Malibrans* de Jocy de Oliveira, baseada na vida da cantora de óperas Maria Malibran.

O aeronauta e inventor Alberto Santos Dumont é o protagonista de duas óperas brasileiras, *Enquanto estiverem Aceso os Luminosos* (2005), de Arrigo Barnabé e *Os Meus Balões* (2002), de Roberto Bürgel. Silvio Barbato também em suas duas óperas, *O Cientista* (2006) e *Chagas* (2008), se dedicou a biografias de figuras de importância para a ciência brasileira, como Oswaldo Cruz e Carlos Chagas respectivamente.

Além das obras acima citadas, *Anita Garibaldi* (1950), de Heinz Geyer, *Vivaldia MCMLXXV* (1975), de Jorge Antunes, sobre o compositor italiano Antonio Vivaldi, *O Chalaça* (1976), de Francisco Mignone, uma ficção baseada em fatos históricos, envolvendo D. Pedro e Domitila, a Marquesa de Santos, *A Redenção pelo Sonho* (1998), de Tim Rescala, sobre Monteiro Lobato, *Domitila* (2000), de João Guilherme Ripper, baseado nas cartas da Marquesa de Santos, *22 Antes Depois* (2002), de Tim Rescala, sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e *Porti-Nari: A Ópera* (2004), de Laércio de Freitas, sobre o pintor Candido Portinari, são exemplos de óperas brasileiras biográficas ou inspiradas em fatos históricos.

### 3.5 Ópera brasileira infantil

Classificamos uma ópera como infantil ou infanto-juvenil quando o compositor assim a definiu e/ou quando artigos jornalísticos a reconheceram como infantil e/ou quando o grande comparecimento do público infantil justifica a classificação.

No período estudado encontramos mais de uma dezena de óperas infantis e acreditamos na existência de muitas outras obras espalhadas pelo Brasil, muitas das quais não tiveram a oportunidade de serem apresentadas para um público maior. Segundo Cole (2009), muitas óperas infantis contemporâneas, não só no Brasil, mas no mundo todo, são compostas por professores ou compositores locais que trabalham diretamente com seus intérpretes. Muitas dessas óperas não chegam a ser publicadas e frequentemente não são reapresentadas. O sucesso desses projetos, afirma Cole, depende mais do entusiasmo dos professores e do grau de envolvimento das crianças do que da qualidade e originalidade da música e do libreto.

Algumas das Principais óperas infantis ou infanto-juvenis brasileiras são, *Boiúna – A Lenda da Noite* (1955), de Walter Schulz Portoalegre, *A Menina das Nuvens* (1960), de Heitor Villa-Lobos, *O Milagre das Rosas*, (1968), de Mário Mascarenhas, *Maroquinhas Fru-fru* (1976), de Ernst Mahle, *A peste e o Intrigante* (1986), de Mário Ficarelli, *O Rei de uma Nota Só e A Borboleta Azul* (1996), de Jorge Antunes, *A Orquestra dos Sonhos* (1997), de Tim

Rescala, *A Redenção Pelo Sonho* (1998), de Tim Rescala, *O Cavalinho Azul* (2001), de Tim Rescala, *O Menino Maluquinho* (2003), de Ernani Aguiar, *Maluquinho* (2003), de Calimério Soares, *Bagunça!!! A ópera baby*, (2003), de Roberto Bürgel, *O Viajante Das Lendas Amazônicas* (2008), de Sergei Firsanov e *Era uma vez um Rei* (2008), de Leonardo Sá.

A história da ópera infantil brasileira, iniciada a partir da década de 50, está diretamente ligada à história do teatro e da literatura infantil brasileira, ambas expressões artísticas de importância inegável na construção do indivíduo. Constatamos que a ópera infantil vem sendo uma vertente do gênero ópera no Brasil praticamente esquecida pela literatura acadêmica. Encontramos apenas um artigo, publicado pela ANPPOM, de Celso Giannetti Loureiro Chaves, sobre os manuscritos da ópera infantil inédita de Armando Albuquerque, *Ópera da Lua*. O próprio teatro infantil é pouco estudado em matérias teóricas nas escolas e cursos de Teatro do Brasil, porém sua contribuição pedagógica e artística é fundamental. Consideramos necessário fazer um paralelo entre a história do teatro infantil no Brasil e a ópera infantil brasileira, contextualizando-a.

Segundo Vianna (2009), o teatro infantil brasileiro é recente se levarmos em conta sua forma atual, ou seja, um teatro feito por adultos para um público infantil, porém podemos observar um embrião do teatro infantil, na sua forma de catequese de pedagogia jesuítica com o Padre Anchieta e o Padre Manoel da Nóbrega.

Da mesma forma que não possuíamos uma Literatura Infantil, genuinamente brasileira, só iniciada com Lobato, os textos do Teatro Infantil eram adaptações de obras européias carregadas do moralismo vigente na época. Portanto o teatro infantil tem seu berço aqui no Ocidente, na moral judaico-cristã, no didatismo e na moral européia e este quadro só começa a mudar com o início oficial do Teatro Infantil profissional no Brasil. (Nazareth, 2006)

Vianna (2009), considera que o texto teatral *O Casaco Encantado* (1948) de Lúcia Benedetti é um marco do início do teatro infantil brasileiro, em que na sua estreia, provavelmente pela primeira vez no Brasil, toda uma companhia profissional se reunia para realizar um espetáculo especialmente voltado para um público infantil.

...até a estreia de *O Casaco Encantado* não existia uma preocupação em se desenvolver uma dramaturgia especialmente voltada para as crianças. *O Casaco Encantado* fora escrito, dirigido e representado por adultos, mas sua temática, estrutura dramática, linguagem e, provavelmente, um certo estilo de representação, foram pensados para o público infantil. Eis a grande inovação. (Vianna, 2009)

A ópera em 3 atos *A Menina das Nuvens* (1960) de Villa-Lobos, estreada em 29 de novembro de 1960 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro durante o festival Villa-Lobos é baseada na peça homônima de Lúcia Benedetti. Esta obra é uma das últimas composições de Villa-Lobos, que a chamou de “aventura musical”, segundo Cotrim (1989).

Vianna (2009) destaca ainda que até 1948 no Brasil, nunca se pensara numa dramaturgia e linguagem específica adaptadas para o universo infantil. A partir de 1948 foram fundadas diversas companhias de teatro infantil, como *O Teatro da Carochinha* no Rio de Janeiro e *O Teatro Escola de São Paulo*. A partir da década de 50 vemos surgir as primeiras óperas infantis brasileiras, que acreditamos, estarem diretamente ligadas ao surgimento generalizado do teatro infantil brasileiro.

A dramaturga Maria Clara Machado, segundo Nazareth (2006), diante do sucesso de seus textos funda o teatro *O Tablado* em 1951 e estrutura uma dramaturgia voltada para o público infantil, desenvolvida ao longo de cinquenta anos. Aqui destacamos outro ponto de encontro entre teatro infantil brasileiro e a ópera infantil brasileira. De Maria Clara Machado é a peça teatral *Maroquinhas Fru-fru*, sobre a qual Ernst Mahle compôs sua ópera de mesmo nome, obtendo várias re-apresentações bem sucedidas. Também da mesma autora é o texto da ópera de Tim Rescala *O Cavalinho Azul* (2001).

Mas se o teatro infantil brasileiro logo se espalha e encontra seu público cativo, a ópera infantil brasileira ainda trabalha por encontrá-lo. O compositor Tim Rescala destaca a grande dificuldade de produção enfrentada dentro do contexto já problemático da ópera brasileira em geral. A ópera infantil, segundo Rescala, encontra nos espectadores do teatro infantil o seu público em potencial.

Já é difícil ver apresentações de óperas de autores brasileiros, como Villa-Lobos, imagina então de óperas infantis. Por outro lado já existe uma tradição de teatro infantil. Quando eu fiz *A Orquestra dos Sonhos*, a divulgação foi toda feita dentro do contexto do teatro. Já existia um público e a gente sabia que seria mais fácil. Tanto que deu certo. Mas não há, de uma maneira geral, uma programação completa de óperas brasileiras. Se em cada espaço que costuma apresentar óperas houvesse ao menos uma ópera brasileira por ano, infantil ou adulta, já seria alguma coisa. Mas nem isso a gente tem. (Rescala em entrevista para a fundação Clóvis Salgado, 2008)

É comum se acreditar que o gênero ópera está distante do universo infantil, mas trabalhos como o de Ernst Mahle e de Tim Rescala desmentem esse mito no Brasil, não só pelo uso de textos já consagrados do teatro infantil, mas pela recepção favorável de suas óperas. A relação de crianças com a ópera no Brasil e no mundo pode ser natural e positiva.

## Ópera interpretada por crianças ou ópera feita para crianças

Pullmann (2009), observa que a ópera infantil difere da ópera adulta principalmente pelo seu caráter mais leve e seriam mais “digestíveis”. O gênero ópera infantil foi foco da conferência da *European Academy of Music Theatre* em Viena, Áustria no ano 2000. Esta conferência dividiu o gênero ópera infantil em três grupos. O primeiro grupo representa a ópera infantil composta para intérpretes profissionais, em sua maioria adultos, para um público infantil ou infanto-juvenil. No caso da ópera infantil brasileira, são deste primeiro grupo as óperas infantis de Tim Rescala e a ópera *A Menina das Nuvens* de Villa-Lobos. O segundo grupo representa a ópera infantil composta especialmente para serem representadas pelas próprias crianças e adolescentes. Constatamos que muitas óperas infantis brasileiras, talvez até a maioria, foram compostas com essa finalidade. A ópera *O Milagre das Rosas* (1968), de Mário Mascarenhas, por exemplo, foi composta para ser representada por crianças. A ópera *A Peste e o Intrigante* (1986), de Mário Ficarelli, segundo Cotrim (1989), também foi composta para ser cantada, executada, dançada e interpretada por crianças. Apesar disso, Cotrim (1989), destaca que o compositor não simplificou sua escrita musical, nem evitou o uso da forma tradicional, com árias, solistas, coros, bailados, figurinos e orquestra no fosso. A ópera *Era uma Vez um Rei* (2008), de Leonardo Sá, também foi composta para ser encenada por crianças e adolescentes para um público de todas as idades. O primeiro e o segundo grupo de óperas infantis podem possuir finalidades pedagógicas. O primeiro grupo (intérpretes adultos profissionais para público infantil) geralmente tem como objetivo desenvolver o gosto musical, formar platéias e despertar para a música. O segundo grupo (intérpretes infantis) geralmente tem por objetivo um trabalho de musicalização, iniciação teatral, participação efetiva no processo de produção de um espetáculo, desenvolver talentos musicais e cênicos. O terceiro grupo, segundo Pullmann, seriam as adaptações de óperas consagradas do repertório tradicional. Até o momento não soubemos da existência de adaptações para o público infantil de óperas brasileiras consideradas tradicionais, como por exemplo *O Guarani*, de Carlos Gomes, mas consideramos esse tipo de produção viável.

## Ópera Infantil e Linguagem Musical para Crianças

O gênero Ópera Infantil conta com um considerável repertório de obras estrangeiras como *Hansel und Gretel* (1893), de Engelbert Humperdinck, *The Cunning Little Vixen*

(1923), de Janacek, *The Little Sweep* Op. 45 (1949), *Let's Make an Opera* (1949) e *Noye's Fludde* Op.59 (1958), de Benjamin Britten, *Amahl and the Night Visitors* (1951), *The Boy Who Grew Too Fast* (1982) e *The Singing Child* (1993) de Gian Carlo Menotti, *The little Prince* (2003) de Rachel Portman, *Moralitäten* (1967), *Policcino* (1979/80) e *Knastgesänge* (1995) de Hans Werner Henze, entre outras obras. Encontramos também um considerável número de óperas infantis contemporâneas em Portugal, o que nos oferece um campo de pesquisas futuras que pode ser enriquecedor.

Uma ópera infantil não é musicalmente menos estruturada. A principal diferença estaria na temática, na linguagem teatral diferenciada e principalmente no foco para a comunicação com o público infantil. Mundo afora muitas obras originalmente adultas são frequentemente adaptadas para o público infantil. Perguntado se haveria uma diferença entre compor ópera para o público infantil e para o público adulto o compositor brasileiro Tim Rescala (apud fundação Clovis Salgado, 2008) afirmou que não. Rescala não abre mão de certa complexidade musical, mesmo porque a criança tende a ser mais receptiva a novidades musicais que o adulto. A grande diferença se apresenta na temática e na abordagem que têm que ser adequadas.

Tecnicamente não há diferença. Depende muito da temática. Quando eu escrevi *A Orquestra dos Sonhos*, comentava com colegas que ia fazer uma ópera para crianças que teria música dodecafônica, tonal, trechos minimalistas. Todo mundo achou que eu estava doido porque música para criança tinha que ser simples. Sou totalmente contra isso. Acho que é o contrário. Talvez para o adulto tenha que ser. A criança, ao contrário do adulto, é um livro aberto. Você oferece a música, e ela vai absorvendo aquilo. A criança tem mais condições, está mais aberta e tem mais capacidade de apreender estruturas complexas do que os adultos. Os adultos, ao longo da vida, vão ficando sem paciência e não têm mais essa abertura. A criança reage a uma proposta que você apresenta: ela vai gostar ou não. A reação é imediata. Na *Orquestra dos Sonhos* as crianças não só interagem como saíam do teatro cantando e brincando. Não é o conteúdo musical que determina se o espetáculo é infantil ou adulto: é a temática e a abordagem. (Rescala em entrevista para a fundação Clóvis Salgado, 2008)

Nem sempre a ópera infantil é apenas destinada às crianças. Tim Rescala na sua ópera *A Redenção pelo Sonho* revela seu público alvo.

Apesar de ter os personagens que constituem o universo do *Sítio do pica-pau amarelo*, esse não é exatamente um espetáculo infantil. É para toda a família, todas as idades. Existem várias gerações de brasileiros que foram formadas no universo do Monteiro Lobato, pelos livros ou televisão. Ele foi muito mais que um simples escritor. Não se sabe sobre o seu pioneirismo em introduzir o regionalismo na literatura, o que escreveu antes, que foi crítico de arte,

diplomata, pioneiro na prospecção do petróleo, fundou editoras e jornais. Sendo esse o assunto, não poderia ser estritamente infantil. (Rescala, apud Girão, 2008)

Valle (2003), também deixa claro que o público alvo das duas *minióperas* infantis de Jorge Antunes, *O Rei de uma Nota Só* e *A Borboleta Azul* (1996), seria tanto o adulto quanto o infantil. O seu desenvolvimento está mais próximo do público infantil, mas as ideias, concebidas de forma ampla, visam o público adulto. Nestas óperas Antunes usa música eletroacústica, mas sua linguagem musical é próxima da tradicional.

A ópera *A Peste e o Intrigante* (1986), de Mário Ficarelli, baseada em duas fábulas de Esopo adaptadas por Monteiro Lobato, apesar de ter sido composta para ser executada por intérpretes infantis, possui, segundo Greenhalgh (apud Cotrim, 1989), trechos musicais de grande complexidade, incluindo compassos modais, seriais, intrincadas células rítmicas e elementos de vanguarda. Apesar da ousadia musical para intérpretes tão jovens, a música de Ficarelli, segundo a crítica do Jornal da Tarde, consegue emocionar. Na mesma crítica podemos observar o depoimento do compositor: “... e fica aqui determinado que nenhum adulto terá mais o direito de impor limites à capacidade de uma criança.” (Greenhalgh apud Cotrim, 1989, p.269)

## Estilos e Temáticas

São vários os estilos das óperas infantis brasileiras. Como pudemos observar, elas podem ser musicalmente complexas e elaboradas, como também podem ser simples e diretas. Essas obras podem ser destinadas ao puro entretenimento como também trabalhar com questões mais sérias. As óperas infantis brasileiras podem refletir deliberadamente uma preocupação político-educadora ou ecológica, como são as duas *minióperas* de Jorge Antunes. O compositor, que é também o libretista, à época de sua composição, encontrava-se em meio a campanhas políticas, fato que vai se refletir no enredo de suas óperas infantis. Na ópera *O rei de uma Nota Só* (1996), o personagem principal, o Rei, só sabe criar leis cruéis para o povo e “...no enunciado dessas leis se subentendem os vinte anos de hipocrisia e tirania dos governos militares, que todos nós brasileiros, sofremos.” (Valle, 2003, p.290). Segundo Valle, em meio à composição de uma ópera de grandes proporções, *Olga* (2006), o compositor Jorge Antunes também se dedicou a conceber obras de menor porte, de produção mais fácil, chamando-as de *minióperas*. Fazem parte da linguagem musical das *minióperas* de Antunes o uso de

gravações de música eletroacústica ao lado de uma linguagem próxima à tradicional, como o uso de melodias tonais e modais. Ao escrever ópera infantil, Antunes fez um “retorno à melodia”, mas sem abrir mão de sua linguagem de vanguarda, elaborada através dos anos.

O fato de serem escritas para crianças facilitou o reencontro com estruturas simples, com o tonalismo, e com o modalismo... Para atingir a linguagem compreensível para as crianças, não poderia ficar no campo da pura atonalidade. Seria muito estranho para elas. (...) Tudo isso, evidentemente, sem renunciar às técnicas adquiridas em décadas de atonalismo, busca de harmonizações em nada convencionais, e pesquisa do som de forma bastante sofisticada. O “retorno à melodia” era apenas mais um achado ou agregado a seu estilo já suademente conquistado. (...) E a ópera infantil facilita-lhe o trabalho de fixação desse acréscimo em sua música. (Valle, 2003, p.289)

Na ópera *A Borboleta Azul*, Antunes explora uma temática voltada para questões ecológicas e da consciência da necessidade da preservação do patrimônio cultural, na qual as lendas devem ser preservadas como patrimônio imaterial, valendo tanto quanto os patrimônios materiais. E nesta ópera o pensamento revolucionário e transformador parte das crianças (os estudantes), que se revoltam contra a destruição do bosque, e da lenda da Borboleta Azul, entendida como um bem cultural.

Junto com as frequentes adaptações de textos dramaturgicos, a literatura infantil também está presente nas óperas infantis brasileiras. Além da frequente presença das obras Monteiro Lobato, o livro *O Menino Maluquinho*, de Ziraldo, se tornou o libreto de duas óperas estreadas em 2003. Porém libretistas e compositores também foram inspirados pelo folclore e temas regionais. *O Viajante das Lendas Amazônicas* (2007) de Sergei Firsanov sobre poema de Paes Loureiro é baseada na cultura e no folclore paraense e *Boiúna – A Lenda da Noite* (1955), de Walter Schulz Portoalegre, considerada uma ópera regional, é baseada na lenda de um animal mitológico indígena.

O estudo da ópera infantil brasileira contemporânea é um campo rico ainda inexplorado, merecendo um olhar mais atento dos estudiosos tanto da música, quanto das artes dramáticas brasileiras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por tudo que estudamos para este trabalho acreditamos que a história da ópera brasileira, a partir da segunda metade do século XX, contradiz o mito bastante difundido do domínio europeu no gênero, provando que seus personagens (compositores, libretistas, músicos e outros artistas envolvidos) nunca cessaram de procurar uma solução própria e nacional, com diferentes graus de conquista.

As ideias de tornar a ópera mais brasileira do que européia em finais do século XIX até aproximadamente a primeira metade do século XX teriam começado com o uso do idioma português, após com a introdução dos temas nacionais nos libretos, porém neste meio tempo o português perde a batalha novamente para o idioma italiano, e quando o idioma português retorna aos libretos, estes continham enredos estrangeiros. Foi dessa forma, talvez um pouco cambaleante, que o Brasil viu suas óperas serem produzidas, e somente durante o decorrer do século XX a ópera brasileira vem a sofrer transformações mais profundas. Se por um lado nacionalizou-se musicalmente de fato, passando pelas citações musicais folclóricas e populares, usando generalizadamente o idioma nacional e frequentemente enredos nacionais, a ópera brasileira, nas suas características estritamente musicais, acreditamos, teria se internacionalizado, ou melhor, universalizado, principalmente depois da influência da vanguarda. Vimos como elementos estruturais usados no gênero ópera se tornaram universais em fins do século XX e início do XXI e já não são identificados apenas por esta ou aquela nacionalidade isolada, assumindo uma aura de escrita universal.

Todas essas questões fazem com que o conceito de ópera em finais do século XX e início do século XXI seja revisto. A famosa dupla recitativo e ária há muito tempo deixou de ser elemento obrigatório das composições operísticas no Brasil, a orquestra pode vir inteiramente reduzida, a ação pode se resumir a uma citação ou um estado de espírito, um clima ou uma emoção apenas, o libreto pode ser constituído por fragmentos de textos, o regente pode ser dispensado, o cenário pode ser virtual, a música pode ser eclética, fragmentada ou ao contrário, ser totalmente tonal, neo-romântica ou neo-clássica, mas apresentando trechos dodecafônicos, seriais, atonais livres e outros elementos, como no caso das óperas pós-modernas. Ou seja, acreditamos que o pós-modernismo, refletido no ecletismo musical, na

mistura de elementos tanto musicais, como cênicos, é a corrente dominante desta virada de século.

A ópera no Brasil está mais viva do que nunca. Ao contrário do que pode parecer, a composição de óperas nunca parou totalmente no Brasil. Numa estatística parcial e informal feita para nossa pesquisa, desde 1970, pelo menos uma ópera brasileira é estreada por ano neste país, espalhadas principalmente pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Minas Gerais. Fora das grandes capitais também há uma relativa produção operística, principalmente nos centros acadêmicos. Parece-nos que a ópera foi um gênero adotado pelos compositores brasileiros e pode-se dizer que temos um relativamente grande repertório de óperas, extremamente rico e diversificado, desde as óperas totalmente italianizadas do final do século XIX e início do século XX, passando pelo nacionalismo modernista e chegando às óperas de vanguarda e pós-modernas, que abordam questões tais como história, política, ecologia, problemas sociais e econômicos, entre outros.

Não pretendemos nesta pesquisa esgotar o assunto sobre ópera brasileira e os conceitos de ópera ou teatro musical, mas apenas levantar também o problema terminológico-conceitual, que pode nos alertar e instrumentalizar para leitura de textos sobre a ópera. Percebemos o quanto essa questão é delicada, pois a ópera é um gênero que desperta grandes paixões e ódios.

A ópera brasileira, a nosso ver, tem enfrentado questões semelhantes à da ópera ocidental em geral, mas com o agravante de nossos problemas educacionais e econômicos. Apesar disso a produção continua e o público se renova.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rodrigo. Ernst Mahle: Perto de 2.000 obras. *Jornal De Piracicaba*. Sábado, 14 mar. 2009.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962 [1928].

ANTUNES, Jorge. *Uma poética musical brasileira e revolucionária*. Brasília: Sistrum, 2003.

ARIAS, Maria Helena De Moura. O teatro em cena no Romance. In: *XI Encontro Regional da ABRALIC*. São Paulo: USP, 2007.

\_\_\_\_\_. Qorpo-Santo: Personagem e Criador. In: *XI congresso internacional da ABRALIC*. São Paulo: USP, 2008.

ARNOLD, Denis, et al. Opera In: *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Disponível em *Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4847>> Acesso em: 3 fev. 2009.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

BAGUNÇAAA - A ÓPERA BABY . *Imprensa da Caixa Econômica Cultural*. Site: [http://www1.caixa.gov.br/imprensa/imprensa\\_release.asp?codigo=4001536&tipo\\_noticia=26](http://www1.caixa.gov.br/imprensa/imprensa_release.asp?codigo=4001536&tipo_noticia=26) acesso em 07 abr. 2009. Notícia de Brasília, 29 jan. 2004

BAPTISTA FILHO, Zito. *A Ópera*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 4ª. edição. 1987.

BERG, Alban. The Problem of Opera In: ALBRIGHT, Daniel (Org.). *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004, p. 124-136.

BLANCO, Pablo Sotuyo. “Diagnósticos, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira”. In: *Música Hodie* volume 4 número 2, Goiás: 2004.

BÖEHMER, Ursula. Entrevista para Deutschland Radio sobre Kseni – die Fremde. *Deutschland Radio*. 29 out. 2007

BOMBI, Andrea. *Medée* fu: apresentação em PPS. Universitat de València. 2007. ([www.uv.es](http://www.uv.es))

BRANDÃO, Junito de Souza. Jasão: o Mito dos Argonautas In: *Mitologia Grega*. volume III. Ed. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 1995. p.175-205.

BROWN, Howard Mayer et al. Opera In: *Grove Music Online*. Disponível em Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40726pg8>> Acesso em: 4 fev. 2009.

BRUM, Luciana. 'O Cavalinho Azul' A Galope. *O Globo*. Rio Show. Rio de Janeiro: 19 dez. 2003

CARDOSO, Monique. Uma saga de Resistência e vanguarda. *Gazeta Mercantil*. São Paulo, 29 set. 2006. Fim de semana, p.7.

CARVALHO, Flávio de. *Sucesso ou fracasso da ópera "Abul" de Alberto Nepomuceno em palcos Argentinos?*. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do XV encontro anual da ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005.

\_\_\_\_\_. (Re)conhecendo as três óperas de Henrique Oswald (1852-1931) através de seus manuscritos. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do XVII encontro anual da ANPPOM. São Paulo: 2007.

CASOY, Sergio. *Ópera em São Paulo, 1952-2005*. São Paulo: EdUSP, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ópera Chagas em Roma*. [www.movimento.com](http://www.movimento.com). acesso em 28 mar. 2009. Notícia de 21/12/2008.

\_\_\_\_\_. Trajetórias: Anotações sobre um século de ópera no Brasil. In: *Ópera à Brasileira*. Org. João Luiz Sampaio. Ed. Algor: São Paulo, 2009.

CASTRO, Gesiane Leone de. *Diálogo Crítico entre italianismo e brasilidade na obra vocal de Francisco Mignone: Considerações sobre a ópera 'O Contratador de Diamantes'*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Escola de Música, 2006.

CATÁLOGO das obras de João Guilherme Ripper. Disponível em <<http://todocoro.com/Geral/compositores/pdf/Obras%20%20Joao%20Guilherme%20Ripper.pdf>> Acesso em 06 out. 2008.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. *Uma investigação dos manuscritos da "Ópera da Lua" de Armando Albuquerque: ópera ou teatro musicado?* In: ANPPOM, Brasília, 2006. (como citar)

CLEMENTS, Andrew. Music theatre In: *Grove Music Online*. Disponível em: *Oxford Music Online* <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19452>> Acesso em: 1 fev. 2009.

COELHO, João Marcos. Entrevista com Mário Ficarelli. *Revista Concerto*. Out. 2005.

\_\_\_\_\_. Programa do Festival de Campos do Jordão 2007

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Metamorfoses de Medéia e Helena. *Diário Catarinense* nº 8214. Santa Catarina, 4 out. 2008. Cultura.

COLE, Hugo. Children's opera. *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. 23 Abr.2009<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901058>>.

COLEÇÃO Jocy de Oliveira. Rio de Janeiro: Spectra Produções, 2008. Coleção com 4 DVDs.

Concerto terá 'obra perdida' de Villa-Lobos. *Folha Online*. Arquivo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fof/cult/cu26032.htm>> Acesso em: 28. Jun 2009. Publicado em 26 mar.1997.

COTRIM, Sérgio P. de Queiroz. *A ópera brasileira no século XX*. Relatório de pesquisa apresentado ao Centro de Estudos da Fundação Nacional de Artes Cênicas, São Paulo, 1989.

DAMASCENO, Ana Luisa. Menino Maluquinho vai ao teatro: Anunciada como primeira ópera infantil brasileira, a versão musical "do Maluquinho" estreia em Juiz de Fora. [http://www.jfservice.com.br/cidade/arquivo/jfhoje/2003/10/10-menino\\_maluquinho/](http://www.jfservice.com.br/cidade/arquivo/jfhoje/2003/10/10-menino_maluquinho/) acesso em 05 abr.2009. Matéria de 10 out. 2003.

DELALANDE, François. Faut-il transcrire La musique écrite? In: *Analyse Musicale* – 3e.trimestre, 1991. p.13-18.

DERMONCOURT, Bertrand. L'air et la manière. *L'Express*. Paris:13 abr. 2006.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à Ópera*. Tradução: Bruno Luiz Furlanetto. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1988.

DUBRA, Pedro Ivo. "Pocket opera" festeja Semana de 22 no Sesc Ipiranga. *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 28 fev. 2002.

DUPRAT, Regis. *Evolução da historiografia musical Brasileira*. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do I encontro anual da ANPPOM. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1989, p.32-36

EGG, André Acastro. O Debate No Campo Do Nacionalismo Musical No Brasil Dos Anos 1940 E 1950: O Compositor Guerra Peixe. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

ENTREVISTA: Hans-Joachim Koellreutter – Maestro. Koellreutter em entrevista para A Tribuna. 13 set. 1996

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. Editora Ática. 4ª.edição. São Paulo: 1991.

ESCOBAR, Aylton. *Catálogo do Museu da Imagem e do Som*. São Paulo. 1990

FERNANDES, José Fortunato. Brasilidade na ópera: um paralelo entre Malazarte de Lorenzo Fernandes e Pedro Malazarte de Camargo Guarnieri. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do XV encontro anual da ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005.

\_\_\_\_\_. Paralelo entre as óperas “Malazarte” e “Pedro Malazarte” . In: Revista Opus. No.11. 2005.

FRADKIN, Eduardo. Nova ópera de Jocy de Oliveira leva ao palco as agruras dos desterrados. *O Globo*. Rio de Janeiro, 27 set. 2006. Segundo Caderno.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A ópera no Rio de Janeiro oitocentista e o nacionalismo musical. *Revista INTERFACES*. Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes / UFRJ, vol. 2, Ano 1, 1995.

\_\_\_\_\_. A mágica – um gênero musical esquecido. In: *Revista da ANPPOM*. Rio de Janeiro: ANPPOM (meio eletrônico), 1999.

\_\_\_\_\_. Óperas e Mágicas em teatros e salões do Rio de Janeiro e de Lisboa. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do XV encontro anual da ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005.

\_\_\_\_\_. A mágica nos teatros cariocas, segundo a visão da imprensa (1880-1920) In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do XVII encontro anual da ANPPOM. São Paulo: 2007.

GAZETA MERCANTIL. A. L. Disponível em <http://indexet.gazetamercantil.com.br/arquivo/2003/07/04/319/Tragedia-rodrigueana>, acesso em 10 dez. 2008. Notícia de 04 jul. 2003

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998

GRIFFITHS, Paul. Temperley, Nicholas. Music Theater versus opera In: Arnold, Denis, et al. opera. In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Disponível em *Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4847>> Acesso em 4 fev. 2009.

GROUT, Donald Jay. *A Short History of Opera. Second edition. New York: Columbia University Press, 1965.*

HAUFF, Andreas. *Der Neue Merkur*, Viena, 2007

HOLLANDA, Cirlei de. *Música e Literatura no Processo de Consolidação da Ópera Nacional*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1992.

HORTA, Luiz Paulo. Ópera de Tim Rescala lembra Monteiro Lobato. *O Globo*. RioShow. 08 dez. 2008

HUBER, Alfred. Die Rückkehr der Mythen in unsere Zeit. *Mannheimer Morgen*. Mannheim, 29 out. 2007. Kultur. p.31.

In support of Contemporary Commercial Music voice pedagogy. *Journal of Singing*. National Association of Teachers of Singing. Set-Out, 2008

IZAAL, Renata. Ópera “Kseni – a estrangeira”, de Jocy de Oliveira, tem estreia mundial no Rio. *Portal VivaMúsica!* <[www.vivamusica.com.br/noticia.php?id=166](http://www.vivamusica.com.br/noticia.php?id=166)> acesso em 12/12/2008. Notícia de 26/09/2006.

JOE, Jimi. *O resgate da ópera regional brasileira*. Extra Classe. Ano 6, no.56. Out. 2001.

Jornal *Hora do Povo*. Elomar celebra vida e beleza feminina em ópera sertaneja. Disponível em <<http://www.horadopovo.com.br/2004/outubro/15-10-04/pag8a.htm>> Acesso em 01 ago. 2009. Notícia de out. 2004.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro: 1990.

KETTLE, Wendell. *A atuação do maestro na produção operística : Uma produção prática através da montagem de O Pagador de Promessa -ópera em dois atos de Eduardo Escalante*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) UFRJ.

KIEFER, Bruno, 1923. *Historia da musica brasileira: dos primórdios ao inicio do século XX*. 4. ed. Porto Alegre : Movimento, 1997.

KOBBÉ, Gustave. *Kobbé: o livro completo da ópera*. Editado pelo conde de Harewood, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LITTERAE Marketing Cultural Ltda. *Projeto: Ópera Anita Garibaldi: Ária Laguna*. <http://www.terra.com.br/pensarte/projetos/anitagaribaldi.html> acesso em 10 mai. 2009

MARIZ, Vasco. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

\_\_\_\_\_. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 6ª. Edição, 2005.

MARTIN, George. *The Opera companion to the twentieth-century opera*. Dodd, Mead & Company. New York: 1979.

MARTINELLI, Leonardo. O problema da ópera no Brasil. *Gazeta Mercantil*. São Paulo, 20 out. 2006.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Villani-Côrtes para a *Gazeta Mercantil* em abril de 2007. A ópera sob o ecletismo brasileiro: XI Festival Amazonas de Ópera estreará obra de Edmundo Villani-Côrtes . Em site: <<http://alteramusica.blogspot.com/2007/04/pera-sob-o-ecletismo-brasileiro.html>> acessado em 27/09/2008

\_\_\_\_\_. *Tempo de ópera no Amazonas : Principal evento brasileiro do gênero, o 11º. Festival Amazonas de Ópera inicia hoje suas apresentações*. *Gazeta Mercantil*, publicado em abril de 2007. Site: < <http://alteramusica.blogspot.com/2007/04/tempo-de-pera-no-amazonas.html>> acessado em 27/09/2008.

\_\_\_\_\_. Il Combattimento de Orfeo e Perì. In: *Ópera à Brasileira*. Org. João Luiz Sampaio. Algor Editora. São Paulo, 2009.

MENDES, Gilberto. Bela, funcional. É Café, a nossa ópera que fez sua estreia no Teatro Municipal. *A Tribuna*. Domingo, 15 set. 1996

MILLEN, Mânia. A Orquestra Dos Sonhos: Espetáculo sofisticado atinge o objetivo de formar novas platéias para a música. *O Globo*. Segundo Caderno. Rio de Janeiro: 19 jul. 1997.

\_\_\_\_\_. Karen Acioly: palcos e livros para crianças. *O Globo*. Prosa e Verso: 29 dez. 2008.

MIRANDA, Ronaldo Coutinho de. *Dom Casmurro, Uma Ópera: A música no Processo de Teatralização do Romance Machadoano*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo: 1997.

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: Seixo, Maria Alzira (org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, 1975.

*Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4847>> Acesso em 4 fev. 2009.

NATALI, João Batista. Bígamo protagoniza ópera cômica. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 26 abr. 2006.

\_\_\_\_\_. "O Garatuja" tem exibição única no teatro São Pedro. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 17 jun. 2006.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Semiologia Musical e Pedagogia da Análise*. Tradução de Régis Duprat. *Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, ano II, n. 2, junho, p. 50-58, 1990.

\_\_\_\_\_. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. Tradução de Luiz Paulo Samapio. Via Lettera Editora e Livraria, São Paulo: 2005.

NAZARETH, Carlos A. *O Teatro Infantil: Na Cena Do Mundo*. <<http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com/2006/12/o-teatro-infantil.html>> Acesso em 06 nov. 2008

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

\_\_\_\_\_. Musicologia histórica para a música de hoje. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do VIII encontro anual da ANPPOM. João Pessoa: 1995.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Nelson Rodrigues vai a ópera. *Arte & Lazer*: 10 jul. 2003

O GLOBO. Diversão e Arte. Disponível em <<http://rjtv.globo.com/Jornalismo/RJTV/0,,MUL134048-9106-9,00.html>> Acesso em 01 jul.2009. Notícia de 09 mar. 2007.

O LIBERAL. Ópera traz “viagem” pela Amazônia. *O Liberal Magazine*. Disponível em: [http://www.ufpa.br/ascom/index.php?option=com\\_content&view=article&id=332&Itemid=63](http://www.ufpa.br/ascom/index.php?option=com_content&view=article&id=332&Itemid=63). Acesso em 04 jul.2009. Notícia de 20 ago. 2008.

OLIVEIRA, Jocy de. *Dias e caminhos seus mapas e partituras*. Rio de Janeiro: Editora Record, co-edição com Califórnia: Lingua Press, 1983

\_\_\_\_\_. Programa da ópera As Malibrans. Rio de Janeiro, 2000.

\_\_\_\_\_. Curriculum. In Jocy de Oliveira Home Page. Disponível em <<http://www.jocydeoliveira.com/Perfil/apresentacao/Curriculum.pdf>> Acesso em: 12 set. 2008.

OLIVEIRA, Sergio Alberto de. Café de Mário de Andrade: estudos sobre a ópera coral. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do XVI encontro anual da ANPPOM. Brasília: 2006.

OLIVEIRA, Roberta. Meio século de cavalinhos azuis e bruxas boas. *O Globo*. Segundo Caderno. Rio de Janeiro: 28 out. 2001

OPERA. In: *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev., edited by Michael Kennedy. Disponível em Oxford Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7485>> Acesso em 4 fev. 2009.

ÓPERA. *Minidicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

ÓPERA. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, 1995.

Ópera conta a história de Santos Dumont. *O Estado de São Paulo*. Arte & Lazer. São Paulo: 11 ago. 2005.

Ópera reúne alunos da Escola Villa-Lobos. Disponível em: <<http://www.correiodobrasil.com.br/noticia.asp?c=134063>> Acesso em: 02 jul.2009. Notícia de 15 fev. 2008.

ÓPERA SOBRE OLGA BENÁRIO PRESTES. Texto da assessoria de imprensa do Theatro Municipal de São Paulo. Disponível em: [http://www.germinaliteratura.com.br/musica\\_olgaopera\\_set2006.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/musica_olgaopera_set2006.htm). Acesso em 13 ago. 2009.

PÁSCOA, Marcio. *A ópera na Amazônia durante o século XIX*: José Cândido da Gama Malcher e o melodrama Bug Jargal. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do XV encontro anual da ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005.

\_\_\_\_\_. *Dimensão estética em torno da produção lírica de Gama Malcher*. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais do XVI encontro anual da ANPPOM. Brasília: 2006.

PAVLOVA, Adriana. *Sonhos de uma Ópera em Português. O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 jul. 2007.

PERPETUO, Francisco Irineu. Cláudio Santoro – uma trajetória. In: *Música Erudita do Brasil*. No.12. [s.d]

\_\_\_\_\_. Ficha técnica do concerto do Dia das Mães. Festival Amazonas de Ópera. Catálogo. 2008

PEZAROLI, Renata. Municipal recebe “O Garatuja” amanhã. Prefeitura do Município de Piracicaba. Disponível em: <http://www.piracicaba.sp.gov.br/goto/store/textos.aspx?SID=1f1ac91b3c6e801c215bae3a9cbb3723&id=1132> . Acesso em: 02 ago. 2009. Notícia de 26 abr. 2006.

PLATT, Norman. A Future for Opera?. Singing in the Dark? Norman Platt on the Opera Problem. *The Musical Times*, Vol. 135, No. 1815 (May, 1994), pp. 279-281. Ed: Musical Times Publications Ltd, 1994.

Pocket Opera. O Fim do mundo cabe no bolso. *RevistaE*. SESCSP. São Paulo: número 34, ano 6.março, 2000.

POLLMANN, Ulrich. *Bring the Children to the Opera*. Translation: Jonathan Uhlener  
Copyright: Goethe-Institut e.V., Online-  
Redaktion.<http://www.goethe.de/kue/mus/thm/opr/en3565931.htm> acesso em 23 abr. 2009.  
Portal Amazônia - SK, notícia de 10 de maio de 2007. “Poranduba” de Edmundo Villani-Côrtes fará sua estreia mundial em Manaus. <<http://portalamazonia.globo.com/noticias.php?idN=52394>>, acessado em 26/09/2008

PORTAL Amazônia - SK, notícia de 19 de maio de 2007. Ópera "Poranduba" estreia neste domingo no Teatro Amazonas < <http://portalamazonia.globo.com/noticias.php?idN=52753>>, acessado em 27/09/2008

PORTAL Guia Erudito. Entrevista com o barítono Sebastião Teixeira. Disponível em [http://www.guiaerudito.com.br/entrevistas/Sebastiao%20Teixeira/entrevista\\_tiao\\_pg1.htm](http://www.guiaerudito.com.br/entrevistas/Sebastiao%20Teixeira/entrevista_tiao_pg1.htm)  
Acesso em 06 de out. 2008.

PORTAL Vivamúsica. XI Festival Amazonas de Ópera estreia “Poranduba” de Edmundo Villani-Côrtes. <<http://www.vivamusica.com.br/noticia.php?id=321>> , acessado em 26/09/2008, notícia de 18 de maio de 2007.

PORTAL VivaMúsica. *Estreia “O Cientista”, ópera de Silvio Barbato, inspirada na vida de Oswaldo Cruz*. Notícia de 05/12/2006

PROGRAMA – Oi Futuro – Imersão Jocy de Oliveira – 2008

PROGRAMA – Kseni – A estrangeira, 2006.

PROJETO da ópera “Poranduba” enviado pela produtora Pensarte ao Theatro Municipal de São Paulo em 2000 propondo a apresentação desta ópera na comemoração do BRASIL 500

anos : site: <<http://www.terra.com.br/pensarte/projetos/poranduba.html>> acessado em 27/09/2008.

PROJETOS: O cientista. Disponível em <<http://www.magnetoscopio.com.br/cientista.htm>> Acesso em 01 jul. 2009.

RAMOS, Renata. Sons e Imagens de Jocy de Oliveira. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 abr. 2008.

RESCALA, Tim. Encarte do CD de *A Orquestra Dos Sonhos*. 1997

\_\_\_\_\_. <http://blog.timrescala.com.br/> Acesso em: 30 mar. 2009a.

\_\_\_\_\_. <http://www.timrescala.com.br/> Acesso em: 15 jan. 2009b.

\_\_\_\_\_. A Redenção pelo Sonho. Disponível em <<http://www.ksoft.com.br/lobato/>> Sesc Ipiranga, São Paulo, 1998. Acesso em: 15 jan. 2010.

REVISTAE. *Semana 22*. Marco Zero. No. 58, mar. 2002.

REVISTA ÉPOCA. É possível ópera em português? Ed. Globo: Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT55940-15220-55940-3934,00.html>> Acesso em: 30 jun. 2009. notícia de 20 fev. 2009

REZENDE, Sidney. *Tim Rescala apresenta ópera em homenagem a Monteiro Lobato* Redação. SRZD Sidneyrezende.com | Cultura | 12 dez. 2008

RICCIARDI, Rubens Russomano . O Rei de uma nota só e A borboleta azul: duas óperas de câmara para crianças (e adultos) de Jorge Antunes. In: ANTUNES, JORGE. (Org.). Uma poética musical brasileira e revolucionária. Brasília: Sistrum edições musicais, 2002, v. 1, p. 159-186.

RODRIGUES, Lutero. Pedro Malazarte, uma ópera modernista. In: Revista Brasileira no.26. Editor Ricardo Tacuchian. Dezembro, 2007.

SALZMAN, Eric & DÉSI, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford University Press, 2008

SAMPAIO, João Luiz. Entrevista com Jorge Antunes. *O Estado de São Paulo*. 2006a.

\_\_\_\_\_. 'Kseni – a estrangeira', a nova ópera de Jocy de Oliveira. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05 out. 2006b.

\_\_\_\_\_. Ópera Brasileira: a retomada. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 5 mar. 2006c.

\_\_\_\_\_. Para preencher a partitura. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 20 set. 2006d.

\_\_\_\_\_. Música e Política se misturam em Campos do Jordão. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 jul. 2007.

\_\_\_\_\_. Duas Óperas em busca de um Palco. *Estadão*. Seção: Vida Musical. 25 jun. 2009.

SANTOS, Fernando César dos. *O Concerto Dos Pampas Sul de Rufo Herrera: aspectos históricos, elementos composicionais e analítico-interpretativos no contrabaixo solista*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

SECON: secretaria de comunicação da Universidade de Brasília. fonte: UnB Agencia, <http://www.secom.unb.br/especiais2/olga3.htm>, acessado em 11/09/2008

SENS, Rafael (do Diário de S.Paulo). “Anjo Negro”, de Nelson Rodrigues, ganha versão operística em SP. *Revista Época*. Edição nº 268 11 jul. 2003

SIMÕES, Darcilia (org.). Karol, Luiz.Salomão, Any Cristina. *Língua e Estilo de Elomar*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

SNELSON, John. Lamb, Andrew. Musical In: *Grove Music Online*. Disponível em *Oxford Music Online* <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19420>> Acesso em: 2 fev. 2009.

STANLEY, Glenn. Historical Method. In: *Disciplines of Musicology*. Grove Music Online ed. L. Macy, Disponível em <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 19 mar. 2006.

TABORDA, Márcia. *Música contemporânea: Questões Generalíssimas*. Logos 18: comunicação e arte. Ano 10, no. 18, 1º semestre de 2003.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1995.

Teatro Municipal de SP estreia ópera "Olga" em outubro. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 27 set. 2006.

TEIXEIRA, Jerônimo. Veja on-line , edição 1733, de 09 jan. 2002, acessada em 11/09/2008

TEMPERLEY, Nicholas. Opera today In: Arnold, Denis, et al. opera In: *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Disponível em *Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4847>> Acesso em: 4 fev.2009.

TRENCH, Luis Roberto. Revista Santos Arte e Cultura. Ano I. Vol.6 - novembro de 2007

VALE MÚSICA. De Novo, No Palco Do TP, A Ópera Infante-Juvenil. Disponível em: <http://www.orm.com.br/oliberal/interna/default.asp?modulo=248&codigo=300349>. Acesso em: 04 jul. 2009. Notícia de 11 nov. 2007.

VALVERDE, Rodolfo. Encenação para coroar uma trajetória singular. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 mai. 2008.

VALLE, Gerson. *Jorge Antunes, Uma Trajetória De Arte e Política*. Sistrum: Brasília, 2003.

\_\_\_\_\_. Olga, a ópera. *Jornal Poiésis*. 6. Dez, 2006.

\_\_\_\_\_. Gerson Valle entrevista o Compositor Ronaldo Miranda. *Jornal Poiésis*. Edição 149. Notícia de 20 dez. 2008.

VIANNA, Isa. *História do Teatro para Crianças no eixo Rio-São Paulo*. [http://www.cbtij.org.br/arquivo\\_aberto/historia/teatro\\_rj-sp.htm](http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/historia/teatro_rj-sp.htm) Acesso em: 16 abr. 2009.

VICENTE, Luciana. A programação da Ospa em 2002. *Correio do Povo*. Porto Alegre: Domingo, 27 jan. 2002.

WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários. Música em torno da Semana de 22. São Paulo: livraria Duas Cidades, 1983?.

WHITALL, Arnold. *The 20<sup>th</sup> Century In: Brown, Howard Mayer et al. Opera (i). Grove Music Online*. Disponível em Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40726pg8>> Acesso em: 3 fev. 2009.

*Workshop reúne compositora brasileira e soprano alemã*, publicado pelo jornal O Estado de São Paulo em 11/02/2003, Arte & Lazer/ Música, sem indicação de autor.

### **Websites dos compositores:**

Elomar Figueira Mello: [http://equipe\\_ativ\\_educ.sites.uol.com.br/elomar/index.htm](http://equipe_ativ_educ.sites.uol.com.br/elomar/index.htm), Acesso em: 01.ago.2009.

Mário Ficarelli: <http://www.marioficarelli.com>

Jocy de Oliveira: [www.jocydeoliveira.com](http://www.jocydeoliveira.com)