



# Ópera no Brasil no século XXI: a construção de uma historiografia da performance em curso e a plataforma Base Ópera Brasil

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

*Prof. Dr. Homero Velho*  
EM-UFRJ  
Homero.velho@musica.ufrj.br

**Resumo:** o estudo da ópera no Brasil é tema bem delineado e estabelecido na academia brasileira. Acompanhar e estudar a atual produção de óperas no país, entretanto, não parece ser tema de grande interesse. Para evitar que informações a respeito da produção contemporânea de ópera no país desapareçam ou se tornem de difícil acesso está sendo criado o Brasil Ópera Base. Esta base de dados, baseada na pesquisa de documentos primários, disponibilizará através de um sítio eletrônico informações a respeito das produções operísticas profissionais no Brasil (títulos, cantores, diretores, maestros, teatros, número, lugar e data de récita) a partir do ano 2000. Resultados preliminares para 2018 e 2019 mostram que a produção operística no país é restrita e limitada geograficamente, embora seja musicalmente bastante variada.

**Palavras-chave:** Ópera. Produções. Base de dados. Brasil.

**Opera in Brazil in the XXIst Century: the Construction of a History of Performance and the Brazil Opera Base Platform.**

**Abstract:** the study of opera in Brazil is a well defined and accepted area of study within brazilian academia. Current opera production, however, seems not to have solicited as much attention. The Brazil Opera Base Platform is being developed as a way to preserve and make available information about opera in Brazil in the XXIst century. Through documental research this data base will provide information regarding operatic productions in Brazil (titles, singers, conductors, directors, number, date and place of performance) since the year 2000. Preliminary results from 2018 and 2019 show that opera production in Brazil is small and geographically limited, although it shows great musical variety.

**Keywords:** Opera. Production. Data base. Brazil.

## 1.Introdução

A atividade operística no Brasil remonta ao século XVII, tendo se fortalecido com a vinda da família real ao Brasil a partir do início do século XIX (CARDOSO, 2008, p. 168-190). Desde então a ópera se firmou como um gênero popular no país embora essa popularidade não tenha sido capaz de criar raízes sólidas no meio da música erudita. De acordo com Brandão (2012)

Dentro do panorama geral da música no Brasil, a ópera sempre figurou como elemento importante, tanto pela quantidade de execuções e vastidão do consumo, como pela penetração e influência por ela efetuada na atividade cultural desta nação. Entretanto,

apesar de tamanha importância, este gênero, mesmo chegando a suscitar a germinação de aspectos e particularidades próprias e sempre gozando da simpatia e do gosto do público, não alcançou um patamar de desenvolvimento que pudesse implementar clara e definitivamente uma escola e, por conseguinte, uma tradição. (BRANDÃO, 2012, online)

O Brasil é historicamente um consumidor do gênero operístico, mas, paradoxalmente, não necessariamente um país com grande tradição na produção de ópera de maneira consistente e estável. Talvez possamos atribuir a origem deste paradoxo à vinda da família real ao Brasil em 1808 que, embora tenha aumentado a qualidade e quantidade da atividade musical como um todo, e da ópera especificamente, não tenha se preocupado em incentivar e desenvolver uma cadeia nacional de produção capaz de formar todos os agentes necessários para uma montagem de ópera. É necessário lembrar que a maioria dos cantores e companhias de ópera (incluindo cenários e figurinos) que aqui se apresentavam eram importados da Europa, criando um modo de produção que perdurou até relativamente recente (CASOY, 2006, p. 32).

Os teatros monumentos brasileiros foram construídos como uma demonstração do poderio econômico da elite brasileira, calcada nos diversos ciclos econômicos de um Brasil pré-industrial (COSTA, 2017, p. 241) A importância da ópera como espetáculo ia além da música e da produção teatral em si: era um sistema de representações de uma sociedade radicalmente estratificada, cujos gostos eram definidos pela elite, fosse ela a nobreza ou a burguesia (FREIRE, 2013, p. 23-25). A elite se interessava em consumir a ópera como um bem de consumo de alta qualidade que, como todos os outros naquela época, vinham da Europa. Não havia preocupação, nem interesse, em desenvolver forças que fossem capazes de realizar temporadas sustentáveis com artistas nacionais.<sup>1</sup> Mesmo após a criação de corpos estáveis (orquestras e coros) em alguns teatros brasileiros a partir da década de 40 do século passado, não podemos afirmar que essas instituições têm tido estabilidade gerencial e financeira para o desenvolvimento contínuo de temporadas operísticas. De acordo com Bonfim (2017)

A política dos corpos estáveis, embora tenha proporcionado a criação dos organismos musicais de maior porte, em São Paulo e outras cidades brasileiras, foi realizada sobre bases pouco sólidas que [...] deixou de contemplar sistemas que garantissem o seu pleno funcionamento e continuidade, e tornou as grandes orquestras, além de considerável parte do movimento musical, dependente do financiamento público e pouco capaz de ultrapassar momentos de crise financeira sem a intervenção estatal. (BONFIM, 2017, p.163).

Os estudos acadêmicos sobre o gênero no país se encontram bem estabelecidos e abordam o gênero sob os mais variados aspectos. O musicólogo Márcio Páscoa resgatou parte

da história da ópera no norte do país, especificamente Belém (Ópera em Belém, 2009) e Manaus (Cronologia Lírica de Manaus, 2000). Rogério Budasz vem desenvolvendo um sólido trabalho sobre o início das atividades operísticas no Brasil (*Opera in the Tropics*, 2019), entre várias outras publicações explorando a relação do Brasil com o gênero no período colonial, assim como Cranmer (2012). A pesquisadora Rosana Orsini Brescia tem se dedicado a pesquisar os teatros coloniais em Minas Gerais (É lá que se apresenta a Comédia, 2012). Vanda Freire explora a ópera e seus subgêneros no Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Século XIX: cidade da ópera, 2013; O Mundo Maravilhoso das Mágicas, 2011). Há, ainda, inúmeras teses e dissertações a respeito de cantores que atuaram na cena lírica brasileira (PACHECO, 2009; MOREIRA 2020; LAMOSA, 2020); sobre o mercado pra cantores (COLI, 2009). Algumas dissertações mais recentes tratam do processo criativo de compositores específicos (TAKEDA, 2015) ou traçam um panorama composicional sobre a ópera brasileira no século XX (HARTKOPF, 2010).

A catalogação da produção de ópera no país atrai o interesse de pesquisas históricas no intuito de resgatar e compreender o panorama musical e suas múltiplas relações com a sociedade da época (econômico, estético, social e musical). Além dos livros do pesquisador Márcio Páscoa, já mencionados, o trabalho de Paulo Kühn, *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX: Rio de Janeiro* (2003), fornece uma listagem baseada em documentos primários (programas de teatro, notícias de jornal, críticas, entre outras) dos títulos produzidos no Rio de Janeiro até o ano de 1827, com a identificação dos títulos, compositores, libretistas e locais de apresentação. Segundo o autor “a cronologia apresentada dever ser lida como uma tentativa de sistematizar os diversos registros de apresentações de óperas, serenatas, dramas e elogios com música, e não como uma cronologia definitiva da ópera no Brasil no século XIX.” (KÜHL, 2003, p. 2). De acordo com o próprio autor, a dificuldade em encontrar registros confiáveis e completos faz com que o trabalho do pesquisador apresente lacunas difíceis de preencher.

Diversos autores já se propuseram a realizar uma cronologia de ópera no Brasil e as dificuldades são sempre as mesmas: a documentação primária é escassa, ou inexistente, ou de difícil acesso. Algumas cronologias ou verbetes em dicionários repetem informações contidas em outros autores, sem uma verificação mais atenta, criando assim uma linhagem de equívoco e dúvidas. (KÜHL, 2003, p. 3)

Entretanto, a análise contínua da atual produção operística no país não é tema muito explorado no campo acadêmico. Devemos a alguns aficionados por ópera e teatro importantes catálogos sobre a atividade operística no Rio de Janeiro e em São Paulo. O livro *Ópera em São Paulo, 1952 – 2005*, de Sérgio Casoy, cataloga as montagens e concertos de ópera produzidos



na cidade de São Paulo na segunda metade do século XX. Além do título de cada montagem, o livro traz informações como: elenco, maestro, encenador, local de apresentação e número de récitas. Ele segue no enalço de Cerqueira (1954), que nos fornece as mesmas informações para as montagens líricas entre 1871 e 1951 no seu livro *Um Século de Ópera em São Paulo*. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro tem sessenta anos de programação catalogada no livro *Memórias e Glórias de um Teatro* (CHAVES Jr., 1971). Aqui, não é apenas a ópera o foco do autor, mas todas as funções que aconteceram no palco do Municipal carioca: de formaturas universitárias a óperas e balés. *Diários do Municipal 1971-1990*, do mesmo autor, é uma atualização das informações do primeiro livro até o ano de 1990.

## **2. Memória Viva: Base de Ópera Brasil (BOB)**

No intuito de evitar que informações históricas se percam ou se tornem de difícil acesso, como mencionado por Kühn (2003), demos início a um projeto de catalogação de todas as óperas profissionais produzidas no Brasil a partir do ano 2000. O objetivo deste projeto de pesquisa é acompanhar e documentar a atual produção operística profissional dentro de todo o território brasileiro para, assim, formar uma base de dados sobre o gênero no país neste século. Antes que as informações relativas à produção de óperas se tornem fragmentada e isolada, pretendemos centralizá-la e organizá-la para que estejam convenientemente acessíveis. Através das informações contidas nos programas fornecidos pelas instituições artísticas e produtoras de ópera, pretendemos extrair e organizar as seguintes informações: título, compositor/libretista, número, data e local das récitas, cantores, regentes, orquestras, coros, coreógrafos, diretores, cenógrafos, figurinistas e iluminadores. Contabilizaremos tanto o número de produções (montagens distintas de cada título) como o número de récitas. Uma vez pronta esta base de dados será hospedada em um sítio de internet para que esta informação seja acessível para o público em geral.

Para este projeto definimos “profissional” da seguinte maneira: produção (também chamado de montagem) onde os cantores foram remunerados especificamente para desempenhar seus respectivos papéis, visto que uma das diferenças entre amadores e profissionais é justamente o fato de o músico profissional ser remunerado; e que contaram com a instrumentação demandada pela partitura. Assim, montagens de cunho educacional desenvolvidas em universidades e outras instituições de ensino, mesmo aquelas onde os cantores tenham recebido uma bolsa de estudos, não serão incluídas nesta pesquisa. Também não incluiremos montagens realizadas apenas com piano no lugar da orquestração original. Optamos por esta escolha baseada em duas premissas: a primeira é que raramente uma produção



“profissional” (onde os cantores são remunerados) é feita apenas com redução de piano. A segunda é que entendemos a orquestração como parte intrínseca da obra. Os elementos constitutivos fundamentais da ópera, no nosso entender, são as vozes e a orquestração original. É fundamentalmente através da música, e das diferentes cores e texturas instrumentais originais, que o drama na ópera é desenvolvido e comentado. O piano é capaz de nos dar uma ideia sobre a parte orquestral, mas é incapaz de reproduzir o mundo sonoro imaginado pelo compositor que ajuda a desenvolver, contar e comentar a estrutura dramática da obra. A encenação é desejável, mas não fundamental para a compreensão da obra como um todo. Por esta mesma lógica optamos por incluir obras apresentadas em forma de concerto assim como oratórios e cantatas apresentadas de maneira teatral. Também levamos em consideração que um país como o Brasil, onde instituições artísticas sofrem cortes de verba sistemáticos e imprevisíveis, é necessário ser flexível e criativo com relação ao repertório e forma de apresentação. Desta maneira, incluiremos na base de dados composições originalmente planejadas para serem encenadas (óperas, monólogos dramáticos, *intermezzi*, *drama per musica*, entre outras nomenclaturas) assim como outros gêneros vocais que tenham recebido tratamento teatral.

Essa base de dados poderá ser usada como ponto de partida para pesquisas sobre a ópera e seus agentes no país. Baseada nas informações coletadas será possível aprofundar inúmeras questões. Entre elas:

- Conhecer a fundo a produção operística no país: onde ela é feita, quais espaços são utilizados e como esse quadro evolui no decorrer dos anos.
- Conhecer os artistas brasileiros: quem são/foram? Onde são formados? Qual a contribuição das universidades brasileiras na formação destes artistas?
- De que maneira o mundo profissional e o acadêmico podem colaborar em questões de formação prática?
- Qual o perfil da programação operística no país? Como ela se compara a outros países do mundo?
- Entender como a produção operística no país é afetada por sua história política, social e econômica
- De que maneira a ópera brasileira é representada? Quem são os compositores?

Através da identificação dos artistas brasileiros inseridos no campo da música lírica poderemos, em um segundo momento, partir para um trabalho de investigação mais detalhado a respeito da formação destes cantores. Será possível, então, investigar a relação entre a

formação destes cantores (lugares de formação) e o mundo profissional da música onde estão inseridos.<sup>2</sup>

O campo acadêmico precisa acompanhar mais de perto o atual campo da produção artística. A atualidade é fonte riquíssima de informações em tempo real que nos ajudam a compreender o mundo em que estamos inseridos. Não necessitamos de distanciamento histórico para coletar e analisar dados que pertencem ao nosso próprio tempo. Embora a análise desses dados possa mudar de acordo com o momento histórico, preservá-los e torná-los acessíveis para a posteridade é o primeiro passo em manter essa memória viva para futuras gerações.

Este projeto de pesquisa está sendo desenvolvido em parceria com o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), também responsável pelo desenvolvimento do Museu Virtual de Instrumentos Musicais (MVIM) em parceria com a UFRJ.

A Base Ópera Brasil (BOB) tem como modelo o sítio eletrônico *Operabase* ([www.operabase.com](http://www.operabase.com)), uma base de dados que compila informações sobre produções operísticas atuais de teatros no mundo todo. As instituições interessadas em participar desta base de dados enviam sua programação atual, conjuntamente com as informações específicas sobre suas produções (cantores, time criativo<sup>3</sup>, número e data das récitas). Uma vez inseridas no *Operabase* essas informações são disponibilizadas ao público e servem para gerar estatísticas variadas através de referências cruzadas.

Até que a Base Ópera Brasil esteja operante, as informações estão sendo coletadas através de contato institucional individual. Como cantor ativo em vários teatros do Brasil foi possível iniciar a coleta dos respectivos programas devido à participação em suas temporadas, como o Teatro da Paz, em Belém; o Teatro Amazonas, em Manaus; o Teatro São Pedro, em São Paulo; e a orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Os teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro, assim como o Palácio das Artes em Belo Horizonte, encontram-se em funcionamento parcial devido à pandemia e, por isso, não foi possível entrar em contato com o Centro de Documentação desses teatros. A coleta, nestes casos, está ocorrendo através do contato com outros músicos e dirigentes que tem apoiado a pesquisa e contribuído com o fornecimento das informações necessárias. Embora essa maneira de coleta de dados seja mais trabalhosa ela evita uma completa estagnação na coleta de dados. Um dos objetivos de longo prazo é que essa base de dados se torne uma referência para os produtores nacionais e que a Base Ópera Brasil passe a receber as informações necessárias de cada produtor antes do início de cada temporada artística.

O tamanho do território brasileiro, aliado a pulverização e descentralização de informação referente a música erudita, certamente impossibilitará uma coleta completa e infalível de dados. Não pretendemos que o site contabilize a totalidade das óperas produzidas desde o ano 2000 em todo o Brasil em um primeiro momento. Antecipamos que eventuais lacunas serão devidamente preenchidas com pesquisa contínua à medida que a base de dados se torne mais conhecida.

### 3.Resultados Parciais

A construção da Base de Ópera Brasil encontra-se dividida em duas fases acontecendo simultaneamente: desenvolvimento de programa específico para base de dados e sua interface; e a coleta de dados, que antecipamos ser de fluxo contínuo por duas razões: inclusão de produções em localidades com menor visibilidade e a inclusão de produções do ano em curso (2021), já que alguns teatros voltaram a produzir durante a pandemia.

A dificuldade de acesso aos programas impossibilita, no momento, uma análise mais detalhada do panorama operístico a partir do ano 2000. Temos, entretanto, dados preliminares sobre as duas últimas temporadas anterior à pandemia, 2018 e 2019. Vale ressaltar que eventuais lacunas na pesquisa neste momento são inevitáveis e que serão sanadas através de pesquisa contínua. A tabela abaixo (Tabela 1) nos mostra um panorama da produção operística no ano de 2018.

<b>Cidade</b>	<b>Título (Ano de estréia)</b>	<b>Compositor</b>
Manaus (AM)	<i>Kawah Ijen</i> (2018) (estreia mundial)	João Guilherme Ripper
	<i>Acis and Galatea</i> (1739)	G. F. Händel
	<i>Florencia em el Amazonas</i> (1996)	Daniel Catán
	<i>Dessana, Dessana</i> (1975/2018 ópera)	Adelson Santos
	<i>Faust</i> (1859)	C. Gounod
Belém (PA)	<i>Um Ballo in Maschera</i> (1859)	Giuseppe Verdi
	<i>La Vida Breve</i> (1913)	M. de Falla
Brasília (DF)	<i>Der Kaiser von Atlantis</i> (1975)	Viktor Ullmann
	<i>I Capuleti e i Montechi</i> (1830)	V. Bellini
	<i>Die Zauberflöte</i> (1791)	W. A. Mozart
	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> (1816)	G. Rossini

	<i>La Barca di Venetia per Padova</i> (1623)	Adriano Banchieri
Goiânia (GO)	<i>Pagliacci</i> (1892)	R. Leoncavallo
	<i>La Bohème</i> (1896)	G. Puccini
Vitória (ES)	<i>O Diletante</i> (2014)	João Guilherme Ripper
Rio de Janeiro (RJ)	<i>Um Ballo in Maschera</i> (1859)	G. Verdi
	<i>Piedade</i> (2012)	João Guilherme Ripper
São Paulo (SP)	<i>La Traviata</i> (1853)	G. Verdi
	<i>Der Rosenkavalier</i> (1911)	R. Strauss
	<i>Pélleas et Mélisande</i> (1902)	C. Debussy
	<i>Turandot</i> (1926)	G. Puccini
	<i>Il Matrimonio Segreto</i> (1792)	D. Cimarosa
	<i>Alcina</i> (1735)	G. Händel
	<i>A Midsummer Nights' Dream</i> (1960)	B. Britten
	<i>Kát'a Kabanová</i> (1921)	L. Janáček
	<i>Macbeth</i> (1847)	G. Verdi
Ribeirão Preto (SP)	<i>Trouble in Tahiti</i> (1952)	L. Bernstein
	<i>A Revolução das Crianças</i> (2018) (estreia mundial)	E. Seincman
Belo Horizonte (MG)	<i>La Traviata</i> (1853)	G. Verdi
	<i>Der Fliegende Holländer</i> (1843)	R. Wagner
Porto Alegre (RS)	<i>A Viúva Alegre</i> (1905)	F. Léhar
	<i>O Quatrilho</i> (2018, estreia mundial)	V. Cunha
	<i>Il Maestro di Musica</i> (1731)	G. B. Pergolesi

**Tabela 1:** Produção operística no Brasil em 2018

Fonte: elaboração própria

O ano de 2018 contabilizou um total de trinta e três produções em dez cidades brasileiras. Entre estas trinta e três produções, contabilizamos vinte e nove títulos diferentes, representando vinte e quatro compositores distintos. O compositor com maior número de títulos produzidos em 2018 foi o italiano Giuseppe Verdi (1813 – 1901), com cinco produções de três títulos diferentes: *La Traviata* (em Belo Horizonte e São Paulo), *Un Ballo in Maschera* (em Belém e Rio de Janeiro) e *Macbeth* (em São Paulo/Guarulhos). De acordo com o sítio



*Operabase*, o italiano é o compositor com maior número de produções entre os países analisados.<sup>4</sup> Para a temporada de 2017/2018<sup>5</sup> o sítio *Operabase* contabiliza 782 produções diferentes do *maestro* de Busseto. Surpreendentemente, o carioca João Guilherme Ripper (1959- ) foi o segundo compositor mais encenado no país, com dois títulos distintos encenados em três cidades: *Kawah Ijen*, que teve sua estreia mundial no Festival Amazonas de Ópera em Manaus, e *O Diletante*, produzida no Festival de Música Erudita do Espírito Santo, em Vitória, e pela Companhia de Ópera Minaz, em Ribeirão Preto. De acordo com *Operabase*, G. Puccini (1858-1924) foi o segundo compositor mais encenado na temporada 2017/2018, com 536 produções diferentes de suas obras teatrais produzidas nos países analisados. No Brasil, entretanto, o italiano teve apenas um único título produzido em 2018: *Turandot*, no Teatro Municipal de São Paulo.

Importante assinalar que tivemos uma mesma produção de um mesmo título feita em duas cidades diferentes: esse foi o caso de *La Traviata*, de Verdi. Originalmente do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, esta mesma montagem foi produzida no Teatro Municipal de São Paulo. Embora a produção seja a mesma, com o mesmo cenário e figurino, ela foi realizada por instituições diferentes e contaram com orquestra, coro, maestro e solistas diferentes. Por essa razão serão consideradas montagens distintas e contabilizadas individualmente. Temos, ainda, *O Quatrilho*, de Vagner Cunha (1973- ), que teve sua estreia mundial em Porto Alegre e circulou por sete cidades do interior gaúcho neste ano. Todos os integrantes desta produção, dos solistas à orquestra, foram os mesmos e para fins desta comunicação, focada no número de produções e não no número de récitas, contaremos apenas a apresentação em Porto Alegre.

É interessante observarmos que dos vinte e nove títulos apresentados, mais de metade destes, dezesseis títulos, foram obras estreadas depois de 1900; dez títulos foram obras estreadas após 1950; e que tivemos a estreia mundial de três óperas brasileiras. Assim, por mais restrita que seja a produção operística brasileira, ela não parece ser pautada por um conservadorismo musical intrínseco. Vejamos agora os números para a produção de 2019 (Tabela 2).

<b>Cidade</b>	<b>Título (Ano de estréia)</b>	<b>Compositor</b>
Manaus	<i>Alma</i> (1998)	Cláudio Santoro
	<i>Tosca</i> (1900)	G. Puccini
	<i>Ernani</i> (1844)	G. Verdi



Belém	<i>Il Matrimonio Segreto</i> (1792)	D. Cimarosa
	<i>Suor Angelica</i> (1918)	G. Puccini
	<i>Amahl and the night Visitors</i> (1951)	G. Menotti
Recife	<i>Carmen</i> (1875)	G. Bizet
	<i>Leonor</i> (1883)	Euclides Fonseca
	<i>Pagliacci</i> (1892)	R. Leoncavallo
Salvador (BA)	<i>Lídia de Oxum</i> (1994)	L. Cardoso
Brasília	<i>Cosí fan tutte</i> (1790)	W. A. Mozart
	<i>Il Tabarro</i> (1918)	G. Puccini
Goiânia	<i>Pagliacci</i> (1892)	R. Leoncavallo
	<i>Cavalleria Rusticana</i> (1890)	Mascagni
	<i>Amahl and the night visitors</i> (1951)	G. Menotti
	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> (1816)	G. Rossini
Vitória	<i>Carmen</i> (1875)	G. Bizet
Rio de Janeiro	<i>Les Contes d'Hoffmann</i> (1881)	J. Offenbach
	<i>Faust</i> (1859)	C. Gounod
	<i>Orphée</i> (1991)	P. Glass
	<i>Eugene Onegin</i> (1878)	P. Tchaikovsky
	<i>Migrações</i> (2019) (estreia mundial)	B. Villares
São Paulo	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> (1816)	G. Rossini
	<i>Rigoletto</i> (1851)	G. Verdi
	<i>Prism</i> (2018)	E. Reid
	<i>A Viúva Alegre</i> (1905)	F. Léhar
	<i>La Clemenza di Tito</i> (1791)	W. A. Mozart
	<i>Več Makropoulos</i> (1925)	L. Janáček
	<i>L'italiana in Algeri</i> (1813)	G. Rossini
	<i>Ritos de Perpassagem</i> (2019) (estreia mundial)	F. Menezes
	<i>Vanessa</i> (1958)	S. Barber
Ribeirão Preto	<i>O Diletante</i> (2014)	J. G. Ripper
	<i>Carmina Burana</i> (1937)	C. Orff
BeloHorizonte	<i>La Traviata</i> (1853)	G. Verdi

	<i>L'elisir d'amore</i> (1832)	G. Donizetti
Ouro Preto (MG)	<i>O Grande Governador da Ilha dos Lagartos</i> (1733)	Antônio José da Silva
Porto Alegre	<i>Orfeo ed Euridice</i> (1762)	C. W. Glück
	<i>O Quatrilho</i> (2018)	V. Cunha
	<i>Il Maestro di Musica</i> (1731)	G. B. Pergolesi
	<i>Il Maestro di Cappella</i> (1793)	D. Cimarosa

**Tabela 2:** Produção operística no Brasil em 2019

Fonte: elaboração própria

2019 contabilizou quarenta produções de trinta e sete títulos diferentes em 13 cidades brasileiras, representando vinte e nove compositores distintos. Houve um aumento de vinte por cento no número de produções em comparação com o ano anterior, além de um maior número de cidades envolvidas na produção de óperas. Isso explica, em parte, o aumento no número total de produções por ano, embora Manaus tenha apresentado uma diminuição de títulos apresentados. O Rio de Janeiro mais que dobrou sua produção de um ano para o outro, assim como Goiânia.

O país apresentou um padrão de escolha de compositores mais próximo dos países analisados pelo *Operabase* para a temporada 2018/2019: três produções de óperas de Verdi (796 produções contabilizadas no *Operabase*, mais uma vez o compositor com maior número de produções), três de Puccini (580 produções no *Operabase*, em segundo lugar) e três de Rossini (274 produções no *Operabase*, em quarto lugar). Chama a atenção, pelo segundo ano seguido, o pequeno número de óperas de Mozart em 2019: apenas duas, embora o austríaco seja o terceiro compositor com maior número de produções (470) na temporada 2018/2019 de acordo com *Operabase*. Mais uma vez temos um número bastante significativo de óperas estreadas após 1950: dez títulos, entre os quais duas estreias mundiais. Temos, também, dois resgates históricos de óperas raramente vistas: Leonor (1883) do compositor pernambucano Euclides Fonseca (1853 – 1929) e O Grande Governador da Ilha dos Lagartos, de Antônio José da Silva, “o Judeu” (1705-1739).

Nos mapas abaixo (Figuras 1 e 2) podemos visualizar o Brasil com suas respectivas regiões geográficas e, dentro destas, as cidades onde óperas foram produzidas e o número de produções em cada cidade.



**Figura 1:** Número de produções por cidade 2018  
Fonte: elaboração própria



**Figura 2:** Número de produções por cidade 2019  
Fonte: elaboração própria

#### 4.Considerações Finais

O Brasil possui noventa e um teatros com fosso (portanto aptos a receberem montagens operísticas) espalhados por cinquenta e oito cidades em todas as regiões geográficas (SERRONI, 2002). O fato de apenas dez cidades em 2018 e treze em 2019 terem recebido este tipo de gênero musical é prova cabal de que há ainda muito trabalho a ser feito para que a ópera tenha penetração real e significativa na cultura brasileira e se torne uma fonte geradora de



empregos para uma longa cadeia de profissionais entre os quais, acima de tudo, estão os músicos: os instrumentistas, os cantores, os compositores e os maestros. Ano após ano as universidades brasileiras formam esses mesmos profissionais que acabam por disputar um lugar no mercado de trabalho bastante restrito, como podemos ver pelas figuras acima.

Conhecer a produção operística atual em tempo real, e não apenas a produção histórica do gênero, é fundamental para entendermos como a ópera está estruturada no país e quais são os caminhos em potencial para que ela se torne um polo efetivo de construção socioeconômica e cultural no país. Os dados aqui demonstrados são um pequeno, mas importante, passo nessa busca por entendimento. Já podemos afirmar, de acordo com dados apresentados acima, que o Brasil é um país que tem a iniciativa de apresentar óperas do modernismo e pós-modernismo musical, além de dar espaço para óperas da atualidade. O que nos falta é volume de produção e uma produção mais homogênea em todas as regiões do país. É fácil observar como o eixo sul sudeste ainda tende a predominar em número de produções, embora a região norte tenha apresentado uma produção sustentada e bastante ousada no que diz respeito a escolha de repertório.

Embora o trabalho para a construção do sítio Brasil Ópera Base ainda esteja no início, nos parece claro que ele será uma importante ferramenta de pesquisa tanto para a academia quanto para o campo profissional da música. No atual clima de desmonte artístico e cultural do país é de importância fundamental conhecer, mapear e fortalecer iniciativas que, contra vários obstáculos, conseguiram se estabelecer como polos de atividades profissionais para os egressos de nossas universidades e conservatórios. O campo da música no Brasil só tem a ganhar com o trabalho conjunto entre academia e o campo profissional da produção musical.



## Referências

- BONFIM, Camila Carrascoza. *A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na região metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016*. 2017. 423f. Dissertação (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151581>>. Acesso em: 15 maio 2021.
- BRANDÃO, José Maurício. Ópera no Brasil: um panorama histórico. *Revista Música Hodie*, Goiânia - V.12, 302p., n.2, 2012
- BRESCIA, Rosana Orsini. *É lá que se apresenta a comédia: a casa de ópera de Vila Rica*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.
- BUDASZ, Rogério. *Opera in the Tropics: music and theatre in early modern Brazil*. Nova York: Oxford University Press, 2019.
- CARDOSO, André. *A Música na Corte de D. João VI*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.
- CASOY, Sérgio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Empresa Gráfica Editora Guia Fiscal, 1954.
- CHAVES JUNIOR, Edgard de Brito. *Diário do Municipal (1971-1990)*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Americana, 1971.
- COLI, Juliana. *Vissi d'Arte: por amor a uma profissão*. São Paulo: Annablume, 2006.
- COSTA, Richard Santiago. *Parnaso Paulistano: história, arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo*. 2017. 795 f. Dissertação (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- CRANMER, David. O repertório músico-teatral na Casa de Ópera do Rio de Janeiro, 1778 a 1813. In.: VOLPE, Maria Alice (org). **Atualidade da Ópera. Rio de Janeiro**: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, p. 155-162.
- FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, Século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O Mundo Maravilhoso das Mágicas*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2011.
- HARTKOPF, Alessandra Lucas Lopes. *Ópera brasileira nos séculos XX e XXI: de 1950 a 2008*. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: < <http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/alessandra-hartkopf>> Acesso em: 3 fev. 2021/



KÜHL, P. M. *Cronologia da ópera no Brasil – século XIX* (Rio de Janeiro). 2003. Disponível em: [www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf](http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf). Acesso em: 26/01/2020

LAMOSAS, Rosana. *Os manuscritos de Vera Janacópulos em seu curso de interpretação para cantores – 1947: análise estética e contextualização histórica sob a ótica do ensino e da interpretação do canto: relações com a contemporaneidade*. 157 f. Dissertação (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2020. Disponível em: < <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/191927> >. Acesso em: 15 maio 2021.

MOREIRA, Daniela da Silva. *O barítono Ernesto de Marco e a canção no Brasil da primeira metade do século XX: da história e análise à prática*. 272 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

**Operabase**: the reference for opera performances around the world. Disponível em: < <https://www.operabase.com/en> >. Acesso em: 15/03/2020.

PACHECO, Alberto. *Castrati e Outros Virtuoses: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annblume, 2009.

PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Manaus*. Manaus: Editora Valer, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ópera em Belém*. Manaus: Editora Valer, 2009.

SERRONI, José Carlos. *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

TAKEDA, Talita. *Aspectos comunicativos na ópera contemporânea brasileira: uma análise do processo criativo do compositor Ronaldo Miranda*. 217 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: < <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/4754> >. Acesso em: 12 fev. 2021.

VELHO, Homero Antonio Strini. *O Curso de Canto da UNESP: o impacto do ensino superior no discurso de seus egressos*. 2019. 278 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2019. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/11449/181312> >.

## Notas

---

<sup>1</sup> Neste sentido, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, criada por José Amat em 1857, foi uma primeira, e importante, tentativa de criar uma produção operística brasileira em português e com artistas nacionais. Essa empreitada durou apenas quatro anos, mas foi responsável por revelar o compositor Carlos Gomes.

<sup>2</sup> Para entender a relação entre formação universitária e campo de trabalho dentro do campo vocal ver VELHO, 2019.

<sup>3</sup> Time criativo é o termo utilizado para designar as pessoas envolvidas em decisões artísticas de determinada produção: diretor, maestro, figurinista, visagista, cenógrafo e coreógrafo.

<sup>4</sup> As estatísticas elaboradas pelo sítio *Operabase.com* são baseadas nos dados dos seguintes países: EUA, Reino Unido, França, Itália, Espanha, Rússia, Áustria, Suíça e Polônia.

<sup>5</sup> As temporadas líricas no hemisfério norte são contabilizadas por anos consecutivos pois tem início, geralmente, em agosto/setembro de um ano e terminam em julho do ano consecutivo.