

Base Ópera Brasil: a ópera contemporânea brasileira no século XXI

Base Opera Brasil: Brazilian contemporary opera in the 21st century



Homero Antonio Strini Velho

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

homerovelho@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta dados quantitativos a respeito da produção de óperas contemporâneas brasileiras estreadas no século XXI. A programação das temporadas de ópera em teatros e orquestras ao redor do mundo se baseia em um número limitado de obras de compositores consagrados. A canonização do repertório operístico acabou por limitar escolhas artísticas, fazendo com que o repertório operístico ficasse restrito aos mesmos títulos populares de compositores europeus do século XX. Nos últimos anos, entretanto, novas óperas de compositores contemporâneos têm cada vez mais ocupado um espaço maior nessas programações. De que maneira esse fenômeno tem se manifestado no Brasil? Quais são as novas óperas brasileiras e seus compositores? Antes de poder responder a essas indagações, foi necessário construir uma base de dados que catalogasse e sistematizasse a produção de óperas profissionais no Brasil no século XXI. A Base Ópera Brasil (BOB) foi criada para este fim, além de tornar público toda a produção operística no território brasileiro desde o ano 2000. Embora os títulos tradicionais ainda continuem sendo os mais produzidos no país, vemos um aumento significativo na produção de novas óperas brasileiras no decorrer das últimas duas décadas, acompanhando a atual tendência global de estímulo a novas obras.

Palavras-Chave: Ópera contemporânea; Ópera brasileira; Base ópera Brasil; Século XXI.

Abstract: This article presents quantitative data regarding the production of new contemporary Brazilian operas that premiered in the 21st century. Season planning for opera theatres and orchestras around the globe is based on a limited number of titles by well-known composers. The canonization of an operatic repertoire has limited artistic choices mostly to the same works by popular composers. However, in the last few years, new operatic works by contemporary composers have gained more space within operatic seasons. How does this phenomenon apply to Brazil? What are the new Brazilian operas and who are their composers? It was necessary to build a database to catalog and systematize professional opera production in Brazil in the 21st century. Base Ópera Brasil (BOB) was created for such a purpose, as well as to make public the results of this research. Although the traditional repertoire continues to be the most produced in Brazil there is a significant increase in the premiere of new Brazilian operas over the last two decades, consistent with operatic trends in other parts of the world.

Keywords: Contemporary opera; Brazilian opera; Base opera Brasil; 21st century.

Submetido em: 10 de abril de 2024

Aceito em: 25 de junho de 2024

Publicado em: novembro de 2024

1. Introdução

Teatros de ópera ao redor do mundo elaboram suas temporadas líricas em torno de títulos já conhecidos e consagrados. Em termos gerais, as óperas são escolhidas baseadas na capacidade de atrair o maior público possível, privilegiando títulos que conseguiram se impor no imaginário popular. Desta maneira, o repertório tende a ser repetitivo e recai sempre sobre um número limitado de títulos independente de onde óperas são produzidas. Nomes como Giuseppe Verdi, Gioacchino Rossini, Richard Wagner, Giacomo Puccini, Georges Bizet e W. A. Mozart são alguns dos compositores que asseguraram seus nomes de maneira perene em teatros do mundo todo. Theodor Adorno (2001) já alertava para o caráter fetichista da música erudita e sua tendência de limitar o repertório em obras reconhecidas como “clássicos”.

Mas pessoas famosas [maestro ou instrumentistas] não são as únicas estrelas. A própria obra começa a desempenhar o mesmo papel. Um panteão de *bestsellers* se constitui. Os programas são reduzidos a determinadas obras e esse processo de redução exclui obras moderadamente boas. Neste processo os clássicos já aceitos passam por um processo de seleção que não está relacionado com sua qualidade. [...] Esta seleção se reproduz em um círculo fatal: as obras mais familiares têm mais sucesso e são tocadas mais vezes tornando-se, assim, mais familiares (Adorno, 2001, p. 36, tradução do autor)¹.

Embora composições do passado possam dialogar de maneira direta com o tempo atual, a cristalização do repertório da ópera é historicamente atípica: antes do século XX, a repetição de títulos de uma temporada para outra era a exceção. O público esperava escutar novas obras todos os anos e apenas óperas de muito sucesso eram repetidas em temporadas posteriores.

¹ “Famous people are not the only stars. Works begin to take on the same role. A pantheon of bestsellers builds up. The programmes shrink, and the shrinking process not only removes the moderately good, but the accepted classics themselves undergo a selection that has nothing to do with quality. [...] This selection reproduces itself in a fatal circle: the most familiar is the most successful and is therefore played again and again and made still more familiar.”

Desde o início do século XXI, entretanto, podemos observar uma mudança gradual, mas constante, na escolha do atual repertório de ópera. Cada vez mais teatros e instituições artísticas têm se preocupado com a renovação do repertório operístico como uma maneira de tornar o gênero mais relevante para os nossos tempos e para novos espectadores. Vários teatros na Europa e nos Estados Unidos iniciaram projetos plurianuais para o desenvolvimento de um novo repertório operístico que reflita temas atuais e que possam, ao mesmo tempo, explorar os diferentes estilos e vertentes composicionais disponíveis aos compositores no século XXI.

De que maneira o Brasil está inserido neste contexto? Esta é a pergunta que este artigo pretende responder de maneira quantitativa. Primeiramente, analisaremos como o repertório mundial e do Brasil se relacionam. No capítulo seguinte, faremos uma breve descrição da base de dados criada especificamente para sistematizar, organizar e catalogar a produção de óperas profissionais no Brasil, para, no capítulo seguinte, visualizarmos a produção de óperas contemporâneas brasileiras no século XXI.

2. Repertório Padrão

O repertório operístico produzido por teatros ao redor do mundo no último século (1924-2024) é dominado por obras compostas entre o final do século XVIII e início do século XX. Assim como a música orquestral e de câmara, a ópera também passou por um processo gradual de canonização do seu repertório no decorrer do século XIX, influenciado pelo aspecto individualista do romantismo europeu que enaltecia “grandes composições de grandes compositores” (quase que exclusivamente homens e europeus), e o gradual desenvolvimento da música de concerto e suas forças de produção como um modelo específico de mercadoria. De acordo com Weber (1999),

De maneira genérica a ópera se diferencia fundamentalmente da música de concerto [sinfônica] na evolução de um cânone. Uma ópera permanecia no palco por longos períodos apenas

em algumas ocasiões específicas antes de meados do século XIX. [...]Provavelmente o repertório operístico estabelecido como canônico foram aqueles de Rossini, Donizetti e Bellini em muitos lugares. Mas foi, provavelmente, apenas no início do século XX que o repertório da ópera de fato se estabeleceu como o de obras de compositores mortos, como havia acontecido no repertório orquestral e de música de câmara a partir de 1860 (Weber, 1999, p. 347, tradução do autor)².

A canonização do repertório de ópera pode ser constatada através das escolhas de repertório de teatros ao redor do mundo. De acordo com informações disponibilizadas pelo *site Operabase.com*, base de dados sobre temporadas de teatros de ópera ao redor do mundo, o Quadro 1, abaixo, mostra os títulos mais produzidos entre 2009 e 2020, anos disponíveis para consulta aberta ao público.

Quadro 1 – Dez óperas mais produzidas na Europa e América do norte 2009-2020³

Títulos
<i>La Traviata</i>
<i>Carmen</i>
<i>Die Zauberflöte</i>
<i>La Bohème</i>
<i>Tosca</i>
<i>Madama Butterfly</i>
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>
<i>Don Giovanni</i>
<i>Le Nozze di Figaro</i>
<i>Rigoletto</i>

Fonte: Operabase.com (2024). Elaboração própria.

²“On the broadest plane, the opera differed from the concerto in the evolution of the canon. Only in a few instances did clearly defined repertoires of full-length operas remain on-stage for long periods of time before the middle of the nineteenth century. [...] Probably the largest early operatic repertory to become established was that of works by Rossini, Donizetti and Bellini that remained in use in many places. Yet it was probably not until the early twentieth century that opera repertoires consisted primarily of works by dead composers, as had come about in orchestral and chamber-music concerts by the 1860s.”

³ Importante ressaltar que, pelos dados disponíveis no *site Operabase.com*, os dez títulos mais produzidos são exatamente os mesmos no período mencionado, com pequena variação na sua posição ano a ano. Isso nos leva a inferir que temporadas anteriores não desviam significativamente da lista de temporadas 2009-2020.

Percebemos que os dez títulos mais populares do mundo são de obras compostas em um período de apenas oitenta e quatro anos do século XIX, entre a estreia de *Il Barbiere di Siviglia*, de G. Rossini, em 1816, e *Tosca*, de G. Puccini, em 1900. Apenas três títulos mozartianos, *Don Giovanni* (1797), *Le Nozze di Figaro* (1786) e *Die Zauberflöte* (1791), ainda mais antigos, fogem deste período e reforçam a noção conservadora do repertório operístico.

Os dados coletados e disponibilizados na Base Ópera Brasil, sobre a qual discorrerei em maior detalhe no capítulo seguinte, permitem elaborar uma lista com os títulos mais produzidos no país neste início do século XXI. Podemos ver que a ópera no Brasil está inserida dentro dos padrões de repertório internacional, como nos mostra a Tabela 1 abaixo:

Tabela 1 – Dez títulos mais produzidos no Brasil 2000-2023

Títulos	Número de Produções
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	24
<i>Die Zauberflöte</i>	16
<i>Cavalleria Rusticana</i>	16
<i>Carmen</i>	16
<i>Pagliacci</i>	15
<i>La Traviata</i>	15
<i>Rigoletto</i>	11
<i>Madama Butterfly</i>	11
<i>Il Guarany</i>	11
<i>Tosca</i>	9
<i>Le Nozze di Figaro</i>	9
<i>La Bohème</i>	9

Fonte: Base Ópera Brasil (2024). Elaboração própria.

Os títulos mais produzidos no Brasil no século XXI repetem quase que exatamente as mesmas óperas do Quadro 1, assim como o período de composição das óperas mais populares no Brasil é exatamente o mesmo período de 84 anos entre *Il Barbiere*

di Siviglia e *Tosca*. A preferência por um repertório fortemente calcado em óperas italianas é parte de um contínuo histórico que tem suas raízes na vinda da família Real ao Brasil em 1808. De acordo com Ferreira (2014):

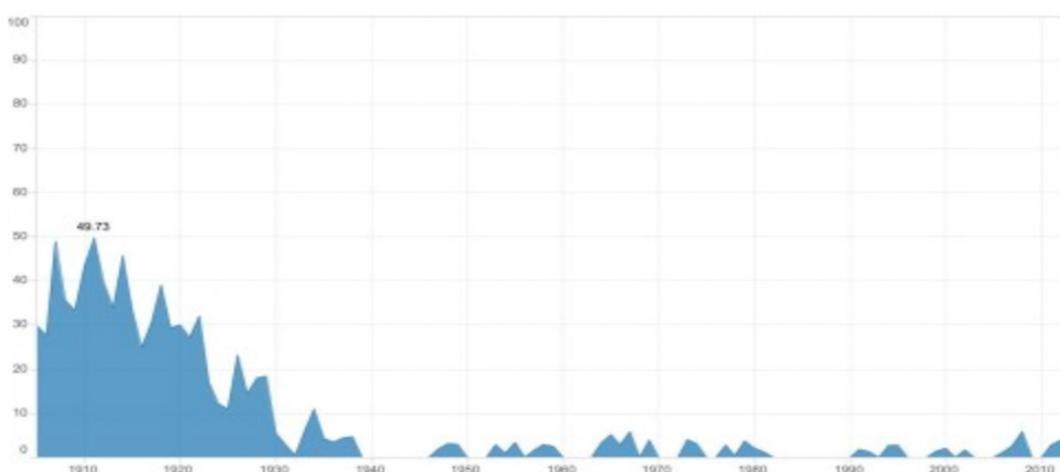
[...] percebemos que os críticos da ópera italiana tinham alguma razão ao relacioná-la com Portugal e com o período monárquico brasileiro. O gosto pelo estilo italiano teria suas raízes na metrópole, ainda na primeira metade do século XVIII, com D. João V, primeiro monarca lusitano a contratar músicos italianos e a enviar portugueses para a Itália, a partir de 1717. Foi durante seu reinado que permaneceu na corte o célebre compositor Domenico Scarlatti (1685-1757) e tantos outros cantores e músicos italianos. O afluxo de artistas italianos para a Corte portuguesa – bem como o envio de músicos portugueses para aperfeiçoamento na Itália – permaneceu constante nos governos que se seguiram. Durante todo o século XIX – com exceção do período regencial, em que se constata uma interrupção das atividades musicais no Rio de Janeiro –, a relação do público fluminense com a ópera italiana foi se intensificando. Durante, especialmente, o reinado de D. Pedro II, as companhias líricas da Itália fizeram grandes temporadas de ópera nos principais teatros da corte (Ferreira, 2014, p. 10).

Apenas *Il Guarany*, de Carlos Gomes, aparece como uma particularidade brasileira. Isso, evidentemente, se dá pela posição de destaque que o compositor brasileiro tem dentro da ópera na história da música brasileira. O sucesso de suas óperas na Itália validou seu nome no panteão dos compositores românticos que formam a base da programação dos teatros brasileiros desde as últimas décadas da monarquia. Embora suas óperas sejam bastante conhecidas no Brasil, elas são raramente encenadas em outros países.

Outro dado interessante, que revela de maneira mais clara o quão conservador a escolha de repertório se tornou do decorrer do

século XX, vem de uma pesquisa feita nos arquivos do *Metropolitan Opera House* (conhecido como *Met*), teatro novaiorquino considerado um dos mais importantes do mundo. Com base nas informações das temporadas entre 1905 e 2014, com mais de vinte e quatro mil récitas analisadas, podemos ver que, no decorrer do século XX, as temporadas se tornaram progressivamente mais dependentes de um repertório já conhecido.

Gráfico 1 – Porcentagem de óperas produzidas até 25 anos após sua estreia

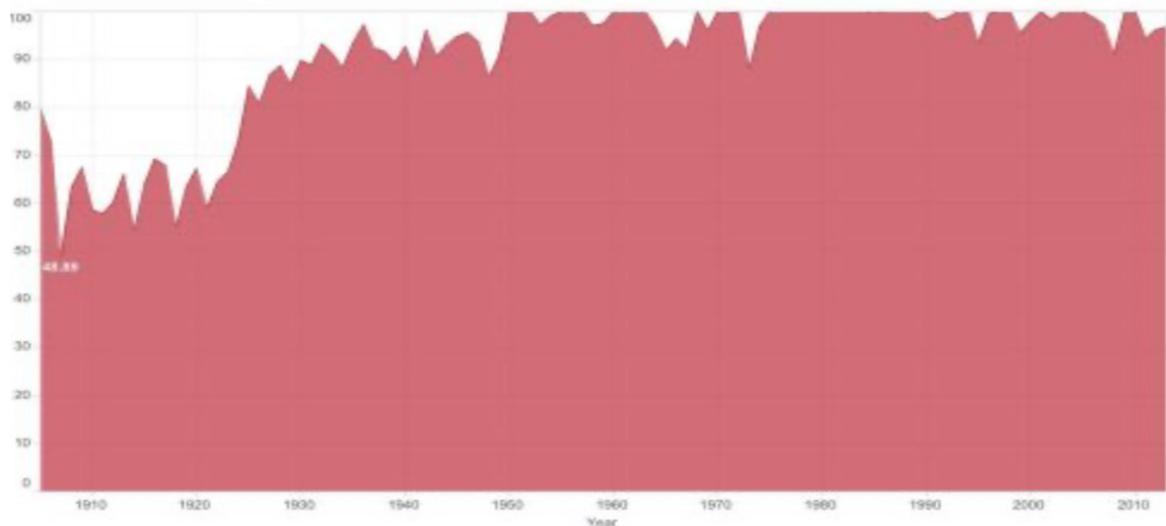


Fonte: Raman (2014).

No decorrer do século XX, o repertório do *Met* se tornou mais conservador quando levado em conta a data de estreia dos títulos programados anualmente. Em meados da década de 1910, a proporção de óperas compostas até vinte e cinco anos antes de sua inserção na temporada era de quase 50 por cento. Cem anos depois, esse percentual cai para menos de dez.

Uma outra maneira mais direta de visualizarmos o que aconteceu com o repertório no *Metropolitan* pode ser visualizado através do gráfico 2:

Gráfico 2 – Porcentagem de produções de óperas cujo compositor está morto



Fonte: Raman (2014).

É significativo que, justamente neste teatro, baluarte da tradição operística, as recentes temporadas estejam sinalizando uma mudança substantiva com relação ao repertório. Em uma matéria de janeiro de 2024, o jornal *The New York Times* noticiou que “novas óperas, de compositores vivos, tem vendido mais ingressos que os clássicos desde que o teatro voltou a funcionar depois da pandemia de Covid-19. O *Met* planeja produzir dezessete novos (ou recente) títulos nas próximas cinco temporadas, incluindo sete encomendas específicas” (Hernandez, 2024). Uma mudança como essa, em um teatro de programação conservadora, não acontece sem um contexto específico.

As primeiras décadas do século XXI tem visto um grande número de novas óperas ao redor do mundo, frutos de iniciativas específicas para o fomento de novas composições. Não nos cabe aqui elaborar uma lista com títulos, compositores e teatros que tem levado isso a cabo, mas uma rápida pesquisa no mecanismo de busca do *Google* pelos termos “*new opera+initiatives*” (novas iniciativas+opera) nos leva a uma plethora de programas focados no desenvolvimento de novos títulos. No site do *Opera America*, organização responsável por centralizar e discutir a produção da ópera nos EUA, Schweitzer e Cohn (2020) relatam que

Novas obras tinham um papel negligível no repertório de companhias americanas. Um ou outro novo título pipocava de vez em quando, quase que como uma resposta a crítica de que companhias tinham se transformado em algum tipo de museu onde se depositavam obras do passado, levando o gênero a se atrofiar. Essas estreias raramente tinham sobrevida em remontagens ou novas produções. A indústria, como um todo, dava uma indicação clara de que suas prioridades estavam em outros aspectos e que o objetivo da ópera nos EUA era apresentar um repertório herdado.

No decorrer do último meio século a paisagem para novos títulos mudou ao ponto de ser irreconhecível. Companhias de todos os tamanhos programam regularmente estreias mundiais, juntamente com remontagens de óperas americanas de nosso tempo (Schweitzer; Cohn, 2020, n.p., tradução do autor)⁴.

De que maneira essa tendência da ópera mundial está presente nas temporadas líricas brasileiras neste século? Antes de respondermos esta pergunta, temos que entender a ferramenta construída para permitir esta análise. A isso nos dedicamos o capítulo seguinte.

3. Base Ópera Brasil: BOB

A catalogação e análise 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, social e musical). O trabalho de Paulo Kühn (2003), *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX: Rio de Janeiro*, fornece uma pesquisa baseada em documentos primários (programas de teatro, notícias de jornal e críticas especializadas)

⁴ “New work played at best a negligible role in the repertoires of North American companies in 1970. An occasional new piece popped up, as if in response to criticism that companies had turned into museum-like repositories for the works of the past, causing the art form itself to atrophy. But these premieres seldom had an afterlife in revivals or new productions. As a whole, the industry gave every indication that its priorities lay elsewhere, and that American opera’s true business lay in the presentation of the inherited repertoire. Over the past half-century, the landscape for new work has changed so radically as to be unrecognizable. Companies large and small regularly program world premieres along with revivals of the American operas of our time.”

dos títulos produzidos no Rio de Janeiro entre a chegada da família Real no Rio de Janeiro em 1808 e 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).

A catalogação, organização e análise da produção operística no país a partir do século XX não é um 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 (2006), cataloga as montagens e concertos de ópera produzidos na cidade de São Paulo na segunda metade do século XX. Ele segue no encalço 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.

No intuito de evitar que informações históricas atuais se fragmentem e se percam, dei início a um projeto de catalogação e sistematização de todas as óperas profissionais produzidas no Brasil a partir do ano 2000. Auxiliado pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), criei a Base Ópera Brasil (BOB, acessada pelo endereço eletrônico www.baseoperabrasil.com.br). O objetivo desta base de dados é catalogar, documentar e tornar pública a produção operística profissional dentro do território brasileiro no século XXI. Através da coleta de fontes primárias⁵, foram extraídas e organizadas as seguintes informações sobre cada montagem: título, compositor/libretista, data e local das récitas, cantores, regentes, orquestras, coros, diretores, cenógrafos, figurinistas e iluminadores. O *site* inclui registros em áudio e/ou vídeo quando essas foram encontradas. É importante apontar, aqui, que os teatros brasileiros não têm uma política de registrar sistematicamente suas produções em formato de áudio e/ou vídeo. Alguns teatros, como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, são proibidos de o fazerem por questões contratuais com a sua própria orquestra, que proíbe qualquer registro oficial. São escolhas que, no longo prazo, empobrecem a memória da ópera no país.

Do ponto de vista metodológico, foi necessário definir parâmetros específicos para a inclusão na base de dados. O termo “montagem” foi definido como sendo um conjunto de récitas (ou apenas uma, quando se aplica) de um determinado título em um determinado teatro com um elenco específico. Esclarecendo: um título montado no mesmo teatro (ou pela mesma instituição), mas com elenco diferente, será considerado como uma nova montagem. A escolha desta definição parte do pressuposto de que, na ópera, a música é a dramaturga. Assim, uma partitura executada por músicos diferentes dentro de uma mesma concepção cênica terá um resultado único e específico de maior impacto final do que a concepção cênica. Como ressalta o sociólogo francês Antoine Hennion (2003, p. 87, tradução do autor), “a verdade da música

⁵ Programas em meio físico ou eletrônico fornecidos pelas instituições artísticas e produtoras de ópera. O programa (físico ou virtual) é a única comprovação existente que fornece as informações necessárias para a catalogação de maneira uniforme dos parâmetros utilizados na BOB.

não está na música em si, nem em um coletivo reconstituído. Ela está no momento da performance que você pode executar aqui e agora”⁶. Assim, qualquer mudança de elenco e/ou orquestra acarretará um resultado musical único e irreproduzível, fruto do momento em que ele acontece, com maior relevância estética que a encenação. Em contrapartida, uma produção com um mesmo elenco de um mesmo título em teatros diferentes será considerada como sendo a mesma montagem.

A definição do termo “profissional” está colocada da seguinte maneira no *site* da BOB:

Para inclusão neste *site*, definimos uma produção como profissional quando seus intérpretes principais são remunerados. A remuneração é condição fundamental para o estabelecimento, fortalecimento e crescimento de uma classe de profissionais atuantes no gênero. Somente através da profissionalização será possível ancorar a produção lírica de maneira mais duradoura no cenário cultural nacional.

Não serão incluídas montagens onde o piano substitui a orquestração original. O desenvolvimento dramático da ópera não se dá apenas através de sucessões harmônicas e rítmicas, mas, também, através das várias cores orquestrais imaginadas pelo compositor. A ausência de uma orquestra nos dá uma ideia do potencial dramático da ópera, mas não conta toda a história (IBICT, 2000).

Esta escolha foi baseada em duas premissas: a primeira é que raramente uma produção “profissional” (onde os músicos são remunerados) é feita apenas com redução de piano. A segunda é que a orquestração é parte constitutiva da obra, ao contrário da encenação. É fundamentalmente através da música, das diferentes cores e texturas instrumentais e vocais, 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

⁶ “The truth of music is not in music itself, not in any reconstituted collective, it is in the present performance you can give here and now.”

sonoro imaginado pelo compositor que ajuda a desenvolver, contar e comentar a estrutura dramática da obra.

A encenação de uma ópera é desejável, mas não fundamental, para a compreensão da obra como um todo. Desta maneira, foram incluídas obras apresentadas em forma de concerto (ou semicencenadas), assim como oratórios e cantatas apresentados de maneira teatral. De maneira resumida: estão incluídas na base de dados composições originalmente planejadas para serem encenadas (óperas, monólogos dramáticos, *intermezzi*, entre outras nomenclaturas) assim como outros gêneros vocais que tenham recebido tratamento teatral.

Montagens de cunho educacional, desenvolvidas em universidades e outras instituições artísticas ou de ensino, não foram incluídas como parte desta pesquisa. É importante que tenhamos bem delineados as fronteiras de cada campo (profissional/educacional) para que o objeto de análise seja o mais específico possível. Ao mesmo tempo é importante ressaltar que o termo “profissional” não está ligado a valores qualitativos das montagens. Embora existam parâmetros claros a respeito das qualidades inerentes a uma apresentação artística esse, talvez, seja assunto mais corretamente tratado pelo campo da crítica musical, por mais fragilizada que ela se encontre no atual momento no país.

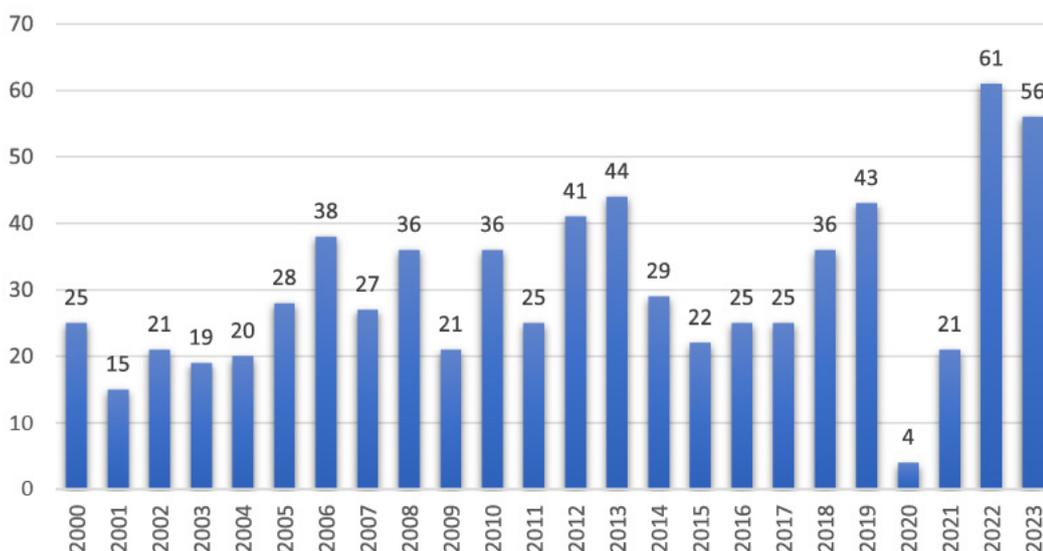
O tamanho do território brasileiro, aliado à pulverização e descentralização de informação referente à música de concerto, certamente dificulta uma coleta completa e infalível de dados. Há montagens que sabemos ter acontecido para as quais não foram encontradas informações fidedignas que confirmassem os dados necessários. Estas montagens não foram incluídas. Eventuais lacunas serão devidamente preenchidas à medida que fontes confiáveis forem encontradas.

4. Ópera Contemporânea Brasileira no Século XXI

Através da BOB, foi possível conhecer de maneira específica o repertório operístico produzido no Brasil e, ao mesmo tempo,

investigar a presença de novos títulos brasileiros. Antes de analisarmos os títulos em si, é importante conhecermos o tamanho do campo operístico. O Gráfico 3, abaixo, nos mostra o número de produções profissionais no país entre 2000 e 2023.

Gráfico 3 – Número de montagens por ano no Brasil⁷



Fonte: Base Ópera Brasil (2024). Elaboração própria.

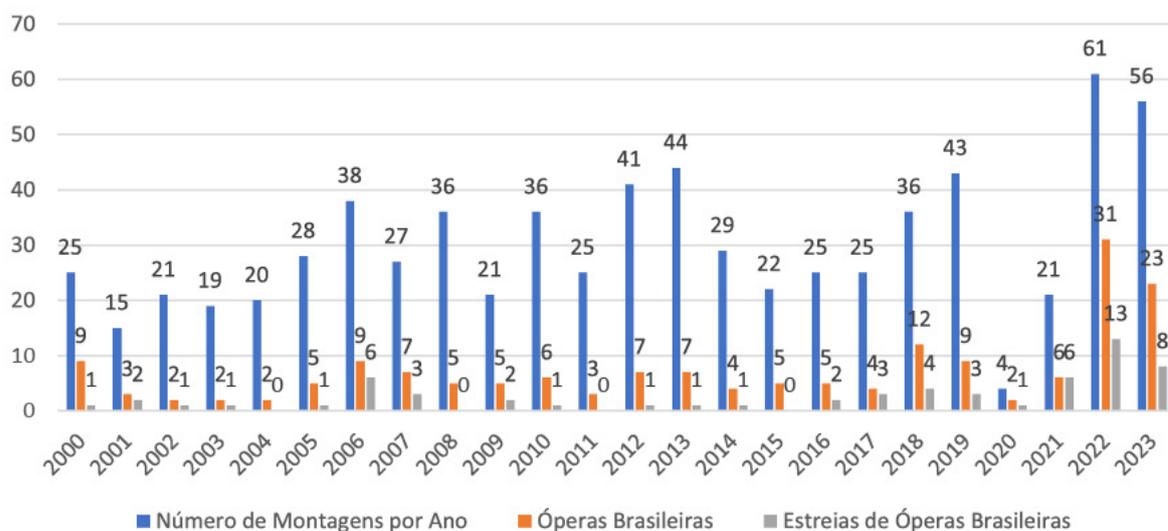
De acordo com Chaves Junior (1993), a média de produções no Theatro Municipal do Rio de Janeiro na década de 50 do século XX era de quarenta e quatro por ano, com uma redução significativa para uma média de vinte e quatro produções na década seguinte. Na cidade de São Paulo, segundo Casoy (2006), a média de produções anual entre 1952 e 2005 era de vinte e oito óperas. Frente a estes números, por mais restritos que sejam geograficamente, os números apresentados no Gráfico 3 indicam que a ópera tem perdido relevância como manifestação artístico-cultural no Brasil quando comparada com números existentes sobre a produção operística no século XX.

As temporadas de ópera no Brasil no século XXI sempre contaram com títulos de compositores brasileiros como parte da

⁷ 2020 e 2021 foram os anos da pandemia COVID-19, o que explica o número extremamente baixo de produções em 2020, embora 2021 já tenha visto um retorno ao mesmo número de produções que anos passados, colocando em evidência a baixa produção total de óperas no país.

programação embora em proporção variada, como podemos ver no Gráfico 4, abaixo.

Gráfico 4 – Óperas de compositores brasileiros entre 2000 e 2023

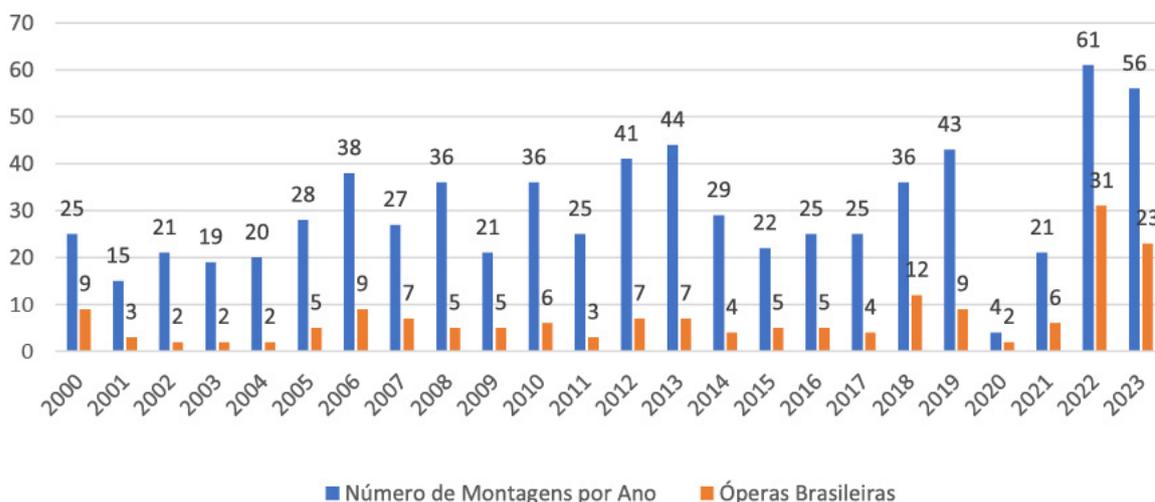


Fonte: Base Ópera Brasil (2024). Elaboração própria.

Os dados revelam que a porcentagem de títulos de compositores brasileiros muda drasticamente no decorrer dos anos investigados, mas sempre constitui pelo menos dez por cento da programação. Podemos observar, também, que a partir de 2018 a porcentagem de óperas de compositores brasileiros aumenta significativamente, chegando a mais de cinquenta por cento da programação em 2022 e mais de quarenta por cento em 2023.

De que maneira a estreia de novos títulos tem participado de cada uma dessas temporadas? O Gráfico 5, abaixo, nos permite visualizar esta resposta.

Gráfico 5 – Número de estreias de óperas brasileiras 2000-2023



Fonte: Base Ópera Brasil (2024). Elaboração própria.

Podemos ver que a produção de novos títulos operísticos brasileiros tem ganhado cada vez mais espaço nas temporadas de ópera no Brasil. Essa tendência se manifesta de maneira mais consistente a partir de 2016, quando vemos um pequeno, mas constante, aumento no número de novas obras (2 em 2016; 3 em 2017; 4 em 2018) até o ano de 2022, quando foram estreadas treze novas óperas no país. A pandemia nos anos de 2020 e 2021, embora tenha afetado o setor como um todo, parece ter sido frutífero para novas óperas brasileiras, visto que, em 2021, todas as óperas de compositores brasileiros produzidas no país foram novas composições.

É importante, ainda, frisar que os números apurados no gráfico acima dizem respeito especificamente a títulos inéditos, mas não levam em consideração a montagem de óperas contemporâneas⁸ que conseguiram assegurar uma segunda ou terceira montagem. Títulos como *Domitila* (2000) e *Piedade* (2012), ambas obras de João Guilherme Ripper, já foram produzidas inúmeras vezes no país

⁸ Aqui, é importante, também, entendermos que o termo “contemporâneo” levanta questões de fronteiras temporais que mudam constantemente. Usado para se referir ao repertório musical a partir do esfacelamento do sistema tonal no início do século XX, o termo “música contemporânea” não pode mais ser usado como uma definição estilística a não ser como parte de um reducionismo musical. Temos que entender o termo como referindo-se a algo pertencente ao tempo atual e não como uma referência estilística já ultrapassada.

desde o ano de suas respectivas estreias e conseguiram assegurar um lugar de destaque entre a produção de óperas contemporâneas brasileiras neste início do século XXI⁹. Além disso, desde o ano 2000, diferentes teatros resgataram títulos de compositores brasileiros há muito tempo não vistos nos nossos palcos. Estes incluem as óperas *A Menina das Nuvens* e *Yerma*, ambas de Villa-Lobos; *Alma*, de Cláudio Santoro; *Um Homem Só*, de Camargo Guarnieri; *Ártemis*, de Alberto Nepomuceno; e *Jupyra*, de Francisco Braga.

4.1. Títulos e Compositores

A ópera contemporânea brasileira, assim como a música de concerto no mundo atual, é plural e ampla no uso de diferentes linguagens musicais. O compositor Luciano Berio dizia que, hoje em dia, “o que temos a nosso dispor é uma imensa biblioteca de sabedoria musical que nos atrai ou nos intimida e nos convida a suspender ou confundir nossas cronologias”¹⁰ (Berio, 2006, p. 9, tradução do autor). Todo compositor ativo hoje é obrigado a lidar com essa biblioteca de acordo com suas convicções e inclinações artísticas, tanto no que diz respeito ao material musical quanto ao uso de formas.

Temos representantes de vários estilos e escolas musicais presentes nos distintos títulos produzidos este século no país: o experimentalismo de Jocy de Oliveira em obras como *Kseni, a estrangeira* (2006) e *Liquid Voices – a história de Matilde Segalescu* (2017); a música eletroacústica de Flo Meneses em *Ritos de Perpassagem* (2019) e de Jorge Antunes em *Olga* (2006); o neorromantismo de Ronaldo Miranda em *O menino e a Liberdade* (2013) e seu flerte com o teatro musical em *A Tempestade* (2006); a música armorial de Eli-Eri Moura nas óperas *Dulcineia e Trancoso* (2009) e *A Ópera do Mambembe Encantado* (2016); o tonalismo expandido de João Guilherme Ripper em *Cartas Portuguesas* (2020)

9 É possível visualizar o número de montagens de cada título no site www.baseoperabrasil.com.br.

10 “What we do have at our disposal, instead, is an immense library of musical knowledge, which attracts or intimidates us, inviting us to suspend or to confound our chronologies.”

e *O Anjo Negro* (2013); até o tonalismo tradicional de Ernani Aguiar na ópera *Aleijadinho* (2022).

Tabela 2 – Estreias de óperas brasileiras inéditas entre 2000 e 2023¹¹

Título	Compositor	Local de estreia	Ano de estreia
Domitila	J.G. Ripper	CCBB RJ (Rio de Janeiro)	2000
O Homem dos Crocodilos	Arrigo Barnabé	SESC Ipiranga (São Paulo)	2001
BIS! A Rosa do Asfalto	Laércio Resende	SESC Ipiranga (São Paulo)	2001
22 Antes, Depois	Tim Rescala/ Arrigo Barnabé	SESC Ipiranga (São Paulo)	2002
Anjo Negro	J. G. Ripper	CCBB SP ¹²	2003
Enquanto estiverem acessos os avisos luminosos	Arrigo Barnabé	SESC Ipiranga (São Paulo)	2005
O Cientista	Silvio Barbato	TMRJ ¹³	2006
O Pescador e Sua Alma	Marcos Lucas	CCBB RJ	2006
Olga	Jorge Antunes	TMSP ¹⁴	2006
A Tempestade	Ronaldo Miranda	Theatro São Pedro (São Paulo)	2006
Kseni, a estrangeira	Jocy de Oliveira	Teatro Carlos Gomes,	2006
O Caixeiro da Taverna	Guilherme Bernstein	Theatro São Pedro (São Paulo)	2006
O Viajante das Lendas Amazônicas	Serguei Firsanov	Theatro da Paz (Belém)	2007
Solo	Jocy de Oliveira	Teatro Caixa Econômica Federal (Rio de Janeiro)	2007

¹¹ *Óperas encomendadas pelo Festival Amazonas de Ópera (FAO) 2021 em formato online. As óperas tiveram áudio gravado em estúdio e vídeo gravado em diversas localizações, todas executadas pelos corpos artísticos do Teatro Amazonas, Manaus.

⁺Óperas encomendadas pela Bienal de Ópera Contemporânea (BOA) e executadas na mesma récita.

[°]Óperas apresentadas como resultado do programa "Atelier de Composição Lírica para novas óperas" do Teatro São Pedro, São Paulo, 2022.

⁺Óperas encomendadas pela Bienal de Ópera Contemporânea (BOA) e executadas na mesma récita.

[°]Óperas apresentadas como resultado do programa "Atelier de Composição Lírica para Novas Óperas" do Teatro São Pedro, São Paulo, 2023.

¹² Centro Cultural Banco do Brasil.

¹³ Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

¹⁴ Theatro Municipal de São Paulo.

Base Ópera Brasil: a ópera contemporânea brasileira no século XXI
Homero Antonio Strini Velho

Poranduba	E. Villani-Cortes	Teatro Amazonas (Manaus)	2007
Dulcinéia e Trancoso	Eli-Eri Moura	Teatro Santa Isabel (Recife)	2009
Chagas	Silvio Barbato	Palácio das Artes (Belo Horizonte)	2009
Revisitando Stravinsky	Jocy de Oliveira	TMRJ	2010
Piedade	J. G. Ripper	Teatro Vivo (Rio de Janeiro)	2012
O Menino e a Liberdade	Ronaldo Miranda	Teatro São Pedro (São Paulo)	2013
Onheama	J. G. Ripper	Teatro Amazonas (Manaus)	2014
Medeia	Mario Ferraro	Salão Leopoldo Miguez (Rio de Janeiro)	2016
A Ópera do Mambembe Encantado	Eli-Eri Moura	Salão Leopoldo Miguez	2016
Liquid Voices- a história de Matilde Segalescu	Jocy de Oliveira	Teatro SESC 24 de maio (São Paulo)	2017
Na Boca do Cão	Sergio Roberto de Oliveira	CCBB RJ	2017
O Espelho	Jorge Antunes	Teatro São Pedro (São Paulo)	2017
Kawah Ijen	J. G. Ripper	Teatro Amazonas	2018
A Revolução das Crianças	Eduardo Seincman	Teatro Pedro II (Ribeirão Preto)	2018
O Quatrilho	Vagner Cunha	Teatro São Pedro (Porto Alegre)	2018
Frankenstein (opera-rock)	Alberto Heller	Teatro Ademar Rosa (Florianópolis)	2018
O Peru de Natal	Leonardo Martinelli	Teatro São Pedro (São Paulo)	2019
Ritos de Perpassagem	Flo Menezes	Teatro São Pedro (São Paulo)	2019
Migrações	Beto Villares	Parque Lage (Rio de Janeiro)	2019
Cartas Portuguesas	J. G. Ripper	Sala São Paulo (São Paulo)	2020

Base Ópera Brasil: a ópera contemporânea brasileira no século XXI
Homero Antonio Strini Velho

O Engenheiro	Tim Rescala	Teatro São Pedro (Porto Alegre)	2021
Viramundo	Vários ¹⁵	Palácio das Artes	2021
Três Minutos de Sol	Leonardo Martinelli	<i>online</i> *	2021
O Corvo	Eduardo Frigatti	<i>online</i> *	2021
Moto-Contínuo	Piero Schlochauer	<i>online</i> *	2021
A Peste	Cyrio Delvizio	Teatro Popular Oscar Niemeyer (Niterói)	2021
Dadá ⁺	Edu Lobo	Sala Mário Tavares, TMRJ	2022
Larilá ⁺	Arrigo Barnabé	Sala Mário Tavares, TMRJ	2022
Protocolares ⁺	Mario Ferraro	Sala Mário Tavares, TMRJ	2022
Auto da Compadecida	Tim Rescala	Teatro Alfa ((São Paulo)	2022
A Procura da Flor	André Mehmar	Centro Cultural SESC Glória (Vitória)	2022
Café	Felipe Senna	TMSP	2022
O Presidente ^{ox}	Gabriel Xavier	Teatro São Pedro (São Paulo)	2022
Entre(Cacos) ^{ox}	Marina Figueira	Teatro São Pedro (São Paulo)	2022
Fome dos Cães ^{ox}	Willian Lentz	Teatro São Pedro (São Paulo)	2022
Aleijadinho	Ernani Aguiar	Palácio das Artes	2022
Homens de Papel	Elodie Bouny	TMSP	2022
Navalha na Carne	Leonardo Martinelli	TMSP	2022
O Canto do Cisne	Leonardo Martinelli	Teatro São Pedro (São Paulo)	2022
Contos de Júlia	Marcus Siqueira	Centro Cultural SESC Glória (Vitória)	2023
Gota Tártara ^o	Franciele Regina	Teatro São Pedro (São Paulo)	2023

¹⁵ Ópera apresentada ao fim do projeto "Ateliê de Criação: Dramaturgia e Processos Criativos" da Academia de Ópera do Palácio das Artes, Belo Horizonte. O espetáculo consiste de cinco breve óperas inspiradas no livro *O Grande Mentecapto*, de Fernando Sabino. Cada um dos episódios líricos foi composto por um compositor diferente: André Mehmar, Denise Garcia, Antonio Ribeiro, Maurício de Bonis e Thais Montanari.

Casa Verdi ^o	Caio Csizmar	Teatro São Pedro (São Paulo)	2023
Entre-Veias ^o	Giovanni Porfirio	Teatro São Pedro (São Paulo)	2023
Matraga	Ruffo Herrero	Palácio das Artes	2023
Isolda/Tristão	Clarice Assad	TMSP	2023
Júlia, a Tecelã	Wendell Kettle	Teatro Santa Isabel (Recife)	2023
Happy Hour	Marcus Mota	Teatro SESC Silvio Barbato (Brasília)	2023

Fonte: Base Ópera Brasil (2024). Elaboração própria.

5. Considerações Finais

Podemos ver que a ópera, como gênero artístico, está sujeita a tendências mundiais que orientam de maneira bastante clara a escolha de repertório. A cristalização de títulos canônicos no início do século XX significou sua conseqüente reprodução pelo mundo afora e é revelada objetivamente ao compararmos as obras mais produzidas no mundo e no Brasil: são essencialmente as mesmas obras e os mesmos compositores. Temos que entender isso como fruto de um longo e contínuo processo histórico iniciado no século XIX que incutiu nas elites coloniais brasileiras os mesmos gostos e preferências que as elites dos países colonizadores. Não bastava a construção de teatros monumentos como prova de que o Brasil compartilhava os mesmos valores civilizatórios que o velho mundo: o repertório também tinha que ser o mesmo que aquele apresentado nos teatros europeus.

A preferência por esse repertório canônico se fortalece no decorrer do século XX, pois ainda são as elites socioeconômicas que controlam os teatros e definem sua programação. Embora algumas novas obras sejam gradualmente admitidas dentro do cânone operístico, como obras de Richard Strauss, Igor Stravinsky e Benjamin Britten, estas continuam sendo obras de homens (brancos) europeus, ligados a uma tradição de música erudita

que, apenas lentamente, no decorrer do século passado, começa a entender a necessidade de se relacionar com um novo público, contar novas histórias e desenvolver novas narrativas operísticas.

Neste início do século XXI, começamos a ver um crescente interesse na produção de novas óperas após um período de estagnação do repertório. Novas sensibilidades socioculturais, fruto de sociedades interessadas e preocupadas com a diversidade da experiência humana, tem conseguido influenciar decisões artísticas que orientam a produção operística na atualidade. A necessidade de reinventar, revigorar e ressignificar o gênero operístico tem resultado em um interesse por novas obras. Não se trata, aqui, da substituição do repertório tradicional, que ainda continua sendo a base das temporadas líricas de teatros mundo afora. Trata-se do entendimento que a ópera precisa se conectar com uma realidade sociocultural completamente distinta daquela que deu origem ao que hoje é visto como os “clássicos”.

A produção operística brasileira, em sintonia com o mercado global, também tem mostrado sua capacidade de renovação. No início do século XXI, novas obras brasileiras poderiam ser vistas como uma curiosidade, apenas mais uma tentativa de realizar uma “ópera brasileira” que ilude definição desde as tentativas de Mário de Andrade na primeira metade do século passado. O ano de 2006, entretanto, viu a estreia de nada menos que seis novas óperas brasileiras, mostrando que o *zeitgeist* estava em processo de maturação para uma produção mais consistente de novas obras.

Assim, entre títulos mais e menos novos compositores brasileiros, foram criadas condições culturais propícias para a explosão de novas óperas vistas a partir de 2018, quando novos títulos aparecem com maior frequência, chegando a representar vinte e um por cento da programação operística do país todo em 2022 e quinze por cento em 2023. Além da quantidade de novos títulos, a recente produção de novas óperas tem sido capaz de refletir a riqueza musical de um país com a multiplicidade cultural como o Brasil. Há espaço para todos os tipos de linguagem musical no século XXI. Se a presença de novas obras irá se manter com a

mesma intensidade em temporadas vindouras, é uma pergunta que apenas o tempo poderá responder, mas, para que isso aconteça, é fundamental que as instituições artísticas continuem a apoiar o desenvolvimento e produção de novas obras. Temporadas vindouras nos dirão se a ópera ficará presa ao passado ou abrirá uma ponte para o seu próprio futuro.

Referências

ADORNO, Theodor. **The Culture Industry**. London: Routledge Classics, 2001. 210 p.

BERIO, Luciano. **Remembering the Future**. Cambridge: Harvard University Press, 2006. 152 p.

CASOY, Sérgio. **Ópera em São Paulo: 1952-2005**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 603 p.

CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. **Um Século de Ópera em São Paulo**. São Paulo: Empresa Gráfica Editora Guia Fiscal, 1954. 327 p.

CHAVES JUNIOR, Edgard de Brito. **Diário do Municipal (1971-1990)**. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 1993. 189 p.

CHAVES JUNIOR, Edgard de Brito. **Memórias e Glórias de um Teatro: sessenta anos de história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Americana, 1971. 683 p.

FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. A Imprensa e a ópera italiana nos primeiros anos da República (Rio de Janeiro 1889-1898). *In: VII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 7., 2014, São Paulo. Anais [...]*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014. p. 1-12, Disponível em: <https://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Liliane%20Carneiro%20dos%20Santos%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2024.

HENNION, Antoine. Music and mediation: towards a new sociology of music. *In*: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard.

The Cultural Study of Music: a critical introduction. Londres: Routledge, 2003. p. 80-91.

HERNANDEZ, Javier. Met Opera taps its Endowment Again to Weather Downturn. **The New York Times.** Nova York, 25 jan. 2024. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/01/25/arts/music/met-opera-endowment-finances.html>. Acesso em: 14 fev. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA – IBICT. **Base Ópera Brasil.** Rio de Janeiro: IBICT, 2000. Disponível em: <http://baseoperabrasil.com.br>. Acesso em: 19 jul. 2024.

KÜHL, Paulo. **Cronologia da ópera no Brasil** – século XIX (Rio de Janeiro). 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/3066922/Cronologia_da_ópera_no_Brasil_século_XIX_Rio_de_Janeiro_. Acesso em: 26 jan. 2024.

OPERABASE. The Reference for Opera Performances Around the World. Disponível em: <https://www.operabase.com/en>. Acesso em: 20 jan. 2024.

RAMAN, Suby. **10 Graphs to Explain the Metropolitan Opera.** 26 out. 2014. Disponível em: <https://subyraman.tumblr.com>. Acesso em: 10 fev. 2024.

SCHWEITZER, Vivien; COHN, Fred. The Rise of the New. *In*: **Opera America.** Nova York, 4 jan. 2020. Disponível em: <https://www.operaamerica.org/magazine/winter-2020/the-rise-of-the-new/>. Acesso em: 24 fev. 2024.

WEBER, William. The History of Musical Canon. *In*: COOK, N; EVERIST, M. (Org.). **Rethinking Music.** New York: Oxford University Press, 1999. cap. 15. p. 336-355.

Agradecimentos

Adriana Balleste e Ana Cristina Valentino, pesquisadoras do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (ibict), sem quem o site Base Ópera Brasil não teria sido possível.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.