

Dossiê
Dramaturgia Musical

A ópera está morta! Viva a ópera!

Janette Dornellas

A ópera está morta! Viva a ópera!

A Revitalização da Ópera no Distrito Federal

Janette Dornellas

Cantora Lírica, Doutoranda do PPG-Arte da Universidade de Brasília

Resumo: Esse artigo apresenta um breve histórico da história da ópera no Distrito Federal, mencionando pessoas e eventos que foram significativos nesse processo. Para um melhor entendimento do texto, no tópico 2 discorreremos sobre demandas cênicas e vocais da arte operística. Nos tópicos 3 e 4 falaremos sobre a importância da subvenção pública para a ópera em todo o mundo e os desafios de se produzir óperas de qualidade com pouca verba. Na Conclusão, abordamos um pouco da história do apoio do FAC (Fundo de Apoio à Cultura) e como os editais vem mudando e se adequando cada vez mais a realidade. Também fizemos um levantamento das óperas produzidas entre os anos de 2011 a 2016 com o apoio do FAC – Fundo de Apoio à Cultura do DF, com um quantitativo de óperas realizadas e valores disponibilizados.

Palavras-chave: Ópera, ópera estúdio, técnica vocal, técnica de atuação, produção de ópera, FAC/DF, AOB/DF, SEC/DF, Mozart, Menotti, Puccini, Ulmann, Britten, Donizetti

Abstract: This article presents a brief history of the history of the opera in the Federal District, mentioning people and events that were significant in this process. For a better understanding of the text, in topic 2 we will talk about the scenic and vocal demands of operatic art. In topics 3 and 4 we will talk about the importance of the public subsidy for the opera around the world and the challenges of producing quality operas with little money. In the Conclusion, we have covered a bit of the history of the FAC's support (Supporting Found for Culture) and how the edits have been changing and adapting more and more to reality. We also did a survey of the opera's production between the years 2011 to 2016 with the support of the FAC, Supporting Found for Culture, with a number of operas performed and values made available.

Keywords: Opera, opera studio, vocal technique, acting technique, opera production, FAC/DF, AOB/DF, SEC/DF, Mozart, Menotti, Puccini, Ulmann, Britten, Donizetti

Apresentação

O presente artigo propõe oferecer um panorama atual da produção operística no Distrito Federal e os desafios de se produzir ópera com poucos recursos financeiros, tentando manter uma temporada regular e homogênea de espetáculos. Regular em sua periodicidade e homogênea no aspecto de manter uma qualidade artística que permita um constante afluxo de público e um aumento na quantidade de consumidores desse produto cultural.

No primeiro tópico faremos uma retrospectiva da história da produção operística no DF, citando os personagens importantes responsáveis pelo começo e manutenção da

ópera no DF. E vamos lembrar algumas das montagens realizadas em Brasília.

No segundo tópico falaremos um pouco sobre a ópera e suas demandas vocais e físicas, abordando aspectos históricos da formação dos cantores, enquanto buscamos situar o leitor fornecendo conceitos para um melhor entendimento do assunto.

No terceiro tópico abordaremos uma questão muito delicada e atual que é a necessidade de adequar a produção operística aos baixos valores que lhe são dedicados. A ópera, por muitos anos, foi vista como arte elitista por causa de produções luxuosas e pelas divas e divos com cachês astronômicos e vida glamorosa. Pelo menos era o que pensava o público.... Hoje se vê muitas produções inovando nas questões estéticas buscando baratear o custo das montagens. Os cachês também não são mais altíssimos e poucos artistas podem se dar ao luxo de cobrar cachês estelares.

No quarto tópico demonstraremos como os desafios e problemas apresentados nos tópicos anteriores levaram a uma revitalização da ópera em Brasília, quando um grupo de cantores líricos decidiu lutar por mais verba público e conseguiu inserir a ópera como rubrica específica no FAC – Fundo de Apoio à Cultura.

Na Conclusão tentaremos elencar os aspectos positivos e negativos dessa tendência da ópera no Distrito Federal e apresentaremos um resumo quantitativo do que foi realizado até o momento.

160

Dossiê Dramaturgia Musical

Breve histórico da produção operística do Distrito Federal

A produção de uma ópera ou de uma temporada regular de ópera está desde sempre ligada a alguns fatores decisivos para sua realização: dinheiro, interesse político, relações de amizade entre artistas e mecenas, maestros amantes do gênero. Não foi diferente no Distrito Federal. As realizações operísticas profissionais oscilaram de acordo com a influência desses e de outros fatores, oferecendo ao público da cidade temporadas irregulares, tanto no sentido de quantidade quanto de qualidade.

Uma das responsáveis por tentar manter uma temporada regular de ópera foi a senhora Asta Rose-Alcaide, criadora da Associação Ópera Brasília na década de 70. Em 1978, a Associação Ópera Brasília, em parceria com a Escola de Música de Brasília, produziu a primeira ópera na cidade. O título escolhido foi a ópera “Ahmal e Os Visitantes da Noite”, com música e texto do ítalo-americano Gian-Carlo Menotti, tendo no elenco Alessandro Santoro, filho de Claudio Santoro, no papel de Ahmal e o próprio Santoro na regência da ópera. Athos Bulcão assinou os figurinos e objetos de cena e Giselle Magalhães criou os cenários.

Como se pode observar no cartaz da ópera várias instituições públicas e privadas apoiaram este evento. Além da Associação Ópera Brasília, responsável pelos aspectos práticos da produção, temos também as extintas Fundação Cultura do DF e Fundação Educacional do DF, a Escola de Música de Brasília (onde a ópera foi apresentada), a Caixa Econômica Federal, a Casa Thomas Jefferson, a FUNARTE e o Banco do Brasil. Constatamos também que os ingressos foram vendidos no Cine Brasília.

O Maestro Emílio de César foi testemunha desse movimento operístico em Brasília e um dos seus maiores incentivadores. Na produção da ópera Ahmal e os Visitantes da

Noite, foi o responsável pela preparação do coral mais tradicional da cidade, o Madrigal de Brasília, que executou a parte do coro da ópera. Ele nos conta que as duas apresentações da ópera estavam lotadas, apesar da entrada não ser franca.

Em fevereiro de 1979, a Orquestra da Escola de Música de Brasília foi convidada a tocar na inauguração da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional. A regência foi do Maestro Claudio Santoro. Na ocasião a orquestra era composta por professores e alunos da Escola de Música, de professores da UnB e alguns músicos de bandas militares. Um ano após a inauguração, Claudio Santoro conseguiu que a Orquestra se tornasse Orquestra do Teatro Nacional, subsidiada pela Fundação Cultural e pela Secretaria de Cultura, na época sob a direção de Eurides Brito e Carlos Matias, respectivamente. Claudio Santoro tornou-se então o maestro titular da Orquestra. Mas, durante a sua gestão, de 1980 a 1981, nenhuma ópera foi apresentada na cidade.

No final de 1981, o Maestro Emílio de César assume o lugar de maestro e diretor artístico da OSTN. Foram os anos de maior produção operística do Distrito Federal. Em 1982 tivemos as óperas *A Flauta Mágica* de Mozart, *Carmem* de Bizet e a cantata cênica *Carmina Burana* de Carl Orff. Em 1983 foi a vez do *Barbeiro de Sevilha* de Rossini, *La Bohème* de Puccini, *A Vingança da Cigana* de Domingos Caldas Barbosa, primeira ópera escrita em português no ano de 1794, e a cantata cênica *Colombo* de Carlos Gomes. Em 1984 subiram ao palco *La Traviata* de Verdi, *O Guarany* de Carlos Gomes e *Porgy and Bess* de Gershwin. Também durante a gestão do Maestro Emílio de César foi produzida a ópera *Così fan Tutte* de Mozart para o Projeto Platéia, um projeto de circulação nas diversas regiões administrativas do DF, na época chamadas cidades-satélites.

Paralelamente às produções oficiais do governo do DF, um grupo de professores da UnB liderados pelo professor de literatura inglesa Arthur Meskel produzia operetas de pequeno porte como o *Mikado*, e em 1985 uma grande produção da opereta *My Fair Lady*, que estreou na Sala Villa-Lobos e depois foi apresentada no Palácio das Artes em Belo Horizonte.

Um pouco sobre Ópera e suas Demandas Cênicas

O termo ópera significa “obras” em Latim, plural de *opus*, numa sugestão de uma arte que combina várias outras artes, como canto, canto coral, balé, música sinfônica, além da direção cênica, cenários e figurinos. Também se diz que a ópera é um gênero artístico que consiste num drama encenado com música. Na Itália do século XVII, chama-se ópera pelo termo *dramma per musica* ou *Melodramma*. Em todas estas definições encontramos a referência ao aspecto cênico da ópera. Portanto, além do aprendizado musical, o cantor deve adquirir a competência artística de ser capaz de interpretar um ou mais personagens, não somente em óperas, mas também em concertos. O estudo da arte dramática é de vital importância para que o aluno de canto se torne realmente o profissional que o mercado espera dele.

O escritor Ronald E. Mitchell em seu livro “*Opera, dead or alive*”, dedica um capítulo inteiro ao “cantor-ator” e aborda alguns aspectos históricos dessa relação canto-teatro.

Onde a ênfase é sobre o cantor e as exigências vocais são de suma importância primordial, a tradição tem sido perdoar tanto na aparência pessoal do cantor, compleição física, e de agir, e possuidor de uma voz única foi para as gerações, não se espera que ofereçam muito mais. (Mitchell, 1970)

Mas, a aquisição desta competência, que hoje em dia, no século das inovações tecnológicas e da rápida transmissão de dados nos parece requisito *sine qua non* para uma carreira, não parece ter sido ponto de interesse dos antigos professores de canto.

Pacheco, em seu livro *O Canto Antigo Italiano*, faz um estudo comparativo entre os tratados de canto de três renomados professores de canto da escola italiana dos séculos XVII a XIX, Pier Tosi (1647/1732), Gaimbattista Mancini (1714/1800) e Manuel Garcia (1805/1906). No capítulo IV, Aspectos interpretativos, ele reserva um pequeno trecho sobre a Dramatização. Pouco se encontra nestes autores citados sobre os aspectos da dramatização. Tosi, por exemplo, fala muito pouco:

Não sei se um vocalista perfeito pode ser também um ator perfeito, porque uma mente dividida ao mesmo tempo por duas operações diferentes provavelmente inclina mais para uma do que para outra; sendo, entretanto, bem mais difícil cantar bem que recitar bem, o mérito do primeiro prevalece ao segundo. Que bela felicidade seria a de quem igualmente os possua em perfeito grau! (Tosi, 1793)

O trecho acima sugere que na sua época não havia estudos específicos da arte dramática para os alunos de canto. Pelo contrário, Tosi acredita ser muito difícil fazer as duas coisas ao mesmo tempo, cantar e atuar. Esperava-se que o cantor nascesse com o dom da interpretação. E colocava-se em primeiro plano o cantar bem. AGRICOLA (1757) *apud* PACHECO cita alguns livros que poderiam ser lidos pelo cantor, para que ele se informasse sobre a arte da boa atuação. Após a leitura de tais livros, o cantor deveria “observar cuidadosamente a atuação dos bons atores, principalmente os atores trágicos”. Observa-se que ele não fala sobre técnica ou prática, mas somente sobre observação.

Já MANCINI (1774) *apud* PACHECO, diz: “Concluídos [...] os estudos necessários para recitar bem, da maneira que eu disse, poderá o estudante, com coragem, empreender o estudo da arte cômica.”

No capítulo XIV de seu tratado, ele deixa clara a importância de saber atuar, e lembra que grande parte do sucesso de uma ópera cômica depende da atuação dos cantores. Diz que um cantor deve saber se movimentar pelo palco, e mostrar sua emoção através de mudanças de expressão do rosto (PACHECO):

Saber mudar o rosto, mostrando-se ora sério, ora doce, agora terno e afetuoso, depois irado e desprezando, de acordo com os afetos e impressões que deve inspirar ou receber, é de fato a parte mais bela da ação que o ator possa usar. (MANCINI *apud* PACHECO)

Numa visão mais moderna, Garcia aborda especificamente no último capítulo do seu

tratado a questão da expressão. Segundo ele, o cantor deve ler as palavras com atenção, conhecer o personagem e então, falar o texto recitando.

O acento autêntico que se comunica à voz quando naturalmente se fala é a base sobre a qual se regula expressão cantada. Os claros-escuros, os acentos, o sentimento, tudo toma então uma fisionomia eloquente e persuasiva. A imitação dos movimentos naturais e instintivos deve ser então, o objeto de um estudo muito especial para o estudante. (GARCIA *apud* PACHECO)

Segundo Pacheco, Garcia “afirma ainda que outra maneira de desenvolver uma boa expressão do texto é conhecer o personagem que representa com profundidade e agir como se fosse ele. Ou seja, o cantor deve se valer de recursos teatrais para melhorar sua expressividade”. (PACHECO, 2006)

Outro grande professor do século XIX foi Giovanni Battista Lamperti. No livro *Vocal Wisdom*, compilação de suas lições feita por um de seus alunos, pouco encontramos sobre a importância do estudo da arte dramática. Lamperti também associa dramatização com o correto uso da técnica declamatória e vocal.

There are three fundamental necessities in interpretation: adequate technique that serves; style that originates in the singer; emotional mood (depicted by composer and poet) in words and melody. Unity of an interpretation (or creation) is dependent on the aural imagery of the song as a whole. Attention to detail belongs to the studio and not to the stage. The singer loses continuity of sensations and feelings the moment a detail obtrudes itself on his consciousness. [...] Interpretation is never twice alike. Accidents, mistakes, forgetfulness, fright, illness, exaggeration, etc., imperil the performance. Objective technique then prevents failure. Interpretation also changes with every performance, if the singer is true to his musical and poetical emotion. Stereotyped style and expression prohibit this. (LAMPERTI *apud* BROWN *apud* STRONGIN, 1957)

Com o tempo e as mudanças ocorridas na técnica vocal determinadas por fatores como timbre dos instrumentos, tamanho das salas etc., o perfil do cantor também teve que mudar, tanto no aspecto da técnica vocal quanto no da técnica teatral. Carmo Jr. discute sobre as mudanças nos instrumentos e nos espaços físicos:

Essa hegemonia é quebrada em meados do século XVIII, quando se registra um impressionante desenvolvimento na construção de instrumentos musicais. [...] A música do período clássico-romântico fez muito mais que estabelecer a sonata-forma enquanto modelo privilegiado de composição. Ela experimentou a descoberta das regiões sonoras assim como o século XX experimentará a descoberta dos timbres e das cores sonoras. [...] Nessa trajetória de conquista dos domínios musicais, famílias inteiras de instrumentos desapareceram... [...] e tantos outros que não puderam fazer face à corrida pela conquista do

timbre mais equilibrado... [...]. Para atender a essa demanda os cantores passaram a desenvolver complexas técnicas vocais, visando homogeneizar o timbre, equalizar o os registros vocais e aumentar o controle sobre os três parâmetros melódicos. [...] A vítima mais patente deste processo foi a dicção. (CARMO JR., s.d.)

Podemos encontrar referências a mudanças na técnica vocal também em Pacheco, citando Mancini:

[...] Mancini mostra claramente uma tendência da escrita do repertório vocal de seu tempo: uma elevação da tessitura das vozes assim como a busca de uma emissão vocal mais poderosa que conseguisse se fazer ouvir em salas de concerto e com orquestras cada vez maiores.

Assim como a voz mudou, a concepção cênica também teve que mudar. Em Wagner, já encontramos anseios de uma revolução nos padrões artísticos da ópera vigentes do século XIX:

Apesar da música sempre apresentar uma importância maior que as outras variedades artísticas, afinal é ela que mantém o drama wagneriano vivo até hoje, Wagner entendia que seus dramas eram a fusão da música, poesia, cenografia, iluminação, dança, arquitetura, pintura e da representação dramática [...] (DUDEQUE, 2009)

Muito se fala, por exemplo, da grande soprano grega Maria Callas. Seus admiradores e críticos dividem-se entre questões como a beleza de sua voz e domínio técnico. Mas, ninguém questiona sua capacidade interpretativa e o impacto que suas performances causavam no público. Como diria Tosi, no século XIX a voz era mais importante que a atuação. No século XX, isso começa a mudar.

Em seu livro *The Four Voices of a Man*, o baixo Jeromy Hines dedica um capítulo ao cantor ator, *The Singing Actor*. Ele reconhece que “*Ideally, an opera singer should be equally great as a vocalist and as an actor/actress, but a perfect balance between these two important roles is seldom achieved.*” Sua opinião sobre a importância do estudo da arte dramática é muito clara:

Opera singers, with rare exception, begin by studying voice. Some eventually turn to drama lessons, but drama always seems to take second place in the scheme of things. Ideally, voice and drama should share equal importance. However, this means that university and conservatory opera departments should offer drama classes intelligently geared to the special needs of opera, which differ from the needs of straight drama. (HINES, 1997)

Importante ressaltar que Hines fala de classes teatrais específicas para as necessidades especiais da ópera.

Alan Hicks, em seu livro “*Singer and Actor, Acting Technique and the Operatic Per-*

former” aborda especificamente a questão da formação cênica do cantor lírico. Hicks trabalhou como cantor lírico profissional, ganhou prêmios como diretor de cena e também atuou como professor de ópera e teatro musical. Ele comenta no prefácio de seu livro que:

Sadly, most opera singers would fall into this category (acting). Over the past fifteen years, as I have worked with graduates from major conservatories and schools of music, I have found that even the most revered programs do not require or in some cases, do not offer acting classes to their students. When I studied voice as an undergraduate and graduate, the required acting training went no further than what I learned in a class called Opera Workshop (Hicks, p. x, 2011)

É muito comum encontrarmos cantores de ópera que não tem ideia do que seu colega está cantando enquanto eles estão contracenando. Diferentemente do processo teatral, onde diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador e atores passam às vezes meses trabalhando em cima de um texto previamente escolhido ou criado coletivamente, muitas vezes começando os trabalhos com longas leituras de mesa ou vários ensaios de improvisação e criação coletiva, o cantor lírico é contratado para uma ópera específica da qual na maior parte das vezes ele se limitou a aprender somente sua parte e as “deixas” necessárias para suas entradas musicais. O ator e diretor Patrice Chéreau comenta esse aspecto falho da formação do cantor lírico em sua conversa com Barenboim sobre sua montagem de Tristão e Isolda para o La Scala de Milão:

...logo pensei que a cena do grande dueto do segundo ato deveria ser uma cena a três e não a dois, que seria mais íntima, menos fechada, em três do que em dois e bastava que tivesse alguém observando, talvez sem entender, para mudar a natureza do dueto. Isto quer dizer que a cantora que interpreta Brangane deveria conhecer o texto dos outros dois. Parecem aspectos insignificantes, mas os cantores nem sempre conhecem o texto dos seus parceiros, e, por outro lado, devem interagir. (Barenboim, Chéreau. p.62, 2010)

Independentemente do tamanho dessa deficiência aqui ou no exterior, a realidade que se impõe é de um público cada vez mais exigente em termos de qualidade cênica e visual de qualquer espetáculo. Com o advento da Internet e dos recursos digitais de tratamento de imagens, o público acostumou-se a um alto padrão de qualidade visual e a interpretações realísticas. A ópera, por sua grandiosidade cênica em alguns casos e pela inverosimilhança das histórias em outros, muitas vezes peca nesses quesitos. Produções pobres e sem criatividade, e cantores da velha escola “park and bark” (literalmente estacionar e latir) podem fazer com que o público se afaste ainda mais da ópera.

Os desafios de se produzir ópera com pouco dinheiro

Discorreremos no tópico anterior sobre a importância da formação cênica do cantor de ópera, mas este é apenas um dos aspectos que tornam o espetáculo verossímil e atraente

para o público. Temos ainda os aspectos vocal e cênico que também demandam formação e investimento. Tornar a ópera um espetáculo interessante, atrativo e inteligível passa também pelo desafio de conseguir fazer isso muitas vezes com orçamento bem reduzido, já que em muitos países não existem teatros específicos para o gênero e muito menos temporadas regulares. Países como a Alemanha mantêm dezenas de casas de ópera, com apresentações constantes de novas produções e principalmente de produções realizadas anteriormente cujos cenários e figurinos passam a fazer parte do acervo do teatro e podem ser reutilizados quantas vezes for necessário. A ópera de Berlin tem uma produção da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini, apresentada pela primeira vez em 1969 e que desde então já foi posta em cena mais de 200 vezes.

Além de temporadas regulares, os teatros da Alemanha contam com um elenco fixo de cantores e eventualmente cantores contratados para papéis específicos. Isso possibilita também uma alta rotatividade de títulos porque barateia os custos. Ou seja, fazer a manutenção de cenários e figurinos, bem como ter um elenco fixo, barateiam o custo anual de produção desses teatros.

A questão que se coloca é como fazer então num país como o Brasil, onde existem poucos teatros adequados a produções operísticas e ainda menos patrocínio para o gênero. Além desses problemas ainda vemos que não existe interesse em repetir produções, seja pelo ego de maestros e encenadores, seja pela cultura de desvio de verba em novas produções. Também é raro vermos intercâmbio entre teatros para trocas de produções. Graças a essa mentalidade egoica vemos cenários milionários e verdadeiras obras de arte como o cenário da artista plástica Adriana Varejão para a ópera *Idomeneo* de Mozart, serem utilizadas apenas uma vez e depois serem esquecidas nos galpões dos teatros. O mesmo podemos dizer das produções cenográficas belíssimas do mineiro, já falecido, Raul Belém Machado, para o Palácio das Artes em Belo Horizonte. Acontece, porém, que produções muito caras e luxuosas dificultam também remontagens, empréstimos ou aluguéis, devido ao alto custo de transporte e manutenção das mesmas. E na maioria das vezes essas produções tem figurinos caros. Todo esse material criado especificamente para uma produção conta com o custo também dos direitos autorais de cenógrafos e figurinistas.

Ainda existe em todo mundo uma forte cultura de subvenção pública da arte e seus produtos, e com a ópera não é diferente. No Brasil a ópera só acontece graças ao patrocínio público já que a maioria dos teatros está ligada diretamente aos governos locais, assim como as orquestras e os corpos artísticos, como coral e balé.

Em Brasília, devido a essa questão do interesse público, a ópera nunca conseguiu uma regularidade que lhe permitisse uma formação de público constante. Quanto menos público, menos arrecadação, menos investimento e conseqüentemente, menos interesse do poder público ou de patrocinadores que buscam visibilidade acima de tudo. Leis de incentivo não ajudaram muito já que quem escolhe o que vai produzir são as empresas e a elas interessa que sua logomarca seja vista pelo maior número de pessoas, o que se tratando do Brasil, não vai acontecer na ópera. Além de toda complexidade de montagem, a ópera ainda exige um espaço adequado para sua execução, o que dificulta montagens ao ar livre. Este tipo de montagem só funciona externamente quando se trata de grandes

óperas como *Aída* de Verdi ou *Il Guarany* de Carlos Gomes, o que encarece ainda mais os custos de produção, pois além de cenários grandiosos e figurinos luxuosos, é preciso um palco gigantesco e sonorização profissional para orquestra, solistas e coro.

Percebendo todas essas especificidades, um grupo de cantores líricos e produtores culturais do Distrito Federal decidiu se unir e criar o Fórum de Ópera do DF, com o principal objetivo de lutar por mais produções locais. O caminho encontrado para viabilizar essas produções foi recorrer ao FAC – Fundo de Apoio à Cultura, do Governo do Distrito Federal e sensibilizar os gestores do Fundo, no caso específico, a Secretaria de Cultura do DF, da necessidade de uma rubrica própria para ópera. Importante ressaltar que montagens de ópera foram inscritas para concorrer antes disso mas disputavam verba com todos os projetos de “Música”, ou seja, não havia critérios específicos para sua avaliação, sendo avaliados com base nos critérios criados para todo tipo de manifestação cultural, entre eles, gravação de CD e DVD, shows de música popular, etc.

Modernizar para baratear?

Em 2011 o Fórum de Ópera de Brasília conseguiu ter voz nas reuniões de consulta pública com a comunidade sobre o FAC. Foi demonstrado à Secretaria de Cultura que havia uma demanda reprimida muito forte nessa área, já que temos um forte núcleo de formação de cantores líricos na Escola de Música de Brasília, formados por professores como o barítono Francisco Frias, considerado um dos melhores professores de canto lírico do País. Provamos também que havia um público enorme sempre disposto a ver os espetáculos de ópera. Prova disso foram as longas filas que davam a volta em torno do Teatro Nacional quando foram anunciados os Festivais de Ópera da OSTNCS, Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, festivais criados pelo diretor artístico e regente da Orquestra, maestro Claudio Cohen e produzidos de 2011 a 2014.

Quando o edital de 2011 foi publicado a linha de apoio destinada à Ópera contemplava também os Musicais. Isso causou um problema relativo ao julgamento dos projetos já que os critérios de avaliação eram os mesmos para os dois estilos musicais, mas eles divergem em vários aspectos de produção e execução. Um dos critérios era “contemporaneidade na proposta”. Falar-se em contemporaneidade quando se fala em ópera é quase impossível já que a maioria dos títulos mais famosos foi composta entre os séculos XVIII e XIX.

Mas, mesmo sem levar esse critério de avaliação em consideração, várias dessas produções optaram por uma adaptação do enredo para épocas mais atuais ou temáticas mais contemporâneas. Foi o caso de quatro dessas produções: *Assim Fazem Tod@s* (*Così fan Tutte*), *Gianni Schicchi*, *O Telefone* e *Der Kaiser von Atlantis oder die Tod-Verweigerung* (*O Imperador de Atlântida* ou *a Recusa da Morte em Matar*).

A produção de *Assim Fazem Tod@s* transpôs o enredo do século 18 para o ano de 2015, na cidade de Brasília e teve como cenário o Café Bom Demais, famoso local de encontro da comunidade brasiliense. Na época em que estreou, a trama da ópera foi considerada muito fantasiosa pelos críticos já que tratava de disfarçar dois homens que eram bem conhecidos pelas mulheres que queriam enganar. Isso se torna um excelente

argumento quando se trata de alterar a época em que se passa a história, já que o enredo parece absurdo. Por que então não poderia acontecer em qualquer tempo e lugar? Os personagens têm características humanas bem fortes não sendo artificiais, mas poderiam existir em qualquer era. Os recitativos foram traduzidos para o português e falados, ao invés de cantados. Isso encurtou bastante a duração da ópera e permitiu o uso de expressões e gírias modernas, bem como o uso da Internet e das mídias sociais durante o espetáculo. Todos esses elementos criaram uma forte ligação com a plateia presente aos espetáculos fazendo com que fosse entendida e apreciada principalmente por aqueles que não estão acostumados a assistir óperas, já que o público usual de ópera muitas vezes prefere montagens tradicionais e rejeita montagens modernas.

Já no caso da ópera Gianni Schicchi, a produtora da ópera, a paraibana Clara Figueiroa, optou por trazer a trama do século 13 para o sertão nordestino da década de 20, celebrizada pelos cangaceiros. O libreto também foi traduzido para o português e recebeu expressões comuns nos estados nordestinos, principalmente a Paraíba. Figurinos e cenários primaram por roupas, objetos e móveis comuns à época. A ambientação criada e as características nordestinas causaram forte empatia no público que assistiu as récitas.

A ópera O Telefone, de Gian-Carlo Menotti foi escrita em 1947 e conta a história de um casal que mesmo apaixonado não consegue se comunicar. Tudo porque a personagem feminina Lucy é viciada em conversas ao telefone e não consegue dar atenção ao seu namorado que quer lhe contar algo muito importante. Nada mais atual, portanto muito fácil de transpor para os dias atuais. Na versão apresentada para escolas públicas Lucy entra vestida com roupa de ginástica e falando ao celular. Seu namorado é retratado como um *personal trainer* e durante a ópera tanto o celular quanto o *tablet* são usados constantemente. Essa versão da ópera foi vista por mais de 7600 alunos, professores e funcionários de escolas públicas de várias regiões administrativas do DF.

O último exemplo citado é a ópera Der Kaiser von Atlantis. Trata-se de um caso à parte na história mundial da ópera pois a mesma foi composta pelo compositor judeu Viktor Ullmann enquanto o mesmo se encontrava preso em Theresienstadt, também conhecido como *gueto de Theresienstadt*, campo de concentração estabelecido na fortaleza e guarnição da cidade de Terezín, hoje, parte da República Tcheca. A Gestapo, polícia secreta do estado nazista, transformou a cidade em um gueto murado que era mostrado como um modelo de assentamento de judeus, uma cidade-modelo. Era também um campo temporário de judeus europeus a caminho de Auschwitz. Ullmann morreu em Auschwitz em 1944, dois anos após ter composto a ópera. Sua obra, uma das 20 que ele compôs no campo, é uma ópera de câmara e apresenta uma crítica ao regime totalitário nazista alemão, revelando através das músicas os crimes durante a Segunda Guerra Mundial, causados por Hitler e o regime nazista. Na ópera, a Morte se confronta com um Imperador que, subvertendo o curso da natureza, acredita ter o poder de criar e destruir ilimitadamente. Porém, em um encontro sobrenatural, a Morte se recusa a trabalhar para as conquistas dele, negando ao mesmo e à humanidade o direito ao descanso eterno, à transformação, à renovação e à uma nova vida, congelando o tempo em uma era de dor, sofrimento, expectativa, medo e desgraça até que o próprio Imperador aceite a ser o primeiro ser humano a morrer e restabelecer o curso natural das coisas.

Na concepção do diretor de cena Francisco Frias, as personagens têm uma conotação fantástica, já indicada pelo próprio nome, como por exemplo O Imperador, O Tambor, O Arlequim, O Arauto, A Morte, Um Soldado, Uma Mulher, ou seja, os nomes denotam uma simbologia que representa características e não uma pessoa especificamente. Os figurinos e cenários seguiram essa linha de realismo fantástico e pretendiam enfatizar o drama contido na história mostrando o Imperador como um homem doente que revivia sua vida nos seus momentos finais, misturando doença, guerra, dominação e violência. As apresentações tiveram forte impacto sobre o público que assistiu aos espetáculos.

CONCLUSÃO

A seguir apresentaremos a relação das óperas aprovadas pelo FAC e uma tabela com um quantitativo de projetos e valores desde a criação da rubrica específica para ópera. Em 2015, a ópera foi separada do musical na rubrica “Montagem” mas continuaram concorrendo na rubrica “Circulação”. No novo edital lançado em outubro de 2016, finalmente as duas modalidades foram separadas nos dois quesitos e agora concorrem também nos quesitos “Ações de capacitação/formação” e “Projeto Livre”. Foi criada a rubrica “Pesquisa Cultural” que contempla apenas a ópera. No total, entre 2011 e 2016, quinze óperas já foram montadas, cinco óperas circularam e cinco óperas aguardam execução, graças ao apoio do FAC. Uma média de quatro óperas por ano, número maior do que nas principais capitais brasileiras que tem teatros de ópera e temporada “regular”.

Um dos aspectos mais interessantes desse apoio financeiro são as rubricas Montagem e Circulação que possibilitam que uma ópera tenha patrocínio para sua montagem e que depois consiga circular por outras regiões administrativas e ser apresentadas mais vezes. Isso faz com que a cadeia produtiva da ópera seja melhor aproveitada, gerando mais trabalho e melhor aproveitamento do dinheiro investido, e que mais pessoas possam assistir aos espetáculos.

O apoio financeiro do FAC contribuiu consideravelmente para um aumento na produção de óperas e conseqüentemente aumentou a oferta de trabalho não só para cantores mas para diretores, iluminadores, cenógrafos e figurinistas, contrarregras, produtores, músicos de orquestra, pianistas e cantores de coro. Não entraremos no mérito cultural pois não é o propósito desse artigo, mas é inegável que foi muito positivo esse aporte financeiro, não só para os profissionais beneficiados, mas também para o público que tem prestigiado as óperas brasilienses. Hoje o Distrito Federal é o estado brasileiro com maior número de produções profissionais de ópera, fato digno da capital de um País.

Resumo da produção operística 2011/2015 (datas de execução)

Montagem

Ópera	Compositor	Ano	Local
A Médium	Gian-Carlo Menotti	2012	Teatro Plínio Marcos, FUNARTE
Albert Herring	Benjamin Britten	2012	Sala Martins Penna e Teatro da Praça (Taguatinga)
Vamos Fazer uma Ópera	Benjamin Britten	2013	Teatro Plínio Marcos – FUNARTE
O Empresário	Mozart	2013	Teatro Levino de Alcântara, Escola de Música de Brasília
La Barca di Venetia per Padova	Adriano Banchieri	2014	CCBB
A Cartomante	Jorge Antunes	2014	Teatro Pedro Calmon
Der Kaiser von Atlantis	Viktor Ullmann	2014	Sala Loyola, CCB
Gianni Schicchi	Puccini	2014	Sala Loyola, CCB
La Clemenza de Tito	Mozart	2014	Teatro Dulcina de Moraes
O Cortiço	Vários	2014	Brasília e SESC Taguatinga
Assim fazem Tod@s (Cosi fan Tutte)	Mozart	2015	Teatro Plínio Marcos – FUNARTE
Lucia de Lammermoor	Donizetti	2016	Teatro Plínio Marcos – FUNARTE
João e Maria	Humperdinck	2016	Teatro Eva Herz, Teatros SESC Taguatinga, Gama e Ceilândia
Duas mini-óperas	Jorge Antunes	2016	SESC Taguatinga e Teatro da ADUNB
As Alegres Comadres de Windsor	Otto Nicolai	2016	Teatro Levino de Alcântara, Escola de Música de Brasília
Fidelio	Beethoven	A executar	

Circulação (datas de execução)

Ópera	Compositor	Ano	Local
A Médium	Gian-Carlo Menotti	2013	Brasília, Taguatinga, Gama, Ceilândia
O Telefone	Gian-Carlo Menotti	2013	34 apresentações em escolas públicas do DF
Don Giovanni	Mozart	2014	Teatros SESC Taguatinha, Gama, Ceilândia e Teatro da EMB
A Serva Patroa	Pergolesi	2014	16 apresentações em escolas públicas do DF
Albert Herring	Benjamin Britten	2015	Teatros SESC Taguatinha, Gama, Ceilândia e Teatro da EMB

Don Pasquale	Donizetti	A executar	
Gianni Schicchi	Puccini	A executar	
La Clemenza de Tito	Mozart	A executar	
O Telefone	Gian-Carlo Menotti	A executar	

Quadro resumo 2011/2014

Edital	2011	2012	2013	2014
Montagem de Óperas e Musicais - disponibilizado	640	800	1.280	900
Montagem de Óperas e Musicais - investido	934	1.263	1.339	826
Razão investido/disponibilizado	146%	158%	105%	92%
Circulação de Óperas e Musicais - disponibilizado	-	360	600	480
Circulação de Óperas e Musicais - investido	-	360	354	480
Razão investido/disponibilizado		100%	59%	100%

Quadro resumo 2015

Edital	2014
Montagem de Óperas - disponibilizado	600
Montagem de Óperas - investido	600
Razão investido/disponibilizado	100%
Circulação de Óperas e Musicais - disponibilizado	450
Circulação de Óperas e Musicais - investido	300
Razão investido/disponibilizado	66
Projeto Livre - disponibilizado	300
Projeto Livre - investido	150
Razão investido/disponibilizado	50%
Capacitação - disponibilizado	140
Capacitação - investido	70
Razão investido/disponibilizado	50%
Nesse quadro somente foram considerados os valores dados para óperas. Não temos os dados dos musicais.	

Fotos



Cartaz da ópera Amahl e os Visitantes da Noite, primeira ópera apresentada no Distrito Federal

172

Dossiê Dramaturgia Musical



Cartazes da ópera La Bohème e Porgy and Bess, produzidas na década de 80.



Cena da ópera Gianni Schicchi (ária O Mio Babbino Caro). Fotógrafa: Kátia Oliveira



Apresentação da ópera O Telefone numa escola pública de Planaltina (acervo pessoal)



Der Kaiser von Atlantis – Centro Cultural Brasília – Fotógrafa: Natalia Valarini

174

Dossiê Dramaturgia Musical



Foto para o cartaz da ópera Assim Fazem Tod@s (Cosi fan Tutte). Fotógrafa: Renata Oliveira

REFERÊNCIAS

BARENBOIM, D. e CHÉREAU, P. **Diálogos sobre Música e Teatro Tristão e Isolda**. Tradução de Sérgio Rocha Brito Marques. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski e J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BROWN, William Earl (transcrição). **Vocal Wisdom, maxims of Giovanni Battista Lamperti**. Marlboro, New Jersey: Taplinger Publishing CO., INC. 1931 e 1957.

- FERREIRA, Márcia Lyra. **A integração entre os elementos vocais e cênicos durante a construção da expressividade do cantor lírico e seus aspectos metacognitivos.** Dissertação de Mestrado. UnB. 2015
- GREEN, Barry; GALLWEY, W. Timothy. **The inner game of music.** New York: Doubleday, 1986.
- GUSE, Cristina Bello. **O cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na Ópera.** São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- HICKS, Alan. **Singer and Actor: Acting Technique and the Operatic Performer.** Milwaukee, WI, EUA. Amadeus Press, 2011.
- HINES, Jerome. **The four voices of man.** New York: Limelight Editions. 1997
- MOTA, M. **A realização de óperas no campo inter-artístico: dramaturgia, performance e interpretações de ficções audiovisuais.** In: ANPOOM 2005 (Anais do XV Congresso da Associação nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música).
- MOTA, Marcus: **Do Opera Studio de C. Stanislavski aos musicais de Brecht: por uma nova historiografia do teatro.**
- PACHECO, A. **O Canto Antigo Italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P.R. Garcia.** São Paulo: Annablume, 2006.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: 2ed. Perspectiva, 2005.
- PEIXOTO, Fernando. **Ópera e Encenação.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.
- ROUBINE, J.J. **A Arte do Ator.** Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. 2ed. Rio de Janeiro: J. Zahar. 2011.
- Editais FAC 2016: <http://www.fac.df.gov.br/?p=8622>

Asta-Rose Alcaide



Asta-Rose Alcaide nasceu em Santa Catarina, em 20 de maio de 1922. Desde criança sempre gostou de música, principalmente clássica, e de dançar. Quando adolescente, foi para São Paulo, onde chegou a compor o Corpo de Baile da cidade, no Teatro Municipal. Foi no Teatro Municipal que conheceu o então famoso tenor português Tomás Alcaide, com quem se casou. Morou na Argentina e na Europa, acompanhando o marido e aprendendo muito sobre ópera, tanto no aspecto da vocalidade quanto na parte de produção. Começou a trabalhar como figurinista e cenógrafa em espetáculos de ópera. Tomás faleceu em 1967, após 26 anos de união. Em 1974, a embaixada americana convidou-a para ser assessora cultural em Brasília. Na cidade, criou a Associação Ópera Brasília, com o objetivo de divulgar a arte lírica. Desde então, desenvolveu projetos para divulgar a ópera e também apoiar os jovens cantores. Em 1983 surgiu o convite para trabalhar com óperas no teatro nacional. Na primeira ópera de que participou, trabalhou no planejamento, figurinos e cenário.