DOI 10.20504/opus2025.31.22

CC BY

A ópera profissional no Brasil no século XXI: a construção de uma base de dados

Homero **Velho**
https://orcid.org/0000-0002-4717-8442
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ/ Escola de Música/ Departamento Vocal, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Resumo: Este artigo apresenta as primeiras análises sobre a atividade profissional da ópera no Brasil nas primeiras duas décadas do século XXI. Para que essas análises fossem possíveis, foi necessário criar uma base de dados chamada Base Ópera Brasil para catalogar e organizar a produção de ópera no país nesse período. Através dos dados coletados e das fontes consultadas, é possível ver que a atividade operística no Brasil nas primeiras duas décadas do século XXI é menor que no século XX, embora a escolha de repertório e de compositores tenha permanecido, em essência, a mesma. Nesse sentido, as temporadas líricas brasileiras são parecidas com temporadas de outros países. A região Sudeste é responsável por mais de 60% das óperas produzidas no Brasil, o que indica que o gênero tem muito potencial para crescimento, podendo se beneficiar de políticas públicas específicas para o setor.

Palavras-chave: ópera no Brasil. ópera no século XXI. base de dados; produção de ópera.

Professional Opera in 21st Century Brazil (2000-2019): Building a Database

Abstract: This article presents initial analyses of professional opera productions in Brazil during the first two decades of the 21st century. To make these analyses possible, a database called *Base Opera Brasil* was created to catalog and organize opera production in the country during this period. Based on the data collected and sources consulted, it is evident that operatic activity in Brazil in the early 21st century is less frequent than in the 20th century, although the choice of repertoire and composers has remained essentially the same. In this regard, Brazilian opera seasons resemble those of other countries. The Southeast region accounts for more than 60 percent of the operas produced in Brazil, indicating that the genre has significant potential for growth and could benefit from public policies specifically aimed at the sector.

Keywords: opera in Brazil. 21st-century opera. opera production. opera database.

VELHO, Homero. A ópera profissional no Brasil no século XXI: a construção de uma base de dados. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253122, p. 1-17, 2025.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.22
Recebido em 27/2/2024, aprovado em 25/2/2025, publicado em 4/9/2025

Este artigo apresenta as primeiras análises sobre a atividade profissional da ópera no Brasil nas primeiras duas décadas do século XXI. Para começarmos a entender melhor o panorama da produção operística brasileira, abordaremos, neste momento, questões relativas a repertório (o quê?), compositores (quem?) e localização geográfica desse mercado no país (onde?).

Para que essa análise fosse possível, foi necessária a construção de uma base de dados que disponibilizasse as principais informações referentes à produção de ópera em todo o território brasileiro. Dessa necessidade, foi criado *o website* Base Opera Brasil (BOB). Construída a partir de fontes primárias (programas físicos e/ou virtuais), a BOB nos permite conhecer título; compositor e libretista; local, data e número de récitas; time criativo e elenco de todas as óperas produzidas profissionalmente no país a partir do ano 2000.

No primeiro capítulo faço uma breve introdução a respeito do estudo do gênero da ópera no país e da necessidade de catalogar e organizar a informação sobre um campo de produção cultural para o qual parte da sociedade brasileira foi capaz de erigir alguns dos mais impressionantes teatros monumentos do mundo. A seção 2 explica a construção da BOB e as decisões tomadas para estabelecer parâmetros de pesquisa. As quatro seções seguintes são dedicadas à análise de parte dos dados coletados, que situará a produção brasileira de ópera dentro de um contexto local e global. Por fim, encerro com algumas considerações finais, apontando caminhos para futuras pesquisas e trabalhos baseados nas informações disponibilizadas pela Base Ópera Brasil.

1. O estudo da ópera no Brasil

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 na sociedade brasileira. De acordo com Brandão (2012, on-line),

> Dentro do panorama 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.

O Brasil é historicamente um consumidor do gênero operístico, mas, paradoxalmente, não um país com grande tradição na produção de ópera de maneira consistente e estável. Talvez possamos atribuir a origem desse 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 se preocupou em incentivar e desenvolver uma cadeia nacional de produção capaz de formar todos os agentes necessários para uma montagem de ópera. É importante 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 a década de oitenta do século XX (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 da mais alta qualidade, que, como todos os outros daquela época, vinha da Europa. Não havia preocupação, nem interesse, em desenvolver forças que fossem capazes de realizar temporadas regulares com artistas nacionais.

Mesmo após a criação de corpos estáveis (orquestras e coros) em alguns teatros brasileiros[1] a partir da década de 40 do século passado, não podemos afirmar que essas instituições têm tido estabilidade gerencial e financeira para o desenvolvimento consistente de temporadas operísticas. De acordo com Bonfim (2017, p. 163),

> 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.

Os estudos acadêmicos sobre o gênero no país se encontram bem estabelecidos e abordam os mais variados aspectos. O musicólogo Márcio Páscoa resgatou parte da história da ópera no norte do país, especificamente em Belém (*Ópera em Belém*, 2009) e Manaus (*Cronologia Lírica de Manaus*, 2000). Rogério Budász tem um sólido trabalho sobre o início das atividades operísticas no Brasil (*Opera in the Tropics*, 2019; *Teatro e Música na América Portuguesa*, 2008), entre outras publicações explorando a relação do país com o gênero no período colonial. 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 Mágic*as, 2011). Há, ainda, inúmeras teses e dissertações a respeito de cantores que atuaram na cena lírica brasileira (Pacheco, 2009. Moreira, 2020. Lamosa, 2020); e sobre o mercado para cantores (Coli, 2009). Algumas dissertações 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 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). Além dos livros do pesquisador Márcio Páscoa, já mencionados, o trabalho de Paulo Kühl, *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX: Rio de Janeiro* (2003), fornece uma pesquisa baseada em documentos primários (programas de teatro, notícias de jornal, críticas, entre outras) 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

[1] Os corpos estáveis em teatro brasileiros começaram primeiramente com a orquestra e coros dos Theatros Municipais de São Paulo e Rio de Janeiro.

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).

2. Memória viva: Base de Ópera Brasil (BOB)

A catalogação, organização e análise 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* (2006), de Sérgio Casoy, cataloga as montagens e os 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 a respeito do elenco, maestro, encenador, local de apresentação e número de récitas. 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. A ópera é parte integral e constitutiva do cânone da música erudita ocidental, e o trabalho de Kühl nos alerta para a necessidade da preservação da memória de um gênero musical que ainda hoje, quatrocentos anos após sua invenção, exerce forte interesse do público, dos artistas que dele participam e de parte da sociedade que o sustenta.

No intuito de evitar que informações históricas atuais se fragmentem e se percam, dei início a um projeto de catalogação e organização de todas as óperas profissionais produzidas no Brasil a partir do ano 2000. O objetivo é acompanhar e documentar a atual produção operística profissional dentro de todo o território brasileiro, elaborando uma base de dados sobre o gênero no país no século XXI. Através da coleta de fontes primárias[2], 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. Esta base de dados chama-se Base Ópera Brasil (BOB) e pode ser acessada através do endereço eletrônico baseoperabrasil.com.br. A Base Ópera Brasil (BOB) tem como modelo o *website* Operabase.com (www.operabase.com), uma base de dados que compila informações sobre produções operísticas de teatros ao redor do mundo.

[2] Programas em meio físico ou eletrônico fornecidos pelas instituições artísticas e produtoras de ópera.

Para que pudesse entender o panorama da ópera no Brasil, norteei-me pelas seguintes perguntas: "o quê? onde? quem?". Ou seja: quais são as óperas executadas no país (o quê?); em que lugares essas montagens são executadas (onde?); e quem são os artistas/instituições que executam essas montagens (quem?). Embora a base de dados também enumere o número de récitas de cada montagem, o foco desta pesquisa é no repertório e nos agentes e instituições atuantes dentro do campo[3] da ópera. São as inter-relações entre essas variáveis que nos permitirão, *a posteriori*, analisar o campo operístico do 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 dessa 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 estético que a concepção cênica. Como ressalta o sociólogo francês Antoine Hennion (2003, p. 87, tradução minha), "a verdade da música não está na música em si, nem em um coletivo reconstituído. Ela está no momento da performance que você pode executar aqui e agora"[4]. Assim, qualquer mudança de elenco e/ou orquestra acarretará um resultado musical único e irreproduzível, fruto do momento em que ele acontece. 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 (Velho, on-line).

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

[3] O campo, como definido pelo sociólogo Pierre Bourdieu, representa espaços sociais estruturados onde diversos agentes se relacionam através de lutas simbólicas por posições hierárquicas baseados nos seus vários tipos de capital (Bourdieu, 1996)

[4] Original: "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" (Hennion, 2003, p. 87).

A encenação de uma ópera é desejável, mas não fundamental, para a compreensão da obra como um todo. Dessa maneira, optei por incluir obras apresentadas em forma de concerto (ou semiencenadas), assim como oratórios e cantatas apresentados de maneira teatral. Levo em consideração que, em um país como o Brasil, onde instituições artísticas historicamente sofrem de algum grau de insegurança financeira, é necessário ser flexível e criativo com relação à forma de apresentação. 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.

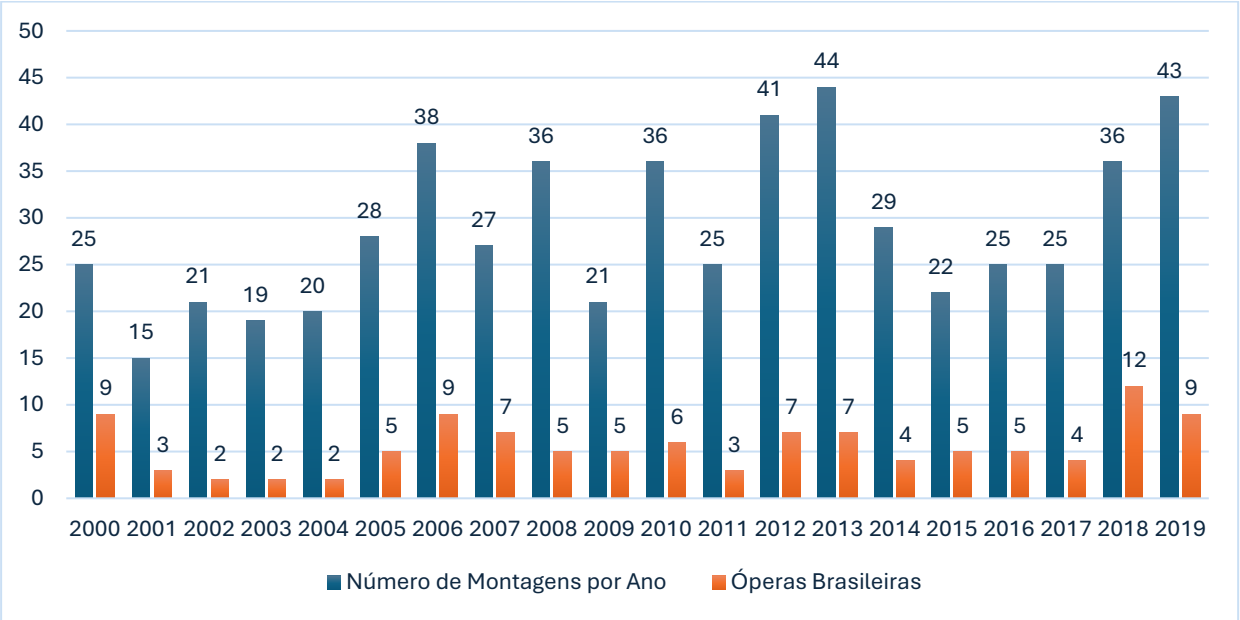
Montagens de cunho educacional, desenvolvidas em universidades e outras instituições artísticas ou de ensino, não foram incluídas como parte desta pesquisa. É importante que tenhamos bem delineadas as fronteiras de cada campo (profissional/educacional) para que o objeto de análise seja o mais específico 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. Essas montagens não foram incluídas. Eventuais lacunas serão devidamente preenchidas à medida que informações e fontes confiáveis forem encontradas.

3. 2000-2019 em números

Os dados analisados compreendem os dezenove anos entre 2000 e 2019, ano anterior ao início da pandemia de Covid-19, que paralisou toda atividade artística presencial. Os anos de 2020 e 2021, consequentemente, são atípicos devido às restrições sanitárias adotadas para a contenção da pandemia. Em 2020 apenas três óperas foram produzidas no país, e todas elas sem a presença do público, sendo as performances transmitidas pela internet. O ano de 2021 viu um gradual retorno das atividades em modo presencial, embora várias montagens ainda tenham sido exclusivamente transmitidas pela internet. Os dados para os anos de 2022 e 2023 ainda estão sendo coletados e catalogados. O gráfico a seguir fornece um quadro quantitativo sobre a produção anual de óperas em todo o país.

Gráfico 1: Número de montagens de óperas e óperas brasileiras, 2000–2019



Fonte: Base Ópera Brasil. Elaboração própria.

A falta de dados diretamente comparáveis a essa pesquisa faz com que busquemos informações tangenciais para contextualizar os números acima. De acordo com Brito Jr. (1998, apêndice, n.p.), a média de produções no Theatro Municipal do Rio de Janeiro na década de 50 do século XX era de 44 por ano, com uma redução significativa para uma média de 24 produções na década seguinte. Na cidade de São Paulo, segundo Casoy (2005, p. 583), a média de produções anual entre 1952 e 2005 é de 28 óperas. Diante desses números, por mais restritos que sejam, os números apresentados acima indicam que a ópera tem perdido relevância quando comparada com números existentes sobre a produção operística no século XX. Em contrapartida, como veremos mais à frente, a ópera está presente em todas as regiões geográficas do país, e não apenas centrada nas capitais paulista e fluminense. O teatro Amazonas, em Manaus, por exemplo, ficou 84 anos (entre 1907 e 1991) sem ver uma produção de ópera (Páscoa, 2000, p. 411). Desde 1997, com a criação do Festival Amazonas de Ópera, Manaus voltou a ser uma das principais referências da ópera no Brasil.

Podemos notar uma grande oscilação dos números anuais. Não há estabilidade no número total de produções pelo país, o que pode ser indicativo de um campo sem autonomia para se autogerir. Uma parte significativa das instituições artísticas que produzem óperas está atrelada a órgãos de governo, sujeitos a mudanças na esfera política que podem alterar de maneira significativa as políticas públicas que orientam e financiam os agentes dentro do campo da ópera. Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, isso é parte da configuração dos campos de produção artística como um todo.

> Em razão da hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no seio do campo do poder. Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político (Bourdieu, 1996, p. 246).

Seria necessário um estudo individual sobre cada instituição para entendermos o que leva a uma variação tão grande na produção total anual de óperas no país, estudo este que está fora do escopo deste trabalho.

Importante apontar que a presença de títulos de compositores brasileiros é parte relevante das temporadas líricas em todo o país no século XXI, dado que a presença dessas composições nunca é menor que 10% da produção anual total, atingindo seu maior patamar em 2000 (36% das produções)[5] e 2018 (30% das produções)[6]. Embora a atividade operística como um todo tenha diminuído no século XXI no Brasil, a presença de títulos de compositores brasileiros tem se estabelecido como parte integral das temporadas.

4. O quê?

Qual é o repertório da produção profissional de óperas no Brasil? A maior parte dele é composto por obras canônicas do repertório da ópera, com ênfase sobre um período de apenas 84 anos entre 1816, data de estreia de *Il Barbiere di Siviglia*, de Gioacchino Rossini (ópera com maior número de produções entre 2000 e 2019), e 1900, data de estreia de *Tosca*, de Giacomo Puccini (décimo título mais produzido no país, empatando com *La Bohème*, do mesmo compositor). A única exceção ao período de 84 anos mencionado é a ópera *Die Zauberflöte*, de W. A. Mozart, composta em 1791.

Títulos	Número de produções
Il Barbiere di Siviglia	24
Cavalleria Rusticana	14
Die Zauberflöte	14
Carmen	13
Pagliacci	12
La Traviata	12
Rigoletto	10
Madama Butterfly	10
Il Guarany	10
Tosca	9
La Bohème	9

Tabela 1: Dez óperas mais produzidas no Brasil, 2000–2019.
Fonte: Base Ópera Brasil. Elaboração própria.

[5] Nove títulos brasileiros: cinco produções de *Il Guarany*, de Carlos Gomes; duas produções de *Domitila*, de João Guilherme Ripper; uma produção de *Pedro Malazarte*, de Camargo Guarnieri; e uma produção de *As Malibrans*, de Jocy de Oliveira.

[6] *Colombo* (1878) de Carlos Gomes; *Dessana, Dessana* (1975), de Adelson Santos; *Domitila* (2000), *O Diletante* (2014), *Piedade* (2012) e *Kawah Ijen* (2018), de J. G. Ripper; *A Revolução das Crianças* (2018), de Eduardo Seincman; *O Quatrilho* (2018) de Wagner Cunha; *O Caixeiro da Taverna* (2006), de Guilherme Bernstein; e *Frankenstein* (2018) de Alberto Heller.

A preferência pela ópera italiana no Brasil chegou com a família real em 1808 e parece ter criado raízes profundas e duradouras. De acordo com Ferreira (2014, p. 10),

> […] 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).

Ainda de acordo com o levantamento feito por Ferreira (2014, p. 9), das óperas representadas no Rio de Janeiro entre 1889 e 1998, a partir de anúncios no jornal *O Paiz*, constatou-se que "74% delas eram de compositores italianos. Destacamos as óperas *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, com 71 apresentações, *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli, com 61, e *Aída*, de Giuseppe Verdi, com 55".

A perpetuação de um *habitus* musical calcado na ópera italiana é reforçado no país após o início da imigração italiana em massa no final do século XIX. Coli (2016) aponta a influência cultural que a imigração italiana exerceu, e ainda exerce, sobre determinadas preferências musicais.

> O florescimento das atividades musicais sob a égide da supremacia italiana no Brasil, em especial em São Paulo, passou pelo ciclo de produção material do nascimento de diversas indústrias paralelas à do espetáculo lírico em si. Todo o processo de produção/consumo/divulgação da música, que, segundo nossa análise, contempla um impulso musical favorável para o teatro lírico, deve-se também ao processo de "expansão de seu público", formado fundamentalmente por imigrantes italianos de condição modesta, mas conhecedores e apreciadores da ópera, juntamente com a burguesia e aristocracia locais dos centros urbanos.
> Ainda sobre isso, podemos afirmar que, através da memória de tantos descendentes de italianos, emergiu mesmo um sentido ontológico expresso no cotidiano do imigrado italiano entre o final do século XIX e início do século XX, que foi passado de geração em geração até nossos dias (Coli, 2016, p. 5).

Podemos compreender melhor a transmissão deste *habitus* musical de uma geração a outra através de uma lista elaborada a partir de dados coletados por Sérgio Casoy (2006) sobre óperas apresentadas entre 1952 e 1999 na capital paulista.

Títulos	Número de Produções
La Traviata	20
Madama Butterfly	18
La Bohème	17
Cavalleria Rusticana	14
Tosca	14
Il Barbiere di Siviglia	11
Pagliacci	11
Aida	10
Rigoletto	9
Carmen	9

Tabela 2: Dez óperas mais produzidas em São Paulo, capital, 1952-1999.
Fonte: Casoy (2005, p. 379-405). Elaboração própria

Observamos que as óperas mais produzidas em São Paulo neste período de 47 anos são, essencialmente, os mesmos títulos mais produzidos no país no século XXI. A preponderância do repertório romântico italiano na programação de óperas no Brasil fica ainda mais nítida ao investigarmos os 20 títulos mais produzidos no país entre 2000 e 2019.

Títulos	Número de Produções
Il Barbiere di Siviglia	24
Cavalleria Rusticana	14
Die Zauberflöte	14
Carmen	13
Pagliacci	12
La Traviata	12
Rigoletto	10
Madama Butterfly	10
Il Guarany	10
La Bohème	9
Tosca	9
Le Nozze di Figaro	8
Aida	7
Falstaff	6
La Voix Humaine	6
Hänsel und Gretel	6
Roméo et Juliette	6
Die Lustige Witwe	6
Don Giovanni	6
Don Pasquale	6

Tabela 3: Vinte óperas mais produzidas no Brasil 2000-2019.
Fonte: Base Ópera Brasil. Elaboração própria.

As críticas às temporadas líricas do Theatro Municipal de São Paulo, por Mário de Andrade, um século atrás, ainda parecem bastante atuais:

> O que é *Marta*? O que é *Tosca* ou a *Manon Lescaut*? O mínimo que a gente pode falar dessas obras é que, sob o ponto de vista artístico, estão completamente gastas. Não é possível mais se ter um interesse mínimo por essa musicaria respeitando apenas uma moda transitória, óperas que se tornaram completamente estapafúrdias depois que a moda passou (Andrade, 1934, p. 254).

A escolha dos títulos mencionados acima era vista pelo crítico como o retrato de um Brasil musicalmente conservador e distante das novas vertentes musicais que estavam mudando o cenário musical europeu no início do século XX. Eram, também, descolados de uma nova realidade brasileira musical desejada por Mário de Andrade. O crítico deixa claro que não é a idade ou nacionalidade da ópera em questão que a torna melhor ou pior, mas a qualidade de sua música e como esta dialoga com a expectativa do público:

> Suponhamos que a temporada seja toda construída com novidades importantes. Imaginemos seis óperas que sejam *Coroação de Popeia* de Monteverdi, o *Alceste* de Gluck, o *Dão João* de Mozart, *Peleas e Melisanda* de Debussy, *Mavra* de Stravinsky e *Judith* de Honneger. Seria uma coisa admirável, não discuto. Tão admirável quanto impossível. Mas suponhamos.
> Pois bem: o povo não irá. Uma entrada de galinheiro custa caro demais, e a não ser com Traviata, Leoncavallo e Cia., galinheiro não enche. É dessa forma que o nosso povo está educado em arte dramática pelos mesmos senhores W. M. [Walter Mocchi, empresário que entre 1912 e 1926, foi responsável pela Temporada Lírica oficial do Theatro Municipal de São Paulo] e Cia., que nos têm desgraçado musicalmente (Andrade, 1934, p. 265).

O conservadorismo do repertório operístico está ligado diretamente à constituição de um repertório canônico e ao potencial econômico que determinadas escolhas trazem para as instituições artísticas que as produzem. Em resumo: um título conhecido trará maior público. A escolha de repertório está ligada ao seu potencial de encher as poltronas de um teatro, e, quanto mais famoso um título, maior a sua capacidade de atrair pessoas. A invenção de um repertório canônico da ópera, de acordo com Weber (1999), é mais recente ainda que aquele do repertório de música instrumental

> 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 minha)[7].

A primazia das óperas italianas nas temporadas brasileiras não é um fato novo, como vimos acima, nem exclusivo das nossas temporadas. Este é um fenômeno mundial. O *website* Operabase.com não permite, neste momento, analisar temporadas anteriores a 2008/2009. Podemos, entretanto, elaborar uma lista com as dez óperas mais produzidas entre as temporadas de 2009/2010 e 2019/2020[8].

A produção de óperas no Brasil entre 2000 e 2019 está inserida dentro dos parâmetros do *mainstream* operístico mundial. A única diferença significativa entre as Tabelas 1 e 4 é a presença de um maior número de títulos mozartianos (*Le Nozze di Figaro* e *Don Giovanni*).

[7] Original: "on the broadest plane, the opera differed from the concerto in the evolution of the canon. Only in a few instances did clearly defined repertories 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 repertories consisted primarily of works by dead composers, as had come about in orchestral and chamber-music concerts by the 1860s" (Weber, 1999, p. 347).

[8] As temporadas no hemisfério norte vão de setembro a junho do ano seguinte, enquanto no hemisfério sul vão de fevereiro a dezembro.

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

Tabela 4: Dez óperas mais produzidas na Europa e América do Norte, 2009–2020[9].
Fonte: Operabase.com. Elaboração própria.

5. Quem?

Podemos, entretanto, visualizar algumas especificidades do mercado brasileiro ao visualizar os dez compositores mais produzidos no país.

Compositores	Número total de produções
G. Verdi	60
G. Puccini	42
G. Rossini	35
W. A. Mozart	35
G. Donizetti	23
C. Gomes	22
R. Wagner	20
G. Bizet	17
J.G. Ripper	16
P. Mascagni	13

Tabela 5: Dez compositores mais produzidos no Brasil, 2000-2019.
Fonte: Base Ópera Brasil. Elaboração própria.

Embora a maior parte do repertório da ópera seja baseado em obras de compositores europeus, contamos com dois brasileiros entre os dez compositores com maior número de produções: Antônio Carlos Gomes (1836–1896), com um total de 22 produções de toda sua obra; e o carioca João Guilherme Ripper (n. 1959), com um total de 16 produções de seus vários títulos.

[9] Importante ressaltar que, pelos dados disponíveis no *site* Operabase.com, os dez títulos mais produzidos são exatamente os mesmos, 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.

A presença de Carlos Gomes na lista acima está ligada à posição de destaque que o brasileiro tem dentro do gênero operístico na história da música brasileira. Carlos Gomes foi um compositor de óperas cujo sucesso 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. Suas óperas, de qualidades inegáveis, embora desiguais, ocupam um lugar de destaque no Brasil que não é replicado em outros países, onde suas óperas são raramente produzidas.

A posição de destaque das óperas de João Guilherme Ripper o coloca na posição de compositor contemporâneo de ópera mais executado no Brasil. Fora a inegável qualidade de sua música e dramaturgia, parte de seu sucesso é, também, devido a questões práticas. O monólogo *Domitila*, seu título de maior número de montagens (sete entre 2000 e 2019), foi escrito para soprano, piano, clarinete e violoncelo. O número reduzido de músicos torna essa ópera menos dispendiosa e facilmente adaptável para qualquer tipo e tamanho de teatro, podendo ser executada de maneira satisfatória em uma variedade de lugares. *Piedade*, seu segundo título mais produzido (quatro entre 2000 e 2019), conta com elenco de apenas três solistas e pode ser produzido com uma versão orquestral arranjada pelo próprio compositor para treze instrumentistas.

6. 2000–2019: onde?

A maior parte da produção operística no Brasil está concentrada na região Sudeste, que, sendo a mais populosa e rica do país, também concentra maior parte do financiamento através de mecanismos de renúncia fiscal[10]. Podemos visualizar como a produção se divide por região geográfica.

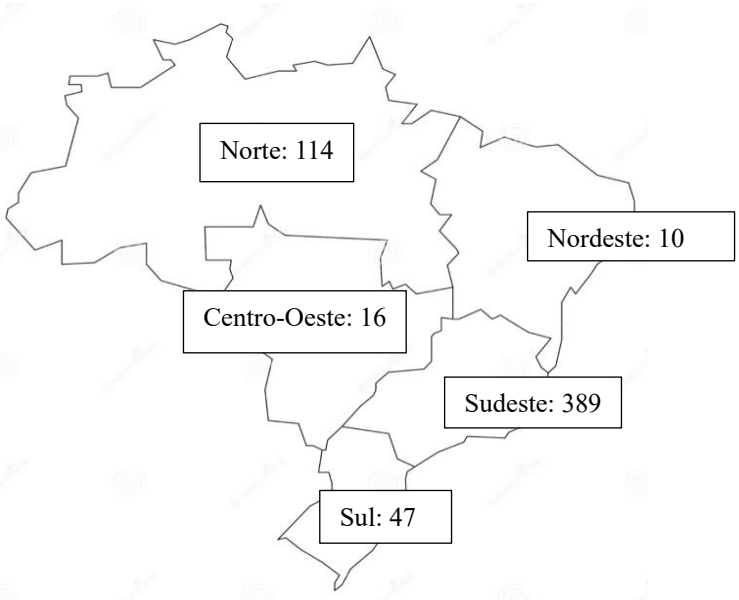


Fig. 1: Número de produções por região geográfica, 2000–2019.
Fonte: Base Ópera Brasil. Elaboração própria.

[10] Fonte: https://www.camara.leg.br/noticias/511197-concentracao-regional-e-um-dos-principais-problemas-no-financiamento-da-cultura/.

Fica patente o desequilíbrio geográfico na produção operística brasileira. A região Sudeste sozinha é responsável por 67,5% de todas as produções de ópera, seguido pela região Norte (19,8%), Sul (8,2%), Centro-Oeste (2,8%) e Nordeste (1,8%). A região Sudeste concentra, além de financiamento, uma maior quantidade de orquestras, teatros e coros profissionais no país, tornando a produção dessa região mais consistente que a de regiões como o Nordeste e o Centro-Oeste, que contam com um número reduzido de orquestras profissionais. Além disso, ambos os teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro são, historicamente, os polos produtores mais tradicionais e importantes do país. Podemos visualizar a produção por teatros na tabela seguinte:

Teatro	Número de produções
Theatro Municipal de São Paulo	95
Theatro São Pedro (São Paulo)	78
Theatro Municipal do Rio de Janeiro	71
Teatro Amazonas (Manaus)	58
Theatro da Paz (Belém)	43
Grande Teatro Palácio das Artes (Belo Horizonte)	36
Sala São Paulo	17
Theatro São Pedro (Porto Alegre)	13
Salão de Atos PUC-RS (Porto Alegre)	10
Theatro Pedro II (Ribeirão Preto)	9
Teatro Alfa (São Paulo)	9

Tabela 6: Número de produções por teatros no Brasil, 2000–2019.
Fonte: Base Ópera Brasil. Elaboração própria.

A produção de óperas no Brasil é centralizada em seis teatros: Municipal de São Paulo, São Pedro (de São Paulo), Municipal do Rio de Janeiro, Amazonas, da Paz e Palácio das Artes. Importante mencionar que o Theatro Municipal de São Paulo; o Theatro São Pedro, em São Paulo; e o Theatro Municipal do Rio de Janeiro se dedicam principalmente à ópera, por isso números de produção mais significativos. Os teatros da região Norte, Amazonas e da Paz, têm conseguido uma estabilidade através de projetos anuais em formato de festivais como o Festival Amazonas de Ópera em Manaus (em sua 26ª edição em 2024) e o Festival de Ópera do Theatro da Paz (em sua 22ª edição em 2024), em Belém[11].

O baixo número de produções em outras localidades no decorrer de dezenove anos nos indica que a produção de óperas não conseguiu, ainda, se estabilizar nesses locais de maneira consistente: o Salão de Atos da PUC-RS, em Porto Alegre, por exemplo, não recebe mais óperas desde o fim do Projeto Ópera na PUC em 2013; o Teatro Alfa, em São Paulo, encerrou suas atividades no final de 2022; a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, que se apresenta na Sala São Paulo, tem um relação esporádica com ópera, não sendo presença anual em seu repertório.

[11] A lista completa de teatros e títulos pode ser visualizada no site baseoperabrasil.com.br.

A produção em outros teatros e localidades que não aparecem na lista acima aponta que a ópera é esporádica em grande parte do território brasileiro. De um total de 576 produções em todo o país entre 2000 e 2019, 439 foram produzidas em apenas dez teatros diferentes, com 381 produções (66%) concentradas nos seis primeiros teatros da Tabela 6.

Considerações finais

Como apontado por outros acadêmicos, a falta de material primário para a catalogação e subsequente estudo da ópera no Brasil tem se provado um problema para pesquisas históricas relativas aos séculos XVIII e XIX. A elaboração da base de dados Base Ópera Brasil é uma tentativa de evitar destino similar com a produção do gênero no país no século XXI. Como toda base de dados, a BOB não está imune a eventuais lacunas. O tamanho do território brasileiro, aliado à pulverização e descentralização de informações referentes à música de concerto, certamente impossibilitará uma coleta infalível dos dados. Eventuais lacunas serão devidamente preenchidas através de pesquisa contínua e com a constante revisão dos dados para que eles reflitam da maneira mais precisa possível a realidade do gênero no Brasil.

Nesta primeira análise, podemos ver que, entre 2000 e 2019, os títulos produzidos pertencem redondamente ao *mainstream* do repertório operístico global, e que esse repertório tem se mantido estável através do século XX, constituindo, ainda hoje, a espinha dorsal das nossas temporadas. A preferência pelo repertório italiano trazido ao Brasil com vinda a família real, aliada à manutenção de um *habitus* específico através da imigração italiana no país, fez da ópera italiana presença perene no país.

Embora a ópera no século XXI seja um gênero presente em todas as regiões do Brasil, ela perdeu força em centros urbanos (Rio de Janeiro e São Paulo), onde, historicamente, sua programação era mais intensa. Mesmo com essa diminuição de atividade, a região Sudeste, e a cidade de São Paulo, especificamente, continua sendo o grande polo produtor de óperas no Brasil. É importante mencionar a relevância que Manaus e Belém têm tido como produtores de ópera no século XXI, contribuindo, também, com alguns dos mais importantes cantores brasileiros das últimas décadas.

A Base Ópera Brasil é uma ferramenta de pesquisa que nos auxilia a entender a evolução do gênero no país. Em conjunto com outros estudos, é possível traçar a história da ópera desde sua chegada ao Brasil e compreender a sua relação multifacetada com a sociedade e seu tempo. A BOB também nos fornece dados quantitativos a partir dos quais é possível delinear estudos qualitativos, baseados em estudos de caso, que podem esclarecer como são tomadas decisões artísticas nos vários teatros do país. Decisões, aliás, que afetam as instituições de ensino musical que preparam músicos para entrar neste campo específico de trabalho. Importante assinalar que uma série de outros dados importantes da BOB, como os cantores, maestros, diretores, entre outros, que não foram aqui explorados, permite, a partir de referenciais adequados, analisar de forma mais global o campo da produção operística no Brasil. Ainda há muito trabalho a ser feito.

Mais de duzentos anos depois de a ópera se estabelecer no país, os números indicam que ela não tem encontrado uma maneira de convencer o poder público/econômico de sua importância como vetor cultural, educacional e econômico. A diminuição do número anual de montagens e a instabilidade anual da

atividade como um todo mostram que ainda há muito que fazer a nível de políticas públicas para a consolidação desse setor. Estudos como este, trazidos por dados da BOB, podem auxiliar na elaboração de políticas públicas exclusivas para um setor cujo potencial permanece subaproveitado.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L.G. Miranda, 1934.

BANDEIRA, Karolini; CRAVO, Alice. Lei Rouanet ainda concentra recursos na região Sudeste. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jul. 2023. Cultura. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/07/16/lei-rouanet-ainda-concentra-recursos-na-regiao-sudeste.ghtml. Acesso em: 4 fev. 2024.

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. 423 f. 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, n. 2, 2012.

BRESCIA, Rosana Orsini. *É lá que se apresenta a comédia*: a casa de ópera de Vila Rica. Jundiaí: Paço Editorial, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUDÁSZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa*: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: De Artes UFPR, 2008.

BUDÁSZ, Rogério. *Opera in the Tropics*: Music and Theatre in Early Modern Brazil. New 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. *Memórias e glórias de um teatro*: sessenta anos de história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Americana, 1971.

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

COLI, Juliana. *Vissi d'Arte*: por amor a uma profissão. São Paulo: Annablume, 2006.

COLI, Juliana. O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo. *OPUS*, v. 22, p. 173-192, set. 2016. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/401. Acesso em: 3 fev. 2024.

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.

FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. A imprensa e a ópera italiana nos primeiros anos da República (Rio de Janeiro-1889–1898). *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 7., 2014, São Paulo. *Anais* […]. São Paulo: USP, 2014. Disponível em:

http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Liliane%20Carneiro%20dos%20Santos%20Ferreira.pdf. Acesso em: 23 jan. 2024.

FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. A ópera no projeto de modernização do Brasil (Rio de Janeiro, 1889-1914). *História*, São Paulo, v. 37, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/109770319/A_ópera_no_projeto_de_modernização_do_Brasil_Rio_de_Janeiro_1889_1914_?email_work_card=view-paper. Acesso em: 28 jan. 2024.

FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2011.

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, Século XIX*: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2013.

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.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music. *In*: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. *The Cultural Study of Music*: A Critical Introduction. London: Routledge, 2003. p. 80-91.

KÜHL, P. M. *Cronologia da ópera no Brasil* – século XIX (Rio de Janeiro). Campinas: CEPAB/IAR/UNICAMP, 2003. Disponível em: www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf. Acesso em: 26 jan. 2020.

LAMOSA, 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: 20 jan. 2024.

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.

PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Belém*. Manaus: Editora Valer, 2009.

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.

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

Homero Velho é professor de canto lírico da Escola de Música da UFRJ e cantor profissional. homero.velho@musica.ufrj.br

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.