

**Antonio Tiburcio da Cunha Gomes Carneiro**

**Políticas Culturais e a Ópera em São Paulo**

**Universidade São Marcos  
São Paulo, agosto de 2006.**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Antonio Tiburcio da Cunha Gomes Carneiro**

**Políticas Culturais e a Ópera em São Paulo**

**Dissertação apresentada ao Programa Interdisciplinar em Educação, Comunicação e Administração da Universidade São Marcos como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre, sob orientação do Prof. Dr. Álvaro Cardoso Gomes**

**Universidade São Marcos  
São Paulo, agosto de 2006.**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da Universidade São Marcos

C287p	Carneiro, Antonio Tiburcio da Cunha Gomes Políticas culturais e a ópera em São Paulo / Antonio Tiburcio da Cunha Gomes Carneiro. São Paulo : [s.n], 2006. 194 p.
Comunicação	Dissertação (Mestrado) - Universidade São Marcos. Área de concentração: Educação, Administração e Orientador: Profº Dr. Álvaro Cardoso Gomes
Políticas	1. Ópera 2. Ópera Séria 3. Ópera Bufo 4. Verismo 5. Escravidão 6. Imigração italiana 7. Theatro Municipal de São Paulo 8. culturais 9. Lei Rouanet 10. Lei Mendonça I. Título.

Bibliotecária responsável: Rosangela Aparecida Marciale - CRB 8-5846

Agradecimentos:

Ao professor Álvaro pelo tema do trabalho,  
seu apoio e dedicação e sobretudo sua amizade.

À minha família pela paciência e compreensão,

À Sandra, esposa e cúmplice pelo suporte,

Aos meus ancestrais por caminhar na terra.

À Causa Primeira, Deus, por ser.

A meus filhos:  
Adriana Augusta,  
Marcos Vinícius,  
Antonio Ernesto,  
Luís Filipe, e,  
minha neta  
Anita Augusta.  
A própria essência  
da minha existência.



**LISTA DE TABELAS**

	<b>PÁGINA</b>
1. Principais produtos de exportação do Brasil 1820 – 1881	49
2. Demonstrativo da entrada de Imigrantes no Brasil e São Paulo 1820 – 1949	53



**LISTA DE FIGURAS**

<b>PÁGINA</b>	
1.	População da cidade de São Paulo 1850 – 1920 – gráfico 59
2.	Organograma da Diretoria Administrativa do Teatro Municipal de São Paulo 142
3.	Organograma da Diretoria Artística do Teatro Municipal de São Paulo 143

## RESUMO

Ópera, uma diversão cara e da nobreza que nasceu em Firenze no início do século XVII e que levou algum tempo para chegar até o povo. Uma forma de arte tipicamente italiana que com o passar do tempo espalhou-se pelo mundo. Um conjunto de várias artes simultaneamente apresentadas em um espetáculo que inclui e resume todas. Sua evolução desde seu berço na Itália seiscentista até o verismo, o naturalismo musical do século XX. Como a ópera chegou à cidade de São Paulo. A produção do café e a mão de obra escrava. A evolução em direção à libertação dos escravos e a importação de colonos europeus, principalmente italianos, para substituir o braço negro. A movimentação destes colonos das fazendas de café para as cidades. Sua influência na estrutura social e cultural da cidade e seu gosto pela ópera italiana. A evolução da ópera italiana em São Paulo e a fundação do Teatro Municipal de São Paulo e sua importância para a produção operística em São Paulo. As produções ópera em São Paulo desde a primeira temporada em 1874 até o fim do século XX. A estrutura comparativa dos teatros e companhia de ópera na Europa e nos Estados Unidos e o Brasil. As diversas políticas culturais no Brasil, desde o mecenato do Reino Unido até as legislações culturais do final do século XX. A legislação federal com a Lei Rouanet. A incipiente legislação estadual. A legislação Municipal com a Lei Mendonça e a presença do Teatro Municipal como centro produtor e irradiador da ópera na cidade de São Paulo. As poucas produções operísticas em São Paulo sem a presença marcante do Teatro Municipal de São Paulo.

**PALAVRAS CHAVE:** ópera, ópera séria, ópera bufa, verismo, escravidão imigração italiana, políticas culturais, Teatro Municipal de São Paulo, Teatro Alfa, Lei Rouanet, Lei Mendonça.

## ABSTRACT

Opera, an expensive entertainment of the nobility that was born in Firenze in the beginning of the XVII century and took some time to reach the public. An art form typically Italian that spread all over the world. A group of various arts presented simultaneously in a show that includes and summarizes all of them. Its evolution since its birth in the seventeenth century Italy until the verism, the musical naturalism of the twentieth century. How the opera arrived to the City of São Paulo. The coffee production and the slave labor. The evolution towards slavery freedom and the importation of European workers, mainly Italians, to replace the black arm. The migration of these workers from the coffee farms to the cities. Its influence upon the city social and cultural structure and its preference for the Italian opera. The evolution of the Italian opera in the City of São Paulo and the opening of Teatro Municipal de São Paulo and its importance for the opera production in São Paulo. The operas productions in São Paulo since the first season in 1874 until the end of the Twentieth Century. The comparative structure of opera houses and companies in Europe and the USA and Brazil. The various cultural policies in Brazil, since the arts patrons during the Empire to the cultural policies of the end of the twentieth century. The Federal Legislation with the Rouanet Law. The incipient state legislation. The Municipal Legislation with the Mendonça Law and the presence of the Teatro Municipal as an opera production and radiating center in the City of São Paulo. The few opera productions in São Paulo without the outstanding presence of the Teatro Municipal de São Paulo.

**KEY WORDS:** opera, opera seria, comic opera, realism, slavery, Italian immigration. Cultural Policies, São Paulo Municipal Theater, Alfa Theater, Rouanet Law, Mendonça Law.

## SUMÁRIO

	<b>PÁGINA</b>
Introdução	1
Capítulo I A ópera italiana – conceitos	9
Capítulo II A ópera italiana na cidade de São Paulo	47
Capítulo III O Theatro Municipal	87
Capítulo IV Os caminhos do Municipal – estrutura administrativa	123
Capítulo V A legislação e as políticas culturais	145
Conclusão	165
FONTES	177
BIBLIOGRAFIA	180
Apêndice 1 Relação das Temporadas Líricas em São Paulo e seus Empresários	188
Apêndice 2 Relação das óperas produzidas pelos Patronos do Theatro Municipal	193



## Introdução

*Cuide dos meios,  
e o fim cuidará de si mesmo.  
Ghandi*

Quando o europeu chegou na América encontrou civilizações – umas mais, outras menos – evoluídas. Algumas inclusive em certos aspectos mais desenvolvidas que aquelas que havia deixado na Europa. Mas todos os povos americanos – sem exceção – foram forçados a aceitar além das vestimentas e religião, a língua, hábitos e costumes, e a arte dos conquistadores. A cultura existente foi substituída pela do civilizador europeu.

E foi assim que a ópera veio parar deste lado do Atlântico, tornando-se diversão requintada dos *criollos* – mestiços – que queriam a todo custo copiar os gostos da Metrópole. Freqüentada apenas pela elite – e talvez por isto mesmo – a ópera no Brasil nem sempre foi uma manifestação cultural importante.

Ao desembarcar – com Napoleão nos calcanhares – no Rio de Janeiro em 1808 D. João VI trouxe consigo músicos da corte lisboeta e até castrados. Assim o primeiro contato do Brasil com a ópera foi no início do século XIX

Em 4 de dezembro de 1843 aqui chegou a Princesa Bourbon, irmã de Fernando II rei das Duas Sicílias, D. Teresa Maria Cristina, futura esposa do Imperador D. Pedro II. A Imperatriz do Brasil trouxe de Nápoles e outras cidades, músicos e cantores italianos para o Teatro São Pedro de Alcântara. Este teatro e suas óperas eram financiados por José Bernardino de Sá, negreiro e amante do bel canto.

No Rio as companhias européias de ópera faziam uma parada após realizarem espetáculos em Bueno Aires. Em São Paulo os empresários normalmente aproveitavam a presença destas companhias na Corte, para trazê-los até a província. As temporadas eram realizadas em teatros particulares.

Após a inauguração do Teatro Municipal e até meados do século passado, os empresários montavam suas óperas utilizando o teatro, instalações e corpos estáveis da prefeitura recebendo também uma verba que cobria parcialmente os custos que eram complementados pela bilheteria.

A ópera é normalmente um espetáculo caro por sua própria estrutura. Além dos cantores solistas, exige montagens grandiosas com cenários e guarda roupas de época além

da necessidade de coristas e figurantes, e naturalmente, a orquestra. Às vezes, devemos acrescentar o balé a estes custos. Mas de qualquer forma, para ser levada ao palco requer uma quantidade de recursos bastante grande. Cremos que este custo e seu impacto social justificam sobejamente a escolha do tema de pesquisa.

Nosso problema de pesquisa é acompanhar e definir como a ópera italiana chegou à cidade de São Paulo e seu crescimento, evolução e custeio no decorrer do tempo. Estudar e analisar a legislação e políticas voltadas para o incentivo de atividades culturais e conectá-las à produção operística em São Paulo.

O objetivo é examinar como a ópera italiana chegou à cidade de São Paulo e de que forma foi e vem sendo produzida e apresentada. Pretendemos verificar como foram montados os espetáculos de ópera italiana até o final do século XX. Estudar a evolução destes espetáculos e seus aspectos principais, e examinar a evolução social de São Paulo verificando as modificações inseridas na legislação visando acompanhar e incentivar a produção cultural – especificamente ópera – na cidade de São Paulo.

Tendo em vista a grande importância social dos imigrantes italianos em São Paulo vamos verificar qual foi o nível de influência que tiveram sobre a implantação e a evolução das temporadas líricas em São Paulo. Seguindo os passos da história é nossa intenção apontar os fatos que julgamos mais importantes nesta evolução. Objetivamos realçar os acontecimentos que originaram modificações e o desenvolvimento das produções líricas na cidade, como construção e abertura de teatros, realização de temporadas, sua forma de produção e participação governamental. Vamos nos ocupar exclusivamente da Ópera Italiana já que era o que a platéia desejava assistir. Nas poucas vezes em que foram apresentadas óperas francesas ou alemãs estas o foram cantadas em sua versão italiana.

O trabalho de pesquisa será formado basicamente de uma pesquisa bibliográfica buscando inicialmente uma conceituação adequada da ópera italiana e seus caminhos. Este segmento terá como referencial teórico o trabalho do ilustre professor e pesquisador da ópera Lauro Machado Coelho. Jornalista e crítico musical Coelho é autor da coleção História da Ópera – por ele planejada em 17 volumes – dos quais dez já lançados. Destes utilizamos os quatro dedicados à ópera italiana: *A Ópera Barroca Italiana*, *A Ópera Romântica Italiana*, *A Ópera Italiana após 1870* e *A Ópera Clássica Italiana*. São obras

que contêm uma investigação detalhada que foram a base da nossa pesquisa para a conceituação da ópera italiana.

A evolução da ópera em São Paulo conta com um trabalho de catalogação e pesquisa da maior importância. Trata-se do livro do professor Paulo de Oliveira Castro Cerquera onde o autor cataloga e comenta todas as produções de ópera na cidade de São Paulo desde a primeira temporada lírica realizada em 1874 no Teatro Provisório até a temporada de 1951 no Teatro Municipal – a última realizada antes da grande reforma iniciada em 1952. Esta obra é a viga mestra de nosso trabalho de pesquisa das produções deste período.

A história do Teatro Municipal, sua evolução e principalmente suas duas grandes reformas e restaurações estão muito bem trabalhadas e detalhadas no livro *Theatro Municipal de São Paulo Grandes Momentos*, com coordenação geral de Alexandre Dórea Ribeiro, Coordenação Executiva de Celina Freitas e Adriana Amback, textos de Ignácio de Loyola Brandão. Esta obra foi a base da pesquisa da história e evolução do Theatro Municipal de São Paulo.

A imigração italiana foi também alvo de uma pesquisa bibliográfica, feita, principalmente na biblioteca do Memorial do Imigrante que conta com um acervo voltado essencialmente para a imigração em São Paulo. No Museu do Imigrante. No período de dezembro de 2004 a fevereiro de 2006 examinamos os registros de entrada de imigrantes e os dados estatísticos disponíveis.

Para pesquisa de campo consideramos que seria mais adequada uma pesquisa qualitativa e adotamos o método do Estudo de Caso. Fizemos entrevistas pessoais e também via Internet através de mensagens eletrônicas. Entrevistamos os Srs. Sergio Casoy e Ciro Bonilha Toledo Leite, o primeiro, professor de História da Ópera na Universidade de São Paulo e o segundo ocupando a posição de Assessor de Imprensa do Teatro Municipal de São Paulo. Entrevistamos via internet a senhora Sra. Lúcia Augusta Oliveira – Diretora Administrativa do Teatro Municipal de São Paulo.

Entrevistamos pessoalmente o Sr. Marcio Sgreccia, um dos fundadores e atual encarregado do Museu do Teatro Municipal. O Senhor Sgreccia nos descreveu a origem do



Museu do Teatro Municipal e sua finalidade e nos indicou a documentação e como realizar a pesquisa.

Depois da inauguração do Teatro Municipal este se tornou o único produtor de óperas em São Paulo. Esta posição durou até abril de 1998 quando foi inaugurado o Teatro Alfa. Na busca de informações a respeito desta nova casa de espetáculos em São Paulo entrevistamos via email a Sra. Sandra Aoki, Coordenadora de Marketing do Teatro Alfa.

Tivemos também a oportunidade de conversar com o Senhor Guerino Emilio Ferraro, descendente de italianos de primeira geração e grande conhecedor das temporadas líricas de São Paulo, uma vez que ocupou as posições de Chefe da Comparsaria e Chefe da Claque do Teatro Municipal de São Paulo. Sua contribuição foi inestimável dando-nos uma visão da forma que a ópera era encarada na cidade de São Paulo e como era produzida nos anos iniciais do século XX.

No Capítulo I vamos conceituar ópera e acompanhar sua passagem pela história. As formas que foi adquirindo e sua evolução no decorrer do tempo. Mostrar ao leitor que não é possível conceituar ópera de uma forma linear, por tratar-se de uma manifestação artística extremamente complexa. Acompanhar seu desdobramento e evolução em estreita ligação com o ambiente social de cada época. Temos que ter em vista que a forma de arte que teve início na mansão do Conde Bardi na Florença do século XVII, de forma alguma é nem ao menos similar ao que hoje chamamos de ópera.

Inicialmente temos que considerar que a ópera representa uma fusão da música com a poesia, pois, na realidade, é uma arte apoiada nestas duas manifestações. Assim, seu desenvolvimento é paralelo e muitas vezes complementar à evolução da literatura e suas escolas.

O estilo musical e sua forma de expressão têm uma influência decisiva no estilo e interpretação musical e dramática. A forma de cantar modificou-se nestes três séculos. Neste capítulo procuramos acompanhar o conceito e o desenvolvimento da ópera através do tempo até nossos dias. Vamos mostrar como a maneira de compor a música e escrever os libretos, interpretá-la e cantá-la vai se modificando para abrigar as exigências culturais de cada período.

Devemos ter em mente que apesar de ter sua origem em Florença a ópera rapidamente firmou-se em toda a Península sendo logo exportada para os demais países do

Continente Europeu – a princípio no seu idioma original – e conquistando as várias cortes e círculos aristocráticos, mas ainda alheia ao público. Da mesma forma que na Itália, a nobreza dos demais países deseja um teatro musical, o que vem a favorecer a criação de óperas “nacionais”, diferentes do original italiano.

A ópera alemã elimina o recitativo (artificialmente em seu idioma) e substituindo-o por um texto falado (aumentando assim a diferença entre as partes do espetáculo). Esta forma de ópera recebeu o nome de *singspiel* uma peça cômica muito a gosto do público. A penúltima ópera de Mozart – e uma das mais belas e transcendentais do gênero lírico – *A Flauta Mágica (Die Zauberflöte)* composta em 1791, é um *singspiel*. Podemos inclusive definir uma data para o nascimento da ópera alemã: 1627 quando Heinrich Schütz compõe a mesma *Dafne* de Rinuccini com libreto traduzido para o alemão.

Em 1629 durante o reinado de Filipe IV estréia a comédia musical *La Selva sin Amor* cuja partitura, apesar de perdida, continha elementos que permitiam sua classificação como precursora da ópera espanhola. Na Espanha floresce um gênero mais leve, tipicamente espanhol, com enredos locais – a *zarzuela*.

Na França, a história da ópera nacional inicia-se mais tarde, mas sua evolução é a mais espetacular. Ali, já se encontrava o estilo preparado por inúmeros *ballets* com argumentos. O fundador da ópera francesa foi um italiano. Lully, ou como se chamava naturalizado francês, Lully.

Apesar de tudo, vamos nos dedicar exclusivamente a analisar a ópera italiana uma vez que nosso foco principal será a imigração italiana e sua influência na evolução da cultura paulistana e nas produções operísticas na cidade.

Rever de forma resumida a imigração italiana em São Paulo e qual sua influência nos gostos e tradições do povo paulista é o assunto do Segundo Capítulo. A agricultura – da cana de açúcar no nordeste e o caminho percorrido para o sul até se fixar no sudeste – no Vale do Paraíba e Oeste de São Paulo – com a lavoura cafeeira. Mudou o produto, da cana de açúcar, passando pelo algodão para finalmente chegar ao café, mas a forma de produção continuou a mesma, baseada na mão de obra escrava. A pressão internacional – principalmente inglesa – e o movimento abolicionista conduzem de forma lenta, mas inexorável, a escravidão para seu fim – tardio é verdade – e os cafeicultores compreendem

que os dias de mão de obra escrava estão contados. Neste mesmo período acontece na Europa a segunda revolução industrial com todas as crises sociais dela decorrentes.

A Itália até então subdividida é finalmente unida e adota, ainda que tardiamente a industrialização. O desequilíbrio social criado pelo êxodo rural resulta numa crise de grandes dimensões. A solução encontrada pela população campesina esmagada pelos altos impostos cobrados pelo novo governo foi a imigração que em última análise, não só foi bem vinda como encorajada. Assim, cerca de novecentos e cinquenta mil italianos<sup>1</sup> vieram para São Paulo em busca de melhores condições de vida. Vinham substituir os escravos nas fazendas – com o correr do tempo mudaram-se para as cidades. Trouxeram sua cultura e tiveram uma grande influencia na formação de São Paulo mesclando seus valores e crenças com os da população local criando novos hábitos e costumes.

No início do século XX a cidade de São Paulo torna-se praticamente uma comuna italiana onde se ouvia mais o italiano do imigrante do que o português do colonizador. Desde os tempos coloniais a cidade não oferecia muitas formas de entretenimento e assim sempre houve uma grande demanda pela construção de teatros. Com os italianos a ópera ganhou grande importância e os empresários produziam temporadas líricas – com óperas italianas – anualmente. A cidade conheceu muitos teatros e grandes produções operísticas.

No século XIX e início do século XX eram produzidas por empresários, que por seu interesse comercial apresentavam as obras que mais agradavam à platéia – italiana em sua esmagadora maioria – o que significa que o repertório era normalmente composto das óperas italianas mais populares e conhecidas.

No Terceiro Capítulo estudamos o Teatro Municipal. A partir de 1895 o paulistano sonhava com um teatro capaz de receber grandes produções. Não só óperas, mas outras manifestações artísticas. Após muita indecisão e postergação finalmente a municipalidade inicia em 1903 a construção do Teatro Municipal o qual é completado em 1911. O Municipal foi e ainda é um elemento essencial para todas as manifestações culturais da cidade abrangendo além da ópera a música sinfônica e o balé. Produções teatrais importantes lá foram encenadas, foi lá a Semana de Arte Moderna – ponto de ruptura da cultura nacional – e durante muitos anos foram lá os bailes de carnaval e festas de formatura de ginásianos, normalistas e doutores da Metrópole do Café. Vamos acompanhar o Teatro, as

---

<sup>1</sup> Entre 1870 e 1949. (Dados obtidos no Memorial do Imigrante).

produções operísticas que lá aconteceram e suas duas grandes reformas, a de 1952 e a de 1985.

Após a reforma de 1952 a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo – através do Teatro Municipal – chama a si a responsabilidade de programar os espetáculos no Teatro e assim, sem a preocupação do sucesso financeiro São Paulo assiste a produções mais sofisticadas tanto de ópera quanto de concertos, balés e mesmo teatro. Em termos de ópera são produzidas obras primas de pouco apelo popular, mas de grande qualidade artística e musical. Óperas brasileiras, francesas, alemãs, russas, tchecas e americanas passam a freqüentar o palco do Municipal.

No Quarto Capítulo fazemos uma revisão da utilização do Teatro Municipal tendo em vista que apesar de ser dedicado principalmente à ópera o Teatro foi e ainda é utilizado para outras finalidades. Fazemos também uma análise comparada da organização administrativa do Teatro Municipal tendo em vista sua operação e estrutura em relação a outras casas de ópera de projeção no mundo.

. A revisão da legislação cultural é o foco do Quinto Capítulo. Analisar se esta legislação – seja federal, estadual ou municipal – tem influência sobre a produção de óperas na cidade. Rever as formas que o espetáculo operístico é produzido e montado em São Paulo e a Legislação existente destinada a encorajar e subsidiar a produção de óperas.

Da legislação federal, a mais importante é a Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991 – a chamada Lei Rouanet – que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC. Esta lei permite ao doador deduzir do imposto devido na declaração do Imposto sobre a Renda os valores que forem efetivamente contribuídos em favor de projetos cultural-educativos. As pessoas físicas estão autorizadas a deduzir oitenta por cento das doações e sessenta por cento dos patrocínios. As pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real poderão abater as doações e patrocínios como despesa operacional.

Em 30 de dezembro de 1990 foi publicada a lei municipal de no. 10.923 que regulamenta os incentivos fiscais para projetos culturais no Município de São Paulo através da emissão de certificados correspondentes ao valor do incentivo autorizado.

A cessão do Teatro Municipal é regulamentada pelo Decreto Municipal no. 26.390 de 13 de junho de 1988. O artigo 2º define que o Teatro Municipal destina-se à realização de espetáculos artísticos de teatro, música e dança do mais elevado nível, compatíveis com

sua natureza. Este decreto define as formas que o teatro poderá ser cedido para produções externas e define os custos das várias modalidades de cessão.

Em termos de legislação estadual não podemos nos remeter a uma grande quantidade de leis. A primeira Lei de Incentivo Cultural foi criada na gestão Antonio Fleury Filho e oferecia como incentivo ao investimento em cultura uma redução do ICMS. Mário Covas, o sucessor de Fleury, alegando que a lei apresentava imperfeições jurídicas abandonou sua redação inicial, reeditando-a sem o mecanismo da renúncia fiscal. O Governador Geraldo Alckmin em outubro de 2005 enviou um projeto de lei de incentivos à Assembléia Legislativa. Este projeto veio a ser transformado na lei 12.268, de 20 de fevereiro de 2006. No entanto, não foi até o momento regulamentada, o que impede sua aplicação efetiva.

Desta forma, nosso exame será restrito apenas à legislação efetivamente em vigor, ou seja, a Legislação Federal e Municipal. Vamos fazer uma análise rápida da Lei Estadual 12.268 e seus pontos principais enquanto aguardamos sua regulamentação que irá permitir seu emprego pleno.

A nobreza portuguesa sempre teve uma vocação para proteger as artes. Assim, uma revisão, desde o mecenato esporádico e pontual do império até a abordagem sistematizada da forma de custear a cultura e as manifestações artísticas é o escopo da Conclusão. Além do acompanhamento das tendências e modismos, vamos analisar a produção legal voltada para a área cultural e artística e sua efetiva aplicação em produção de óperas na cidade de São Paulo. O papel exercido pelo Teatro Municipal de São Paulo e as outras fontes de espetáculos de ópera na cidade. Enfim, como São Paulo vem se relacionando com a ópera desde sua primeira temporada lírica em 1874.





## Capítulo I A Ópera italiana – conceitos

*Opera: an exotic and  
irrational entertainment.  
Dr. Johnson*

O conceito de ópera é abrangente e aberto, uma vez que esta forma musical é na realidade um espetáculo complexo combinando música, dança, poesia e pintura além de costumes (guarda roupa), mobiliário, adereços e cenários que vem evoluindo e tomando formas diversas com o correr do tempo. Nosso objetivo neste capítulo é passar em revista estas modificações e mostrar aos nossos leitores seu desenvolvimento.

Em latim e italiano *ópera* significa ‘obras’, sendo o plural de *opus*, inferindo que combina as artes dos cantos coral e solo, declamação e balé em um espetáculo encenado. Podemos defini-la como sendo uma peça teatral em que as palavras são cantadas em lugar de faladas, mas seria uma definição excessivamente simplista. Algo como drama em música talvez fosse mais adequado. A música não é apenas um acompanhamento às palavras, contribui para o significado delas.

### 1. A evolução da ópera

Seus predecessores foram as antigas formas semidramáticas, como os madrigais do início do século XVI, os madrigais cômicos, as pastorais, as máscaras e os *intermedii* em que todos normalmente incluíam cenas e/ou assuntos pastorais.

Em 1285 é apresentado o *Jeu de Robin et Marion* de Adam de La Halle. Esta apresentação era formada por uma série de cantos distribuídos por vários cantores. Halle utilizou canções populares de fácil lembrança pelo público, acompanhadas por uma ação cênica, ainda que simples, mas existente.

De fato aconteceram várias tentativas para unir a música e a poesia. Mas, foi apenas com um grupo de nobres florentinos que ao final do século XVI se reuniam na casa do Conde Bardi que este gênero musical realmente veio a existir. Denominavam-se Camerata Florentina e seu intuito era fazer renascer em sua plenitude a tragédia grega na forma que acreditavam ter originalmente.

No entanto, segundo Coelho:



Ao contrário do que imaginavam Peri e Rinuccini, a tragédia grega não era cantada de ponta a outra. A partir das informações que nos são oferecidas pela *Poética* de Aristóteles, podemos deduzir que o texto era declamado de forma rítmica, apoiado em parâmetros musicais – hipótese reforçada pelo fato de serem apresentados em grandes teatros ao ar livre. Em alguns momentos climáticos, é possível que o texto fosse cantarolado com base em esquemas melódicos muito simples.<sup>1</sup>

Em continuação nos mostra que os ditirambos – coros – originários do culto a Baco que deu origem ao teatro – eram cantados. Estes coros eram colocados no desenrolar da peça de forma a definir a ação e também servirem de momentos de reflexão. Daí Coelho <sup>2</sup> afirmar que foi nessa forma que a ópera dos séculos XVII e XVIII teve sua origem: recitativos falados que davam andamento à ação, intercalados por cenas cantadas com a finalidade de dar melhor contorno às passagens líricas ou dramáticas. Com Sófocles, Eurípedes e principalmente Ésquilo os coros ganham uma grande complexidade e beleza. De doze ou quinze coristas, na época de Péricles, alcança a cerca de cinquenta. Grout escreve sobre o coro das Fúrias nas *Eumênides* de Ésquilo:

Contam que seus cantos e danças tinham efeito tão aterrorizante que as crianças que assistiam ao espetáculo chegavam a ter convulsões de tanto medo. O *choregos*, ou melhor, *choriphalos*, que guiava o coro, era escolhido entre os cidadãos mais ricos e influentes da comunidade. Por esse motivo, era um papel muito cobiçado. Mas como o corifeu tinha o encargo de manter o coro às suas custas, às vezes essa ambição o levava a arruinar-se. Na verdade, os autores satíricos enumeram essa honra entre as grandes calamidades da vida de um homem, ao lado das pendengas judiciais e dos impostos.<sup>3</sup>

É importante observar que toda música vocal grega utilizava a técnica de monodia onde uma nota corresponde a uma sílaba do texto. Eram normalmente acompanhados pela lira e os flautas – um instrumento com um som semelhante ao oboé de nossos dias. Nas partes corais o suporte instrumental era aumentado incluindo cordas tangidas, sopro e percussão. Nas comédias a música tinha um papel

---

<sup>1</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiv, 2000, p. 19.

<sup>2</sup> Ibidem

<sup>3</sup> GROUT, Donald J. *Short History of Opera*, New York: Columbia University Press, 1965 p. 41.

menos importante com uma declamação mais realista. Aristófanes às vezes recorria ao coro para representar onomatopéias imitando ruídos de animais – moscas, rãs e pássaros entre outros.

## 2. A Camerata Florentina

Dentre os intelectuais que freqüentavam a casa do Conde Giovanni Bardi de Vernio encontramos Vincenzo Galilei – pai do famoso astrônomo Galileo – o qual publica em 1581 uma obra curta, mas muito polêmica, intitulada *Dialoga della Musica Antica e della Moderna* onde afirma de forma peremptória que o contraponto<sup>4</sup> apesar de elegante e adequado à música instrumental não o era – de forma alguma – apropriado ao canto, por obscurecer as palavras e seu sentido. Outros membros da *Camerata*, Peri, Rinuccini, Cavalieri e mais tarde Marco Gagliano, vieram se juntar a Galilei e expandiram os conceitos contidos no *Dialogo*.

Mais tarde, Ângelo Solerti em sua obra *Le Origini Del Melodramma* formula alguns princípios que deveriam ser utilizados para produzir as peças dramáticas:<sup>5</sup>

- a. A união perfeita das palavras e música era uma condição essencial,
- b. A melodia deveria aderir perfeitamente às inflexões da fala, e não o texto à música, e,
- c. Caberia à música o papel de tentar exprimir o real estado de espírito de cada trecho. Buscando a entonação de cada uma das emoções.

Estes princípios resultam na apresentação, em fevereiro de 1597, de *Dafne* com poesia de Rinuccini e música de Jacopo Peri – esta seria a primeira ópera apresentada. Desta obra restaram apenas seis fragmentos que estão depositados na Biblioteca Central de Florença e no Real Conservatório de Bruxelas. Em 1600 é encenada a *Eurídice* dos mesmos autores, que muitos consideram como a primeira ópera – muito mais por ser esta a primeira da qual se possui a partitura.

---

<sup>4</sup> Contraponto: arte que ensina a compor música para ser executada por duas ou mais vozes ou instrumentos.

<sup>5</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Estes amadores, aristocratas e intelectuais, eram em essência muito mais literatos do que músicos e seu objetivo principal era criar algo semelhante às velhas peças gregas onde a música tinha um papel preponderante. Preponderante, mas não central. À música cabia meramente ressaltar o significado e a expressividade das palavras, não lhes ofuscando o brilho e o viço.

Como era de se esperar de nobres, as apresentações não eram públicas. Na realidade eram projetadas para a satisfação dos grandes em festas privadas em suas casas. “Eram essencialmente entretenimento aristocrático, projetado para satisfazer os gostos de um público refinado, já cansado da polifonia<sup>6</sup> e do contraponto”<sup>7</sup>.

Estas formas já tinham alcançado seu auge com Palestrina e Orlando di Lasso – ambos já falecidos no ano de estréia de *Dafne* – e não restava muito mais espaço para este estilo de música. A escrita contrapontística barroca, apesar de tudo, ainda continuaria por algum tempo, alcançado seu ápice com o alemão Johan Sebastian Bach (1685 – 1750) que foi em realidade o último desta escola. Georg Friedrich Haendel – nascido no mesmo ano – já não mais produziu dentro desta forma, sendo ao contrário um dos maiores compositores de ópera séria.

A polifonia, tão adequada à música religiosa, prestava-se perfeitamente bem para composições com várias vozes tanto humanas quanto instrumentais ou mesmo uma combinação de ambos, mas definitivamente não tinha lugar na nova forma musical. O desenvolvimento da ação dramática exigia que as palavras não fossem obliteradas ou mesmo superadas pela música. No *dramma per musica*<sup>8</sup> esta ocupava um lugar claramente secundário.

Os patronos da recém criada forma musical – como já mencionado anteriormente – tinham uma formação musical que deixava muito a desejar. “... Peri, Caccini e companhia, não eram mais que amadores quando comparados com os mestres da escola que tinham decidido suplantar”<sup>9</sup>. Tendo em vista este fato é fácil perceber que o *dramma per musica* não teria uma carreira longa.

O acaso veio a fazer com que a nova forma musical viesse a crescer e dominar o cenário mundial. Este acidente veio sob a forma do compositor Cláudio

---

<sup>6</sup> **Polifonia:** a técnica de escrever a várias vozes, que dominou a escrita musical do Renascimento.

<sup>7</sup> TOYE. Francis. *Italian Opera*. Londres: Max Parrish & Co. Ltd, 1952, p. 10.

<sup>8</sup> Primeiro nome dado pelos membros da Camerata Fiorentina ao novo espetáculo. Vale a pena mencionar que Richard Wagner retomou este nome para suas óperas na segunda metade do século XIX.

<sup>9</sup> *Ibidem* p. 10.

Monteverdi – que além de um gênio musical possuía uma sólida formação acadêmica e treinamento em artes gerais. A isto aliava uma personalidade irrequieta, corajosa e contestadora, que não titubeava em experimentar com novas formas e dissonâncias – o que incomodava bastante os conservadores da época – sempre que sentia que estas iriam aumentar a expressividade do texto. Sua genialidade repousava na capacidade de exprimir os sentimentos e emoções humanas sendo imediatamente atraído pelas teorias destes amadores florentinos, os quais, em realidade, estavam muito mais interessados nas palavras e consideravam a música meramente um veículo para aumentar sua expressividade. Monteverdi por seu lado não comungava com este ponto de vista. Em seu modo de ver, a música e as palavras eram pelo menos iguais em importância – com um forte viés musical.

Em 1607 teve a oportunidade de provar suas teorias quando lhe foi dado musicar a tragédia *Orfeo* – com versos de Striggio – a qual foi imediatamente reconhecida como uma obra prima. Não só os recitativos eram mais fluidos e expressivos que os de seus predecessores como também sua experiência de madrigalista contribuiu para que escrevesse coros e balés de alta qualidade dramática e musical.

O casamento de Francesco Gonzaga com Margherita de Savoia serve de pretexto para que lhe seja encomendada uma nova ópera. Esta, com libreto de Ottavio Rinuccini, foi levada à cena em 28 de maio de 1608. A ópera, intitulada *L'Arianna*, contém excelente música levando Federico Follino a comentar: “o Lamento de Ariadne foi cantado com um sentimento tão dilacerante que toda a platéia sentiu-se profundamente tocada. Nenhuma das senhoras presentes conseguiu manter os olhos secos”.<sup>10</sup>

Neste período a ópera ainda era diversão de nobres e suas montagens circunscritas aos palácios, os quais contavam com grupos orquestrais e corais além de facilidades cênicas. O *Orfeo* foi apresentado no palácio do Duque de Mantua, que seguindo a tradição da época tinha a seu serviço vários cantores e músicos que foram colocados à disposição de Monteverdi. A ópera foi um sucesso imediato tendo sido reconhecida como uma obra prima.

---

<sup>10</sup> FOLLINO, Federico. *Compendio delle Suntuose Feste de Mantova* in COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 60. O trecho mencionado, “*Lasciatemi Morire*” é até hoje cantando em concertos (Nota do autor).

O primeiro movimento em direção ao que mais tarde seria conhecido como ópera foi o canto solo em um estilo que foi denominado *recitativo*. Sem dúvida esta forma – meio caminho entre o canto e a recitação – assegurava a clara compreensão das palavras. Consistia – em oposição ao canto polifônico – de uma linha vocal única acompanhada por instrumentos, com a música cumprindo o papel de realçar o conteúdo dramático das palavras, sendo aquela menos importante que as palavras.

Lenta, mas irreversivelmente a música vai ganhando importância e uma linha melódica vocal clara e de contornos definidos com passagens musicais mais elaboradas, afastando-se assim, do ideal florentino da música apenas para apoiar e realçar os textos. Segundo Dorak, “A música nas óperas venezianas consiste de recitativos pontuados por formas fechadas e auto contidas como árias e duetos. Apesar de não ter ainda passagens corais, em *Ulisses e Poppea*, temos alguns trios”.<sup>11</sup>

### 3. A ópera em Veneza

Em 1613 Monteverdi é nomeado Mestre de Música da República Veneziana e o melodrama deixa de ser produto de consumo exclusivo da nobreza. Em 1637 a ópera é aberta ao público com a construção de teatros para esse fim. *Il Ritorno D'Ulisse* é levada na inauguração do Teatro San Cassiano. Por sua vez, o Teatro Dei SS. Giovanni e Paolo é aberto com *L'Incoronazione di Poppea* ambas de Monteverdi. Esta abertura conduziu a uma mudança muito importante da visão estética do melodrama. É importante observar que em Veneza nesta época chegaram a funcionar concomitantemente oito teatros de ópera.

“As óperas venezianas – e estas eram o padrão seguido por toda a parte – eram extravagantes em todos os sentidos.”<sup>12</sup> Os cenários tinham uma grande importância e eram extremamente trabalhados. Coelho assim se expressa a este respeito:

As óperas cortesãs das escolas Florentina e Romana eram discretas, refinadas, de uma intensidade dramática ritualística. As venezianas tornaram-se brilhantes,

---

<sup>11</sup> DORAK M. Tevik. *Evolution of Opera*. p 1, em <http://dorakmt.tripod.com/> p. 1

<sup>12</sup> DENT, Edward J. *Opera*. Lisboa: Ulissea, s/data.

barulhentas, cheias de efeitos especiais que, muitas vezes, assumiam importância maior do que a própria música.<sup>13</sup>

A cenografia e toda a maquinaria interna eram extremamente sofisticadas atingindo um grau de grande perfeição que encantava a platéia. Em realidade foi a ópera – e não o teatro em prosa – o grande responsável pelo magnífico desenvolvimento da engenharia cênica no século XVII. A Escola Veneziana dava uma grande importância ao cenário chegando a ponto de fazer constar o nome do maquinista ao lado do libretista e do compositor nos *cereni* – texto da ópera distribuído ao público.

Em Veneza foi desenvolvida uma técnica engenhosa de movimentar os cenários que permitia trocas rápidas e seguidas. Os vários telões com os cenários eram montados sobre sulcos no palco os quais por sua vez eram presos a carrinhos que corriam sobre trilhos fixados sob o piso. Estes carrinhos eram ligados a um tambor giratório através de cordas que fazia com que se movimentassem sem dificuldade sob o comando de uma alavanca.

Por mais bem lubrificadas que fossem, sempre faziam um grande barulho. Para compensar os compositores escreviam passagens para toda a orquestra, usando sempre que possível metais e percussão para abafar – pelo menos em parte – o ruído. Para exemplificar estas extravagâncias cênicas é interessante observar que no final do Prólogo da ópera *Antioco* de Cavalli o personagem Amor era carregado por um cisne voador que literalmente voava por sobre as cabeças dos espectadores.

Como regra geral as salas dos teatros venezianos eram grandes o que obrigava também que a orquestra tivesse mais instrumentos para compensar. A orquestra do Teatro S. Giovanni Crisostomo era formada por quarenta instrumentos – um número considerado muito grande na época. Segundo Coelho “manuscritos da época registram o uso de cordas, alaúde, *chitarrone*, *cetra* e *ceterone*, trompas, *cornetto*, flautas, oboés, fagotes, órgão, regal.”<sup>14</sup>

Era natural que esta sofisticação cenográfica redundasse em gastos muito altos o que levou os empresários da época a reduzirem os custos das produções.

---

<sup>13</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 87

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 91

Conscientes que a maquinaria cenográfica era um fator importante na atração da platéia, concluíram que os gastos dirigidos aos coristas poderiam ser mais bem utilizados se fossem usados na confecção de cenários e efeitos. Assim, sob a alegação que os coros eram mais adequados aos oratórios do que às óperas, simplesmente interromperam a utilização de coros – no que foram obedecidos pelos compositores. O coro participava apenas em óperas compostas para festejar ocasiões especiais – festas religiosas, bodas reais e outras comemorações – onde havia uma subvenção oficial. Por serem mais baratos os figurantes de cenas de multidão foram mantidos, uma vez que serviam para dar mais brilho às encenações. Segundo Coelho<sup>15</sup> eram usados para os gritos entusiasmados de “*Evviva!*” ou “*Vittoria!*” nos momentos climáticos, em substituição aos coristas.

Para suprir as necessidades visuais dos espetáculos utilizavam-se bailados. Estas passagens – normalmente de caráter ligeiro – eram de grande gosto do público e começaram a ser usadas nas trocas de cenas ou mesmo de atos. Como outra forma de suprir a ausência das cenas com o palco cheio começaram a surgir os trechos de conjunto para os solistas, principalmente nos Prólogos e Epílogos.

Para tornar o espetáculo mais longo os autores começaram a incluir novos números musicais – árias – para serem cantadas pelos artistas principais. Segundo Coelho:

Ao declínio do coro corresponde, naturalmente, um fenômeno complementar: a ascensão do solista virtuoso, de quem se espera demonstrações cada vez mais pirotécnicas de habilidade canora. Isso leva à interpolação, na partitura, de árias que nada tinham a ver com a narrativa e cujo único objetivo era permitir a exibição vocal.<sup>16</sup>

Todos os papéis principais deviam obrigatoriamente conter árias com esta finalidade. As óperas tornaram-se uma seqüência infindável de árias que eram puramente meio de exibição de dotes vocais de determinados cantores – muitas delas sem qualquer justificativa dramática no contexto do drama. Deste hábito resultam as *arie di sortita* – árias de saída – colocadas em finais de cenas ou de atos em que o cantor, logo após terminar de cantar sai arrebatadamente do palco para voltar sob os

---

<sup>15</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 92

aplausos estrepitosos do público entusiasmado. A ópera *Claudio Cesare* de Aurélio Aureli contém 66 árias, a maioria delas de saída.

É natural que as árias dos personagens principais – que eram basicamente as árias de entrada (cantadas pelo artista quando entrava em cena), e as árias de saída (que já descrevemos acima) – fossem de qualidade superior àquelas no meio dos atos que eram dos personagens secundários com duração menor, chamadas *ariette* – árias pequenas. Quando precedidas e seguidas por um recitativo o nome era *ária de cavata*, ou seja, era extraída (*cavata*) dos diálogos.<sup>17</sup>

Vale a pena citar Coelho novamente e transcrever este trecho que bem retrata o formalismo ao qual chegou o *dramma per musica* da Camerata Fiorentina:

No *Diocletiano* (1675), de Pallavicino, um personagem chamado Narsete interrompe a luta corpo a corpo com um leão, na arena do circo, para cantar a ária *Pugneró, Vinceró*.<sup>18</sup> O leão, provavelmente, ficava comportadamente sentado sobre as patas traseiras, esperando que ele tivesse terminado.<sup>19</sup>

Os argumentos destas óperas eram muito complicados e quase sempre inverossímeis. Os libretos eram convencionais e a música de maneira nenhuma mais elaborada. Sua estrutura extremamente formal era totalmente voltada para os cantores e sua imensa vaidade, não se preocupando com realismo ou coerência. Toye assim se expressa com muita lucidez:

Os textos eram pelo menos tão convencionais como a própria música, e mais pomposos, de forma que Kretzschmar podia definir com justiça a ópera veneziana da segunda metade do século dezessete como sendo construída sobre a fórmula: ‘Dois, quatro ou seis amantes combinados com uma, três ou cinco princesas’.<sup>20</sup>

Todas as principais cidades européias tomaram como modelo as produções venezianas, que logo chegaram a Roma e Nápoles e depois a Paris e Viena. Nesta última, a nobreza representada pela casa dos Habsburgo viu uma grande

<sup>17</sup> Esta forma firmou-se com o nome de *cavatina* mantendo-se presente na ópera italiana do século XIX.

<sup>18</sup> Lutarei, vencerei.

<sup>19</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 93

<sup>20</sup> TOYE, Francis. *Italian opera*. Londres: Max Parrish & Co. Ltd, 1952 p. 16 Entre aspas no original



oportunidade de aumentar seu prestígio importando arquitetos, poetas e músicos italianos para realizar produções grandiosas.

A anotação de um visitante inglês – John Evelyn – em seu diário após assistir em junho de 1645 a uma produção da ópera *Ercole in Lídia* de Giovanni Rovetta nos dá uma boa visão do estágio técnico das produções venezianas:

Fomos à Ópera que consiste em Comédias e outros entretenimentos representados com Música Recitativa pelos mais excelentes Músicos vocais e Instrumentais, junto com uma grande variedade de Cenas pintadas e concebidas com enorme arte da Perspectiva e Máquinas para fazer voar nos ares, e outros maravilhosos movimentos, (...) de tal modo ajuntados que formam, sem dúvida alguma, uma das mais magníficas e dispendiosas diversões que o Engenho Humano possa inventar.<sup>21</sup>

#### 4. A ópera séria

Em Nápoles, na passagem do século XVII para o século XVIII tem início uma diferenciação entre as partes recitadas e as passagens musicais mais elaboradas – as árias. O recitativo assume uma forma simplificada com pouco ou nenhum acompanhamento. Neste período começa a diferenciação entre o chamado *recitativo secco* (recitativo com pouco ou nenhum acompanhamento) – usado para diálogos ordinários – e o *recitativo accompagnato* (recitativo com acompanhamento da orquestra) – usado para despertar emoções e criar ambiente para as árias. .

As árias ampliam-se, ganhando contornos mais definidos musicalmente com acompanhamentos mais elaborados, normalmente com muitos ornamentos – o que trouxe num brilho maior, mas uma maior superficialidade. A base deste estilo era a chamada *aria da capo* que utilizava a forma ternária A B A simples, que consistia de uma seção inicial – A (na tônica) – seguida por outra contrastante – B (na dominante) – e retornando à seção inicial – A (novamente na tônica) – desta vez com variações. Esta forma musical dominou todo o século XVIII sendo usada inclusive durante grande parte do século XIX. As árias são ornamentadas com uma escrita refinada e muita *coloratura*<sup>22</sup> com a finalidade exclusiva de dar aos cantores a oportunidade de exibirem sua técnica vocal. “Agora o que é importante é o cantor e as peças de

<sup>21</sup> EVELYN, John. *Diário* in COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 87

<sup>22</sup> “A ornamentação elaborada de uma melodia vocal.” (COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000)

exibição especialmente criadas para estes cantores virtuosos altamente treinados”.<sup>23</sup> Nas árias a ação dramática é interrompida para dar ao cantor a oportunidade de exibir-se. O texto era sacrificado com repetições parciais das frases, sílabas alargadas e comprimidas tudo para permitir as passagens de agilidade. A chamada “Ópera Napolitana” era uma forma musical muito mais do que uma forma dramática, ou, como afirma Carpeaux: “a ópera napolitana é arte essencialmente não dramática, lírica”<sup>24</sup>.

. Segundo Miller, “Nápoles foi a última das cidades italianas a desenvolver ópera, tardiamente no século XVII, mas esta escola dominou a ópera não apenas na Itália mas em toda Europa.”<sup>25</sup> Os textos dos libretos têm pouca ou nenhuma importância dramática. Em realidade servem apenas para que os cantores possam exibir sua técnica vocal. São uma seqüência de árias unidas por passagens recitadas. Os recitativos tinham a finalidade de fazer com que o drama progredisse. A ação acontecia durante os recitativos enquanto as árias eram apenas oportunidades para que os personagens refletissem sobre os acontecimentos ou expressassem seus sentimentos.

Já dissemos que os libretos das óperas da Escola Veneziana eram muito complexos e na maioria das vezes, obscuros. Por outro lado, o interesse do público pelos grandes efeitos especiais começa a se esgotar – movimento endossado pelos empresários que vêm na nova tendência uma oportunidade de reduzirem despesas com artistas e equipamentos de palco. Desde o final do século XVII que havia um movimento para simplificar os libretos retornando aos ideais da Camerata. Na busca deste ideal os poetas vão buscar na tragédia francesa – em Corneille e Racine – uma fórmula concisa e coerente. Buscam o retorno à unidade de tempo, espaço e ação defendida por Aristóteles, com isto evitando os excessos cometidos pelos libretos venezianos. É bom observar que ao final do século XVII este retorno é muito mais resultado do sucesso das tragédias francesas na Itália do que a busca pelo modelo original do *dramma per musica*. Este movimento origina uma nova forma de drama musical, a *opera seria* que será praticada em toda Europa durante a primeira metade do século XVIII.

---

<sup>23</sup> DORAK M. Tevik. *Evolution of Opera*. p 1, em <http://dorakmt.tripod.com/> p 1

<sup>24</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 5a ed., São Paulo:Alhambra, 1977, p. 51

<sup>25</sup> MILLER, Hugh. *History of Music*. New York, Barnes & Noble, 1958

A estrutura do que seria o libreto típico da *opera seria* foi estabelecida por Apostolo Zeno que se baseou nos princípios da *Accademia degli Arcadi* de Roma que pregava o retorno à simplicidade e às formas clássicas, rejeitando o virtuosismo exagerado dos libretos da época. Estes princípios foram retomados e trabalhados por um jovem cantor – Pietro Trapassi – que se tornou internacionalmente conhecido com o nome de Pietro Metastasio que foi sem dúvida o maior libretista de *opere serie*.

Em Viena Zeno fundou a *Accademia deli Animosi* a qual veio finalmente a fundir-se com a Arcádia. Seu primeiro libreto foi escrito em 1700. Em realidade, “Zeno não tinha interesse nenhum por música e escrevia libretos para demonstrar a superioridade artística italiana em relação aos franceses”.<sup>26</sup> Como seu maior interesse estava exatamente no drama, escrevia recitativos longos entre os números musicais. Este procedimento tendia a empurrar as árias para os finais de cena, após o término da ação dramática, quando então os personagens tinham a oportunidade de meditar e comentar os últimos acontecimentos. Segundo Coelho<sup>27</sup> Zeno escolhia este formato propositadamente para permitir uma representação do drama como uma peça de teatro. Na realidade acabou fortalecendo o hábito – já bastante difundido – de dar importância às árias de saída, o que veio a colaborar intensamente para a superficialidade da *opera seria* – onde todos os personagens simplesmente “passavam” pelo palco em busca da saída para poderem cantar sua ária.

O que se observa é uma redução do número de árias e uma rigidez quanto sua colocação no desenvolvimento da trama – as árias agora sucedem à ação em lugar de se integrarem a ela – o que leva os autores a tratarem-nas como formas independentes com textos cada vez mais generalizados o que significava que muitas das vezes uma ária sobre uma situação específica poderia ser utilizada em mais de uma ópera sem grandes modificações.

Este procedimento conduziu a exageros, como nos mostra Grout:

Como as mônadas de Leibnitz, isoladas umas das outras, mas mantidas coesas pela ‘harmonia preestabelecida’, as árias podiam ser invertidas, acrescentadas ou tiradas, sem que a unidade musical fosse realmente comprometida (embora esse dano fosse menos indolor no plano dramático). Os músicos substituíam as árias antigas por

<sup>26</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.170.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

novas quando suas óperas eram reprisadas ou os cantores mudavam. Um compositor romano não hesitava em adaptar uma ópera veneziana ao gosto de seu público escrevendo árias novas, ou reutilizando nela peças concebidas para trabalhos precedentes, com textos completamente diferentes. E isso cria o tipo de ópera chamado de *pasticcio* como o *Muzio Scevola* apresentado em Londres em 1721, cujo ato I era de Filippo Mattei, o II de Bononcini e o III de Haendel.<sup>28</sup>

Não fica difícil imaginar que este tipo de procedimento conduziu a formatos predefinidos de árias que eram utilizadas de acordo com as necessidades do momento. O viajante inglês John Brown em sua obra *Letters on the Italian Opera*<sup>29</sup> divide as árias em cinco tipos mais utilizados:

*aria cantabile*, a que oferece imediatamente ao cantor a possibilidade de demonstrar ao máximo seus recursos... a mais indicada para a expressão de sentimentos ternos;

*aria di portamento* escrita com notas longas, com as quais o cantor pode trabalhar ... indicada principalmente para os sentimento dignos.

*aria di mezzo carattere* que, embora não exprima nem a nobreza nem a intensidade emotiva das duas precedentes, ainda tem um tom sério ou agradável;

*aria parlante*, não se preocupa nem com o uso de notas longas nem com os ornamentos durante a execução, e é muito movimentada, na proporção da violência das paixões que exprime... também é chamada de *aria di nota* ou *ária agitata*;

*aria di bravura*, ou *d'agilitá*, composta muitas vezes apenas para mostrar a capacidade que o cantor tem de superar os mais árduos obstáculos técnicos.

Assim a *opera seria* não passava de uma seqüência de árias de vários estilos conectadas por um recitativo – seco ou acompanhado – que servia apenas para exibições pessoais de determinados cantores os quais exerceram uma dominação quase tirânica sobre os compositores chegando ao ponto de definirem o número de

<sup>28</sup> GROUT, Donald Jay. *Short History of Opera*. New York: Columbia University Press, 1965 p. 173.

<sup>29</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 173

árias que queriam cantar em cada ópera e sua localização – de forma a evitar conflitos com outros cantores – e até mesmo a forma e escrita destas peças.

Coelho<sup>30</sup> ilustra muito bem este exagero quando menciona as chamadas “árias de baú”: uma peça que continha o tipo de ornamentos que o cantor considerava como mais adequados para suas características. Quando viajava de um teatro para outro a levava “no seu baú” e exigia do compositor que a inserisse em sua ópera. Este procedimento deixa claro o porquê de tão poucas *opere serie* terem sobrevivido ao tempo.

A ópera séria em sua busca pelo assim chamado “bom gosto” retirou dos libretos cenas que fossem consideradas violentas ou chocantes. Cenas de batalha, terremotos e tempestades – que estavam sempre presentes nas óperas venezianas com sua maquinaria sofisticada – foram substituídas por narrativas. Mantida foi a convenção do *lieto fine* – final feliz – que se manteve até o início do século XIX.

Metastasio substituiu Zeno como o grande criador de *libretti* e durante cinquenta anos reinou absoluto. Seus textos fascinaram os compositores até o século XIX tendo casos de textos de sua autoria que foram musicados por mais de um compositor. Metastasio não escreveu somente *libretti*, várias de suas poesias foram musicadas pelos autores mais famosos da época. Seu poema *Mi lagneró tacendo* foi musicado por vários compositores, incluindo Gioachino Rossini que a musicou em abril de 1852.<sup>31</sup> Temos também ocasiões em que outros libretistas adaptam seus originais para nova utilização como caso da *Clemenza di Tito* – a última ópera de Mozart – adaptado de Metastasio por Caterino Mazzolá.

Metastasio foi o criador da maioria das convenções da ópera séria, realmente muito mais que simples convenções – regras a serem seguidas a risca – o que contribuiu em muito para torná-la um espetáculo convencional e superficial com personagens estereotipados, o que se estendeu para a própria música. O coro, quando presente, limita-se a intervenções simples com frases fáceis de serem cantadas. As passagens de conjunto foram praticamente abolidas. Os duetos eram mais comuns, mas os cantores não cantavam juntos, havia uma alternância das partes. Os recitativos eram, como já dissemos, de dois tipos: o *secco* e o *stromentato*. O número de personagens é reduzido, normalmente são seis ou no máximo oito. Nos libretos de

<sup>30</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

<sup>31</sup> WEINSTOCK Herbert. *Rossini*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.

Zeno o número de atos ainda varia, mas Metastasio fixa este número em três. Os textos abandonam deuses e faunos e fixam-se em textos históricos com reis e imperadores. Zeno chega ao ponto “de delinear os antecedentes da trama, dar todas as fontes históricas e justificar as modificações que introduzia nos fatos”.<sup>32</sup> Metastasio por sua vez não se preocupou com isto.

## 5. A tirania dos cantores

A consequência natural desta forma de ópera foi o culto exagerado aos cantores. É importante que tenhamos em mente que naquele período a ópera era meramente um pretexto para uma reunião social. Toda pessoa que desejasse desfrutar de uma posição social relevante deveria possuir um camarote onde pudesse fazer vida social. Os espetáculos eram normalmente muito longos começando em torno das sete horas da noite nunca terminando antes da meia noite. A platéia não dedicava a mínima atenção aos recitativos dando alguma atenção apenas às árias mais conhecidas. Estes camarotes eram ricamente mobiliados e serviam para que seus ocupantes jogassem cartas ou se dedicassem a outros prazeres. Comentava-se maldosamente que a monotonia dos recitativos era especialmente indicada para as partidas de xadrez enquanto as árias serviam para interromper a concentração exigida pelo jogo.

Sem dúvida o grande compositor deste período é Alessandro Scarlatti <sup>33</sup> que tem a seu crédito a criação da *abertura italiana*, de estrutura ternária com dois movimentos rápidos envolvendo um movimento central lento, que foi o germe precursor da sinfonia, nome usado para definir as aberturas das óperas. À abertura italiana opõe-se a *abertura francesa* que é exatamente o oposto com um movimento rápido envolvido por dois movimentos lentos.

Num período em que as óperas eram um longo desfile de árias intercaladas por recitativos com alguns poucos duetos e pouquíssimos trios Scarlatti é o criador do *concertato di stupore* que veio a fazer parte obrigatória das óperas cômicas que também se originaram em Nápoles. Concertantes são passagens em que todos os solistas – acompanhados ou não do coro – cantam em conjunto cada um deles

---

<sup>32</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p 174.

<sup>33</sup> Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti, pai do não menos famoso Domenico Scarlatti.

exprimindo sua opinião a respeito dos acontecimentos e da situação que estes conduziram. No caso especial dos *concertati di stupore* – concertantes de perplexidade – todos nos informam que estão extremamente surpresos e que não sabem o que fazer nesta situação terrível e inesperada.

As passagens concertantes extravasaram a ópera do século XVIII alcançando o século XIX. Na ópera napolitana do século XIX havia sempre um concertante – desta vez com todos os principais e o coro – para encerrar o segundo ato. O mesmo acontece com as óperas cômicas. As passagens concertantes irão durar até a Escola Verista – menos formal – mas de um modo geral estas passagens não são abolidas.

A própria forma da *opera seria* – uma seqüência de árias – era responsável por esta tirania, uma vez que dependia do virtuosismo dos cantores para que fossem realmente interessantes aos ouvintes. Os compositores bem que lutaram contra este domínio, mas não o conseguiram na maior parte das vezes. De fato eram os cantores que ditavam o que queriam e obrigavam os compositores a escreverem peças feitas sob medida para realçarem suas capacidades e domínio técnico. Os libretistas por seu lado também reclamavam que o uso desmesurado das passagens de agilidade e virtuosismo não permitiam o desenvolvimento natural e claro do enredo. Metastasio – o mais importante dos libretistas do período – assim se expressou:

Os cantores se esquecem que lhes cabe imitar o discurso humano servindo-se das formas e das técnicas da música; pelo contrário, imaginam serem tão mais perfeitos quanto mais sua interpretação se afasta da natureza humana... Quando executam com a garganta sua sinfonia, acreditam ter realizado todo os deveres de sua arte. A consequência disso é que o público não é exposto a nenhuma tensão emocional e espera que os executantes solicitem apenas suas orelhas.<sup>34</sup>

Esta tirania dos cantores é o resultado lógico do altíssimo nível alcançado pela técnica vocal do século XVIII. Infelizmente praticamente nada foi preservado uma vez que todas as grandes exposições eram improvisadas com nenhum registro escrito. Os grandes representantes desta técnica e período são os *castrati* – cantores emasculados no início da adolescência para evitar a mudança de voz. Eram indivíduos adultos que através desta prática mantinham a clareza da voz infantil.

---

<sup>34</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 189.

Conhecemos pouco da fisiologia e psicologia dos castrados. No entanto alguns conceitos são claros. Os homens castrados antes da puberdade tinham vozes de tessitura alta, não possuíam as características sexuais secundárias como pelos faciais e corporais e com uma tendência de alcançarem grandes estaturas – de um modo geral, os ossos longos dos membros não paravam de crescer. Alguns – nem todos ou mesmo a maioria – tinham um grande poder vocal aliado a uma grande extensão e longa respiração devido a uma grande cavidade torácica combinada a uma laringe subdesenvolvida. Os sons resultantes nos melhores cantores, eram tidos como extraordinários, sendo ao mesmo tempo poderosos e brilhantes. Uma sonoridade difícil de imaginar nos dias atuais.

Apesar de esta prática ser um crime punível oficialmente com a pena de morte, na realidade era tolerada – até aceita. Bastava um menino mostrar algum dote vocal e logo era considerado para tornar-se um *castrato*. Muitos pais – principalmente os mais pobres – praticavam esta mutilação na esperança de uma vida melhor. Mas nem todas as operações eram bem sucedidas, com uma grande incidência de morte. Nem todos os que sobreviviam ao procedimento cirúrgico desenvolviam vozes boas o bastante para garantir-lhes a fama e o sucesso.

Esta prática provavelmente origina-se na Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios (14:34): “estejam caladas as mulheres nas assembleias, pois não lhes é permitido tomar a palavra”<sup>35</sup>. Este trecho foi a razão da proibição das mulheres no canto litúrgico. Ouvimos falar pela primeira vez da utilização de jovens emasculados antes da mudança de voz, em Florença no ano de 1534. Sua incorporação ao coro da Capela Sistina em Roma data de 1562. Apesar de alguns papas desaprovarem a prática, ao final do século XVI os castrados estavam presentes em todas as igrejas da Itália. Seu apogeu nos palcos deu-se entre 1650 e 1750. Somente na segunda metade do século XVIII que a necessidade de maior realismo nas óperas levou sua popularidade a entrar em declínio.

Não vamos nos estender muito neste tópico, mas vale a pena mencionar que os castrados reinaram absolutos sobre a ópera séria. Eram músicos da melhor qualidade com um treinamento técnico excepcional cuja arte infelizmente ficou totalmente perdida. Alessandro Moreschi, nascido em 1858, o último dos cantores castrados, veio a falecer em pleno século XX, em 1922. Dele é o único registro que



temos de um *castrato* – infelizmente já no fim de sua carreira e com tecnologia muito primitiva. Entre 1902 e 1903 gravou dez discos com peças sacras, já que sua carreira foi toda feita no coro da Capela Sistina.

## 6. A ópera cômica

No princípio do século XVIII ainda em Nápoles começa a desenvolver-se uma nova forma musical: a *opera buffa* – no original italiano. Nesta os personagens não são deuses, imperadores e tribunos romanos, mas gente do povo falando o dialeto do povo – o napolitano – e cantando as canções populares. De início seus intérpretes não eram considerados cantores, mas comediantes. Com o tempo a ópera cômica começa a firmar-se e os compositores sérios a fornecer partituras para este novo gênero.

Sem dúvida a ópera cômica é um descendente direto da *commedia dell'arte* espetáculo de origem desconhecida que teve grande voga na Itália a partir do século XVI. Sem texto fixo apoiava-se em situações e roteiros preestabelecidos e personagens estereotipados apresentada no interior da Itália por artistas itinerantes.

A ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo – obra verista do final do século XIX – tem sua trama baseada numa história de um crime passionnal entre os atores de uma companhia itinerante de *commedia dell'arte* no sul da Itália no século XIX. Leoncavallo que além da música também é responsável pelo libreto garante que se baseou em um caso verídico que seu pai – juiz de primeira instância na cidade de Montalto Uffugo na Calábria – presidiu quando ele ainda era criança.

A causa do imenso sucesso das óperas cômicas talvez esteja exatamente nesta sua origem popular. “A *commedia dell'arte* era essencialmente popular, bruta, rude e intensamente local.”<sup>36</sup>

Não podemos perder de vista que durante o século XVII personagens cômicos foram introduzidos nas óperas, ainda que permanecendo fora da trama principal. Scarlatti – atendendo aos apelos do público que demonstrava uma grande predileção pelos personagens cômicos – dá início à tradição de terminar os dois primeiros atos

---

<sup>35</sup> *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1980, 14:34, p.2167

<sup>36</sup> TOYE, Francis. *Italian Opera*. London, Max Parish & Co., 1952. p. 30

de suas óperas com um dueto bufo muito animado que dará origem mais tarde aos finais das óperas cômicas.

Com o correr do tempo os personagens cômicos começam a desaparecer das óperas sérias conduzindo a uma separação entre estas e as assim chamadas óperas cômicas. A princípio os personagens cômicos encontram abrigo nos intervalos das óperas sérias. São os *intermezzi* representados em frente às cortinas enquanto era trocada a cena da ópera principal. Normalmente com poucos personagens – no máximo três – e enredos muito simples que podem ser considerados descendentes diretos da velha *commedia dell'arte* com personagens do povo, onde sempre os plebeus pobres, mas inteligentes lutam e vencem – pela astúcia e esperteza – o nobre poderoso mas pouco inteligente.

*La Serva Padrona* intermezzo de Giovanni Battista Gesi – conhecido como Giovanni Battista da Pergolese – por ter nascido em Pergola – estreado em 28 de agosto 1733 entre os atos da ópera séria *Il Prigioner Superbo* do mesmo autor – é fora de dúvida a ópera mais antiga ainda no repertório.<sup>37</sup> Conta as peripécias da criada Serpina para se casar com seu patrão – o rabugento Uberto – com a ajuda do também criado, que além de tudo é mudo – Vespone. Unidos, com muita inteligência e astúcia deixam o pobre velho sem outra escolha a não ser casar-se com Serpina – e esta vai de criada a patroa: *La Serva Padrona*. Rapidamente a ópera cômica foi deixando de ser meramente um entreato das óperas sérias.

Um ou dois anos antes da produção de *La Serva Padrona* já encontramos óperas cômicas escritas para o público napolitano, naturalmente no seu dialeto. O mesmo acontece em Veneza com os compositores utilizando libretos escritos no dialeto veneto. Sem dúvida Veneza e Nápoles foram os grandes centros produtores de *intermezzi*. Mas a partir de 1735 com o aumento do interesse pela ópera cômica de escala maior este gênero entra em declínio, inicialmente em Nápoles e logo a seguir nas demais cidades italianas.

---

<sup>37</sup> Em 1977 foi produzido no Brasil o filme “*La Serva Padrona*”, com a direção de Carla Camuratti

De um modo geral as óperas cômicas eram estruturadas em três atos com seis a sete personagens – normalmente burgueses ou membros da baixa aristocracia e seus empregados – pessoas de carne e osso do dia a dia dos espectadores. A estrutura, a não ser pelo fato dos cantores muitas vezes cantarem ao mesmo tempo – prática ausente na ópera séria – era muito semelhante à desta última. Os finais eram concertados – desta vez com todos os personagens – que vinham ao proscenio cantar o moral da história que acabaram de apresentar.

A *opera buffa* ganhou em força no decorrer do século XVIII tomando contornos próprios com relação a enredos e escrita musical. A *opera seria* era um desfile de árias. As cenas de conjunto – duetos, trios etc. – eram praticamente inexistentes e quando aconteciam, os cantores se alternavam não acontecendo passagens de conjunto, pois se acreditava de mau gosto dois personagens falarem (cantarem) ao mesmo tempo. Na ópera bufa esta situação era explorada para obtenção de resultados cômicos. Com o correr do tempo estes números em conjunto foram evoluindo para grupos maiores de cantores culminando com os chamados “finais concertantes” onde todos os membros do elenco expressavam sua opinião sobre a situação – normalmente caótica – que se desenrolava no momento.

Um hábito herdado do *vaudeville* francês, onde ao final, cada ator vem até o proscenio apresenta sua linha e se retira do palco. Na ópera bufa este final é elaborado e vai progressivamente tornando-se mais complexo, e segundo Coelho<sup>38</sup> convertendo-se ao final na contribuição mais importante deste gênero à evolução da ópera: o próprio *finale concertato*. Segundo Dent: “... os finais são agora construídos começando sossegadamente com uma ou duas personagens, mais vão entrando, uma após outra, até que no fim seis ou sete pessoas cantam em conjunto como num coro”.

<sup>39</sup>

Em uma carta a seu pai, Mozart descreve com orgulho o final do segundo ato de *Le Nozze di Figaro* (As Bodas de Figaro) dizendo que este número encerra vinte minutos de música contínua sem interrupções ou recitativos. Os personagens vão chegando um a um até estarem todos em cena. De um lado Figaro, Suzanna e a Condessa de Almaviva, do outro seus opositores, tendo a frente o Conde Almaviva secundado por Don Bartolo, Don Basilio e Marcelinna, todos externando – ao

<sup>38</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

<sup>39</sup> DENT, Edward J. *Opera*. Lisboa: Ulisseia, s/data p. 116

mesmo tempo – suas opiniões e pontos de vista sobre o rumo que os últimos acontecimentos vêm tomando.

Permitam-me uma citação mais longa de Osborne. O trecho a seguir define e analisa um dos momentos mais importantes de toda História da Ópera:

O final do segundo ato : *Esci omai, garzon malnato*, é o número mais longo da ópera, é uma entidade musical completa em si mesma. Iniciando como um dueto para o Conde e a Condessa, termina como um septeto com todos os personagens principais participando. Este final é normal e corretamente apontado como um exemplo perfeito do casamento entre a música e o drama na ópera. Basicamente em Mi bemol, a tonalidade que se inicia e termina, o final pode ser dividido em três movimentos distintos que se subdividem em oito seções. O inicial *allegro* raivoso para o Conde e a Condessa é seguido por uma modulação para Si bemol e uma mudança de andamento de para *andante com moto* (seção dois) quando Susanna surge do quarto trancado para confundir o suspeito Conde, sua entrada precedida por alguns poucos acordes que são estranhamente eloqüentes e emocionantes. O trio progride para um rápido *allegro* (seção três). A quarta seção, ou segundo movimento, um *allegro* em Sol maior, começa com a entrada de Fígaro, e progride através da tonalidade de Dó maior (*andante*) para Fá maior (*allegro molto*) com a entrada do jardineiro Antonio. O *andante* em Si bemol que segue é uma espécie de ponte para o movimento final, um retorno à tonalidade inicial de Mi bemol e com um tempo rápido, enquanto Marcelina, Basílio e Bartolo entram para aumentar a confusão. Construído de forma soberba como é, no espetáculo não chama a atenção da platéia para sua perfeição formal; serve apenas para avançar ação com um ótimo movimento e variação.<sup>40</sup>

Como muito bem afirmou Osborne esta passagem é tão perfeita que o ouvinte nem se dá conta do que está realmente acontecendo. A passagem se funde à ação dramática de forma tão perfeita que fica difícil imaginar qualquer outro tratamento musical à situação senão aquele dado por Mozart, na realidade, temos diante de nós uma passagem extremamente trabalhada e profunda e de uma estrutura formal próxima da perfeição absoluta.

Este tipo de final vai se tornando mais denso e elaborado progressivamente transformando-se em uma peça altamente sofisticada e elaborada – com certeza a mais importante contribuição do gênero à História da Ópera: o *finale concertato*. Os

---

<sup>40</sup> OSBORNE, Charles. *The Complete Operas of Mozart*. New York: Da Capo Press, 1972, p. 249

compositores da época observando que este tipo de número musical oferecia muitas possibilidades a serem exploradas começaram também a utilizá-los nos finais de ato. Assim em um determinado ponto de cada ato cessa a alternância recitativo-ária-recitativo com as seções musicais encadeando-se numa seqüência sem interrupções. Segundo Coelho:

(...) é no *finale concertato* da ópera cômica que os compositores do futuro encontrarão o ponto de partida para solucionar o problema de dar á ópera uma seqüência contínua. É no *finale concertato* do século XVIII que está prefigurada a técnica, a ser desenvolvida durante o século XIX, da ‘ópera de cenas’, que virá substituir a antiga ‘ópera de números’<sup>41</sup> – para chegar finalmente a ‘ópera de atos inteiros’ nos termos wagnerianos de *Durchkomposition* (composição contínua).<sup>42</sup>

A ópera séria – ou a ópera italiana do século XVIII – torna-se extremamente formal com enredos confusos e na maioria das vezes inverossímeis com intrigas amorosas muito complexas e situações impossíveis onde a verdade dramática era negligenciada. Havia uma ênfase excessiva nas árias e a maioria das óperas era uma seqüência de árias, artificialmente classificadas em vários tipos e havia regras que eram estritamente observadas regulando onde, quando, e por quem, deveriam ser cantadas.

Em meados do século XVIII começam a surgir as primeiras *prime donne*. A despeito da proibição papal não levou muito tempo até que as mulheres ocupassem uma posição nos palcos semelhante à dos *castrati*. Os sopranos e contraltos femininos começam a ser tão importantes quanto seus contrapartes masculinos. Os papéis de tenores eram reservados para os vilões e os baixos não tinham lugar nas óperas sérias, tinham que se contentar com as óperas bufas.

## 7. A reforma de Gluck

Logo após o meio do século teve início um movimento – surdo a princípio – mas que com o correr do tempo foi se avolumando. Em realidade podemos situar os primeiros rumores em 1720 quando o respeitado compositor veneziano Benedetto

<sup>41</sup> O autor refere-se à ópera séria com uma seqüência de árias (números) independentes.

<sup>42</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 212..

Marcello atacou a forma com que as óperas eram compostas, produzidas e apresentadas, em um panfleto sarcástico denominado *Il Teatro Alla Moda* (O Teatro à Moda). Marcello apresenta uma série de conselhos aos compositores e libretistas sobre a melhor forma de criar uma ópera de sucesso. Para os cantores – cuja vaidade e pretensão achava intoleráveis – ensinava como deviam se portar em cena e a melhor forma de cantar as árias. Vale a pena observar que com o correr do tempo os cantores iriam tornar-se cada vez mais exigentes e vaidosos.

Miller <sup>43</sup> relata que foram também escritos documentos que tratavam do assunto com seriedade como o *Saggio sopra l'opera in musica* escrito em 1755 pelo Conde Algarotti. Os princípios defendidos neste trabalho serão mais tarde aqueles utilizados por Gluck. Um outro autor, Arteaga, publicou um trabalho intitulado *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Todos estes trabalhos deixam entrever certa antipatia pelos caminhos que a ópera vinha tomando.

Por seu lado, Toye <sup>44</sup> já coloca o epicentro da resistência contra a ópera séria em Viena, que apesar de capital da Áustria era em realidade o centro nevrálgico da produção de óperas italianas por ser a cidade onde residia Metastasio – já mencionado neste trabalho – e era contra ele que todo este movimento, em última análise, se dirigia. O maior adversário de Metastasio foi o Conde Durazzo, genovês de nascimento, nomeado Intendente da Ópera de Viena em 1754. Não agradava ao conde a fórmula usada repetidamente por Metastasio em seus *libretti* com enredos superficiais recheados de personagens de grande nobreza de sentimentos, magnânimos e com um comportamento impecável.

Durazzo foi o responsável pela contratação de Cristoph Willibald Gluck, compositor de nacionalidade incerta, já que uns o têm como tcheco (Toye), e outros dão-no como nascido na Baviera na aldeia de Erasbach (Dent). De qualquer forma Gluck já tinha uma carreira – mediana é verdade – como compositor de *opere serie*; algumas inclusive com libreto do Abade Metastasio. Somente após sua associação com o Conde e também com o libretista Cazalbigi que Gluck começou a produzir óperas fora do padrão da época. A primeira dentro desta nova concepção foi o *Orfeo* de 1762 com libreto de Cazalbigi. Esta ópera que causou uma viva impressão em sua

---

<sup>43</sup> MILLER, Hugh. *History of Music*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 1958..

<sup>44</sup> TOYE, Francis. *Italian opera*. Londo: Max Parrish & Co., 1952.

estréia é ainda parte do repertório atual. Mesmo assim não tiveram a coragem de romper totalmente com a tradição e lançaram mão do *lieto fine*.

É interessante observar que o próprio compositor fez questão de dar o mérito da criação do novo estilo ao seu parceiro Cazzaniga. Aliás, Tye afirma que a criação da nova forma de escrita não deve ser creditada somente a Gluck e Cazzaniga: não podemos nos esquecer de Durazzo. Na realidade foi a feliz associação destas três pessoas que deu início à tradição clássica da ópera, distanciando-se da ópera séria – ou melhor, ópera barroca – e dando início a uma nova manifestação musical.

Segundo Miller <sup>45</sup> a música de Gluck traz em seu bojo um retorno ao ideal clássico pelo seu estilo despojado e sem as acrobacias vocais tão a gosto do barroco tardio. Os libretos também foram simplificados com a eliminação das intrigas amorosas e o retorno à mitologia grega para a preparação dos enredos. O ponto talvez mais importante tenha sido a busca de uma maior dramaticidade e veracidade pela eliminação das exibições desnecessárias de virtuosidade vocal. O coro passou a ser utilizado com mais frequência como parte importante do desenvolvimento do enredo.

Houve uma mudança da instrumentação na orquestra o que contribuiu para o melhor delineamento dramático das situações e dos personagens. O uso do cravo na orquestra foi banido o que resultou no fim do *recitativo secco* que era acompanhado por este instrumento, com a orquestra participando apenas nas árias. Agora a diferença entre recitativo e ária torna-se muito pequena com a orquestra acompanhando toda a ópera. Este procedimento sem dúvida foi muito importante no que diz respeito à unidade dramática da peça. Finalmente a abertura orquestral é utilizada para definir o ambiente geral da ópera que será apresentada. Podemos observar que novamente os autores buscam uma unidade entre o texto e a música dentro dos ideais da *Camerata Fiorentina*.

---

<sup>45</sup> MILLER, Hugh. *History of Music*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 1958.

O final do século XVIII com a Primeira Revolução Industrial trouxe uma quantidade de novas idéias sociais. A Europa assiste ao surgimento de novas ideologias que acabam por derrubar o absolutismo monárquico e a dominação da aristocracia. A burguesia surge como uma nova força política, modificando a visão estética dominante, que era a da elite. Surgem as tendências nacionalistas e a necessidade da afirmação nacional e principalmente a autônoma política. O racionalismo cartesiano que durante os séculos XVII e XVIII dominou as relações sociais e econômicas na Europa entra em declínio.

Desde a abertura dos teatros públicos em Veneza, a ópera era a grande manifestação da cultura de massa no Ocidente e será a ponte entre os intelectuais e líderes sociais e a classe emergente. “A ópera italiana vai-se converter, durante a primeira metade do *Ottocento*, na grande tribuna do *Risorgimento*.”<sup>46</sup> A Itália ainda lutava por sua unificação que não viria senão quase ao final do século XIX.

## 8. A ópera romântica italiana

Os autores em busca de uma melhor comunicação abandonam os temas clássicos e buscam assuntos mais ligados ao dia a dia, com uma linguagem mais acessível para derrubar as barreiras entre os intelectuais e o povo. “Nesse sentido, nenhum outro gênero artístico foi mais eficiente do que a ópera”.<sup>47</sup> As autoridades – por acreditarem que a ópera servia como uma válvula de escape das pressões sociais – toleravam-na como uma forma de evitar problemas mais graves.

Apesar de tudo, os governantes exerciam – às vezes com mão pesada – seu direito de censura. Os primórdios da ópera romântica na Itália transformaram-se num jogo entre libretistas e compositores de um lado e censores de outro. Os primeiros usando de muita criatividade para preservar – ao menos em parte – a integridade de suas obras e os últimos com a pena na mão cortando impiedosamente tudo aquilo que levasse a interpretações – mínimas que fossem – que não agradassem ao poder constituído. E a imaginação dos censores não tinha limites quanto ao que não poderia ser visto e ouvido pelo povo.

---

<sup>46</sup> COELHO, Lauro Machado. *Ópera Romântica Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002., p. 17

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 25



Os poetas deviam apresentar antecipadamente uma sinopse da história para apreciação dos censores. Mas os problemas não paravam aí. A Itália não era de forma alguma um país unificado, o que significava que as normas variavam de uma região para outra. Nas regiões sob domínio austríaco – a Lombardia-Vêneto – a censura era mais branda do que nos Estados Pontifícios onde os censores examinavam os textos com a lupa da intolerância em busca de significados ocultos ou sentidos perigosos. O Reino das Duas Sicílias era, de longe, o mais rigoroso. Onde a censura era mais branda não queria dizer que a polícia não interviesse na representação para evitar temas polêmicos.

Não cabe aqui uma lista, mas podemos mencionar alguns fatos interessantes. Os censores de Milão levaram Bellini a abandonar o *Ernani*<sup>48</sup> – mais tarde retomado por Verdi – e substituí-lo pela *La Sonnambula*. A *Norma* ainda de Bellini teve que ser renomeada para *La Foresta di Irminsul* porque a palavra “norma” era um termo técnico litúrgico. A *Giovanna D’Arco* de Verdi teve que transformar-se em *Orietta di Lesbo* por que a canonização de Santa Joana D’Arc estava em andamento. *Un Ballo in Maschera* que narrava o assassinato do Rei Gustavo III da Suécia foi proibido em Nápoles devido ao atentado a Napoleão III em 13 de janeiro de 1858. Para que fosse finalmente levada à cena foi preciso que seu libretista, Antonio Somma, transferisse a ação para o outro lado do Atlântico, transformando Sua Majestade Gustavo III Rei da Suécia, em Ricardo, governador de Boston. O conflito entre catolicismo e protestantismo presentes na *Maria Stuarda* de Donizetti foi considerado inadequado pelas autoridades napolitanas e para que fosse levada à cena foi rebatizada como *Buondelmonte* e o conflito religioso simplesmente suprimido.

Dos autores desta época o que talvez tenha sofrido mais com a censura foi exatamente Giuseppe Verdi. O mais importante dos compositores italianos foi registrado em francês como *Joseph Fortunin François Verdi*<sup>49</sup> já que La Roncole, na Província de Piacenza, estava sob domínio francês desde a ocupação napoleônica na virada do século. Verdi nasceu em outubro de 1813, e no início de 1814 – após a abdicação de Napoleão em Fontainbleu – a região foi ocupada pelos austríacos. Estes detalhes ilustram bem a situação política italiana na época.

---

<sup>48</sup> GASSET, Philip et alli. *Mestres da ópera italiana I Rossini, Donizetti, Bellini*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1989.

<sup>49</sup> Verdi foi registrado em francês e em seu batistério seu nome foi escrito em latim. Por ironia o maior compositor italiano nunca foi registrado em italiano.

O primeiro sucesso de Verdi foi a ópera *Nabucco* de 1842 que utiliza um acontecimento do Velho Testamento: o domínio de Jerusalém e a escravidão do povo judeu pelos babilônios e seu imperador Nabucodonosor. “Todo italiano de boa raiz conhece um verso musical que começa com as palavras: ”*Va pensiero sull’ali dorate...*”<sup>50</sup>, na estréia não foi difícil ao povo milanês comparar-se aos judeus escravizados e os babilônios aos austríacos. O coro dos escravos judeus no terceiro ato foi recebido com enorme entusiasmo e apesar de regulamentos que proibiam a repetição de qualquer número o coro foi bisado. Na rua sempre que cruzavam um oficial austríaco os milaneses cantarolavam o coro dos escravos. A ópera foi repetida para platéias cada vez maiores e mais entusiasmadas e Verdi tornou-se o compositor do *Risorgimento*.

Sua ópera seguinte *I Lombardi alla Prima Crociata* – baseada no poema homônimo de Tomasso Grossi – que teve sua estréia em 1843, narra a luta dos lombardos na defesa da Terra Santa. Por incrível que pareça o texto não gerou qualquer problema com a censura. O Arcebispo de Milão ouviu dizer que havia uma cena de batismo na ópera e considerou-a sacrílega e ordenou ao Chefe de Polícia que proibisse o espetáculo. Após muita discussão e vai e vem, ficou acertado que a cena ficaria, mas a frase “Ave Maria” teria que ser mudada para “Salve Maria”. Merelli, o diretor do Scala – sem consultar o autor – concordou e assim em 11 de fevereiro de 1843 a ópera foi ao palco.

Desta vez o povo de Milão comparou-se aos soldados lombardos e a própria Itália à Terra Santa. Os sarracenos eram os austríacos e quando no ataque final o coro canta as palavras: ‘La Terra Santa oggi nostra sarà’ (A Terra Santa hoje será nossa) grande parte da audiência respondeu com um forte e sonoro “Si!”<sup>51</sup> e os aplausos explodiram. O coro ‘*O Signore, dal tetto natio*’ com um texto claramente nacionalista foi recebido com entusiasmo semelhante ou mesmo superior ao coro do Nabuco.

No *Ernani* de 1844 escrito para Veneza – baseado na peça de Victor Hugo *Hernani* (o mesmo *Ernani* recusado por Bellini) – no Coro dos Conspiradores do terceiro ato os espectadores venezianos na frase ‘*Si ridesti il Leon di Castiglia*’

---

<sup>50</sup> MONTANARI, Valdir. *História da música da Idade da Pedra à Idade do Rock*. São Paulo: Atica, 1988, p. 49.

<sup>51</sup> Segundo Wechsberg a platéia na estréia gritou “Si! Si! Guerra! Guerra!”

(Desperte Leão de Castela) substituíam ‘*Castiglia*’ por ‘*Venezia*’. Nesta altura Verdi era o grande símbolo da união italiana.

Já mencionamos o problema que *Un Ballo in Maschera* – tirado do texto de Eugéne Scribe, *Gustave III* – teve com a censura. Na sua estréia em 17 de fevereiro de 1859 o povo romano começou a gritar “Viva Verdi”. Esta mesma expressão era rabiscada nas paredes em toda a Itália. Na realidade era um acrônimo para Viva **V**ittorio **E**manuele **R**e **D**'Italia! Verdi foi eleito deputado na eleição de janeiro de 1861 tomando posse no Parlamento Italiano em fevereiro do mesmo ano. Em 17 de março Vittorio Emanuele II foi coroado rei de uma Itália finalmente unida.

Na busca de assuntos para as novas óperas os autores se voltam para a produção literária da época, principalmente a estrangeira, como fonte principal de seus libretos. Para tornar seu trabalho mais simples, os libretistas preferem adaptar uma peça em prosa ou mesmo um poema existente. O *lieto fine* – final feliz – que imperou durante os períodos barroco e clássico – deixa de ser obrigatório e os enredos tornam-se cada vez mais sombrios, refletindo as situações política e social da época.

Os cenários extremamente trabalhados e cheios de efeitos em perspectiva ainda em voga nos primeiros vinte anos do século XIX começam a sair de moda. A influência da pintura contemporânea faz-se sentir na preparação dos cenários que são bastante simplificados. O gás substitui as velas e lâmpadas de óleo na iluminação e torna as cenas mais claras o que está em consonância com a busca de maior dramaticidade e realismo nas produções. Esta tendência espalha-se para figurinos e adereços, e por influência das produções francesas tem início um movimento em busca da autenticidade histórica de usos, costumes e vestimentas de época. Estes cuidados estendem-se também aos cantores que agora começam a preocupar-se – novamente por influência dos franceses – com a preparação de seus personagens. A busca pela veracidade é tão grande neste período que Verdi quando da estréia do *Macbetto* chegou a escrever para Londres para informar-se como era encenada a cena da aparição do fantasma de Banquo. Podemos resumir quase tudo que discutimos até agora do romantismo na ópera italiana nesta citação de Coelho: “a

ópera torna-se o veículo para circulação de idéias e exige-se dos cantores que se curvem a uma concepção geral definida pelo libretista e o compositor.”<sup>52</sup>

Até este ponto a ópera era uma sucessão de recitativos, árias, números de conjunto e coros separados por recitativos e muitas das vezes não guardando uma grande unidade quer dramática quer musical. Novamente os autores se deparam com este problema: como voltar aos cânones que levaram à criação do próprio gênero musical? A ópera havia nascido como uma estrutura dramática contínua e ininterrupta – o “recitar cantando”<sup>53</sup> - da Camerata Florentina que com o decorrer do tempo e a chegada do Barroco transformou-se em uma estrutura fragmentada com árias *da capo* separados por recitativos secos.

O período clássico, principalmente a ópera cômica, foi uma das bases para busca de uma maior fluidez do desenvolvimento dramático com os finais concertados muitas vezes com uma estrutura sinfônica – como nas óperas de Mozart. A reforma de Gluck com a substituição do recitativo seco pelo recitativo acompanhado também serviu como ponto de apoio para a nova estrutura.

No princípio do século XIX a ópera italiana evolui para uma estrutura ternária – recitativo-ária-cabaletta – para solucionar o problema de forma do modelo metastasiano, de onde realmente tirou sua origem. O recitativo serve para expor o problema dramático, ou seja, a ação ou a situação dramática que dará origem à cena. Este recitativo conduz a uma ária *cantabile* de andamento mais lento. A seguir acontece uma passagem - *tempo di mezzo* – que conduz a uma nova situação desta vez expressa por uma passagem rápida e brilhante – a *cabaletta*. É esta que conduz a uma decisão que leva o drama a prosseguir.

Não existe concordância quanto à origem etimológica do termo *cabaletta*. Enquanto alguns buscam a origem na palavra *cabalo* o que significaria “galope” uma vez que esta passagem é em andamento rápido que sugere o galope de um cavalo. Outros autores vão mais longe ligando ao termo *cobboletta*, diminutivo de *cobbolla* do provençal *cobla* que significa estrofe. De qualquer forma a *cabaletta* é o fecho obrigatório das *scene* das óperas românticas italianas.

Vamos analisar uma *scena* típica de uma ópera romântica italiana. É importante que tenhamos em mente que a estrutura dramática é semelhante, seja no

<sup>52</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera romântica Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 42

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 45

caso de um cantor – *scena ed ária* – ou dois – *scena e duetto*. A cena se inicia com um prelúdio orquestral que tem por finalidade definir o ambiente ou o estado de espírito do personagem ou personagens. No recitativo que se segue acontece a discussão do material dramático. Na ária (ou dueto, se for o caso), geralmente um *Andante* ou *Andantino*<sup>54</sup> o cantor expressa seus sentimentos e comentários em relação à situação que está atravessando. No caso de um dueto cada um expressa os sentimentos em relação ao outro que o domina no momento. O trecho – seja uma ária ou um dueto – termina em uma *cadenza*<sup>55</sup> com um final tranquilo. Ao término, uma quebra de clima; que pode ser uma nova reflexão do personagem ou uma situação produzida pela entrada de outro personagem com novas informações ou elemento que perturbe ou modifique a dinâmica do momento: o *tempo di mezzo* o qual conduz à *cabaletta* ou *stretta*, uma passagem contrastante, brilhante e de andamento rápido em formato da *capo*<sup>56</sup> com uma *coda*<sup>57</sup> que encerra a cena.

As peças com apenas um movimento são em menos número e de estrutura menos elaborada. A *romanza* é uma passagem de caráter amoroso exigindo pouco virtuosismo e sem cadenzas. O mesmo se aplica à *cavatina*, forma musical que já mencionamos anteriormente. Os coros e cenas de conjunto – com mais de dois cantores – também não eram regidos pela estrutura ternária.

Nas óperas em quatro atos o segundo normalmente termina num *concertato* em que todos os personagens se reúnem no incidente dramático mais importante onde acontece o grande enfrentamento dos opostos e o confronto entre os pontos de vista divergentes dos grupos. Caso a ópera seja em dois atos o concertato acontece ao final do primeiro ato. Os *concertati* tinham importância tão grande que eram planejados desde a primeira sinopse, que além de servir para avaliação da censura era também utilizada para definir a estrutura da ação e distribuição de papéis definindo quais partes seriam de cantores de primeira linha, quais seriam dedicados aos *comprimarii*<sup>58</sup> e quais seriam as participações menores.

O último grande reformador da história da ópera foi um alemão: Richard Wagner. Apesar de produzir suas óperas na Alemanha teve uma grande influência

<sup>54</sup> Tempo moderado que sugere o passo normal do caminhar de uma pessoa.

<sup>55</sup> Passagem sem acompanhamento ao final da ária, elaborada a partir do acorde de dominante. A orquestra retorna para o encerramento na tônica.

<sup>56</sup> Do início. A cabaletta é repetida (*da capo*) após um curto comentário orquestral ou coral.

<sup>57</sup> Cauda em italiano; a seção de encerramento da peça.

<sup>58</sup> Cantores responsáveis pelas partes de dificuldade intermediária..

sobre toda produção operística da época. O “drama musical”<sup>59</sup> de Wagner representa uma grande mudança em relação aos conceitos da ópera romântica italiana. Ele visualizava esta forma como uma união das artes: poesia, drama, música e cenografia. Uma de suas características mais importantes é a continuidade. Esta continuidade é alcançada pelo abandono da distinção entre recitativo e ária. A linha melódica contínua, o ritmo não repetitivo e o uso constante da orquestra contribuem para o aspecto geral de continuidade. Na realidade é um retorno – mais um – aos princípios da *Camerata Fiorentina*: um espetáculo em que o texto e a música estão no mesmo nível, com a música servindo de veículo para sublinhar o sentido das palavras. Cada vez mais tênue é a diferença entre as passagens recitadas e as passagens mais líricas. A ação dramática evolui continuamente sem as interrupções dos números musicais. Na Itália, durante a primeira metade do século XIX, os compositores continuaram utilizando a forma tradicional de ópera com árias. Verdi utilizou este formato até suas duas últimas obras: *Otello* e *Falstaff*. Nestas, é muito difícil separar as árias – e os atos tornam-se a unidade do drama contínuo.

## 9. O verismo

As tendências artísticas e políticas da Europa no *fin-de-siècle* eram consideradas por alguns historiadores como decadentes e era preciso uma renovação drástica para conduzir as artes a uma posição mais alinhada com as novas visões e tendências da sociedade ao final do século XIX. Na França, claramente inspirado pelos ideais positivistas de Augusto Comte, surge o movimento Naturalista com Emile Zola. Seus seguidores acreditavam que a realidade só poderia ser bem representada e entendida cientificamente. O narrador era meramente um relator impessoal, desprovido de paixão, dos fatos do dia a dia que deveriam ser apresentados com um ‘rigor científico’. Um movimento literário que busca o máximo de objetividade e impessoalidade na narração. Não aceita a intervenção do autor, nega a abordagem romântica e os cânones tradicionais de beleza a ela relacionados. É um estudo da psicologia e do comportamento do homem tendo em vista os fatores hereditários, o ambiente social e o momento histórico.

---

<sup>59</sup> POURTALÉS, Guy. *Wagner historia de un artista*. Buenos Ayres: Editorial Losada, 1941.

Na Itália Luigi Capuana – autor de *Giacinta* considerada a primeira obra ‘verista’ italiana – é o responsável pela divulgação das idéias naturalista francesas e a teorização do novo movimento que receberá o nome de “Verismo” – que pode ser traduzido como ‘Realismo’. Os franceses viam o Naturalismo como uma descrição enciclopédica da França, englobando todos os níveis sociais. Na Itália recém unificada o movimento – por isto mesmo – foi muito mais amorfo. Enquanto o Naturalismo de Zola tinha um foco metropolitano, o “Verismo” era muito mais uma narrativa da pobreza rural. Enquanto o Naturalismo descrevia a realidade operária das cidades, o Verismo se ocupava da realidade camponesa e pastoral. Enquanto uma tendência tinha um viés socialista radical e democrático a outra tinha posições conservadoras e reacionárias. Giovanni Verga é o autor do conto, breve, tenso e grosseiro com um realismo agressivo chamado *Cavalleria Rusticana* – Cavalheirismo Rústico – que foi transformado em uma peça teatral. Essas peças realistas eram chamadas *scene popolari* – cenas populares. *Cavalleria Rusticana* em 1884 foi transformado em uma destas peças com um sucesso imenso e imediato.

Podemos considerar *La Traviata* de Verdi a primeira ópera realista (estreada em Veneza em 1853) por ser um drama real e intimista que apesar de ambientado na elite parisiense seus protagonistas pertencem à burguesia. Seu insucesso na estréia deveu-se exatamente ao fato de ser uma peça contemporânea e com personagens que não pertenciam à nobreza. Outros autores citam a produção francesa *Carmen* de Georges Bizet – estreada em 1875 – como a primeira ópera da escola Realista, devido ao seu enredo. No entanto devemos ter em mente que a *Carmen* é uma *opera comique* – gênero de ópera francesa que alterna números cantados com recitativos falados<sup>60</sup> - e conseqüentemente não tem a continuidade musical das óperas veristas.

Pietro Mascagni era professor de música e maestro da banda de Cerignola, uma pequena cidade no Sul da Itália, quando decidiu participar do II Concurso da Casa Musicale Sonzogno<sup>61</sup> para uma ópera em um ato.

---

<sup>60</sup> É importante observar que a versão mais conhecida da *Carmen* não é a de *opera comique* uma vez que os recitativos falados foram musicados após sua estréia.

<sup>61</sup> Editores de música, rivais da Casa Ricordi, na época o maior editor musical da Itália.

Quando teve notícia do concurso havia pouco tempo para compor a ópera e Mascagni escreveu para seu amigo Giovanni Targioni-Tozzetti pedindo-lhe que escrevesse um libreto sobre a peça *Marito e Sacerdote* (Marido e Sacerdote), Tozzetti pôs-se a trabalhar imediatamente e após ter escrito algumas cenas com o título de *Serafina*, assistiu a uma representação da *scena popolare Cavalleria Rusticana* e escreveu para Mascagni sugerindo-lhe que este seria um melhor libreto. O compositor que já havia assistido a peça concordou imediatamente.

Sentindo que o tempo era pouco, pediu ajuda ao seu amigo Guido Menasci. Por isso o libreto da *Cavalleria Rusticana* é assinado pelos dois poetas. Mascagni foi vencedor do concurso e a primeira ópera da escola verista estreou no teatro Costanzi em Roma em 17 de maio de 1890 com um enorme sucesso. Apesar do libreto claramente dentro da nova escola, a estrutura musical ainda é bastante convencional.

Apenas por curiosidade: no primeiro concurso, Giacomo Puccini concorreu e perdeu com sua primeira ópera *Le Villi*. No terceiro concurso Ruggiero Leoncavallo também tentou e perdeu com seu *Pagliacci* que é uma ópera em dois atos e um prólogo. É a companheira inseparável da *Cavalleria* nos programas duplos de ópera uma vez que cada uma delas isoladamente é muito curta para um espetáculo. O *Pagliacci* não é a primeira ópera da escola verista, mas talvez seja a mais representativa. Tonio canta no Prólogo: ‘Porque somos homens de carne e osso.’”<sup>62</sup>

A principal característica da ópera verista é a continuidade musical que não permite sua divisão em cenas ou árias que possam ser cantadas em um concerto. Além disto, nenhuma melodia, fragmento ou motivo é incluído simplesmente por sua beleza melódica ou efeito. A finalidade de cada compasso em uma partitura verista é transmitir ou refletir o cenário, ação ou o sentimento de um personagem. Esse movimento realista concluiu um século que viu as comédias de Rossini, a era do *bel canto* de Donizetti e Bellini e as grandes produções históricas de Verdi. O verismo é um estilo que se distingue pela descrição realista – quase sempre sórdida ou violenta – da vida diária – principalmente das classes mais baixas – em oposição aos assuntos históricos ou mitológicos das óperas de períodos anteriores. Os compositores desta escola ficaram conhecidos na Itália como *Giovane Scuola* (“Escola Jovem”).

---

<sup>62</sup> WEAVER William. *A drama from real life*. Encarte para a gravação das óperas *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*. London: Decca Records, 1977.



Vários autores comentam que a orquestra das óperas italianas dos períodos anteriores eram nada mais do que *un grande chitarrone* – um grande violão – que servia apenas para dar suporte harmônico – muito simples por sinal – à melodia cantada. Este comentário várias vezes foi utilizado para as primeiras óperas de Verdi. No decorrer do século XIX as próprias necessidades dramáticas dos textos e o maior uso do coro, além do desaparecimento dos *castrati* e o conseqüente uso das vozes masculinas naturais – mais encorpadas – permitiram a utilização de novos instrumentos na orquestra não só para dar-lhe maior colorido como também maior massa. No período entre meados do século XVIII e princípios do século XIX houve um enorme progresso na técnica de construção de instrumentos – principalmente os instrumentos de sopro – tornando-os mais maleáveis e com melhor afinação, potência, extensão e colorido. Assim nada mais lógico do que incorporar estes novos instrumentos no poço. A orquestra dos compositores da *Giovane Scuola* – inspirados pela obra de Richard Wagner – assume uma maior importância dramática que conduz à necessidade de novos timbres e combinações.

Em meados do século vários autores começam a fazer maiores exigências aos cantores além de simplesmente uma bela voz e uma grande agilidade vocal. Cabe citar o famoso episódio da estréia do *Macbetto* de Verdi onde o autor recusou a soprano Eugenia Tadolini para o papel de Lady Macbeth por considerar sua voz bonita demais para o papel.<sup>63</sup> Já não mais bastava uma bela voz com uma técnica superior, mas também era necessário expressividade e uma visão global do personagem. Um dos sintomas desta modificação é o fim da prática da *puntatura* que consistia em fazer revisões da ópera para adaptar as partes aos novos intérpretes. Exatamente no *Macbetto*, que mencionamos acima, Verdi rebelou-se contra esta prática o que levou à sua extinção. Por seu turno, Rossini que o antecedeu, foi o responsável por escrever as passagens de agilidade da forma que desejava que fossem interpretadas tirando dos cantores o hábito da improvisação tão comum no século XVIII com os *castrati*. Podemos novamente nos apoiar em Coelho<sup>64</sup>:

Numa carta de janeiro de 1838 ao amigo Francesco Florimo, em que fala de suas óperas “reformadas”<sup>65</sup>, Mercadante diz que o cantor deveria imbuir-se do fato que é

<sup>63</sup> WECHSBERG, Joseph. *Verdi*. Nova Iorque: G. P. Putnam Sons, 1974

<sup>64</sup> COELHO, Lauro Machado. *A Ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 65

<sup>65</sup> Entre aspas no original

um fiel servidor da música, e não lhe é concedida permissão para alterá-la com “acréscimos, cortes ou transposições, mudanças arbitrárias no andamento ou inserção de *fioriture*”<sup>66</sup>.

Como já dissemos acima o início do século XIX trouxe consigo algumas transformações na forma do uso da orquestra principalmente devido à melhoria da técnica de produção dos instrumentos. Na busca por uma maior dramaticidade os autores começam a modificar o acompanhamento das óperas. Havia alguns anos que o pianoforte <sup>67</sup> com maior volume de som já vinha substituindo o cravo com sua sonoridade delicada. <sup>68</sup> Por seu lado, a clarineta, o oboé e o corne inglês tornaram-se mais fáceis de tocar. Os instrumentos de latão – trompete, trombone e trompa – que antes eram abertos recebem válvulas o que facilita a execução permitindo passagens mais rápidas além de uma afinação mais exata. Este aumento na seção de sopros – madeiras e metais – leva a um desequilíbrio com as cordas que têm que ser dobradas para equilibrarem o peso sonoro, mas aumentando em muito o volume da orquestra. Por seu turno a crescente procura do público leva ao aumento do tamanho dos teatros e a voz dos cantores é coberta pelo acompanhamento orquestral.

Os cantores não utilizavam o *vibrato* e os agudos eram de *falsetto*<sup>69</sup>. Os tenores normalmente cantavam na chamada “voz de peito” até o Lá<sub>3</sub> - a partir daí cantavam com uma voz mista: *falsetto* e voz de cabeça. <sup>70</sup> Esta técnica - conhecida como *falsettone* – dava aos cantores uma grande agilidade e facilidade nos registros agudo e superagudo, mas com um volume não muito grande. Ao sentirem que esta maneira de cantar já não produzia o efeito desejado uma vez que não tinham o volume necessário para superar o som da orquestra começaram a buscar uma nova forma de emissão vocal que reforçasse o som permitindo que fossem ouvidos acima do acompanhamento.

---

<sup>66</sup> Idem

<sup>67</sup> Primeiro nome do piano – para descrever a sua capacidade de ser tocado *piano* e *forte*.

<sup>68</sup> No cravo as cordas são tangidas pelos puxadores e no piano são percutidas por martelos. Enquanto o cravo é um instrumento de corda, o piano o é de percussão. No cravo a tecla age diretamente sobre o puxador que irá tanger a corda única. No piano cada nota tem um conjunto de três cordas e um mecanismo de transmissão entre o teclado e o martelo.

<sup>69</sup> Voz masculina falsa produzida pelo estreitamento da laringe de forma a permitir que apenas as extremidades da corda vocal vibrem para obter sons muito agudos ou delicados.

<sup>70</sup> Voz de cabeça (*você di testa*) é o registro mais agudo da voz onde parece que o som origina-se na cabeça, em oposição à voz de peito (*você di petto*).

Esta técnica foi aperfeiçoada na Itália aproximadamente em 1830 e recebeu o nome de *timbre fosco* que era obtido com um escurecimento artificial da voz que produzia um maior volume sonoro. Os agudos eram emitidos levantando o véu palatal na posição típica do bocejo que permitia que a voz passasse mais facilmente para o registro de cabeça utilizando a corda em sua totalidade. Esta nova técnica de canto foi criada pelo famoso tenor Gilbert-Louis Duprez que foi o primeiro tenor de estilo moderno. Em 1837 cantando o *Guillaume Tell* de Rossini,<sup>71</sup> impressionou a platéia com a potência incomum de uma nota aguda que na época foi erroneamente denominada de “dó de peito”. Esta nova forma de cantar adaptou-se perfeitamente bem à ópera do período romântico.

Os autores veristas herdaram esta forma de cantar já totalmente cristalizada e a retomaram de onde os românticos haviam parado. O modo de cantar desta escola demanda uma forma singular de expressão musical exigindo uma diferenciação vocal e emocional de seus intérpretes. As óperas de Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano e Alfano enriqueceram ainda mais o repertório. Interessante observar que Carlos Gomes foi contemporâneo da maioria destes autores<sup>72</sup>, mas sua produção foi toda localizada na escola romântica não se interessando pela escola verista.

Tornou-se necessário uma mudança dramática do foco das necessidades vocais trazendo uma atenção adicional ao drama na ópera. Subitamente o texto passou a ocupar o primeiro plano.<sup>73</sup> A vocalização agora é dirigida para obter uma impressão imediata graças ao seu impacto dramático. O fraseado ganha mais importância do que árias inteiras. A dicção, a personalidade e a brevidade agora reinam sobre a agilidade e as pirotécnicas vocais. Um novo repertório também criou a necessidade de um novo tipo de cantor, o qual, apesar de normalmente treinado na escola do *bel canto* é também capaz de superar os rigores impostos pelo verismo.

A tessitura<sup>74</sup> agora também significa súbitas mudanças dramáticas de expressão no meio de uma única linha sem qualquer aviso, significando a busca do compositor para trazer a vocalização o mais próximo possível do discurso falado. A maioria dos papéis composto durante o advento do verismo dava mais importância

---

<sup>71</sup> WEINSTOCK Herbert. *Rossini*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.

<sup>72</sup> FONSECA, Rubem. *O Selvagem da ópera*. 3ª reimpressão: São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>73</sup> O retorno aos ideais da *Camerata Fiorentina*...

<sup>74</sup> Tessitura é a região da voz em que determinada peça é escrita. É o registro vocal que a partitura mais explora.

aos registros centrais das vozes. Os agudos nem sempre tinham que ser de grande beleza ou coroar uma cena específica – ao contrário – são empregados como um meio adicional de expressão seja alegria, tristeza ou pura histeria. Além disto, a maioria das árias veristas termina em uma nota no centro da voz, cujo efeito pode ser aumentado pelo uso da *mezza voce*.<sup>75</sup>

O verismo subentende que o artista se confronta com uma parte vocal acompanhando um estilo de composição orquestral mais sinfônico – freqüentemente em uníssono – desta forma aumentando ainda mais a pressão sobre o centro da voz, o qual, caso não possua volume suficiente ficará inaudível. Uma forma de solucionar este problema foi uma utilização ainda maior da voz de peito.<sup>76</sup> Com menos importância dada ao registro agudo a *voce di petto* foi utilizada para aumentar a emulação do discurso. Com o tempo, principalmente as sopranos passaram a utilizar a voz de peito em registros cada vez mais agudos na busca de mais expressividade dramática.

A linha vocal tornou-se sugestivamente mais curta – ao contrário das óperas barrocas, a poesia é musicada diretamente sem repetições – com maior interesse para algumas palavras ou frases, na busca do verismo de ampliar os detalhes da vida em lugar de suprir um quadro mais amplo de emoções.

A capacidade de dar à voz o colorido exigido pelo texto tornou-se também importante. Lentamente, a atmosfera bem como a impressão emocional que um cantor era capaz de criar passou a receber uma importância maior como uma faceta de sua capacidade artística em lugar de somente sua arte vocal. “Enfim, o artista lírico deve tratar da voz e da declamação com o mesmo carinho, porquanto quem se dedica ao canto não pode deixar de amar a poesia.”<sup>77</sup> Os cantores começaram a cobiçar papéis mais por sua afinidade expressiva aos personagens da ópera do que apenas simplesmente a sua adequação vocal. Detalhes importantes – normalmente aspectos psicológicos de uma determinada interpretação – encontrada “entre as notas” faziam o mesmo personagem interpretado por um cantor completamente diferente de quando interpretado por outro cantor.

---

<sup>75</sup> Meia voz, indicação para o cantor não utilizar a voz plena.

<sup>76</sup> SOUZA, Antonieta de. *O Cantor de ópera artista e personagem*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Commercio, 1952.

<sup>77</sup> GOMES, Carmem. *Requisitos necessários a um artista lírico e como prepará-lo para o palco*. Tese para Concurso de Livre Docência da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1949.

Os cenários e guarda roupa das óperas veristas também são extremamente despojados; a ambientação e os personagens dos dramas assim o exigem. Os *veristi* não se preocuparam muito com técnicas e construção musical; iam diretamente para as violências de contrastes e para os mais óbvios efeitos de expressão vocal.

Puccini é sem dúvida o mestre da nova escola com um inegável domínio da orquestra e uma expressão melódica altamente expressiva. É de justiça admirar-se sua mestria consumada no manejo de todos os recursos – vozes, situações dramáticas e o colorido orquestral. Todas suas óperas não possuem uma abertura porque em seu modo de ver uma abertura não tinha nada a ver com a ação que viria no palco. No entanto seu curto prelúdio orquestral da ópera *Il Tabarro* é um monumento de música descritiva. Puccini consegue descrever com a orquestra o amanhecer no rio Sena com tintas expressionistas que nos leva a pensar em pinturas de Monet.<sup>78</sup> No entanto não podemos perder de vista que apesar de utilizar a técnica pós wagneriana da música contínua foi capaz de criar passagens *cantabile* que cabiam perfeitamente em um disco do recém inventado gramofone.

---

<sup>78</sup> WEAVER William *Puccini, the man and his music*. New York: E. Dutton in Association with the Metropolitan Opera Guild, 1977..

## Capítulo II A Ópera Italiana na Cidade de São Paulo

*A canoa é remada pelos dois lados  
Provérbio Iorubano (Sul da Nigéria)*

Neste capítulo acompanhamos a evolução da imigração italiana em São Paulo a partir da necessidade dos cafeicultores de substituir o braço negro na produção. Destinando-se inicialmente às fazendas, foram aos poucos se deslocando para as cidades vizinhas e mesmo a capital. É a partir deste ponto que pretendemos dar um maior ênfase à sua influência nos modos e costumes da cidade de São Paulo, analisando como estes imigrantes italianos tiveram um papel ativo na instalação e desenvolvimento da ópera em São Paulo.

### 1. Uma visão da cultura do café na segunda metade do século XIX

A agricultura brasileira era fortemente apoiada no trabalho negro e seu desenvolvimento nos últimos anos do século XVIII e início do século XIX resultou num aumento da entrada de negros para a lavoura. A população do Brasil em 1789 era calculada em 2,3 milhões de habitantes, dos quais 65% eram negros. Em 1816 a população havia alcançado 3.358.500 habitantes com 1.930.000 – 68,5% – de escravos. De 1807 a 1819 chegaram ao Brasil 680.000 escravos o que nos dá uma média anual de cerca de 56 mil escravos.<sup>1</sup>

A idéia de trazer imigrantes europeus para trabalhar na lavoura não só para estimular o uso da mão de obra livre e também buscar “clarear” a população brasileira vem desde o governo de D. João VI (1808-1821). Esta tendência continua após a Independência. Sobre este assunto assim se expressa Bellomo:

Após a Independência (1822) a idéia de trazer imigrantes europeus foi retomada com os seguintes objetivos: ocupar áreas vazias; criar uma classe de pequenos operários rurais; contrabalançar o poder dos coronéis e caudilhos com a presença de colonos fiéis ao governo; estimular o plantio de novos produtos; estimular o uso da mão de obra livre; branquear a população.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> VIANNA, Hélio. *História do Brasil II* vol. 7ª ed., São Paulo: 1970.

<sup>2</sup> BELLOMO, Harry R. *A Imigração e sua herança cultural*.

Em <http://www.geocities.com/Welesley/Atrium/4886/hist3.htm?200520> visitado em 20 de junho de 2005

Existe uma estreita ligação entre o fim da escravidão negra e a imigração no Brasil. Em 1810, um tratado firmado com a Inglaterra prevê o fim do tráfico de negros. Este documento irá criar uma falta de trabalhadores para a lavoura. A derrota de Napoleão e a paz do Congresso de Viena em 1815 resultam na desmobilização maciça dos exércitos na Europa deixando sem trabalho uma grande quantidade de soldados que buscavam emigrar para América. Inicialmente pensou-se em trazer esta gente para o Brasil, mas D. João VI não aprovou a vinda indiscriminada de colonos protestantes.

Em 1818 uma nova dificuldade é imposta para a vinda de negros. Um alvará aumenta a tarifa incidente sobre a entrada de escravos. Uma parte desta nova receita foi encaminhada para a compra de ações do novo Banco do Brasil. Dos dividendos destas ações seria retirado o sustento do que ficou sendo conhecido como o “novo povoamento de colonos brancos”. Em 1819 chega uma leva de suíços que foram localizados na região serrana do Rio de Janeiro onde fundaram Nova Friburgo. No entanto estas medidas tiveram pouca ou nenhuma influência na quantidade de escravos trazidos para o Brasil.

Vivendo um verdadeiro renascimento agrícola – que se iniciara com a Guerra da Independência dos Estados Unidos e se fortalecera com as guerras napoleônicas – o Nordeste brasileiro detinha, ainda no início do século XIX, a condição de núcleo dinâmico da economia nacional e principal centro exportador do país. No entanto, no decorrer do século esta situação começa a modificar-se. O açúcar – o principal produto de exportação da época colonial – começa a sofrer constantes quedas de preço. Os europeus, grandes importadores do produto, preferem adquiri-lo de suas colônias nas Antilhas ou utilizar o açúcar de beterraba – de produção local – em lugar do produto brasileiro. O açúcar, responsável por 30% das exportações brasileiras em 1820 passa a representar apenas 9,9% na década de 80. Com o fim da Guerra de Secessão o sul dos Estados Unidos volta a produzir algodão o que leva a uma grande redução da área cultivada no Brasil. O mesmo se deu com o fumo, ameaçado pela produção norte americana.

---

Por volta de 1830 – com os problemas das lavouras tradicionais do nordeste – o café da Região Centro-Sul começa a ganhar importância na pauta das exportações brasileiras. A tabela abaixo ilustra com propriedade esta afirmação: <sup>3</sup>

TABELA 1

PRINCIPAIS PRODUTOS DE EXPORTAÇÃO (1820/1881)							
Porcentagens sobre os valores da exportação							
Produtos	1821/30	1831/40	1841/50	1851/60	1861/70	1871/80	1881
Café	18,4%	43,8%	41,4%	48,8%	45,5%	56,6%	61,5%
Açúcar	30,1%	24,0%	26,7%	21,2%	12,3%	11,8%	9,9%
Algodão	20,6%	10,8%	7,5%	6,2%	18,3%	9,5%	4,2%
Fumo	2,5%	1,9%	1,8%	2,6%	3,0%	3,4%	2,7%
Cacau	0,5%	0,6%	1,0%	1,0%	0,9%	1,2%	1,6%
Outros	27,9%	18,9%	21,6%	20,2%	20,0%	17,5%	20,1%

**Fonte:** CANABRAVA, Alice. "A Grande Lavoura" in *História da Civilização Brasileira*, Tomo II, vol. 4. São Paulo: Difel, 1974, p. 119.

Aproximadamente em 1830, com a redução das culturas tradicionais praticadas no Nordeste, o café, cultivado na Região Centro-sul, começa a ganhar terreno na pauta das exportações brasileiras, até ocupar, em 1881, a primeira posição com 61,5% do valor dos produtos embarcados para o exterior.

Introduzido no Brasil em 1727 pelo sargento-mor Francisco de Melo Palheta – que trouxe algumas mudas da Guiana Francesa para Belém do Pará – a planta logo se espalhou por todo país levada por viajantes e mascates, chegando até Santa Catarina. Neste caminho verificou-se que a região mais adequada para seu cultivo era o Rio de Janeiro onde foi introduzido em 1760.

No início do século XIX o Nordeste brasileiro ainda era o foco principal da atividade econômica e seu principal pólo exportador. Inicialmente com pouco valor comercial o café era cultivado essencialmente para o consumo doméstico. Apesar do terreno e o clima – aliados a grandes extensões de terra – serem excepcionalmente favoráveis ao cultivo da planta, o Brasil ainda não tinha as condições necessárias para implantar a lavoura cafeeira em escala comercial. Faltavam experiência no ramo e capital, o café começa a produzir somente três ou quatro anos depois de semeadura e nesse intervalo é necessário investir em derrubar a mata, construir benfeitorias e

<sup>3</sup> ARRUDA, José Jobson de Andrade (supervisor). *Saga a grande história do Brasil*, vol. 3, império 1808-1870. São Paulo: Abril Cultural, 1981.



manter a escravaria. Somente após o esgotamento do ouro, já no século XIX a lavoura de café tornou-se economicamente viável.

O modelo agrícola colonial existente era o da mão de obra escrava em grandes propriedades, e foi este o modelo aplicado na lavoura cafeeira. No Centro-sul espalhou-se rapidamente, ocupando os espaços deixados pelos canaviais. Os capitais necessários vieram basicamente do comércio de mulas e do tráfico negreiro. Mais tarde, o principal agente financiador da cafeicultura seria o comissário, ao qual caberia articular a comercialização em massa do produto.

Em 1820 os cafeicultores do Rio de Janeiro começam a obter os primeiros resultados: os Estados Unidos deixaram de importar o café das colônias inglesas e passaram a adquiri-lo no Brasil. Em 1830 já ocupa a segunda posição nas exportações brasileiras. Este sucesso atrai o interesse de outros fazendeiros do Rio de Janeiro e logo os cafezais caminham para o sul alcançando São Paulo. Na metade do século XIX conquista a região que seria a mais importante produtora de café do período: o vale do Paraíba.<sup>4</sup>

Devido à grande pressão da Inglaterra para o término do tráfico de escravos, em 4 de setembro de 1850 era aprovada a Lei Eusébio de Queirós que extinguiu o tráfico negreiro. Para garanti-la a frota britânica estava autorizada a fazer uma vigilância ostensiva nos mares. Esta nova legislação teve impacto imediato sobre a lavoura de café que passou a sofrer da falta de mão de obra. Em 1852 o governo da Província de São Paulo começa a financiar as companhias privadas responsáveis pela contratação e transporte de imigrantes da Europa.

Na década de 70 o café estava presente em duas grandes áreas de cultivo: o vale do Paraíba e o Oeste Paulista. Os cafeicultores do Vale do Paraíba, com estruturas mais antigas sentiram a falta de escravos, mas não tinham recursos para adquiri-los. As novas plantações do Oeste Paulista, ao contrário, em franca expansão, aproveitaram a crise iminente do mercado para promover a introdução do trabalhador livre.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> ARRUDA, José Jobson de Andrade (supervisor). *Saga a grande história do Brasil, vol. 3, império 1808-1870*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

<sup>4</sup> *Ibidem*

## 2. A imigração italiana

Existe uma clara relação causa-efeito entre a imigração italiana e o surgimento da ópera em São Paulo. A chegada dos imigrantes italianos em grande quantidade além de responsável pelo crescimento da cidade também influenciou sua cultura e costumes.

Na Europa a Revolução Industrial causou grandes modificações sociais que irão se refletir diretamente na estrutura social da Itália causando um forte impacto nos sistemas econômico e social. Arruda assim nos ensina:

Com a grande transformação verificada no sistema produtivo, a revolução nas relações de produção, verificou-se um progresso técnico acelerado e uma verdadeira revolução no sistema social. De um golpe, a introdução da maquinofatura polarizou a sociedade em burguesia e proletariado, eliminando a massa de camponeses e artesãos, que havia constituído um importante segmento intermediário no corpo social, a *yeomanry*. Este processo que se inicia com os cercamentos do século XVII completa-se com a Revolução Industrial.<sup>6</sup>

Vale a pena mencionar a chegada, em 4 de dezembro de 1843, da Princesa Bourbon, irmã de Fernando II rei das Duas Sicílias, D. Teresa Maria Cristina, futura esposa do Imperador D. Pedro II. A imperatriz do Brasil trouxe de Nápoles e outras cidades, músicos e cantores italianos. Sem dúvida, apesar de terem vindo para a Corte no Rio de Janeiro, por isto mesmo tiveram grande importância nos hábitos culturais de todo o Império.<sup>7</sup>

Em 1870 acontece a unificação da Itália que desde o término das guerras napoleônicas, no Congresso de Viena (1814/1815), estava dividida em sete estados soberanos. O capitalismo industrial que vinha se disseminando na Europa a partir da Inglaterra só alcançou a Itália no decorrer do século XIX, devido principalmente à estrutura política que manteve o regime feudalista de produção. A unificação não trouxe solução para o problema: grandes quantidades de terra foram confiscadas, e os camponeses – mesmo os que possuíam pequenas propriedades – passaram a pagar

---

<sup>6</sup> ARRUDA, José Jobson de Andrade. *A revolução industrial*. São Paulo: Atica, 1988, p. 64.

<sup>7</sup> MASSARO, Carolina Martinelli. *Começa a imigração da mão de obra italiana*. Em <http://www.estadao.com.br/450/historia13.htm> visitado em 18 de junho de 2005

impostos ao governo que incidiam até sobre o plantio para consumo próprio e animais domésticos. Assim, os pequenos produtores tinham que vender sua produção abaixo do custo e eventualmente se desfazerem inclusive das próprias terras. O resultado – como era de se esperar – foi a grande concentração das propriedades e o conseqüente êxodo dos camponeses para as cidades.

Na década de 70, o conjunto destes fatores aliado a uma elevada taxa de natalidade tornou a situação praticamente insustentável, com um alto nível de desemprego nas cidades. Este contingente de desempregados fatalmente conduziria a uma crise social de proporções nunca vista anteriormente. “A fome, associada à miséria e ao desespero, poderia com certeza desencadear revoltas populares em escala incontrolável, o que os donos de indústria queriam evitar a qualquer custo”.<sup>8</sup>

A única solução viável foi a emigração. Do outro lado do Atlântico a situação era oposta: Estados Unidos, Argentina e Brasil, por motivos vários necessitavam de um grande contingente de mão de obra. Nos cem anos entre 1830 e 1930, mais de 50 milhões de europeus emigraram para a América. Destes, 11 milhões vieram para América Latina dos quais, 38% italianos.

O caso italiano é bem significativo do fenômeno no período conhecido como ‘grande imigração’. Para se ter uma dimensão, atualmente a população da Itália é de 58 milhões de habitantes, e no período entre 1860 e 1940 nada menos que 20 milhões de italianos deixaram seu país em busca de outras paragens. E de 1870 a 1920, 1,4 milhão deles escolheram o Brasil.<sup>9</sup>

Destes que vieram para o Brasil a grande maioria fixou-se no Estado de São Paulo uma vez que os proprietários das grandes fazendas de café favoreciam este movimento para substituir a mão de obra escrava escassa desde a proibição do tráfico. A imigração apoiada pelo governo tem início em 1877 com a instalação de colonos oriundos de Treviso no sítio do Tijuacu. Com o crescimento do movimento abolicionista, aumenta a necessidade de trabalhadores braçais e o governo da Província de São Paulo cria a Sociedade Central de Imigração com a finalidade de

---

<sup>8</sup> ALVIM, Zuleika. *Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo*, Cap. 3 Vol III organizado por SEVECENKO, Nicolau em NOVAIS, Fernando A. *A história da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p.220.

<sup>9</sup> ELIAS, Rodrigo. *Braços para fazer um país*. Nossa História, ano 2 no. 24, outubro 2005, p. 14 – 19.

organizar as viagens e a colocação dos imigrantes. A maior parte destes com destino a São Paulo entravam no Brasil pelo porto de Santos. Antes da construção da ferrovia subiam a serra a pé ou em lombo de burro. Foi somente a partir de 1867 com a inauguração da São Paulo Railway que o transporte passou a ser feito por trem.

Inicialmente, ao chegarem em São Paulo, alojavam-se em pensões, estalagens e ranchos geralmente nas cercanias da Estação da Luz. Entre dezembro de 1878 e dezembro de 1881 passou-se a utilizar a antiga sede do Núcleo Colonial de Santana como hospedaria. A partir de 1882 o alojamento mudou-se para o Bom Retiro, mas o local logo se mostrou extremamente inadequado por ser pequeno e com epidemias. Finalmente em 1885 o governo da província autorizou a construção de uma nova hospedaria no bairro do Brás. A construção foi iniciada em 1886, e em 1887 ainda inacabada foi inaugurada com cerca de 30% das instalações concluídas. Na hospedaria funcionava a Agência Oficial de Colonização e Trabalho – uma agencia de empregos para os imigrantes. A partir de 1930 foi inaugurado um setor de câmbio para a troca da moeda estrangeira pelo dinheiro brasileiro. A hospedaria funcionou até 1978.

**Tabela 2**  
**QUADRO DEMONSTRATIVO DA ENTRADA DE**  
**IMIGRANTES NO BRASIL E EM SÃO PAULO**

PERÍODOS	BRASIL			SÃO PAULO		
	TOTAL	ITALIANOS	%	TOTAL	ITALIANOS	%
1820-1829	9.150	-	-	955	-	-
1830-1839	2.569	180	7,01	304	-	-
1840-1849	4.992	5	0,10	649	-	-
1850-1859	108.045	24	0,02	6.310	-	-
1860-1869	108.187	4.916	4,54	1.681	-	-
1870-1879	193.931	47.100	24,28	11.330	3.411	30,10
1880-1889	453.787	276.724	60,98	183.504	144.654	78,82
1890-1899	1.211.078	690.365	57,00	734.895	430.243	38,53
1900-1909	649.893	221.394	34,06	367.834	174.634	47,47
1910-1919	835.768	138.168	16,53	446.582	105.834	23,69
1920-1929	846.647	106.835	12,61	487.253	74.778	16,75
1930-1939	332.768	22.170	6,68	198.122	12.429	6,27
1940-1949	68.673	5.030	7,32	54.001	9.519	17,62
<b>TOTAL</b>	<b>4.825.441</b>	<b>1.512.911</b>	<b>31,35</b>	<b>2.493.510</b>	<b>955.502</b>	<b>38,31</b>

Fonte: Governo do Estado de São Paulo Memorial do Imigrante/Museu da Imigração  
Consulta em 14 de agosto de 2005

No caso da Itália o próprio governo facilitava esta movimentação devido às suas crises sociais internas. Lendo Mario Carelli <sup>10</sup> ficamos sabendo que às vésperas da Primeira Guerra Mundial grande parte da renda interna da Itália vinha das remessas de italianos emigrados principalmente para os Estados Unidos e o Brasil.

É interessante observar que a convivência dos colonos italianos nas fazendas paulistas nem sempre foi amigável, ao contrário, houve um grande número de conflitos conforme relatórios do consulado. Podiam plantar e criar animais domésticos para o próprio sustento, mas os salários baixos e a obrigação de adquirirem os bens de consumo nos armazéns da fazenda levavam-nos a uma situação insustentável: sua dívida com o fazendeiro aumentava à medida que o tempo passava. Um cenário em tudo igual àquele que os havia forçado a deixar a Itália.

A primeira crise do café em 1893, com a queda do preço no mercado internacional leva os fazendeiros em muitos casos a atrasar os salários dos colonos. As condições de trabalho nas fazendas pioram conduzindo a um grande êxodo em direção às cidades próximas e mesmo para a capital. “Naquele ano ocorreu uma das primeiras greves rurais no Brasil”.<sup>11</sup> O governo italiano vê-se obrigado a intervir. Em 1902 o decreto Prinetti proíbe a subvenção da viagem dos emigrantes. Segundo Bardi <sup>12</sup> em 1906 acontece um repatriamento de imigrantes italianos.

Estes confrontos resultam num êxodo das fazendas em busca das cidades vizinhas com alguns inclusive dirigindo-se para São Paulo. Na capital os preconceitos levam-nos a se unirem em busca da proteção mútua. As tensões crescem. Em 1892 acontece uma briga entre marinheiros italianos e a polícia de Santos. A repercussão na imprensa dá início a uma série de enfrentamentos, inclusive na capital. Demonstrações contra os imigrantes geram revide, com os italianos invadindo o comissariado de Santa Ifigênia enquanto o *La Fanfulla*, jornal da colônia italiana, é empastelado e inclusive a placa da *Rua dos Italianos* é arrancada. Várias negociações – bastante penosas às vezes – culminam no protocolo de 1896 onde o Brasil se compromete pagar quatro mil contos de réis à Itália.

---

<sup>10</sup> CARELLI, Mario. *Carcamano e comendadores os italianos de São Paulo da realidade à ficção*. São Paulo: Atica, 1985.

<sup>11</sup> CARNIER JR, Plínio. *Imigrantes viagem trabalho integração*. São Paulo: FTD 2000, p. 39.

<sup>12</sup> BARDI, Pietro Maria. *Itália-Brasil, relações desde o século XVI*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Fondazione Giovanni Agnelli, out. 1980, 135., il. (Prefácio, agradecimentos, catálogo-exposição)

Carelli nos apresenta um caso que acreditamos merecer uma citação pela importância de um dos envolvidos:

Outro caso menos espetacular mas não menos significativo, acontece em 1900. Ângelo Longaretti mata um irmão do presidente Campos Sales, Diogo Sales, que lhe desonrara a irmã. Após condenação à pena máxima é finalmente absolvido. Porém, o processo dá lugar a uma violenta polêmica na imprensa italiana e brasileira de São Paulo.<sup>13</sup>

Enfrentamentos como estes – se bem que raros – conduziram a uma série de expulsões de elementos considerados indesejáveis, a maioria deles agitadores políticos. A primeira lei neste sentido, de autoria do senador Adolfo Gordo, que, oriundo da oligarquia paulista, quer se livrar dos líderes operários.<sup>14</sup> Várias outras se seguiram, todas buscando pôr fim às lideranças operárias oriundas da Europa. Esta tendência opressiva recrudesce após a greve geral de 1912 suprimindo-se do corpo legal então existente, os artigos que proibiam a expulsão de estrangeiros vivendo no Brasil há mais de dois anos, aqueles casados com brasileira ou viúvos com filhos brasileiros. Em 1917 o governador Altino Arantes Marques expulsa um grupo de anarquistas e sindicalistas responsáveis pela greve que literalmente paralisou São Paulo.

Como vimos acima, o aumento dos problemas no campo deu origem a um movimento de abandono das fazendas de café com os colonos se dirigindo para as cidades mais próximas como Araraquara, Campinas e Ribeirão Preto. No entanto, o destino preferido da maioria das famílias era realmente a cidade de São Paulo onde já vivia um grande contingente de estrangeiros.

São Paulo ao redor de 1850 era apenas uma pequena vila rústica com cerca de 20 mil habitantes. Em 1890 estes já somavam 65 mil almas, mas ainda era uma vila de pouca importância econômica. Em 1900 a população havia crescido quase quatro vezes chegando a 240 mil habitantes. Esta explosão populacional num período de 10 anos era resultado do deslocamento dos imigrantes do campo e a chegada de outros estrangeiros diretamente para a capital o que resultou num crescimento desordenado

---

<sup>13</sup> CARELLI, Mario. *Carcamano e comendadores os italianos de São Paulo da realidade à ficção*. São Paulo: Atica, 1985, p.25.

<sup>14</sup> BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo – Volume III Metrópole do café (1872-1918) São Paulo de agora (1919-1954)*. 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991.

da área urbana. Segundo Carnier Júnior “no início do século 20, de cada três habitantes da cidade de São Paulo, dois eram italianos”.<sup>15</sup> O crescimento da população – como era de se esperar – trouxe consigo um crescimento econômico com ampliação do comércio dos serviços. O trabalho assalariado impulsionava a indústria e a quantidade de fábricas crescia rapidamente. “Pela primeira vez na história do Brasil investia-se em um sistema para produzir e vender mercadorias dentro do próprio país”.<sup>16</sup>

Segundo Bruno,<sup>17</sup> a chegada em massa de imigrantes europeus modifica significativamente a composição étnica da cidade diferenciando-a sensivelmente das demais cidades brasileiras. Esta influência estrangeira faz-se sentir nos costumes, relações sociais e mesmo na arquitetura da cidade. A influência do imigrante era cada vez mais presente, gerando novos hábitos alimentares e culturais. As velhas crenças religiosas herdadas dos portugueses começam a mudar, mesclando-se devoções ibéricas com devoções italianas – a capela de São José no Bexiga torna-se Capela de Nossa Senhora Achiropita.

Raffard já em 1890 observava que a população paulistana “é geralmente de origem estrangeira e fala quase tanto o italiano como o português”.<sup>18</sup> Por seu lado, Carelli<sup>19</sup> nos mostra que no início do século XX São Paulo tinha uma população eminentemente italiana. Em 1904 tinha-se a impressão de estar na Itália uma vez que a língua italiana era a mais falada. Gina Lombroso menciona que “Ouve-se falar o italiano mais em São Paulo do que em Turim, Milão e em Nápoles, porque entre nós se falam os dialetos e em São Paulo todo os dialetos se fundem sob a influencia dos vênnetos e toscanos, que são a maioria”.<sup>20</sup>

O crescimento da lavoura de café trouxe a prosperidade às cidades próximas criando um mercado que justificava a industrialização destas cidades ou mesmo da capital para fornecer os produtos que consumiam. Muitos dos importadores

<sup>15</sup> CARNIER JR. Plínio. *Imigrantes viagem, trabalho integração*. São Paulo: FTD, 2000. p.42.

<sup>16</sup> BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo – Volume III Metrópole do café (1872-1918) São Paulo de agora (1919-1954)*. 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991, p.43.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> <sup>18</sup> RAFFARD, Henrique. *Alguns dias na paulicéia* Ver. do Inst. Geog. e Etnog. Brasileiro vol. LV, II, p. 159 in BRUNO Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo Vol. I: Arraial dos Sertanistas*. 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991, p. 58.

<sup>19</sup> CARELLI, Mario. *Carcamanos e comendadores os italianos de São Paulo da realidade à ficção*. São Paulo: Atica, 1985.

<sup>20</sup> FERRERO, Gina Lombroso. *Nell'America meridionale*. Milano: Fratelli Treves, 1908, p. 34

começam a obter autorização de seus representados no exterior para produzir localmente o que antes importavam.

São Paulo no início do século XX tinha um cenário econômico extremamente favorável á industrialização com o comércio internacional do café gerando a riqueza necessária para atuação dos bancos de financiamento do investimento na produção aliados a uma malha ferroviária que possibilitava a distribuição dos produtos e acoplados a um crescimento populacional que garantia um mercado consumidor apreciável. Some-se a isto o fato de que o Estado de São Paulo gerava energia elétrica em abundância para os padrões da época, além de estrangeiros com bons conhecimentos técnicos. Os imigrantes passaram então a investir em alguns setores de produção. Os italianos concentraram-se nos ramos de tecelagem e fabricação de calçados. ”Em 1912 havia 31 fábricas de tecido em São Paulo, empregando cerca de 10 mil trabalhadores. Mais da metade era de nacionalidade italiana e o restante era de imigrante de outras nacionalidades ou mesmo filhos de imigrantes nascidos no Brasil”.<sup>21</sup>

Inicialmente as indústrias recém instaladas ainda não automatizadas necessitavam uma alta quantidade de mão de obra que era garantida pela grande concentração de imigrantes. As fábricas na maioria das vezes não estavam localizadas em prédios apropriados para uso industrial. Não possuíam as condições de higiene necessárias, o espaço era insuficiente para acomodar equipamentos e operários, além da ausência de ventilação e iluminação adequada que tornavam a jornada de trabalho um sacrifício muito grande. As jornadas muito longas aliadas a estas condições eram extremamente cansativas o que tornava freqüentes os acidentes, alguns de muita gravidade.

Os salários baixos forçavam mulheres e crianças a trabalharem para complementar a renda familiar. Seus ganhos, no entanto, eram inferiores aqueles pagos aos homens. O trabalho na cidade era tão cansativo quanto o era antes nas fazendas. Segundo Carnier,<sup>22</sup>os operários – incluindo crianças – trabalhavam seis, e às vezes sete, dias por semana em turnos que chegavam na maioria das vezes a 14 horas diárias.

---

<sup>21</sup> CARELLI, Mario. *Carcamano e comendadores os italianos de São Paulo da realidade à ficção*. São Paulo: Atica, 1985, p. 56.

<sup>22</sup> CARNIER JR, Plínio. *Imigrantes viagem, trabalho, integração*. São Paulo: FTD, 2000.



De um modo geral o clima existente entre o capital e o trabalho na cidade era em tudo semelhante às relações existentes no campo que eram muito tensas. Nas fábricas eram muito comuns os abusos cometidos por encarregados. Algumas empresas cobravam pelo uso dos banheiros; as menores falhas eram punidas com multas; e as crianças punidas com castigos, muitas vezes com agressões físicas. Esta situação – potencializada pelos salários baixos – resultou numa série de greves.

As primeiras paredes de trabalhadores urbanos no Estado de São Paulo ocorreram logo após a Proclamação da República. A partir de 1900 estes movimentos crescem em número com a polícia sendo chamada para reprimi-los o que era feito com grande violência com a cavalaria avançando contra os manifestantes. Estes confrontos serviram apenas para aumentar a organização dos trabalhadores.

Em 1917 aconteceu o que seria o mais importante movimento grevista da época. Iniciado no Cotonifício Rodolfo Crespi no Bairro da Mooca, em uma semana paralisou todo o setor industrial, comercial e de transportes da Capital estendendo-se inclusive a outras cidades brasileiras. Foi a primeira greve geral do país com os grevistas ocupando as ruas de São Paulo por três dias.

Apesar das reivindicações dos grevistas se concentrarem apenas em melhores salários, melhores condições de trabalho e regulamentação do trabalho de mulheres e crianças, a população aproveitou para adicionar um protesto pela redução de preços dos gêneros alimentícios e a redução de 50% nos aluguéis.

Apoiados em Carnier <sup>23</sup> acreditamos que o aspecto mais importante para o resultado desta manifestação foi o fato da liderança do movimento ser composta por imigrantes italianos e espanhóis – a maioria deles já afeita a estas manifestações em sua pátria de origem. Esta greve resultou numa conscientização maior dos trabalhadores urbanos de todo o estado refletindo movimentos semelhantes da Europa e outros países latino-americanos. Sem dúvida as agremiações e sindicatos operários iniciaram-se nestes movimentos.

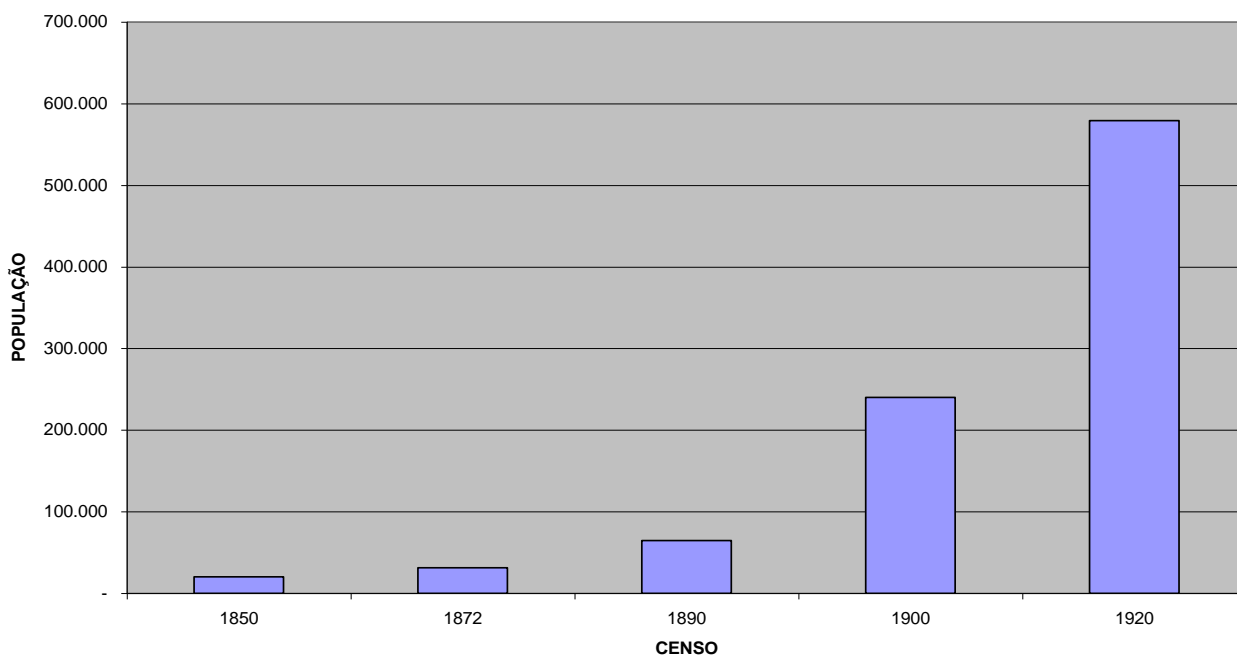
Com a Primeira Guerra Mundial, houve uma grande redução da imigração européia por vários motivos. Os navios que eram usados para transportar os imigrantes agora serviam como transportes de tropas. O final da guerra em 1918 mudou drasticamente o perfil dos imigrantes. A implantação do comunismo no Leste

Europeu resultou em um aumento de imigrantes búlgaros, húngaros e ucranianos, mas o volume de imigrantes era sensivelmente menor do que antes da guerra.

Em 1934 já no governo de Getúlio Vargas a entrada de estrangeiros foi drasticamente limitada. Com a Segunda Guerra Mundial este fluxo foi diminuindo até a completa paralisação em 1942 com a entrada do Brasil na Guerra. Após o término desta, em 1945, o Brasil volta a receber imigrantes. Desta vez com um perfil completamente diferente daquela leva anterior. “Havia mudado o tipo de imigrante. O Brasil, em acelerado processo da industrialização, deixava de querer os braços de colonos e passava a atrair o conhecimento de técnicos.”<sup>24</sup>

### Gráfico no. 1

#### POPULAÇÃO DA CIDADE DE SÃO PAULO



Fonte: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado de Cultura, Memorial do Imigrante/Museu da Imigração. *Imigração Italiana no Estado de São Paulo, Série Resumos n. 1*. 3ª ed., São Paulo, 2003

### 3. A ópera em São Paulo

Uma das características mais importantes da colônia italiana na cidade de São Paulo foi sua propensão para criar associações de todos os tipos. Estas associações

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> CARNIER JR, Plínio. *Imigrantes viagem, trabalho, integração*. São Paulo: FTD, 2000., p. 62

refletiam as diversas tendências políticas dos vários grupos de imigrantes. Carelli<sup>25</sup> detalha uma lista de associações mencionando nomes como *Circolo Unione Calabrese*, *Società Veneta San Marco*, *Muse Italiche*<sup>26</sup>, *Lega Lombarda*, que cobrem as mais diversas expressões políticas que variam desde monarquistas a republicanos garibaldistas, passando por socialistas, anarquistas e positivistas. Voltando um pouco no tempo, vemos que em 1897 estas associações somavam 98, saltando para 170 em 1908. Nos dias atuais ainda sobrevivem o Circolo Italiano com um imponente edifício no centro de São Paulo e a Lega Itálica – localizada no bairro japonês da Liberdade – que atualmente abriga o grupo de ópera amador do Teatro Lírico de Equipe. Várias foram as bandas de música também criadas pelos imigrantes italianos. As mais famosas eram a do maestro De Lira, a Ettore Fieramosca e a dos Bersaglieri.

Em 1874 temos notícia de um festival no Teatro Provisório com um programa musical onde constavam peças musicais a cargo de amadores. Já em 1875 o estado de São Paulo contava com inúmeros professores de música – principalmente de piano – o que levou o jornalista França Júnior a usar o termo “Pianópolis” ao referir-se à cidade de São Paulo na edição de 18 de maio de 1875 no jornal “A Província de São Paulo”. Neste período eram também muito freqüentes as apresentações de bandas, principalmente no Jardim da Luz. Em 1890 foi fundada uma banda formada por italianos – na sua maioria alfaiates – que nos dias festivos desfilava com a farda dos Bersaglieri (vede acima).

Já no final do século XIX assistimos as tradições musicais italianas lentamente começarem a expulsar as canções locais. Nesta época a cidade abrigava uma grande quantidade de músicos italianos – muitos deles aqui chegados com as primeiras levas – que tocavam os instrumentos populares na península. Citando mais uma vez Bruno:

Muitos italianinhos costumavam, formando grupos que se utilizavam de vários instrumentos, tocar e cantar cançonetas de sua terra, muitas vezes angariando esmolos pelas ruas. E assim a ‘prosaica e fúnebre sanfona’ – como escreveu Couto

---

<sup>25</sup> CARELLI, Mario. *Carcamanos e comandadores os italianos de São Paulo da realidade à ficção*. São Paulo: Atica, 1985.

<sup>26</sup> Esta de tendências artísticas e musicais.

de Magalhães – ‘ia extinguindo a poética e indígena viola ou guarará’, a música e o versejar peninsulares ameaçando de fazer desaparecer os locais.<sup>27</sup>

Azevedo<sup>28</sup> nos mostra que dos imigrantes italianos, de 60% a 70% eram alfabetizados, mas de qualquer forma todos são herdeiros de uma grande base cultural, resultado de centenas de anos de formação étnica. Mas independente de sua própria formação não desprezam a escola como transmissor desta herança cultural. Ao fazermos um corte transversal da comunidade paulista podemos sentir a influência desta formação que permeia das classes mais altas e internacionalizadas até o proletariado em busca de diversão.

Sem dúvida uma das causas do desenvolvimento da ópera na cidade de São Paulo foi a grande influência dos imigrantes italianos, mas desde meados do século XVII, quando a cidade possuía apenas e tão somente 4.000 habitantes – incluindo-se neste número os negros escravos – a população começou a insistir na instalação de uma Casa de Ópera. Esta foi instalada na rua de São Bento entre o largo com o mesmo nome e o largo do Rosário (hoje praça Antonio Prado) num prédio alugado de um certo João Dias ao preço de 640 réis por mês. Infelizmente a Câmara não aprovou a idéia e o teatro foi fechado.

Sete anos depois D.Luís Antonio de Sousa Botelho e Mourão, governador da Capitania alcunhado Morgado de Mateus, que viera da Corte com carta branca para agir como melhor entendesse, decidiu reabrir o teatro em instalações provisórias no porão do próprio palácio na época localizado no Pátio do Colégio.

Com o fechamento da Casa de Fundição (localizada aproximadamente onde é hoje a Caixa Econômica Estadual) decidiu D. Luís adaptá-la como uma sala de espetáculos com o nome de Casa da Ópera. O novo teatro – inaugurado em 1793 – abrigava cerca de 350 pessoas com uma construção simples. Possuía o camarote do governador e mais 28 camarotes em três ordens. Na platéia somente bancos. A iluminação era bastante deficiente: velas de cera e candeeiros alimentados com azeite doce e mechas de algodão trançado.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo Vol. III*. 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991, p. 1308.

<sup>28</sup> AZEVEDO, Sílvia de Almeida. *Imigração e colonização no Estado de São Paulo*. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo. 75:105 – 157, 1941.

<sup>29</sup> MENEZES, Raimundo. *Como nasceu o teatro em São Paulo*. Em <http://www.abril.com.br/especial450/materias/teatro/index/html> visitado em 17 de setembro de 2005

Bruno <sup>30</sup> menciona que no começo do século XIX foi levada à cena a opereta francesa “Le Deserteur” com artistas negros ou mulatos. O ator principal, um barbeiro, criou uma grande emoção na platéia. As atrizes, de um modo geral eram prostitutas – já que as mulheres sérias não se prestavam a estes papéis. Segundo Von Martius <sup>31</sup> todos os atores eram operários, em sua maioria mulatos. Os empresários eram, muitas vezes, estrangeiros como “um italiano de nome Zacheli orientava a companhia que em 1822, na noite do Sete de Setembro, apresentou na Ópera paulistana a peça ‘O Convidado de Pedra’” <sup>32</sup>

A Casa da Ópera já dava sinais de não mais comportar a platéia e começou uma grande pressão da população para a construção de um novo teatro. Em 1870 a Repartição das Obras Públicas contratou Antonio dos Santos Cumbinho para demolir o prédio do Largo do Colégio em no máximo 40 dias. A idéia central da demolição era tornar mais belo o largo. Finalmente em 7 de setembro de 1881 foi terminado o desmanche e colocada a pedra fundamental da Tesouraria da Fazenda prédio que substituiu o velho teatro.

Alguns anos antes o Teatro São José, ainda inacabado, havia sido inaugurado funcionando no Largo Municipal <sup>33</sup> com o exterior ainda sem acabamento e sem decoração interna. A inauguração oficial teve lugar na noite de 4 de setembro de 1864 com a peça *A Túnica de Nessus* escrita por Sizenando Nabuco irmão de Joaquim Nabuco. Neste teatro apresentou-se muitas vezes Eugênia Câmara a bela musa inspiradora de Castro Alves.

Em 1877 é inaugurada a ligação ferroviária com a Capital do Império o que facilitou muito a vinda a São Paulo de companhias líricas que se apresentavam na corte. Estes grupos apresentavam-se no Teatro São José. É nesta época que começa a intensificar-se o interesse pelo piano com a chegada à cidade de professores europeus. Em 1889 o maestro italiano Luigi Chiafarelli se estabeleceu em São Paulo abrindo uma escola de música que teve uma influência marcante na formação musical da cidade. A ele juntaram-se o professor paulistano Paulo Florence e o

---

<sup>30</sup> BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo – Volume I – Arraial dos sertanistas*. 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991.

<sup>31</sup> VON MARTIUS. *Viagem pelo Brasil I*, in BRUNO Ernani Silva. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo – Volume I – Arraial dos sertanistas*. 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991.

<sup>32</sup> BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo – Volume I – Arraial dos sertanistas*. 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991, p. 437.

<sup>33</sup> Atual Praça João Mendes

italiano Felix Otero chegado a São Paulo em 1894. Além de se dedicaram ao ensino da música fundaram o jornal *A Música para Todos*.

Segundo Bruno <sup>34</sup> começam a realizar-se concerto musicais de algum valor artístico devido principalmente à fundação de sociedades e grupos artísticos. Em 1833 Alexandre Levy, músico formado em São Paulo que fora à Europa para aperfeiçoar-se, funda o Clube Haydn que realiza vários concertos.

A cidade já contava com o pequeno Teatro Minerva desde 1873. Nesta mesma época era inaugurado na rua Boa Vista o Teatro Provisório Paulistano. Em 1881 é a vez do Ginásio Paulistano, um teatro pequeno que se prestava a produções menos ambiciosas com um número reduzido de artistas. Lendo Bruno, somos informados que “dois almanaques, de 1895 e 1896, registravam a existência na cidade – além do São José – Politeama, do Coliseu Paulista (na rua Ipiranga) e do Apolo (na rua Boa Vista), sendo este último, porém o mesmo Minerva de 1873”.<sup>35</sup>

Trinta e quatro anos após sua fundação, na madrugada de 15 de fevereiro de 1898 a cidade é despertada pelo dobrar sinistro dos sinos tocando a rebate. A população acorre e recebe atônita a notícia: o Teatro São José arde em chamas já irremediavelmente perdido. No dia 13 havia sido montada a peça a *Morgadinha de Val-Flor* de Pinheiro Chagas e a temporada encerrada, uma vez que já se estava às vésperas do Carnaval e o teatro deveria ser decorado para os bailes à fantasia. É interessante observar que empresa arrendatária na véspera havia retirado do cofre o valor de quarenta contos de réis lá deixando apenas alguns papéis e os originais de uma opereta inédita.

Após este desastre o Politeama recebe a responsabilidade de abrigar toda a tradição teatral da cidade. Localizado na Avenida São João era um teatro de zinco construído para abrigar o circo Frank Brown – daí seu formato redondo – tinha a seu favor a fama de possuir a melhor acústica de São Paulo. Em 1900 começa a funcionar ao lado do Politeama o Teatro Eldorado, também de zinco. Nessa época na Rua Florêncio de Abreu os sócios do Éden Club contavam com uma pequena sala de espetáculos para seu deleite.

---

<sup>34</sup> BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo – Volume I – Arraial dos sertanistas*. 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991.

<sup>35</sup> BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e Tradições da Cidade de São Paulo – Volume III Metrópole do Café (1872-1918)* São Paul de Agora (1919-1954). 4ª ed., São Paulo: Hiucitec, 1991, p 1290

No mesmo ano surge o Teatro Santana onde antes existira o Teatro Provisório Paulista na Rua Boa Vista. Com uma caixa de palco que segundo cronistas da época<sup>36</sup> “seria tão vasta que nela poderia trabalhar qualquer companhia lírica de primeira ordem, lá havendo de doze a catorze camarotes. Deveria ser iluminado, este teatro, a eletricidade e a gás”.<sup>37</sup>

No início do século XX , em 1905, o almanaque publicado pela *Tribuna Italiana* informava que funcionavam na cidade apenas dois teatros: o Santana e o Politeama, mencionando, no entanto a existência de uma sala de concertos o Salão Steinway. Alguns anos depois, em 1913, São Paulo contava, além do Teatro Municipal – inaugurado em 1911 – com o Santana (que logo seria demolido para dar lugar ao viaduto Boa Vista), o Politeama e o novo São José, em frente ao Municipal – e por ele obscurecido – onde hoje se localiza o Shopping Center Light.

Em 1913 podemos inventariar além destes, mais ainda o Teatro Boa Vista na rua homônima, o Apolo na Rua Dom José de Barros, o Cassino Antártica – erigido em 1913 – na rua Anhangabaú – o São Paulo no largo do mesmo nome, o São Pedro na Barra Funda, o Colombo no Brás e o Variedades na esquina do Largo do Paissandu com a rua Dom José de Barros. Em pouco tempo na rua 24 de Maio surgiria o novo Santana.<sup>38</sup>

O repertório era basicamente dramático, sabemos que o Politeama foi inaugurado em 1873 com *Calúnia* de Carlos Ferreira e Felizardo Júnior. Peças trágicas como o *Conde de Monte Cristo*, *As Duas Órfãs*, *Os sete infantes de Lara*, *O Naufrágio do Vapor Porto*, demonstram bem quão lacrimosos eram os espetáculos teatrais de São Paulo. O interesse aumentava muito quando se apresentavam no São José as companhias mais famosas vindas da Corte como a de Sousa Bastos, a de Heler a de Dias Braga, a de Adolfo Faria e a de Guilherme da Silveira. Os artistas principais eram normalmente portugueses e às vezes alguns franceses remanescentes do famoso Alcazar que fora um grande sucesso no Rio de Janeiro antes de 1880.

---

<sup>36</sup> BRUNO, Ernani Silva *Histórias e tradições da cidade de São Paulo – Volume III Metrópole do café (1872-1918) São Paulo de agora (1919-1954)*. 4ª ed., São Paulo: Hiucitec, 1991.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p 1292.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

Em 1882 a população paulistana assistia a produções espetaculares algumas, segundo Bruno <sup>39</sup>, com exibições de fogos de Bengala as chamadas representações *féeriques* onde a grande estrela do espetáculo era o maquinista e seus efeitos cenográficos. Segundo Június <sup>40</sup> o maquinista era quem fazia tudo “atirando para a sombra os autores das peças e os atores, os maquinismos destinavam-se a agradar ao público por meio de vista e aparições deslumbrantes e ostentação de cenas extraordinárias”.

As companhias de além mar também faziam temporadas em São Paulo como a Companhia Dramática do Real Teatro Dona Maria Segunda de Lisboa. Quando da visita de um grupo europeu, visitantes de Jundiaí e Campinas acorriam a São Paulo para assistir os espetáculos.

No que diz respeito à ópera a primeira temporada lírica em São Paulo aconteceu em 1874 no Teatro Provisório. A temporada foi inaugurada em 1 de dezembro daquele ano com a apresentação do *Attila* de Giuseppe Verdi. O elenco era formado por poucos cantores que assim se revezaram num repertório muito diversificado exigindo muito dos cantores. Segundo Cerqueira

A história do teatro lírico em São Paulo prende-se, desde o princípio, à vida social da cidade. A ópera não foi imposta ao gosto e aos hábitos dos paulistanos; ela surgiu, na sua forma característica de espetáculo completo, como consequência lógica das representações dramáticas entremeadas de páginas musicais e dos concertos de canto que mereciam as predileções do público em plena época imperial. <sup>41</sup>

Em maio do ano seguinte, ainda no Provisório aconteceu a segunda Temporada Lírica, as récitas aconteciam às sete horas da noite e naquele ano as récitas foram muito espaçadas de forma que a temporada esticou-se até 7 de agosto. Em novembro uma companhia espanhola apresentou a ópera de Donizetti a *La Hija Del Regimiento* versão castelhana da ópera *La Fille du Régiment*.

---

<sup>39</sup> BRUNO, Ernani Silva *Histórias e tradições da cidade de São Paulo – Volume III Metrôpole do café (1872-1918) São Paulo de agora (1919-1954)*. 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991.

<sup>40</sup> JÚNIUS. *Em São Paulo – Notas de viagem* p. 77 in BRUNO Ernani Silva, op. Cit. Vol III p. 1299

<sup>41</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 1



São Paulo ainda não estava incluída no roteiro das companhias líricas que excursionavam pela América do Sul. O público paulistano sentia os reflexos de uma orquestra pouco experiente além de problemas de encenação e mesmo cantores mal preparados. “Chegava à Paulicéia o eco de brilhantes récitas levadas a efeito no Rio de Janeiro, mais favorecido pela sua situação de capital do império e de porto de mar, e esperava-se a audição das óperas de Carlos Gomes, o jovem campineiro que vencera sensacionalmente na Europa”.<sup>42</sup> Neste ano Milão já tinha assistido às estréias das óperas *Il Guarany* (1870) e *Fosca* (1873).

A temporada de 1876 foi realizada no Teatro São José. O repertório desta vez foi muito ampliado com 10 óperas. A temporada foi aberta no dia 11 de março com *Lucia di Lamermoor*. Foram 25 récitas no total. A pressão dos frequentadores por melhores cantores e produções levou os empresários a suspenderem as temporadas de 1877 e 1878. Apesar da ausência da temporada, em 1877 foram montadas quatro óperas nos teatros Provisório e São José: *La Traviata*, *Norma*, *I Puritani* e *Ernani*.

Não foi realizada uma temporada em 1878. Em 1879 a companhia Campantico trouxe de volta a ópera a São Paulo. Durante algum tempo cogitou-se da vinda da Companhia Ferrari tendo como grande atração o tenor Francesco Tamagno,<sup>43</sup> mas as parcas condições do Teatro São José tornaram a vinda impossível. Campantico foi mais pragmático com uma temporada menos ambiciosa incluindo também uma estréia nacional. Na segunda récita foi encenada a ópera *Ione* de Eurico Petrella um compositor siciliano falecido em 1877. Incluiu também a ópera *Aida*, a mais recente produção de Verdi estreada no Cairo em 24 de dezembro de 1871. A temporada foi inaugurada em 25 de outubro encerrando em 16 de novembro.

A abertura da temporada de 1880 ocorreu no dia 13 de outubro com *Lês Huguenotes* em versão italiana. Finalmente a Companhia Ferrari sob a direção do maestro Ângelo Ferrari fazia uma escala no Planalto Paulista. São Paulo iria conhecer a obra de seu filho ilustre. O *Guarany* foi encenado três vezes. A *Fosca* foi apresentada em 1 de novembro com a presença do autor que foi ovacionado pela platéia. Uma repetição da *Fosca* encerrou a temporada em 3 de novembro. Nesta temporada também aconteceram récitas de ballet. Seu grande sucesso fez com que a

---

<sup>42</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 2.

<sup>43</sup> Francesco Tamagno foi o tenor escolhido por Verdi para criar o papel de Otello na ópera de mesmo nome..

cidade negociasse futuras repetições, desta vez com temporadas mais longas e completas. “Um grupo de distintos diletantes envidou todos os esforços no sentido de garantir futuras realizações da empresa. Levantou-se em subvenção particular a quantia de 80 contos de réis, elevadíssima para aquele tempo”.<sup>44</sup>

Em 1881 o empresário francês Maurice Grau trouxe a São Paulo uma companhia de ópera francesa. No mesmo ano o empresário Ferrari produziu também sua temporada italiana. Nesta Francesco Tamagno, de volta da Argentina, cantou dezessete récitas, interpretando inclusive *Il Guarany*. A estréia deu-se a 3 de novembro encerrando-se a 4 de dezembro. Esta foi a única temporada do barítono italiano Mattia Battistini fora da Europa. “Considerado por muito tempo o melhor barítono italiano, nunca mais atravessou o Oceano Atlântico, nem mesmo para atender a vantajosas propostas que lhe dirigiram da América do Norte, onde jamais cantou”.<sup>45</sup>

A temporada de 1882-1883 mais uma vez foi realizada no Teatro São José. O empresário Ângelo Ferrari decidiu que iria realizar temporadas apenas na Capital do Império, assim a empresa S. Ferri responsabilizou-se pela temporada. Para evitar danos maiores optou-se por uma temporada popular com custos mais baixos. Algumas estréias – incluindo o *Salvador Rosa* de Carlos Gomes – mas com um elenco de cantores de pouco renome. O *Ernani* foi a primeira récita, em 14 de dezembro com resultados financeiros sofríveis. Já em 1883, em 11 de janeiro a *Linda Chamounix* de Donizetti – uma novidade para o público paulistano – deu a impressão que a temporada iria finalmente decolar, mas a récita seguinte foi cancelada “sob o pretexto ingênuo da chuva que desabou sobre a cidade”.<sup>46</sup> Daí para frente foram resultados apenas sofríveis, até a 16ª récita de assinatura quando os artistas entraram em greve por falta de pagamentos – resultado da bilheteria fraca. Assim, a estréia da *Sonnambula* de Bellini que subiria ao palco em 23 de janeiro foi adiada.

A empresa João Barbero tomou a si a tarefa de dar continuidade à temporada e em 14 de fevereiro foi encenado o *Salvador Rosa* sob a direção de G. Ferni alcançado grande êxito, esta mesma ópera encerrou a temporada em 23 de fevereiro. A estação de ópera de 1882-1883 serviu para mostrar aos empresários que o público

---

<sup>44</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954 p. 7.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 11

paulistano estava mais interessado em cantores de renome, e que sem nomes famosos seria muito difícil obter sucesso. Neste aspecto as temporadas sob a direção da Cia. Ferrari tiveram uma grande influência nos gostos da platéia.

O fracasso da temporada de 1882 assustou os empresários que só se animaram a voltar a montar óperas em São Paulo em 1884 mesmo assim de forma insegura com alguns espetáculos no São José, sem grande nomes da lírica mundial, mas com um repertório novo para a cidade. A abertura foi com o *Nabucco* de Verdi, em 8 de março, encerrando-se em 31 de agosto com a *Norma* de Bellini. Esta foi uma temporada com óperas pouco conhecidas como *I Due Foscari* de Verdi e *Beatrice di Tenda* de Donizetti que nunca mais foram rerepresentadas na cidade.

Em 1885 não foi realizada uma temporada de ópera, o que veio a acontecer somente em 1886. A companhia dirigida por Cláudio Rossi deu início à estação de ópera em 17 de abril com *La Favorita* de Donizetti. A temporada encerrar-se-ia em 20 de junho após 34 espetáculos incluindo 3 récitas do *Guarany* e uma do *Salvador Rosa*. Numa das estantes do violoncello estava Arturo Toscanini que por impedimento dos maestros na estréia da companhia no Rio de Janeiro tomou a batuta iniciando assim aos 19 anos em circunstâncias imprevistas uma carreira espetacular que iria dominar o mundo até meados do século XX.

Em 19 de novembro de 1887 foi produzido o *Ernani* de Verdi agora com a companhia de Luigi Milone, formada por artistas de pouco renome. Para evitar maiores prejuízos os espetáculos operísticos foram espaçados intercalando-se entre eles alguns espetáculos variados e comédias para evitar maiores fracassos. A temporada encerrou-se a 23 de dezembro com o *Un Ballo in Maschera* de Verdi. Por quase dois anos não foram montadas óperas na cidade.

No ano da proclamação da República veio a São Paulo a companhia encabeçada pelo empresário Musella que tivera a oportunidade de levar a efeito no Rio de Janeiro a *première* da ópera *Lo Schiavo* de Carlos Gomes, única ópera do compositor campineiro a iniciar sua carreira fora dos palcos italianos, com exceção de suas obras de juventude *A Noite no Castelo* e *Joanna de Flandres*. A estréia do *Schiavo* no Rio quase não foi levada à cena, tendo sido apresentada por força de uma ordem expressa do Imperador para que assim o fosse.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> FONSECA, Rubem. *O Selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

O maestro sempre teve problemas com empresários – Lucca, Ricordi, Sansone, Ducci, Ferrari, Sonzogno, Corti, hoje Musella, mais tarde Rotoli, Verdini, Nacmani, Stefanoni, Brosovich...O único empresário com quem teve uma relação não conflituosa foi Marino Mancinelli, do Teatro Lírico do Rio de Janeiro, que irá se matar dentro de três anos.

Carlos rompe com Musella. O empresário é denunciado por fraude, sendo preso, em São Paulo, para onde a companhia se desloca, em outubro.<sup>48</sup>

Em São Paulo *Lo Schiavo* foi montada em 9 de novembro com a presença do autor, três récitas foram realizadas sendo a última em seu benefício. A quartelada republicana aconteceu logo a seguir, e na noite seguinte – 16 de novembro – mesmo com toda agitação causada pelo golpe, foi levado à cena o *Otello* de Verdi. A temporada encerrou-se em 24 daquele mês com o *Mefistofele* de Arrigo Boito.

A República trouxe consigo uma mudança nos hábitos da população brasileira de um modo geral. As idéias positivistas de Augusto Comte tiveram uma grande influência na formação da nova república. O pensamento positivista permeou toda a sociedade brasileira causando uma mudança radical de gostos e preferências. A ópera romântica com seus personagens nobres e aristocráticos de Donizetti, Verdi, Rossini e Bellini dão lugar às tensões e sofrimentos de camponeses e operários. O movimento verista italiano encontra eco nos ideais positivistas da jovem república brasileira. “O advento da república veio coincidir como influxo avassalador das tendências ‘veristas’ dos novos compositores, os quais, como aconteceu em todos os grandes centros, lograram dos nossos diletantes franco atendimento.”<sup>49</sup>

Novamente no São José aconteceu a primeira temporada da república, mas a primeira manifestação operística de 1890 foi uma produção amadora. No clube Mendelssohn a 1 de abril foi montada a ópera *Alessandro Stradella* e o mesmo grupo retornou aos palcos em 16 de agosto e 19 de novembro desta vez com a *Martha*, ambas de Flotow. Esta menção a montagens de óperas alemãs se prende ao fato de terem sido ensaiadas, montadas e regidas pelo Maestro Alexandre Levy que já mencionamos neste trabalho.

<sup>48</sup> FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 213

<sup>49</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 17.

Provavelmente assustados pelos recentes acontecimentos políticos os empresários europeus decidiram-se por uma abordagem bem conservadora. Foi o maestro paranaense José da Gama Malcher que tomou a iniciativa de organizar uma companhia lírica italiana para apresentar-se no Rio de Janeiro e São Paulo. Para evitar custos de produção muito altos, abriu mão de artistas famosos e caros e preferiu produzir obras de autores brasileiros tendo optado por encenar *Bur-Jargal* de sua autoria, *Moema* de Pacheco Netto e *Carmosina* de João Gomes de Araújo. A temporada foi inaugurada em 4 de dezembro encerrando-se em 4 de fevereiro após 25 récitas.

Em 1 de fevereiro de 1892 uma companhia de operetas e óperas cômicas sob a direção de Giovanni Gargano apresentou a *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni – talvez a primeira, mas de qualquer forma a mais famosa e representativa das óperas veristas. Apesar de seu autor ser ainda desconhecido, o sucesso foi realmente memorável o que levou a várias repetições – foram 12 récitas. Ainda sem a companhia inseparável de *Pagliacci* abriu caminho para outros autores da mesma escola, como Puccini e Leoncavallo.

De volta a São Paulo a companhia de Ângelo Ferrari devolveu à cidade as temporadas bem estruturadas e com artistas de qualidade. A temporada de 1892 foi sem dúvida a mais longa de todas até então. Desta vez o repertório não incluía apenas óperas italianas, foram apresentadas o *Lohengrin* de Wagner e o *Faust* de Gounod. Neste ano foi ouvida pela primeira vez uma obra de Richard Wagner na cidade de São Paulo. Em 10 de setembro a estação de óperas foi aberta com *L'Africana* de Meyerbeer e encerrada em 28 de setembro com *Dinorah* do mesmo autor em sua única apresentação até hoje em nossa cidade.

Em 1893 foi repetido o sucesso do ano anterior e novamente com a Companhia Ferrari. A temporada foi aberta em 24 de agosto com a recém estreada *Falstaff* de Verdi. Foi também neste ano que o público paulistano foi apresentado à companheira predileta da *Cavalleria*: a 22 do mesmo mês subiu à cena a ópera em dois atos de Ruggero Leoncavallo *Pagliacci*. A 10 de setembro – após 12 récitas de assinatura e três extraordinárias – encerrava-se esta bela temporada lírica com *La Gioconda*.

Em 2 de dezembro do mesmo ano o empresário Giovanni Sansone deu início a mais uma temporada de ópera, a segunda daquele ano. O empresário Luigi Mione

levou ao palco um total de 15 récitas de assinatura e mais 5 extraordinárias, encerrando-se a temporada no ano seguinte, em 21 de janeiro de 1894, com uma apresentação da *Cavalleria Rusticana* desta vez com o 3º ato da *Gioconda*. Apesar do *Pagliacci* ter sido apresentado aos paulistanos no ano anterior não foi ainda desta vez que em São Paulo a dupla *CAVPAG* se juntou.

A segunda temporada de 1894 foi realizada no Teatro Politeama Nacional. Esta estação, ao contrário das anteriores, não foi realizada no Teatro São José, palco de todas as apresentações com exceção das temporadas de 1874 e 1875 que foram realizadas no Teatro Provisório. “O balanço artístico-financeiro da Cia. Sansone encorajou a empresa Salvarezza & Cia. a iniciar uma temporada popular um mês apenas depois do conjunto empesado por Luigi Milone”.<sup>50</sup>

O fato mais importante desta temporada, no entanto, não está associado ao repertório ou aos artistas que participaram, mas à inauguração de um novo palco de ópera em São Paulo. O Teatro Politeama Nacional, inaugurado em 1891 no Vale do Anhangabaú agora reformado e com capacidade de abrigar produções operísticas e apesar do aspecto exterior e mesmo as instalações internas não sugerirem nem de longe um teatro, possuía uma excelente acústica – segundo a opinião da época – e por duas décadas ali se apresentaram grandes personalidades “da prosa e do canto”.

51

A temporada do Politeama Nacional empresariada pelo barítono Alvino Verdini, estreou a 3 de março com a *Aída*. Desta vez a *Cavalleria Rusticana* teve como complementos atos avulsos do *Ernani* e da *Lucrezia Borgia*. Após récitas quase diárias a temporada foi encerrada pela *Cavalleria* acompanhada pelos dois primeiros atos do *Il Trovatore* em 24 de maio.

“O inverno de 1894 transcorreu sem que nenhum empresário apresentasse um conjunto artístico de primeira grandeza”.<sup>52</sup> No mesmo ano a companhia lírica organizada por Marino Mancinelli apresentou-se no Rio de Janeiro.

A Revolta da Armada, liderada pelo almirante Custódio José de Mello teve início em 6 de setembro de 1893 terminando a 16 de abril de 1894 com o

---

<sup>50</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 27.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 28

torpedeamento do navio Aquidabã na baía do Desterro.<sup>53</sup> Neste ambiente foi realizada a temporada de 1894 no Rio de Janeiro, e como era de esperar foi um fracasso já que o povo não se arriscava a sair às ruas. Em setembro Manicelli suicidou-se o que novamente teve efeitos desastrosos, impedindo que a companhia viajasse até São Paulo.

No Teatro São José, aconteceria a temporada da Cia. Tomba com um repertório formado basicamente de operetas, que foram, no entanto, entremeadas com algumas óperas. Antes desta, a Cia. Verdini fez algumas apresentações de óperas o que evitou que o ano fosse totalmente perdido para a lírica de São Paulo.

A temporada de 1895 voltou ao São José com a companhia lírica Milone. Nesta temporada finalmente foram apresentadas na mesma récita a *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*. Foi nesta temporada que aconteceu a estréia paulista da *Moema*, ópera em um ato de Delgado de Carvalho – sobre o mesmo enredo da ópera homônima de Assis Pacheco Netto encenada na temporada de 1890 a qual foi ao palco em 13 de janeiro de 1896 na versão italiana junto com a *Cavalleria* e o segundo ato da *Lucia di Lamermoor*. A companhia Milone encenou 17 óperas em 39 récitas encerrando a 3 de fevereiro de 1896 com *Il Guarany* a temporada que havia sido inaugurada em 12 de dezembro do ano anterior com a *L'Africana*.

Segundo Cerquera<sup>54</sup> Giovane Sansone e Luigi Milone foram responsáveis pela mais longa temporada lírica de São Paulo no século XIX. Foi uma temporada realmente memorável com apresentações de óperas de várias escolas e estilos além de 12 récitas com quatro óperas de autores brasileiros. E foi exatamente com uma ópera de Carlos Gomes – *Salvador Rosa* – que foi aberta a temporada em 28 de novembro de 1896, após doze anos de ausência dos palcos da paulicéia. Ainda de Gomes, e após 17 anos ressurgiu a *Fosca* ópera predileta de seu autor. Esta talvez tenha sido uma homenagem ao compositor campineiro recentemente falecido aos 60 anos em Belém do Pará na quarta feira dia 16 de setembro de 1896.<sup>55</sup>

Interessante observar que seguindo os gostos dos freqüentadores – em sua maioria italianos – as óperas francesas eram quase sempre apresentadas em sua versão italiana. Este foi o caso da ópera de Halévy *La Juive* aqui apresentada em 3 de

<sup>53</sup> VIANNA, Hélio. *História do Brasil Vol.II*. 7ª ed., São Paulo: Melhoramentos, 1970..

<sup>54</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954

<sup>55</sup> FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. 3ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

fevereiro de 1896 – e não a 26 de janeiro como programado anteriormente – sob o título de *L'Ebreá*. A companhia aproveitando a proximidade das cidades de Campinas e Santos realizou apresentações nestas duas cidades. A temporada encerrou-se a 19 de fevereiro de 1896 com a *Moema* desta vez tendo como par a *Cavalleria*.

A última temporada do Teatro São José foi marcada pela estréia de duas óperas veristas o que não era muito freqüente na cidade. Foram levadas a *La Bohème* de Puccini e a ópera francesa *Manon* de Massenet em sua versão italiana. A temporada iniciou-se em 13 de agosto com *La Bohème* encerrando-se em 16 de setembro com a *Mignon* de Ambroise Thomas após 19 récitas. A 15 de fevereiro de 1898 aconteceu o incêndio do São José. O velho teatro inaugurado em 1874 abrigou 453 apresentações de 58 óperas.

Ainda em 1897 – mas no Politeama – a Cia. Ballesteros trouxe uma temporada bastante simples com apenas 7 óperas no repertório. A 26 de setembro foi aberta a temporada com *La Gioconda* encerrando-se a 7 de outubro com *Il Trovatore*.

Em 1898 e já no Politeama a temporada apresentou quatro óperas francesas em suas versões italianas incluindo o *Samsom et Dalila* de Camille Saint-Saens e *La Navarraise* de Jules Massenet esta última um legítimo representante do naturalismo<sup>56</sup> francês. Em 27 de setembro com *La Gioconda* foi aberta a temporada que se encerrou em 16 de outubro com o *Samsom et Dalila*.

O ano de 1899 trouxe de volta a companhia Milone dirigida por Giovanni Sansone que apresentou novidades, entre elas a *Fedora* de Umberto Giordano, uma ópera da nova escola verista. A temporada foi aberta em 19 de agosto com a obra verista de Giacomo Puccini *Manon Lescaut* e tendo como última récita a também verista *La Bohème* do mesmo compositor.

O último ano do século XIX não teve qualquer manifestação lírica, o que foi acontecer somente em 1901, no novo século, portanto. O antigo Teatro Provisório foi reconstruído por ordem de seu proprietário Antonio Álvares Leite Penteadado sendo inaugurado em 6 de maio de 1900, agora rebatizado com o nome de Teatro Santana.

---

<sup>56</sup> Esse movimento na Itália recebeu o nome de “verismo”.



A partir de então, e até a inauguração do Teatro Municipal em 1911 o Santana e o Politeama iriam dividir as atividades líricas da cidade.

A temporada de 1901 foi aberta em 3 de outubro com o *Mefistofele* de Arrigo Boito tendo como última récita a *Tosca* de Puccini em 12 de novembro. Nesta temporada foi inaugurado o hábito das *matinéés* com a apresentação de *La Bohème* em 13 de outubro. Esta temporada foi realizada no Teatro Santana, bem como a próxima que também o seria.

Em 1902 assim como em 1901 a responsável pela temporada foi a companhia do empresário Sansone. Vale a pena mencionar a presença no elenco da cantora romena Hariclée Darclée de grande prestígio internacional. Hariclée tivera um caso com Carlos Gomes<sup>57</sup> além de ter criado em 1891, no Scala de Milão, o papel de Odalea no *Condor*. Em 1 de novembro a companhia viajou a Campinas retornando a capital onde ainda realizou dez récitas, desta vez no Politeama. Apenas por curiosidade vale a pena registrar que foi nesta temporada que o público paulistano ficou conhecendo, ainda que tardiamente, as duas óperas cômicas mais famosas de Donizetti: *L'Elisir D'Amore* em 16 de janeiro e *Don Pasquale* em 1 de março.

A 4 de dezembro de 1902 o empresário Milone levava ao palco do Teatro Santana uma nova temporada lírica abrindo com a *Tosca*. Mais uma curiosidade: nesta temporada: o soprano brasileiro Nícia Silva cantou uma das récitas do *Rigoletto*. Foi ela uma das primeiras cantoras brasileiras a fazer sucesso na Europa; e para completar foi mãe da também cantora Gilda de Abreu que mais tarde veio a casar-se com Vicente Celestino. Gilda foi a primeira mulher brasileira a dirigir um filme – no caso “O Ébrio” – tendo seu marido como protagonista. A temporada teve sua última récita em 7 de março de 1903.

A temporada de inverno de 1903, também levada a efeito no Teatro Santana tinha como estrela máxima a já nossa conhecida Hariclée Darclée.

O século XX, porém, começou a impor a vantagem discutível da propaganda espalhafatosa em torno de cantores líricos, não raro em detrimento do equilíbrio artístico de todo um elenco. Tal felizmente não sucedeu na temporada hibernal de 1903,

---

<sup>57</sup> FONSECA, Rubem. *O Selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

O empresário Sansone anunciara a sua companhia como “Tournée **Darclée**”<sup>58</sup> e abriu uma assinatura de 8 récitas, todas elas com a participação da famosa cantora romena.

Os mais desconfiados chegaram a acreditar que o realce dado ao nome de **Hariclée Darclée** encobria a decadência da ilustre cantora. As previsões pessimistas se dissiparam desde o espetáculo inaugural a 10 de setembro,<sup>59</sup>.

O empresário Milone retornou a São Paulo em 1904 com um repertório de nove óperas, incluindo uma versão italiana de *La Damnation de Faust* (*La Danazione di Faust*) de Hector Berlioz. A temporada iniciou-se em 7 de outubro no Teatro Santana terminando em 1 de novembro de 1904.

“Em fins de 1904 o Politeama reviveu suas atividades como teatro lírico, relegadas a segundo plano pelo surto operístico do Santana.”<sup>60</sup> A companhia dirigida por Donato Rotoli se propôs a realizar uma temporada bastante popular, visitando, inclusive várias cidades brasileiras. Na companhia veio também o maestro Furio Franceschini que se radicou em São Paulo. A temporada foi inaugurada a 22 de dezembro despedindo-se do Politeama em 6 de fevereiro de 1905. Após uma visita a Campinas retornou a capital, desta vez no Santana, onde ofereceu ainda mais nove récitas, despedindo-se finalmente de São Paulo em 5 de março.

O Sindicato Lírico Fluminense contratou em 1905 uma companhia italiana de óperas que além de fazer apresentações no Rio de Janeiro deveria também visitar São Paulo. No entanto, devido a graves prejuízos verificados na Capital Federal a companhia acabou não vindo até São Paulo. Com isto o empresário Milone foi o responsável pela realização da temporada de 1905 trazendo do Rio de Janeiro um conjunto de cantores jovens. A 8 de novembro de 1905 abriu-se no Santana a temporada com *Lucia di Lamermoor* de Donizetti. Após 17 récitas a companhia despediu-se de São Paulo a 3 de dezembro.

A temporada de 1906 foi realizada no Politeama pelo empresário Rotoli, figura já familiar em São Paulo. Na direção da companhia estava Luigi Billoro que iniciava uma longa relação com a ópera em São Paulo. A temporada foi aberta com a

---

<sup>58</sup> Entre aspas e negrito no original.

<sup>59</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p 45.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 48..

*Aída* em 13 de junho e encerrada a 26 de julho com *La Bohème* após 40 récitas, incluindo-se neste número seis *matinéés*.

Ainda em 1906 a companhia Tomba apresentou no Teatro Santana quatro óperas, sendo uma delas a estréia da ópera *Foscarina* do compositor paulista João Gomes Júnior.

O ano de 1907 foi pródigo de realizações líricas em São Paulo, “(...) abriu-se e findou sob o signo da ópera, nada menos de quatro companhias aqui atuaram (...)”<sup>61</sup> a primeira companhia, que se apresentou no Teatro Santana, foi organizada pelo tenor Michele Tornesi tendo como diretor Giorgio Quiroli. A temporada foi aberta com *Aída* em 4 de janeiro de 1907 encerrando-se a 3 de fevereiro com o *Ernani* também de Verdi.

No Politeama aconteceu a temporada da empresa J. Cateysson tendo como diretor o já conhecido Luigi Milone, que iria falecer no decorrer daquele ano, em sua última temporada. *Tosca* foi a primeira récita da temporada em 19 de junho encerrando-se a 14 de julho com duas récitas: na vespéral foi encenada a *Zazá* de Leoncavallo e na récita noturna *La Gioconda*. Foram no total 13 récitas sendo as quatro últimas no Teatro Santana.

A seguir foi anunciada no Politeama uma temporada curta da empresa Ciacchi formada por celebridades do mundo da ópera desejosos de preencherem lacunas em suas agendas. Assim São Paulo pode assistir Luisa Tetrzzini, Emma Carelli, Giovanni Zenatello e Pasquale Amato, todos expoentes máximos do bel canto mundial que nunca mais retornariam ao Brasil.

A 14 de novembro, com a *Tosca*, abre-se no Teatro Santana a quarta temporada do ano, produzida pelo empresário Pachcoal Segreto. Foram encenadas 27 récitas com artistas de porte mediano – seria impossível igualar o brilho da temporada anterior – em 27 dias com duas récitas aos domingos e descanso nas segundas feiras o que demonstrou a grande vitalidade do grupo. A temporada encerrou-se a 10 de dezembro com o *Il Guarany*,

De volta ao Politeama, a companhia dirigida por Michele Tornesi, abriu a temporada no Dia de Natal novamente com *La Gioconda*. Foram realizadas 8 *matinéés* inclusive nos feriados de 1 e 25 de janeiro – o grupo foi capaz de realizar

---

<sup>61</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 53.

43 récitas em 40 dias. A 2 de fevereiro de 1908, novamente com duas récitas – *La Traviata* na vespéral e *Andréa Chénier* na récita noturna – encerrou-se a temporada.

Assunto extremamente delicado é a escolha de repertório para qualquer companhia artística, seja ela uma companhia lírica ou teatral. “Convém observar que a introdução de novas óperas no repertório de um teatro não obedece à ordem cronológica; depende de inúmeras circunstâncias, competindo ao empresário ou ao diretor artístico ‘preparar o terreno’”<sup>62</sup>.

A temporada de 1908 no Teatro Santana marcou a apresentação das obras de autores desconhecidos em São Paulo como os italianos Catalani, Franchetti e Cilea, o francês Charpentier e o alemão Richard Strauss. A 17 de outubro com a *Tosca* foi aberta a temporada que durou 23 dias com a produção de 17 óperas.

“No ano de 1909 os paulistanos tiveram pela primeira vez oportunidade de escolher entre dois espetáculos líricos dados simultaneamente no Politeama e no Santana”.<sup>63</sup> A Empresa Teatro Brasileiro tendo como diretor J. Cateysson apresentou suas óperas no Teatro Politeama inaugurando a temporada com a *Aída* a 27 de setembro. Em 25 de outubro a *Fedora* de Umberto Giordano encerrou esta temporada. Foram 32 récitas em 29 dias com 20 óperas diferentes.

A temporada do Teatro Santana tendo como empresários Schiafino e Riva foi inaugurada também com a *Aída* no dia 20 de outubro – antes, portanto do encerramento da temporada do Politeama. A temporada encerrou-se com a *Manon Lescaut* em 1 de novembro, esta foi a última apresentação no Teatro Santana que assim encerrava suas atividades após oito anos de bons serviços. Foram 10 temporadas com 236 récitas além de 30 espetáculos de operetas e óperas ligeiras das companhias Tomba Sconamiglio e Sagi-Barba. O Santana seria reconstruído doze anos mais tarde na rua 24 de Maio.

Em 28 de dezembro de 1908 na Rua Xavier de Toledo, junto ao Viaduto do Chá – onde em 1929 seria o Edifício Alexander Mackenzie, sede da Light – foi inaugurado o novo Teatro São José. Em frente de onde seria construído o Teatro Municipal. Durante os primeiros dois anos após sua inauguração foi ocupado por companhias de operetas, gênero que segundo Cerquera<sup>64</sup> rivalizava com a ópera no

---

<sup>62</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p.61.

<sup>63</sup> Ibidem, p.63

<sup>64</sup> Ibidem.

gosto popular. Apenas em 6 de julho de 1910 teve início a primeira temporada lírica do novo São José. A companhia apresentou 26 récitas em 25 dias. A temporada foi encerrada no dia 31 de julho com *Don Pasquale* na vespéral e *Pagliacci* acompanhada de 2 atos da *Bohème* na récita noturna.

A temporada de 1910 no teatro Politeama realizada pela Cia. Lírica Sansone foi aberta um dia após o início da temporada no São José. Segundo Cerquera<sup>65</sup> nada menos que quinze espetáculos das duas companhias coincidiram nas mesmas noites dando ao público a oportunidade de escolher entre a *Sonnambula* no São José e a *Tosca* no Politeama na noite de 12 de julho. A 16 enquanto no São José era apresentada a *Íris* de Mascagni no Politeama era a *Aída*.

Em 25 de julho no Politeama foi a estréia mundial da ópera *La Boscaioula* do maestro João Gomes Júnior. Na récita do dia 28 foi prestada uma homenagem ao autor sendo-lhe ofertado um bronze representando “A Harmonia Triunfante” por uma comissão em nome da Escola Complementar. Após 13 récitas de assinatura e 13 récitas extraordinárias encerrou-se a temporada com *Cavalleria* e *Pagliacci* em 7 de agosto.

Dias antes do término de 1910, em 22 de dezembro a Companhia Rotoli-Billoro em conjunto com a Companhia Schiaffino-Tofanelli inaugurava com a *Aída* mais uma temporada em 1910. É interessante registrar que nesta temporada participou o soprano Ada Giachetti que durante vários anos foi ligada a Enrico Caruso. Quando abandonou a carreira lírica viveu por alguns anos em Buenos Aires fixando-se definitivamente no Rio de Janeiro onde lecionou canto e veio a falecer em 1946. Nesta companhia também participava o tenor Giovanni Tasca que naquele ano abandonou a carreira lírica fixando-se em São Paulo aonde também veio a lecionar canto até sua morte em 1925. A temporada foi composta por 19 récitas e 5 vesperais encerrando-se a 29 de janeiro de 1911 com *La Gioconda* na vespéral e *Mefistofele* na récita noturna.

Grande era a expectativa pela próxima inauguração do Teatro Municipal cuja obra estava nos seus estágios finais. Cogitava-se que o teatro seria inaugurado pelo célebre maestro e compositor Pietro Mascagni que estava na Argentina com uma companhia lírica. Infelizmente as negociações resultaram infrutíferas inclusive

---

<sup>65</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.

devido à data de inauguração do Municipal e coube à empresa Luiz Alonso a honra de incluir São Paulo na programação de Mascagni. No Politeama foi levada a *Íris* sob a regência do autor a 31 de julho.

Devido a dificuldades de montagem da ópera *Isabeau* de Mascagni a companhia transferiu-se para o Teatro Colombo onde aconteceu a récita da ópera *Amica* também de Mascagni ópera que teve uma carreira muito curta. De volta ao Politeama foi encenada a *Isabeau* novamente sob a batuta do autor. A *Cavalleria* regida por Mascagni foi acompanhada pelo *Pagliacci*, esta última regida por Farinetti. A companhia despediu-se de São Paulo a 7 de agosto com *La Bohème*.

As obras do Teatro Municipal foram concluídas a 30 de agosto e a inauguração programada pra 11 de setembro. Por motivos vários a inauguração só aconteceu no dia seguinte, 12 de setembro de 1911.<sup>66</sup> A partir desta data a ópera paulistana passou a ter endereço fixo na Praça Ramos de Azevedo, o que não significa, no entanto, que toda a produção lírica foi transferida para o novo teatro. Pelo contrário, as temporadas no São José – agora vizinho de frente do Municipal – do Politeama e do Santana continuaram por ainda muitos anos.

Em 1912 o Teatro São José torna-se a segunda casa de ópera de São Paulo cabendo-lhe temporadas menos ambiciosas, e servir de apoio para as temporadas oficiais que nasciam naquele instante no recém inaugurado Municipal. A Companhia Roberto Mario tendo como regente principal o maestro Francisco Marino – que se radicou em São Paulo como professor de canto – sem grandes novidades no repertório, abriu a temporada em 13 de junho mais uma vez com *Aida*. Ainda tendo em mente o que dissemos acima, podemos citar Cerquera:

Os espetáculos se sucederam dentro dos limites do caráter popular com que a companhia se apresentara. Os paulistanos ainda não se haviam fartado das velhas óperas verdianas e dos trabalhos “veristas”<sup>67</sup> de Mascagni, Leoncavallo e Puccini, enquanto “Il Guarany” continuava mantendo o nome de Carlos Gomes no cartaz. Durante trinta anos as companhias líricas de selo popular cultivaram o mesmo repertório, pois a sua finalidade visava justamente atrair o público menos propenso a colheitas difíceis na imensa seara operística. Caberia às temporadas oficiais

<sup>66</sup> BRANDÃO, Inácio de Loyola (textos). *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002.

<sup>67</sup> Entre aspas no original

introduzir em São Paulo as obras de maiores responsabilidades, senão vocais, pelo menos do ponto de vista cênico e interpretativo.<sup>68</sup>

A temporada encerrou-se a 1 de julho com *Il Trovatore*. A 30 de dezembro de 1912 iniciou-se mais uma temporada no São José. Desta vez novamente com a companhia Rotoli-Billoro que produziu 35 récitas incluindo-se 4 vesperais dominicais e uma no dia 1 de janeiro.

Cerquera<sup>69</sup> comenta que no período de 4 a 19 de janeiro de 1913 a Cia, Roberto Mario montou uma temporada no teatro Colombo com pouca ou nenhuma importância. Segundo o mesmo autor, em 13 de junho, no mesmo teatro a Cia. Tornesi montou algumas óperas desaparecendo logo após.

O São José volta em 1916 a apresentar óperas com a companhia Rotoli-Billoro sob a direção artística do maestro Arturo de Angelis. Seguindo a tradição *Aída* foi a ópera escolhida para abrir a temporada o que aconteceu a 6 de abril. A novidade do ano ficou por conta da estréia da ópera *I Zingari* de Ruggero Leoncavallo junto com o terceiro ato da *Lucia di Lamermoor*. Quando da repetição, em 23 do mesmo mês, *I Zingari* foi apresentada em conjunto com outra ópera do autor – esta muito mais popular – *Pagliacci*. A 3 de maio a temporada foi interrompida e retomada a 31 do mesmo mês.

Em comemoração à batalha naval do Riachuelo a 11 de junho foi montada uma récita de gala do *Il Guarany* no Teatro Municipal, ópera que por sinal encerrou a temporada no São José a 13 de junho após a apresentação de 15 óperas num total de 47 récitas das quais 12 de assinatura e 6 vesperais.

A companhia Rotoli-Billoro montou duas temporadas no Teatro São José em 1917, a primeira no período de fevereiro a abril e a segunda após a temporada oficial do Municipal. A primeira abriu em 23 de fevereiro com *Il Trovatore*. A temporada foi encerrada a 19 de novembro com a dupla *Cavalleria/Pagliacci* após um número inédito de 75 récitas.

Com relação à temporada lírica de 1918 realizada no Teatro São José assim se expressa Cerquera:

---

<sup>68</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p 76

<sup>69</sup> *Ibidem*.

Quando se registrou neste livro a longa temporada de 1886 no velho Teatro São José, talvez essa expansão da arte lírica em São Paulo pudesse ter sugerido o argumento de que a nossa capital não encontrava na época outro gênero de diversão. Trinta e dois anos depois, em plena era da opereta e do cinema, a ópera desmentia os boatos de decadência e no segundo Teatro São José iniciava-se a mais ativa temporada lírica que os paulistanos tiveram neste século.<sup>70</sup>

A 29 de junho teve início a temporada com *La Wally*. No período de 5 a 11 de agosto a companhia apresentou-se no Casino Antarctica recentemente reformado. Passado este período retornou ao São José dando prosseguimento aos espetáculos diários. A temporada foi encerrada em 28 de agosto com *Madama*<sup>71</sup> *Buterfly* que marcou a despedida do soprano Adelina Agostinelli.

Somente ao final de novembro de 1919 foi possível a realização de uma temporada lírica no São José que estava ocupado com outras companhias incluindo três de operetas. A companhia do maestro Arturo de Angelis optou por abrir a temporada no dia 22 de novembro mais uma vez com *Aída*. Do repertório constavam três óperas francesas: *Faust*, *Manon* e *Samsom et Dahlila*, que foram todas apresentadas em versões italianas. A 16 de dezembro com *Lucia di Lamermoor* encerra-se a temporada.

A companhia de Arturo de Angelis foi novamente a escolhida para a temporada de 1920, uma temporada bastante extensa, mas não tanto quanto a de 1918. Segundo Cerquera<sup>72</sup> descansando apenas na Sexta Feira Santa encenou 44 espetáculos em 40 dias. Nesta temporada – e ainda estudante de Direito – estreou no Valentim do *Faust* o barítono Silvio Vieira que viria a ser o mais famoso e respeitado barítono brasileiro principalmente por sua caracterização do Chefe de Polícia – o Barão Scarpia – na *Tosca* de Giacomo Puccini. Com *Il Guarany* encerrou-se a temporada em 3 de dezembro. Essa récita também marcou o encerramento das atividades do Teatro São José. O velho teatro foi substituído pelo novo Teatro Santana agora na Rua 24 de Maio.

---

<sup>70</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 97.

<sup>71</sup> Preferimos a grafia italiana *Madama Buterfly* nome da obra em sua língua original.

<sup>72</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.



Em 25 de abril de 1921 foi inaugurado o segundo Teatro Santana, mas foi preciso um intervalo de mais de um ano para que se pudesse realizar uma temporada lírica. Foram realizadas 12 récitas a cargo da Cia. Gesti & Landi e a temporada estreou a 27 de julho com a *Tosca*. A temporada no Santana foi interrompida a 4 de setembro para apresentações nos teatros Brás Politeama, Olímpia e São Paulo. A 23 do mesmo mês retornaram ao Santana para levar a temporada a seu termo. O que aconteceu no dia 27 de setembro com *Il Barbieri di Siviglia*.

O ano de 1926 foi dadivoso em espetáculos líricos: três temporadas proporcionaram ao nosso público, de meados de maio a princípios de setembro nada menos de 118 récitas, que seriam mais bem distribuídas se as duas primeiras companhias não tivessem atuado simultaneamente.<sup>73</sup>

A companhia N. Viggiani apresentou-se no teatro Santana no mesmo período em que a Segreto-Bonacchi-Piergili fez sua temporada no Teatro Municipal. A temporada do Santana sob a direção de Luigi Billoro, abriu em 18 de maio com a *Tosca* encerrando-se a 13 de junho com *La Bohème*.

Em 1930 houve apenas uma temporada no Santana. O empresário Bonfati abriu a temporada com *Aída* no dia 3 de junho. Foram apresentadas 24 récitas e a temporada encerrou-se em 24 de junho com um concerto de árias variadas.

As temporadas oficiais do Teatro Municipal foram interrompidas por três anos no período de 1929 a 1932. Neste período aconteceram algumas produções independentes com artistas nacionais. Em 18 de abril no Teatro Santana foi produzida uma *Madama Butterfly* com cantores paulistas. Em 4 de dezembro ainda no Santana foi produzida pelo mesmo grupo uma montagem da *Aída*.

O ano de 1932 marcou a Revolução Constitucionalista de São Paulo e na noite de 9 julho foi montada no Teatro Santana uma récita da *Cavalleria/Pagliacci* em homenagem à independência da Argentina. No decorrer da revolução, em 21 de agosto foi produzida uma *Traviata* no Cine Teatro Bom Retiro e no dia seguinte uma *Madama Butterfly*, esta em benefício do Hospital de Sangue da Cruz Azul.

O Teatro Santana foi palco de uma curta temporada lírica em 1935 dirigida por Desiderio Garavaglia. A temporada foi aberta com 15 de março com *Um Ballo*

---

<sup>73</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 123

in *Maschera* de Giuseppe Verdi encerrando-se a 31 do mesmo mês com *Lucia de Lamermoor* na vespéral e *Aída* na récita noturna. Nesta temporada tivemos a estréia do soprano Gilda de Abreu já mencionada neste trabalho e também a apresentação do já conhecido cantor popular Vicente Celestino – marido de Gilda – no papel de Radamés na *Aída*.

Luigi Billoro novamente tomou a si a responsabilidade de produzir a temporada de 1936. Nesta temporada foram apresentadas 15 óperas no total de 30 récitas.

De 1943 a 1946 o maestro Armando Belardi realizou anualmente no Teatro Santana temporadas líricas com cantores brasileiros. De um modo geral eram amadores dotados de muito boa vontade e alguns deles com muito talento que lhes valeram sólidas carreiras nos palcos nacionais e estrangeiros. Cabe mencionar o barítono Felipe Caroni – hoje falecido – que logrou uma carreira invejável em produções de novelas da TV Globo.

Neste ponto acreditamos que seria adequado transcrever este comentário ácido de Paulo de Oliveira Castro Cerqueira:

Em conclusão, das temporadas de Armando Belardi no Teatro Santana, poucos nomes permanecem no cartaz. Todos os esforços para a formação de um elenco efetivo desmoronaram a míngua daquilo que até hoje inexistente no teatro lírico local: espírito de sacrifício. Sempre faltou aos nossos artistas e aspirantes à carreira operística a dose de sacrifício indispensável : renúncia ao amor próprio e aos interesses alheios à arte, disciplina férrea e estudo perseverante, solidariedade mútua e consciência do valor pessoal. Sem essas condições nem a boa vontade dos empresários nem o auxílio dos poderes públicos seriam eficientes.<sup>74</sup>

Com relação às atividades líricas em São Paulo fora do Teatro Municipal, posteriores a esse período assim se expressa Sergio Casoy:

O TMSP permaneceu fechado nos anos de 52, 53 e 54. Nesse período, embora de forma modesta, houve produção, graças ao idealismo daqueles que não queriam deixar a ópera morrer em SP.

---

<sup>74</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 180.

Em 1952, houve apenas uma *Cavalleria Rusticana* no hoje desaparecido Teatro Colombo repetida em 1953.

Em 1954 - *Madama Butterfly* no Colombo; *La Traviata* no Teatro Arthur Azevedo; *Cavalleria & I Pagliacci* no Colombo, patrocinada pela A.A. Matarazzo; *La Bohème* no Colombo.

Em 1955, antes da reabertura do TMSP, inaugurou-se o hoje já desaparecido Teatro São Paulo, com *La Traviata*; O teatro Cultura Artística apresentou *Madama Butterfly* e o Teatro Santana apresentou *Porgy and Bess* com uma companhia americana. Na década de 70, houve produções em outros espaços.<sup>75</sup>

#### 4. O Teatro Alfa

Desde sua inauguração, em 1911, até 1998 o Teatro Municipal reinou absoluto na ópera paulista. Em abril de 1998 foi inaugurado na região de Santo Amaro na Rua Bento Branco de Andrade Filho n. 722, esquina com a Avenida Dr. Mario Vilas Boas (altura do nº 18.591 da Avenida Nações Unidas), ao lado do Hotel Transamérica e em frente ao Centro Empresarial de São Paulo, o Teatro Alfa.

Administrado pelo Instituto Alfa de Cultura é parte do Conglomerado Alfa que inclui empresas de vários ramos principalmente do ramo financeiro como: Banco Alfa, Banco Alfa de Investimento, Financeira Alfa, Alfa Arrendamento Mercantil, Alfa Corretora de Câmbio e Valores Mobiliários, e não financeiras: Alfa Seguros e Previdência, Agropalma, Águas Prata, C&C Casa e Construção, La Basque, Rádio Transamérica, Vera Cruz Empreendimentos Imobiliários, Hotel Transamérica São Paulo e Hotel Transamérica de Comandatuba.

O Instituto Alfa de Cultura é uma instituição sem fins lucrativos cujo objetivo é apoiar projetos de natureza cultural e artística com patrocínios e doações. Dentre os doadores podemos mencionar entre outros: American Express, Alcatel, Embraer, Fiat, Banco HSBC, Microsiga e Oracle. O Instituto Alfa faz uso da legislação existente de apoio à cultura – Lei Rouanet – para levantar e aplicar fundos na produção de espetáculos culturais.

O Teatro Alfa é adequado a uma grande variedade de usos oferecendo suporte para espetáculos de grande porte como dança, musicais, concertos, operas e balé. Com uma área construída de 5.582 m<sup>2</sup> possui dois ambientes. A sala principal possui

---

<sup>75</sup> CASOY, Sergio. Resposta à entrevista via email em 15 de abril de 2006.

1.134 lugares sendo 784 na platéia, 320 no balcão e duas frisas com 15 lugares cada uma e um palco com uma boca de cena de 13m de largura e 9m de altura. Na platéia 12 lugares são especiais para deficientes físicos. A Sala B tem lotação de 204 lugares com uma boca de cena de 8,43m de largura e 3,24 m de altura a platéia conta com 4 lugares para deficientes físicos.

Segundo informação da Sra. Sandra Aoki<sup>76</sup> – Coordenadora de Marketing do Teatro Alfa – as produções são com o apoio da Prefeitura Municipal de São Paulo e utilizam os corpos estáveis do teatro: Orquestra Experimental de Repertório, Coral Lírico e Coral Infantil. Todas as produções utilizam os incentivos da Lei Rouanet.

O Teatro Alfa foi inaugurado em 22 de abril de 1998 com um concerto da Orquestra Sinfônica Brasileira sob a regência de Roberto Tibiriçá e da American Symphony Orchestra regida por Leon Botstein.

Nos dias 26, 28 e 30 de agosto e 2, 4 e 5 de setembro do mesmo ano foi encenada a ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini com a Orquestra Experimental de Repertório e o Coral Lírico do Teatro Municipal.

Nos dias 17, 18, 19, 21, 22, 29 e 30 de maio de 1999 foi encenada a ópera *Madama Butterfly* e nos dias 6, 8, 10, 11, 13 e 15 de agosto o *Don Giovanni* de Mozart, a primeira com a Orquestra Sinfônica Municipal e a segunda com a Orquestra Experimental de Repertório. O Coral Lírico participou de ambas as óperas.

Em 2000 foram produzidas duas óperas: *Il Guarany* nos dias 13, 15, 17, 19, 21 e 23 de maio. O programa duplo *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci* subiram ao palco nos dias 12, 14, 16, 20 e 22 de outubro. A Orquestra Experimental de Repertório e o Coral Lírico participaram das duas produções.

Em 2001 a *Carmen* de Georges Bizet foi apresentada nos dias 26, 27, 29 e 30 de setembro, e 2, 3, 5 e 6 de outubro, novamente com a participação do Coral Lírico e a Orquestra Experimental de Repertório sob a regência do maestro Jamil Maluf.

Em 2002 foi apresentada a *Manon* de Jules Massenet nos dias 27 e 29 de novembro e 1, 3, 5 e 7 de dezembro, não conseguimos maiores detalhes desta produção.

---

<sup>76</sup> Entrevistada via email em 26 de maio de 2006.

A partir de 2003 não foram mais produzidas óperas no Teatro Alfa, mas aconteceram apresentações do Balé da Cidade de São Paulo, da Orquestra Experimental de Repertório.

É importante observar o número maior de récitas de cada uma das óperas além do fato que todas estas óperas tiveram após a última récita uma apresentação comentada pelo Maestro Abel Rocha.

Em 2005 foram apresentadas no Teatro Alfa nos dias 7 e 10 de julho de 2005 duas récitas da ópera *Joanna de Flandres* a segunda ópera composta por Carlos Gomes em 1863, obra que muitos – inclusive o autor – julgavam perdidas em um incêndio. Esta ópera foi recuperada através de uma pesquisa financiada com incentivos da Lei Rouanet. A produção contou com o apoio da Lei Rouanet, da Lei Mendonça e da Lei 9.799 de 23 de março de 199 – Lei Oscip (Lei da Organização Civil de Serviço Público) – Instituto Brasil Ativo. Após estas duas apresentações em São Paulo a produção saiu em *tournée* nacional.

O Teatro Alfa vem apresentado além de óperas, espetáculos de balé, concertos sinfônicos e peças teatrais – adultas e infantis – todas com grande qualidade técnica e artística.

## **Capítulo III**

### **O Theatro Municipal**

*Existe uma coisa mais poderosa  
do que todos os exércitos do mundo,  
e esta é uma idéia cujo tempo chegou.*  
Victor Hugo

O Teatro Municipal de São Paulo, desde seu planejamento e construção até os dias de hoje – muito mais um monumento que um mero edifício – é o centralizador da cultura e da arte paulistanas, tendo sido palco de acontecimentos memoráveis como a Semana de Arte Moderna de 1922 e apresentações inesquecíveis de grandes artistas nacionais e internacionais. Ainda assim, somente aos setenta anos de idade – em 1981 – foi tombado pelo CONDEPHAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo), só então tornando-se oficialmente um patrimônio de todos os paulistanos.

#### **1. A Construção e a Inauguração**

Desde 1895 era discutida em São Paulo a necessidade de se construir um Teatro Municipal para abrigar as temporadas líricas e outras manifestações artísticas importantes que passavam pela cidade. Em maio daquele ano o vereador Carlos Garcia apresentou um projeto na Câmara Municipal isentando de impostos por três anos quem construísse um teatro. Naquele ano não houve qualquer pessoa ou empresa interessada no benefício fiscal.

Com o incêndio do Teatro São José em 15 de fevereiro de 1898 os vereadores Gomes Cardim e José Roberto apresentaram um novo projeto dando não três, mas vinte anos de isenção de impostos. Novamente nenhum resultado. Uma nova lei – agora oferecendo cinquenta anos de isenção – logrou interessar o Conde Souza Dantas e os empreiteiros Felício dos Santos e Felinto Santoro que planejavam erigir um teatro na Praça da República em frente à Escola Normal. A empreitada não prosperou e José Mariano Correa Camargo Aranha e Artur M. Cortines Laxe planejaram construir o teatro entre as ruas Ipiranga, Timbiras e São João, mas não conseguiram levantar o capital necessário. Giacomo Leone apresentou um terceiro projeto para construir o teatro entre as ruas Barão

de Itapetininga, Formosa e São João, Leone viajou à Europa para levantar o capital mas veio a falecer antes de conseguir o financiamento.<sup>1</sup>

Os anos se passaram e em 1900 a necessidade de um teatro torna-se cada vez mais premente aumentando a pressão da sociedade. O assunto vai parar no Senado Estadual <sup>2</sup>. “Citava-se com frequência que Manaus possuía o Teatro Amazonas, Belém do Pará, o Da Paz, Recife, o Santa Isabel; Salvador o São João; Maranhão o São Luiz”. <sup>3</sup> São Paulo já contava com 85 mil habitantes estava em pleno desenvolvimento econômico com a indústria florescendo e o café gerando muitas riquezas e mesmo assim ainda não tinha um teatro capaz de abrigar as várias companhias teatrais.

A grande discussão que tomou conta do Senado Estadual envolvendo a imprensa e alguns políticos como Frederico Abranches era se deveria o Estado usar o dinheiro público para a construção de teatros ou centros de cultura. Alguns mais populistas discutiam que o dinheiro público não poderia ser utilizado para a diversão de alguns poucos. O senador Ezequiel Ramos abraçava esta proposição enquanto Abranches tomava a posição oposta afirmando que, ao contrário, cabia ao poder público promover nos cidadãos a intelectualidade e o bom gosto pelas artes. O projeto de Abranches foi convertido em lei aprovada pelo então Presidente do Estado Francisco de Paula Rodrigues Alves em 13 de novembro de 1900. “Lei engavetada no entanto, pela falta de dinheiro.” <sup>4</sup>

Em 1902 o Estado desapropriou um terreno entre as ruas Conselheiro Crispiniano, Barão de Itapetininga, Formosa e no prolongamento do que viria a ser a rua 24 de Maio A Lei 627 de 7 de fevereiro de 1903 autorizou o Prefeito a entrar em acordo com o Governo Estadual sobre a transferência deste terreno. Em abril de 1903 foi autorizado o crédito de 2,3 contos de réis. “O Municipal começava a sair do chão.” <sup>5</sup> Outra lei, aprovou as plantas apresentadas pelos três arquitetos Ramos de Azevedo, Domiziano:Rossi e Cláudio Rossi e as obras iniciaram-se a 5 de junho de 1903. <sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002.

<sup>2</sup> Assembléia Legislativa Estadual

<sup>3</sup> Ibidem, p. 18

<sup>4</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 19.

<sup>5</sup> Ibidem, p.19.

<sup>6</sup> MENEZES, Raimundo. Como nasceu o teatro em São Paulo. Em

<http://www.abril.com.br/especial450/materias/teatro/index/html> visitado em 17 de setembro de 2005

O teatro foi construído no Morro do Chá numa propriedade – que havia pertencido ao coronel Antonio Poost Rodovalho concessionário dos enterros, a Gustavo Sydow dono de uma serraria e a Rodolfo Miranda – numa das extremidades do Viaduto do Chá – ainda em ferro e às vésperas de completar onze anos. No Vale do Anhangabaú havia plantações de hortaliças, frutas e legumes.

Azevedo foi o responsável pela obra sendo assessorado pelos Rossi, Cláudio e Domiziano – que incidentalmente não tinham qualquer parentesco – além de Adolfo Barione e Alexandre Boemer. Segundo Brandão <sup>7</sup> o experiente cenógrafo Cláudio Rossi, mais preocupado com o visual do teatro foi o responsável por alguns “pontos cegos” – lugares onde não se via o palco. Com o tempo os *habitués* do teatro aprenderam a evitar estes assentos.

Brandão nos dá uma visão muito clara da construção do teatro :

As obras foram iniciadas no dia 5 de junho de 1903 e se estenderam por oito anos e três meses, consumindo quatro milhões de quinhentos mil tijolos, setecentas toneladas de ferro laminado e perfilado e cinquenta toneladas de ferro fundido. Cláudio Rossi foi enviado à Europa, onde viveu anos, supervisionando detalhes da decoração, como os cristais da Boêmia, os mosaicos venezianos, o mobiliário e a estatuária alemães e as tapeçarias milanesas. Além de acompanhar a parte técnica, como a produção dos equipamentos de ventilação, aquecimento e iluminação. A plaqueta que cada espectador recebeu na noite de inauguração revela um fator significativo : praticamente noventa por cento dos artesãos e fornecedores de São Paulo eram italianos. Nomes com Ambrogi, Ferrara, Menozzi, Fratelli, Bagnani, Amadei, Vecchiatti, Gelsomini, Sparapani, Facchini e Corvino. <sup>8</sup>

Seguindo a tendência de outros edifícios do mesmo período, sua arquitetura é bastante eclética. A parte externa é renascentista, internamente reconhecemos traços da *Art Nouveau*, o palco e a platéia seguem o estilo barroco. O responsável pelo sistema de iluminação elétrica do interior do teatro – bastante avançada para a época – foi o engenheiro eletricista Arnaldo Dumont Villares; a iluminação externa era a gás.<sup>9</sup> “Era 1911,

<sup>7</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 21

<sup>9</sup> AQUINO, Sandra Perruci. *Uma luz no morro do Chá*. Em:

<http://www.cidadedesao Paulo.com/shMat.asp?idMat=33> visitado em 16 de outubro de 2005



tempo de ansiedade cultural, tempo em que São Paulo já falava várias línguas, mais italiano do que se ouvia em Turim, registrava na época a escritora Gina Lambroso Ferrero”.<sup>10</sup>

Como toda obra pública no Brasil o custo final foi o dobro do previsto alcançando o valor de 4,5 mil contos de réis – tendo em mente que na época a inflação era extremamente baixa. O edifício – na época o mais alto da cidade – dominou altaneiro o Vale do Anhangabaú com três mil e seiscentos metros quadrados de área construída num patamar elevado, que com seus jardins ocupava um espaço de doze mil e seiscentos metros quadrados.

O problema agora era cuidar da récita inaugural do novo teatro. Para tanto o prefeito Raimundo Duprat nomeou uma Comissão de Inauguração, a qual foi formada por Ramos de Azevedo, Numa de Oliveira, Manoel Pedro Villaboim e Alfredo Pujol. Como já vimos no capítulo anterior, por problemas de datas a visita de Pietro Mascagni foi frustrada. O teatro ficou pronto no dia 30 de agosto e Mascagni regeu sua *Íris* no dia 31 de julho na abertura da temporada do Politeama.<sup>11</sup>

O mais célebre barítono italiano da época, Titta Ruffo, estava em Buenos Aires em uma temporada no Teatro Colón e o empresário Celestino da Silva conseguiu que ele concordasse em fazer uma escala no Brasil quando de seu retorno à Europa. Assim, foi marcada para 11 de setembro a estréia com a ópera *Hamlet* de Ambroise Thomas. Os nacionalistas reagiram com algum vigor insistindo que a inauguração deveria ser feita com obra de autor nacional – no caso Carlos Gomes – e a comissão cedeu em parte: a abertura do *Il Guarany* foi executada pela orquestra.

Mas a estréia não ocorreu no dia 11 de setembro como fora previsto. Os cenários atrasaram e a récita teve que ser adiada para o dia seguinte. Finalmente na terça feira 12 de setembro de 1911 – com todos seus 1816 lugares tomados – aconteceu a inauguração do Theatro Municipal de São Paulo. Segundo o Sr. Marcio Sgreccia,<sup>12</sup> na época a cidade tinha uma frota de 300 automóveis e na noite da inauguração – de acordo com registros da época – 100 destes automóveis e mais alguns veículos puxados por cavalos se aglomeravam nas vias próximas ao Teatro Municipal, o que causou o primeiro engarrafamento de trânsito da

<sup>10</sup> FERRERO, Gina Lombroso. *Nell'America Meridionale*. Milano: Fratelli Treves, 1908 p. 1

<sup>11</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954.

<sup>12</sup> O Sr. Sgreccia é o encarregado do Museu do Theatro Municipal ; entrevistado em 20 de abril de 2006.

cidade. Para compor ainda mais o problema centenas de pessoas – às quais não foi dado participar da estréia – vieram para a porta do teatro para ver a fina flor da sociedade paulistana exibir suas roupas mais finas e elegantes, os homens de cartola e as mulheres de ricos *manteaux*.

Com todos os problemas de atraso, as diversas cerimônias e discursos, o último ato da ópera terminou à meia noite e quarenta e cinco da manhã de treze de setembro e por isso ficou acertado que pelo adiantado da hora o Epílogo não seria apresentado. Houve algumas poucas reclamações dos mais puristas. Assim, com uma apresentação incompleta do *Hamlet* e um dia de atraso, foi inaugurado o Theatro Municipal de São Paulo. “A partir de sua inauguração o Teatro Municipal de São Paulo ocupou lugar de destaque no cenário cultural da cidade. Centralizou inúmeras manifestações, entre elas a Semana de Arte Moderna (1922)”.<sup>13</sup>

A temporada continuou até 1 de outubro com a apresentação das seguintes óperas: *Il Barbieri di Siviglia*, *La Bohème*, *Don Pasquale*, *Madama Buterfly*, *Manon Lescaut* e *Rigoletto*. Neste ano estreou em São Paulo – na sua versão italiana – a ópera de Wagner *Tristan und Isolde* (em italiano *Tristano e Isotta*).

## 2. As Temporadas Líricas até 1952

O ano de 1912 marca o início do relacionamento do empresário Walter Mocchi com o público de São Paulo. O empresário trouxe para esta temporada um grupo de cantores do Teatro Costanzi de Roma com nomes muito respeitados na cena lírica mundial. A temporada foi inaugurada em 26 de julho com *Rigoletto* encerrando-se em 5 de agosto.

Mocchi foi também o empresário da temporada seguinte que se iniciou a 1 de outubro de 1913. Esta temporada marcou a estréia no Brasil do maestro Silvio Pierngilli que mais tarde radicou-se no Rio de Janeiro. Nesta temporada aconteceu o espetáculo do dia 10 de outubro de 1913 em comemoração ao centenário do nascimento de Giuseppe Verdi com trechos de óperas deste compositor. A última récita foi em 13 de outubro. Em 16 de agosto Mocchi apresentou a ópera *La Bohème* no Teatro Politeama tendo o famoso tenor Tito

---

<sup>13</sup> AQUINO, Sandra Perruci. *Uma luz no morro do Chá*. Em: <http://www.cidadedesao paulo.com/shMat.asp?idMat=33> visitado em 16 de outubro de 2005, p. 2

Schipa no papel de Rodolfo. O Politeama desapareceu num incêndio em 14 de dezembro de 1914 após 348 apresentações de 42 óperas.

A estação de óperas de 1915 teve início a 20 de setembro. Esta temporada foi pródiga em estréias, nada menos que 4 óperas: *Le Jongleur de Notre-Dame* de Jules Massenet, *Francesca da Rimini* do verista Ricardo Zandonai, *Der Roesenkavalier* (O Cavaleiro da Rosa) de Richard Strauss e a mais recente produção de Giacomo Puccini: a ópera *La Fanciulla del West*, passada no oeste americano. Nesta temporada foi montada ao ar livre no Parque Antártica a *Aída* de Verdi. O Teatro Municipal foi palco de 16 récitas e a temporada encerrou-se a 4 de outubro.

Walter Mocchi continuou sua vitoriosa parceria com o Teatro Municipal na temporada de 1916, inaugurada a 21 de setembro com *Andréa Chénier* de Umberto Giordano. Esta temporada marcou a estréia paulistana da ópera *La Battaglia di Legnano*, de Giuseppe Verdi estreada em 1849 que teve no papel principal o tenor Giulio Crimi que viria a ser o criador do *Gianni Schicchi* de Puccini em 1918. Crimi foi pai do também tenor Nino Crimi que fez uma longa carreira no Brasil onde lecionou canto em Salvador, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Nesta temporada também se comemorou o centenário do *Il Barbieri di Siviglia*. A temporada foi encerrada a 10 de outubro com *La Traviata*. Devemos mencionar que neste ano foram também produzidas no Teatro Municipal duas récitas de gala com a produção de duas óperas de autores nacionais: a *Moema* de Delgado de Carvalho e *Helena* de João Gomes de Araújo.<sup>14</sup>

O ano de 1917 marcou a estréia paulistana do mais famoso tenor de todos os tempos: a 25 de setembro Enrico Caruso cantou *L'Elisir D'Amore*, e a seguir *Carmem*, *Tosca*, *Manon*, *Pagliacci*, *Lodoletta* e *La Bohème*. A temporada encerrou-se a 7 de outubro com a estréia da ópera *Sibéria* de Umberto Giordano. A 12 de dezembro foi produzida pela Companhia La Giovaníssima no Teatro Municipal a ópera *Le Maschere* de Pietro Mascagni. Esta ópera teve sua estréia em 17 de janeiro de 1901 simultaneamente em 7 teatros italianos “fato inédito e que nem por isso favoreceu a ópera”.<sup>15</sup>

A *Aída* novamente foi escolhida para a abertura de mais uma temporada lírica, no dia 10 de outubro. Nesta temporada apresentou-se no Brasil pela primeira vez o contralto

<sup>14</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 96.

Gabriela Besanzoni que veio mais tarde a casar-se com Henrique Ferreira Lage passando a residir no Rio de Janeiro. Anos mais tarde sua casa foi transformada em um Centro Cultural: o Parque Lage na Gávea. A gripe espanhola interrompeu esta temporada logo no seu início.

A temporada de 1919 foi marcada por um grande desequilíbrio. A idéia do empresário Mocchi era produzir algumas óperas em francês e para tanto trouxe alguns cantores franceses. Mas em algumas récitas não foi possível montar todo o elenco e as óperas acabaram sendo levadas em italiano. Tito Schipa que fez o papel de Des Grieux na *Manon* de Massenet, bisou o famoso *Sonho* do 2º ato em italiano em lugar do francês, idioma em que estava sendo cantada a ópera. A temporada encerrou-se a 20 de outubro com o *Príncipe Igor* de Borodine que resultou num imenso fracasso, tendo recebido uma clamorosa vaia, uma das raras, diga-se de passagem, na história do Municipal.

Com 12 récitas de assinatura e tendo início em 28 de julho a temporada de 1920 não apresentou maiores novidades além da estréia nacional da ópera *Condor* de Carlos Gomes. Também vale a pena citar a produção da discutida *Salomé* de Richard Strauss composta sobre a peça homônima de Lord Byron. A temporada terminou a 18 de agosto.

*La Damnation du Faust* de Hector Berlioz – desta vez em francês – abriu a temporada de 1921 no dia 5 de agosto. Sem maiores atrativos encerrou-se em 21 do mesmo mês com uma apresentação do *Lohengrin* de Richard Wagner na versão italiana com Beniamino Gigli – em seu único personagem wagneriano – no papel título.

No ano do Centenário da Independência Walter Mocchi procurou se exceder, trazendo o compositor Pietro Mascagni e um elenco de trinta e seis cantores de máxima expressão na Itália. Deste autor foi a ópera que inaugurou a temporada: *Il Piccolo Marat* no dia 14 de outubro, apenas cinco meses após sua estréia mundial no Teatro Costanzi em Roma, tendo inclusive no elenco dois cantores que participaram daquela récita histórica: o soprano Dalla Rizza (Mariella) e o tenor Hipólito Lázaro (no protagonista). No dia seguinte o público paulistano assistiu pela primeira vez o *Siegfried* de Wagner apresentação um pouco tardia mas no idioma original. No dia 1 de novembro com *Rigoletto* na vespéral e *Die Walküre* na récita noturna a temporada chegou ao seu final.

Brandão narra um acontecimento insólito ocorrido nesta temporada com o compositor e regente Pietro Mascagni:

Antigos frequentadores não se esqueceram da cara sempre fechada de Mascagni. Ele jamais mudava a expressão, os aplausos pareciam não tocá-lo, mantinha-se impassível. Até que certa noite, ao terminar de reger, o maestro se retirava e alguém gritou: “*Buona sera Pietro*”. Ele se voltou e esboçou um sorriso, tido como o único da temporada.”<sup>16</sup>

A grande diva da época, Claudia Muzio, foi trazida a São Paulo pelas mãos da empresa Mocchi-Da Rosa. E foi exatamente Mme. Muzio com *Aída* que abriu a temporada dividindo o elenco com cantores de grande fama como o tenor Aureliano Pertile o baixo Giulio Cirino e o maestro Gino Marinuzzi. Neste ano foram montadas 19 óperas num período de 17 dias. *Rigoletto* na vespéral e *Die Walküre* na récita noturna, encerraram a 1 de novembro a temporada.

O ano de 1924 foi marcado pela apresentação de duas temporadas: uma Temporada Popular preparada pela companhia italiana de Luiz Billoro. A temporada foi inaugurada com *Lohengrin* em sua versão italiana em 24 de junho. A temporada, no entanto, foi interrompida a 5 de julho pela eclosão do movimento revolucionário.

Na madrugada de 5 de julho de 1924 – aniversário da revolta de Copacabana - , um grupo de militares liderado pelos tenentes Asdrúbal Gwyer de Azevedo e Luís Cordeiro de Castor Afilhado e pelos capitães Nilton Estilac Leal e Joaquim e Juarez Távora, tomou o quartel do IV Batalhão de Caçadores de Santana. (...) A 8 de julho, o governador Carlos de Campos abandonava a capital; no dia seguinte, as tropas legalistas seguiram seu exemplo.<sup>17</sup>

A partir desta data a cidade foi dominada pelos revoltosos. Estes, no entanto logo se viram cercados e sem poderem se mover. A partir de 11 de julho alguns bairros como o Brás, Belenzinho e Mooca passaram a sofrer intenso bombardeio por parte das tropas legalistas. A revolução estendeu-se para o interior, em cidades como Jundiaí, Itu, Campinas, São Carlos e outras, o que não foi bastante para modificar a situação, então claramente favorável aos legalistas. “Na segunda quinzena de julho a pressão governista tornou-se insuportável e o comando rebelde decidiu abandonar a capital. A 27 de julho,

---

<sup>16</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 46

<sup>17</sup> ARRUDA, José Jobson de Andrade (supervisor). *Saga a grande história do Brasil*, vol 5. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 270.

uma coluna de 6 000 homens (conhecida mais tarde como Coluna Paulista) retirou-se da cidade e marchou em direção ao rio Paraná”.<sup>18</sup>

Passado o perigo a temporada reiniciou-se a 4 de novembro, despedindo-se a 11 de novembro com *Il Guarany*, mas algumas óperas: *Aída*, *La Gioconda*, *Il Trovatore*, *La Bohème* e *Carmem* foram apresentadas no Teatro Brás Politeama.

A temporada dita “oficial” produzida pela empresa Mocchi trouxe novidades como a primeira apresentação da ópera *Boris Goudnov* que abriu a temporada em 22 de setembro, após o término da ocupação. Na mesma temporada foi apresentada a ópera *O Contratador de Diamantes* de Francisco Mignone com libreto de Girolamo Bottoni recém estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a 20 de setembro daquele ano. Com *Andréa Chénier* em 3 de outubro a temporada foi encerrada tendo contado com 11 recitas noturnas e uma *matinée*.

Walter Mocchi foi novamente o empresário da temporada de 1925, inaugurada a 10 de outubro com *Gli Ugonotti* versão italiana da ópera *Les Huguenots* de Meyerbeer. A temporada encerrou-se a 25 de outubro com *Thais* de Massenet na vespéral e a ópera de Antonio Assis Republicano com libreto de Silveira Neto *O Bandeirante* que estreara no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a 3 de outubro do mesmo ano na *récita* noturna.

No Capítulo II tivemos a oportunidade de mencionar que no ano de 1926 aconteceram nada menos que 118 *récitas* em três temporadas, duas no Teatro Municipal e uma terceira no Teatro Santana. No Municipal foi realizada uma temporada “Popular” a preços mais baixos com cantores ainda pouco conhecidos e outra, dita “Oficial” naturalmente com preços mais elevados.

Em 11 de maio tendo como empresários Segreto e Bonacchi e o maestro Silvio Piergilli, a temporada foi aberta com *Aída*. Após 33 *récitas* em 29 dias encerrou-se a 9 de junho com *Madama Buterfly*.

O ano de 1926 foi marcado por dois acontecimentos: a despedida do empresário Walter Mocchi e a estréia da grande soprano Bidú Sayão que iria reinar por muitos anos no cenário operístico mundial. “O tradicional empresário Mocchi, que durante quinze anos

---

<sup>18</sup> ARRUDA, José Jobson de Andrade (supervisor). *Saga a grande história do Brasil*, vol 5. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 271.

tinha estado à frente de todas as realizações, mergulhou em crise financeira”.<sup>19</sup> Foram 15 anos de uma ligação muito proveitosa entre o empresário e ópera na cidade de São Paulo.

Mas esta temporada de 1926 estava destinada a se tornar histórica por outra razão. Ela dispunha de um nome estranho e sonoro: Bidu Sayão. Cantando *Rigoletto*, *Il Barbieri di Siviglia*, *Il Matrimonio Segreto* ou ainda a ópera brasileira de Carlos de Campos *Um Caso Singular*, Bidu começava a emitir as cintilações que a tornaram nome internacional. Exemplo único de cantora lírica brasileira a disputar colocação de nome nos cartazes ficando acima de muita estrela estrangeira.<sup>20</sup>

Em 13 de agosto a *Valquíria* de Wagner inaugurou a temporada. No dia 16 aconteceu a estréia paulistana do *Don Quichotte* de Jules Massenet na versão italiana. As récitas de assinatura encerraram-se a 27 de agosto com *Il Matrimonio Segreto*, e no dia seguinte a empresa montou uma série de espetáculos populares com o mesmo elenco da temporada oficial. A despedida definitiva deu-se a 5 de setembro com 28 récitas em 24 dias.

A estação de 1927 marcou a entrada do empresário Ottavio Scotto que no ano anterior já havia dominado a cena lírica de Buenos Aires e Rio de Janeiro e que a partir deste ano reinaria “absoluto nas manifestações líricas dos três principais teatros da América do Sul”.<sup>21</sup> No Dia da Independência a temporada foi aberta com *Andréa Chénier*, no dia seguinte a ópera *Orfeu* de Gluck que havia sido apresentada em uma récita exclusiva para os membros da Sociedade de Cultura Artística em 1925. Nesta data a famosa contralto Gabriela Besanzoni Lage – agora casada com industrial Henrique Lage, e fora dos palcos – brindou a platéia de São Paulo com uma interpretação impecável da parte de Orfeu. Após récitas quase diárias, a temporada chegou ao final no dia 15 de setembro com *La Traviata*.

Em 1928 Ottavio Scotto não foi tão feliz quanto o fora no ano anterior. Depois de um grande sucesso no Colon de Buenos Aires a temporada não correu tão tranqüila no Rio

---

<sup>19</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 46

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>21</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 129.

de Janeiro onde o *Barbieri di Siviglia* foi interrompido por uma vaia ruidosa enquanto o tenor Nino Piccaluga “desequilibrava a representação de *Carmem*”.<sup>22</sup>

A 17 de setembro a *Martha* de Von Flotow foi apresentada em versão italiana abrindo a temporada. O encerramento deu-se a 29 de setembro com a *Norma* de Vincenzo Bellini. Esta récita não foi das melhores com “o tenor Mirassou pigarreando desastrosamente no 1º ato, o que provocou murmúrios de desagrado no auditório”.<sup>23</sup>

O balanço da temporada de 1928 acusou a incapacidade do empresário Scotto em manter o nível atingido o (sic) ano anterior. A colaboração de Claudia Muzio não impediu a derrocada de Ottavio Scotto que abandonou definitivamente a praça de São Paulo. Em outras ocasiões esse empresário agiu com o mesmo arrojo excessivo, arruinando ótimas perspectivas.<sup>24</sup>

No final de 1928 apresentou-se no Municipal uma companhia lírica popular trazida pela empresa Centro Musical de São Paulo & Cia. tendo como diretor artístico Alfredo Landi. A 20 de dezembro com *Aída* a temporada foi inaugurada e terminou a 23 de janeiro do ano seguinte com um espetáculo que incluiu a abertura do *Il Guarany*, 1º ato de *La Traviata*, Prólogo do *Mefistofele*, 2º ato de *Lucia di Lamermoor* e o 4º ato do *Il Trovatore*.

Depois do fracasso do ano anterior, Ottavio Scotto desistiu de fazer temporadas de ópera no Brasil. A empresa Viggiani aproveitando a presença de uma excelente companhia soviética na América do Sul realizou uma curta temporada em São Paulo. As estréias deu-se a 10 de agosto com *Príncipe Igor* encerrando-se a 17 do mesmo mês com *Tzar Saltan*. Cerquera<sup>25</sup> dá a entender que o público paulista não deu uma recepção calorosa a esta temporada, acostumados que estava à produções das óperas italianas.

A Revolução de 1930 interrompeu por três anos a produção de óperas em São Paulo. O Municipal só voltaria a apresentar óperas em 1933. Segundo Brandão<sup>26</sup> a década de 20 foi o período mais brilhante do canto lírico no Municipal. Foi nessa época que

<sup>22</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 133.

<sup>23</sup> Ibidem p. 135

<sup>24</sup> Ibidem, p. 135

<sup>25</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Caatro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo:> Guia Fiscal, 1954.

<sup>26</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002.



trafegou o “trem da ópera” entre São Paulo e Campinas. A Companhia Paulista de Estradas de Ferro criou uma composição formada por vagões de primeira classe e vagões *pullman* – inclusive com serviços de garçom – cuja função era trazer os aficionados daquela cidade para assistirem as récitas no Teatro Municipal. Os passageiros, vestidos a rigor desembarcavam na Luz e encaminhavam-se para o teatro “num cortejo que deveria certamente ser inusitado pela elegância. O trem ficava à espera, até que o último espectador retornasse. Chegavam tocados pelo champanhe servido no *foyer* e embriagados pelas árias.”<sup>27</sup>

Em 1933 tivemos uma temporada chamada “especial” dirigida e organizada pelo tenor brasileiro Reis e Silva. O tenor obteve a concessão do teatro e buscou apresentar um grupo artístico coeso e de boa qualidade. É importante frisar a participação excepcional de Carmem Gomes. A temporada inaugurou-se com *Aída* – com Carmem Gomes no papel título – encerrando-se a 24 do mesmo mês com *Otello* e a soprano no papel de Desdemona.

Em 1931 não foi possível a realização de uma temporada devido às várias dificuldades encontradas na contratação de cantores. Agora, em 1933 estes comentários voltaram à baila, mas o empresário Silvio Piergili foi bem sucedido e conseguiu trazer alguns nomes famosos para a temporada oficial.

Os acontecimentos políticos – revoluções seguidas – tinham provocado um hiato na programação do Municipal, reaberta neste ano pelo empresário Sergio (sic) Piergili. Ele parecia ter noções de *marketing*, porque foi provocando o suspense no público, anunciando lentamente o elenco. . Acenava ora com Bidu Sayão, ora com Gilda Dalla Rizza, ou Claudia Muzio.. Depois, vinha uma notícia temendo pela não vinda de determinado nome, até que, de repente, havia a confirmação. Deste modo, ele provocou o suspense e muito diz-que-diz-que. O resultado foi a infalível superlotação do Municipal.<sup>28</sup>

De qualquer forma a inauguração da temporada foi em 10 de agosto com a *Manon* de Massenet na versão italiana. O famoso *Sonho* do segundo ato foi aplaudido entusiasticamente e o tenor Beniamino Gigli – como de hábito – bisou-o no idioma original. A 6 de setembro encerrou-se a temporada com a *Fosca* de Carlos Gomes.

---

<sup>27</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 47

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 47

Em 1934 foram vários os contratemplos e a temporada acabou reduzindo-se a uma única récita. Inicialmente anunciou-se dois turnos de assinatura, com o primeiro constando de recitais de canto de alguns dos cantores do elenco, encerrando-se com a apresentação do *L'Elisir D'Amore* com o célebre tenor Tito Schipa. O segundo turno de assinaturas nunca foi claramente definido pelo empresário Piergili. A platéia apesar de estranhando a inclusão de recitais na temporada lírica correu num bom número. O *L'Elisir D'Amore* foi encenado a 17 de agosto.

O segundo turno das assinaturas deveria iniciar-se no mês seguinte, mas houve uma retração do público e a empresa alegando falta de apoio oficial cancelou as assinaturas devolvendo o valor dos ingressos aos poucos assinantes.

Ainda em 1934 o empresário Ernesto Sepe obteve concessão do Teatro Municipal e apresentou uma temporada popular com um repertório sem grandes novidades e um elenco de cantores conhecidos do público. A 23 de novembro a temporada foi aberta com *Aída* e no dia 29 daquele mês foi encenada *La Bohème* em homenagem ao seu autor, Giacomo Puccini, falecido exatamente dez anos antes. Sem muita repercussão a companhia despediu-se a 16 de dezembro ainda tentando alguns espetáculos no Teatro Santana.

Novamente Silvio Piergili tomou a si responsabilidade de produzir a temporada lírica oficial de 1935 o que foi feito pela Empresa Artística e Teatral Ltda. A temporada foi iniciada em 12 de setembro com a nova ópera *Cecília* do Monsenhor Licinio Refice que foi o regente. Nesta temporada a *Manon* de Massenet foi cantada por Bidu Sayão e Beniamino Gigli no idioma original, e este bisou o já famoso “*Sonho*” desta vez em italiano. Vale o registro que os coros foram cantados em italiano. Em comemoração ao centenário da morte de Vincenzo Bellini foi apresentado o *I Puritani*. A temporada encerrou-se com um espetáculo gratuito a 23 de setembro com *Madama Buterfly*.

A temporada de 1935 evidenciou o declínio de Cláudia Muzio e Gabriella Besanzoni Lage enquanto Bidu Sayão tornava-se a maior sensação feminina do teatro lírico em São Paulo. Contudo, a arte sublime de Cláudia Muzio que faleceu poucos meses depois na Itália, deixara indelével lembrança no nosso público, marcando páginas luminosas na história da ópera.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 155.

Os anos 30 testemunharam uma grande mudança no ambiente da ópera em nossa cidade, causada, talvez, pelos acontecimentos políticos que abalaram profundamente a sociedade. O público da ópera teve uma grande modificação com um afastamento da alta sociedade. Em 1936 a grande novidade da cidade era o loteamento e urbanização do Pacaembu que era considerado um “bairro modelo”. A grande atração da temporada foi novamente Bidu Sayão como Ceci no *Il Guarany* – em récita gratuita – e *La Traviata*. Foi nesta temporada que o Municipal – pela primeira vez em toda sua história – não lotou. Segundo Brandão<sup>30</sup> esta ausência de público foi em grande parte causada pela publicidade muito confusa da temporada.

A grande curiosidade era a ópera *Giulio Cesare* de Gian Francesco Malipiero recém estreada no Teatro Carlo Felice em Genova em 8 de fevereiro daquele ano. Esta ópera havia sido vaiada há pouco tempo quando de sua apresentação no Rio de Janeiro. Em sua apresentação em 15 de setembro em São Paulo a direção suprimiu as cenas que causaram as vaias – não sabemos exatamente quais – e a obra foi bem recebida. Neste ano foi também comemorado o Centenário de Carlos Gomes com *Il Guarany* e *Lo Schiavo* – esta há quinze anos ausente de São Paulo.

A 27 de agosto com *Aída* a temporada de 1937 foi inaugurada. Sem maiores novidades encerrou-se a 10 de outubro com uma vespéral – gratuita – do *Rigoletto* com Bidu Sayão.

O ano de 1938 foi marcado pela fundação da Sociedade Anônima Teatro Brasileiro com sede no Rio de Janeiro e presidida por Gabriella Besanzoni Lage. Era uma companhia formada por cantores brasileiros, com uma mescla de cantores inexperientes ao lado de outros que já haviam participado de outras temporadas. A estréia deu-se em 1938 no Rio de Janeiro e em 3 de maio abriu sua temporada em São Paulo com *Lo Schiavo*. O resultado, no entanto não foi o esperado com récitas pouco brilhantes. A temporada encerrou-se a 22 de maio.

Neste ano aconteceu também a chamada “Temporada Oficial” que apesar dos mesmos empresários que a temporada nacional, trouxe cantores estrangeiros que foram

---

<sup>30</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002.

mesclados com os nacionais com maior experiência. Apesar de tudo, o público não demonstrou grande entusiasmo e as récitas não tiveram casa cheia. O início se deu a 21 de setembro com *Mefistofele* terminando a 4 de outubro com *Carmem*.

A última temporada da década – que se chamou de “temporada autônoma” – foi novamente organizada por Silvio Piergili por solicitação do então prefeito Prestes Maia. O público de um modo geral reagiu bem à idéia e a temporada foi inaugurada com *Turandot*, ópera póstuma de Puccini, em 18 de agosto. Apesar de treze anos após a estréia mundial, repetiu-se aqui o que acontecera no Scala quando Arturo Toscanini – o regente da estréia – interrompeu o espetáculo após o suicídio de Liú. O início da Segunda Guerra Mundial atrasou a partida de vários artistas e a empresa resolveu realizar com eles uma série de récitas populares.

Com uma ponta de despeito Cerquera assim se expressa:

A autonomia artística do Teatro Municipal, no tocante às temporadas líricas de inverno, durou apenas 1 ano. O empresário Piergili voltou a dirigir os destinos do Municipal carioca e em 1940 o nosso público recebeu as sobras do Rio de Janeiro. O viajar contínuo dos cantores da capital paulista para a capital do país e vice-versa perturbou logicamente o bom andamento dos espetáculos. O inconveniente das temporadas simultâneas atingiu o máximo quando *La Bohème* foi ouvida 2 vezes aqui em récita de assinatura noturna.<sup>31</sup>

Foi realmente uma temporada cheia de tropeços e cancelamentos de espetáculos por “motivos de ordem técnica” que normalmente eram resultado do deslocamento dos artistas entre as duas cidades.

A temporada de 1942 seria aberta em 1 de outubro com *Il Guarany* em tradução portuguesa de Paula Barros, mas a filha do compositor, Sra. Ítala Gomes Vaz de Carvalho, conseguiu a proibição da apresentação da ópera “no idioma pátrio, como atentatório à autenticidade da música ligada ao texto original”<sup>32</sup>, e a ópera foi encenada no original italiano. O encerramento da temporada deu-se em 25 de outubro.

A prefeitura de São Paulo subvencionou a temporada de 1943 com 250 mil cruzeiros e a empresa de N. Viggiani realizou 6 récitas de assinatura e 2 vesperais perante

---

<sup>31</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Gui Fiscal, 1954, p. 171.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 175

um público numeroso e entusiasmado. Em 19 de setembro com *Thais* de Massenet a temporada foi iniciada encerrando-se a 6 de outubro com a *Maria Tudor* de Carlos Gomes.

A temporada de 1944 novamente sob a responsabilidade de N. Viggiani não obteve um grande sucesso. Foi inaugurada em 6 de setembro com a *Thais* encerrando-se a 21 do mesmo mês com *Rigoletto*. “Não houve um espetáculo inteiramente satisfatório”.<sup>33</sup> O soprano Solange Petit-Renaux cantou a Mimi de *La Bohème* em francês e o resto do elenco o fez em italiano o mesmo acontecendo com a *Carmem* onde apenas as partes da protagonista e de D. José foram cantadas em francês com os demais papéis e o coro cantados em italiano.

A guerra na Europa já estava terminada, mas os artistas ainda não se movimentavam livremente e com isto os elencos sofriam pela falta de integração. Em 13 de agosto inaugurou-se a temporada com *Il Barbieri di Siviglia* encerrando-se com uma vespéral de *Lo Schiavo* a 23 do mês seguinte.

Segundo Brandão<sup>34</sup> a década de 40 não foi pródiga de novidades, com a repetição de repertórios. Com o término da guerra Emilio Billoro – filho do saudoso Luigi Billoro – e Ernesto Farina tomaram a si a responsabilidade de realizar uma temporada de verão nos moldes das temporadas suplementares européias. A abertura deu-se a 18 de janeiro com *Il Barbieri di Siviglia* e continuou com alguns problemas inclusive uma ameaça de greve por parte dos coristas.

De qualquer forma os resultados foram positivos e a experiência repetiu-se em 1947, e assim a 11 de janeiro a temporada foi aberta com *La Bohème* encerrando-se a 25 de fevereiro com *Cavalleira Rusticana* e *Pagliacci*.

A temporada de inverno de 1946 foi iniciada a 17 de agosto, após alguns contratemplos como uma greve dos coristas e cancelamento do ensaio geral, prosseguindo sem maiores brilhos.

A empresa A. Grimaldi-E. Besanzoni iniciou a temporada de 1947 com *La Gioconda* no dia 3 de setembro. E conforme se expressa Cerqueira “Bem analisados, poucos espetáculos de 1947 resistiram à crítica severa. No entanto, graças ao calor

---

<sup>33</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Gui Fiscal, 1954 p. 182

<sup>34</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002

contagante da atuação de certos artistas, toda a temporada beneficiou-se de um clima eufórico; respirava-se enfim a ‘atmosfera’ operística.”<sup>35</sup>

A mesma empresa foi a responsável pela temporada de 1948, mas este novo ano trouxe-lhe “sérios dissabores e desavenças”.<sup>36</sup> Após várias tentativas frustradas a empresa decidiu-se a realizar logo a temporada nacional, a que, por sinal, obrigara-se por contrato. A 5 de agosto a ópera *Lo Schiavo* deu início à temporada a qual conseguiu um nível apreciável. Esta temporada foi realizada para casas cheias senão repletas segundo Cerquera.<sup>37</sup>

Apesar dos bons resultados da temporada nacional o mesmo não aconteceu com a temporada oficial. A empresa A. Grimaldi-E.Bensanzoni não conseguiu realizá-la e o empresário Alfredo Gagliotti contratou o tenor Beniamino Gigli que estava no Rio de Janeiro e com alguns elementos locais realizou duas apresentações no Ginásio do Pacaembu: *La Bohème* a 13 de outubro e *Cavalleira Rusticana* e *Pagliacci* a 16. A récita do dia 13 começou com atraso de uma hora devido a problemas de iluminação no palco improvisado.

A temporada de 1949 enfrentou uma longa série de problemas e cremos que a melhor solução seria lançar mão novamente de Cerquera para narrar mais esta situação típica da política brasileira.

Jamais um Projeto de Lei, autorizando crédito especial para realização da temporada lírica, foi tão discutido na Câmara Municipal como em 1949. Vereadores encarniçaram-se contra o projeto com tal veemência e tais argumentos foram levantados em desfavor da ópera, dos dilettantes e dos artistas que já se acreditava impossível a efetivação da temporada oficial. Chegou-se a discutir no recinto da Câmara o valor dos compositores e a utilidade da arte, o que traduziu bem o teor dos debates, enquanto decorriam os dias e as semanas. Inesperadamente, por uma reviravolta que só os manejos políticos poderiam explicar, foi aprovado o crédito de 3 milhões mediante as seguintes condições: constituição de uma comissão de 5 membros, entre eles um vereador e dois representantes de sociedades artísticas, sob a presidência do secretário de Educação e Cultura; realização de 8 espetáculos a preços populares, 1 gratuito e 1 no Estádio do Pacaembu; aproveitamento de 4 artistas

<sup>35</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo Guia Fiscal, 1954, p. 189.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 191

<sup>37</sup> *Ibidem*.

radicados em São Paulo, sendo 2 brasileiros natos e 2 residentes no Brasil por mais de 2 anos; fiscalização direta do serviço de bilheteria por funcionários da Secretaria Municipal de finanças, devendo ser encaminhado à Câmara, 30 dias após o espetáculo, cópia da prestação de contas; destinação de 30 mil cruzeiros à Associação dos Albergues Noturnos.<sup>38</sup>

Fora de dúvida peça típica da Câmara de Vereadores de São Paulo. O prefeito Asdrúbal E. da Cunha constituiu a Comissão da Temporada Lírica Oficial com os seguintes membros: o secretário de Educação e Cultura Jaime Regalo Pereira; o diretor do Departamento de Cultura José de Barros Martins; o vereador José Estefano representando a presidência da Câmara Municipal; Renato Checchia membro da Sociedade Sinfônica de Amadores e o maestro Armando Belardi do Sindicato de Músicos Profissionais. Nada melhor do que citar novamente Cerqueira:

As exigências e a intervenção dos poderes públicos na organização artística da temporada oficial de 1949 tiveram resultado quase totalmente negativo. Nas últimas récitas os assinantes se perguntavam se não lhes deveria caber o direito de protesto; levados pelo hábito ou pelo desejo de cooperação, tomaram assinaturas para os 10 espetáculos, recebendo em troca apenas meia dúzia de récitas dignas de uma temporada oficial. Os assinantes repudiaram o argumento de que a comissão tiver de atender a solicitações especiais em prol de pseudo-cantores ou a outros interesses ainda menos artísticos.<sup>39</sup>

Essa foi a sensação que ficou no público depois desta melancólica e descabida intervenção dos políticos. A temporada foi aberta em 30 de setembro com *Il Guarany* e a 25 de outubro, com *Mefistofele*, terminou.

Felizmente não restou dúvida que entregar a organização de uma temporada lírica a uma comissão escolhida pela Prefeitura não seria a solução mais adequada. E assim voltou-se para o antigo sistema, de confiar a temporada a uma empresa particular. Alfredo Gagliotti que não tivera muito sucesso na preparação dos espetáculos do Pacaembu em 1948 não suscitava muita confiança. “Felizmente os numes (sic) protetores do teatro de Ramos de Azevedo previam que Alfredo Gagliotti seria o último artífice das nossas grandes temporadas líricas e o inspiraram e ajudaram a encerrar com páginas de ouro a história do

---

<sup>38</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 193

<sup>39</sup> *Ibidem* p. 194.

templo dourado”.<sup>40</sup> Alguns cantores não corresponderam totalmente às expectativas e os Corpos Estáveis do Teatro apresentaram alguns problemas.

Alfredo Gagliotti foi o vencedor da concorrência pública para realizar duas temporadas em 1951: a de outono chamada de popular e a internacional no inverno. A temporada popular foi realizada entre os meses de abril e junho de 1951 sendo inaugurada com a ópera *Thais* a 26 de abril.

Para a temporada de inverno a prefeitura reservou uma verba de 3,3 milhões de cruzeiros com a obrigação de uma récita em benefício de entidades assistenciais e a obrigação da inclusão de pelo menos cinco artistas nacionais no elenco.

A temporada abriu com *Aída* em 28 de agosto. A última récita aconteceu a 7 de outubro com *La Bohème* na vespéral. Esta temporada marcou a despedida dos palcos paulistanos do tenor Beniamino Gigli. Aos 61 anos Gigli morreria seis anos mais tarde.

Chegava ao fim uma época: a era das óperas tradicionais com temporadas longas e anuais. Os dias dos espetáculos produzidos por empresários também estavam por se acabar. A temporadas de ópera passariam a ser objetos de museu. Brandão assim se expressa a este respeito:

A própria influência italiana que tinha sido determinante, tinha se diluído. Influência que tinha levado inclusive a tornar menos abrangentes as temporadas, com pouco espaço para a renovação, as experimentações e as óperas não cantadas em italiano, ou seja, das escolas francesas, alemãs e russas. Os anos 50 coincidem também com a decadência do gênero, restrito cada vez mais a um público bastante limitado. A penetração do cinema e principalmente da televisão, o surgimento de um teatro nacional e a facilidade de comunicação internacional como que aprisionaram a ópera.<sup>41</sup>

## 2. A reforma de 1952

Aos quarenta anos o teatro estava pagando um preço muito alto pelo abandono que vinha sofrendo desde sua fundação. Usando uma expressão de Brandão <sup>42</sup> “apenas quatro décadas após sua inauguração o Municipal tinha sido devorado pelo centro da cidade, engolido pela avalanche de prédios que se avolumaram em torno”.O edifício já não mais dominava altaneiro o Vale do Anhangabaú, fora literalmente engolido pelos edifícios

<sup>40</sup> Ibidem, p. 195.

<sup>41</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 49



comerciais e sequer era notado, engolfado que fora pelo tráfego de ônibus e automóveis que o cobriram de fuligem negra.

Internamente a situação não era melhor. Análises mostraram que o madeiramento estava apodrecido e comprometido pelos cupins. O Sr. Marcio Sgreccia por nós entrevistado em abril de 2006 nos informou que uma das causas principais da infiltração de cupins era o hábito da época de não remover as armações de madeira utilizadas como formas para o concreto. A fiação elétrica estava deteriorada e um curto circuito de conseqüências inimagináveis era um risco não só para o projecto teatro como para seu entorno, uma realidade temida, mas extremamente provável.

Além dos problemas estruturais alguns problemas técnicos foram também localizados. O fosso da orquestra era pequeno para orquestras de maior parte o que tornava difícil a execução de óperas do final do século XIX em diante que exigiam grupos orquestrais maiores. Um trabalho mais cuidadoso localizou quinhentos e quarenta ‘pontos cegos’, poltronas de onde nada se via, e outros tantos ‘pontos surdos’, que recebiam sons residuais, refletidos ou sucessivos, e não diretos, portanto distorcidos”.<sup>43</sup>

Instalou-se uma comissão para a reforma e entre todas as discussões e polemicas típicas chegou-se a falar inclusive em demolir o prédio – pasmem-se – “para resolver problemas de trânsito”.<sup>44</sup> A região havia se tornado um ponto nevrálgico de convergência de veículos e pedestres, ponto obrigatório de passagem para muitos. Nosso teatro maior estava “antigo”, a capital da modernidade que não tinha pena de por abaixo o que se opunha ao caminho do progresso, precisava de espaço, precisava respirar, precisava crescer. Mas, felizmente prevaleceu o bom senso e o Municipal foi apenas reformado.

Finalmente iniciou-se a reforma em 1952. Nesta foram feitas as primeiras mudanças estruturais. O fosso da orquestra dos oitenta iniciais, agora abrigava cento e vinte músicos. Os três pavimentos originais dos bastidores foram demolidos e em seu lugar foram construídos sete o que aumentou o número de camarins. Onde antes existiam os camarotes

---

<sup>42</sup> Ibidem, p. 104

<sup>43</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 104.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 104

de proscênio foram instalados os tubos do “órgão-concerto”<sup>45</sup> com os tubos graves do lado esquerdo e os tubos agudos no lado direito do palco.

Devemos nos deter um pouco mais no assunto mencionado acima com relação ao “órgão-concerto”. Consultando o *site* da Associação Paulista de Organistas,<sup>46</sup> no Catálogo dos Órgãos do Brasil localizamos que o órgão Tamburini de 4 manuais e 5.827 tubos do Teatro Municipal foi o último grande órgão importado no Brasil tendo sido adquirido em 1968. Em 28 de maio de 2006 às 15h30m entrevistamos por telefone o Sr. Ari Aguiar, Presidente da Associação Paulista de Organistas o qual nos confirmou os dados contidos no Catálogo dos Órgãos no Brasil. Por outro lado, Guerra<sup>47</sup> nos mostra que o órgão do Teatro Municipal de São Paulo teve sua compra aprovada pelo então Prefeito Faria Lima em 1968, ano de sua importação. O concerto de inauguração, no entanto, aconteceu em 21 de agosto de 1969 já no governo do prefeito Paulo Salim Maluf.

Nesta reforma foi solucionado o problema da maioria dos pontos surdos e cegos. Foram passadas mãos de tinta e massa corrida em cima de pinturas e mosaicos Brandão classificou as pinturas de “avassaladoras” conforme foi revelado em reformas posteriores. O Sr. Sgreccia,<sup>48</sup> por nós entrevistado, comentou que esta reforma foi em alguns aspectos desastrosa tendo substituído o estofamento e a cortina do teatro do verde original, para vermelho além das pinturas já comentadas anteriormente. A reforma encerrou-se em 1955.

#### **4. As temporadas a partir de 1955**

Segundo Brandão<sup>49</sup> a atividade operística nos anos 50 seria drasticamente reduzida. Houve muito pouca atividade a ser comentada, como a presença do baixo Boris Christoff no *Barbieri* ou do tenor Mario Del Mònaco no *Pagliacci* de 1956.

Em 1957 vemos o início de um afastamento do repertório italiano com a apresentação de *Die Fliegende Hollander (O Navio Fantasma)* de Richard Wagner e *Fidelio* de Beethoven.

---

<sup>45</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>46</sup> Em <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/7253/propor.htm/>

<sup>47</sup> GUERRA, Dorotéa Machado. *Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1989.

<sup>48</sup> Entrevistado em 27 de abril de 2006

A temporada <sup>50</sup> de 1955 foi realizada no período de outubro a dezembro daquele ano. Teve um repertório bastante variado incluindo a *Kovantchina* de Moussorgsky e *Malasarte*, ópera brasileira de Mozart Camargo Guarnieri e libreto de Mário de Andrade. Foram apresentadas onze óperas. A abertura deu-se a 12 de outubro com a ópera de Moussorgsky encerrando-se a 1 de dezembro.

O ano seguinte teve uma temporada mais curta com um repertório de apenas sete óperas. A temporada foi realizada entre 3 de setembro com *Cavalleira Rusticana* e *Pagliacci*, encerrando-se a 13 de outubro com *Don Giovanni*.

A temporada de 1957 além de mais longa trouxe algumas novidades como a apresentação a 2 de outubro da cantata profana de Georg Friedrich Haendel *Apollo e Daphne* juntamente com *La Serva Padrona* de Pergolesi. Nesta temporada ainda tivemos de Darius Milhaud com libreto de Armand Lunel a ópera *Les Malheurs D'Orphée* que foi encenada a 30 de setembro. Em 25 de novembro subiu ao palco a ópera *Anita Garibaldi* com libreto de José Ferreira da Silva e música de Heinz Geyer. Em 4 de dezembro com o *Don Pasquale* de Donizetti a temporada foi encerrada.

Uma produção do *Orphée* de Gluck, com libreto de Cazalbigi inaugurou a temporada no dia 14 de maio. Vale a pena comentar a apresentação em 11 de outubro da ópera *Der Apotheker* de Joseph Haydn com libreto de Carlo Goldoni e *Il Telefono* – versão italiana da ópera *The Telephone* com libreto e música do americano Gincarlo Menotti. A temporada encerrou-se a 19 de novembro com *Lucia di Lamermoor*.

A década de 60 não apresentou grandes mudanças em relação a períodos anteriores. A temporada de 1960 abriu com *Il Trovatore* a 16 de julho encerrando-se a 5 de setembro com *La Traviata*. Uma temporada bastante tradicional com apenas 7 óperas no repertório.

A temporada de 1961 abriu no dia 24 de março com a mesma ópera que fechara a temporada anterior, encerrando-se a 16 de outubro com poucas produções – neste ano foram oito óperas – espalhadas durante um período muito longo, no que dificilmente poderia ser considerado como uma estação de ópera.

Em 1962 tivemos apenas uma ópera: uma solitária *Cavalleria Rusticana* encenada

---

<sup>49</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002,

<sup>50</sup> Para as temporadas de 1955 a 2000 foi realizada uma pesquisa documental no Museu do Teatro Municipal no período de abril e maio de 2006.

em primeiro de abril. Já em 1963 foram apresentadas seis ópera no período de 8 de outubro a 8 de novembro. Esta temporada teve como ponto alto a participação do famoso estilista Dener – na época o grande nome da alta costura brasileira – que desenhou os figurinos da *Traviata* encenada naquele ano.

Pouco ou nada mudou nas temporadas de 1964, 1965 e 1966. Nenhuma novidade e um pequeno número de óperas no repertório. A temporada de 1964 abriu em 18 de agosto e encerrou-se a 12 de setembro. *Aída* abriu a temporada de 1965 a 8 de outubro e a récita dupla *Cavalleria* e *Pagliacci* encerrou em 22 do mesmo mês.

Em 1966 a *Fosca* há algum tempo ausente do Municipal retornou a 14 de setembro na abertura, e a temporada foi encerrada a 21 de outubro com a *Traviata*.

No ano de 1967 foram realizados reparos gerais nas áreas de serviço e na pintura. A parte elétrica e hidráulica foi revisada e houve renovação da tapeçaria.<sup>51</sup> Assim as óperas foram apresentadas mais no final do ano com a *Aída* de Verdi sendo encenada a 4 de outubro e *La Bohème* encerrando as apresentações líricas no dia 25 de novembro. Neste ano foram apresentadas apenas *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini, *Tosca* de Giacomo Puccini e *Il Guarany* do nosso Carlos Gomes.

Em 1968 o período operístico foi aberto com a *Traviata* em 11 de setembro e depois de *La Bohème*, *Rigoletto*, *Aída*, e *Andréa Chénier* encerrou-se com *Cavalleria* e *Pagliacci* em 16 de outubro.

O Teatro San Carlo di Napoli num programa de intercâmbio trouxe para o Brasil três óperas: *Nabuco* e *Otello* de Giuseppe Verdi e *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli. Coros, orquestra, *ballet*, cenários, guarda roupa, adereços e mesmo pessoal de palco vieram todos da cidade italiana. *Nabuco* abriu a temporada em 12 de setembro, *Otello* foi apresentado a 16 e a *stagione d'opera* encerrou-se com *La Gioconda* a 18.

A temporada de 1970 foi bastante convencional sem grandes novidades. Em 9 de setembro foi iniciada com *Il Guarany*, prosseguindo com *Madama Buterfly*, *Lucia di Lamermoor*, *Aída*, *Tosca* e *Carmem*. A temporada foi encerrada com *La Traviata*.

Apesar deste início pouco ousado, a década de 70 que se iniciava trouxe consigo várias inovações e uma busca por um novo caminho. A temporada foi inaugurada com a

---

<sup>51</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002,

ópera *Così fan Tutte* de Mozart em 23 de setembro de 1971.

A 18 de novembro o baixo Eladio Perez Gonzalez apresentou o intermezzo *Il Maestro di Capella* de Domenico Cimarosa para baixo solo. Na mesma noite, completando a récita, foi apresentada a ópera *Il Telefono de Menotti*. Esta récita encerrou a temporada daquele ano.

O formato das temporadas de ópera em São Paulo começou a se modificar a partir deste período. Em lugar de um número de récitas em um período limitado de tempo são feitas poucas produções em um período de vários meses. Em 1972 foram produzidos 4 espetáculos sendo o primeiro em 13 de abril e o último em 24 de setembro. Além desta mudança de forma houve também uma revisão de repertórios com uma busca de novas platéias. “Finalmente, no Municipal dos anos 70 em diante, se criou coragem e se tocou no santuário sagrado, atitude que continuou forte através dos anos 80”.<sup>52</sup>

A seguir um trecho da notícia publicada no Jornal da Tarde de 23 de maio de 1972:

O Público tradicional de ópera, em São Paulo: duas mil pessoas, senhores e senhoras com mais de 30 anos. Mas ninguém se espante se aparecerem, na temporada lírica de 1972, muitos rapazes e moças com menos de 30. O maestro Diogo Pacheco, coordenador e um dos regentes da temporada, certamente não se espantará: ele trabalha desde o ano passado para conquistar um público mais jovem.

Podemos observar que a forma de produzir as óperas sofreu, também uma modificação profunda. As temporadas não mais são montadas e produzidas por empresários que recebiam uma dotação da Prefeitura contratando todos os artistas necessários para ópera. Posteriormente, com a criação dos corpos estáveis do Teatro Municipal, os empresários passaram a fornecer somente os artistas principais utilizando a estrutura de produção do Municipal. Finalmente o teatro passou a produzir suas óperas. Esta mudança veio a resultar em uma maior liberdade de criação, permitindo ao teatro vôos mais altos e produções experimentais e de vanguarda.

---

<sup>52</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 52.

Outra novidade que foi implementada pela Prefeitura desde 1971 foi a introdução de espetáculos a preços populares que tinham por finalidade atrair um público maior e menos habituado às produções operísticas.

O maestro Diogo Pacheco resume com muita felicidade estas duas posições em sua entrevista ao Jornal da Tarde em 23 de maio de 1972:

Como a temporada é patrocinada pela Prefeitura, não precisamos nos preocupar com a bilheteria. A preço baixo, o público vem mesmo, e assim podemos apresentar um repertório que, pelos riscos comerciais que poderia representar, um empresário dificilmente escolheria.

A temporada de 1972 foi aberta por uma récita dupla: *Il Segreto di Suzanna* de Ermanno Wolf-Ferrari, compositor italiano de origem alemão e uma ópera mais tradicional, no caso *I Pagliacci*. A busca por mudanças e inovações estava presente nesta récita: Sante, o criado mudo em *Il Segreto di Suzanna* foi substituído pela criada Santa interpretada por Miriam Muniz.

Na época a tendência era a renovação das montagens com a utilização de diretores de teatro na direção das óperas. Ambas as óperas da abertura da temporada foram dirigidas por Celso Nunes, prêmio Molière de 1971.

Houve uma grande renovação nas encenações com a introdução de artistas plásticos renomados na produção dos cenários e adereços. Os cenários da *Lakmé* de Leo Delibes foram produzidos pela artista plástica Maria Bonomi e o estilista Dener novamente foi convocado para desenhar o guarda roupas.

Em 1972 foram ainda produzidas *Il Matrimonio Segreto* de Domenico Cimarosa e a já comentada *Lakmé*, encerrando-se as apresentações de óperas com *Il Guarany* a 24 de setembro.

Em 1973 foram encenadas a *Fosca* de Carlos Gomes a 28 de setembro, seguida pela *Lucia di Lamermoor* e *La Bohème* e a última ópera do ano foi a *Tosca* de Giacomo Puccini em 17 de outubro.

A primeira ópera de 1974 foi o *Così fan Tutte* de Mozart. Foram também apresentadas a *Madama Buterfly*, *Il Guarany*, a dupla *Cavalleria/Pagliacci* e *Il Trovatore*

de Verdi. Em 15 de dezembro em forma de cortina lírica foi apresentada a ópera *Lo Schiavo* de Carlos Gomes.

No ano de 1975 foram apresentadas apenas duas óperas: *Aída* a 7 de outubro e *Pedro Malazarte* ópera brasileira com libreto de Mário de Andrade e música de Mozart Camargo Guarnieri dois meses depois, em 7 de dezembro.

Em 18 de agosto de 1976 foi encenada *La Traviata* e a seguir *La Cenerentola* de Gioachino Antonio Rossini, *Macbetto* de Giuseppe Verdi e *Turandot* de Giacomo Puccini. Em 4 de novembro subiu ao palco a ópera *O Chalaça* com libreto de Mello Nóbrega e música de Francisco Mignone. A ópera foi recebida com muitos elogios conforme atesta a crítica de João Câncio Póvoa publicada no “O Estado de São Paulo” de 6. de novembro daquele ano.

Povoa se refere de maneira muito elogiosa ao autor da música, o já renomado maestro Francisco Mignone usando o qualificativo de “mestre indiscutível de nossa música”. O Prelúdio da ópera é classificado como “delicioso com sabor modinheiro, constituindo-se prólogo perfeito para o ambiente do Primeiro Império, dado o tipo de música preferido por Pedro I e sua corte”. O crítico segue elogiando o desempenho dos cantores principais, o barítono Paulo Fortes no papel do protagonista e a *mexo soprano* Glória Queiroz na parte da Marquesa de Santos – dona Domitila de Castro Canto. Os cenários de Mauro Monteiro são tidos como “interessantes, porém um tanto ‘carregados’”; figurinos de Marie Odile, adequados, vistosos e luxuosos. O famoso ator de teatro Oswaldo Loureiro foi o diretor dentro daquela visão de inovar as montagens líricas. O Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro também foi um dos pontos altos de espetáculo.

O ano de 1977 marca a continuação da política de produção de espetáculos mais sofisticados com óperas menos populares. Neste ano ao lado das tradicionais *Tosca*, *Otello* e *Salvador Rosa*, tivemos *O Galo de Ouro* de Nikolai Rimsky Korsakoff, *Der Fliegende Höllander* de Richard Wagner e o *Fidelio* de Ludwig Van Beethoven. A *Tosca*, em 19 de agosto, foi a primeira ópera encenada e o *Der Fliegende Höllander* foi o último espetáculo lírico do ano em 11 de outubro.

Em 7 de março de 1978 São Paulo assistiu pela primeira vez a ópera barroca inglesa *Dido and Aeneas* de Henry Purcell. O espetáculo seguinte aconteceu em 23 de agosto e foi a *Carmem*. No mês seguinte tivemos o *Simone Boccanera* no dia 1º, *Manon Lescaut* a 15,

*Madama Butterfly* a 29. No mês de outubro, no dia 4 foi levado o espetáculo duplo com *Il Maestro di Musica* de Pergolesi junto com o *Empresário* de Mozart. A 9 daquele mês foi encenada a ópera *Tristan und Isolde*. Em 15 de dezembro com *Maria Tudor* encerram-se as récitas de ópera. Sem dúvida um repertório – apesar de poucas óperas – muito interessante, mesclando produções mais populares com obras sofisticadas.

Em 1979 tivemos: *Le Nozze di Figaro* a 24 de agosto; seguida por *Werther*, *Lo Schiavo* e *Il Barbieri di Siviglia*, esta última em 5 de outubro. Na semana do Natal foi encenada a ópera *Amahl e os Visitantes Noturnos*, versão portuguesa de *Amahl and the Night Visitors*, ópera de Natal composta especialmente para a rede de televisão americana NBC por Giancarlo Menotti.

1980 foi um ano com poucas produções operísticas. Em 27 de agosto foi ao palco a *Semiramide* de Rossini; em 6 de outubro foi levado o *Rigoletto*; a 31 do mesmo mês foi a vez do *Il Matrimonio Segreto*, e finalmente a 7 de novembro foi apresentada a ópera *La Rondine*, obra menor, mas inédita no Brasil de Giacomo Puccini.

O ano de 1981 começou com um espetáculo duplo apresentando o *Oedipus Rex* com música de Igor Stravinsky e libreto de Jean Cocteau e o *Colombo*, poema vocal-sinfônico de Antonio Carlos Gomes com libreto de Albino Falanca, pseudônimo do deputado fluminense Aníbal Falcão, escrito para comemorar o quarto centenário da descoberta da América por Cristóvão Colombo.<sup>53</sup>

A cantata *Colombo* foi composta inicialmente para a comemoração dos quatrocentos anos da descoberta da América que seria realizada no Teatro Carlo Fenice em Genova em outubro de 1892. Um comitê deveria escolher a obra que seria então executada. A obra de Carlos Gomes não foi a escolhida, o Comitato preferiu o *Cristoforo Colombo* de Alberto Franchetti. O *Colombo* acaba por estrear no Rio de Janeiro com poucos aplausos da platéia. “A crítica é dura e até mesmo injuriosa. Era melhor o maestro ‘ter parado de compor para não dar lume obras tão vergonhosamente inferiores’”.<sup>54</sup>

A produção de 1981<sup>55</sup> causou alguns comentários entre os puristas que acusaram a direção do teatro de ter mutilado a obra de Carlos Gomes. O então secretário de Cultura do

<sup>53</sup> FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 227

<sup>55</sup> O livro do professor Cerqueira não registra qualquer apresentação do *Colombo* até 1955 e nossa pesquisa registra apenas esta apresentação após esta data.



Município de São Paulo, Sr. Mário Chamie, em entrevista ao jornal “Folha de São Paulo”, edição de 22 de setembro de 1981, negou tal mutilação. Ao contrário a versão apresentada reintegra a cena inicial da quarta parte – normalmente cortada – quando os marinheiros de Colombo chegam à ilha e participam junto com os índios de uma dança que não chega a ser indígena nem espanhola. Segundo o Sr. Chamie a única modificação diz respeito à execução de cerca de seis compassos das páginas 155 a 166 da partitura de Carlos Gomes que “por serem repetitivos, não foram executados na íntegra.”<sup>56</sup>

Se o início da temporada foi bastante diferente, as duas récitas que completaram as apresentações operísticas foram bastante conservadoras. A 16 de outubro foi encenada *La Bohème* e a 25 de novembro foi produzida a *Cavalleria Rusticana*, tendo, desta vez, como companheira de récita a *Suor Angélica* de Puccini.

Um atentado terrorista em 1969 – portanto durante a Ditadura Militar – explodiu uma bomba no então prédio da Light. A concussão da explosão danificou seriamente os vitrais do teatro. “Vidros quebrados, arrancados. Vidros coloridos roubados são substituídos por brancos, desfigurando as obras, baquetas de chumbo retorcidas...”<sup>57</sup> Em 1982 Conrado Sorgenicht neto do artesão que instalou os vitrais originais em 1911 foi chamado para reparar os vitrais então danificados. O trabalho do Sr. Sorgenicht foi feito de maneira dedicada e extremamente profissional recuperando as concepções originais.

Em 1982 a temporada foi inaugurada em 26 de abril com *La Bohème* de Puccini.

Dando prosseguimento à diretiva de apresentar melhor qualidade artística com obras modernas e contemporâneas, além de buscar o intercâmbio com outros teatros de ópera do Brasil em 28 de julho a ópera temporada prosseguiu com *Jakob Lenz*, música de Wolfgang Rihm e libreto de Michael Fronlin. A ópera, uma produção do Musiktheater im Revier numa promoção do Instituto Goethe em colaboração do Projeto Pró-Ópera da Secretaria Municipal de Cultura – projeto criado durante o mandato de Mário Chamie. A ópera versa sobre um acontecimento da vida do poeta e dramaturgo alemão Jakob Lenz que viveu no século XVIII.

---

<sup>56</sup> Entre aspas na notícia original

<sup>57</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 106

A estação de óperas prosseguiu com *Macbetto* de Verdi em 4 de setembro e a *Tosca* em 23 de outubro. . Em 5 de dezembro encerrou-se com uma produção audaciosa levando à cena o *Wozzeck* com música e libreto de Alban Berg, uma obra dodecafônica.<sup>58</sup>

No ano seguinte, 1983, foi feito um trabalho de erradicação de cupins que atacavam o palco, as galerias, a platéia e camarotes. Este trabalho levou um mês durante o qual o teatro esteve fechado. Neste mesmo ano foi inaugurado o Museu do Teatro Municipal.

Em 9 de março foi aberta a temporada com a *Tosca*. Devido a esta interrupção a produção seguinte foi o *Werther* em 3 de setembro. Em 21 do mesmo mês o Teatro Lírico de Equipe encenou a ópera *Die Zauberflöte* de Mozart com a Orquestra Experimental de Repertório sob a regência de Jamil Maluf. A última ópera do ano foi *La Vida Breve* de Manuel de Falla e libreto de Carlos Fernandez Shaw encenada a 24 de novembro.

Somente três óperas foram produzidas em 1984: *Der Fliegende Hollander* com uma montagem inovadora de Fernando Peixoto no dia 23 de março. A seguir, em 4 de julho, *Il Barbieri di Siviglia* e a última produção do ano foi *Madama Buterfly* que subiu ao palco no dia 24 de agosto.

## 5. A grande restauração de 1985

O ano de 1985 marcou o início da terceira e até agora última reforma – em realidade uma restauração – do Teatro Municipal. No início do ano o Patrimônio Histórico realizou um trabalho profundo de fotogrametria buscando definir as reais condições da fachada, bastante mutilada pela poluição e a ação de chuvas e dos ventos além das variações de temperatura. Temos que levar em conta a vibração causada pelo tráfego intenso de veículos, principalmente ônibus com um ponto na lateral do teatro. Cerca de um milhão de pessoas circulam diariamente pelo local.

Desta vez o plano era uma reforma total e completa o que exigiu um planejamento detalhado. Os cupins novamente ameaçavam o teatro todo: platéia, palco, soalhos e teto. O maquinário do palco estava obsoleto e ultrapassado, o ciclorama era difícil de ser manejado devido ao seu tamanho gigantesco obrigando muitas vezes às companhias estrangeiras a cortarem a parte superior dos cenários. O lustre banheiros e camarins também

---

<sup>58</sup> Método de composição criado por Arnold Schoenberg que utiliza a escala de doze tons.

apresentavam problemas. Os mosaicos venezianos estavam recobertos por uma camada de argamassa.<sup>59</sup> Para completar, as pinturas a ouro dos batentes das portas dos camarotes havia desaparecido após anos de limpeza com palha de aço. O teatro também sofria pela falta de uma sala de ensaios adequada. O Instituto de Pesquisa e Tecnologia preparou um laudo assustador sobre o estado do teatro que estava em vias de “tornar-se uma ruína de luxo”.<sup>60</sup>

Como era de se esperar houve uma série de problemas burocráticos a serem resolvidos antes do início da restauração. A iniciativa privada foi consultada, mas sem resultados apesar de um grande grupo de empresários e pessoas influentes terem se reunido para buscar uma solução. Chegou-se a temer pelo futuro do teatro. Neste ponto materializa-se uma idéia do senador Abranches com a formação da Sociedade dos Patronos do Theatro Municipal formada por personalidades e empresas que tinha por objetivo suportar e ajudar o Municipal. Finalmente foi decidido que o teatro seria restaurado – um trabalho mais completo que uma simples reforma. Para tanto o teatro seria fechado e os espetáculos remanejados para outros teatros.

Foram várias as tarefas a serem executadas: desde as mais simples como a limpeza dos mármore da área nobre, entrada e *foyer* até outras extremamente delicadas e difíceis. Uma delas – talvez a mais difícil – foi determinar qual o tom de verde original citado na plaqueta que foi oferecida aos espectadores na noite da inauguração. Foi feito um trabalho detalhado de busca, e finalmente ao examinarem o mecanismo do órgão, a pintura original foi localizada no interior de um dos camarotes que havia sido eliminado na reforma de 1952. Foi localizado um pedaço de parede no qual a cor verde original estava intacta. Depois de analisada, a amostra serviu como base para determinar a cor a ser usada no veludo das poltronas e no pano de boca em substituição ao vermelho instalado na reforma anterior.

O trabalho foi minucioso e extremamente detalhado. A recuperação do grande lustre central exigiu que fosse baixado e colocado em uma área especial. Foi preparado um diagrama para permitir a localização das diversas peças. Foi feita uma análise detalhada de disposição e fixação de cada vidro e cada um deles foi avaliado, limpo e numerado,

---

<sup>59</sup> Resultado da reforma de 1952.

<sup>60</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 107

aqueles trincados ou faltantes foram reconstruídos por técnicos ourives. O lustre foi recomposto com fios de aço inoxidável e a fiação para as duzentas e vinte lâmpadas redimensionada. Este lustre forneceu o conhecimento necessário para a recuperação dos outros menores.

Não só a platéia mereceu atenção dos restauradores. As áreas internas também foram revistas e construiu-se um grande número de salas para ensaios. Sob a cúpula foi criado um grande espaço atualmente utilizado para ensaios gerais da orquestra ou do Balé da Cidade que antes eram realizados no palco. Foi também instalado um sistema de ar condicionado protegido por uma vedação acústica que não produz ruídos que incomodem a platéia. No palco os elevadores cênicos para os cenários e partes do piso do palco foram trocados. A iluminação foi completamente reformulada e o sistema de iluminação do palco passou a ser controlado por computadores. O iluminador programa a luz e grava num meio eletrônico – disquete ou outro meio – o qual será utilizado durante as récitas. Foi instalada uma concha acústica que reforça a emissão de sons no palco.

Várias passagens ilustram a dedicação destes técnicos em busca de detalhes que permitissem a recuperação do velho teatro. Os subterrâneos – que serviam de depósito de vários materiais – passaram por uma revisão detalhada e uma grande variedade de espaços de uma grande beleza plástica foram localizados com arcos de alvenaria e pilares com base de blocos de granito. O subsolo depois de recuperado é utilizado para exposições e abriga salas para a administração.

Brandão <sup>61</sup> menciona com entusiasmo o trabalho de pesquisa que foi realizado para a recuperação do exterior do prédio bastante avariado e deteriorado pela poluição. Era imperativo que se localizasse as pedras de arenito semelhantes àquelas que haviam sido usadas na construção. A documentação existente indicava que haviam vindo de minas na região de Sorocaba, mas há muitos anos estas minas estavam fechadas. Os técnicos que foram à região localizaram uma quantidade do arenito na Fazenda Ipanema, que é propriedade da União o que significava que seria necessária autorização desta. Após um acordo entre o os governos Municipal e Federal foi liberada a utilização do material. Outro problema que surgiu foi saber a forma que no início do século passado eram cortadas as

---

<sup>61</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002.

pedras para encaixarem. Localizaram os mais antigos trabalhadores em cantaria e alguns deles haviam recebido ensinamentos de seus pais e com isto foi possível o corte das pedras.

Outra situação que merece ser mencionada foram as fechaduras originais – todas elas importadas – a maioria com as molas quebradas. Foram desenvolvidas novas molas mais resistentes. As molas foram substituídas e as fechaduras preservadas. Os técnicos ficaram espantados: todas tinham mais de oitenta anos e os defeitos eram pequenos. Foi um trabalho extenuante e muito detalhado onde buscou-se retomar a forma primeira, a cor inicial e o aspecto original.

Em julho de 1988 o teatro foi reaberto ainda com os andaimes exteriores. Em 1991 – quando completou oitenta anos – foi o Theatro Municipal finalmente devolvido à cidade de São Paulo.

## 6. As temporadas após a restauração

A primeira ópera após a grande restauração foi *Il Barbieri di Siviglia*, montada em 4 de maio de 1989. Somente em agosto, no dia primeiro, foi encenada outra ópera: a ópera tango em dois atos *Maria de Buenos Aires* do compositor argentino Astor Piazzolla e libreto de Horacio Ferreira. A *Norma* de Vincenzo Bellini foi encenada em 26 de julho e a *Lucia di Lamermoor* em 13 de outubro. No dia 19 do mesmo mês foi encenada a ópera *Mato Grosso* com libreto do conhecido diretor de teatro Gerald Thomas e música do compositor minimalista Philip Glass,<sup>62</sup>

O grupo Ópera Brasil, fundado e dirigido por Fernando Bicudo apresentou a 28 de outubro uma Cortina Lírica da ópera *Manon Lescaut* de Puccini com cantores e coro do Ópera Brasil e a Orquestra Sinfônica Brasileira sob a regência do maestro Eugene Kohn.

Em 30 de novembro foi encenada a *Le Nozze di Figaro* encerrando-se a temporada em 13 de dezembro com *La Bohème*.

O ano de 1990 iniciou-se com uma montagem de *Turandot*, obra póstuma de Giacomo Puccini no dia 13 de maio. A récita seguinte aconteceu somente em agosto, no dia 11, quando *Suor Angelica* novamente de Puccini foi apresentada. Apesar de ser de curta

---

<sup>62</sup> Movimento artístico surgido em Nova Iorque em 1960. Na música consiste na repetição de pequenos trechos, com pequenas variações através de grandes períodos de tempo,

duração e fazer parte de um conjunto de três ópera em um ato foi encenada separadamente. No dia de finados foi apresentada a ópera *Fata Morgana* com música e libreto de Jocy de Oliveira, esposa do mais famoso dos maestros brasileiros: Eleazar de Carvalho.

Não houve récitas de ópera durante os primeiros cinco meses de 1991 somente a 17 de junho foi encenada a *Zauberflöte* de Mozart.

Naquele ano foi realizado o festival denominado "Primavera Francesa" que apresentou durante a primavera várias manifestações artísticas francesas. A Ópera de Lyon encarregou-se da primeira apresentação ocupando o palco do Teatro Municipal no mês setembro nos dias 2, 4, 5 e 9 com récitas noturnas e uma vespéral no dia 8. Nestes dias foi encenada a ópera de Sergei Prokofiev *O Amor das Três Laranjas*. Esta ópera tem uma ligação muito forte com a arte lírica brasileira, pois a cantora brasileira Vera Janacopoulos colaborou com Prokofiev no libreto. A récita foi em comemoração dos oitenta anos de fundação do teatro e o centenário do nascimento do autor.<sup>63</sup>

Em 25 de outubro encerram-se os espetáculos líricos daquele ano com o *Così fan Tutte de Mozart*, numa encenação atualizada sob a direção de Renate Ackerman da Ópera de Frankfurt. Esta produção foi considerada pelos críticos como um libelo feminista<sup>64</sup>

No dia 4 de maio de 1992 foi encenada o primeiro espetáculo lírico do ano: a ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin e libreto de Du Bose Heyward, numa produção original da Companhia de Ópera da Virgínia, obra composta no século XX com uma grande influência da música negra – jazz e *spirituals*. Esta ópera – a grande produção americana do gênero – envolve alguns acontecimentos que merecem destaque.

Quando da estréia Gershwin andava à procura de um cantor para criar o papel de Porgy. O crítico musical Olin Downes recomendou o barítono Todd Duncan que lecionava na Howard University além de manter uma ativa carreira lírica. Gershwin descartou a idéia, pois “não queria qualquer professor universitário que cantasse”, Duncan, por seu lado não queria envolver-se com “um compositor popular, abaixo de mim”.<sup>65</sup> Finalmente os dois conseguiram se encontrar e Gershwin tocou e Duncan cantou e Gershwin pediu a Duncan que cantasse a parte de Porgy. Numa noite Gershwin conseguiu juntar seu irmão Ira

<sup>63</sup> Jornal da Tarde – Artes e Espetáculos, edição de segunda feira 2 de setembro de 1991.

<sup>64</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002

Gershwin e esposa, Duncan, e a diretoria do Theater Guild e alguns financiadores. Duncan lembra-se que deveria cantar duas ou três canções para eles, mas acabou cantando por cerca de uma hora e meia. Então, diz ele, “George e Ira pegaram a partitura de *Porgy and Bess* e cantaram a ópera toda com suas vozes horrorosas e eu pensei que estava no céu”, continuou “aquelas melodias lindas naquele idioma novo era algo que eu nunca havia escutado, eu queria ouvir cada vez mais. Quando eles chegaram ao número final ‘*I’m on my way*’ eu estava chorando.”<sup>66</sup>

Gershwin decidiu estrear a ópera em um teatro da Broadway, o Teatro Alvin, em lugar de uma estréia de uma ópera, e até mesmo a palavra ‘ópera’ foi cuidadosamente evitada, e assim *Porgy and Bess* estreou em Nova Iorque a 10 de outubro de 1935, a ópera ficou em cartaz por apenas 124 récitas.

A seguir, em 19 de maio foi encenada mais uma produção moderna, *Dom Casmurro* baseado na obra de Machado de Assis, com libreto de Orlando Cadá e música de Ronaldo Miranda. Nos meses seguintes houve um recuo no tempo com a ópera séria *Seerse [Xerxes]* de Georg Friedrich Haendel com libreto de Nicola Minato apresentada em 7 de julho, em 13 de agosto uma ópera clássica: de Mozart: o *Don Giovanni*.

A temporada teve seqüência com uma ópera contemporânea e brasileira: *Ópera dos 500, Popular e Brasileira* ópera em dois atos com libreto e direção cênica de Naum Alves de Souza e música do grupo Pau Brasil – Rudolf Stroeter, Nelson Ayres, Lelo Nazário, Paulo Bellinati, Nenê e Teo Cardoso, sob a regência de Rudolfo Stroeter. Muito mais um *happening* do que uma ópera na expressão clássica do termo tem o texto baseado na análise da descoberta da América de Chauí que escolheu o choque cultural da chegada dos europeus, a Inconfidência Mineira e o momento atual. Segundo o autor do libreto é uma inversão do eixo histórico, partindo da violência urbana. É uma mistura de árias clássicas, música iorubá e ritmos populares do continente.

A 26 de mesmo mês tivemos um *Barbieri di Siviglia* e finalmente o ano encerrou-se com uma produção do *Il Trittico* de Giacomo Puccini – um conjunto de três óperas em um ato de três estilos diferentes que foram planejadas para serem apresentadas em conjunto:

---

<sup>65</sup> ERB, Jane. *Porgy and Bess* (1934). Em [www.classical.net/music/comp.lst/gershwin/porgy&bess.html/](http://www.classical.net/music/comp.lst/gershwin/porgy&bess.html/) consultado em 4 de julho de 2006-

<sup>66</sup> ERB, Jane. *Porgy and Bess* (1934). Em [www.classical.net/music/comp.lst/gershwin/porgy&bess.html/](http://www.classical.net/music/comp.lst/gershwin/porgy&bess.html/) consultado em 4 de julho de 2006-

uma tragédia: *Il Tabarro*; um drama: *Suor Angelica* e uma comédia: *Gianni Schicchi*. A ópera *Suor Angelica* é passada em um convento e conseqüentemente não tem papéis masculinos. Compostas em pleno século XX estrearam no Metropolitan Opera House de New York em 14 de dezembro de 1918.<sup>67</sup>

O ano de 1993 além de extremamente conservador teve apenas três apresentações de ópera: a *Aída* em 3 de agosto, *Il Barbieri di Siviglia* a 14 de julho e a récita dupla *Cavalleira/Pagliacci* a 12 de novembro.

Já em 1994 tivemos uma récita do *Pedro Malazarte* a 28 de março e ao apagar das luzes, em 10 de dezembro a *Madama Buterfly*.

O ano de 1995 iniciou-se com *Il Barbieri di Siviglia* em 25 de julho. A segunda récita do ano foi o *Les Pecheurs du Perles* de Georges Bizet, a irmã feia da *Carmem*, obra de juventude de Bizet, dificilmente encenada – sua última apresentação em São Paulo foi no teatro Santana na temporada de 1926.

Em 8 de setembro de 1995 aconteceu a estréia paulista da ópera de Piotr Ilítch Tchaikovski *Ievguêni Oniéguin* que apesar de sua estréia em 1879, é uma obra tipicamente realista “prenuncia o Verismo por tratar com personagens comuns, com emoções humanas tratadas de modo menor, com ênfase no patético, na melancolia, nas paixões desesperançadas”.<sup>68</sup>

Continuando com a programação de óperas novas, em 5 de novembro foi encenada a *Yuzuru* ópera baseada no conto Crepúsculo do Grou de Juni Konoshita, libreto e música de Ikuma Dan. A 18 do mesmo mês, com o *Don Giovanni*, encerrava-se a temporada de 1995.

No ano de 1996 aconteceu um fato bastante curioso: foram levadas apenas três óperas e todas elas com o título iniciando com a letra T: *Tanhauser*, *Turandot* e *Traviata*. O público paulista esperou até 26 de agosto para assistir à primeira delas, no mês seguinte – no dia primeiro de outubro – foi encenada a *Turandot*, e a última récita do ano aconteceu a 18 de novembro.

---

<sup>67</sup> O tenor Giulio Crimi por nós mencionado no Capítulo II deste trabalho criou as partes de Luigi em *Il Tabarro*, e Rinuccio no *Gianni Schicchi*.

<sup>68</sup> COELHO, Lauro Machado. Comentário no Programa da récita da ópera *Ievguêni Oniéguin* na temporada de 1995.



A temporada de 1997 foi extremamente conservadora com quatro óperas muito populares e apenas a última delas – 4 de dezembro – o *Fidélío* de Beethoven, pouco freqüente nos repertórios sendo a única exceção. A 24 de maio foi encenado o *Un Ballo in Maschera*, seguindo-se o *Otello* a 6 de agosto, a *Tosca* em 16 de outubro e *L'Elisir D'Amore* a 6 de novembro.

O conservadorismo continuou em 1998 com o *Otello* a 1 de março, seguindo-se a *Fosca* a 28 de abril, *Carmem* a 3 de novembro, encerrando-se com *La Bohème* a 27 de novembro.

A temporada de 1999 trouxe uma novidade: o monólogo *La Voix Humaine* com libreto de Jean Cocteau e música de Francis Poulenc. Uma mulher sozinha em um quarto desarrumado telefona para seu amante que acaba de abandoná-la por outra. A partir desta situação tristemente banal, Jean Cocteau escreve uma mini tragédia em um ato – um estranho “monólogo à duas vozes” formado de palavras e silêncios – na qual o telefone tem um papel destacado. Esta foi a última produção do ano, encenada a 27 de novembro com Celine Imbert.

As demais produções do ano foram: *Lo Schiavo* em 16 de julho, *Rigoletto* em 19 de agosto, *Don Giovanni* em 10 de setembro e *Madama Buterfly* em 10 de novembro.

O último ano do milênio trouxe no período de 23 a 30 de abril a pop ópera de Millor Fernandes *Brasil Outros*, com direção de Roberto Lage e regência de Abel Rocha.

A 18 de setembro foi à cena a *Lucia di Lamermoor*, seguida pelo *Il Guarany* em 6 de outubro. O século XX foi encerrado pela apresentação dupla da *Cavalleria* e *Pagliacci* a 5 de dezembro.

## Capítulo IV

### Os caminhos do Municipal – estrutura administrativa

*Para um navio sem rumo  
qualquer vento é desfavorável.  
Provérbio Grego*

Acabamos de passar em revista todas as óperas que foram encenadas no Teatro Municipal desde aquele *Amleto no* distante 12 de setembro de 1911 até a última produção do século XX. Não foi possível analisar cada uma delas e nem era nosso escopo fazê-lo. Nos detivemos algumas vezes naquelas produções que por um motivo ou por outro se sobressaíram das demais.

O espetáculo inaugural começou atrasado, às 10 da noite; à uma da madrugada foi suspenso, ficando a tragédia de Shakespeare sem o epílogo. Em meio à neblina da madrugada, nesse inverno de 1911, a elegantíssima sociedade paulistana teve uma razão para voltar para a casa frustrada. Mas uma apenas, episódica; o que mesmo importava é que São Paulo já tinha, sacramentado e soberbo, o seu grande Teatro. Iniciado com a ópera, o Municipal continuaria encontrando seus maiores momentos nas noites de ópera.<sup>1</sup>

#### 1. Outras manifestações artísticas

O Teatro Municipal nasceu com ópera e esta foi sua manifestação dominante. Nestes seus quase cem anos – noventa e cinco para ser exato – abrigou as mais diversas manifestações. Em setembro 1916 Isadora Duncan mostra que a ópera pode perfeitamente conviver com o *ballet*. No ano seguinte Nijinski – dois anos antes de ser internado “irremediavelmente esquizofrênico”<sup>2</sup> – trouxe sua arte para nossa cidade. Para demonstrar que havia um grande interesse em produzir também grandes apresentações de balé, em 1918 Ana Pawlova apresentou-se em São Paulo. Com o correr dos anos aqui se apresentaram os Bailados Russos de Montecarlo de Leonide Massine, e o *Original Ballet Russe* que trouxe consigo o coreógrafo Serge Lifar.

---

<sup>1</sup> CHAMIE, Mario. *70 anos – Teatro Municipal*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Prefeito Reynaldo Emygdio de Barros, Secretária Municipal de Cultura, Secretário Mario Chamie.

<sup>2</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 58

O “teatro legítimo”<sup>3</sup> também participou da glória e do esplendor do nosso maior teatro. “Os intercâmbios iniciais foram com italianos e franceses e havia duas razões: a educação humanística francesa que predominava e a colonização italiana”.<sup>4</sup> Logo, aproveitando-se da passagem de companhias pelo Teatro Colon., São Paulo passou – como nas companhias de ópera – a fazer parte do circuito. Inicialmente vinham elencos completos incluindo diretores, iluminadores, contra regras e cenógrafos. Para evitar gastos excessivos traziam poucos cenários, fazendo adaptações para peças diferentes. Muitas das vezes os móveis eram apenas trocados de lugar. Há um registro da passagem em 1929 de uma companhia dramática alemã e uma raridade: uma companhia israelita de comédias que em 1936 encenou *O Idiota* baseado em Dostoievsky.

Neste ponto este comentário de Brandão tem uma grande propriedade:

Nas primeiras décadas não se exigia muito do teatro de prosa, somente que divertisse. Enquanto a platéia parecia rigorosa com a ópera (ainda que as mesmas se repetissem incansavelmente, não se permitia muita novidade, nenhuma experimentação) e com a dança (que manteve altíssimo nível, aliás coincidente com o período áureo do balé), com o resto mostrava-se displicente.<sup>5</sup>

As companhias dramáticas inglesas começam a freqüentar o palco do Municipal na década de 60. Em 1962 o Teatro Old Vic trouxe um programa que incluía – além de naturalmente Shakespeare – a *Dama das Camélias* de Dumas Filho com nada menos que a celebridade internacional Vivian Leigh. Ao término do espetáculo Leigh seguiu acompanhada do crítico teatral Sabato Magaldi para o Teatro Oficina onde assistiu uma representação a portas fechadas – exclusiva para ela – de *Uma Rua Chamada Pecado* (também conhecida como *Uma Bonde Chamado Desejo*) de Tennessee Williams que ela, a grande atriz inglesa, havia feito no teatro e no cinema.“

<sup>3</sup> Do inglês ‘*legitimate theater*’ para indicar o teatro recitado (legítimo) em oposição ao “*vaudeville*”.

<sup>4</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 75

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 76.

Muito lentamente, o teatro brasileiro surge em cena. A princípio com os inevitáveis dramas e comédias populares “.<sup>6</sup> Nomes como Itália Fausta, Dulcina de Moraes e Paulo Autran; autores como Leopoldo Fróes e Menotti Del Picchia. Somente em 1936 os brasileiros começam a freqüentar com maior assiduidade o Teatro Municipal. Em 28 de junho de 1944 a obra responsável pela transformação do teatro nacional *O Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues sobe à cena em 28 de junho.

A música instrumental também está presente no palco do nosso teatro. O ano de 1926 nos trouxe em 26 de março Magdalena Tagliaferro, em novembro Guiomar Novais, os pianos Bechstein patrocinaram Tagliaferro e a casa Steinway patrocinou Novais. Mais um pianista, Arthur Rubinstein apresenta-se em 1930.

Em 21 de outubro de 1931 é a vez de Heitor Villa Lobos reger entre outras obras suas, a estréia do *Momo Precoce*. Em 1940 Arturo Toscanini – que estreara no Rio de Janeiro em 1886 aos 19 anos – retornava ao Brasil frente à Orquestra Sinfônica da NBC – criada especialmente para ele. No mesmo ano, outro mito da regência: Leopoldo Stokovski – célebre por sua intervenção no desenho animado *Fantasia* de Walt Disney – rege em São Paulo.

Em 1962 o *Modern Jazz Quartet* apresenta-se no Municipal quebrando uma tradição de apresentações apenas de música dita erudita. Em outubro de 1964 o maestro Diogo Pacheco apresenta as *Bachianas Brasileiras* de Villa Lobos tendo como solista a sambista Elizete Cardoso. Em 1965 o maestro Pacheco – decididamente um inovador – dirige o espetáculo *Vinícius, Poesia e Canção*, com a participação de Pixinguinha, Ciro Monteiro, Carlos Lyra, Baden Powell, Edu Lobo, Francis Hime, Paulo Autran e o próprio Vinícius de Moraes. .

Mas a história do Teatro Municipal não se resume apenas à ópera, música instrumental, balé e teatro. Logo após sua inauguração tornou-se um ponto obrigatório de reunião da sociedade paulistana, que o freqüentava para tomar chá ou café servido por garçons impecavelmente vestidos com luvas brancas e camisas engomadas. “As mesas ficavam ao ar livre no lado oposto ao das bilheterias, à direita

---

<sup>6</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 80

de quem olha o teatro de frente”<sup>7</sup> Em 1916 o Teatro Municipal é o ponto obrigatório dos mais elegantes, e logo passa a ser local para festas beneficentes, jantares, conferências e bailes de carnaval, estes, logo uma instituição. Estas festas eram tão concorridas que o *foyer* logo ficou pequeno obrigando a construção de um tablado desmontável que era adaptado, nivelando a platéia ao palco.

De 11 a 18 de fevereiro de 1922 aconteceu aquela que foi a grande semana da arte brasileira, a semana de nossa emancipação artística, quando cortamos o cordão umbilical com a arte européia. Graças á coragem dos dois Andrade – Mário e Oswald – Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Menotti Del Picchia e Heitor Villa Lobos que tinham por objetivo “derrubar todos os cânones artísticos vigentes” as artes brasileiras começaram a trilhar seus próprios caminhos, em busca da verdadeira arte nacional. A platéia e a crítica reagiram de forma diversa, alguns vaiando e outros aplaudindo, mas a Semana de Arte Moderna foi o ponto de inflexão da arte brasileira.

Por ser uma repartição pública o teatro sofreu as mais diversas ingerências políticas o que acabou precipitando sua decadência. No Teatro Municipal aconteciam convenções partidárias e festas de formatura. “Os administradores reclamavam. Que não havia escolinha de bairro que não solicitasse uma data para o final de ano”.<sup>8</sup>

Os bailes de carnaval, que com o tempo tornaram-se uma tradição, contribuíram muito para esta decadência. Os diretores tentavam proteger o mais possível a construção obrigando os promotores dos bailes a recobrirem as paredes com espuma de plástico para evitar que os ornamentos fossem destruídos.

Os banquetes oficiais também eram realizados no salão nobre. A situação chegou a um ponto que um diretor do teatro após a Revolução de 30 recusou-se a abrir o teatro para homenagear Getúlio Vargas em visita a São Paulo. Por sorte a descoberta de rachaduras nas paredes embaixo do *foyer* serviu para determinar o fim dos bailes de carnaval.

---

<sup>7</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002, p.28.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.33

Mas tudo isto não ofuscou a atração mútua entre o Theatro Municipal e a ópera. A partir de 12 de setembro de 1911 passou a ser parada obrigatória para todas as companhias líricas itinerantes que eram trazidos da Europa por empresários como Piergilli, Gagliotti e Billoro, dentre outros, que por aqui se fixaram. Grandes nomes da lírica mundial como Ruffo que inaugurou o teatro, Gigli, Schipa, Caruso, Muzio, Bezanzoni, Bechi, Gobbi e tantos outros foram por eles trazidos para abrilhantar nossas temporadas.

Alguns marcaram profundamente a cidade. O Senhor Ferraro,<sup>9</sup> por nós entrevistado lembrou-se que Gigli tinha o costume de cear na Cantina Balila na Rua do Gasômetro após as récitas. Por várias vezes, ao chegar na cantina, foi colocado pelo povo sobre o motor de um automóvel estacionado e solícito encantou aqueles que não tinham por qualquer motivo conseguido assisti-lo no teatro.

De início tudo que a cidade possuía era o prédio e nada mais. Da Europa vinha tudo: cantores, maestros músicos, coristas, carpinteiros, marceneiros, costureiros, iluminadores, além de cenários, guarda roupa, adereços e até mesmo martelos e pregos. A pujança econômica da cidade, mercê do café, da indústria e do comércio arcava galhardamente com estes custos. Para os padrões atuais os preços eram simplesmente exorbitantes assustando os mais generosos apreciadores da arte lírica. Mas as temporadas eram o grande acontecimento social do ano, aguardadas com grande ansiedade. Devemos observar que estes custos eram socializados, ou seja, a Municipalidade fornecia a indispensável e custosa infra-estrutura e auxiliava os empresários com subvenções.

Ao final da temporada, tudo que havia vindo da Europa para lá retornava – pessoas e materiais. Aqui ficava apenas a expectativa da próxima temporada de ópera. Esta expectativa que demonstrava o grande interesse do público criava uma concorrência entre os empresários que queriam promover a próxima Temporada. Nas propostas apresentadas à Prefeitura de São Paulo eram feitas promessas muito difíceis de serem cumpridas, contando sempre com os subsídios oficiais e a venda antecipada de ingressos e assinaturas.

---

<sup>9</sup> Sr. Guerino Emilio Ferraro entrevistado no período de Fevereiro a Maio de 2006.

Por volta de 1940 o Teatro Municipal começou a constituir os Corpos Estáveis: a Orquestra Sinfônica, os Corais Lírico e Paulistano e o Corpo de Baile. Isto reduziu muito o custo das companhias líricas permitindo que viessem a São Paulo com um menor número de pessoas. “Por esse tempo, a industrialização aperfeiçoada garantia até mesmo bons pregos e martelos”.<sup>10</sup>

Paralelamente a estes acontecimentos, valores brasileiros começavam a surgir. Sem o apoio técnico necessário serviam para os papéis de *comprimari*. “Começavam suas carreiras como pajem novo e encerravam-na com pajem velho”<sup>11</sup> A única exceção foi Bidu Sayão que fez uma gloriosa carreira internacional. Com o correr do tempo estes valores nacionais começaram a ser mesclados com nomes internacionais e foram realizadas temporadas com cantores exclusivamente brasileiros, e nomes como Assis Pacheco<sup>12</sup>, Paulo Fortes, Agnes Ayres, Niza de Castro Tank, Costanzo Masciti, Sergio Albertini, Benito Mareska e muitos outros tornaram-se conhecidos e respeitados.

Após a reforma de 1952 começou uma mudança gradativa das temporadas líricas. Antes eram entregues a empresários – que por motivos comerciais não tinham coragem de ousar – apresentando repertórios tradicionais bem ao gosto do público, garantindo desta forma, boas bilheterias e lucros. A partir de 1958 o Municipal começa lentamente a afastar-se do repertório italiano.

Com a Secretaria de Cultura chamando a si a responsabilidade de preparar as temporadas a preocupação com o lucro diminui bastante permitindo experiências novas e mesmo um movimento de democratização da arte com espetáculos a preços populares. Nos anos 80 foi criado o Projeto Pró-Ópera com a finalidade expressa de realizar espetáculos esteticamente inovadores ao mesmo tempo buscando uma maior penetração. O plano era a realização de produções de óperas a cada dois meses evitando sua concentração nos meses finais do ano. Com isto buscava-se uma melhor preparação dos espetáculos.

---

<sup>10</sup> CHAMIE, Mario. *70 anos – Teatro Municipal*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Prefeito Reynaldo Emygdio de Barros, Secretária Municipal de Cultura, Secretário Mario Chamie. p 237.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 237

<sup>12</sup> Irmão do Maestro Diogo Pacheco já mencionado por nós

O escopo do projeto era implantar um sistema de trabalho de base, um laboratório de preparação do cantor lírico em São Paulo.

## 2. Estrutura e administração

Reverendo o Capítulo I vemos que a ópera nasceu em Florença no século XVII. De início como um entretenimento exclusivo para nobres que se deleitavam com récitas privadas em seus castelos e mansões. Para tanto contavam com cantores, orquestra, coro, cenógrafos e costureiros para satisfazer seu deleite.

Quando se mudou para Veneza a ópera começou a deixar de ser apenas da nobreza para tornar-se uma diversão popular. Para tanto foram construídos teatros para abrigar esta nova arte. A aceitação foi tão grande que Veneza chegou a possuir oito casas de ópera. Assim, fica muito claro que os teatros de ópera mais antigos só podem estar em território italiano.

O Teatro San Carlo de Nápoles em seu portal na Internet tem o seguinte comentário: “*Il San Carlo é oggi il piú antico teatro operante in Europa: costruito nel 1737, precede di 41 anni La Scala di Milano e di 51 la Fenice di Venezia*”.<sup>13</sup> O teatro foi construído pelo Rei das Duas Sicílias, Carlos III de Bourbon que queria substituir o já pequeno e velho Teatro di San Bartolomeo. O novo teatro era parte do plano de renovação urbanística da capital de seu novo Reino Independente. Em 4 de março de 1737 foi assinado o contrato com o arquiteto Giovanni Antonio Mediano e em 4 de novembro do mesmo ano o teatro estava terminado. No dia 4 de novembro – dia de São Carlos Borromeu - o teatro foi inaugurado com a ópera *Achille in Sciro* com música de Domenico Sarro e libreto de Metastasio.

O Teatro alla Scala foi fundado sob os auspícios da Imperatriz Maria Theresa da Áustria para substituir o Real Teatro Ducal que fora destruído em um incêndio em 26 de fevereiro de 1776 e que era o teatro de ópera da cidade de Milão. O custo da construção foi arcado pelos proprietários de frisas no antigo teatro Ducal em troca do terreno onde existia a Igreja de Santa Maria dalla Scala – daí o nome do novo teatro – e pela renovada propriedade das frisas no novo teatro. Foi projetado pelo arquiteto neo-clássico Giuseppe Piermarini e foi inaugurado em 3 de agosto de 1778 com a

---

<sup>13</sup> “O (teatro) San Carlo atualmente é o teatro em operação mais antigo da Europa: construído em 1737, precede em 41 anos ao Scala de Milão e em 51 o (teatro) La Fenice de Veneza”.



ópera *L'Europa riconosciuta* com libreto de Mattia Verazi e música de Antonio Salieri.

Em 1 de novembro de 1789 o Conselho dos Doges de Veneza publicou um edito criando o concurso público para a construção de um novo teatro para a cidade de Veneza. Após três anos o teatro foi inaugurado em 16 de maio de 1792 com a ópera *I giuochi d'Agriento* com libreto de Alessandro Pepoli, música de Giovanni Paisiello, cenografia de Francesco Fontanesi e guarda roupa de Antonio Dian.

A ópera chegou bem depois ao lado Oeste do Oceano Atlântico. Somente no século XIX começaram movimentos para construção de teatros de ópera. No início do século XIX começa uma atividade lírica em Buenos Aires. Em 1825 uma companhia lírica local encena *Il Barbieri di Siviglia*.

O governo Rosas não foi muito propício às manifestações artísticas, mas a partir de 1848 têm início as temporadas líricas no Teatro Vitória e no pequeno Teatro Coliseo. Finalmente a 27 de maio de 1857 é inaugurado o primeiro Teatro Colon situado na Plaza de Mayo com uma récita de *La Traviata*. O teatro com 2500 lugares foi projetado por Carlos Pellegrino – pai do futuro Presidente da República Argentina Carlos Pellegrino. O teatro foi vendido em 1888 ao Banco da Nação Argentina por 950 mil pesos, dinheiro que foi usado para a construção da nova sede na Avenida 9 de Julio, de proporções maiores que seria inaugurado com a *Aída* de Verdi em 25 de maio de 1908, vinte anos após, portanto. .

Na América do Norte, um grupo de milionários da cidade de New York, que não conseguiu adquirir frisas para a temporada de ópera na New York's Academy of Music decidiu simplesmente que já era hora construir um teatro de ópera que os abrigasse adequadamente. Reuniram-se em 22 de abril de 1880 e elegeram a diretoria. A seguir adquiriram um terreno na Broadway entre as ruas 39 e 40 fizeram uma concorrência para escolher o arquiteto e o construtor e nomearam um gerente geral para supervisionar o projeto. Contrataram cantores, coristas, músicos prepararam cenários e guarda roupa e inauguraram a nova casa de ópera – o Metropolitan Opera House – em 22 de outubro de 1883 com uma apresentação da ópera *Faust* de Charles Gounod.

O Metropolitan ficou neste endereço até 13 de abril de 1966 quando a famosa soprano Zinka Milanov despediu-se dos palcos com uma produção inolvidável da *Turandot* de Puccini. Em 16 de setembro no mesmo ano a nova casa de ópera foi

inaugurada no recém construído Lincoln Center com a ópera *Anthony and Cleopatra* do compositor americano Samuel Barber e a regência de Thomas Schippers.

Do outro lado do Continente Americano, na Costa do Pacífico na cidade de San Francisco o italiano Gaetano Merola fundou a Opera de San Francisco. Sua primeira produção foi a ópera *La Bohème* que foi encenada no City's Civic Auditorium. Nove anos após a fundação da companhia foi inaugurada a War Memorial Opera House, que desde sua inauguração em 15 de outubro de 1932 com a *Tosca* é a sede da San Francisco Opera Company.

A New York City Opera foi fundada em 1943 com a finalidade específica de fornecer espetáculos de ópera a preços acessíveis a uma grande audiência. Entre seus fundadores e incorporadores estava o populista Fiorello LaGuardia – então prefeito de New York – de quem recebeu o apelido de “a companhia de ópera do povo”. Uma multidão acorreu ao City Center na West 55th Street para a estréia em 21 de fevereiro de 1944 com a *Tosca* tendo como protagonista a grande sensação americana Dusolina Diannini. Um sucesso desde seu primeiro ano quando foram apresentadas nove récitas a City Opera ficou conhecida pelo esforço de manter preços acessíveis, lançar novidades e óperas pouco conhecidas além de priorizar os cantores e compositores americanos. Em 1945 a companhia foi a primeira Companhia de Ópera de primeira grandeza a apresentar um cantor afro americano. O barítono Todd Duncan – vede comentário sobre *Porgy and Bess* – cantou o papel de Tonio na ópera *Pagliacci* de Leoncavallo. Nesse mesmo ano apresentou-se Lawrence Winters, outro cantor afro americano. Como a Metropolitan Opera, também em 1966 a New York City Opera mudou-se para o Lincoln Center. O New York State Theater, projetado pelo famoso arquiteto Philip Johnson foi inaugurado no dia 26 de fevereiro com a ópera *Don Rodrigo* do compositor argentino Alberto Ginastera com o jovem tenor espanhol Plácido Domingo.

No Brasil as temporadas líricas eram realizadas com companhias importadas da Europa que normalmente incluíam o Rio de Janeiro – a Capital Imperial e depois Capital Federal – em suas turnês, normalmente ao retornarem de Buenos Aires, ponto inicial da temporada. Ainda não tínhamos uma companhia de ópera fixa, nem ao menos um teatro específico para este tipo de espetáculo.

Pereira Passos foi Prefeito do Rio de Janeiro de 1902 a 1906 e ficou famoso pela remodelação e modernização da cidade com obras monumentais como a

Avenida Central – hoje Avenida Rio Branco – inaugurada em 15 de novembro de 1905.

O jornal *A Imprensa* do dia 14 de julho de 1909 assim se expressa a respeito do teatro que será inaugurado em poucas horas:

Situado entre a Avenida Central e a Rua Treze de Maio, voltado (sic) a sua fachada – imponente nas puras linhas do seu estilo do Renascimento – para o mar – o Teatro Municipal avulta num deslumbramento de ouro e mármore, de cristais e vitraux. E, para todos nós, ele, ali está, como uma esperança de melhores dias para a nossa arte dramática, que a incoerência de uns, a má compreensão de outros deixam cair até a degradação o momento atual..

Esta nota nos dá uma boa idéia do que se esperava da nova casa de ópera. E o teatro, inspirado na Ópera de Paris, projetado por Francisco de Oliveira Passos com a colaboração de Albert Guilbert foi levantado na Avenida Central, a mais bela da cidade. Todo material utilizado na construção foi importado da Europa: mármore, ônix, bronze, cristais, espelhos, mosaicos, vitrais, maquinaria de palco etc. Os maiores artistas brasileiros da época - Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli – criaram as pinturas e esculturas que enfeitam a sala de espetáculos, a fachada e as áreas de circulação do teatro.

A inauguração deu-se “às 2 horas da tarde” (*O Século*, 15 de julho de 1909) com a presença do Vice Presidente da República, Nilo Peçanha, o prefeito do Distrito Federal, os engenheiros que construíram o prédio e os intendentess municipais. Naquela noite na presença destas mesmas pessoas além do público foi realizada a récita de inauguração.

A récita inaugural daquela noite deve ter sido bastante longa, mas não há qualquer notícia de interrupções. Segundo a edição do dia da inauguração – 14 de julho de 1909 – do jornal “A Imprensa” o programa foi o seguinte:

Primeira Parte:

Hino Nacional regido por Francisco Braga

Discurso oficial do Sr. Olavo Bilac

“Insomnia” – Poema Sinfônico do Maestro Francisco Braga

Segunda Parte:

Noturno, da Ópera Condor de Carlos Gomes

Bonança – peça em um ato de Coelho Netto. Desempenhada pelos Atores Nacionais.

Terceira Parte:

Ópera Lírica Moema em Um Ato de Delgado de Carvalho. Cantada Por Artistas do centro Lírico Brasileiro.

Por seu lado o Theatro Municipal de São Paulo foi inaugurado três anos depois com uma récita incompleta da versão italiana da ópera *Hamlet – Amleto* – de Ambroise Thomas com o barítono Titta Rufo após seu regresso de Buenos Aires.

A ópera chegou às duas Américas somente no século XIX, inicialmente com companhias itinerantes e com o correr do tempo foram nascendo as diversas companhias e casas de ópera locais. Podemos observar que temos claramente duas tendências com relação á estrutura dos Teatros de Ópera: o modelo europeu onde o estado arca com os custos de construção, e o modelo americano onde este cabe à iniciativa privada.

Como vimos acima a Metropolitan Opera Company foi fundada por um grupo de cidadãos descontentes com a quantidade de ingressos ofertados para a temporada de ópera e que decidiram fundar sua própria companhia de óperas. O Relatório Anual 2003-2004 assim define sua Organização:

A Metropolitan Opera Inc. (a Associação) é uma corporação sem fins lucrativos incorporada no Estado de Nova Iorque e organizada com a finalidade primária de amparar, estimular e promover a arte musical, instruindo o público em geral sobre a música principalmente ópera. A Associação é uma organização de caridade e educação isenta do Imposto de Renda Federal de acordo com a Seção 501 ( c) (3) do Regulamento do Imposto de Renda [Internal Revenue Code].<sup>14</sup>

De acordo com o seu portal, a San Francisco Opera Company tem o mesmo tipo de estrutura legal/fiscal.. Em uma entrevista telefônica com a Sra. Eugenia Spekton, da New York City Opera <sup>15</sup> ela nos confirmou que a instituição também é estruturada sob a forma de uma Organização sem fins Lucrativos.

O primeiro teatro de ópera a tornar-se uma fundação foi o Teatro Colon de Buenos Aires. A Ata de Constituição da Fundação Teatro Colon foi assinada em

<sup>14</sup> *The Metropolitan Opera Annual Report 2003-2004* New York: 2004 p. 15

<sup>15</sup> Entrevista telefônica em 12 de julho de 2006

maio de 1978. Segundo o portal do Teatro Colon a Fundação Teatro Colon é mais uma forma de fazer com que a iniciativa privada participe ativamente das realizações do Teatro Colon.

Todas as casas de ópera italianas por nós revisadas que antes eram órgãos da administração direta ou autarquias foram transformadas em fundações. O Teatro San Carlo di Napoli passou a ser uma fundação de direito privado sem fins lucrativos em 1999 com dois tipos de membros: fundadores e apoiadores em ambos os casos com abatimentos fiscais de acordo com o art. 25 do Decreto Legislativo 367.

Para assegurar uma maior liberdade administrativa e desta forma assegurar um melhor progresso cultural, em 1997 o Teatro Allá Scala deixou de ser um *ente autônomo* (autarquia) com custeio governamental para transforma-se em uma Fundação de Direito Privado o que lhe deu maior liberdade para aquisição de recursos da iniciativa privada. Esta Fundação é uma organização sem fins lucrativos suportada por fundos públicos e privados. A participação da iniciativa privada trouxe para o teatro a cultura da gestão empresarial que contribuiu para um gerenciamento mais efetivo.

No Rio de Janeiro, o Theatro Municipal, que inicialmente pertenceu à Prefeitura do Distrito Federal, tendo passado pelo Estado da Guanabara, voltando mais tarde para o Estado do Rio de Janeiro, atualmente é também uma Fundação “que faz parte da estrutura da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro”.<sup>16</sup>

Segundo informação da Sra. Lúcia Augusta Oliveira, Diretora Administrativa do Teatro Municipal de São Paulo<sup>17</sup> o Teatro Municipal de São Paulo é um órgão da Administração Direta, um departamento da Secretaria Municipal de Cultura do Município de São Paulo. Observe-se que o teatro é um departamento em si mesmo, não sendo parte do Departamento de Teatros.

Em uma entrevista ao jornal “O Estado de São Paulo” do dia 21 de fevereiro de 2005 – três dias após ser nomeado Diretor do Teatro Municipal – o maestro Jamil Maluf anunciava uma reestruturação administrativa no teatro. Inicialmente a direção foi dividida em Diretoria Artística a qual acabava de assumir e Diretoria Administrativa. Além desta modificação anunciou também a implementação de um

---

<sup>16</sup> *O Theatro Municipal do Rio de Janeiro – apresentação*. Portal do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

<sup>17</sup> Entrevista via email em 13 de julho de 2006.

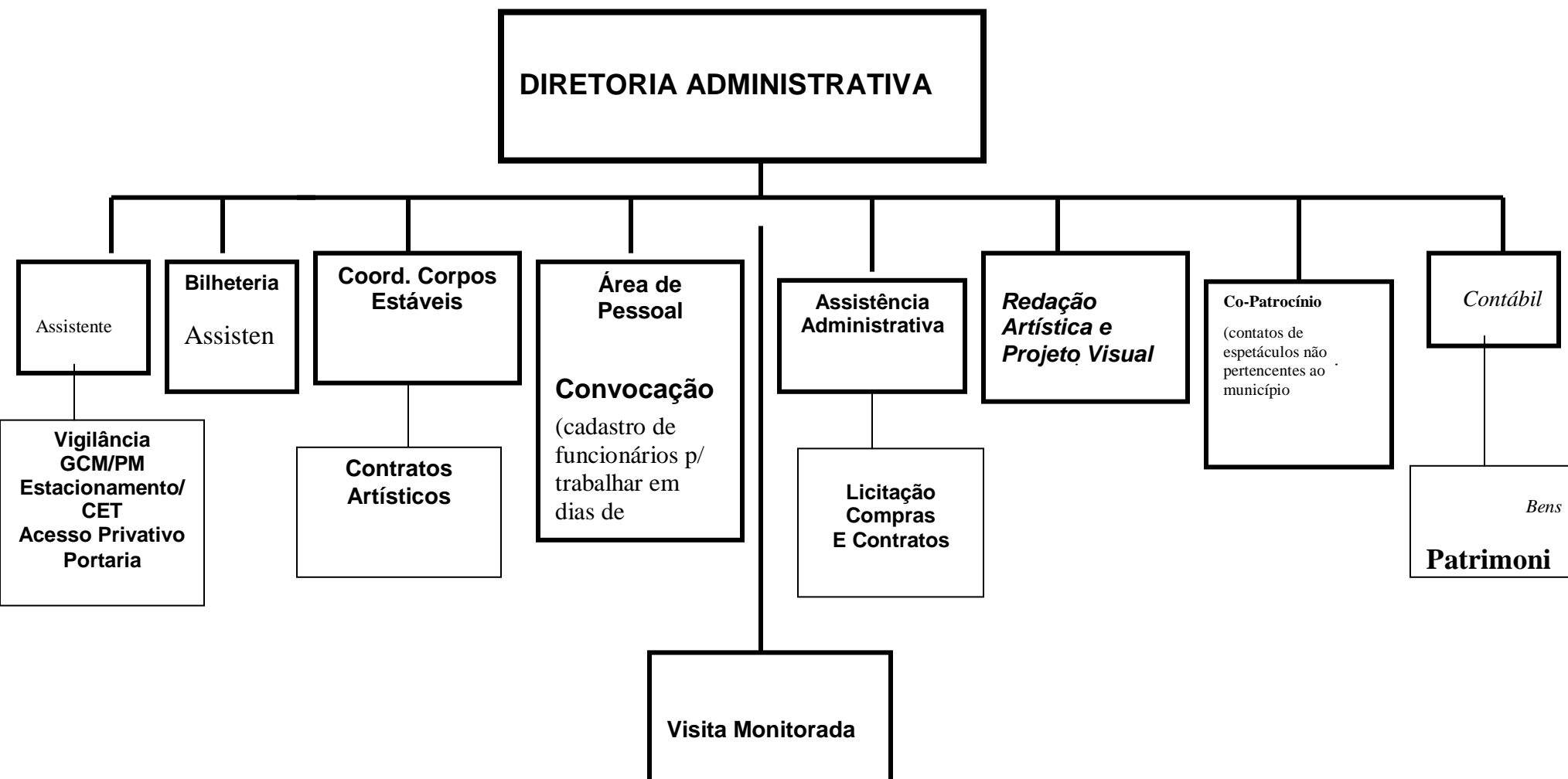
Departamento de Recursos Humanos com a responsabilidade de gerir os corpos estáveis.

### **Diretoria Administrativa**

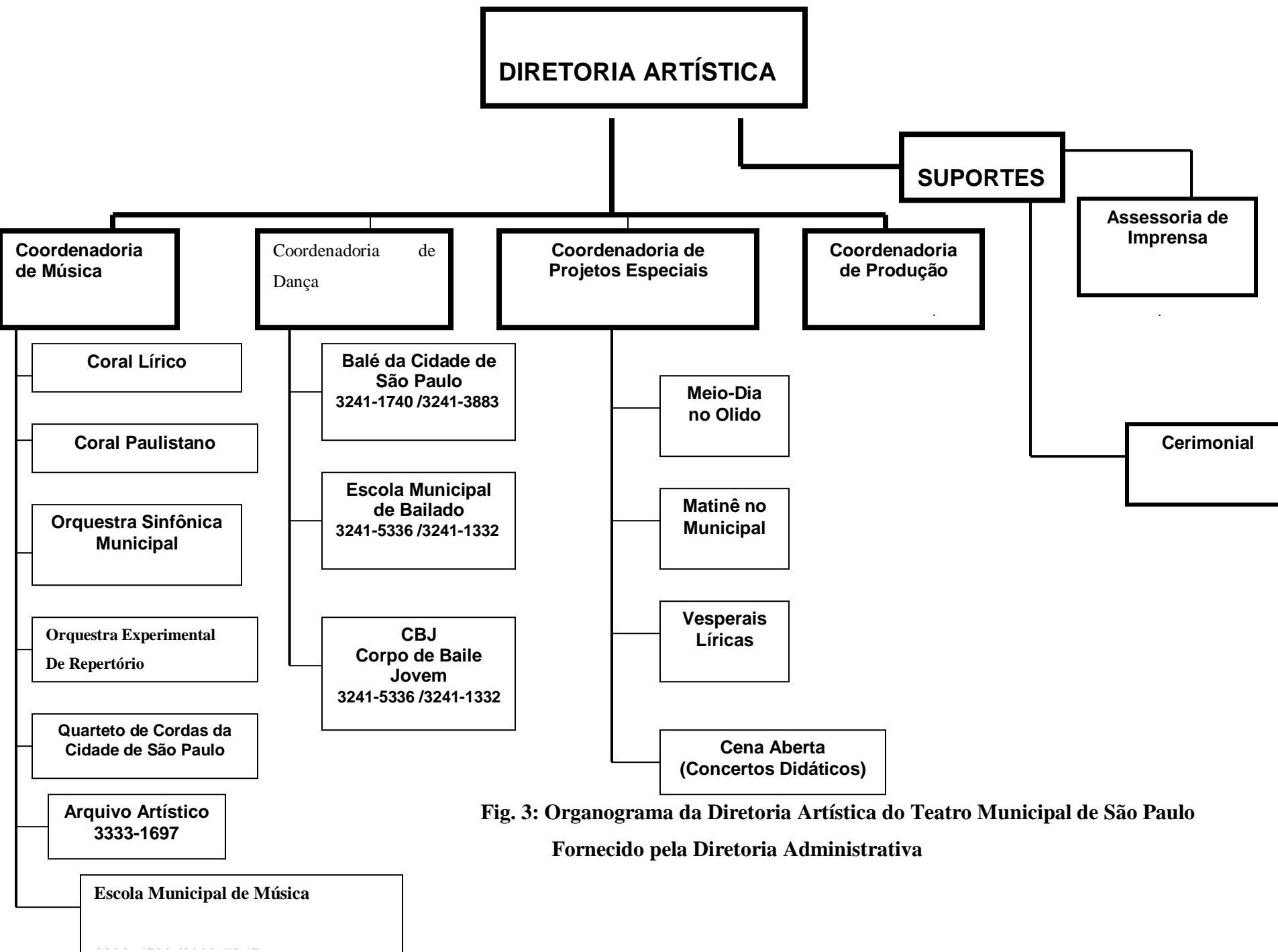
O Diretor Administrativo é responsável pela administração geral do teatro, ou seja: a manutenção, limpeza, registros contábeis, pessoal, contratos e compras. De acordo com informação da Sra. Lúcia Oliveira, Diretora Administrativa, como na maioria das empresas e mesmo no serviço público, os serviços de vigilância e limpeza são terceirizados sob a responsabilidade e fiscalização de um funcionário do teatro.

Dando seqüência à política de redução de preços dos ingressos o Maestro Jamil Maluf nos informou que os ingressos neste ano estão cerca de 50% mais baratos do que em 2005. Além disto há que considerar a informatização da bilheteria o que torna mais fácil a aquisição dos ingressos. Este serviço foi terceirizado com uma empresa especialista nessa área de serviços, a Ticketmaster. Esta empresa mantém postos de vendas em vários pontos da cidade além de fazer entrega dos ingressos a domicilio. Antes da implantação desta sistemática o ingresso só poderia ser adquirido na bilheteria do teatro em horários e dias pré-determinado e em dinheiro vivo.

Uma outra novidade na aquisição de ingressos é o sistema de aquisição de pacotes de venda antecipada que permite ao espectador escolher os espetáculos que deseja assistir, comprando antecipadamente seus bilhetes sem precisar comprar uma



**Fig. 2: Organograma da Diretoria Administrativa do Teatro Municipal de São Paulo**  
 Fornecido pela Diretoria Administrativa



**Fig. 3: Organograma da Diretoria Artística do Teatro Municipal de São Paulo**  
**Fornecido pela Diretoria Administrativa**



assinatura que o obrigava a adquirir ingressos para espetáculos aos quais não desejava assistir.<sup>1</sup>

Os artistas dos corpos estáveis podem ter duas relações de trabalho: alguns são funcionários de carreira enquanto outros são contratados por prazo determinado. No início de 2005 tivemos uma crise entre os membros dos corpos estáveis do teatro – orquestras e coros – devido a esta duplicidade de situação trabalhista. Segundo Sampaio<sup>2</sup> em uma reportagem publicada em 25 de janeiro 2005 no “O Estado de São Paulo”, esta situação contratual dos artistas é antiga. Com o correr do tempo, músicos – instrumentistas e coristas – foram se aposentando e as vagas assim criadas não foram repostas através de concursos; foram preenchidas por contratos de prestação de serviços “com contratos renováveis a cada três meses”<sup>3</sup> Segundo esta mesma notícia, existem casos de artistas que estão nesta situação há quase 20 anos. Segundo o mesmo texto são possíveis duas opções: a realização de concurso público para o provimento destas vagas ou a transformação do teatro em uma fundação de direito privado, ainda ligada ao Município, mas capaz de contratar artistas e funcionários por meio da C.L.T. Em uma entrevista telefônica com a Encarregada de Recursos Humanos da Secretaria Municipal de Cultura fomos informados que existe dentro da Secretaria um estudo para transformar o Teatro Municipal em uma fundação. Em notícia publicada em 4 de fevereiro de 2005 no Caderno 2, p.D8 de “O Estado de São Paulo” vemos que em uma reunião realizada em 2 de fevereiro a Secretaria informou o interesse em utilizar uma terceira alternativa: transformar os corpos estáveis em organizações civis, as chamadas Ocips.

Com relação às equipes técnicas, que segundo Alves<sup>4</sup> “vão desde as atividades de criação até aquelas mais especificamente técnicas” a situação é muito semelhante: a grande maioria não pertence ao quadro de funcionalismo público.

---

<sup>1</sup> REPORTAGEM – CULTURA. *O Municipal volta a brilhar*. São Paulo: Veja São Paulo, ano 39 no. 10 p.18-28, 15 de março, 2006.

<sup>2</sup> SAMPAIO, João Luiz. *Em busca de novos modelos*. O Estado de São Paulo, 25/01/2005

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> ALVES, Maria Aparecida. *Técnicos de espetáculo: trabalho e formação*. Texto de Apoio – Seminário Internacional Trabalho docente e artístico: força e fragilidade das profissões: Mesa 4 -, Metodologias de Pesquisa Sociológicas sobre o Trabalho no Campo da Cultura, São Paulo 18 e 19 de abril de 2006. Faculdade de Educação – UNICAMP p. 1.

No caso dos técnicos de palco, em que há predomínio de força de trabalho masculina, apesar de terem contratos fixos de trabalho, por tempo indeterminado não têm registro em carteira nem estabilidade no emprego, ocupam, portanto, cargos de livre provimento em comissão, situação criada para evitar abertura de vagas para concurso.<sup>5</sup>

Para termos uma visão completa da forma de contratação dos profissionais, quer das equipes técnicas, quer de artistas, devemos rever a forma com que são distribuídos os fundos públicos na área de cultura. Desde 1989 o Orçamento Municipal é subdividido entre os vários departamentos e instituições públicas com o sistema de dotações orçamentárias o que significa que a capacidade de ação de cada um destes departamentos passou a depender da liberação destas dotações orçamentárias. É importante observar que o Teatro Municipal é um departamento, portanto à política descrita acima, assim, para obter uma maior flexibilidade são utilizados os recursos denominados “Verbas de Terceiros” – prestadores de serviço na área de cultura. É nessa sistemática de pagamento que se inserem músicos e bailarinos com contratos renováveis a cada seis meses. Utiliza-se o recurso de pagamento utilizando as “Verbas de Terceiros” para remunerar os profissionais que prestam serviço temporário na área de cultura.

Em sua resposta à nossa pesquisa a Sra. Lúcia Oliveira, na pergunta referente à forma de remuneração dos Corpos Estáveis nos respondeu <sup>6</sup> que uma parte deles era formada por funcionários efetivos e que outra parte – observar que a entrevistada não especificou quantidades – contratada. Ainda segundo ela, a duração destes contratos depende da programação artística. Considerando que estamos num período de grande atividade “foi feito um contrato de 5 meses (primeiro semestre }, sendo renovado por mais 05 meses para o segundo semestre de 2006 (sic). Estes contratos não são renovados automaticamente”. Voltando a Alves <sup>7</sup> nos informamos que no caso dos técnicos a maioria deles é remunerada através da verba de pagamento do funcionalismo público.

Vamos analisar a força de trabalho técnico-artística do Teatro Municipal verificando sua situação funcional. (É importante observar que os dados numéricos referem-se ao mês de fevereiro de 2006 quando iniciamos nossa pesquisa de campo.)

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 1

<sup>6</sup> Mensagem datada de 13 de julho de 2006.

No palco temos uma equipe de 20 técnicos de palco sendo três chefes. O setor de palco é subdividido em iluminação, palco (carpintaria), maquinaria e cenotécnica. Neste total temos apenas um funcionário admitido estável e um concursado. É interessante observar que este veio transferido de outro setor. Todos os restantes são comissionados o que significa que não necessitam de concurso público, sua nomeação dependendo das necessidades de cada setor podendo ser exonerados a qualquer momento por sua chefia direta de acordo com o Estatuto dos Funcionários do Município – Lei 8.989/79.

Na Orquestra Sinfônica Municipal temos mais cinco funcionários comissionados que atendem às necessidades da orquestra tanto no Teatro Municipal quanto em apresentações fora do teatro. Este grupo – que participa apenas dos eventos ligados à Orquestra Sinfônica – é formado por 2 arquivistas, e 2 montadores de orquestra além do inspetor da orquestra.

Dentro da caixa do palco temos também o corpo de camareiras predominantemente feminino com 9 funcionários ocupando os cargos de costureiras/camareiras. Uma vez que este grupo é mais antigo estão classificados na categoria de admitidos.

O Teatro Municipal tem em seu acervo um grande número de cenários e um guarda roupa com peças de grande valor artístico e histórico. O Sr. Marcio Sgreccia, Encarregado do Museu do Teatro Municipal, em uma entrevista pessoal em 20 de abril de 2006 nos informou que durante a reforma de 1985 os cenários foram depositados no Centro Cultural São Paulo e foram destruídos por uma inundação. O guarda roupa que estava localizado no prédio do Teatro – segundo informação do Sr. Guerino Emilio Ferraro – também foi remanejado, tendo ficado por algum tempo localizado em um anexo da Câmara de Vereadores. Novamente segundo o Sr. Sgreccia o guarda roupa passou por um processo de recuperação com o auxílio de professores e alunos da USP.

Existia uma dificuldade em remontar espetáculos porque havia uma grande perda de materiais. Para evitar este problema, em agosto de 2005<sup>8</sup> foi inaugurado na Vila Guilherme um galpão para a confecção e acondicionamento dos costumes e cenários. Segundo a mesma reportagem a criação desta central de produção reduziu o custo das montagens em cerca de 30%. Cumpre observar que em sua resposta à nossa entrevista, a Sra. Lúcia

---

<sup>7</sup> ALVES, Maria Aparecida, op. Cit.

<sup>8</sup> SOARES, Sandra. *O Municipal volta a brilhar*. Veja São Paulo – Cultura, Ano 39, n. 10, 15 de março de 2006, p. 18-28

Augusta de Oliveira, Diretora Administrativa do Teatro Municipal nos informou que “os cenários sempre estiveram abrigados em galpão, e em abril de 2005, os figurinos também foram transferidos para este galpão que se localiza na Vila Guilherme”.

### **Diretoria Artística**

Responsável pela produção artística, a estrutura desta diretoria nos sugere a vocação do teatro para os espetáculos musicais. Observando o organograma nos deparamos com quatro coordenadorias: Música, Dança, Projetos Especiais e Produção, que pela ausência de uma Coordenação voltada para outra arte não ligada à música nos indica claramente esta propensão.

O Coral Lírico foi criado em 1939 na administração do Prefeito Prestes Maia, com a coordenação do maestro Armando Belardi, então Diretor Artístico do Teatro. Sua responsabilidade é participar das óperas cantando as partes corais bem como fornecer cantores solistas quando necessário. Foi oficializado em 1951 tendo recebido os prêmios de Melhor Conjunto Coral concedido pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte – em 1996 e o prêmio Carlos Gomes, da Secretaria de Cultura na categoria Ópera.

O Coral Paulistano, por seu lado foi criado por Mário de Andrade em 1936 quando Secretário Municipal de Cultura. Fiel aos princípios da modernidade e em linha com a Semana de 22, este coral tinha por escopo levar a música brasileira ao Teatro Municipal. Este grupo é mais um desdobramento da Semana de Arte Moderna, uma proposta realmente vanguardista buscando apoiar os compositores nacionais esquecida pela elite paulistana habituada às músicas italianas e francesas. O Coral Paulistano fez ressurgir o interesse na música nacional que levou a Secretaria de Cultura a criar em sua discoteca pública um arquivo de melodias populares brasileiras recolhidas por músicos ou através de gravações e filmagens.

A Orquestra Sinfônica Municipal teve início em 1921 com a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo. A oficialização teve início em 1939 durante a administração do prefeito Francisco Prestes Maia. A partir de então passou a desenvolver um programa regular de atividades, incluindo concertos sinfônicos e participações nos espetáculos de ópera e balé. Apenas em 1949 seus componentes obtiveram estabilidade

funcional. A OSM já se apresentou sob a direção dos mais renomados maestros internacionais tendo também acompanhado solistas de grande projeção.

Em 1990 foi criada Orquestra Experimental de Repertório tendo como base a Orquestra Juvenil do Teatro Municipal a partir de um projeto elaborado pelo seu regente, maestro Jamil Maluf. Foi oficializada em 1992 pela Lei Municipal no. 11.272. Sua finalidade principal é a formação de profissionais de orquestra de qualidade e sua integração no instrumental sinfônico e exposição ao repertório sinfônico. A OER vem participando de várias apresentações tanto de balé quanto de óperas tendo participado da maioria dos espetáculos subvencionados pelos Patronos do Teatro Municipal e das temporadas do Teatro Alfa.

Fundado em 1935, novamente por iniciativa de Mário de Andrade, na época Diretor do Departamento de Cultura, com o nome de Quarteto Haydn, passou, a partir de 1944, a denominar-se Quarteto Municipal. O quarteto vem atuando há alguns anos com uma intensa participação no cenário musical brasileiro e excursões em países da América Latina e Europa. Em 1994 durante a Feira do Livro de Frankfurt apresentou-se em várias cidades alemãs e mais recentemente participou do Festival de Saragoza e em Madrid.

A Coordenação de Música é completada pela Escola Municipal de Música fundada em 1969 pelo Prefeito Faria Lima. Tem a finalidade de formar instrumentistas com um foco em instrumentos de orquestra. São colocados à disposição dos estudantes cursos com duração de 4 a 12 anos de todos os instrumentos de uma orquestra sinfônica além de regência, canto, saxofone, flauta doce e violão. O programa didático é completado com formação em História da Música, Teoria, Solfejo e Harmonia.

Criado em 1968 como Corpo de Baile do Teatro Municipal com a finalidade específica de participar das temporadas líricas foi transformado em uma companhia de balé em 1974 quando recebeu o nome de Balé da Cidade. Sem desligar-se de sua intenção original de participar das óperas tornou-se uma verdadeira companhia de danças com um repertório próprio e cerca de cem apresentações anuais <sup>9</sup> é um dos conjuntos com maior número de premiações, tendo recebido por duas vezes o prêmio da APCA em 1992 e 1993, o Prêmio Mambembe de Dança em 1995 e 1996. Fez sua estréia internacional apresentando-se em Lyon no Teatro de L'Opera de Lyon na Bienal de Dança.

---

<sup>9</sup> LOPES, Rui Fontana. Balé da Cidade de São Paulo – 35 anos

Em 1940 o então Prefeito Prestes Maia fundou nos altos do Teatro Municipal a Escola Municipal de Bailado com a finalidade de fornecer os bailarinos necessários para as óperas aqui encenadas pelas companhias estrangeiras, desta forma reduzindo os custos das temporadas líricas. Em 1943 necessitando de mais espaço mudou-se para os baixos do Viaduto do Chá onde permanece até hoje. Em São Paulo é a única escola voltada exclusivamente para o balé clássico tendo formado várias gerações de bailarinos de grande projeção, nacional e internacional.

Com a finalidade de oferecer oportunidade aos jovens alunos da Escola Municipal de Dança o Corpo de Baile Jovem foi criado em 1997. Tendo em vista seu escopo de oferecer treinamento e exposição aos seus jovens membros seu repertório consiste basicamente de releituras de peças tradicionais do repertório clássico além de concepções de jovens coreógrafos, principalmente oriundos do Balé da Cidade de São Paulo. Tem participado em apresentações de peças educativas como *Pedro e o Lobo* e *Carnaval dos Animais* tanto no Teatro Municipal quanto em outros locais.

### **3. O Museu do Theatro Municipal**

Parte do Departamento de Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo e inaugurado em 11 de outubro de 1983 tem como objetivo coletar, classificar, conservar e divulgar através de publicações, documentos textuais, fotografias e objetos referentes às atividades do Teatro Municipal desde sua inauguração. Está instalado desde 1995 nos baixos do Viaduto do Chá ao lado da Escola Municipal de Bailado.

Sua função é preservar seu acervo mantendo-o em condições adequadas de conservação, fazer sua catalogação e tombamento desenvolvendo pesquisas em torno deste material de modo que o Museu se torne um banco de dados da história artística e social do Teatro. Organizar exposições de longa duração ressaltando o significado do Teatro na vida cultural da cidade. Organizar exposições temporárias sobre temas referentes à sua arquitetura, espetáculos e figuras. Realizar mostras informativas de material documental para consulta pública, mantendo-se uma biblioteca especializada. Promover visitas públicas e de escolares.

O Museu também oferece ao público serviço de documentação e consulta que mantém arquivados programas de espetáculos, fotos, gravações documentos e hemeroteca.

#### **4. Os Patronos do Theatro Municipal**

Tendo à frente o industrial Antonio Ermírio de Moraes Filho o grupo Patronos do Teatro Municipal inaugurado em 1991, era formado, segundo sua ata de fundação, “por um pequeno grupo de freqüentadores assíduos do Teatro Municipal de São Paulo, admiradores da cultura e da arte cujo objetivo é o de apoiar a nossa principal Casa de Arte”. Uma sociedade civil sem fins lucrativos, formada por membros – Patronos – pessoas físicas ou jurídicas que buscavam aproveitar-se da legislação cultural e servir de elo entre a comunidade e o Teatro, patrocinando apresentações diversas até o ano de 2005, quando, “por divergências nos projetos” –segundo a Sra. Lúcia Augusto Oliveira<sup>10</sup> – “realizou sua última parceria com o Theatro Municipal em agosto de 2005”. Neste período os Patronos realizaram cerca de 100 espetáculos sendo 31 óperas. A última produção dos Patronos foi a ópera *Condor* de Carlos Gomes em novembro de 2005.

#### **5. Encerramento**

O Theatro Municipal de São Paulo – uma Política Cultural em si mesmo – desde sua fundação e seu desenvolvimento até o momento atual.

Acompanhamos as temporadas líricas desde de a fundação do teatro, sua importância social e cultural para a cidade e influência na formação dos gostos e preferências. Trabalhamos o Teatro em si mesmo, sua estrutura, funcionamento e regulamentação e seu despontar como verdadeiro guia das manifestações culturais da cidade.

Agora nos resta analisar as políticas implantadas pelo governo – em seus três níveis – e como estas interagiram e ainda interagem com o Theatro Municipal e que resultou desta interação e o que ainda poderá resultar.

---

<sup>10</sup> Mensagem de 13/07/2006

## Capítulo V A Legislação e as Políticas Culturais

*Melhor perguntar dez vezes  
que perder-se uma.  
Provérbio ídiche*

Há muito tempo que o Império não conseguia resolver os problemas sociais e econômicos de um país que vinha sofrendo grandes transformações. Os industriais necessitavam de uma política protecionista, os fazendeiros – principalmente os cafeicultores de São Paulo – reivindicavam um maior apoio à imigração e uma separação entre a Igreja e o Estado uma vez que o catolicismo, por ser a religião oficial, era um obstáculo à entrada de trabalhadores protestantes. Por seu lado o exército começava a surgir como uma nova e atuante força política. As cidades cresciam criando necessidades de saneamento básico, transporte e iluminação criando uma nova força de pressão social.

A centralismo do governo imperial como que sufocava o crescimento do país impedindo solução a problemas que a cada momento tornavam-se mais sérios e urgentes. A todos parecia que a única solução viável seria uma estrutura descentralizada que permitisse o tratamento e soluções locais para os problemas locais. Deste modo, as classes acima – fazendeiros de café, exército e as camadas urbanas – por motivos diferentes, acreditavam que a solução estava em um República Federativa.

No início de novembro de 1899 a monarquia estava tão frágil que se comentava que bastavam dez homens armados para derrubá-la. Em 9 de novembro – um sábado – Rui Barbosa publicou um artigo no Diário de Notícias sugerindo a intenção do governo imperial de dissolver o exército, o que gerou um clima de revolta entre os militares. Por seu lado a corte imperial se recusava a crer que seus dias estavam contados e naquela noite foi em peso ao baile em homenagem aos oficiais do navio chileno Almirante Cochrane na Ilha Fiscal.

“Ferida de morte desde a abolição a monarquia foi definitivamente sepultada em 15 de novembro de 1889”.<sup>1</sup> Inicialmente planejada para eclodir no sábado 16 de novembro, foi antecipada por um boato de uma rebelião dos alunos da Escola Militar e da II Brigada na madrugada de 15 de novembro. A notícia precipitou os acontecimentos que culminaram

---

<sup>1</sup> ARRUDA, José Jobson, (supervisor). *Saga a grande história do Brasil, vol 5, república 1889-1929*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 11



com o Marechal Deodoro proclamando a República. Ao final, somente a 16 de novembro veio a público o ato de Proclamação da República assinado por Deodoro.

Ao examinarmos os acontecimentos ocorridos após 15 de novembro, vemos que o golpe militar foi de afogadilho e que os novos detentores do poder não sabiam muito bem para onde caminhar, e, por segurança decidiram aproveitar o máximo possível do Governo Imperial em vigor havia 67 anos. A república foi o resultado de um movimento de cúpula, uma conspiração militar que o povo assistiu de longe sem qualquer participação e com grande apatia sem mesmo compreender corretamente o que se passava.

E nem todos os homens do Quinze de Novembro sabiam exatamente o que queriam, a começar por Deodoro da Fonseca, um marechal monarquista que se pusera à frente do processo. Marcado indelevelmente por este vício congênito, o novo regime não faria mudanças profundas na estrutura social. A grande propriedade rural continuaria a ser a base de toda a vida econômica; a lavoura de exportação continuaria a predominar sobre a cultura de subsistência; as relações de produção, agora apoiadas no trabalho livre, guardariam resquícios da escravidão; o autoritarismo dos mandões locais (os “coronéis”) e do poder central seria conservado e até estimulado; e, finalmente, a grande massa da população continuaria excluída dos centros de decisão da política nacional. Muitos dos cargos importantes, aliás, seriam ocupados pelos mesmos políticos que haviam servido a D. Pedro II.<sup>2</sup>

A estrutura tributária foi mantida intocada, mesmo porque a simples troca da forma de governo não iria influir sobre o custeio do governo e muito menos em suas receitas. . A economia brasileira era eminentemente agrícola e extremamente aberta o que fazia do comércio exterior – principalmente o imposto de importação – a principal fonte de receitas públicas, que em alguns exercícios chegou a responder por cerca de 2/3 da receita pública. Na época da proclamação da República este imposto era responsável por cerca de 50% da arrecadação do governo.

---

<sup>2</sup> ARRUDA, José Jobson, (supervisor). *Saga a grande história do Brasil, vol 5, república 1889-1929*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 11

Segundo Varsano,<sup>3</sup> a Constituição de 24 de fevereiro de 1891 adotou, sem maiores modificações, a composição do sistema tributário existente ao final do império. Tendo em conta a adoção do sistema federativo era mister dotar os estados e municípios de receitas que lhes permitissem autonomia financeira. O legislador preferiu adotar o regime de separação de fontes tributárias com a discriminação dos impostos de competência exclusiva da União e dos estados. Ao governo federal coube privativamente o imposto de importação, os direitos de entrada, saída e estada de navios, taxas de selo e correios e telégrafos federais. Para os estados ficaram – com exclusividade – os impostos sobre exportações, imóveis rurais e urbanos, transmissão de propriedade e indústria e profissões, além de taxas de selo e contribuições concernentes a seus correios e telégrafos. Quanto aos municípios, caberia aos estados fixar os impostos municipais de forma a assegurar-lhes a autonomia. A União e os estados tinham poder para criar outras receitas tributárias.

A Constituição de 1934 promoveu uma profunda reforma na estrutura tributária. A grande modificação aconteceu nas esferas estadual e municipal. Os estados receberam a competência privativa para decretar o imposto de vendas e consignações, ao mesmo tempo em que se fixava um teto de 10% sobre o imposto de exportação que passou a ser cobrado exclusivamente sobre a exportação para países estrangeiros sendo proibida a cobrança de impostos quando o destino da mercadoria era outro estado dentro do território nacional. A Constituição de 16 de julho de 1934 deu aos municípios a competência privativa de decretar impostos sobre licenças, imposto predial e territorial urbano, imposto sobre diversões públicas e imposto sobre a renda de imóveis rurais, além de taxas sobre serviços municipais.

A Constituição de 1946 tinha a intenção de reforçar as finanças municipais. No entanto isto não veio a se materializar por vários motivos. Em primeiro lugar a maioria dos estados nunca transferiu os 30% do excesso de arrecadação para os municípios. As cotas do Imposto de Renda que deveriam ser transferidos para os municípios somente o foram a partir de 1948 com uma metodologia de cálculo que prejudicava os municípios. Eram calculadas em um ano com base no exercício anterior sendo distribuídas apenas no ano seguinte o que significava que quando os municípios recebiam estes valores já estavam

---

<sup>3</sup> VARSANO, Ricardo. Texto para discussão no. 405: *A evolução do sistema tributário brasileiro ao longo do século anotações e referências para futuras reformas*. Rio de Janeiro: IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Min. do Planejamento e Orçamento, 1996

corroídos pela inflação. Por outro lado, estas cotas – e também as cotas do Imposto de Consumo – eram distribuídas igualmente entre os municípios. Este procedimento acarretou um desmembramento descontrolado de municípios: os 1.669 municípios que existiam em 1948 transformaram-se em 3.924 em 1966. A maioria destas novas unidades não tinha capacidade de gerar impostos que custeassem suas despesas e dependiam exclusivamente das transferências da União.

Com a Revolução de 1964 a reforma tributária iniciada em 1963 teve um grande impulso com a implantação paulatina de um novo sistema tributário entre 1964 e 1966. A administração fazendária foi reestruturada e o Imposto de Renda reformulado, o Imposto de Consumo foi substituído pelo Imposto sobre Produtos Industrializados – IPI. Foram também efetuadas mudanças a nível estadual: o Imposto Sobre Vendas e Consignações foi extinto nascendo em seu lugar o Imposto sobre Circulação de Mercadorias – ICM.<sup>4</sup>

Estes procedimentos eliminaram os impostos cumulativos, substituídos pelo conceito de Impostos sobre o Valor Agregado – IVA – hoje em vigor em toda a Europa e na América Latina, que na época vigorava apenas na França. “A sua característica básica é a não-cumulatividade, ou seja, o contribuinte paga apenas pelo que agrega à economia”.<sup>5</sup> O resultado foi que pela primeira vez o Brasil passou a ter um sistema tributário em lugar de um conjunto de fontes de arrecadação como anteriormente. De acordo com a estratégia traçada, a orientação e o controle do crescimento caberiam ao governo federal, levando assim a uma centralização das decisões econômicas. As decisões do setor privado seriam moldadas por meio de incentivos fiscais. Era importante a centralização dos impostos que tivessem papel importante na definição da política econômica – como os impostos sobre o comércio exterior e as operações financeiras – bem como a forma de utilização dos recursos tributários.

A reforma previa, no entanto, que os estados e municípios contassem com recursos suficientes para desempenhar suas funções sem atrapalhar o processo de crescimento, principalmente através da arrecadação do ICM – imposto sobre operações relativas à

---

<sup>4</sup> Hoje Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços - ICMS

<sup>5</sup> LIMA, Edilberto Carlos Pontes. Texto para discussão no 666: *Reforma tributária no Brasil: entre o ideal e o possível*. Rio de Janeiro: IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Min. do Planejamento e Orçamento, 1996.

circulação de mercadorias – de um sistema de transferências intergovernamentais, que garantia receita para as unidades cuja capacidade tributária fosse precária.<sup>6</sup>

A Constituição de 1988 trouxe a busca do retorno ao conceito de federação em oposição à centralização excessiva do governo militar. A ampliação do grau de autonomia fiscal dos estados e municípios foi um dos resultados desta abordagem. Foi atribuído a cada um dos estados fixar de forma independente as alíquotas de seu imposto mais importante o ICMS (imposto sobre operações relativas à circulação de mercadorias e sobre a prestação de serviços de transporte interestadual e intermunicipal e de comunicação), sucessor do ICM, eliminando-se, desta forma, a faculdade, atribuída pela Constituição anterior de conceder isenções sobre impostos estaduais e municipais.

Como acabamos de ver, até então os legisladores se preocuparam única e tão somente com a receita do estado não se detendo na cultura e seus aspectos.

A Constituição de 5 de outubro de 1988 introduziu o conceito de cultura e a forma de custeio das atividades culturais no parágrafo 3º do artigo 216. Para uma melhor visão desta conceituação transcrevemos o Capítulo III – Seção II da Constituição de 5 de outubro de 1988:

### CAPÍTULO III

#### DA EDUCAÇÃO, DA CULTURA E DO DESPORTO

##### Seção II

#### DA CULTURA

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

---

<sup>6</sup> VARSANO, Ricardo. Texto para discussão no. 405: *A evolução do sistema tributário brasileiro ao longo do século anotações e referências para futuras reformas*. Rio de Janeiro: IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Min. do Planejamento e Orçamento, 1996, p. 10

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

- I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;
- II produção, promoção e difusão de bens culturais;
- III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;
- IV democratização do acesso aos bens de cultura;
- V valorização da diversidade étnica e regional.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º - Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º - Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

§ 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de:

- I - despesas com pessoal e encargos sociais;
- II - serviço da dívida;

III – qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados.

O parágrafo 3º do artigo 215 e seus incisos foram incluídos pela Emenda Constitucional no 48 de 10 de agosto de 2005 e os incisos I, II e III do parágrafo 6º do artigo 216 foram incluídos pela Emenda Constitucional de 19 de dezembro de 2003.

## **1. As Políticas e Regulamentos Federais**

A partir do final do século XX assistimos um crescimento acelerado das artes e da cultura que passaram a movimentar volumes de recursos cada vez maiores. “As indústrias criativas não param de crescer para alimentar uma demanda, que parece inesgotável por estética, símbolos, lazer, entretenimento e ascendência”.<sup>7</sup> Os recursos gerados por esta indústria, no entanto, não são suficientes sendo necessárias outras três fontes complementares de financiamento. Estas fontes são o Estado, que tem por responsabilidade fomentar a criação artística e intelectual, e a distribuição do conhecimento; o investimento social privado – evolução histórica do mecenato, forma que os cidadãos e instituições privadas tornam-se agentes do desenvolvimento da sociedade; e, o patrocínio empresarial – estratégia de criação e manutenção de marcas e de relacionamento com seus clientes através da associação com ações de interesse público.

No Brasil esta tradição de financiamento e suporte de manifestações artísticas e culturais nunca foi difundida como, por exemplo, nos Estados Unidos. Apenas em 1972 tivemos a primeira experiência em legislação de apoio para as produções artísticas. Neste ano, no auge da repressão militar tramitou no Congresso um projeto de lei de autoria do senador governista José Sarney que criava um sistema de incentivos fiscais à cultura no Brasil. A área econômica do governo – tendo à frente o Ministro Antonio Delfim Neto – vetou a iniciativa que acabou sendo abandonada.

Passados treze anos, em 14 de março de 1985, o senador Sarney apresentou um novo projeto. Por coincidência era seu último dia no Senado, uma vez que no dia seguinte

---

<sup>7</sup> SARKOVAS, Yacoff. O incentivo fiscal à cultura no Brasil, p. 1.

Em: <http://ww.artes.com/sys/sections.php?op=view&artid=34> visitado em 21 de julho de 2006

assumiria a Presidência da República em decorrência da morte de Tancredo Neves. No ano seguinte, em 2 de julho de 1986, a Lei 7,505 – que foi denominada Lei Sarney – foi sancionada, sendo regulamentada logo a seguir, em 3 de outubro do mesmo ano. “Desde então, o incentivo fiscal domina a agenda cultural do Brasil”.<sup>8</sup>

A chamada Lei Sarney tinha uma característica única entre a legislação de apoio à criação artística. Nos países em que existia tal legislação o incentivo fiscal era o direito do contribuinte de abater de sua receita bruta doações a instituições culturais. A lei brasileira, permitia, que além desta dedução, uma parte do valor fosse deduzida do próprio imposto a pagar

Em março de 1990, Fernando Collor tendo como secretário de cultura Ipojuca Pontes, extingue autoritariamente e sem qualquer planejamento a Lei Sarney desequilibrando o já fragilizado sistema público de cultura. As prefeituras correram para preencher este vácuo político criado a âmbito federal o que resultou numa legislação profusa permitindo uma dedução parcial dos patrocínios do ISS e no IPTU. Em São Paulo tivemos a Lei 10.923 de 30 de dezembro de 1980 conhecida como Lei Mendonça. Logo após, os Estados do Acre, Mato Grosso, Paraíba e Rio de Janeiro, criaram leis com dedução do ICMS, estabelecendo um modelo adotado depois por outros Estados.

Segundo Yacoff<sup>9</sup> Collor recua em 1991 e seu novo Secretário de Cultura Sérgio Paulo Rouanet, instaura o Programa Nacional de Apoio à Cultura – a Lei Rouanet – até hoje em vigor. Esta nova legislação restabelecia as vigas mestras da extinta Lei Sarney além de criar dois novos instrumentos: o FNC (Fundo Nacional de Cultura) e o FICART (Fundo de Investimento Cultural e Artístico).

Uma das principais características da nova legislação é o fato de reconhecer que o financiamento à cultura não podia ficar restrito somente aos interesses mercadológicos e/ou pessoais dos doadores. Caberia também ao Estado participar, assim, o FNC definia o princípio do fundo público, essencial para fomentar as ações de mérito cultural que por qualquer motivo não encontrassem o apoio necessário no mercado.

---

<sup>8</sup> SARKOVAS, Yacoff. O incentivo fiscal à cultura no Brasil, p. 1.

Em: <http://www.artes.com/sys/sections.php?op=view&artid=34> visitado em 21 de julho de 2006

<sup>9</sup> Ibidem.

Para contrabalançar esta idéia o FICART estimulava as atividades culturais lucrativas, proporcionando vantagens tributárias aos seus investidores.

O conjunto legal que rege a forma de incentivar os investimentos culturais é formado pelo conjunto de várias leis e decretos: Lei Rouanet – Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991 que estabeleceu a sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC – regulamentada pelo Decreto 5.761 de 27 de abril de 2006 anteriormente regulamentada pelo Decreto 1.494 de 17 de maio de 1995; Lei 9.874 de 23 de novembro de 1999 que altera dispositivos da Lei 8.313 e a Lei 9.999 de 30 de agosto de 2000 que altera o inciso VIII do art. 5º da Lei no. 8.313 de dezembro de 1991. Dentro deste conjunto devemos incluir o Decreto 3.000 de 26 de março de 1999 – Regulamento do Imposto de Renda – que disciplina a forma de aproveitamento dos incentivos fiscais.

A Lei 8.313 restabelece os princípios da Lei no. 7.505 de 2 de julho de 1986 (Lei Sarney) e institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC. Segundo o art. 2º PRONAC será implementado através dos seguintes mecanismos:

- I. Fundo Nacional de Cultura – FNC;
- II. Fundos de Investimento Cultural e Artístico – FICART;
- III. Incentivo a projetos culturais (Mecenato).

O Fundo Nacional de Cultura – FNC – apóia, a fundo perdido, projetos culturais apresentados por entidades públicas e privadas sem fins lucrativos de natureza cultural. Este fundo é proveniente de arrecadação, doações de 3% dos recursos lotéricos <sup>10</sup>, e outros recursos públicos, que permitem ao Ministério da Cultura investir diretamente em projetos culturais, mediante celebração de convênios e outros instrumentos similares. O FNC financia até 80% do valor do projeto e 20% é a contrapartida do proponente. A utilização dos recursos do FNC é regulamentada pelo art. 10 do Decreto 5.761 de 27 de abril de 2006.

Os proponentes que podem apresentar projetos ao FNC são todas as Pessoas Jurídicas de natureza cultural, sejam elas de direito público ou privado sendo estas sem fins lucrativos, ou pessoa física de natureza cultural.

Considerando que o FNC financia até 80% do valor do projeto, o proponente deve dispor dos 20% restantes para integralizar o valor total. A essa parte, que é de responsabilidade do proponente, se dá o nome de contrapartida. Esta deve ser em recursos

---

<sup>10</sup> Art. 1º Lei 9.999, de 30 de agosto de 2000.



ou em bens e serviços necessários ao projeto e deverá estar especificada na planilha de custos. O proponente precisa comprovar a disponibilidade de contrapartida.

Mecenato é o investimento em projetos culturais, mediante doações, patrocínios, ou contribuição ao FNC, com a possibilidade de abatimento no Imposto de Renda devido do contribuinte investidor. Este investimento poderá ser feito sob a forma de doação ou de patrocínio. Por doação <sup>11</sup> devemos entender a transferência definitiva e gratuita de recursos, bens ou serviços, em favor de projetos culturais, sendo vedado o uso de publicidade paga para divulgação desse ato.

Considera-se patrocínio <sup>12</sup> a transferência de numerário, com finalidade promocional ou a cobertura pelo contribuinte do Imposto sobre a Renda e Proventos de Qualquer Natureza, de gastos ou a utilização de bem móvel ou imóvel do seu patrimônio, sem a transferência do domínio, para a realização por outra pessoa física ou jurídica de atividade cultural com ou sem finalidade lucrativa. Note-se que o §2 especifica que as transferências acima não estarão sujeitas ao recolhimento do Imposto de Renda na Fonte.

. O artigo 3º da lei 8.313 define o conceito de projeto cultural. Para efeito deste trabalho vamos nos restringir apenas aos que estejam dentro do escopo de nosso trabalho:

Inciso II – “fomento à produção cultural e artística mediante:

c: realização de exposições, festivais de arte, espetáculos de arte cênica, de música e de folclore;

Inciso IV – estímulo ao conhecimento dos bens e valores artísticos culturais, mediante:

a: distribuição gratuita e pública de ingressos para espetáculos culturais e artísticos;

c) fornecimento de recursos para o FNC e para as fundações culturais com fins específicos ou para museus, bibliotecas, arquivos ou outras entidades de caráter cultural.”

Conforme o art. 18 §1º os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados no §3º, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura sob a forma de doação – inciso a), e patrocínios – inciso b).

---

<sup>11</sup> Art. 477 do Decreto 3.000 de 26 de março de 1999 – Regulamento do Imposto de Renda.

<sup>12</sup> Art. 23 inciso II da Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991

De acordo com o § 2º do mesmo artigo as pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real não poderão deduzir o valor da doação e/ou patrocínio como despesa operacional, o que significa que o único incentivo previsto será o abatimento do imposto a recolher. Este parágrafo deixa claro que o único incentivo permitido para estas pessoas jurídicas é o abatimento do imposto devido.

O parágrafo 3º prescreve que as doações e os patrocínios, referidos no §1º só poderão ser efetuados nos seguintes segmentos:

- a) artes cênicas;
- b) música erudita ou instrumental;
- c) circulação de exposição de artes plásticas.

Isto significa que as pessoas físicas podem deduzir do Imposto Calculado 100% do valor da doação ou patrocínio, respeitados os limites de até 6% para as pessoas físicas e 4% para as pessoas jurídicas do Imposto Calculado em favor de projetos descritos em a), b) e c) acima, ou seja: o Imposto Devido é igual ao Imposto Calculado menos o valor da doação (sendo esta limitada a 6% do Imposto Calculado para as pessoas físicas e 4% do Imposto Calculado para as Pessoas Jurídicas). Esta sistemática é descrita no art. 28 do Decreto 5.761 de 27 de abril de 2006 que regulamentou a Lei 8.313. .

O art 26 da Lei 8.313 trata das doações ou patrocínios que não os enquadrados no art. 18º; vamos analisar este artigo utilizando-nos dos artigos 29 e 30 do Decreto 5.761/2006 que regulamentou a Lei Rouanet.

O art 29 permite que os valores transferidos por pessoa física a título de doação ou patrocínio sejam abatidos do imposto devido na declaração de rendimento da pessoa física no período em que for efetuada a transferência de recursos até o limite máximo de 80% das doações e 60% dos patrocínios até o limite máximo de 6% do imposto devido.

O art 30 trata das pessoas jurídicas e de modo similar ao anterior permite que os valores correspondentes a doações e patrocínios realizados por pessoas jurídicas em favor de programas e projetos culturais poderão ser deduzidos do imposto devido a cada período de apuração, nos limites máximos de 40% do valor das doações e 30% do valor dos patrocínios até o limite máximo de 4% do imposto devido. O §1º deste artigo permite que neste caso a pessoa jurídica tributada com base no lucro real lance em seus registros

contábeis como despesa operacional o valor total das doações e dos patrocínios no período de apuração de seus tributos.

É importante observar o tratamento diferenciado para os investimentos feitos de acordo com os artigos 18 ou 26 da Lei 8.313. No primeiro caso as despesas não são dedutíveis e no segundo são. “O enquadramento num ou noutro artigo da Lei é feito pelo Ministério da Cultura no momento da aprovação e informado na portaria ministerial que autoriza a captação de recursos”.<sup>13</sup>

O patrocinador poderá receber apenas 25% dos produtos gerados pelo projeto se custeá-lo integralmente, no caso de mais de um patrocinador o resultado será rateado proporcionalmente entre eles. É importante observar que o art. 27 de lei 8.313 proíbe que a doação ou patrocínio seja efetuado a pessoa ou instituição que tenha qualquer vínculo ao agente. Os recursos provenientes de doações ou patrocínios deverão ser depositados e movimentados em conta bancária específica, em nome do beneficiário, sendo a prestação de contas feita de acordo com a Lei 8.303/91. O artigo 28 proíbe qualquer tipo de intermediação para aplicação dos recursos previstos na lei.

Para obter aprovação de seu projeto o produtor cultural (que pode ser o próprio artista) precisa ter o projeto cultural formatado com orçamento, equipe, plano de mídia, tudo em formulário próprio, anexando ao projeto os documentos solicitados pelo órgão competente. O projeto deve ser encaminhado para aprovação no órgão do governo responsável pela aplicação da lei, Após a aprovação o produtor cultural deve procurar uma empresa ou pessoa física que queira apoiar o projeto, definindo a categoria da parceria. Uma vez acertada a parceria, a empresa repassa os recursos para a realização do projeto cultural. O produtor executa o projeto até sua total realização, quando deve prestar contas ao governo Na hora do pagamento do imposto, o contribuinte que repassou recursos ao projeto abate o valor, total ou parcialmente, dependendo da categoria de parceria e da lei usada.

Os Fundos de Investimento Cultural e Artístico – FICART – são autorizados pelo art. 8 da Lei Rouanet sob a forma de condomínio, sem personalidade jurídica, caracterizando a comunhão de recursos destinados á aplicação em projetos culturais e

---

<sup>13</sup> BRASIL, Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura. *PRONAC Programa Nacional de Apoio à Cultura orientação básica (mecenato e FNC)*. Brasília, 2006, p. 7

artísticos. De acordo com a Lei 6.385 de 7 de dezembro de 1976, compete à Comissão de Valores Mobiliários, disciplinar a constituição, o funcionamento e a administração dos FICART, observadas as disposições da Lei 8.313 e as normas aplicáveis aos fundos de investimento. Conforme o art. 11 da Lei Rouanet, as quotas do FICART serão sempre nominativas ou escriturais e constituem valores mobiliários sujeitos ao regime da Lei 63685/76. O FICART permite aplicação em projetos culturais de caráter comercial através dos fundos descritos acima criados por instituições financeiras. No entanto é importante observar que por falta de regulamentação específica o FICART não está operacional até esta data.

## **2. As Políticas e Regulamentos do Estado de São Paulo**

Conforme mencionamos anteriormente, durante o governo do Presidente Fernando Collor de Mello, entre a revogação da Lei 7.505 de 2 de julho de 1986 – Lei Sarney – e a promulgação da Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991 – Lei Rouanet – houve um período em que a cultura ficou em um hiato, desprovida de um lei de incentivos federais. Os municípios – mais próximos dos cidadãos e seus anseios – logo se adiantaram e criaram sua legislação cultural o mesmo acontecendo com alguns estados como Acre, Mato Grosso, Paraíba e Rio de Janeiro. O Estado de São Paulo não fez parte desta primeira leva.

O Estado de São Paulo veio a ter sua Lei de Incentivo Cultural na gestão Antonio Fleury Filho sendo, por sinal, regulamentada exatamente no último mês de seu governo. Era baseada na renúncia do ICMS chegando a prever um repasse de 60 milhões de reais para a área cultural. No entanto, Mário Covas, o sucessor de Fleury, não quis aplicar a lei alegando que esta apresentava imperfeições jurídicas e a falta de recursos suficientes no orçamento do governo. Na época preferiu reeditar a lei, retirando o mecanismo da renúncia fiscal. De uma forma ou de outra o Estado de São Paulo acabou ficando sem uma legislação eficaz de incentivo à cultura por muitos anos.

Medeiros <sup>14</sup> em seu artigo publicado em 28/10/2005 no *O Estado de São Paulo* noticiava que o Governador de São Paulo anunciara o envio para a Assembléia Legislativa

---

<sup>14</sup> MEDEIROS, Jotabê. *Estado cria nova lei de incentivo à cultura*. O Estado de São Paulo, 26/10/2005.

de um projeto de lei, e o aumento de aproximadamente 45% no orçamento da Secretaria de Cultura para o ano de 2006. Este projeto de lei foi finalmente aprovado ao apagar das luzes do governo Alckmin em 20 de fevereiro de 2006, e até o momento não foi regulamentado o que impede sua aplicação efetiva.

No seu artigo primeiro a Lei Estadual 12.268 de 20 de fevereiro de 2006 que institui o Programa de Ação Cultural – PAC – e dá providências correlatas, institui no Estado de São Paulo o Programa de Ação Cultural que deverá ser implementado pela Secretaria de Estado da Cultura. Os recursos do PAC serão oriundos de recursos específicos, fixados pela Secretaria de Estado da Fazenda; recursos do Fundo Estadual de Cultura criado pela lei 10.294 de 3 de dezembro de 1968 e de recursos provenientes de Incentivo Fiscal.

O artigo 6º define que o contribuinte do Imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação – ICMS – poderá destinar uma parcela do ICMS a recolher a projetos culturais credenciados pela Secretaria de Estado da Cultura. O valor do ICMS que poderá ser destinado aos projetos culturais será fixado por decreto através percentuais aplicáveis ao valor do saldo devedor do ICMS apurado pelo contribuinte. Este percentual deverá situar-se entre 0,01% a 3%, de acordo com escalonamento por faixas de saldo devedor anual. O contribuinte que estiver em situação irregular perante o Fisco não poderá beneficiar-se deste incentivo.

Poderão apresentar projetos pessoas físicas e pessoas jurídicas com sede no Estado de São Paulo que tenham como objetivo atividades artísticas e culturais, e instituições culturais sem fins lucrativos. Não serão elegíveis órgãos e entidades da administração pública, direta ou indireta, federais, estaduais e municipais.

Esta lei apesar de aprovada, não foi ainda regulamentada por decreto, o que significa que até o presente não está em condições de ser aplicada.

### **3. As Políticas e Regulamentos do Município de São Paulo**

Anteriormente neste capítulo mencionamos que com a extinção da Lei Sarney os Municípios correram a cobrir o vácuo criada na legislação de produção cultural. A Lei Sarney foi revogada em março de 1990. Em 30 de dezembro do mesmo ano o Município de São Paulo aprovava a Lei 10.923 que dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, no Âmbito do Município de São Paulo. Esta lei foi regulamentada várias e a última regulamentação disponível é o Decreto no. 46.595 de 4 de novembro de 2005.

Esta lei prevê a associação de recursos privados com os do Município de São Paulo, por meio de incentivos fiscais, com a finalidade de patrocinar iniciativas culturais de todos os gêneros. Para que possam se valer dos benefícios fiscais, os projetos devem ser encaminhados para aprovação de uma comissão, formada por membros indicados pelo Secretário Municipal de Cultura e por Entidades Culturais, a qual também será responsável pelo acompanhamento do desenvolvimento desses projetos.

O artigo 1º da lei 10.923 de 30 de dezembro de 1990 institui, no âmbito do Município de São Paulo, incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, a ser concedido à pessoa física ou jurídica domiciliada no Município. O inciso 1º deste artigo dispõe que o incentivo fiscal referido acima corresponderá ao recebimento, por parte do empreendedor de qualquer projeto cultural no Município – seja através de doação, patrocínio, ou investimento – de certificados expedidos pelo Poder Público, correspondentes ao valor do incentivo autorizado pelo Executivo. De acordo com o mesmo artigo, a Câmara Municipal de São Paulo fixará anualmente, o valor que deverá ser usado como incentivo cultural, que não poderá ser inferior a 2% nem superior a 5% da receita proveniente do ISS e do IPTU, excluindo-se o valor destinado ao FUNTRAN.

De acordo com o art. 12º do Decreto 46.595 a Secretaria Municipal de Cultura publicará, no Diário Oficial da Cidade, edital de inscrição de projetos culturais objetivando a concessão de incentivo fiscal municipal. Em resposta a este edital os empreendedores apresentam seus respectivos projetos de acordo com as especificações do edital (Inciso II art. 2). O artigo 4º instituiu o Grupo de Trabalho – GT, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura. O inciso II deste artigo dispõe que cabe a este grupo propor o valor máximo de incentivo a ser concedido a cada projeto. A Comissão de Averiguação e Avaliação de

Projetos Culturais – CAAPC – foi criada pelo Decreto 41.256 de 17 de outubro de 2001 que regulamentou o a Lei Mendonça. De acordo com o inciso III do art. 6º cabe a CAAPC propor o valor a ser concedido ao projeto com vistas à sua realização, a título de incentivo, considerando o valor máximo definido pelo GT.

O empreendedor deve apresentar uma lista de incentivadores que cubram, total ou parcialmente, o valor do incentivo autorizado (art. 16 §3º). O empreendedor deverá abrir uma conta corrente bancária exclusivamente para receber os repasses do investidor (art. 20 inciso III).

O valor de face do certificado de incentivo será em reais e corresponderá à totalidade dos valores repassados ao projeto pelo contribuinte incentivador (art. 21 §1º). De acordo com o §3º do artigo 21 a Secretaria Executiva fará a entrega dos certificados na medida em que o incentivador fizer os repasses, e o artigo 22 inciso I dispõe que os repasses mencionados acima serão comprovador através do recibo de depósito bancário na conta do empreendedor.

Segundo o artigo 23, o incentivador, observado o prazo de validade do benefício, poderá utilizar 70% do valor de face do certificado de incentivo para pagamento de até 20% do Imposto Predial e Territorial Urbano – IPTU, e o Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza – ISS por ele devidos, a cada recebimento.

Além dos incentivos fiscais descritos acima o Município de São Paulo também prevê a cessão do Teatro Municipal para várias manifestações, artísticas ou não.

Um pouco antes da entrega do Teatro Municipal à população, com a reforma externa ainda inacabada, foi promulgado o Decreto Municipal no. 26.390 de 13 de junho de 1988 que dispõe sobre as atividades e cessão do Teatro Municipal, sobre a cessão dos Corpos Estáveis da Secretaria Municipal de Cultura, para participação em espetáculos no referido Teatro Municipal e dá outras providências.

O decreto, assinado pelo então prefeito Jânio da Silva Quadros tem um preâmbulo extremamente sugestivo o qual peço permissão de transcrever:

Considerando que o empenho realizado pelo Município para a reforma, restauro e conservação daquela Casa deve ser seguido de iguais esforços no sentido de preservar rigorosamente esse patrimônio histórico e cultural do Município (...).<sup>15</sup>

O artigo 2º trata da destinação do Teatro:

Art. 2º O Teatro Municipal é destinado à realização de espetáculos artísticos de teatro, música e dança do mais elevado nível, compatíveis com a sua natureza.<sup>16</sup>

No art. 4º fica definido que no Teatro Municipal poderão ser realizados espetáculos beneficentes que obedeçam ao art. 2º acima; desde que o caráter de beneficência seja devidamente comprovado e que o número destes espetáculos não ultrapasse a 3 por ano. Devemos observar que este número poderá ser excedido a “juízo do Prefeito”.

Solenidades relevantes de caráter histórico ou cívico ou de manifesto interesse público poderão ser realizadas excepcionalmente (§1º). O §2º proíbe eventos de formatura ou de colação de grau, espetáculos de balé infantil, qualquer que seja sua espécie ou escola de que se originem, bem como festivais e outras apresentações que discrepem da destinação do Teatro. Podemos notar a preocupação do Município em proteger o teatro e mantê-lo a salvo de manifestações menores, evitando o abuso de anos anteriores. Ainda nesta direção o art. 10º dispõe que o cessionário indenizará o Teatro em caso de danos ao prédio, ao seu acervo artístico, aos materiais permanentes aos bens arrolados em termo de responsabilidade assinado quando do deferimento da cessão.

As transmissões e retransmissões televisionadas ou radiofônicas de espetáculos e gravações de qualquer espécie são permitidas pelo art. 16º desde que não haja prejuízo para a programação. Por seu lado, o art. 17º trata de co-patrocínio ou colaboração entre o Teatro Municipal e pessoas físicas ou jurídicas, privadas ou públicas desde que tenham um relevante interesse artístico-cultural tendo em vista o que foi definido no art. 2º. Estes espetáculos serão considerados manifestações oficiais do teatro. De acordo com o artigo 18º os Corpos Estáveis também poderão ser cedidos a terceiros para espetáculos promovidos no Teatro Municipal.

---

<sup>15</sup> Decreto 26.390 de 15 de junho de 1988

<sup>16</sup> Ibidem



Os artigos 20º a 29º tratam dos preços dos vários tipos de cessão possíveis. Devido às altas taxas de inflação da época deste decreto estes valores estão expressos em Obrigações do Tesouro Nacional – OTN – títulos governo federal protegidos da inflação pela sua variação de valor de acordo com a taxa de inflação. Regulamentações posteriores, principalmente após a implantação do Plano Cruzado passaram a expressar estes valores em Reais. O Decreto 45.567 de 28 de dezembro de 2004 publicou estes valores expressos em Reais. O Apêndice 3 traz a tabela de preços atualizada.

De acordo como o art. 30, os valores definidos neste decreto incluem:

- I. Utilização pelo cessionário do pessoal disponível o que inclui porteiros, bilheteiros, indicadores e pessoal técnico;
- II. Consumo de luz, força e água;
- III. Aparelhamento e material técnico disponível;
- IV. Ocupação do Teatro para ensaios e montagem dentro dos horários estabelecidos.

Segundo o artigo 31º os pagamentos devidos por direitos autorais – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD e à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, à Ordem dos Músicos do Brasil e ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão no Estado de São Paulo, bem como o pagamento de tributos municipais, estaduais e federais correrão por conta do cessionário.

O Decreto no 46.379 de 26 de setembro de 2005 autoriza a cessão de produtos de ópera do Teatro Municipal e fixa o valor dos preços públicos correspondentes. Tendo em conta o grande acervo de produções de óperas do Teatro Municipal, que na época passava por um processo de recuperação e ampliação este decreto considera, em seu artigo 1º, a possibilidade de cessão de produções de óperas para outros teatros de ópera nacionais, internacionais ou entidades assemelhadas mediante pagamento de um aluguel. (Ver a tabela de preços no Apêndice 3).

O cessionário torna-se responsável pela integridade do acervo e se responsabiliza a arcar com as despesas de transporte, traslado, taxas alfandegárias, lavagem dos figurinos por método apropriado e todas as demais despesas decorrentes da cessão.

Até 1972 quando o senador José Sarney apresentou o projeto do que viria a ser a Lei Sarney no Brasil o estado era o único produtor de cultura. A dependência era total do

patrocínio governamental sem o qual não era possível qualquer manifestação. D. João VI ao chegar no Brasil em 1808 trouxe consigo músicos da corte lisboeta e até castrados. Ele próprio instrumentista e compositor <sup>17</sup> era na realidade muito mais um apreciador da música sacra do que da ópera. “Contudo sua atuação como mecenas no terreno musical resultou sobretudo na introdução e no estímulo da ópera, do balé e de outras modalidades de música profana”. A futura esposa do Imperador D. Pedro II D. Teresa Maria Cristina, irmão de Fernando II rei das Duas Sicílias, trouxe consigo cantores e músicos não só de Nápoles como de várias outras cidades italianas para se apresentarem no Teatro São Pedro de Alcântara.

Assim, vemos que o modelo de subsídio à cultura era o modelo europeu com os Reis, Duques e Príncipes – a nobreza enfim – subvencionando e protegendo as artes em geral e a música em especial. Não havia espaço para a iniciativa privada, a qual, diga-se de passagem, não estava nem um pouco interessada em participar. Poucas e honrosas exceções devem ser mencionadas, no entanto, como o negociante de escravo e amante do bel canto José Bernardino de Sá que mantinha às suas expensas o Teatro São Pedro de Alcântara para que pudesse se deliciar com as óperas italianas.

O século XIX veio e se foi e o século XX já estava caminhando para sua década derradeira e o Brasil ainda não tinha uma política que trouxesse a iniciativa privada – em troca de algum tipo de renúncia fiscal – a se interessar no desenvolvimento e progresso das artes e da cultura. Finalmente em 2 de julho de 1986 é aprovada a Lei 7.505 - Lei Sarney – que já havia sido refutada em 1972 é aprovada. Apesar de toda luta pela implantação de um conceito federalista trazido pelo movimento republicano sob uma grande influência de Augusto Comte o apoio à cultura no Brasil nasceu através de uma lei centralizadora.

Uma análise mais detalhada do que foi apresentado neste capítulo nos leva a concluir que realmente é a União que tem uma política cultural mais sólida e estruturada, talvez pelo fato de ser a mais antiga e de ter sido elaborada com mais tempo.

Um exame superficial da legislação estadual nos leva a crer que há uma grande necessidade de maior detalhamento e um estudo mais aprofundado da forma e do tipo de projetos que pretendem apoiar. Levada a plenário para aprovação já em pleno século XXI a

---

<sup>17</sup> ARRUDA, José Jobson de Andrade. (supervisor). *Saga a grande história do Brasil, vol. 3, império 1808-1870*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

Lei Estadual 12.268 de 20 de fevereiro de 2006 ainda não teve tempo de sequer ter sido regulamentada. Na estrutura legal brasileira é imperiosa a regulamentação de uma lei para que ele possa ser aplicada, assim, não estamos vendo quando a legislação estadual terá uma aplicação efetiva.

O Município de São Paulo, sem sombra de dúvida centraliza suas políticas culturais – principalmente no que diz respeito à ópera – no Teatro Municipal, o que na realidade é o caminho mais lógico e adequado. Em realidade não vemos necessidade de perder tempo em buscas inúteis de novas formas e abordagens na produção de óperas se já possui o Teatro Municipal, com toda a infra-estrutura montada e já atuando como uma Companhia de Ópera.

---

## Conclusão

*Je ne vois rien !  
Je ne sais rien !...  
Barbier et Carré Faust, 1<sup>er</sup> acte.*

O Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa assim define o termo política:

(...) 2. Sistema de regras respeitantes à direção dos negócios públicos. (...)

(...) 4. Conjuntos de objetivos que enformam determinado programa de ação governamental (...) <sup>1</sup>

Uma análise rápida destas definições deixa claro que sempre houve em São Paulo uma política cultural, principalmente no que diz respeito à ópera. Seguindo o exemplo europeu o Estado chamava para si a responsabilidade de fornecer espetáculos de ópera. O que realmente não acontecia era o Estado – através da renúncia fiscal – atrair a iniciativa privada para juntos co-patrocinarem as atividades culturais e artísticas.

No Capítulo I tivemos oportunidade de acompanhar o conceito de ópera e vimos seu nascimento na mansão do Conde Bardi em Firenze no início do século XVII. A Camerata Fiorentina era um grupo de nobres entusiastas que decidiram recriar o teatro grego, e para tanto não mediram esforços – e nem dinheiro – para satisfazerem sua sede de conhecimento e cultura. A ópera já nasceu nobre, foi criada por nobres e para nobres. Levou algum tempo até que os plebeus pudessem também participar desta diversão. E foi um sucesso instantâneo, com o público aderindo imediatamente à nova forma de arte. O sucesso foi tão grande e imediato que em Veneza do século XVII chegaram a funcionar concomitantemente oito teatros de ópera. Atualmente poucas são as cidades que têm mais de um teatro de ópera.

No Capítulo III tivemos a oportunidade de comparar a forma de incorporação e fundação de diversas casas – e companhias – de ópera na Europa e na América. Ficou evidente que existem dois modelos típicos: o modelo italiano (europeu) também adotado na América do Sul, e o modelo norte-americano. No primeiro vemos a nobreza – e os governantes – construindo e inaugurando teatros de ópera. Nos Estados Unidos grupos de cidadãos se juntam e com doações pessoais constituem as companhias de ópera.

---

<sup>1</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa. São Paulo: Nova Fronteira, 1995, p; 515

Eventualmente estamos assistindo à transformação das companhias de ópera estatais em fundações de direito privado sem fins lucrativos, atitude que transbordou para Brasil.

Na Itália pesquisamos três companhias que certamente são parte do grupo das mais importantes da Itália e da Europa: O Teatro Alla Scala de Milão, o Teatro San Carlo de Nápoles e o Teatro La Fenice de Veneza. Nos Estados Unidos pesquisamos as duas companhias de ópera existentes em Nova Iorque – a Metropolitan Opera Company e a New York City Opera – e a San Francisco Opera Company em San Francisco.

No Brasil analisamos o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o Teatro Municipal de São Paulo – este último objeto principal de nossa pesquisa. É importante observar que apenas o Teatro Municipal de São Paulo ainda não se transformou em uma fundação de direito privado, apesar de declarações que obtivemos de que existem estudos na Secretaria de Cultura do Município de São Paulo para que isso aconteça.

A Casa Real Portuguesa não ficava muito atrás das várias monarquias da Península Itálica, tinha dentre seus membros bons músicos e artistas. D. João V, bisavô do regente – futuro D. João VI – foi instrumentista e compositor de algum valor, possuindo uma das melhores bibliotecas musicais da Europa.

O futuro D. João VI também era instrumentista e compositor, e apreciava muito a música sacra à qual deu grande incentivo. Contudo, sua atuação como mecenas no terreno musical resultou sobretudo na introdução e no estímulo da ópera, do balé e de outras modalidades da música profana.<sup>2</sup>

O Regente tinha uma afeição particular pela música religiosa, e foi por ela que iniciou modernização da atividade musical brasileira. O ponto de partida foi a reorganização da Capela Real. Mandou vir da Europa músicos e cantores e entregou a regência a um músico que aqui encontrara e passara a proteger: o Padre José Maurício Nunes Garcia. Na segunda década do século XIX o Coral da Capela Real já contava com cinquenta cantores e cem instrumentistas, dirigidos por dois maestros. A qualidade da execução era notável e muitos europeus em visita ao Brasil equiparavam a música produzida na Capela Real do Rio de Janeiro à apresentada na Europa.

---

<sup>2</sup> ARRUDA, José Jobson de Andrade (supervisor). *Saga a grande história do Brasil, vol. 3, Império 1808-1870*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 42

O movimento musical do Rio de Janeiro atraiu um grande número de músicos de Portugal, dentre eles o compositor de óperas Marcos Portugal com vários sucessos em Lisboa e em outras capitais européias. Teve início então uma disputa entre músicos brasileiros e portugueses pelos favores do Regente, com os fidalgos portugueses apoiando o compositor português e os brasileiros suportando o padre patrício.

O gosto musical da época – no Brasil e na Europa – sem dúvida preferia a ópera, principalmente a ópera bufa, em detrimento da música religiosa. Apesar disto D. João não abandonou o Padre José Maurício, que permaneceu na corte “e continuou a receber auxílio financeiro do regente – que com freqüência lhe encomendava peças (...)”<sup>3</sup> Estas encomendas mantinham-no ocupado todo o tempo no melhor estilo das relações entre um mecenas e seu protegido. O coroamento da preferência pela ópera e a música profana deu-se em 1813 com a inauguração do Real Teatro de São João. Sob a direção de Marcos Portugal eram realizados de quatro a cinco récitas semanais de óperas italianas e balés.

Apesar dele próprio ser um músico de alguns dotes – de sua lavra é o Hino da Independência – o governo de D. Pedro I foi muito curto e conturbado para que possamos falar em uma política – seja ela qual for. Os nove anos incompletos de governo do nosso primeiro imperador foram todos dedicados a manter a unidade do país recém criado.

Em oposição ao governo de seu pai, o reinado de D. Pedro II durou quase cinquenta anos. No seu governo incentivou as artes e as ciências, apoiou a consolidação da cafeicultura e empreendeu tentativas de desenvolvimento urbano e industrial. Sua esposa, italiana de nascença, trouxe para o Brasil vários músicos italianos que se fixaram na corte.

D. Pedro II, grande apreciador das artes, recebia com freqüência escritores, pintores, músicos e cientistas que buscavam promoção através do Imperador ou mesmo alguma forma de ajuda financeira. Nosso principal compositor de ópera Antonio Carlos Gomes foi um destes protegidos, agraciado por uma bolsa de estudos em Milão. A relação dos governantes com as artes era um conjunto de atitudes e atividades pontuais que definitivamente não constituíam uma política específica de proteção cultural.

---

<sup>3</sup> ARRUDA, José Jobson de Andrade (supervisor). *Saga a grande história do Brasil, vol. 3, Império 1808-1870*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 42

Vamos agora focar o desenvolvimento cultural e político da cidade de São Paulo e formar uma idéia da evolução e da aplicação das diversas políticas e regulamentações voltadas para a produção de óperas.

No Capítulo II vimos que a primeira tentativa de dotar a cidade de São Paulo de um teatro acabou sendo frustrada exatamente pelo Póde Público: a Casa de Ópera que havia sido alugada não teve seu aluguel aprovado pela Câmara e o teatro foi fechado. O Governador da Capitania conhecido como Morgado de Mateus reabriu o teatro em instalações provisórias no porão do palácio. Mais tarde decidiu movê-lo para a extinta Casa de Fundação, que depois de remodelada foi inaugurada como teatro em 1793. Pelo que pudemos verificar esta foi a última intervenção direta do governo nas artes cênicas até a fundação do Teatro Municipal, quase dois séculos depois em 1911.

Da primeira temporada de ópera em 1874 até a inauguração do Teatro Municipal não localizamos qualquer forma de ajuda cônica e duradoura do poder público aos vários empresários que por aqui estiveram. A ópera – como todas as demais formas de arte – estava sujeita aos riscos normais de um empreendimento, sem qualquer proteção especial do poder público. Alguns empreendedores, reconhecendo as possibilidades do ramo faziam investimentos em teatros e contratação de artistas. Um caso típico foi o Teatro Provisório – palco da primeira temporada lírica de São Paulo – de propriedade de Antonio Álvares Leite Penteado (depois Conde Álvares Penteado). Este teatro foi reformado em 1900 para melhor adaptar-se às produções de ópera e rebatizado com o nome de Teatro Santana. O Santana, o São José e o Politeama foram as casas de ópera de cidade até a inauguração do Municipal.

No Capítulo III tivemos a oportunidade de analisar com alguma profundidade a movimentação que antecedeu a fundação do Teatro Municipal. O projeto do vereador Carlos Garcia apresentado à Câmara de Vereadores de São Paulo em maio de 1895 isentando de impostos por três anos quem construísse um teatro em São Paulo antecipava em setenta e sete anos a Lei Sarney e em noventa e cinco anos a Lei Mendonça. Era o Estado abrindo mão de parte de sua arrecadação para incentivar a iniciativa privada investir em cultura.

Na época – pouco afeita a este tipo de comportamento estatal – a iniciativa privada não se interessou. Com o incêndio do Teatro São José outros dois vereadores Gomes Cardim e José Roberto aumentam o prazo de isenção para vinte anos e mais uma vez

calam-se os contribuintes. Em janeiro de 1898 a isenção é aumentada para 50 anos e aparecem dois interessados. As negociações, no entanto, são interrompidas por motivos vários que descrevemos no Capítulo III,

Em 1900 o assunto alcança o Senado Estadual e dá lugar a uma discussão que na época foi apaixonante e que permanece apropriada até nosso século. Deve ou não o Estado usar o dinheiro público para construção de teatros ou centros de cultura? Cabe ao Estado financiar a produção cultural? Discussão que vem gerando debates acalorados desde daquele longínquo final do século XIX. Começava-se a discutir uma política, uma forma de financiar e sustentar a produção cultural – uma parceria entre o poder público e a iniciativa privada. Do outro lado, vinha a afirmação que o dinheiro do povo não deveria ser encaminhado de forma irregular para financiar o divertimento de uma pequena parcela da sociedade. Não seria este dinheiro melhor empregado na satisfação das necessidades básicas das camadas mais baixas da população?

A esta posição do senador Ezequiel Ramos contrapunha-se o senador Frederico Abranches que afirmava que uma das obrigações do Estado era desenvolver a intelectualidade de seus membros aplicando suas forças e recursos no desenvolvimento do conhecimento e do belo, imprimindo na população o gosto pelo belo. Seu projeto foi vencedor tornando-se Lei em 13 de novembro de 1900.

O vereador Gomes Cardim retorna com um novo projeto em fevereiro de 1903, desta vez para utilizar um terreno desapropriado pelo Estado o qual foi cedido à Prefeitura. Nova lei em abril autoriza um crédito de 2,3 contos de réis para a construção do Teatro Municipal. Na impossibilidade de fazer uma parceria com a iniciativa privada a Prefeitura do Município de São Paulo chamava a si a responsabilidade de prover um teatro de ópera para a cidade. O Poder Público toma a iniciativa de apoiar e desenvolver a cultura e as artes, criando uma política pública que substituiu o mecenato incerto e inseguro.

A partir de 1911 São Paulo começou a contar com as “Temporadas Oficiais” que aconteciam no Teatro Municipal. A Prefeitura abria uma concorrência para a temporada, os interessados se candidatavam com um projeto da temporada: o repertório, os artistas a serem contratados e as datas. Segundo o Professor Casoy<sup>4</sup> – por nós entrevistado – a Prefeitura fornecia uma subvenção ao vencedor o qual poderia usar o próprio da

---

<sup>4</sup> Entrevista via email em 16 de abril de 2006.



municipalidade para realizar suas récitas ficando com a bilheteria. Sob um certo aspecto era uma forma de parceria público privada com a cidade entrando com o teatro e uma subvenção em dinheiro, e o empresário montando os espetáculos e aceitando o risco do empreendimento – minimizado é verdade – mas sempre presente. Devemos observar que cabia ao empresário trazer da Europa os cantores – incluindo coristas e *comprimari* – e toda a infra-estrutura técnica e cênica. Paralelamente às “Temporadas Oficiais” continuaram outras nos demais teatros. A grande diferença era que o empresário, neste caso, arcava com todo o risco.

Uma grande transformação neste quadro aconteceu na década de 30 quando foram constituídos os Corpos Estáveis do Teatro Municipal: a Orquestra Sinfônica, os corais Lírico e Paulistano e o Corpo de Baile. Nascia então em São Paulo uma Companhia de Ópera nos moldes das demais companhias de ópera em funcionamento na época. O Teatro Municipal tinha toda a infra-estrutura artística, cênica e técnica; bastava contratar os cantores que iriam se responsabilizar pelos papéis principais. O Teatro Municipal de São Paulo era a única entidade na cidade capaz de produzir sozinha uma ópera. Era capaz, inclusive de ceder seus corpos estáveis para temporadas em outros teatros. A Prefeitura do Município de São Paulo tornou-se, em realidade, um produtor de óperas. Mas a política de produção de óperas em São Paulo continuou a mesma, apenas com um custo menor para a municipalidade. Ao empresário cabia arrebatar os artistas na Europa e o Teatro Municipal fornecia o resto, de cantores a técnicos, de bailarinos a iluminadores, guarda roupa e comparsaria, contra regra e cenários.

As subvenções oferecidas pela Prefeitura Municipal de São Paulo para a realização das temporadas líricas eram votadas pela Câmara dos Vereadores através um Projeto de Lei específico. Novamente voltou à baila a discussão da propriedade de serem realizados gastos públicos para o enlevo de alguns poucos. Discutiu-se a propriedade de se gastar dinheiro do contribuinte para o regalo de um grupo social abastado e coisas do gênero. “Chegou-se a discutir no recinto da Câmara o valor dos compositores e a utilidade da arte (...)”.<sup>5</sup>

Em 1949 a discussão do Projeto de Subvenção entrou num impasse. Após muitas discussões ficou decidido que a temporada de 1949 seria produzida por uma comissão

---

<sup>5</sup> CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p 193.

nomeada pela Câmara. A temporada não foi um insucesso total, mas, não agradou completamente ao público. No ano seguinte – 1950 – o antigo sistema retornou com o empresário Alfredo Gagliotti.

O Teatro Municipal permaneceu fechado nos anos de 1952, 1953 e 1954. Quando de sua reabertura em 1955 a sistemática de produção de óperas foi radicalmente modificada. Os empresários foram dispensados e a diretoria do teatro passou a exercer as funções anteriormente executadas por eles. Esta nova metodologia resultou numa mudança radical na política de produção de óperas. O número de produções foi drasticamente reduzido e o tempo entre as produções foi aumentado, descaracterizando a estrutura de uma “temporada de ópera”. A grande mudança, no entanto, foi no campo artístico. Sem a preocupação comercial foi possível a produção de óperas de menor apelo popular, mas de melhor qualidade artística. Foram feitas produções experimentais e lançamentos de novas composições.

Nos anos oitenta surgiu uma nova política para a produção e apresentação de óperas: o Projeto Pró-Ópera. . Foi uma tentativa de popularizar a ópera buscando alcançar uma platéia com um perfil diferente, Além de preços populares foram também realizados ensaios públicos abertos a estudantes e trabalhadores. Outra novidade foi a importância dada ao treinamento dos novos cantores. Para tanto todas as óperas eram preparadas com dois elencos sendo um deles com cantores jovens que se aproveitavam da experiência dos cantores mais antigos.

Foram também montados espetáculos educativos com peças didáticas como *Let's make an opera*<sup>6</sup> do compositor inglês Benjamin Britten cantada em português. Este espetáculo foi montado no Teatro Municipal e em outros espaços da cidade e em outras cidades.

Com o Projeto Pró-Ópera foram criadas as Vesperais Líricas com a finalidade de aproximar o povo e a ópera. As Vesperais Líricas eram inicialmente produzidas no saguão do teatro às quintas feiras no horário após o expediente com entrada franca. Árias famosas de ópera eram apresentadas por cantores do teatro. Em nossa opinião a grande importância destas apresentações era a proximidade entre os cantores e a platéia que ficava sentada nas

---

<sup>6</sup> “Vamos fazer uma ópera”

escadarias em contato íntimo com os artistas. Estas vesperais foram transferidas para o salão da Biblioteca Mário de Andrade, também às quintas feiras mantendo a grande audiência inicial. No final dos anos 90 foram interrompidas. A série “Vesperais Líricas” foi reinaugurada no mês de março de 2006, realizando suas apresentações sempre às terças-feiras, às 18h00, na Sala Olido – Galeria Olido.

O Projeto Pró-Ópera previa a produção de óperas a cada dois meses utilizando os Corpos Estáveis, segundo declaração do então Secretário de Cultura do Município de São Paulo, Sr. Mario Chamie:

O Projeto Pró-Ópera não pretende galvanizar a sociedade paulistana em torno de grandes nomes da cena lírica. Quer, inicialmente, implantar um sistema de trabalho de base, um laboratório de preparação do cantor lírico em São Pedalo. Vai preparar o artista para um público muito maior – e, enquanto faz isso, empenha-se na tarefa ainda mais importante de preparar esse público para as noites de ópera no Teatro Municipal. Elas foram iniciadas com um espetáculo que começou atrasado e não acabou, mas continuaram com muitos momentos memoráveis, que esse livro evoca.<sup>7</sup>

Como estamos vendo esta foi uma guinada na política de produção de óperas em São Paulo mudando radicalmente prioridades e objetivos. Esta declaração do Sr. Chamie indica o desligamento de uma visão comercial das temporadas líricas substituída pela busca de produções de maior qualidade artística, e o interesse de aumentar o público das óperas. Vamos fazer uma leitura da situação da ópera em São Paulo nesta época. Não havia qualquer legislação específica para o apoio às produções artísticas e culturais. O Teatro Municipal era, em realidade, o único produtor de óperas em São Paulo.

---

<sup>7</sup> **CHAMIE**, Mario. *70 anos – Teatro Municipal*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Prefeito Reynaldo Emygdio de Barros, Secretária Municipal de Cultura, Secretário Mario Chamie Mario. *70 anos – Teatro Municipal*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Prefeito Reynaldo Emygdio de Barros, Secretária Municipal de Cultura, Secretário Mario Chamie, p. 237

Em 2 de julho de 1986 é aprovada a Lei no. 7.505 – Lei Sarney – que dispunha sobre os incentivos fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico, primeira tentativa de regulamentar o apoio à produção cultural e artística. O legislador buscava reunir em um só corpo legal os procedimentos e políticas a serem utilizadas unificando desta forma iniciativas individuais de vários níveis e órgãos governamentais. Esta Lei é substituída pela Lei de Incentivo à Cultura – 8.313 de 23 de dezembro de 1991 – Lei Rouanet – que em realidade restabeleceu princípios da Lei Sarney. O governo volta a oferecer vantagens fiscais às instituições privadas tanto físicas quanto jurídicas que se disponham a investir na produção cultural e artística. O incentivo fiscal à cultura é um estímulo sobre a carga de impostos devidos ao Estado que é repassada à iniciativa privada em virtude do aporte de recursos na cultura. Com a presença multilateral do Estado na economia, em contraposição ao Estado unilateral, este deixa de ser o centralizador de todas as ações para ser um agente estimulante, que emula ações privadas, no contexto da ordem econômica nacional.

A partir deste ponto temos duas formas, duas políticas diferentes para a produção de ópera em São Paulo. O Teatro Municipal com total capacidade de produção utilizando fundos públicos e a produção por grupos privados utilizando fundos repassados, como doação ou patrocínio, por outras entidades privadas valendo-se de incentivos fiscais. Devemos ter mente, no entanto, que por suas próprias características o Teatro Municipal continuou sendo ainda a grande e principal fonte de produções operísticas.

Em 1991 um grupo de freqüentadores do Teatro Municipal, os quais se intitulavam “admiradores da cultura e da arte” criaram uma sociedade civil sem fins lucrativos à qual denominaram “Patronos do Teatro Municipal de São Paulo”. Em dezembro do mesmo ano foi aprovada a Lei 8.313/91, a Lei Rouanet, que criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC. Este grupo dedicou-se unicamente à produção de espetáculos – incluindo óperas – no Teatro Municipal utilizando-se dos incentivos da Lei Rouanet. De acordo com informação da Sra. Lucia Augusta Oliveira, Diretora Administrativa do Teatro Municipal de São Paulo <sup>8</sup> a última produção em parceria com os Patronos do Teatro Municipal foi interrompida em agosto de 2005 “por divergência nos projetos”. No entanto o folder de pesquisa preparado pelo Sr. Marcio Sgreccia com relação aos Patronos do Teatro

---

<sup>8</sup> Entrevista via Internet - resposta datada de 11 de julho de 2006

Municipal registra como última produção – a ópera *Condor* de Antonio Carlos Gomes que foi apresentada em 25, 27, 29 de novembro e 1 e 3 de dezembro de 2005.

No período de existência dos Patronos foram produzidas 28 óperas. Sendo 2 óperas em 1991, 1992 e 1993. Em 1994 não houve produção de óperas; em 1995, 1996 e 1997 uma ópera por ano. Nos anos de 1998, 1999 não foram apresentadas óperas; em 2000 houve uma produção, 3 em 2001, 5 em 2002 6 em 2003, 1 em 2004 e 3 em 2005. É importante observar que os Patronos não produziam apenas óperas, mas recitais sinfônicos, corais e de câmara. A associação Patronos do Teatro Municipal era formada por pessoas físicas e jurídicas divididos em categorias de acordo com os valores investidos. Como dito acima utilizavam o mecenato sob a forma de doação para as pessoas físicas e investimento para as pessoas jurídicas. Os Patronos do Teatro Municipal de São Paulo – conforme o próprio nome indica investiram apenas em produções realizadas no Teatro Municipal..

Outra entidade que produziu óperas na cidade de São Paulo, valendo-se da legislação de apoio à cultura, foi o Instituto Alfa de Cultura que produz espetáculos no Teatro Alfa. Segundo a Sra. Sandra Aoki, Coordenadora de Marketing do Teatro Alfa por nós entrevistada <sup>9</sup> informou que as produções do Teatro Alfa – todas as produções artísticas – são realizadas com o apoio das Leis Rouanet (federal) e Mendonça (municipal) em cooperação com o Teatro Municipal de São Paulo. As óperas contaram com a participação do Coral Lírico e da Orquestra Experimental de Repertório com cenografia, guarda roupa e serviços técnicos do Teatro Municipal de São Paulo. Retornando à informação da Sra. Lúcia Augusta Oliveira:

(...) desde a nova gestão não realizamos nenhuma parceria com casas de espetáculo privada”. Nesta gestão, quando os Corpos Estáveis se apresentam fora do Theatro Municipal , geralmente ocorre em estabelecimentos municipais ou estaduais, a título de convite, sendo que as despesas de alimentação e transporte são arcadas pelo proponente. <sup>10</sup>

Assim, observamos que o Teatro Alfa interrompeu as produções de ópera a partir de 2003. A única exceção foi a apresentação da ópera *Joanna de Flandres* que não foi uma

---

<sup>9</sup> Entrevistada via Internet – resposta em 26 de maio de 2006.

<sup>10</sup> Entrevista via Internet - resposta datada de 11 de julho de 2006

produção do Teatro Alfa, mas de uma empresa de produções artísticas – Maestro Produções Artísticas & Culturais Ltda.

Vale a pena nos determos na análise dos projetos que culminaram com a produção da *Joanna de Flandres*.

Antonio de Carlos Gomes compôs duas óperas em português antes de ganhar o patrocínio imperial para estudar em Milão. A primeira, *A Noite no Castelo* estreou no Rio de Janeiro no Teatro Lírico em 4 de setembro de 1861. A segunda – que lhe valeu a bolsa – *Joanna de Flandres* estreou no Teatro Lírico em 15 de setembro de 1863, mas depois de sua estréia nunca mais foi encenada. Foi dada como perdida por muitos – inclusive pelo próprio compositor – desaparecida após somente três récitas no incêndio do Teatro Santa Isabel em Recife. A obra foi recuperada pelo musicólogo Achille Picchi e o maestro Fábio Gomes de Oliveira, criadores do Projeto Memória da Ópera Brasileira. Este trabalho resultou na recuperação da partitura da *Joanna de Flandres*. O projeto de recuperação foi patrocinado pela Unisys Ltda. que contou com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura e da Prefeitura Municipal de São Paulo via Lei Mendonça. A professora da Unicamp Lenita W. M. Nogueira também preparou uma versão da ópera.

A partir da partitura recuperada pelos maestros Picchi e Oliveira, a Maestro Produções Artísticas e Culturais Ltda. com apoio do Ministério da Cultura (Lei de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet); da Prefeitura de São Paulo (Lei Municipal de Incentivo à Cultura – Lei Mendonça) e da Lei 9.790 de 23 de março de 1999 (Lei Ocisp – Lei da Organização Civil de Interesse Público) Instituto Brasil Ativo; apresentou um projeto para a montagem da ópera *Joanna de Flandres* em um circuito brasileiro a partir de apresentações em São Paulo. A produção foi feita sob a direção musical do maestro Fábio Gomes de Oliveira e direção cênica de Marília Pêra e Cássio Scapin. A cenografia foi executada por Tobias May e o guarda roupa confeccionado pelas estilistas paulistas Christianne e Luciana Daud e os adereços confeccionados pela empresa Ramalho Cutelaria Medieval Ltda. de Florianópolis. A orquestra e o coro foram contratados especialmente para esta produção o mesmo acontecendo com os solistas. Como vemos o projeto foi executado de forma independente sem utilizar recursos do Teatro Municipal. Esta montagem ilustra perfeitamente o alcance que o conjunto de políticas culturais existente pode proporcionar.

Se levarmos em conta apenas a produção de óperas na cidade de São Paulo, fica claro que até o momento somente a Lei Rouanet foi utilizada. Examinamos as planilhas de projetos referentes à Lei Municipal 10.923 de 30 de dezembro de 1990 e dentre os projetos apresentados não localizamos nenhum que se referisse à produção de ópera. Por outro lado, a Lei Estadual 12.268 de 20 de fevereiro de 2006 ainda não foi regulamentada. Quanto a Lei Rouanet foi utilizada para produzir 28 óperas pelos Patronos do Teatro Municipal e sete produções no Teatro Alfa sem considerarmos a *Joanna de Flandres* que foi um caso a parte.

Em última análise, o Teatro Municipal continua sendo o grande, e talvez o único, produtor de ópera em São Paulo, pelo fato de possuir não só os Corpos Estáveis como a infra-estrutura cenográfica e técnica que permite a produção de óperas.

Em sua entrevista à Revista Veja,<sup>11</sup> o Diretor Artístico do Teatro Municipal, Maestro Jamil Maluf declara que seu projeto na direção do teatro é “transformar o Municipal em um centro de produção de música lírica”. Seu plano é utilizar toda a capacidade técnica do teatro e transformá-lo num centro de produção de óperas. Até o momento, mesmo considerando toda a legislação cultural existente, o Teatro Municipal de São Paulo é em realidade o centro irradiador da ópera na cidade de São Paulo exatamente por ser a única organização com uma estrutura que permite montagem e apresentação de óperas.

---

<sup>11</sup> REPORTAGEM – CULTURA. *O Municipal volta a brilhar*. São Paulo: Veja São Paulo, ano 39 no. 10 p.18-28, 15 de março, 2006.

## FONTES

### 1) PESQUISA DOCUMENTAL

#### **Museu do Imigrante – Memorial do Imigrante**

Registro de imigrantes recebidos

Dados estatísticos

#### **Museu do Teatro Municipal de São Paulo**

Programas das óperas no período de 1952 a 2000

Recortes de jornal com críticas e notícias do mesmo período

70 anos de Theatro Municipal publicação assinada pelo secretário de Cultura Sr. Mario Chamie

Levantamento das produções operísticas do período

Levantamento das histórico e das produções patrocinadas pelos Patronos do Teatro Municipal.

### 2) ENTREVISTAS

#### Entrevistas pessoais:

Sr. Marcio Sgreccia – Encarregado do Museu do Teatro Municipal

Sr. Guerino Emilio Ferraro – Fundador e Diretor do Teatro Lírico de Equipe, ex Chefe da Comparsaria do Teatro Municipal de São Paulo

#### Entrevistas telefônicas:

Sr. Ari Aguiar – Presidente da Associação Paulista de Organistas – APO – em 28 de maio de 2006 às 15h30m;

Ms. Eugenia Spektor – Special Events Associate, New York City Opera – entrevistada pelo telefone (1-(212) 870-5595) em 12 de julho 2006 às 15h20m.

#### Entrevistas via Internet:

Sr. Sergio Casoy – Professor de História da Ópera da Universidade de São Paulo, crítico de arte.

Sr. Ciro Bonilha Toledo Leite – Assessor de Imprensa do Teatro Municipal de São Paulo.

Maestro Jamil Maluf – Diretor Artístico do Teatro Municipal de São Paulo e Maestro Titular da Orquestra Experimental de Repertório

Sra. Lúcia Augusta Oliveira – Diretora Administrativa do Teatro Municipal de São Paulo.

Sra. Sandra Aoki – Coordenadora de marketing do Teatro Alfa

### 3) LEGISLAÇÃO ANALISADA

#### **- Legislação Federal**

**Constituição da República Federativa do Brasil**, promulgada em 5 de outubro de 1988, atualizada até a Emenda Constitucional n. 48 de 10 de agosto de 2005. 38ª. Edição atualizada, São Paulo: Saraiva, 2006.



**Lei 6.385 de 7 de dezembro de 1976** – Dispõe sobre o mercado de valores mobiliários e cria a Comissão de Valores Mobiliários – CVM.

**Lei 7.505 de 2 de julho de 1986 – Lei Sarney** – Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico

**Lei no. 8.034 de 12 de abril de 1990** – Altera a Legislação do Imposto de Renda das pessoas jurídicas, e dá outras providências.

**Lei no 8.313 de 23 de dezembro de 1991 – Lei Rouanet** – Restabelece os princípios da Lei no. 7505 de 2 de julho de 1986, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC e dá outras providências.

**Lei 9.999 de 30 de agosto de 2000** – Altera o inciso VIII da Lei no. 8.313

**Decreto no. 1.494 de 17 de maio de 1995** – Regulamenta a Lei no. 8.313 de 23 de dezembro de 1991, estabelece a sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.

**Decreto no. 3.000 de 26 de março de 1999.** Regulamento do Imposto de Renda.

**Decreto no. 5.761 de 27 de abril de 2006** – Regulamenta a Lei no. 8.313 de 23 de dezembro de 1991, estabelece a sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC e dá outras providências.

**MINISTÉRIO DA CULTURA, PRONAC** – Programa Nacional de Apoio à Cultura – Orientações Básicas.

#### - Legislação Estadual – Estado de São Paulo

**Lei no. 12,268, de 2005 de 20 de fevereiro de 2006** Institui o Programa de Ação Cultural – PAC – e dá providências correlatas

#### - Legislação do Município de São Paulo

**Lei Municipal no. 8,989 de 29 de outubro de 1979** – Estatuto dos Funcionários Públicos do Município de São Paulo

**Lei Municipal no. 10.923 de 30 de dezembro de 1990** – regulamenta os incentivos fiscais para projetos culturais

**Decreto Municipal no. 46.878 de 29 de dezembro de 2005** – corrige os preços para as locações do Teatro Municipal definidas pelo Decreto no. 26.390

**Decreto Municipal no. 45,657 de 28 de dezembro de 2004** – fixa o valor dos preços de serviços prestados por unidades da Prefeitura do Município de São Paulo

**Decreto Municipal no. 46.595 de 4 de novembro de 2005** – Confere nova regulamentação à Lei 10.923 de 30 de dezembro de 1990, que dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais no âmbito do Município de São Paulo.

**Decreto Municipal no. 46.379 de 28 de setembro de 2005** – autoriza a cessão de produção de ópera do Teatro Municipal e fixa os valores dos preços públicos correspondentes.

**DECRETO Nº 41.256, 17 DE OUTUBRO DE 2001**

*Regulamenta a Lei nº 10.923, de 30 de dezembro de 1991, e dá outras providências.*

**Decreto Municipal no. 26.390 de 13 de junho de 1988** – Locação do Teatro Municipal

#### 4) PESQUISAS REALIZADAS EM PORTAIS NA INTERNET

**Portal EDUCACIONAL.** *A imigração italiana.*

Em: <http://www.educacional.com.br/reportagens/italia/default>

\_\_\_\_\_ . *A São Paulo anarquista.*

Em: <http://www.educacional.com.br/reportagens.italia/saopaulo>

#### **Portal do INSTITUTO ALFA DE CULTURA**

[http://www.firstcom.com.br/atendidos\\_cliente.asp?id=45](http://www.firstcom.com.br/atendidos_cliente.asp?id=45)

Hotel Transamérica

[http://www.transamericaflats.com.br/empresa/frameset\\_empresa.htm](http://www.transamericaflats.com.br/empresa/frameset_empresa.htm)

**Portal da PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA – THEATRO MUNICIPAL**

<http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/cultura/theatromunicipal>

<http://www.preeitura.sp.gov.br>

**.Portal do TEATRO ALFA**

Em:

<http://www.teatroalfa.com.br/modulos/teatro/o-teatro.asp>

<http://www.teatroalfa.com.br/modulos/teatro/ficha-tecnica.asp>

<http://www.teatroalfa.com.br/modulos/teatro/dados-tecnicos.asp>

<http://www.teatroalfa.com.br/modulos/teatro/termos-usos.asp>

<http://www.teatroalfa.com.br/modulos/teatro/interiores.asp>

<http://www.teatroalfa.com.br/modulos/historio/historico.asp>

**Portal do TEATRO COLON DE BUENOS AIRES**

<http://www.teatrocolon.org.ar/inicio.htm>

**Portal do TEATRO ALLA SCALA DI MILANO**

<http://www.teatroallascala.org/public/LaScala/index/html>

**Portal do TEATRO LA FENICE DI VENEZIA**

[http://88.32.97.252/storia\\_teatro.php](http://88.32.97.252/storia_teatro.php)

**Portal do THEATRO MUNICIPAL DO RIO DEJANEIRO**

<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/>

**Portal do TEATRO SAN CARLO DI NAPOLI**

<http://ww.cib.na.cnr.it/Napoli/itineray4/tscarlo.html>

**Portal da METROPOLITAN OPERA HOUSE**

<http://www.metoperafamily.org/metopera/history/chapters>

**Portal da NEW YORK CITY OPERA**

<http://www.nycopera.com/about/history/>

**Portal da SAN FRANCISCO OPERA COMPANY**

[http://sfopera.com/mi\\_history.asp?print=1&](http://sfopera.com/mi_history.asp?print=1&)

*NOTA Estes portais foram visitados para obtenção de dados e informações diversas vezes no período de dezembro de 2004 a julho de 2006*

## BIBLIOGRAFIA

- ABRUZZESE**, Anthony. *The story of Italian Opera the beginnings*. New York: Pirandello Lyceum Institute of Italian American Studies, Research and Cultural Dissemination, 2005. :
- ALVES**, Maria Aparecida. *Técnicos de espetáculo: trabalho e formação*. Texto de Apoio – Seminário Internacional Trabalho docente e artístico: força e fragilidade das profissões: Mesa 4 Metodologias de Pesquisa Sociológicas sobre o Trabalho no Campo da Cultura, São Paulo 18 e 19 de abril de 2006. Faculdade de Educação – UNICAMP.
- ALVIM**, Zuleika. *Brava Gente! : os italianos em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ARRUDA**, José Jobson de Andrade. *A revolução industrial*. São Paulo: Atica, 1988
- \_\_\_\_\_, (supervisor). *Saga a grande história do Brasil, vol. 3 ,Império 1808-1870*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- \_\_\_\_\_, (supervisor). *Saga a grande história do Brasil, vol. 4 , Lutas e antagonismos 1840-1870*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- \_\_\_\_\_, (supervisor). *Saga a grande história do Brasil, vol 5, República 1889-1929*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- AZEVEDO**, Silvia de Almeida. *Imigração e colonização no Estado de São Paulo*. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo, 75:105-157, 1941.
- BARDI**, Pietro Maria. *Itália-Brasil, relações desde o século XVI*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, **Fondazione Giovanni Agnelli**, out. 1980, 135., il. (Prefácio, agradecimentos, catálogo-exposição) *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1980
- BRASIL**, Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura. *PRONAC Programa Nacional de Apoio à Cultura orientação básica (mecenato e FNC)*. Brasília, 2006, 12p.
- BOCKMON**, Guy Alan e **STARR**, William J. *Scored for listening: a guide to music*. New York: Harcourt, Bruce & Company Inc., 1959.
- BRANDÃO**, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002.

**BRUNO**, Ernani Silva. Histórias e Tradições da cidade de São Paulo – Volume I Arraial dos Sertanistas (1554-1828). 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991.

\_\_\_\_\_. Histórias e tradições da cidade de São Paulo – Volume III Metrópole do café (1872-1918) São Paulo de agora (1919-1954). 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1991.

**CANABRAVA**, Alice. "A Grande lavoura" in *História da Civilização Brasileira*, Tomo II, vol. 4. São Paulo: Difel, 1974

**CARELLI**, Mario. Carcamanos & comendadores os italianos de São Paulo da realidade à ficção 1919-1930. São Paulo: Atica., 1985.

**CARNIER JR.**, Plínio. *Imigrantes: viagem, trabalho, integração*. São Paulo: FTD, 2000.

**CELLETTI**, Rodolfo. *A History of bel canto*. Oxford: Oxford University Press. 1991

**CERQUERA**, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.

**CHAMIE**, Mario. *70 anos – Teatro Municipal*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Prefeito Reynaldo Emygdio de Barros, Secretária Municipal de Cultura, Secretário Mario Chamie.

**CHAMPIGNEULLE**, Bernard, trad. bras.. *História da música*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1954.

**COELHO**, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ópera clássica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

**DALLIN**, Leon. *Listerner's guide*. Dubuque, (Iowa): WM Brown Company Publishers, 1958.

**DAL MORO**, Maria Teresa. *Puccini e "Manon Lescaut"*. Encarte do Programa Opera Brasil. São Paulo: Theatro Municipal, 1989:

**DENT**, Edward J, trad. port.. *Ópera*. Lisboa: Ulissea, s/data.

**DIÉGUES JR.** Manuel. Imigração, urbanização e industrialização: estudo sobre alguns aspectos da contribuição cultural do imigrante no Brasil. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, 1964.

**DONAIRE**, Denis. *A utilização do estudo de casos como método de pesquisa na área da administração*. Revista IMES, São Paulo: São Paulo, Ano XIV, no. 40, p. 9-19, ago. 1997.

**ELIAS**, Rodrigo. Braços para fazer um país. *Nossa História*, São Paulo: ano 2 no. 24, p. 14-19, outubro 2005.

**ESTADÃO CULTURA**. *Secretário vai propor lei de incentivo estadual*. Publicado em 14 de janeiro de 2005.

**EVELYN**, John. *Diário* in COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2004

**FARIAS**, Juliana Barreto. *Ganhando as ruas*. *Nossa História*, ano 2 no. 24, pp. 23 - 25 outubro 2005.

**FERREIRA**, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

**FERRERO**, Gina Lombroso. *Nell'America Meridionale*. Milano: Fratelli Treves, 1908

**FOLLINO**, Federico. *Compendio delle sontuose feste de Mantova* in COELHO, Lauro Machado. *A Ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000

**GASSET**, Philip et alii, trad. bras.. *Mestres da ópera italiana I Rossini, Donizetti, Bellini*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1989.

**GOMES**, Carmem. *Requisitos necessários a um artista lírico e como prepará-lo para o palco*. Tese para Concurso de Livre Docência da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1949.

**GOUNOD**, Charles François, trad. bras. . *O Don Giovanni de Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

**GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**, Secretaria de Estado de Cultura, Memorial do Imigrante/Museu da Imigração. *Imigração Italiana em São Paulo* Série Resumos. 3a ed., São Paulo: 2003.

**GROUT**, Donald J. *Short Histoy of Opera*, New York: Columbia University Press, 1965

**GUIMARÃES**, Antonio Monteiro (org.) *As Bodas de Fígaro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991

\_\_\_\_\_. *A Flauta Mágica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

- GUERRA**, Dorotéa Machado. *Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1989
- HILDESHEIMER**, Wolfgang, trad. bras.. *Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1991.
- HIGUCHI**, Hiromi, **HIGUCHI**, Fábio Hiroshi e **HIGUCHI**, Celso Hiroyuki. *Imposto de renda das empresas interpretação e prática*. 31ª. ed, São Paulo: IR Publicações, 2006.
- HOWARD**, John Tasker e **LYONS**, James. *Modern music*. New York: Mentor Books, 1958.
- HUTTER**, Lucy Maffei. *Imigração italiana em São Paulo de 1902 a 1914: o processo imigratório*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1986.
- HYSSEY**, Dyneley. *Verdi*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1978.
- LANDON**, H. C. Robbins, trad. bras.. 1791 – o último ano de Mozart. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LIMA**, Edilberto Carlos Pontes. Texto para discussão no 666: *Reforma tributária no Brasil: entre o ideal e o possível*. Rio de Janeiro: IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Min. do Planejamento e Orçamento, 1996.
- MARIN**, Marilú Favarin. *Trabalho escravo, trabalho livre*. São Paulo: FTD, 1996
- MEDEIROS**, Jotabê. *Estado cria nova lei de incentivo à cultura*. O Estado de São Paulo, 26/10/2005.
- MENEZES**, Lená Medeiros de. *A devolução dos indesejáveis*. Nossa História, São Paulo: ano 2 no. 24, p. 26-29 outubro 2005.
- MILLER**, Hugh. *History of music*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 1958
- MILLIGAN**, Harold Vincent. *Stories of famous operas*. New York: Signet Key Books, 1955.
- MONTANARI**, Valdir. *História da música da idade da pedra à idade do rock*. São Paulo: Atica, 1988.
- MORSE**, Richard M. *Formação histórica de São Paulo*. São Paulo: Difusão européia do Livro, 1970
- NEWMAN**, Ernst, trad. bras. *História das grandes operas e de seus compositores* (5 volumes). 5ª ed., Porto Alegre: . Editora Globo, 1954.

**NOVAIS**, Fernando A. (Coordenador Geral da Coleção). História da Vida Privada no Brasil – Vol 3 (organizado por **SEVCENKO**, Nicolau.) República: da Belle Époque à Era do Rádio. Cap. 3: **ALVIM**, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. (Coordenador Geral da Coleção). História da Vida Privada no Brasil – Vol 2 (organizado por **ALENCASTRO**, Luiz Felipe.) Império: a corte e a modernidade nacional. Cap. 6: **ALENCASTRO**, Luiz Felipe e **RENAUX**, Maria Luiza, . Caras e modos dos migrantes e imigrantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**OSBORNE**, Charles. *The Complete Operas of Mozart*. New York: Da Capo Press Inc., 1978

\_\_\_\_\_. *The Complete Operas of Verdi*. Londres: Pan Books Ltd., 1969

**PAHLEN** Kurt, trad. bras. *A Ópera*. São Paulo: Boa Leitura, s/ data.

**PESSANHA**, Antonio Santos. *Em nome do progresso*. Nossa História, São Paulo: ano 2 no. 24 , p. 20–22, outubro 2005.

**PETIT**, Pierre. Verdi. Madrid: Antonio Bosch Editor, 1984.

**POURTALÉS**, Guy. *Wagner historia de un artista*. Buenos Ayres: Editorial Losada, 1941

**REPORTAGEM – CULTURA**. *O Municipal volta a brilhar*. São Paulo: Veja São Paulo, ano 39 no. 10 p.18-28, 15 de março, 2006.

**REPORTAGEM – CULTURA**. *Artistas do Municipal terão contratos renovados*. O Estado de São Paulo reportagem publicada em 4 de fevereiro de 2005

**SAMPAIO**, *João Luiz*. *Em busca de novos modelos*. **O Estado de São Paulo**, 25/01/2005

**SANTOS**, **Hélio**. *A busca de um caminho para o Brasil a trilha do círculo vicioso*. São Paulo: Senac, 2001.

**SAPIENZA**, Vitor. Café amargo; resistência e luta dos italianos na formação de São Paulo. São Paulo: Meta, s/data

**SOMMER**, B., **SOMMER** R. A. *Practical guide to behavioral research: tools and techniques* . 4. ed., Oxford: Oxford University Press, 1997.

**SOARES**, Sandra. *O Municipal volta a brilhar*. Veja São Paulo – Cultura, Ano 39, n. 10, 15 de março de 2006, p. 18-28.

**SOUZA**, Antonieta de. *O Cantor de ópera artista e personagem*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Commercio, 1952.

**SOUTHWELL-SANDER**, Peter. *Verdi*. Londres: Omnibus Press, 1978.

**TEIXEIRA**, Descartes de S. *Mozart vida, obra e suas relações com a maçonaria*.

São Paulo: Traço Editora, 1991.

**THE METROPOLITAN OPERA**. *Annual Report* New York: 2004..

**THOMAS**, Henry, e **THOMAS**, Dana Lee, trad. bras. . *Vida dos grandes compositores*. Porto Alegre: Editora Globo, 1944.

**TOYE**. Francis. *Italian opera*. Londres: Max Parrish & Co. Ltd, 1952

**VARSAÑO**, Ricardo. Texto para discussão no 405: *A evolução do sistema tributário brasileiro ao longo do século anotações e referências para futuras reformas*. Rio de Janeiro: IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Min. do Planejamento e Orçamento, 1996.

**VIANNA**, Hélio. *História do Brasil II vol. 7ª ed.*, São Paulo: 1970.

**WEAVER** William. *Puccini, the man and his music*. New York: E. Dutton in Association with the Metropolitan Opera Guild, 1977..

\_\_\_\_\_. *A drama from real life*. London: Decca Records, 1977

\_\_\_\_\_ *William Tell*. London, Decca Records, 1980

**WECHSBERG**, Joseph. *Verdi*. Nova Iorque: G. P. Putnam Sons, 1974

**WEINSTOCK** Herbert. *Rossini*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.

**WILLIAMS**, Stephen. *Come to the opera*. New York Premier Book, 1961.



## SITES DA INTERNET VISITADOS/CONSULTADOS

### *IV Centenário de São Paulo*

Em: <http://www.abril.com.br/especial450/materiais/teatro/oteatro/html> Visitado em 17 de setembro de 2005

### *A Imigração Italiana no Brasil*

Em: <http://www.pedrinhasnaweb.hpg.ig.com.br/historia02.htm> visitado em 20 de junho de 2005

### *The Hstory of Opera*

Em: <http://www.av.net/jmo/john/music/ophistory.html/> visitado em 28 de janeiro de 2006

**AQUINO**, Sandra Perruci. *Uma luz no morro do Chá.*

Em: <http://www.cidadedesaopaulo.com/shMat.asp?idMat=33> visitado em 16 de outubro de 2005

**BELLOMO**, Harry R. A imigração e sua herança cultural.

Em <http://www.geocities.com/Welesley/Atrium/4886/hist3.htm?200520> visitado em 20 de junho de 2005.

**CESNIK**, Fábio de Sá. *A lei de incentivo à cultura e o uso pelo Estado.*

Em: [http://www.direitocultural.com.br/patrimonio\\_links.htm?cod=447](http://www.direitocultural.com.br/patrimonio_links.htm?cod=447) visitado em 20 de junho de 2005

**DONATI**, Buoso. *Verismo.*

Em: <http://www.jcarreras.homestead.com/RRVerismo.html> visitado em 20 de janeiro de 2006

**DORAK**, M. Tevik. *Evolution of Opera.*

Em: <http://dorakmt.tripod.com/> visitado em 09 de outubro de 2005

**DRYDEN**, Konrad Claude. *“Uno squarcio di vita” vocal aspcts of Italian Verismo.*

Em: [http://www.deorgevoorhis.com/grattacielo/tg\\_squarcio.html](http://www.deorgevoorhis.com/grattacielo/tg_squarcio.html) visitado em 22 de janeiro de 2006

**ERB**, Jane. *Porgy and Bess (1934).* Em:

[www.classical.net/music/comp.lst/gershwin/porgy&bess.html/](http://www.classical.net/music/comp.lst/gershwin/porgy&bess.html/) visitado em 4 de julho de 2006.

**LOPES**, Rui Fontana. Balé da Cidade de São Paulo – 35 anos.

Em: <http://www.baledacidade.com.br/acia.asp> visitado em 15 de julho de 2006.

**MASSARO**, Carolina Martinelli. *Começa a imigração da mão de obra italiana.*

Em <http://www.estadao.com.br/450/historia13.htm> visitado em 18 de junho de 2005.

**MENEZES**, Raimundo. Como nasceu o teatro em São Paulo.

Em <http://www.abril.com.br/especial450/materias/teatro/index/html> visitado em 17 de setembro de 2005

*O Theatro Municipal*

Em <http://www.abril.com.br/especial450/materiais/teatro/oteatro.html> visitado em 17 de setembro de 2005

**PEREIRA** Liésio. A capital paulista tem sotaque italiano.

Em: <http://www.radiobras.gov.br/especiais/saopaulo450/sp450> visitado em 18 de junho de 2005

**REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA (RIB)** *O mercado de trabalho*. Número 1-4, título 1997.

Em:

[http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1997/articulo7/mercado.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1997/articulo7/mercado.aspx) visitado em 29 de janeiro de 2006

**SANT'ANNA**, Lourival. Nos trens, imigrantes na vinda, café na volta.

Em: <http://www.estadao.com.br/450/reportagens21.htm> visitado em 18 de junho de 2005

**SARKOVAS**, Yacoff. O incentivo fiscal à cultura no Brasil.

Em: <http://ww.artes.com/sys/sections.php?op=view&artid=34> visitado em 21 de julho de 2006

**THE GROVE CONCISE DICTIONARY OF MUSIC**. *Opera*.

Em: [http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/g\\_opera.html](http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/g_opera.html) visitado em 16 de outubro de 2005  
vezes no período de dezembro de 2004 a julho de 2006

## APÊNDICE 1

### Relação das temporadas Líricas em São Paulo e de seus empresários

ANO	TEATRO	EMPRESÁRIO
1874	Teatro Provisório	J. Ferri
1875	Teatro Provisório	Julio Pope e Gabriel Giraudon
1876	Teatro São José	Jorge Mirandola
1879	Teatro São José	Empresa Campantico
1880	Teatro São José	Ângelo Ferrari
1881	Teatro São José	Ângelo Ferrari
1882 – 1883	Teatro São José	G. Ferni
1884	Teatro São José	Vincenzo Tartini
1886	Teatro São José	Cláudio Rossi
1887	Teatro São José	Luigi Milone
1890 – 1891	Teatro São José	José da Gama Malcher
1892	Teatro São José	Ângelo Ferrari
1893	Teatro São José	Ângelo Ferrari
1893 – 1894	Teatro São José	Giovanni Sansone
1894	Teatro Politeama Nacional	Salvarezza & Cia.
1895 – 1896	Teatro São José	Giovanne Sansone
1896 – 1897	Teatro São José	Giovanne Sansone e Luigi Milone
1897	Teatro São José	Cia. Milone
1897	Teatro Politeama	Empresa Ballesteros
1898	Teatro Politeama	Giovanne Sansone
1899	Teatro Politeama	Cia. Milone
1901	Teatro Santana	Gopvanne Sansone
1902	Teatro Santana	Giovanne Sansone
1902 – 1903	Teatro Santana	Cia. Milone
1903	Teatro Santana	Giovanne Sansone

<b>ANO</b>	<b>TEATRO</b>	<b>EMPRESÁRIO</b>
1904	Teatro Santana	Cia. Milone
1904 – 1905	Teatro Politeama	Dontao Rotoli
1905	Teatro Santana	Cia. Milone
1906	Teatro Politeama	Empresa Cateysson
1907 (1ª temp)	Teatro Santana	Michele Tornesi
1907 (1ª temp)	Teatro Politeama	Empresa Cateysson
1907 (2ª temp)	Teatro Politeama	Empresa Ciacchi
1907 (2ª temp)	Teatro Santana	Paschoal Segreto
1907 – 1908	Teatro Politeama	Michele Tornesi
1908	Teatro Santana	Rotoli e Billoro
1909	Teatro Politeama	J. Cateysson
1909	Teatro Santana	Schiaffino e Riva
1910	Teatro São José	Cia. Schiaffin-Tuffanelli
1910	Teatro Politeama	Cia. Lírica Sansone
1910 – 1911	Teatro São José	Cia. Rotoli-Billoro
1911	Teatro Politeama	Luiz Alonso
1911	Teatro Municipal	Titta Ruffo
1912	Teatro São José	Roberto Mario
1912	Teatro Municipal	Walter Mocchi
1912 – 1913	Teatro São José	Cia. Rotoli-Billoro
1913	Teatro Municipal	Walter Mocchi
1914	Teatro Municipal	Walter Mocchi
1915	Teatro Municipal	Walter Mocchi – Faustino da Rosa
1915 Temporada Popular	Teatro Municipal	Segreto & Bonacchi
1916	Teatro São José	Cia. Rotoli-Billoro
1916	Teatro Municipal	Walter Mocchi
1917	Teatro São José	Cia. Rotoli-Billoro

<b>ANO</b>	<b>TEATRO</b>	<b>EMPRESÁRIO</b>
1917	Teatro Municipal	Empresa. Da Rosa-Mocchi
1918	Teatro São José	Arturo de Angelis
1918	Teatro Municipal	Empresa. Da Rosa-Mocchi
1919	Teatro Municipal	Empresa Da Rosa-Mocchi
1919	Teatro São José	Arturo de Angelis
1920	Teatro São José	Arturo de Angelis
1920	Teatro Municipal	Empresa Da Rosa-Mocchi
1921	Teatro Municipal	Empresa Da Rosa-Mocchi
1922	Teatro Santana	Cia. Giesti & Landi
1922	Teatro Municipal	Empresa Da Rosa-Mocchi
1923	Teatro Municipal	Empresa Da Rosa-Mocchi
1924	Teatro Municipal	Luiz Billoro
1924	Teatro Municipal	Empresa Da Rosa-Mocchi
1925	Teatro Municipal	Walter Mocchi
1926	Teatro Municipal	Segreto & Bonacchi
1926	Teatro Santana	N. Viggiani
1926	Teatro Municipal	Walter Mocchi
1927	Teatro Municipal	Ottavio Scotto
1928	Teatro Municipal	Ottavio Scotto
1928 – 1929	Teatro Municipal	Alfredo Landi
1929	Teatro Municipal	Empresa N. Viggiani
1930	Teatro Santana	Carlo Bonfanti
1932	Teatro Santana e Cassino Antarctica	Vinci & Giordano
1933 Temporada Especial	Teatro Municipal	Reise Silva
1933	Teatro Municipal	Silvio Piergili
1933	Teatro Santana	Abele de Angelis
1934	Teatro Municipal	Silvio Piergili

<b>ANO</b>	<b>TEATRO</b>	<b>EMPRESÁRIO</b>
1934 Temporada Popular	Teatro Municipal	Ernesto Sepe
1935	Teatro Santana	Desiderio Caravaglia
1935	Teatro Municipal	Silvio Piergili
1936	Teatro Municipal	Silvio Piergili
1936	Teatro Santana	Luigi Billoro
1937	Teatro Municipal	Silvio Piergili
1938 Temporada Nacional	Teatro Municipal	S/A Teatro Brasileiro
1938	Teatro Municipal	S/A Teatro Brasileiro
1939	Teatro Municipal	Silvio Piergili
1940	Teatro Municipal	Silvio Piergili
1941	Teatro Municipal	Silvio Piergili
1942 Temporada Nacional	Teatro Municipal	Armando Belardi
1943	Teatro Municipal	Empresa N. Viggiani
1944	Teatro Municipal	Empresa N. Viggiani
1945	Teatro Municipal	Empresa N. Viggiani
1946 Temporada de Verão	Teatro Municipal	Ernesto Farina e Emilio Billoro
1946	Teatro Municipal	Empresa N. Viggiani
1947 Temporada de Verão	Teatro Municipal	Ernesto Farina e Emilio Billoro
1947	Teatro Municipal	A. Grimaldi E. Besanzoni
1948	Teatro Municipal	A. Grimaldi E. Besanzoni
1949	Teatro Municipal	Comissão da Prefeitura
1950	Teatro Municipal	Alfredo Gagliotti

<b>ANO</b>	<b>TEATRO</b>	<b>EMPRESÁRIO</b>
1951 Temporada Nacional	Teatro Municipal	Armando Belardi
1951 Temporada Oficial	Teatro Municipal	Alfredo Gagliotti

## APÊNDICE 2

### Relação das óperas produzidas pelos Patronos do Theatro Municipal de São Paulo

ANO	ÓPERA	AUTOR
1991	O Amor de Três Laranjas	Sergei Prokofiev
	Così Fan Tutte	Wolfgang Amadeus Mozart
1992	Porgy and Bess	George Gershwin
	Serse	Georg Friedrich Haendel
1993	Tosca	Giacomo Puccini
	Aída	Giuseppe Verdi
1995	Les Pecheurs du Perles	Georges Bizet
1996	La Traviata	Giuseppe Verdi
1997	Tosca	Giacomo Puccini
2000	Lucia di Lamermoor	Gaetano Donizetti
2001	La Traviata	Giuseppe Verdi
	Carmen	Georges Bizet
	Il Trovatore	Giuseppe Verdi
2002	Macbetto	Giuseppe Verdi
	Madama Buterfly	Giacomo Puccini
	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns
	Le Nozze di Figaro	Wolfgang Amadeus Mozart
	João e Maria *	Egbert Humperdinck
2003	O Chapéu de Palha de Florença	Nino Rota
	Falstaff	Giuseppe Verdi
	Oedipus Rex	Igor Stravinsky
	Jenufa	Leos Janáček
	Salome	Richard Strauss



<b>ANO</b>	<b>ÓPERA</b>	<b>AUTOR</b>
	Les Contes D'Hoffmann	Jacques Offenbach
2004	Colombo	Antonio Carlos Gomes
2005	Les Pecheurs du Perles	Georges Bizet
	Candide	Leonard Bernstein
	Condor	Antonio Carlos Gomes

\* Versão portuguesa da ópera Hänsel und Gretel tradução de Dante Pignatari.













# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)