



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES - IDA
Programa de Pós-Graduação em Arte

JANETTE RIBEIRO DORNELLAS

**A ÓPERA EM BRASÍLIA:
GÊNESE E DESDOBRAMENTOS**

BRASÍLIA – DF
Dezembro de 2020

JANETTE RIBEIRO DORNELLAS

**A ÓPERA EM BRASÍLIA:
GÊNESE E DESDOBRAMENTOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutora em Arte.

Linha de pesquisa: Cultura e Saberes em Arte.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Mota.

**BRASÍLIA – DF
Dezembro de 2020**

PÁGINA DA FICHA CATALOGRÁFICA

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte**

Banca Avaliadora:

**Prof. Dr. Marcus Mota (UnB/IdA/CEN)
Orientador**

**Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro
PPG/MUS (UFMG)**

**Prof. Dr. César Lignelli
Membro PPG/ARTES e PPG/CEN (UnB)**

**Prof. Dr. André Luis Gomes
POSLIT (UnB)**

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese àquelas pessoas que amavam a ópera e lutaram para que ela se estabelecesse como linguagem artística no Distrito Federal, dando à população do Distrito Federal a oportunidade de desfrutar de toda a beleza e riqueza de um espetáculo operístico.

AGRADECIMENTOS

Trabalhar numa tese de doutorado traz muita culpa e exige sacrifícios.

Mas, a responsabilidade não é só minha.

Todos a nossa volta têm sua parcela de sacrifício e de culpa, no bom sentido.

Meu pai, Oscar Dornellas da Costa Filho e minha mãe, Helena Ribeiro Dornellas, são os culpados de eu amar tanto a música, as artes, as belezas e emoções que os sentidos nos trazem.

Minhas filhas, Sophia Dornellas e Bruna Dornellas Torre, são culpadas de eu ser tão humana.

Meu grande amigo, Bruno Bis Abbade, é o culpado de eu ser tão apaixonada pela vida.

Meu orientador, Marcus Mota, é culpado de eu ser tão exigente e dedicada.

Meus vários professores durante a vida, culpados por eu ser tão curiosa e encantada com o saber, o descobrir, o aprender e o trocar.

Todos eles se sacrificaram de alguma forma para eu escrever esta tese.
Como não os amar?

Muito obrigada à Profa. Dra. Ana Avelar, do Departamento de Artes Visuais da UnB, que acendeu a chama e me fez acreditar que eu era capaz de um passo tão grande!

Muito obrigada aos meus compadres, Lenir Fonseca e Hélio (*in memoriam*), por permitirem que eu usufrísse da solidão e da paz do Sítio São José, onde eu consegui repor as energias e me concentrar para escrever.

Muito obrigada aos meus amigos queridos Francisco e Christina Mayrink, por sempre me acolherem na paz das montanhas de Sabará, e me viciarem em “canastra”, uma das melhores terapias que já conheci.

Obrigada a todas as pessoas que cederam fotos, programas, jornais e testemunhos, contribuindo para a riqueza e fidedignidade desta tese.

Obrigada aos pioneiros Arthur Meskell, Claudio Santoro, Asta-Rose Alcaide, Norma Silvestre, Levino de Alcântara, Emílio de César, Francisco Frias e Norma Lillia, que abriram o caminho para que essa arte multifacetada penetrasse nas terras vermelhas do Cerrado e aqui criasse raízes profundas e duradouras.

Obrigada aos homens e mulheres da política que tiveram a sensibilidade de investir nessa forma artística, tão enorme em sua capacidade de expressão e de contribuição ao mercado de trabalho.

Vissi d'arte...
Vissi d'amore...

Ária da TOSCA, ópera de Puccini

RESUMO

Este texto apresenta o resultado da pesquisa de doutorado com o título “A Ópera em Brasília: Gênese e Desdobramentos”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Por meio de entrevistas com os personagens responsáveis pelo surgimento de uma produção cultural, incluindo a operística, em Brasília e numa busca iconográfica e bibliográfica sobre o assunto, pesquisamos a história da introdução do gênero musical operístico na capital federal, e também seus desdobramentos. Contamos como a ópera chegou ao Brasil e aqui se estabeleceu, para depois falar sobre a arte e a cultura na história de Brasília. Depois, traçamos uma cronologia das apresentações de ópera, operetas e concertos cênicos no DF, a partir das primeiras operetas produzidas por alunos e professores do Instituto de Letras da Universidade de Brasília nas décadas de 70 e 80 e a produção e apresentação da primeira ópera, em 1978, “*Amahl e Os Visitantes da Noite*”, do compositor ítalo-americano Gian-Carlo Menotti, comentando os aspectos artísticos das mesmas. Nosso foco principal nesta tese é a década de 80, quando ocorreu a primeira temporada regular de óperas na cidade, que uniu vontade política e pessoas dispostas a fazer dessa atividade artística um ato contínuo. Neste texto, falamos sobre a Sra. Asta-Rose Alcaide, a responsável pela primeira produção de ópera e que, desde então, essa primeira produção fomentou durante décadas a formação de artistas e de plateia, através da Associação Ópera-Brasília. Da mesma forma, citamos outros personagens importantes, como produtores, professores, cantores, cenógrafos e maestros, bem como instituições que tiveram um papel fundamental nessa história, como a Universidade de Brasília e a Escola de Música de Brasília. Dois fatores que desencadearam essa pesquisa: primeiro, a constatação de que, quarenta anos depois, essa história ainda não foi pesquisada e contada. Fora o fato de que os personagens envolvidos começam a nos deixar, levando com eles informações fundamentais para a estruturação e consequente perpetuação de tão valorosa trajetória. E em segundo lugar, a importância que este movimento operístico teve na minha formação profissional e nos rumos da minha carreira, fazendo com que eu escolhesse a profissão de cantora lírica e professora de canto erudito, assim como produtora, tradutora de óperas para o português e, mais recentemente, diretora cênica.

Palavras-chave: Ópera; Ópera em Brasília; História da Ópera; Produção Operística; Canto Lírico.

ABSTRACT

This text presents the result of the doctoral research with the title “The Opera in Brasilia: Genesis and Developments” developed in the Graduate Program of the Institute of Visual Arts of the University of Brasilia. Through interviews with the characters responsible for the emergence of a cultural production, including opera, in Brasilia and in an iconographic and bibliographic search on the subject, we researched the history of the introduction of the operatic musical genre in the federal capital, as well as its developments. We tell how the opera arrived in Brazil and settled here, to later talk about art and culture in the history of Brasilia. Then, we traced a chronology of the opera performances, operettas and scenic concerts in Federal District, from the first operettas produced by students and professors of the Institute of Letters of the University of Brasilia in the 70s and 80s and the production and presentation of the first opera, in 1978, “Amahl and The Night Visitors” by the Italian-American composer Gian-Carlo Menotti, commenting on their artistic aspects. Our main focus in this thesis is the 80's, when the first regular season of operas took place in the city, which united political will and people willing to make this artistic activity a continuous act. In this text, we talk about Ms. Asta Rose Alcaide, who is responsible for the first opera production and that, since then, this first production has fostered the formation of artists and audiences, through the Opera-Brasilia Association, for decades. Likewise, we mention other important characters, such as producers, teachers, singers, choreographers, scenographers and conductors, as well as institutions that played a fundamental role in this history, such as the University of Brasilia and the School of Music of Brasília. Two factors that triggered this research: first, the finding that, forty years later, this story has not yet been researched and told. Aside from the fact that the characters involved start to leave us, taking with them fundamental information for the structuring of this story and consequent perpetuation of such a valuable trajectory. And secondly, the importance that this operatic movement had in my professional training and in the direction of my career, making me choose the profession of lyric singer and classical singing teacher, as well as producer, translator of operas into Portuguese and, more recently, scenic director.

Keywords: Opera; Opera in Brasilia; Opera History; Operational Production; Lyrical Singing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 – A ópera e eu.

CAPÍTULO 2 - A ópera em Portugal e no Brasil.

CAPÍTULO 3 - Brasília, os primeiros movimentos musicais, a fundação da UnB e a criação da Escola de Música de Brasília.

3.1 - A arte na Inauguração de Brasília.

3.2 - O Coral de Brasília.

3.3 - O Madrigal da Rádio Educadora de Brasília.

3.4 – A fundação da Escola de Música de Brasília.

3.5 – Claudio Santoro e a Universidade de Brasília.

3.6 – O Departamento de Música da UnB e a Ópera.

CAPÍTULO 4 - Década de 70: o departamento de Letras da UnB lança a pedra fundamental.

CAPÍTULO 5 - Década de 80: a vontade política finca as bases da produção operística.

5.1 - As concepções estéticas: cenários e figurinos.

5.2 - Asta-Rose Alcaide, a grande Dama da ópera no Distrito Federal.

5.3 – Norma Silvestre.

5.4 – Emílio de César.

5.5 – Norma Lillia Biavaty.

5.6 – Carlos Fernando Mathias.

5.7 – Francisco Frias.

5.8 – Zuinglio Faustini.

CAPÍTULO 6 - Desdobramentos em Brasília.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

LISTA DE IMAGENS

ANEXOS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREVIATURAS E SIGLAS

- ArPDF:** Arquivo Público do Distrito Federal
- CEMEB:** Centro de Ensino Médio Elefante Branco
- CEMVL:** Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos
- CEP/EMB:** Centro de Ensino Profissionalizante Escola de Música de Brasília
- CIVEBRA:** Curso Internacional de Verão de Brasília
- DF:** Distrito Federal
- EMB:** Escola de Música de Brasília
- FCDF:** Fundação Cultural do Distrito Federal
- FEDF:** Fundação Educacional do Distrito Federal
- FOSB:** Fundação Orquestra Sinfônica de Brasília
- GDF:** Governo do Distrito Federal
- NOVACAP:** Companhia Urbanizadora da Nova Capital
- OSTN:** Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional
- OSTNCS:** Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro
- SCDF:** Secretaria de Cultura do Distrito Federal
- SEC:** Secretaria de Educação e Cultura
- SECEC:** Secretaria de Cultura e Economia Criativa
- SEDF:** Secretaria de Educação do Distrito Federal
- SESI:** Serviço Social da Indústria
- TNB:** Teatro Nacional de Brasília
- TNCS:** Teatro Nacional Claudio Santoro
- UnB:** Universidade de Brasília

INTRODUÇÃO

“É preciso conhecer o presente à luz do passado”

Marc Bloch

Quando pensamos em fazer um curso de pós-graduação, a primeira pergunta que surge é sobre o que gostaríamos de pesquisar. E uma vez decidido isso, partimos para um projeto de tese, pelo qual vamos convencer uma banca de seleção da paixão que sentimos pelo tema e, também, da importância desse tema para a sociedade. Temos que estar plenamente convencidos disso, porque estaremos “casados” com esse tema durante quatro anos. E para alguns, esse casamento pode não terminar jamais, pois poderá continuar num pós-doutorado e provavelmente, na publicação de um livro ou dois. Muito provavelmente usaremos tudo que pesquisarmos por longos anos em sala de aula.

Nesta etapa você deverá responder à pergunta: “O que pretendo abordar?” O tema é um aspecto ou uma área de interesse de um assunto que se deseja provar ou desenvolver. Escolher um tema significa eleger uma parcela delimitada de um assunto, estabelecendo limites ou restrições para o desenvolvimento da pesquisa pretendida. A definição do tema pode surgir com base na sua observação do cotidiano, na vida profissional, em programas de pesquisa, em contato e relacionamento com especialistas, no feedback de pesquisas já realizadas e em estudo da literatura especializada (BARROS; LEHFELD, 1999 *apud* SILVA; MENEZES, p. 30).

A questão que vinha aguçando minha curiosidade já há algum tempo era sobre a real formação cênica do cantor lírico brasileiro, e meu interesse no assunto aumentou muito depois que comecei a fazer a direção cênica de algumas óperas. O tema aparece em vasta literatura do ramo, principalmente internacional. Ainda há pouca abordagem a respeito do assunto na literatura acadêmica brasileira. Afinal, o cantor lírico brasileiro se prepara cenicamente ou não? Em caso positivo, como ele se prepara? Ele estuda espontaneamente o tema? Há escolas e universidades de canto com curso preparatório de artes cênicas ou os projetos chamados Ópera Estúdio? Quais são essas universidades ou escolas técnicas? Muitas perguntas e um tema interessante que me animavam a pesquisar e escrever.

Após o início do mestrado, apesar da relevância das questões que eu havia levantado, acabei decidindo mudar o tema da pesquisa para um outro assunto que também me interessava muito, a ansiedade na *performance* do cantor lírico¹. Já nessa época, aprendi o significado da expressão muito usada pelos orientadores: “foca!”

¹ https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/270/o/Janette_Parte_1.pdf

No doutorado, também decidi mudar o tema da tese após publicar um artigo sobre a história da ópera no Distrito Federal na Revista Dramaturgias². Preparando o texto para o artigo, me dei conta de como essa temática fazia parte da história da minha vida e percebi que ela precisava ser pesquisada e contada, aproveitando que muitos personagens ainda estavam vivos. Entre os que já se foram, conheci, convivi e trabalhei com muitos deles. Aí estava não somente a minha justificativa para uma tese, mas também nascia uma paixão que poderia resultar num casamento feliz.

Quando me referia à história da ópera, eu pensava em escrever tudo sobre ela. Afinal, Brasília tinha menos de 60 anos. Não poderia ser uma história tão longa assim. Mas, a pesquisa começou e aquela voz soou de novo: “foca! Começemos pelo começo.” E esse começo já era muita coisa para pesquisar, como veremos adiante.

Eu já tinha a justificativa. Precisava encontrar o método a seguir, sabendo que, “método científico é o conjunto de processos ou operações mentais que se devem empregar na investigação. É a linha de raciocínio adotada no processo de pesquisa”. (SILVA e MENEZES, p. 25). Dentre os métodos mais utilizados (dedutivo, indutivo, hipotético-dedutivo, dialético e fenomenológico), os que melhor se adequaram a minha pesquisa foram o dialético e o fenomenológico, mais indicados para a metodologia qualitativa, que “considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito, que não pode ser traduzido em números”. (SILVA e MENEZES, p. 20). Esse sujeito envolvido em um indissociável vínculo com a pesquisa, com certeza era eu.

Cheguei a uma metodologia híbrida, que, do ponto de vista de objetivos, levou a uma pesquisa exploratória e do ponto de vista dos procedimentos técnicos, envolveu entrevistas, pesquisa documental e levantamento iconográfico, historiográfico e bibliográfico. Tratava-se também de uma pesquisa *Expost-Facto*, “quando o *experimento* se realiza depois dos fatos”. (SILVA e MENEZES, p. 21). Apesar das teorias sobre pesquisas científicas descreverem suas etapas nas formas gradual e lógica, quando se trata deste tipo de pesquisa, as etapas se entrecruzam - por exemplo, uma entrevista leva a um livro que leva a outra entrevista que leva a um acervo. E essas situações se sucedem até o momento em que começamos a colocar no papel os resultados. E ali sim, conseguimos criar uma linha lógica de raciocínio e um encadeamento que faça sentido para nós e para o futuro leitor da tese.

² <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/733>: “A Ópera está morta! Viva a Ópera! A revitalização da Ópera no Distrito Federal”

A pesquisa é um trabalho em processo não totalmente controlável ou previsível. Adotar uma metodologia significa escolher um caminho, um percurso global do espírito. O percurso, muitas vezes, requer ser reinventado a cada etapa. Precisamos, então, não somente de regras e sim de muita criatividade e imaginação. (SILVA e MENEZES, p. 09)

Os tipos de pesquisa apresentados nas diversas classificações não são estanques. Uma mesma pesquisa pode estar, ao mesmo tempo, enquadrada em várias classificações, desde que obedeça aos requisitos inerentes a cada tipo. (SILVA e MENEZES, p. 23)

Meu objetivo principal era registrar essa história que, segundo a revisão de literatura que comecei a fazer, ainda não havia sido plenamente contada. Só havia relatos isolados sobre alguns dos personagens envolvidos e sua ligação com a criação e desenvolvimento de entidades públicas e privadas de cultura e educação.

Na medida em que comecei a me aprofundar na pesquisa, defini meus objetivos secundários:

1. Preservar a história da ópera no DF, de forma que ela pudesse não somente informar, mas moldar futuras gerações, que poderiam aprender com os erros e acertos do passado;
2. Manter viva a lembrança dos pioneiros da arte lírica da capital do Brasil, valorizando toda a luta que foi começar algo numa cidade planejada, que surgiu no meio do nada e estava apenas engatinhando;
3. Evidenciar as escolhas estéticas desse período em relação a cenários, figurinos, escolha de títulos, para fins de parâmetros historiográficos e estéticos;
4. Digitalizar todo o material garimpado na pesquisa e disponibilizá-lo em um sítio eletrônico, acessível aos estudiosos e curiosos da área.³

Graças à tecnologia e às redes sociais, minha demanda por dados chegou a dezenas de pessoas em todo o Brasil e a algumas do exterior, o que rendeu o envio de muitas fotos, programas e matérias de jornal. Foram fundamentais também as visitas ao Arquivo Público do Distrito Federal, onde estão guardados os arquivos da extinta Fundação Cultural do DF. Também pude entrevistar vários personagens dessa história, o que proporcionou fidedignidade aos dados aqui publicados e algumas controvérsias.

Infelizmente, muito material chegou às minhas mãos após o falecimento de duas pessoas muito importantes nessa história e sobre quem falaremos bastante nesta tese,

³ www.operabrasilia.com.br

Asta Rose Alcaide e Francisco Frias. Mas, por sorte, eu consegui entrevistá-los antes que nos deixassem.

Com esse material e com as entrevistas, comecei a desenhar a estrutura da tese e cheguei a seis capítulos e às considerações finais.

Construí o texto interligando os assuntos, a fim de informar e orientar tanto leigos apreciadores do tema, quanto os profissionais da área. Muitas pessoas não sabem o que é ópera e desconhecem totalmente como ela nasceu ou mesmo como chegou ao Brasil. É um estilo musical de raro acesso para a maioria do público, pelas dificuldades impostas para uma produção completa de um espetáculo operístico. Senti a necessidade de preparar o leitor sobre essas várias histórias que se entrelaçam: a minha história, a história da ópera no Brasil, a arte e a ópera em Brasília, os primeiros passos e os desdobramentos. Descrevo abaixo o desenvolvimento da tese.

Esta pesquisa fala sobre uma Brasília em construção e sobre o surgimento e desenvolvimento da arte lírica na nova capital que nascia. Não fui testemunha do nascimento da ópera em Brasília, mas acompanhei e participei de várias maneiras do seu desenvolvimento desde meu primeiro contato com ela no ano de 1984. Graças a essa participação minha carreira foi direcionada cada vez mais para o mundo lírico, até ele se tornar a motivação da minha vida. Por isso, no primeiro capítulo, falarei sobre essa influência e minha participação na história da ópera no Distrito Federal.

No segundo capítulo, apresento a definição do que é ópera e como ela se manifestou em Portugal e posteriormente no Brasil, chegando juntamente com a família real, em 1808. A transferência da sede da monarquia portuguesa para o Brasil causou enorme transformação política, econômica e também cultural no País, fazendo com que surgissem teatros e se estabelecessem aqui músicos e professores de música.

No terceiro capítulo, abordo brevemente os motivos históricos que levaram à escolha do Planalto Central para erguer a nova capital do País e as tentativas de torná-la um local de modernização da Política, da Educação, da Arquitetura, enfim, de vários aspectos humanos e culturais. Comento um pouco sobre as atividades artísticas na inauguração da cidade, porque chama a atenção a grandiosidade do evento, que envolveu várias orquestras e coros, além de um espetáculo cênico-musical com mais de mil participantes.

Como parte de seu pioneirismo em tantos aspectos, Brasília recebeu a ópera, uma arte tão antiga, de braços abertos. Descrevo os primeiros movimentos musicais que nasceram em Brasília na década de 60 e que foram embriões de grupos fundamentais na produção de óperas e operetas. Alguns muito importantes até hoje, como o Madrigal da

Escola de Música de Brasília. Em seguida, falo sobre a Escola de Música de Brasília (EMB), de Claudio Santoro e seu papel na criação do Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB), e de como esse Departamento atuou na área da ópera. O enfoque nessas duas instituições se deve à importante participação delas no surgimento da ópera no DF, através do trabalho de algumas figuras emblemáticas e importantes nesse processo, como Claudio Santoro, Levino de Alcântara, Arthur Meskell, Zuinglio Faustini, Francisco Frias e tantos outros que também serão citados.

No quarto capítulo, o foco é o início da produção de operetas no Instituto de Letras da UnB na década de 70, liderado pelo professor de inglês Arthur Meskell e pela professora Lúcia Sanders (iniciativa pioneira no sentido de se fazer espetáculos que envolviam o teatro e o canto). Nas primeiras produções desse Núcleo, o objetivo era aprimorar o inglês dos alunos. Mas, depois veio a parceria com o Departamento de Música da UnB, quando houve o aprendizado e crescimento dos músicos, incluindo cantores, e conseqüentemente de outros segmentos artísticos ligados à produção operística. Muitas das pessoas que participaram dessas operetas viriam a atuar nas futuras produções de óperas.

No quinto capítulo, falo sobre a década de 80, quando a vontade política criou as bases para uma produção operística profissional. Isso se deu com a inauguração da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília (TNB), a criação da Orquestra Sinfônica de Brasília e o início de uma temporada regular de ópera, eventos que ocorreram após a posse de Eurides Brito como secretária de Educação e Cultura e Carlos Fernando Mathias como diretor da extinta Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF). A eles se juntaram o maestro Emílio de César, Norma Silvestre, Asta Rose Alcaide e Norma Lillia, criando a base estrutural dessa época tão profícua.

Ainda no quinto capítulo, após a introdução histórica e política, enfatizo os aspectos criativos e estéticos dessas produções, como escolha dos títulos, concepção, figurinos, cenários etc. Esse tópico trouxe algumas dificuldades, devido aos poucos registros da época. O embasamento foi feito por alguns relatos de pessoas que trabalharam ou estiveram presentes nas óperas. Busquei fotos e material gráfico da época, como programas, cartazes e matérias de jornal. A maior dificuldade foi o fato de que nessa época os processos tecnológicos de registro, como fotos e vídeos, ainda eram muito limitados. Outro problema foi a idade avançada das pessoas que estavam presentes na época, o que em alguns casos dificultou a lembrança de certos fatos. Graças às redes sociais, várias pessoas me procuraram e começaram a fornecer fotos e outros materiais. Também consegui muita coisa no acervo pessoal de Asta Rose, graças à doação feita por sua sobrinha Silvia Jordan, após o falecimento

da tia. Asta Rose era muito cuidadosa com tudo e conservou programas, cartazes e figurinos. Norma Silvestre e Felipe Silvestre, atualmente residindo em Nova Lima/MG, também contribuíram com muitas fotos da década de 80.

Recentemente, após o falecimento do professor e cantor Francisco Frias, em 1º de novembro de 2018, encontrei em seu espólio grande número de fitas VHS com registros históricos de algumas produções operísticas da década de 80. Também havia em seu portfólio, cuidadosamente organizado em pastas e catalogado por ano, muitas fotos de toda a carreira profissional dele. Esse material, gentilmente cedido para esta tese por seu irmão e herdeiro, Luiz Carlos Frias, contribuiu muito com a pesquisa.

Também conto um pouco da história de uma figura fundamental da ópera em Brasília, a “Dama da Ópera”, como ficou conhecida Asta Rose Alcaide, que desde a década de 70 até sua morte, em 2016, esteve à frente de todas as mais importantes iniciativas para divulgar e incentivar a produção operística, abarcando a capacitação de profissionais das diversas áreas relativas à produção e a formação de plateia. Foi ela a fundadora, em 1977, da Associação Ópera-Brasília (AOB), que funcionou durante mais de 30 anos ininterruptamente, além de atuar em várias outras atividades culturais e artísticas, como a direção do Teatro Nacional Cláudio Santoro e a presidência da instituição Companheiros das Américas.

Asta Rose Alcaide morava em Portugal na década de 70, viúva do mais importante cantor lírico português, Tomás Alcaide. Com a revolução dos Cravos, em 1974, viu-se obrigada a deixar o país e voltar a viver no Brasil. Funcionária da Embaixada Americana em Lisboa foi-lhe oferecida a opção de morar no Rio de Janeiro ou ir para a Embaixada em Brasília. Ela escolheu Brasília. Quando lhe perguntei, em uma entrevista em 2009, porque havia escolhido Brasília, ela me respondeu: *“porque Brasília é uma cidade onde tudo estava por fazer”*. Ela queria criar aqui um ambiente propício à produção de óperas. E durante muito tempo, conseguiu.

Sigo este capítulo com algumas informações sobre a vida de algumas dessas pessoas tão importantes nesse início de vida da cultura em Brasília e qual foi sua atuação na criação do movimento operístico brasiliense: Norma Silvestre, Emílio de César, Norma Lillia, Carlos Fernando Mathias, Francisco Frias e Zuínglio Faustini.

No sexto capítulo, falo sobre os desdobramentos desse período da história na a produção operística atual no DF. Um dos reflexos é o apoio dado hoje à ópera pelo Fundo de Apoio à Cultura do DF (FAC), promovido pelo Governo do Distrito Federal (GDF). Descrevo como a ópera entrou no FAC e todas as conquistas que conseguimos desde 2012, ano da primeira rubrica específica para ópera, até 2020.

Todo o material encontrado e organizado para esta tese estará disponível no endereço eletrônico www.operabrasilia.com.br, o que só será possível graças ao apoio do FAC na linha de Projetos de Pesquisa, da categoria Ópera e Musicais.

O sítio eletrônico em questão pretende ser fonte de referência e pesquisa, abrigando futuramente toda a história da ópera no DF.

Espero que o leitor consiga vislumbrar, nesta narrativa, a importância desta história e a força desta linguagem artística que sobrevive há mais de 500 anos sem perder sua beleza e magnitude.

CAPÍTULO 1 – A ÓPERA E EU

Mudei-me para Brasília em 1978, apenas 18 anos após sua inauguração. Viemos de carro e entramos na cidade pelo “Eixão” Sul, porta de entrada de quem, assim como nós, vinha do Sudeste. Lembro-me da minha expressão de perplexidade quando meu pai disse: chegamos. Tudo que eu via era uma larga pista de asfalto e postes. Mais nada. Menina criada em cidades do interior, esperava ver casas, praças, lojas e gente na rua. Não encontrei nada disso naquele primeiro olhar.

Chegamos à noite e fomos direto para o apartamento de um bloco na SQS 408 ou *Superquadra Sul 408*. Mais novidades: prédio de apartamentos se chamava “bloco” e os endereços eram feitos de siglas e números. Mas, criança se adapta rápido. Logo descobrimos o significado da expressão bem brasiliense “brincar debaixo do bloco”, nos largos espaços criados entre os “pilotis” ou colunas que sustentam o prédio, e começamos a fazer amigos. Comecei a entender esta cidade na qual tudo ainda estava por fazer. Desde então, Brasília tem sido minha cidade, onde estudei canto lírico, fiz minha carreira profissional e nasceram minhas duas filhas.

Segundo ABREU (2017, *apud* NÓVOA, 1995), quando nos referimos a (auto) biografias baseadas em História de Vida “... sabemos que não é possível separar o eu pessoal do eu profissional, sobretudo numa profissão impregnada de valores e de ideais e muito exigente do ponto de vista do empenhamento e da relação humana”. Entendo que não se espera um enfoque pessoal numa tese de doutorado, mas minha história de vida está entrelaçada à história da ópera no Distrito Federal. Por isso, considero uma tarefa difícil falar da história da ópera sem falar da minha história com ela. Desde que me apaixonei pelo canto lírico, tenho trabalhado na divulgação e principalmente na profissionalização do mercado da ópera em Brasília.

Ao compreender a sua História de Vida recriam-se fatos e acontecimentos importantes dessa história, possibilitando entender como um sujeito chega a ser o que é. O conhecimento que se faz pelas narrativas de si torna sua própria história um objeto de investigação, extraindo saberes para si e para o outro, fazendo o registro dessa construção histórica para evidenciar acontecimentos que o formaram nos contextos históricos, sociais, culturais e, neste caso, músico-educacionais. (ABREU, p. 209)

Assim, desde a minha descoberta da ópera, em 1984, quando participei do coro de *Porgy and Bess*, minha vida pessoal e profissional foi dedicada ao objetivo de ser uma cantora lírica, e mais recentemente me levou a várias outras atividades relacionadas ao tema,

como traduções e adaptações de óperas, direção cênica, produções artística e executiva, cenografia e figurino etc. E finalmente a pesquisa, que no caso do mestrado, foi a questão da ansiedade na *performance*. E agora no doutorado, a pesquisa artística e histórica. Nos últimos anos tenho me empenhado em tornar o mercado mais profissional, aumentando as oportunidades de emprego e melhorando a qualidade das produções operísticas em Brasília.

Buscando o aperfeiçoamento da arte do canto, cursei o bacharelado em Música, com habilitação em Canto na Universidade de Brasília (UnB), na classe do professor Zuinglio Faustini.

No mestrado cursado na Universidade Federal de Goiás (UFG), pesquisei a questão da ansiedade na *performance*, assunto que há alguns anos vem tomando um espaço muito importante nas questões pedagógicas, na medida em que o ensino do canto também tem sofrido transformações e hoje busca-se um aprendizado mais técnico, e igualmente, mais humano. Fui orientada pelo Prof. Dr. Ângelo Dias, ele mesmo um excelente cantor e que não poderia ter sido um orientador melhor. Como eu gostava de dizer, um verdadeiro anjo em minha vida. Quem já fez uma pós-graduação sabe da importância de se ter um orientador comprometido e gentil.

Ao ingressar no doutorado, pensava em aprofundar em outra questão muito atual e urgente, que era a formação cênica do cantor lírico. O objetivo da tese era levantar dados concretos que mostrassem um panorama atual e realista dessa formação no Brasil, tanto em instituições públicas como privadas, nos ensinos técnico e superior. Para tanto, seriam escolhidas as universidades públicas mais significativas na formação de cantores líricos e algumas iniciativas de nível escolar médio ou ensino técnico-profissionalizante, como a Escola de Música de Brasília (EMB). Apesar de ser um assunto bastante discutido na literatura da área, quando se fala da profissionalização do cantor, a preparação cênica ainda encontra muitas limitações, seja no currículo oficial das instituições seja no próprio interesse dos artistas. Por tradição, a arte lírica é encarada como uma atividade musical, ou seja, a prioridade do ensino do canto lírico é a técnica vocal, sendo dada pouca ênfase à preparação cênica. Como professora titular de Canto Lírico da Escola de Música de Brasília, pude comprovar na prática, por meio de relatos dos próprios alunos, que muitos não têm interesse ou não julgam importante essa preparação. Pretendo retomar esta pesquisa no pós-doutorado.

Quanto à questão da formação cênica, o meu processo foi bastante peculiar, porque desde criança, graças ao interesse de meus pais pelo assunto, convivi e participei ativamente de grupos musicais e teatrais. Na década de 70, com apenas 11 anos de idade,

frequentei as reuniões semanais da Casa da Cultura de Vitória da Conquista, Bahia, onde tive oportunidade de cantar, apresentar minhas próprias poesias e, mais importante, atuar em várias peças de teatro com temática nordestina (*O Corpo do Morto*, *O Retirante*). Em outra peça, interpretei o papel principal, a boneca Emília, personagem do Sítio do Pica-pau Amarelo, de Monteiro Lobato. Infelizmente não tenho registro dessa peça, somente a lembrança de uma forte alergia no rosto provocada pela maquiagem à base de pomada Minâncora, para deixar o rosto todo branco como o da boneca.

Se para um adulto subir no palco é um processo complicado que envolve muito controle e segurança, imaginem para uma criança de 11 anos. Lembro-me do estado de nervosismo que me acometeu na primeira vez que me apresentei. Mas lembro também que a vontade de subir no palco foi mais forte que o nervosismo. Com o passar do tempo, aprendi a controlar melhor minha ansiedade. Mas essa forte ansiedade esteve sempre presente e acabou evoluindo para o Transtorno de Pânico, doença que me acompanha há mais de 25 anos. Estas lembranças e os transtornos psíquicos que vivenciei me levaram a pesquisar o assunto no mestrado, quando desenvolvi a dissertação “Um Medo Ordinário: Pesquisando a Ansiedade na *Performance* do cantor lírico”, disponível na Universidade Federal de Goiás (UFG)⁴.



Imagem 01: peça O Corpo do Morto, produção da Casa da Cultura de Vitória da Conquista-BA, 1976. (Arquivo pessoal)

⁴ https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/270/o/Janette_Parte_1.pdf

Em Brasília, logo me envolvi com a música popular, me apresentando amadoristicamente com artistas e grupos da cidade, como a banda TERRAZUL, embrião de uma das escolas de música mais importantes da cidade, a Academia BSB Musical, fundada por Dodora Salomão e Flávio Machado. Eles eram alunos da Escola de Música de Brasília e me incentivaram a frequentá-la, tomando contato com as bases da educação formal. Na época, não tinha noção da importância dessa educação formal e não me empenhei em fazer um curso regular.

Minha mãe, Helena Dornellas, é pianista e violinista, e também frequentou a Escola de Música de Brasília logo que chegamos aqui. Lembro-me de ir com ela em aulas do Curso Internacional de Verão da EMB. Na época não imaginava que naquela escola eu viria a dar meus primeiros passos como cantora.



Imagem 02: Show da banda TERRAZUL no Teatro Garagem do SESC, década de 80. Gláucio Veloso, Flávio Machado, Rômulo, Márcio, Dodora Salomão, Janette Dornellas e André Sepúlveda (Arquivo pessoal)



Imagem 03: Apresentação solo na Ciclovia do Lago Norte. Nesse dia apresentou-se também Renato Russo, mais conhecido como “O Trovador Solitário”. Década de 80 (Arquivo pessoal)

Em suas primeiras décadas, a EMB, além de uma escola, era um ponto de encontro. Ainda livre das amarras dos formalismos e burocracias, era um espaço democrático que recebia a todos, sem muitas perguntas ou exigências. Isso era reflexo da mentalidade de seu fundador, Levino de Alcântara, sobre quem falarei nos próximos capítulos. Mesmo não sendo alunos matriculados na escola, podíamos circular por lá, encontrando amigos, assistindo a ensaios e aulas e, até mesmo, participando de atividades musicais. Foi em uma das minhas idas informais à EMB que vi um anúncio no mural convocando cantores da cidade para uma audição a fim de compor o coro da ópera *Porgy and Bess*, do compositor americano George Gershwin. Participar do coro dessa ópera me levou a conhecer pessoas que viriam a influenciar definitivamente minha carreira, como a cantora Cássia Eller, os atores e diretores de teatro Marcelo Saback e Alexandre Ribondi, e a fundadora e presidente da Associação Ópera-Brasília, Asta Rose Alcaide.

Meu contato com o canto lírico, até então, tinha sido somente como no coro da Universidade do Distrito Federal (UDF), dirigido pelo maestro Wander de Oliveira. Nunca havia visto ou ouvido uma ópera na vida, não sabia o que era uma ária e não tinha a menor ideia do que se tratava. Tenho a lembrança de, em 1982, ter entrado como “penetra” na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional e ter visto um pedaço de *A Flauta Mágica*, mas eu não sabia que aquilo que eu estava assistindo era uma ópera. A suntuosidade do espetáculo e aquela

grande orquestra em ação deixou marcas profundas na minha memória. Bohumil Med, trompista aposentado da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro (OSTNCS) e dono da loja de partituras e editora MusiMed me relatou numa conversa em sua loja, que essa produção da Flauta Mágica foi a ópera que mais o marcou também em sua carreira como músico de A OSTNCS.

Inscreevi-me no teste, que seria realizado na antiga sala do coro do Teatro Nacional de Brasília, sala esta que depois sediou a Rádio Cultura. Com a ida da Rádio para o Espaço Cultural Renato Russo, foi transformada em almoxarifado da Secretaria de Cultura do DF.

Ao chegar para o teste, vi na fila duas cantoras que já atuavam em Brasília profissionalmente e que eu já admirava: Zélia Duncan (na época, conhecida ainda como Zélia Cristina) e Cássia Eller. Também estavam na fila o ator, diretor de teatro e dramaturgo Marcelo Saback e a cantora Vanja Santos, além de algumas outras pessoas que já se destacavam na cultura da cidade, sendo muitos deles cantores de coros como o Madrigal de Brasília.

Meu teste foi literalmente um desastre, apesar do carinho e atenção de todos na banca e especialmente do maestro Orlando Leite, que tentou me acompanhar ao piano. Tentei cantar a parte de contralto de uma das músicas que fazia com o coral da UDF, sem sucesso. Mas, aquele resultado não me fez desistir e voltei no segundo dia de teste, pedindo para tentar novamente. A banca concordou em me ouvir, talvez em consideração à minha persistência. Mas fui novamente reprovada...

O tenor argentino Carlos Belbey, professor da Escola de Música de Brasília, era um dos integrantes da banca. Ele muito gentilmente veio falar comigo, elogiou a minha voz e disse que gostaria de me dar aulas de canto na própria escola. Na época, para estudar na EMB bastava demonstrar talento e interesse. Para mim aquilo já foi uma vitória. Nas poucas aulas que tive com ele, comecei a perceber o que era o canto lírico, e tudo o que eu ainda teria que estudar para chegar a um nível de excelência. Havia um longo caminho a percorrer, mas tinha dado o primeiro passo.

Os preparos da ópera Porgy and Bess começariam em breve na sala de ensaios de coro da EMB, logo na entrada da escola, onde hoje fica o Teatro de Câmara Carlos Galvão. No primeiro ensaio, fiquei observando a chegada dos cantores selecionados, sendo recepcionados por Asta Rose Alcaide, fundadora da Associação Ópera-Brasília, entidade que faria a produção da ópera. Esperei um momento em que ela estivesse sozinha, me aproximei e, muito educadamente, pedi para assistir ao ensaio. Ela relutantemente concordou, mas

ênfatiou que eu n3o poderia cantar na 3pera. Assisti a todos os ensaios e 3 claro que cantei no coro da 3pera *Porgy and Bess*, e a3 j3 3 outra hist3ria. A foto abaixo retrata C3ssia Eller, Z3lia Duncan e eu no camarim de maquiagem, onde t3nhamos rostos, bra3os e pernas pintados de preto, j3 que a hist3ria se passa numa cidade fict3cia, na qual moravam afrodescendentes dos Estados Unidos.



Imagem 04: C3ssia Eller, Janette Dornellas e Z3lia Duncan no camarim de maquiagem da 3pera *Porgy and Bess* – 1984 (Arquivo pessoal)

As personagens famosas que citei anteriormente tiveram, cada uma, sua parcela de impulsionamento (para usar um termo muito em moda) na minha carreira de cantora l3rica. A amizade com C3ssia Eller me fez perceber que talvez o caminho da t3cnica l3rica fosse o 3nico capaz de fazer com que eu realmente aprendesse a cantar bem. Assim como muitos cantores que encontro hoje em dia na minha atua33o como professora, eu achava que cantar era um dom, sem nada a ver com t3cnicas e, o mais importante, sa3de e higiene vocal. Felizmente esta vis3o est3 mudando e a procura por aulas de canto hoje 3 muito maior que naquela 3poca, principalmente gra3as aos avan3os da Fonoaudiologia.

C3ssia era uma daquelas cantoras que j3 nasciam prontas, ou seja, ela realmente tinha um dom, al3m de um timbre muito peculiar. A voz era linda e ela se expressava vocalmente de uma maneira impressionante, envolvente, apaixonante. Eu tinha muita expressividade, mas estava longe de saber usar minha voz artisticamente, por isso acreditei que o caminho era estudar, construir meus saberes e minha t3cnica pela educa33o formal, n3o esperando que a experi3ncia pr3tica trouxesse a *expertise* que eu buscava. Al3m

de encontrar no canto lírico este caminho, também me apaixonei pela arte lírica em si, sua música e drama. Entrava, então, num caminho sem volta.

Ainda tivemos oportunidade de participar de outro espetáculo lírico, a opereta *My Fair Lady*, sobre a qual falarei no quarto capítulo. No elenco também estavam Marcelo Saback e Alexandre Ribondi, hoje renomados atores e diretores.

Paralelamente à amizade com Cássia, surgiu a amizade com Marcelo Saback, ator formado na Faculdade Dulcina de Moraes. Marcelo foi o diretor artístico do “Janette e Cássia Em Dose Dupla”, show de música popular, com uma banda completa, que realizamos na Sala Martins Pena do Teatro Nacional de Brasília (hoje Teatro Nacional Claudio Santoro) em 1985. Após esse show, tive a oportunidade de trabalhar com ele em duas produções teatrais, com texto e direção cênica do próprio Saback: as peças “Quatro Mulheres” e “Branca de Neve - Agora no Teatro”, ao lado de grandes artistas da cena teatral de Brasília. Também fizemos esquetes divertidos criados por ele para o projeto Jogo de Cena, no qual Cássia Eller participou como atriz, mostrando um lado seu muito divertido e histriônico que só os amigos mais íntimos conheciam. Essa experiência me possibilitou aprender bastante, mesmo que empiricamente, técnicas de interpretação teatral.



Imagem 05: Isabella Paz, Márcio Faraco, Janette Dornellas, Cássia Eller e Marcelo Saback. Camarim da Sala Martins Pena, show Dose Dupla. 1985 (Arquivo pessoal)



Imagem 06: Odila Athayde, Janette Dornellas, Luciana Olmstead-Rose (Luciana Banana), Cássia Eller e Marcelo Saback. Esquete teatral no projeto Jogo de Cena. Teatro Galpãozinho. Hoje, Espaço Cultural Renato Russo 1985 (Arquivo pessoal)

Em 1985, ingressei no curso de Bacharelado em Música, com habilitação em Canto, da UnB, sob a orientação vocal de Zuinglio Faustini, importante baixo brasileiro, requisito para concertos e óperas em todo o Brasil. Foram cinco anos de muito aprendizado, preparando a base para minha carreira. Faustini era um cantor excelente e um professor muito capacitado, tendo estudado na França com Pierre Bernac⁵, autor de um dos livros mais importantes do canto lírico até hoje.

Apenas um ano depois de começar a estudar a técnica do canto lírico, fui convidada pela AOB para participar de uma produção amadora, em formato de Ópera Estúdio, da ópera “L’Enfant et les Sortilèges” (O Menino e os Sortilégios), de Maurice Ravel. Eu faria o papel principal: o menino (l’enfant), sem grandes dificuldades vocais, mas com grande demanda cênica. O diretor de cena seria o já aclamado Hugo Rodas e a direção musical seria do também respeitadíssimo pianista, maestro e compositor Achille Picchi, professor da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Apesar de ser uma produção voltada para jovens cantores, com o objetivo de contribuir com nossa formação cultural, a presença desses dois mestres fez um espetáculo de excelente nível, mesmo com todas as dificuldades advindas pela falta de aporte financeiro.

⁵ **Pierre Bernac** (12/01/1899-17/10/1979) foi um barítono francês conhecido como um renomado intérprete da canção de arte francesa. Escreveu um livro de referência no tema: *A Interpretação da Canção Francesa* (1970).



**Imagem 07: Janette Dornellas (o menino) e Henriqueta Rebuá de Matos (a princesa)
Ópera L'Enfant et les Sortilèges. Teatro Aluísio Pimenta – 1986 (Arquivo pessoal)**

A proximidade com Asta Rose fez com que eu procurasse me envolver mais com as atividades operísticas da AOB e por isso fui convidada a trabalhar com ela na Associação, ajudando na divulgação dos eventos futuros. Esse trabalho foi fundamental para minha carreira, porque tive oportunidade de aprender muito com Asta Rose: uma chefe extremamente rigorosa, mas muito profissional, detentora de enorme conhecimento sobre o assunto, graças ao casamento com o tenor português Tomás Alcaide e seus trabalhos anteriores com ópera em Portugal e em Brasília. Falarei mais detalhadamente sobre Asta Rose e sua vida no segundo capítulo.

Graças ao trabalho desenvolvido como divulgadora da AOB, fui convidada por Afonso Galvão, violoncelista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, a ajudar na divulgação da orquestra, que na época sofria com falta de público. O diretor da Orquestra era o Maestro Cláudio Santoro e ele concordou em me contratar. Como não existia o cargo de divulgador da orquestra, fui contratada na função de arquivista, o que fazia com que, além de tentar melhorar o público da orquestra, eu ainda tivesse que tirar cópias das partes dos instrumentos da orquestra e colar as partes, coisa que eu não sabia fazer, o que obrigava os outros colegas a, muitas vezes, refazerem meu trabalho. Realmente existe uma técnica para tudo.

Pouco tempo antes de falecer, Claudio Santoro estava trabalhando na composição de sua primeira e única ópera, Alma. Para a primeira leitura musical da mesma, pediu ajuda aos professores de canto da UnB e da EMB na indicação de cantores. Quando soube dessa leitura imediatamente me voluntariei, já sabendo que o papel principal era para mezzo soprano. A escrita era difícil e eu não tinha preparação técnica para uma partitura tão

exigente, mas mesmo assim estudei a ópera, ensaiei com o maestro Santoro em sua residência e foi assim que cantei pela primeira vez com uma orquestra sinfônica.

Em 1985, fui contratada para cantar em um concerto de coros de ópera, produzido pela AOB. O maestro era Silvio Barbato, ex-aluno de Cláudio Santoro na UnB, recém-formado na *Accademia Musicale Chigiana*, de Siena e no *Conservatório Giuseppe Verdi*, em Milão – ambas na Itália. Ao piano, um dos melhores músicos em atuação no Brasil, o americano Larry Fountain⁶, em atividade no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, depois de muitos anos tocando no *Metropolitan Opera House*, em Nova Iorque.

Neste concerto, começamos uma relação de trabalho e amizade que durou até seu desaparecimento, em 2009, no acidente com o voo da Air France que caiu no Oceano Atlântico.

Silvio Barbato, na época em que foi aluno de Cláudio Santoro, regeu três operetas (em 1980 e 1982), durante seus estudos na UnB. Falarei sobre a importância dessas operetas realizadas na UnB no quarto capítulo.

Com o falecimento súbito de Cláudio Santoro em 1989, Silvio Barbato parecia realmente a melhor escolha para substituí-lo, e assim assumiu a direção artística da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, permanecendo até 1992. Nos primeiros anos de sua gestão, continuei meu trabalho de divulgadora frente à orquestra, também assumindo algumas funções burocráticas e de produção de óperas. Fui, então, convidada para o cargo de assessora de Música da Fundação Cultural do Distrito Federal e me afastei das funções da orquestra. Durante quatro anos desenvolvi projetos como o Sarau, o projeto *Made in Brasília* (projeto criado por mim), o Meia Sola, o Arte por Toda Parte e muitos outros. Com apenas 27 anos de idade, terminei minha participação no governo no cargo de diretora do Departamento de Promoções, responsável por coordenar todas as assessorias artísticas: Música, Teatro, Dança, Cinema e Artes Plásticas. Curioso lembrar que naquela época, não faz tanto tempo assim, tínhamos somente um telefone à disposição de todo o departamento e fazíamos fila para usá-lo.

Durante a gestão de Silvio Barbato à frente da orquestra, graças à paixão do maestro pelo canto, tivemos muito concertos líricos, com coro e orquestra e também as óperas *Carmen*, *La Bohème*, *Tosca*, *Don Pasquale*, *Rigoletto* e *Baile de Máscaras*. Entretanto, ele

⁶ O pianista Larry Fountain, uma das figuras mais atuantes da cena musical carioca, nasceu em Nova Iorque, onde diplomou-se como bolsista na Manhattan School of Music, tendo estudado sob a orientação de Robert Goldsand. Trabalhou no Metropolitan Opera em NY. Mudou-se para o Brasil em 1970 e trabalhou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro até aposentar-se. Faleceu em 2017.

não conseguiu manter uma programação regular como havia acontecido na década de 80. Em 2007 e 2008, já desligado da OSTNCS, Silvio Barbato regeu *Carmen* e *A Flauta Mágica*, em grandes produções do SESC/DF ao ar livre, e *Gianni Schicchi* numa produção no teatro do CCBB. *Carmen* reuniu mais de 30 mil pessoas no gramado da Torre de TV e *A Flauta Mágica*, mais de 20 mil pessoas na Esplanada dos Ministérios. Curiosamente, apesar de *Flauta Mágica* ter sido apresentada no mês de agosto, no período da seca em Brasília, uma chuva leve e rápida caiu quase ao final da ópera, impedimento que a mesma fosse concluída, já que não havia sido previsto uma cobertura para a orquestra, e os músicos tiveram que se retirar para não estragar seus instrumentos. A chuva durou pouco mais de 15 minutos, mas quando passou, o público e os músicos já haviam se retirado e não fizemos o final da ópera. Eu cantava o papel de Papagena e não pude apresentar o dueto final com Marcelo Coutinho, que fazia Papageno. Em 2009, Silvio Barbato desaparecia no mar no acidente aéreo da Air France, deixando entre nós uma lacuna enorme.

Outra entusiasta da ópera era a maestrina Elena Herrera⁷, que esteve à frente da OSTNCS durante o governo de Cristovam Duarte, de 1995 a 1998, mas também pouco pôde fazer em matéria de produção de óperas, devido ao baixo orçamento que administrou à época. Sob sua gestão, em 1997, tivemos uma produção semiencenada de *Lucia de Lammermoor*, quando Elena Herrera trouxe para os papéis principais três excelentes cantores cubanos: a soprano Hilda del Castillo, o tenor Adolfo Casas e o baixo Israel Hernández. Completavam o elenco o barítono Francisco Frias, os tenores Cassiano Barbosa e Marconi Araújo e eu, no papel de Alisa. Esta produção está disponível no YouTube.

Em 1998, tivemos três óperas, produzidas em parceria com a Confraria da Ópera, companhia independente criada por mim e por Francisco Frias. Tivemos as óperas *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, e *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioacchino Rossini, encenadas. Também tivemos a ópera *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, em forma de concerto. Cantei, pela primeira vez, o papel de Santuzza, ao lado do tenor Juremir Vieira, o barítono Francisco Frias, a soprano Luciana Tavares e a mezzo soprano Valdenora Pereira.

Em 1993, começava um novo governo no Distrito Federal, com um novo perfil administrativo e pouco se fez pela ópera nos anos seguintes. Eu, que durante o governo anterior havia parado de me dedicar ao canto por causa da carreira administrativa, voltei a estudar e a investir na carreira de cantora lírica.

⁷ Elena Herrera (1949-09/02/2018) https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/02/09/interna_diversao_arte,658842/morre-a-maestrina-elena-herrera-que-regeu-a-ostnocs.shtml

Em 1997, ganhei a bolsa de estudos “*Virtuose*”, do Ministério da Cultura, e passei nove meses nos Estados Unidos estudando com o maestro Franco Iglesias⁸, amigo e professor do tenor Plácido Domingo. Isso fez com que minha técnica melhorasse muito e, conseqüentemente, as portas começaram a se abrir para mim no Brasil e no exterior.

Silvio Barbato voltou a assumir a orquestra em 1999, onde trabalhou até 2006. Convidou-me para cantar *Carmen*, numa superprodução em abril de 2000. Cenários, figurinos e o diretor de cena vieram diretamente da Itália, bem como um dos tenores que interpretava Don José. Mas, antes disso, em fevereiro, cantei *Carmen* na cidade de Modesto, Califórnia, com a companhia de ópera americana *Townsend Opera Players*, que existe até hoje. A partir daí minha carreira de cantora profissional realmente começou e tive o privilégio de cantar em grandes produções por todo o País.



Imagem 08: Larry Dorman (Zuniga), Charles Mills, (remendado), Janette Dornellas (Carmen), Timothy Ritchie (Don José), Tim Whitterspoon (Dancairo) e Virginia Vaquero (Micaela) elenco da ópera Carmem em Modesto, Califórnia. 2000 (Arquivo pessoal)

⁸ **Franco Iglesias:** México 02/09/1933 – México 05/07/2016



**Imagem 09: Carmem, Sala Villa-Lobos. 2000
Janette Dornellas (Carmen) e o bailarino espanhol Daniel Doña
(Arquivo pessoal)**

Mas, como todo cantor lírico brasileiro acaba fazendo, pela escassez de produções operísticas no País, assumi também a função de professora de canto. Mas graças ao trabalho anterior como produtora e divulgadora no governo, logo me envolvi novamente com as atividades da ópera. Como professora, voltei a estudar e a produção me levou ao ativismo cultural, buscando novos caminhos para a concretização de uma temporada regular de ópera, que desde a década de 80 não existia mais, já que os governos que queriam fazer, muitas vezes não tinham verba suficiente para uma programação regular e outros governos tinham a verba, mas não tinham o interesse. Tivemos até quem dissesse que Brasília não tinha artistas de nível suficiente para produções profissionais. Por experiência própria, posso dizer que todas as vezes que incrementamos a cadeia produtiva, abarcando todos os níveis de aprendizado, tivemos uma melhora significativa no nível profissional de todos os envolvidos e o mercado de trabalho se expandiu. Para isso, precisamos de vontade política e de pessoas dispostas a fomentar atividades de vários níveis, como concertos, ópera estúdio, *master classes* com profissionais de outras federações e países, produções de pequeno porte com piano, criando assim canais de aperfeiçoamento profissional.

Na gestão de Eurides Brito como secretária de Educação e Cultura (1981-1984) tivemos alguns fatores decisivos para a realização de uma temporada regular de ópera. Em primeiro lugar, o fato de a secretária Eurides Brito ser pianista e incentivadora das artes, tendo institucionalizado, logo que chegou ao governo, a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília. Em segundo lugar, a Secretaria uniu duas pastas: Educação e Cultura. Graças a isso, sempre que preciso, a secretária Eurides acionava a estrutura da Fundação Educacional e esse apoio nas óperas foi fundamental. Tínhamos também a Fundação Cultural do DF, liderada por Carlos Fernando Mathias, que assim como a Fundação Educacional, por sua constituição jurídica, tinha mais facilidade e agilidade na movimentação financeira necessária para uma produção de espetáculos. Havia também total apoio da Escola de Música de Brasília e sua estrutura física e humana, graças ao seu fundador, Levino de Alcântara. E nesta época, muito graças à presença de Asta Rose como funcionária da Embaixada dos Estados Unidos, havia bastante apoio do corpo diplomático de várias embaixadas. À frente da orquestra, após a saída de Cláudio Santoro, tivemos um maestro apaixonado por ópera, Emílio de César. E havia três mulheres focadas e profissionais, unidas por um objetivo comum: a professora, pianista e produtora Norma Silvestre; a fundadora da Associação Ópera-Brasília (AOB), Asta Rose Alcaide e a bailarina e coreógrafa Norma Líllia. Essa conjunção de fatores foi fundamental para manter uma regularidade na programação durante os quatro anos dessa gestão.

Com a extinção das fundações Cultural e Educacional,⁹ a produção de óperas e outras atividades artísticas ficou prejudicada devido à morosidade e burocracia das secretarias de governo, e também ao baixo orçamento para a cultura. Outro fator negativo foi que, em um determinado momento, num dos governos de Joaquim Roriz, toda a arrecadação de prédios do governo, como teatros, o Cine Brasília... ia diretamente para a conta única do governo, o que não acontecia antes. Talvez isso tenha influenciado as futuras gestões. Certo é que, quando assumiu a OSTNCS, em 2011, o maestro Claudio Cohen convidou-me a ajudar na produção de um festival de ópera e enfrentamos enormes dificuldades financeiras e burocráticas, que quase inviabilizaram os eventos. Com todas os entraves, o Festival aconteceu durante quatro anos seguidos. Na sua primeira edição, em 2011, além de um concerto com árias e conjuntos de ópera, apresentou também o *Requiem*, de Mozart, e as óperas *I Pagliacci* de Leoncavallo e *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni. No encerramento do Festival, um concerto em homenagem a Giacomo Puccini. A segunda

⁹ Em 25 de maio de 1999, a FCDF, criada em 1961, foi extinta e fundida com a Secretaria de Cultura do DF, através do Decreto nº 20.264, no governo do governador Joaquim Domingos Roriz.

¹⁰ http://www.tc.df.gov.br/SINJ/Norma/36562/Decreto_20264_25_05_1999.html

edição do Festival, em 2012, houve também concertos e as óperas *La Bohème*, de Puccini, *Carmen*, de George Bizet, e novamente a *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni. Em sua terceira edição, em 2013, o Festival trouxe uma nova montagem de *Carmen*, de Bizet, e a ópera Olga, do maestro Jorge Antunes. Também apresentou um concerto com obras de Richard Wagner e Giuseppe Verdi. Em 2014, o Teatro Nacional Cláudio Santoro estava fechado para o público, por recomendação do Corpo de Bombeiros e da Defesa Civil, por não atender às normas de acessibilidade e segurança vigentes. O Quarto Festival de Ópera então acontece no Auditório Pedro Calmon, no Setor Militar Urbano, e apresentou um concerto de árias e conjuntos de ópera, também a ópera Tosca, de Puccini, em formato de concerto, e a estreia mundial da ópera A Cartomante, de Jorge Antunes, que mesmo encenada, apresentou uma série de problemas cênicos decorrentes da inadequação do local. Depois disso, a OSTNCS não produziu mais nenhum espetáculo operístico. O que manteve a ópera viva no DF foi o apoio do Fundo de Apoio à Cultura (FAC), sobre o qual falarei no sexto capítulo.

Trabalhei nas quatro edições do Festival, na produção e como cantora, e posso testemunhar quão difícil foi vencer os entraves burocráticos. Também sou testemunha do enorme sucesso de público nas quatro edições, inclusive com filas gigantescas para aquisição dos convites. Segundo os burocratas do governo, por ser tratar de uma orquestra pública, as óperas não poderiam ter cobrança de ingresso.

Em 2012, assumi o cargo de professora efetiva de canto lírico da Escola de Música de Brasília e também continuei meus estudos, investimento em uma nova licenciatura e num mestrado.

Cursei o mestrado em *Performance* na Universidade de Goiás, com o tema “Ansiedade na *Performance* do Cantor Lírico”, e depois comecei um curso de Licenciatura em Artes Cênicas, que acabei trancando ao ingressar no doutorado em Artes na UnB.

Vendo as dificuldades de se manter uma temporada de ópera regular na cidade, criei o Fórum de Ópera do Distrito Federal, disposta a lutar, juntamente com outros artistas da área, por uma rubrica própria no Fundo de Apoio à Cultura do Governo do Distrito Federal, pois eu sabia que material humano e público havia em Brasília. Juntamente com Asta Rose Alcaide, Hugo Lemos, Francisco Ferreira, Francisco Frias, Jorge Antunes, Clara Figueroa, Felipe Ramos e outros artistas e produtores, discutimos em reuniões as necessidades e anseios da área. E numa audiência pública sobre o FAC do governo que assumia em 2011, pedi o uso da palavra e graças à nossa argumentação conseguimos o primeiro edital do FAC com rubricas próprias para a ópera. Descreverei mais detalhadamente este fundo e suas rubricas, bem como as produções realizadas desde então, no sexto capítulo.

Como disse anteriormente, minha tese de doutorado era sobre a formação cênica do cantor lírico brasileiro. Mas, no primeiro semestre escrevi um artigo para a Revista Dramaturgias sobre a história da ópera no DF e meu orientador, após ler o artigo, me perguntou por que eu não escrevia essa história, já que aparentemente não havia ainda nenhum registro completo sobre a mesma. Apesar de muito entusiasmada com meu tema anterior, a ideia de pesquisar sobre a história da ópera me impressionava muito mais, por tratar-se, talvez, do primeiro registro que iria ser feito de forma acadêmica e científica, tornando-se um documento de referência para as futuras gerações e até mesmo para os outros Estados brasileiros, que ainda veem Brasília como uma cidade do interior, na qual nada se produz. Até o momento não encontrei nenhum registro científico dessa história, apenas relatos esporádicos e dispersos. Também pesou nessa decisão saber que alguns personagens importantes da história já haviam nos deixado e muitos outros estavam em idade avançada.

CAPÍTULO 2 - A ÓPERA EM PORTUGAL E NO BRASIL

Neste capítulo, pretendo situar melhor o leitor não familiarizado com esse gênero artístico. Descreverei como a ópera chegou ao Brasil e, posteriormente, em Brasília, uma cidade que se pretendia “moderna” e, logo em seus primeiros anos, recebe de braços abertos uma arte tão antiga.

O termo ópera significa “obras” em Latim, plural de *opus*, numa sugestão de uma arte que combina várias outras artes, como canto, canto coral, balé, música sinfônica, além da direção cênica, cenografia e figurinos. Também se diz que a ópera é um gênero artístico, que consiste num drama encenado com música. Na Itália do século XVII, chama-se *opera* pelo termo *dramma per musica* ou *Melodramma*. Também podemos dizer que:

Ópera é o termo genérico utilizado para denominar obras dramático-musicais, nas quais os atores cantam alguma porção ou todas as suas partes. É a união de música, drama e espetáculo, combinados em graus e maneiras diversas em diferentes países e períodos históricos, embora tendo a música, normalmente, o papel dominante. [...] A ópera é talvez a mais elaborada das formas artísticas, e recorre às práticas e habilidades reunidas do poeta, compositor, artista plástico, [regente], e (por vezes) coreógrafo, para criar uma ‘obra de arte completa’ (*Gesamtkunstwerk*, usando o termo Wagneriano). (SADIE et al, p. 544-545).

Em muitas definições, encontramos a referência ao aspecto cênico da ópera. Portanto, além do aprendizado musical, o cantor deve adquirir a competência artística de ser capaz de interpretar um ou mais personagens, não somente em óperas, mas também em concertos. O estudo da arte dramática é de vital importância para que o aluno de canto se torne realmente o profissional que o mercado espera dele. Mas, essa não era a principal preocupação de seus criadores em relação ao gênero no seu nascimento. Essa discussão só surge mais tarde e perdura até os dias de hoje.

Apesar de a ópera existir com essa denominação desde o final do século XVI, em Portugal a ópera só viria instalar-se por volta de 1730, devido a defasagem com que os estilos musicais europeus chegavam às terras portuguesas.

Em verdade...manifestações de teatro e música já se faziam comuns em Portugal desde o século XVI, não se tratando, porém, de atividades de natureza operística. A atividade operística em Portugal origina-se, por um lado da prática de realização de teatro musicado e *zarzuelas* e por outro – este muito mais importante – da penetração da ópera italiana, proveniente das escolas Veneziana, Romana e Napolitana na corte portuguesa, por volta de 1730.” (BRANDÃO, Revista Hodie, p. 302)

Talvez também por causa dessa defasagem, durante muito tempo imperou o estilo de composição italiano, com algumas tentativas de compositores portugueses sempre seguindo essa tradição. Destacam-se, na literatura, as *operas buffas* do brasileiro Antônio José da Silva, ou “o Judeu”, como era conhecido.

Mas a ópera-bufa, criação caracteristicamente setecentista, que em suas formas mais vulgares, menos elaboradas, havia tido florescimento em Portugal, justamente por obra de um brasileiro: Antônio José da Silva (1705-1739), cognominado “o Judeu”, que as labaredas de uma fogueira de Inquisição consumiram, sob a acusação de “negativo e relapso. (AZEVEDO, p. 18)

O “Judeu” adquirira enorme notoriedade, em Portugal, com o seu teatro picaresco e desabusado, em que punha a mitologia clássica em cena, à maneira de Offenbach, para provocar hilaridade com os disparates e anacronismos que surgiam. (AZEVEDO, p. 20)

Sua popularidade - em Portugal e no Brasil - originou-se da simplicidade de suas obras, definidas por Mota (1930) como simples comédias declamadas tendo intercalados vários cantares melódicos de árias então conhecidas e estritamente dentro do estilo da *opera buffa* italiana, na qual cantos populares eram utilizados para a disposição dos versos do texto. (MOTA *apud* BRANDÃO, Revista Música Hodie, p. 34)

Nessa época, há relatos de vários teatros, ou “Casas de Ópera”, por todo o Brasil.

Casas de Ópera espalhavam-se pelas principais cidades do país: Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Recife, Porto Alegre etc. O mais antigo teatro carioca de que temos notícias precisas foi fundado por um tal Padre Ventura, mulato corcunda, que dirigia a orquestra e, incidentemente, subia ao palco para cantar modinhas e dançar o fado. Entrou a funcionar em 1767 e acabou incendiado em 1776. (AZEVEDO, p. 18)

Vincenzo Chernicciaro (1858-1928), italiano radicado no Brasil, participou ativamente da vida do País. Em 1926, publicou, na Itália, o livro *Storia della Musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*¹¹, um livro de fôlego com mais de 600 páginas, tentando abarcar toda a história da música do Brasil, desde a chegada dos portugueses.

Em relação à ópera, ele conta que, em 1705, há evidências de uma “*Vecchia casa dell’opera*” na Via do Fogo. “*Vieira Fazenda*¹², *estudioso e arguto*

¹¹ História da Música no dos tempos coloniais até os nossos dias (tradução da autora)

¹² José Vieira Fazenda (RJ 1847 – RJ, 1917), médico e historiador. (<http://reficio.cc/autores/jose-vieira-fazenda/>)

*pesquisador de antigas memórias do Rio de Janeiro, observa em um dos seus escritos que a Velha Casa da Ópera, localizada na Via do Fogo, ainda existia em 1705.”*¹³

E continua: *“É um fato irrefutável, no entanto, que durante o governo do conde de Cunha, existia um teatro no Rio de Janeiro. Aos teatros citados anteriormente devemos adicionar outros. Primeiramente aquele fundado pelo mestre padre Ventura, sob o vice-reinado do Marquês do Lavradio (1767), com o nome de "Casa da Opera".*¹⁴ (CHERNICCIARO, p. 50)

O teatro Casa da Ópera é destruído pelo fogo em 1769. *"Foi substituído por outro que foi levantado em 1776 sob a proteção do vice-rei, na antiga praça do Carmo, perto do palácio do vice-rei, batizado com o nome de Nova Opera."* *"48 anos depois (1824), finalmente, o Teatro Real de S. João seria construído"*.¹⁵ (CHERNICCIARO, p. 50)

O primeiro teatro do Rio de Janeiro foi a Casa da Ópera, inaugurado em 1767 e dirigido pelo padre Ventura do qual, além de que foi mulato, músico e corcunda, pouco sabemos. Ópera, na acepção da palavra, jamais se ouviu naquela casa e um incêndio pôs fim aos seus espetáculos após dois breves anos de funcionamento. Substituiu-a o Teatro de Manuel Luiz que foi o único a receber a corte em suas modestas instalações. A realeza não se satisfez com aquela miséria e depressa ordenou sua ampliação e a construção de um teatro de verdade. Cinco anos depois da chegada de D. João VI, o Teatro Real de S. João abriu suas portas para uma corte satisfeita e um povo boquiaberto. (BOHM, p. 181)



Imagem 10: Teatro Real de S. João. Pintura de Jean Baptiste Debret - cerca de 1834 (Internet)

¹³ *“Il Vieira Fazenda, uomo colto ed accorto ricercatori di antiche memorie inerenti a Rio de Janeiro, nota in un suo scritto che la “Vecchia casa dell’Opera”, sita en Via do Fogo, esisteva ancora nel 1705”.*

¹⁴ *“É un fatto però inconfutabile che durante il governo del Conte da Cunha¹⁴, esisteva, in Rio de Janeiro, un teatro....Ai teatri sopranotati debbonsi aggiungere altri. Primo quello fondato dal maestro padre Ventura, sotto il vice-regno del marchese do Lavradio (1767), col nome di “Casa da Opera”.*

¹⁵ *“Veniva sostituito da un altro che s’innalzò nel 1776 sotto la protezione del vicerè, nell’antica piazza “do Carmo”, presso la vicinanza del palazzo dei vicerè, battezzato col nome “Nova Opera”.* *“48 anni dopo (1824), infine, doveva dorgere il Reale Teatro di S. João”.*

O gênero operístico esteve presente em terras brasileiras desde a sua colonização, trazido para o Brasil principalmente por padres europeus. A primeira ópera brasileira, o *drama en musica Le Due Gemelle*, era de autoria do Padre José Maurício Nunes Garcia¹⁶.

Como um admirador que ele era de Paisiello e do precursor de Wagner, estranho não parecerá que ele escrevesse - não induzido pela vaidade mundana - também um trabalho teatral - " Le Due Gemelle "- encomendado pelo rei, cuja contagem teve destino semelhante à "Joana de Flandres", de Carlos Gomes: pereceu no incêndio do teatro de S. João.¹⁷ (CERNICCHIARO, p. 98)

Cernicchiaro (p. 99) comenta que algumas pessoas da época afirmavam que a ópera do padre nunca havia sido apresentada. Enquanto outros afirmavam que a ópera foi escrita, mas não foi apresentada, porque Marco Portugal mantinha José Maurício longe dos palcos para que pudesse brilhar sozinho. Ainda há muita controvérsia sobre a existência dessa ópera: "A existência ou não da única ópera de José Maurício, Le Due Gemelle, que teria sido encomendada por D. João para o Real Teatro São João, é cercada de controvérsia." (FIGUEIREDO, <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=55>)

Sobre a ópera *Le Due Gemelle*, o que existe são apenas controvérsias, e sequer se garante que tenha sido composta. Somente Araújo Porto-Alegre atesta sua existência, dizendo que teria sido composta sob encomenda de Dom João e apresentada no Teatro de São João, mas a partitura nunca foi encontrada. Diz Porto-Alegre (Manuel de Araújo Porto-Alegre)¹⁸ que o original foi perdido no incêndio do Teatro São João e sua única cópia, que pertencia a Marcos Portugal, extraviou-se com a dispersão de seus papéis após sua morte."

(https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_Nunes_Garcia)

Mas, não se pode afirmar que foram os jesuítas que introduziram o gênero no Brasil, já que segundo Serafim Leite, o grande historiador da Companhia no Brasil "os portugueses já apresentavam autos no Brasil, quando os jesuítas começaram os seus."¹⁹ (AZEVEDO, p.13).

Sobre esse fato, Appleby (1983) afirma que o auto – ou auto sacramental – era uma das mais populares formas de instrução religiosa e entretenimento usadas pelos Jesuítas. Normalmente, os autos eram produções dramáticas com cenários, figurinos

¹⁶ **José Maurício Nunes Garcia**, (RJ, 20/09/1767 – RJ, 1830). padre católico, professor de música, maestro, multi-instrumentista e compositor brasileiro.

¹⁷ " *Ammiratore com'egli era di Paisiello e del precursore di Wagner, strano no parrà ch'egli screvisse – non indotto dalla vanità mondana – anche un'opera teatrale – "Le Due Gemelle" – ordinata dal re, il cui spartito ebbe sorte analoga alla "Giovanna di Flandre", di Carlo Gomes: periva nell'incendio del teatro S. João*."

¹⁸ **Manuel José de Araújo Porto-Alegre**, primeiro e único barão de Santo Ângelo (Rio Pardo, 1806 — Lisboa, 1879), foi um escritor do romantismo, político e jornalista, pintor, caricaturista, arquiteto, crítico e historiador de arte, professor e diplomata brasileiro.

¹⁹ Cf. **Serafim Leite**, História da Companhia de Jesus no Brasil, vol. II. Lisboa, Livraria Portugália, 1938, pág. 109.

e, frequentemente, música. Segundo este mesmo autor, o primeiro auto executado na vila de Piratininga (atual São Paulo), do qual existe registro, foi o *Auto da Pregação Universal* em 1567, e que acreditasse ter sido escrito pelos padres Jesuítas Manoel da Nóbrega e José de Anchieta. (BRANDÃO, p. 33)

Cernicchiaro dedica todo um capítulo ao Drama Sacro: *capítulo IV (1549-1763) Dramas sacros e sua influência no ambiente indígena e colonial*.²⁰ No comentário de Brandão acima, é citado o primeiro auto executado em São Paulo em 1567, mas Cernicchiaro coloca a Bahia como local das primeiras apresentações dos dramas sacros. Importante frisar que estes autos ou dramas sacros traziam em sua estrutura certos elementos cênicos presentes nas óperas, como cenários e figurinos.

Há registros de performances de ópera e teatros de ópera em vários estados brasileiros, ainda no início de século XVII:

Há registros de *performances* de ópera em Pernambuco e Bahia, já no início do século XVII, bem como construções de casas de ópera em Salvador, Recife, Olinda, Rio de Janeiro, São Paulo, Belém, Porto Alegre e Minas Gerais. Já no final do século XVII encontram-se registros de *performances* de óperas na Bahia e em Pernambuco; Sadie (1998) menciona que nas primeiras décadas do século XVIII temos a construção de casas de ópera, não somente em Salvador, Olinda e Recife, como também no Rio de Janeiro, em São Paulo, Belém, Porto Alegre e nas Minas Gerais. Appleby (1983) também afirma que a ópera secular no Brasil tem seu início no século dezoito. Béhague (1979) faz referência que desta época sobrevivem registros de inúmeras montagens de ópera procedentes da Europa, como por exemplo: *Alessandro nelle Indie*, *Artaserse* e *Didone Abbandonata*, óperas de origem espanhola de autor não referendado, levadas à público na Casa de Ópera da Praia na Bahia em 1760. (BRANDÃO, Revista Rodie, p. 35)

O Teatro de Ouro Preto (anteriormente chamado de Casa da Ópera de Vila Rica) construído entre 1746 e 1770, é considerado o mais antigo teatro em funcionamento na América Latina.

Quem passasse pela Rua de Santa Quitéria, na segunda metade de 1770, veria, recém-inaugurada, a Casa da Ópera de Vila Rica. Quem passa pela Rua Brigadeiro Musqueira, a qualquer hora, em 1995, vê tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional, o Teatro Municipal de Ouro Preto. A Casa da Ópera de Vila Rica, o mais antigo prédio teatral da América do Sul, custou 16 mil cruzados a João de Souza Lisboa, construtor e proprietário da obra, concluída em 1769. Contratador dos reais quintos e das entradas, Souza Lisboa, fascinado pela arte teatral, recebeu desde o início apoio do Conde de Valadares, governador da Capitania, e de seu secretário, o poeta Cláudio Manoel Costa. (extraído do livro *Theatros do Brasil*, no site do Centro Técnico de Artes Cênicas) <http://www.ctac.gov.br/tdb/portugues/apresentacao.asp>

²⁰ CAPITOLO IV. (1549-1763) DRAMMI SACRI E LORO INFLUENZA NELL'AMBIENTE INDIGENO E COLONIALE

Muitas produções de ópera apresentadas nesses teatros na época vinham diretamente da Europa. Mas, as óperas do brasileiro Antônio José da Silva, o Judeu, eram as favoritas do repertório, conquistando o público por sua simplicidade.

Em relação aos cantores e cantoras brasileiros, conhecemos a cantora brasileira Joaquina da Conceição Lapa, a Lapinha, que também foi famosa em Portugal:

Assim, dentre as tantas misturas ocorridas entre os gêneros supracitados, além dos processos da composição, vale ressaltar o fato de que também cantores nativos da colônia do Brasil chegaram a obter fama em carreiras na corte de Portugal. Cantores, como por exemplo, Joaquina da Conceição Lapa – apelidada a “Lapinha” (AZEVEDO, 1956, p. 20) – ficaram famosos, não somente pela voz, mas também pela maneira peculiar de interpretar. (AZEVEDO *apud* BRANDÃO, Revista Hodie, p. 34, 35)

E as crônicas guardaram os nomes de alguns músicos e cantores: Luís Inácio, Geraldo, João dos Reis (provavelmente o mesmo célebre baixo que ainda vivia na segunda década do século XIX e extasiava D. João VI com as extraordinárias qualidades de sua voz), e as *prime-donne* Genoveva, Inês e Joaquina da Conceição Lapa (apelidada a “Lapinha”), contralto brasileira que fez furor em Lisboa em 1795. (AZEVEDO, p. 19, 20)

Infelizmente, muito da história musical desse período se perdeu, desaparecendo também os nomes dos músicos que atuaram como compositores, cantores etc. Encontramos no livro *Storie del Brasile* de Cernicchiaro uma longa lista de artistas e músicos, cujos nomes foram sendo esquecidos com o passar do tempo. Músicos não somente do Rio de Janeiro, mas de todo o País. No capítulo X, A Música no Segundo Império, ele discorre detalhadamente, em quatorze páginas, sobre compositores de vários estados brasileiros, falando não somente de suas obras, mas também contando detalhes de sua vida.

O olhar que Cernicchiaro lança sobre a cena musical carioca registra nomes, relações, eventos que não foram registrados em outras fontes. Cernicchiaro nos revela, assim, um elenco e uma coreografia que povoam uma cena que, em obras posteriores da mesma natureza, vai ficando rarefeita, ocupada por uma dezena de notáveis. (VERMES. Anais do VII Encontro de História da Arte, UNICAMP, p. 335)

Cernicchiaro dedica vários capítulos ao canto lírico, citando compositores, cantores e teatros. O capítulo XII se intitula “*Dell’arte Lírica e Degli Artisti Stranieri e Nazionali che in essa Più si Distinguono*”²¹ e discorre, em mais de vinte páginas, com detalhes sobre os cantores líricos italianos e franceses que aportaram ao Brasil e também, cantores brasileiros atuantes no período de 1844 a 1899. O capítulo XIII é dedicado à Ópera

²¹ Sobre a Arte Lírica e Artistas Estrangeiros Nacionais que nessa mais se distinguiram (tradução da autora)

Nacional e nele se fala da criação em 1857 da Academia Imperial de Música e Ópera Nacional, que, como o nome já diz, tinha, como objetivo principal, impulsionar a composição de óperas por compositores brasileiros em vernáculo.

Depois de haver benignamente acolhido a ideia de uma academia de ópera nacional, destinada a propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria, e criar um teatro lírico nacional, em que possa ser cultivado o natural talento e reconhecida vocação de tantos brasileiros de ambos os sexos, o governo de S.M. o Imperador, dignou-se conceder a José Amat, os seguintes favores:

1. Dar o título de Imperial à Academia.
2. Franquear duas vezes por semana o salão da 2ª ordem do teatro lírico, para as suas representações em dias e horas que não coincidam com as recitas ordinárias da companhia, com que o governo contractar a representação de peças líricas no mesmo teatro.
3. Franquear, debaixo das mesmas condições, o próprio teatro lírico duas vezes por semana para o mesmo fim.
4. Promover e auxiliar a educação e o sustento de 4 ou 8 meninos de ambos os sexos, em casa de um estabelecimento de reconhecida moralidade, como pensionistas, destinados à Academia.
5. Fazer com que o Conservatório de Música coopere pelos meios ao seu alcance ao bem da Academia.
6. Proibir, durante 8 annos, que em teatro algum subvencionado pelo governo imperial se representem operas líricas em língua nacional. (CERNICCHIARO, p. 203/204)

Também cita, com generosidade, os títulos que foram executados nessa época, no Teatro São Pedro.

Vários outros autores corroboram a penetração do estilo operístico na vida social e cultural dos brasileiros dos séculos XVII, XVIII e XIX, não pela citação de nomes ou obras, mas pela quantidade de teatros existentes no Brasil nesse período. Muitas cidades contavam com mais de um teatro.

Outra particularidade é o fato de que muitas destas salas de espetáculo eram normalmente designadas *Casa de Ópera*, *Ópera Municipal* ou simplesmente *Ópera*. Por conseguinte, havendo tantos espaços adequados a esta prática, intui-se que a ópera estava sendo largamente difundida. (BRANDÃO, Revista Musical Hodie, p. 35)

Em 1808, fugindo das tropas francesas, chega ao Brasil o príncipe regente de Portugal, D. João, com a família real e centenas de pessoas ligadas à realeza. Entre as várias mudanças ocasionadas por essa chegada, estão a abertura de bibliotecas, escolas, museus e construção de novos teatros, além da criação da Capela Real que tem como primeiro Mestre de Capela o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Nesses anos, na esteira de toda essa inovação e incremento da vida social e cultural, veio também um aumento da produção

operística. O Real Theatro de São João, no Rio de Janeiro, é inaugurado em 1813. Começam assim as grandes temporadas de ópera. No repertório, os grandes clássicos italianos, concertos com árias de ópera e também óperas em português, com destaque para as obras operísticas do compositor português Marcos Portugal. (BRANDÃO, Revista Hodie, p. 35, 36) Em 1826, passa a chamar-se Theatro São Pedro de Alcântara e, em 1831, Theatro Constitucional Fluminense. Somente em 1923 passa a chamar-se Teatro João Caetano.

As óperas de Richard Wagner também foram encenadas nos palcos brasileiros, sendo *Lohengrin* a primeira a ser apresentada integralmente em setembro de 1883, no Teatro D. Pedro II, no Rio de Janeiro.

Durante la fase lirica dell'impresa Ferrari si ebbero a udire otto opere nuove: l' "Aida" di Verdi (2 ottobre 1876), la "Fosca" di C. Gomes (15 luglio 1877), "Eurico" del maestro portoghese Miguel Angelo, "Re di Lahore" di Massenet (13 ottobre 1881), "D. Giovanni" di Mozart, "Mefistofele" di Boito (26 settembre 1881), "Lohengrin" di Wagner (19 settembre 1883), "Gioconda" di Ponchielli (10 agosto 1885). (CERNICCHIARO, p. 245)

Mas, até 1922, todas as óperas de Wagner eram cantadas em italiano. Herdei várias dessas óperas de Wagner em italiano, do bisavô da minha filha, o maestro José Torre. Nessa época, a propaganda da época prometia:

"Corpo de baile, banda de música, luz elétrica, luxuosa *mise en scène* e no rigor", e terminava avisando "devido aos grandes trabalhos de maquinismo, o intervalo do 1o e 2o atos será de meia hora". Os libretos, "do grande maestro Ricardo Wagner", eram vendidos no escritório da empresa. (CHAVES JÚNIOR, p. 20)

Não é tema desta tese a qualidade das óperas ou de suas produções, nem o nível dos compositores, regentes e cantores. Nem pretendemos procurar provas de que existia uma autêntica ópera brasileira. Todavia sabemos que, durante a existência da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857-1863), foram montadas várias óperas de compositores brasileiros em português, inclusive *A Noite no Castelo* e *Joana de Flandres*, as duas primeiras óperas de Carlos Gomes,. Há registros de várias óperas compostas por brasileiros entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX. Algumas em português e outras em italiano. O livro *Relação das Óperas de Autores Brasileiro,s* de Luiz Heitor Azevedo, lista 52 óperas de compositores brasileiros. Mas, nesta introdução, queremos mostrar que a ópera teve seu papel no desenvolvimento cultural brasileiro em seus primeiros séculos de existência e continua ainda hoje a exercer forte impressão no público que a prestigia.

Ainda no início do século XX, em 1909, dá-se a inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e, em 1910, a fundação da Empresa do Teatro Lírico Brasileiro.

Podemos citar aqui, uma das conclusões sobre o papel da ópera no desenvolvimento cultural do Brasil, na visão de José Maurício Brandão:

O Brasil sempre foi um grande mercado de consumo de ópera, o que significa que muitas companhias europeias aportavam nos grandes centros brasileiros para suas temporadas, realizando espetáculos com repertório de escolas europeias e, por conseguinte, gerando o consumo de óperas italiana e francesa na quase totalidade. (BRANDÃO, *Revista Rodie*, 2012)

Essas turnês de companhias europeias aconteceram até as primeiras décadas do século XX. Graças a isso, tivemos no Brasil a presença de grandes nomes da ópera mundial, como Maria Callas e Beniamino Gigli:

Apesar dos incêndios, o Teatro Real de S. João sempre foi reconstruído e, mesmo mudando de forma e de nome por diversas vezes, teve longa e frutuosa existência oferecendo bons espetáculos aos cariocas por mais de um século. Hoje, no lugar do primeiro templo lírico do Rio de Janeiro, ergue-se o Teatro João Caetano que não foi concebido para a ópera, mas, como é difícil matar um coração, é nele que os cariocas ouviram um recital de Beniamino Gigli, em 1951, ano de sua despedida da América do Sul. (BOHM, p. 183)



Imagem 11: Teatro João Caetano, atualmente. Foto: Gaban



Imagem 12: Maria Callas interpretando Norma no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 12/09/1951 (Internet)

Também Enrico Caruso, considerado pela crítica especializada um dos maiores tenores de todos os tempos, cantou no Brasil em duas temporadas. A primeira, em 1903, quando ainda era um jovem cantor em ascensão. Depois, já um tenor consagrado, retorna ao Rio de Janeiro, em 1917. Em 1909, havia sido inaugurado o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, inspirado no belo edifício da ópera de Paris e até hoje uma das casas de ópera mais bonitas do mundo. No texto abaixo temos registro da primeira passagem de Caruso pelo Municipal e também, detalhes sobre o Teatro Real de S. João e as companhias estrangeiras:

Caruso estreou no Teatro Lírico que nasceu em 1871, grande e feio, para albergar espetáculos circenses e, eventualmente teatrais. Primeiro foi batizado de Imperial Teatro D. Pedro II, contudo mudou depressa de nome, pois as construções são seres vivos que muitas vezes interferem no destino traçado pelos arquitetos. Apesar de enorme, para que pudesse acomodar o picadeiro no lugar da plateia, e conter um bom número de espectadores nos balcões e galerias, possuía a melhor acústica de quantos teatros houvesse no Rio de Janeiro. Esse dom, herdado do acaso e não dos projetistas, depressa foi descoberto pelos empresários e o circo ficou sendo o lugar ideal para acomodar as dispendiosas companhias estrangeiras que visitavam a América do Sul, particularmente as líricas. Nada mais natural, portanto, do que com a renúncia do imperador e o advento da República, em 1889, o Imperial Teatro D. Pedro II fosse designado Teatro Lírico, e assim ficasse conhecido das noites cariocas até 1933, quando, julgado velho, foi demolido. Na verdade, seu prestígio já fora

abalado com a inauguração do Teatro (*sic*) Municipal, em 1909, que lhe roubou os artistas e o público da elite. (BOHM, p. 184)



**Imagem 13: O Teatro Lírico na rua Guarda Velha, hoje avenida 13 de Agosto
Foto de 1908 (BOHM, p. 190)**

Tomás Alcaide, tenor português com sólida carreira internacional, esteve no Brasil na década de 40, para uma turnê com uma dessas companhias de ópera europeia que costumavam vir ao Brasil. Uma das personagens principais da nossa tese, Asta Rose Jordan, então jovem bailarina do corpo de baile do Theatro Municipal de São Paulo, foi apresentada ao célebre tenor, durante os ensaios da ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi. Estamos em setembro de 1940. Em agosto de 1941, os dois se casam e ela se torna a senhora Asta Rose Alcaide. Podemos dizer que esse acontecimento é um marco para a história da ópera no Distrito Federal. Desde criança, Asta Rose foi acostumada aos espetáculos líricos, como veremos mais adiante. Mas, com esse casamento, Asta Rose aproximou-se ainda mais do gênero e tornou-se uma *expert*, assistindo as óperas em que o marido cantou, acompanhando as montagens em grandes teatros da Europa e América do Sul e conhecendo dezenas de profissionais das mais diversas áreas. Assim, aprendeu tudo que podia sobre o *métier* no seu dia a dia de esposa de celebridade. Todo esse conhecimento foi fundamental no seu trabalho de construção de um mercado de trabalho operístico em Brasília, cidade onde tudo ainda estava por fazer, mas que desde o início demonstrou enorme aptidão para a arte e a cultura.

Começando por sua arquitetura, que é referência mundial, seus jardins planejados e sua mistura de gentes e culturas de todo o Brasil.

A ópera teve seu papel no desenvolvimento cultural brasileiro em seus primeiros séculos de existência, continuando ainda hoje a impactar o público. Segundo relatos dos entrevistados para essa tese, houve grande afluência de público aos espetáculos realizados na Capital do Brasil desde sua primeira produção. Durante muitas décadas o estilo operístico de cantar dominava também os palcos de música popular, já que devido a precariedade dos equipamentos de sonorização, os cantores e cantoras precisavam ter uma excelente projeção vocal, que a técnica lírica propiciava.

Foi somente com a melhoria dos equipamentos de som e consequentemente dos microfones, que uma nova estética vocal começa a surgir no Brasil, como citado na pesquisa abaixo:

Em 1927, com o advento da gravação elétrica e o aprimoramento das novas formas de captação do som, torna-se possível a utilização e a escuta de diversos instrumentos musicais e suas formas de execução. No que diz respeito ao canto popular, o surgimento do microfone elétrico (chamado de ortofônico em substituição ao antigo autofone mecânico) possibilita um novo estilo de cantar em língua portuguesa do Brasil (Giron, 2001)... Notamos que, com o microfone elétrico, o estilo antigo de cantar até então utilizado por inúmeros cantores famosos da época foi aos poucos dando lugar ao estilo novo, mais adequado sonoramente ao novo meio elétrico. (CARDOSO FILHO e PALOMBINI, *ANPPOM*, 2006)

O ciclo conhecido como “*Canções de Amor*” com música de Claudio Santoro e poesia de Vinícius de Moraes, é anterior à Bossa Nova, e passeia entre estes dois estilos do canto, que, segundo o pesquisador Rubens Ricciardi, podem ser divididos entre o canto sem o uso de microfone, mais conhecido como “lírico” ou “erudito”, que deveria ser chamado de “canto” simplesmente e o outro canto, “canto de microfone”.²²

Neste capítulo, descrevemos um pouco da história da ópera no Brasil, para entendermos sua interligação com o que trataremos a seguir. A ópera foi e continua sendo um sucesso por onde passa. Basta que se dê ao público a oportunidade de conhecê-la melhor, como veremos mais adiante.

²² <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/170647/161834>

CAPÍTULO 3 – BRASÍLIA, A FUNDAÇÃO DA UNB E A CRIAÇÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA

Brasília foi inaugurada no dia 21 de abril de 1960, destinada a ser a nova sede do governo federal e nova capital do Brasil, localizada onde poderia ligar todos os extremos do País. Também chamada “Capital da Esperança”, foi cuidadosamente planejada, a fim de dar a sua população uma qualidade de vida que outras cidades grandes não ofereciam. Largas avenidas, quadras residenciais arborizadas, prédios com vãos livres, comércios e serviços setorizados e próximos e, ao mesmo tempo, distantes das áreas residenciais, um lago artificial gigantesco e acessível a toda comunidade. Mas Brasília:

Não deveria ser apenas um colosso arquitetônico nem se resumir na construção de uma cidade no interior do País. A cidade teria que se apresentar revolucionária não só sob o ponto de vista urbanístico e arquitetônico, mas também em todos os seus sistemas: agrícola, educacional, médico-hospitalar, administrativo e social. (SILVA, p.16)

Entretanto, naquele dia da inauguração, o que se via em Brasília eram poucos prédios públicos prontos, alguns edifícios residenciais e muita poeira. Os jornais da época traziam matérias de exaltação à inauguração, mas também contavam anedotas sobre deputados que aqui chegavam e não encontravam mobília em seus apartamentos funcionais. Por isso, colocavam fogo nos elevadores, que também ainda não funcionavam.

Os deputados, e não só os da oposição, inicialmente detestaram a transferência da capital, que os obrigou a trocar o Rio de Janeiro por uma cidade no meio do sertão goiano, que nem estava concluída. Clemens Sampaio, do PTB baiano, exagerou: furioso com o imprevisto da mudança, com a falta de estrutura e com o apartamento sem móveis, resolveu protestar ateando fogo ao elevador do prédio recém-construído. Os outros moradores, também deputados, tentaram conter o colega incendiário, mas sem sucesso: o ato de vandalismo causou danos e ganhou as manchetes dos jornais no mesmo dia em que Brasília foi inaugurada. (<http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasilia/9>)

Mas a ideia da interiorização da capital não era recente. Em 1761, o Marquês de Pombal, então primeiro-ministro de Portugal, já propunha a mudança da capital do império para o interior do Brasil Colônia. Segundo discurso pronunciado por Urbano de Gouveia na Câmara dos Deputados em 1986, Pombal sonhava “com a mudança da Capital para os vales da Amazônia”. (SILVA, p. 20) Tiradentes defendia a mudança da Capital para “Vila de São João del-Rey”. (Autos da Devassa da Inconfidência Mineira *apud* SILVA, p. 21)

Os argumentos eram muitos e variados, dependendo do ponto de vista do autor, como, por exemplo: maior segurança para a família real, pois no litoral estavam mais vulneráveis a ataques estrangeiros; a interiorização do País, gerando uma integração econômica, já que a população brasileira estava concentrada no litoral; e principalmente a necessidade de atingir áreas mais remotas, facilitando o transporte de ouro e outras riquezas. Na primeira constituição republicana, de 1891, havia um dispositivo que previa a mudança da Capital Federal do Rio de Janeiro para o interior do País. Houve vários episódios preconizando essa mudança, do sonho de Dom Bosco, em 1883, à Missão Cruls, em 1892. Depois disso, muito se falou, pesquisou e discutiu sobre a mudança da capital e finalmente, em 1954, sob a presidência de Café Filho, foi criada a Comissão de Localização da Nova Capital, comissão encabeçada pelo marechal José Pessoa Cavalcanti de Albuquerque. Ernesto Silva fez parte do grupo que empreendeu a primeira viagem ao Planalto Central, a convite do Marechal Pessoa. Após a eleição de Juscelino Kubitschek, o marechal Pessoa é substituído por Ernesto Silva²³, que à frente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), assinou o Edital do Concurso do Plano Piloto, em 1956. Temos, nas palavras de Ernesto Silva, a importância da mudança da Capital:

A transferência da sede do governo para o Planalto Central seria o meio adequado e a providência ideal para estender o progresso a essas regiões do Brasil; progresso real e dinâmico, envolvendo o problema de aumento da densidade da população, de difusão cultural, de desenvolvimento econômico, de questões, enfim, atinentes à completa integração territorial do Brasil, no sentido de eliminar esse desnível entre a civilização do litoral e a do sertão, entre as condições de vida da orla marítima e as do interior. (SILVA, p. 11)

Parte da população brasileira era favorável a essa mudança. Mas, muitas foram as vozes contrárias, principalmente os moradores da antiga capital, Rio de Janeiro. Muitos deles funcionários públicos, que tiveram que se mudar para a nova capital, onde imperava a poeira e a seca. Como incentivo à mudança para a nova Capital, o presidente Juscelino Kubitschek ofereceu benesses aos interessados, como grandes apartamentos funcionais sem custo e doação de terrenos em áreas hoje em dia supervalorizadas.

Muitas pessoas viram, em Brasília, a oportunidade de começar uma vida nova, criar mercados de trabalho, inovar e, quem sabe, fazer fortuna. Eram os pioneiros, muitos

²³ Ernesto Silva (Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1914 – Brasília, 3 de fevereiro de 2010) foi um médico e servidor público brasileiro. Coronel do Exército Brasileiro, destacou-se como pioneiro na fundação de Brasília. De 1953 a 1955, Silva foi secretário da Comissão de Localização da Nova Capital do Brasil. Em fevereiro de 1955, publicou que a região central do Brasil era o local ideal para instalação da nova capital federal. No ano seguinte, foi designado presidente da Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal. Foi ainda o primeiro diretor da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap). Em 1956, assinou o Edital do Concurso do Plano Piloto, vencido por Lucio Costa.

deles trabalhadores vindos de todas as partes do Brasil, sendo a grande maioria do Nordeste e que foram inicialmente chamados de “candangos”, palavra de origem africana.

Já o adjetivo “brasiliense” era dado às pessoas nascidas aqui, o que os separava dos emigrantes. Hoje a denominação “candango” se estende a todos os moradores de Brasília, sendo eles nativos ou não.²⁴

A ARTE NA INAUGURAÇÃO DE BRASÍLIA

A inauguração de Brasília foi marcada por uma série de eventos oficiais, religiosos e artísticos, sempre acompanhados de orquestras, corais e bandas. A Missa de Ação de Graças, celebrada às 23h35 do dia 20 de abril de 1960, teve música executada pela Orquestra de Câmara de São Paulo, e cantores do Madrigal Renascentista de Belo Horizonte, sob a regência de Isaac Karabtchevsky. No programa, o Kyrie e o Credo da “Missa da Coroação de Mozart”. (BUENO, p. 19).



Imagem 14: Detalhe do coro e orquestra na Missa de Inauguração de Brasília.

(Fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)

²⁴ "Brasiliense" ou "Candango" são os nomes que se dão a quem nasceu em Brasília. "Candango" é o termo dado aos trabalhadores que imigravam à futura capital para sua construção. De origem Africana, **Candango** significa "ordinário", "ruim", e era a denominação que se dava aos trabalhadores que participaram da construção de Brasília. Já segundo o Dicionário de Folclore para Estudantes, "**candango**" é palavra do dialeto quimbundo, da região da atual, com a qual os africanos escravizados nomeavam os senhores de engenho. Pela importante atuação na criação de Brasília, hoje o nome "**candango**" é dado também as pessoas que nascem no Distrito Federal, uma forma de homenagear os pioneiros. <https://www.dicionarioinformal.com.br/candango/>



Imagem 15: detalhe da orquestra na Missa de Inauguração de Brasília

(Fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)

A 21 de abril de 1960, para o desejo de muitos, o despeito de alguns, mas para o bem de todos, a Capital do Brasil foi transferida para o Planalto Central do Brasil... As festividades de inauguração tiveram início dia 20 de abril, às 16 horas, na Praça dos Três Poderes... Ao terminar a saudação papal, **o coro entoou a Missa da Coroação de Mozart**, e, em seguida, a banda do Corpo de Fuzileiros Navais tocou o Hino Nacional... Mais tarde, às 20 horas, da plataforma do Eixo rodoviário, foram queimadas vinte toneladas de fogos de artifício, que proporcionaram aos assistentes indescritível espetáculo. Na Praça dos Três Poderes, às 21 horas, realizou-se uma festa popular à qual se associaram os trabalhadores de Brasília, que se deliciaram com a exibição de um magnífico show. (SILVA, p. 213-225)

No dia 21, houve cerimônias oficiais, desfiles e baile. E no dia 22 “aconteceu o concerto sinfônico-coral que reuniu a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a Orquestra Municipal de São Paulo, reunindo 305 instrumentistas e coro com 280 vozes”. (BUENO, p. 21). A regência foi do maestro Eleazar de Carvalho.



Imagem 16: Maestro Eleazar de Carvalho regendo orquestra na inauguração de Brasília (Fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)



Imagem 17: Maestro Eleazar de Carvalho regendo orquestra na inauguração de Brasília (Fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)

No dia 23 de abril, acontece o espetáculo *Alegoria das Três Capitais*, criado especialmente para a inauguração de Brasília. O espetáculo contava a história das três capitais brasileiras: Salvador, Rio de Janeiro e Brasília. Gisèle Santoro, segunda esposa de Claudio Santoro, morava no Rio de Janeiro nessa época e atuava como bailarina do corpo de balé do Theatro Municipal. Gisèle conta que veio do Rio de Janeiro dançar neste espetáculo, com vários outros bailarinos e bailarinas, trazidos num avião da Força Aérea Brasileira (FAB). Eram liderados pelo famoso coreógrafo e diretor de musicais *Chianca de Garcia*²⁵ e se apresentaram em cima do Congresso Nacional. Mais de 1.200 pessoas participaram do espetáculo que envolveu orquestra, coro, balé e uma cascata de fogos de artifício que caía das torres de prédio do Congresso. Somados a figurinos, cenários e objetos de cena, temos aí

²⁵ **Eduardo Chianca de Garcia** (Lisboa, 14 de Maio de 1898 - Rio de Janeiro, 28 de Janeiro de 1983) foi um dramaturgo, jornalista e cineasta português do século XX.

todos os elementos para uma superprodução de ópera. Fátima Bueno descreve com detalhes a produção desse espetáculo e narra o que parece ter sido um espetáculo monumental e muito ambicioso:

Logo após o concerto-coral, na madrugada, inicia-se o ensaio geral do espetáculo *Alegoria das Três Capitais*, previsto para apresentar-se na noite seguinte, na plataforma do Congresso Nacional, palco natural antevisto pelo autor, Josué Montelo, incluindo rampa, como em um teatro, e espaço para plateia no gramado em frente, registra Lourenço Fernando Tamanini, em Brasília, Memória da Construção (1994). ...Caravana mista de aviões, ônibus e caminhões transportaram para Brasília figurantes, corpo técnico, cenários, holofotes e adereços. O som foi gravado previamente – trilha sonora, diálogos e efeitos sonoros – e difundido por 250 alto-falantes espalhados na área fronteira do Congresso. (BUENO, p. 21)

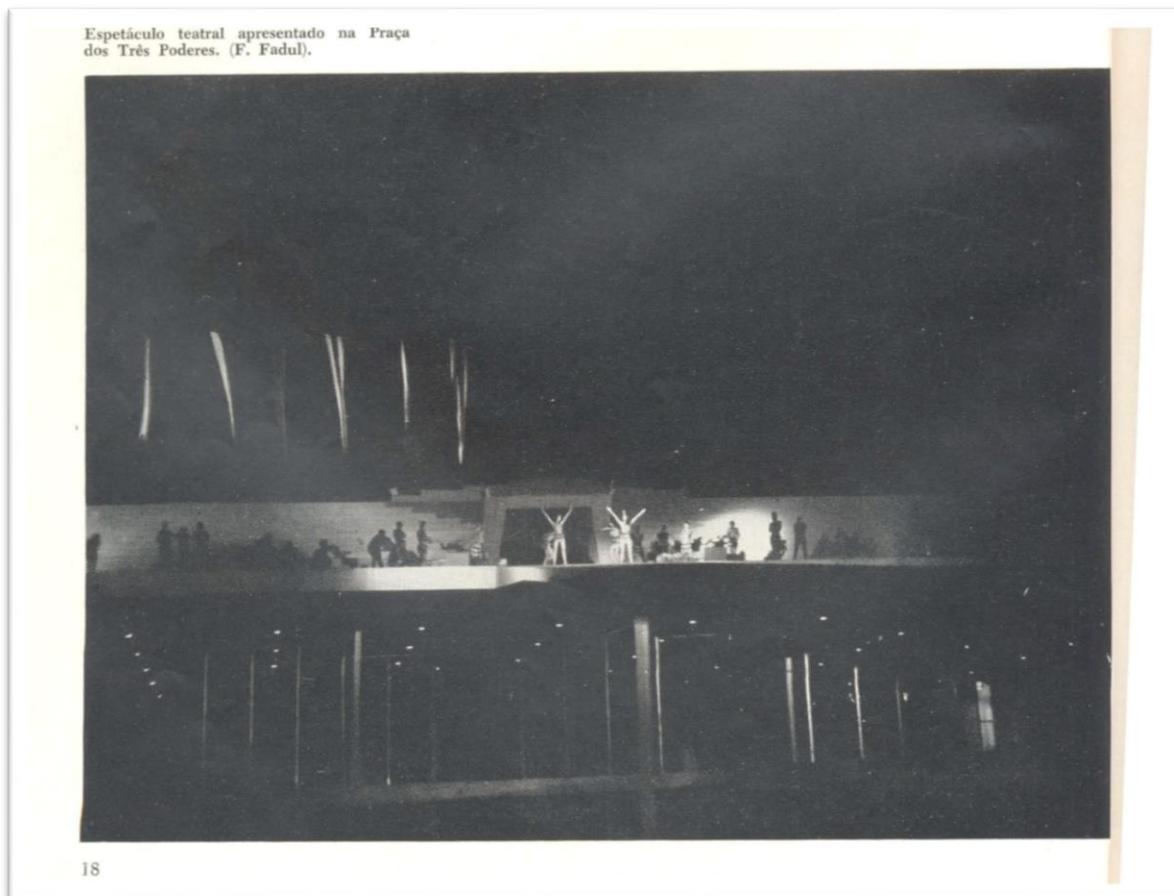


Imagem 18: Espectáculo Alegoria das Três Capitais, Revista Brasília de maio de 1960, p.18 (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)

Às 21 horas, encerrando as festividades da inauguração de Brasília, foi apresentado o espetáculo de autoria do acadêmico Josué Montello, com música de Villa Lobos e Heckel Tavares e direção de Chianca de Garcia. (Revista Brasília, n. 41 Número Comemorativo da Mudança). (Fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)



Imagem 19: Espetáculo Alegoria das Três Capitais (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)



Imagem 20: Espetáculo Alegoria das Três Capitais (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)



Imagem 21: Fogos de artifício caem do alto do Congresso Nacional. (SILVA, p. 22)

O maestro Emílio de César menciona a inauguração de Brasília na entrevista que nos deu sobre o tema desta tese, destacando a presença de seu tio, Maestro Eleazar de Carvalho, um dos mais importantes maestros brasileiros de todos os tempos, que veio especialmente reger as três principais orquestras brasileiras: a Orquestra Sinfônica Brasileira,

a orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a Orquestra Municipal de São Paulo, na inauguração de Brasília.

“Nós temos muito a ver com Brasília e com a inauguração de Brasília por causa também do Eleazar de Carvalho que é irmão do meu pai. Meu tio mesmo. Eleazar de Carvalho esteve na inauguração de Brasília com a Orquestra Sinfônica Brasileira, acho que a Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, ou do Rio...o presidente Juscelino estava ali no Palácio do Governo, Palácio do Planalto e em frente tem a Praça dos Três Poderes. Eu acho que eles se colocaram na frente do Palácio da Justiça, se não me engano foi ali que foi montado o palco com orquestra, coro etc. Enfim, o Eleazar de Carvalho é que foi o convidado. ...o regente da inauguração da ONU no mundo em Nova Iorque chama-se Eleazar de Carvalho, ele que regeu o concerto com a Nona Sinfonia de Beethoven. Quer dizer, poderia ser qualquer um outro, mas foi exatamente ele. E ele acabou também sendo quem regeu o concerto de inauguração de Brasília.”

Fazendo pesquisa no Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) sobre a inauguração de Brasília e sobre as óperas, me deparei com um fato novo. Até pouco tempo atrás, eu acreditava que a primeira ópera a ser apresentada em Brasília tinha sido *Amahl e Os Visitantes*, no ano de 1978. Com certeza foi a primeira a ser produzida inteiramente no DF, mas para minha surpresa não foi a primeira a ser levada aos palcos. Durante pesquisa de material iconográfico e textual nos acervos do ArPDF, fiz uma empolgante descoberta. Quando pesquisava os arquivos de foto da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP²⁶), me deparei com fotos de pessoas em figurinos de época. Aquilo imediatamente me chamou a atenção, pois eram de fotos antigas, provavelmente em data anterior a inauguração de Brasília, ou logo posterior a ela. Graças a fotos de painéis de divulgação do evento, chamado “Primeiro Festival de Brasília” da Rádio Nacional, pudemos obter mais informações sobre o evento.

²⁶ **NOVACAP** - A Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) foi criada através de lei, em 19 de setembro de 1956, pelo então presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek de Oliveira. A finalidade única era gerenciar e coordenar a construção da nova Capital do Brasil. (<http://www.novacap.df.gov.br/a-novacap/>)

Tratava-se da apresentação não de uma ópera, mas de duas óperas, e para interpretá-las, a Rádio Nacional trazia a Brasília grandes nomes do canto lírico, como o barítono Paulos Fortes²⁷, e as sopranos Diva Pieranti²⁸ e Lia Salgado²⁹. Também podemos ver nomes de artistas do teatro e da música popular. Também vemos o nome do baixo-barítono Guilherme Damiano, que encontramos em várias listas de elenco de ópera, no sítio eletrônico do barítono Paulo Fortes, muitas vezes em papel *buffo* ou secundário.

As óperas encenadas foram *La Serva Padrona*, um *intermezzo* musical de 40 minutos composta em 1733, por Giovanni Battista Pergolesi, e a ópera contemporânea *O Telefone*, composta em 1947, pelo ítalo-americano Gian-Carlo Menotti. O evento em questão foi chamado “*Primeiro Festival de Brasília*” e aconteceu no auditório da Rádio Nacional. Com a ajuda do Prof. Dr. André Heller-Lopes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e do tenor Marcos Menescal, membro do coro lírico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, soubemos que Guilherme Damiano interpretou o personagem “Uberto” na ópera *La Serva Padrona* e o personagem “Bem” na ópera *O Telefone*, ao lado da soprano Diva Pieranti. Paulo Fortes e Lia Salgado não aparecem nas fotografias encontradas. Deduzimos que eles ficaram responsáveis pelo primeiro dia da programação, cantando música brasileira. Lia Salgada era conhecida por seu trabalho de divulgação da canção de câmara brasileira e Paulo Fortes também atuava como cantor de serestas, além de ser um dos melhores cantores líricos da sua geração.

No cartaz também estava o nome do então jovem maestro brasileiro, Isaac Karabtchevsky e também do maestro Mario de Bruno³⁰, que aparece nas fotos com o elenco e regendo uma pequena orquestra.

²⁷ **Paulo Fortes** (RJ - 1923-1997) Na Faculdade de Direito participou do Teatro Universitário (TU), dirigido por Gerusa Camões, em diversas peças de teatro e também na Viúva Alegre. O M^o José Torre o viu neste espetáculo e o levou a estudar com Gabriella Besanzoni. Paulo Fortes tinha 86 óperas em seu repertório (sem contar as operetas e comédias musicadas), cantou ao lado de lendas como Maria Callas, Renata Tebaldi, Beniamino Gigli, foi contratado do Teatro Comunale di Firenze, fez programas de rádio, filmes e vários programas de televisão. (<http://www.paulofortes.com.br/site/index.php/quem-foi/biografia>)

²⁸ **Diva Pieranti** (1930 - Rio de Janeiro, 27 de outubro de 2012) foi uma cantora lírica brasileira. Considerada uma das maiores sopranos brasileira de sua geração, iniciou seus estudos na adolescência e neste período, chegou a participar do Maggio Musicale Fiorentino, sendo apontada como uma revelação. Aos 17 anos de idade, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, palco este que lhe concedeu uma medalha de ouro em 2009 por ser uma das artistas que mais se apresentaram no Municipal. Diva cantou ao lado de personalidades, como Maria Callas, Renata Tebaldi, Boris Christoff, entre outros. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Diva_Pieranti)

²⁹ **Lia Salgado (RJ..., Belo Horizonte – 1980)** Cantora lírica. Mudou-se ainda criança para Belo Horizonte. Estudou canto no Conservatório Musical de Belo Horizonte, sob orientação de Nahyr Jeolás. Foi casada com o médico Clóvis Salgado, que foi vice-governador, governador e ministro da Educação e Cultura ao longo da carreira de Juscelino Kubitschek como governador de Minas Gerais e, sobretudo, presidente da República. Estreou na cena lírica em 1947, na ópera *Cavalleria Rusticana*. Em 1949, apresentou-se no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na ópera *La Bohème* e, desde então, participou de todas as temporadas do TMRJ até 1972. Especializou-se em música erudita brasileira. (<http://dicionariompb.com.br/lia-salgado>) (<http://memoriadampb1.blogspot.com/2012/11/lia-salgado.html>)

³⁰ **Mario de Bruno**, conforme depoimento do tenor Marcos Menescal, cantor no coro do Teatro Municipal, De Bruno atuava como maestro e fazia o “ponto” das óperas.

Graças a Marcos Menescal, que contactou D. Zilca, viúva de Paulo Fortes, soubemos que ele não cantou na ópera *O Telefone* em Brasília. Paulo Fortes era muito organizado e também não entrava em aviões. Por isso, todas as vezes que cantou em Brasília, D. Zilca foi dirigindo. Na foto da caderneta de Paulo Fortes, cedida por D. Zilca, não consta a ópera *O Telefone*, mas vemos o nome de Mario Carlo Troisi como *Regisseur*³¹ da ópera numa produção de 1959, no Teatro São Pedro de Porto Alegre. O nome de Mario Carlo Troisi está no cartaz da Rádio Nacional.

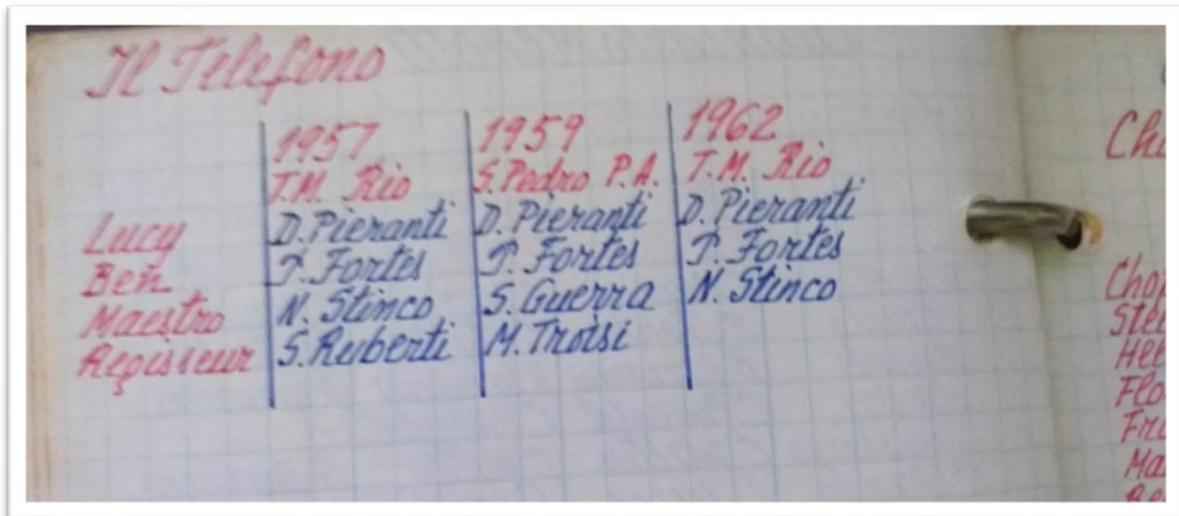


Imagem 22: Foto da caderneta de Paulo Fortes, cedida por sua viúva, D. Zilca

³¹ **Regisseur:** diretor, encenador, realizador (<https://pt.bab.la/dicionario/alemao-portugues/regisseur>)



Imagem 23: Vespone (ator não identificado), Maestro Mario de Bruno, Diva Pieranti (Serpina), Ella Padorolski (atrás, pianista e esposa de Guilherme Damiano), senhor não identificado (Mario Carlo Troisi??), senhora não identificada, Guilherme Damiano (Uberto) (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)

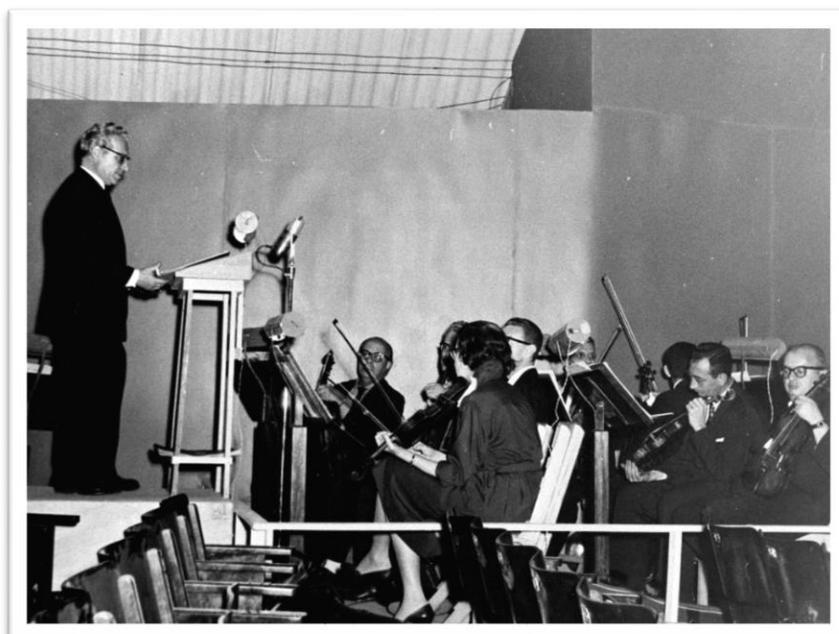


Imagem 24: Maestro Mario de Bruno (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)

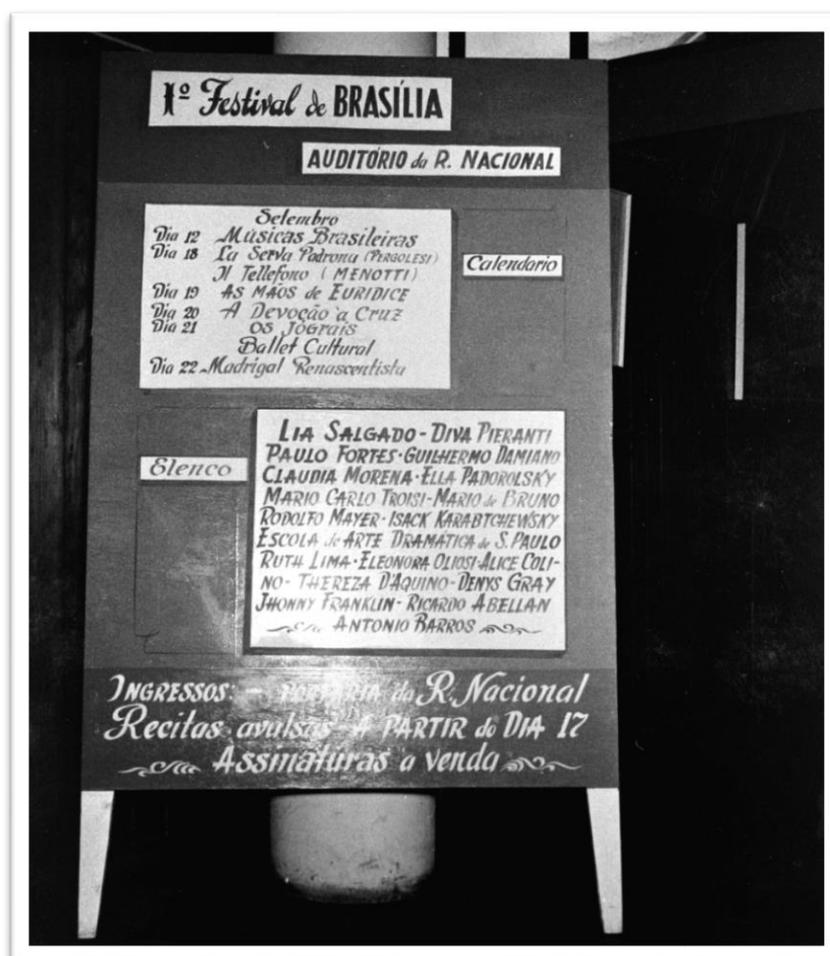


Imagem 25: Painele da programação na entrada da Rádio Nacional
 (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)

Em 1959, Isaac Karabtchevsky era, aos 25 anos, um jovem estudante de regência na Escola Pró-Arte de São Paulo e, juntamente com seus colegas Carlos Eduardo Prates e Carlos Alberto Pinto Fonseca, criou o *Madrigal Renascentista*³², num período de férias em Belo Horizonte. Podemos ver o maestro Isaac e o Madrigal em ação, na foto abaixo:

³² <http://blogdomadrigale.blogspot.com/2015/07/e-este-madrigal-renascentista-comecou.html>



Imagem 26: Isaac Karabtchevsky regendo o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte na Rádio Nacional em Brasília
(fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)

Também na programação do Festival podemos ver nomes importantes da época, como o do ator Rodolfo Meyer³³, que chegou a fazer mais de quatro mil apresentações do monólogo “*As Mãos de Eurídice*”, de Pedro Bloch. Também temos Cláudia Morena que, segundo o tenor Marcos Menescal, era uma pianista que sempre acompanhava cantores. Isso reforçaria a tese de que Paulo Fortes e Lia Salgado cantaram canções brasileira no primeiro dia, já que ambos se dedicavam bastante a este tipo de repertório, como já dissemos. Mas, só encontramos referência à Cláudia Moreno³⁴, cantora de música popular de grande fama na década de 50 e 60. Como, no painel de divulgação, consta o nome “**Cláudia Morena**”, deduzimos que seja a pianista a qual Marcos Menescal se refere.

³³ **Rodolfo Jacob Mayer** (São Paulo, 4 de fevereiro de 1910 - Niterói, 1 de agosto de 1985) foi um ator brasileiro. Ele foi um importante ator, atuando durante vinte anos no monólogo "As Mãos de Eurídice" de Pedro Bloch, com grande sucesso no Brasil e no exterior. Ele fez mais de quatro mil apresentações desse espetáculo.
(https://pt.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Mayer)

³⁴ **Aldina Soares Barroso** (Cabo Frio, 31 de outubro de 1932), ou popularmente **Cláudia Moreno**, é uma cantora brasileira que se destacou nas décadas de 1950 e 1960 (https://pt.wikipedia.org/wiki/Cláudia_Moreno)



Imagem 27: Maestro não identificado
(fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)

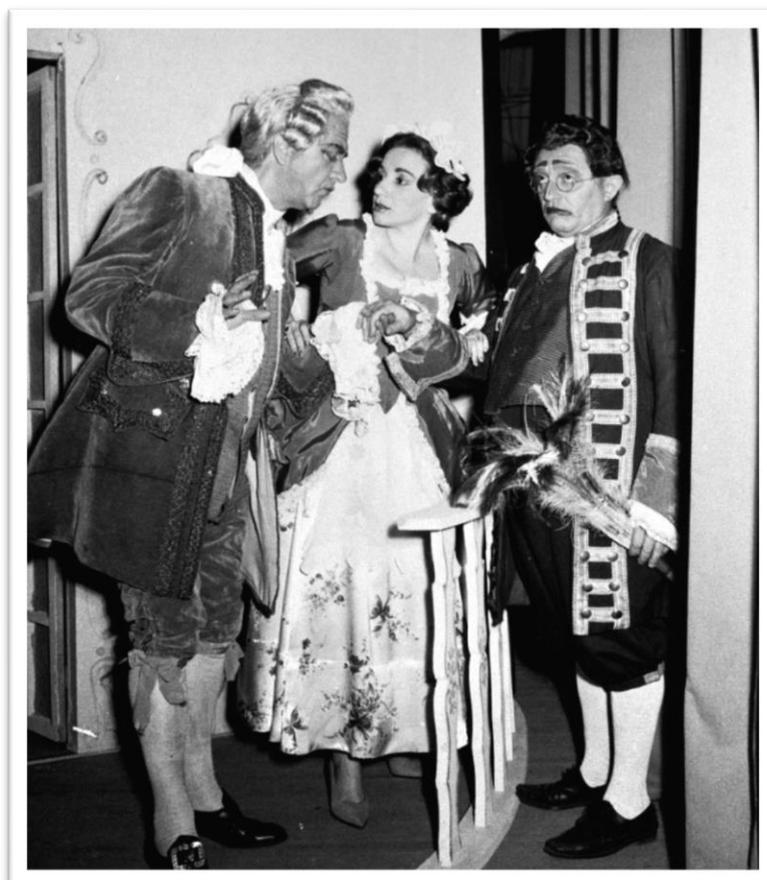


Imagem 28: Guilherme Damiani, Diva Pieranti e ator não identificado
(fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)



Imagem 29: Diva Pieranti como Lucy, na ópera O Telefone
(fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)

O CORAL DE BRASÍLIA

Anísio Teixeira³⁵ foi o responsável por elaborar um plano educacional baseado num sistema de ensino público em tempo integral em Brasília. Era a oportunidade de criar uma escola progressista, que fugia dos métodos tradicionais de ensino, focando no progresso e em cursos práticos, a música entre eles. Várias escolas incluíam em seus currículos aulas de canto e apreciação musical. “Os dois primeiros centros de referência em ensino de segundo grau, o Centro de Ensino Médio Elefante Branco (CEMEB), e o Centro de Ensino Médio em Taguatinga, e outros colégios públicos e particulares ofereciam aulas de iniciação musical.” (BUENO, p. 80).

Entre os primeiros mestres que chegaram à Brasília nessa década de 60, estava o paraibano, natural de Guarabira, Reginaldo Villar de Carvalho (1923-2013), que foi fortemente influenciado por Heitor Villa-Lobos. Reginaldo Carvalho era maestro, compositor, arranjador, ex-aluno de Villa-Lobos, do compositor de música concreta Pierre Schaeffer e do

³⁵ **Anísio Spínola Teixeira** (Caetité, 12/07/1900 — Rio de Janeiro, 11/03/1971) foi um jurista, intelectual, educador e escritor brasileiro. Personagem central na história da educação no Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, difundiu os pressupostos do movimento da *Escola Nova*, que tinha como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento, em preferência à memorização.

compositor contemporâneo Olivier Messiaen.³⁶ Reginaldo Villar de Carvalho, foi o responsável pela implantação do Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos (CEMVL), primeiro instituto voltado para os estudos musicais eruditos no DF. Fez isso após se estabelecer em Brasília, recém-chegado da França, onde estudou música eletroacústica com Paul Le Flem³⁷.

Reginaldo criou, em 1960, o Clube da Música e, em 1961, mudou o nome da agremiação para Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos (Cemvl) no Caseb, uma das primeiras instituições de ensino médio de Brasília. Os chamados clubes eram organizados como atividades extracurriculares e congregavam alunos e professores interessados em determinada atividade educativo-cultural, segundo Francisco Heitor de Magalhães. (FRANCISCO, p. 166)

Numa entrevista concedida em 2012, ele conta sobre sua vinda à Brasília.

Em 1960, eu lecionava no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, e recebi licença para implantar o ensino musical em Brasília. Frequentado por jovens de todas as classes sociais, o CASEB abrigava o curso ginásial e algumas classes do colegial que aguardavam o término das obras do Centro de Ensino Médio ao lado. O prédio demorou muito a ser concluído e eu fui o primeiro a chamar o colégio de Elefante Branco. No Elefante Branco, o Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos (CEMVL) reunia oficinas musicais, que estimularam o surgimento de instrumentistas e o Coral de Brasília. Nesse coral, de caráter opcional para os alunos e aberto à comunidade, cantaram Ney Matogrosso, José Estevão Gonçalves, José Claver Filho, Patrick Soudant, Guilherme Vaz, Carlos Galvão, Laura Conde, Luiz Carlos Czeko e Vanda Oiticica. O Coral era bastante valorizado e contava com um ônibus branco para levar os participantes em casa depois dos ensaios. ... Os alunos do CEMVL eram estimulados a apresentar programação erudita, com história da música e difusão de obras clássicas, das 18 horas em diante na Rádio Educadora, que funcionava no colégio (BUENO, p. 82)

Em 06 de junho de 1960, foi oficialmente fundado o Coral de Brasília. Reginaldo de Carvalho e alguns alunos do Centro estavam dispostos a “operar um milagre no campo da arte, quando a futura capital era ainda envolvida por uma série de invectivas e fantasmagorias”, segundo reportagem do jornalista Aylê-Salassiê, que também testemunhou esse processo, como cantor no naipe de tenores do coral.

Em 06 de agosto, ou seja, após somente dois meses de sua fundação, o Coral de Brasília fazia sua primeira apresentação.

Segundo Aylê-Salassiê, a criação do Centro de Ensino Musical Villa-Lobos foi concomitante com o nascimento do sistema escolar de Brasília. O CEMVL funcionava no

³⁶ **Pierre Schaefer** (14/08/1910-19/08/1995) compositor e teórico da música, conhecido por ter inventado a música concreta.
Olivier Messiaen (10/12/1908-27/04/1992) compositor, organista e ornitologista francês.

³⁷ **Paul Le Flem** (18/03/1881-31/07/1984) foi um compositor e crítico musical francês.

então chamado Colégio Elefante Branco. Foi pensado como uma instituição de ensino nos moldes do Colégio Dom Pedro II, do Rio de Janeiro, e que se propunha a oferecer condições de estudos, na Capital Federal, para os filhos dos funcionários do governo e autoridades transferidas do Rio de Janeiro. Era uma forma de incentivar a mudança para a Capital, cujo programa já oferecia moradia gratuita, salário dobrado (conhecido por “dobradinha”) para servidores e terrenos para a iniciativa privada.

Em artigo escrito por Aylê (Anexo 1), ele apresenta não somente dados sobre o surgimento do coral, mas também informações sobre seu funcionamento pedagógico e artístico, detalhando formas de aceso, ensaios, acervo etc. O CEMVL funcionava nos turnos diurno e noturno, e recebia de 100 a 150 estudantes por semestre, sendo que até 75% desses estudantes optavam por participar do Coral. O lema do Coral de Brasília era: Alegria, Paz e Beleza, e, segundo Reginaldo de Carvalho o objetivo era fazer com que os alunos ouvissem, sentissem e vivessem a música, ou seja, a música como processo educativo de apreciação da beleza.

O Coral Brasília, fundado no Elefante Branco, foi a primeira experiência de música e arte contemporânea organizada na nova capital, antes mesmo do Departamento de Música da UnB, evoca o Compositor Guilherme Vaz....Todas as obras iniciais de Pierre Schaeffer eram ouvidas, bem como as de Pierre Boulez e Alan (*sic*) Berg. E, ao mesmo tempo, a música popular brasileira de qualidade e os autores vanguardistas do jazz. (FRANCISCO, P. 167)

Os ensaios aconteciam as segundas, quartas e sextas-feiras, das 18 às 20 horas. No repertório, em poucos mais de quatro anos de atividade, já constavam mais de 200 peças musicais, de vários estilos e períodos. Interessante frisar que não era exigida experiência prévia ou conhecimentos musicais para entrar no coral, e nem uma afinação perfeita. Segundo Reginaldo de Carvalho “a qualificação consegue-se gradativamente”. Wanda Oiticica, soprano camerista de fama internacional, transferiu-se do Rio para Brasília, e foi incorporada ao CEMVL, como professora de canto do Coral.

Aylê-Salassié nos conta também, que Reginaldo de Carvalho sonhava em criar uma orquestra de câmara e já alguns instrumentos, com seu prestígio.

O CEMVL não promovia somente aulas de música, mas também palestras, audiências e concertos de música clássica, em parceria com a Aliança Francesa e o Serviço de Informação Cultura dos Estados Unidos (USIS), aos sábados à tarde, numa vitrola cedida por uma das embaixadas. No artigo de jornal, Aylê-Salassié cita outro coral, também sediado no CEMVL, o Coral Robert Shaw. Até o momento, a única informação que temos sobre este

coral, é que ele se apresentaria após uma dessas apreciações musicais em disco LP. Curiosamente, pouco mais de uma década depois, Asta Rose Alcaide, também funcionária da Embaixada Americana, cria a Associação Ópera-Brasília e começa a promover audições de óperas em vitrolas, antecedidas por palestras dela ou de outros participantes da Associação, sobre as óperas que eram apresentadas e os compositores. Essas apresentações foram um grande sucesso nas décadas de 70, 80 e 90.

O Coral de Brasília participou de missas oficiais e eventos públicos, na Catedral de Brasília, no Palácio do Planalto, nas solenidades nas Embaixadas, clubes, igrejas, feiras, encontros do Rotary Clube, eventos comemorativos da cidade, nos colégios e em praça pública. Em 1963, foi o primeiro grupo artístico de Brasília a se apresentar fora do Distrito Federal, numa excursão a Minas Gerais, Bahia e Sergipe, patrocinada pela Petrobras. Infelizmente, a viagem do Coral foi marcada por um acidente com o ônibus que conduzia o grupo e que tirou a vida de dois de seus integrantes: Rubens André Duarte e Terezinha D'el Solar. Também provocou ferimentos graves em todos que se encontravam no interior do veículo.

Segundo Aylê-Salassié:

“o maestro Reginaldo Carvalho era casado com uma francesa e isso fazia com que ele tivesse compromissos na França que acabaram interferindo na rotina do coral. Também o período militar afetou as atividades do coral, porque Reginaldo e seu assistente, o mineiro Estevão Gonçalves, foram acusados de serem comunistas e foram presos. Após serem soltos, os dois fugiram e, por muito tempo, o paradeiro de Reginaldo foi desconhecido”.

Na Revista Holdie, da Universidade Federal de Goiás, encontramos que:

Em 1972, o compositor assumiu a coordenação geral do Centro de Pesquisas Culturais e Comunicação Social do Piauí. (Marcondes, 1998, p. 176) Em Teresina, trabalhou no Centro de Estudos e de Pesquisa Interdisciplinar (CEPI), na Escola de Música de Teresina, da qual foi um dos criadores, e no Departamento de Educação Artística da Universidade Federal do Piauí”. (REVISTA HOLDIE, vol. 9, número 1, p. 70, 2009)

Reginaldo Carvalho faleceu em 29 de junho de 2013, na Paraíba, deixando um importante legado na área do canto coral.

O MADRIGAL DA RÁDIO EDUCADORA DE BRASÍLIA



Imagem 30: Madrigal da Rádio Educadora de Brasília (arquivo de Aylê-Salassié)

Segundo Fátima Bueno, chega à Brasília, em 1961, a Rádio Educadora do Ministério da Educação e, com ela, o jornalista presbiteriano independente, Esaú de Carvalho, irmão do renomado maestro brasileiro Eleazar de Carvalho.

Em agosto de 1961, inaugura-se a Rádio Educadora de Brasília, com apenas um quilowatt na antena, instalada em minúsculo estúdio no Colégio Elefante Branco, estabelecimento dedicado ao ensino do segundo grau, na época dividido em científico e clássico. Esaú de Carvalho, seu primeiro diretor, estimulou a Rádio Educadora de Brasília a seguir o exemplo proposto por Roquette-Pinto. Carvalho indicou o professor Pedro Luís Maria Mási para dirigi-la e levou o madrigal montado pelo maestro Levino de Alcântara para a emissora. (BUENO, p. 72)

Em 1957, na cidade de Belo Horizonte, Levino Ferreira de Alcântara (1922-2014) foi procurado por uma norte-americana, esposa de um médico de Anápolis/GO, que lhe propôs criar um coral com crianças de Anápolis e Goiânia “para animar os operários que trabalham na terraplanagem de Brasília” (FRANCISCO, p. 167). Acostumado a criar e reger corais por onde passava, Levino aceitou a proposta e mudou-se para Anápolis, criando então

esse coral de crianças da mesma idade, que ele levava para cantar nos canteiros de obra do Núcleo Bandeirante, cidade satélite de Brasília, onde se alojaram os primeiros “candangos”.

Esaú conheceu o maestro Levino Ferreira de Alcântara em Anápolis e com ele reuniu um coral de igrejas evangélicas, chamado “Coral Mil Vozes”, para uma apresentação na Esplanada dos Ministérios. Entusiasmado, Esaú trouxe Levino definitivamente para Brasília, vendo nele a possibilidade de criar um Madrigal, nos moldes do Madrigal Renascentista de Belo Horizonte. Levino instala-se inicialmente em Taguatinga, uma das cidades ao redor do Plano Piloto, e torna-se professor no Centro de Estudos Ave Branca (CEMAV). Logo criou um núcleo de música e um coral, trazendo, também de Belo Horizonte, o violinista Emmanuel Coelho Maciel para ajudá-lo.

Maciel prestou concurso para a Fundação Educacional do Distrito Federal em 1963, passando a ensinar no Centro de Ensino Médio de Taguatinga, onde atuou sob a direção do maestro Levino de Alcântara, ministrando aulas de violino, viola e canto coral...Emmanuel integrou a Orquestra de Câmara da Universidade de Brasília organizada em 1964 por Cláudio Santoro, coordenou ensino musical com base nos instrumentos de corda friccionada – violino, viola, violoncelo e contrabaixo – na Escola Parque da EQS 307-308, criou a Orquestra Mirim da Escola Parque e publicou o método de ensino de violino para crianças, Saci-Pererê, inspirado no folclore brasileiro, editado pela Musimed. (BUENO, p. 84 e 85)

A reportagem (Anexo 2), “As Vozes Sonoras de Brasília”, de Aylê-Salassié, nos traz importantes informações sobre o nascimento e o funcionamento do Madrigal da Rádio Educadora.

A criação do Madrigal da Rádio Educadora se deu em dezembro de 1963, após autorização de Tarso Dutra, primeiro Ministro da Educação e Cultura da ditadura militar. Esaú de Carvalho abriu seleção pública para cantores do Madrigal e dezenas de candidatos e candidatas apareceram. Ao todo, foram selecionados apenas doze cantores, que receberiam um *jeton*³⁸ correspondente a meio salário mínimo por mês, para cobrir despesas como lanche e condução. Esse valor, entretanto, só era liberado após quatro meses de experiência.

Atraídos pela profissionalização, vários integrantes do Coral de Brasília debandaram para o Madrigal da REB e, por algum tempo, conseguiram conciliar as duas atividades. Até 1965, os dois corais existiram concomitantemente. Mas, os ensaios eram muito longos: três horas por dia, todos os dias da semana. E aos poucos os coralistas tiveram que optar entre os dois corais.

³⁸ **Jeton, palavra de origem francesa:** Remuneração por presença que corresponde a cada reunião ou sessão que os membros de um conselho, assembleia, colegiado etc. comparecem. Fonte: <https://www.dicio.com.br/jetons/>

Na primeira reunião com o grupo selecionado, o Maestro Levino falou sobre a grande responsabilidade de que estavam investidos e ouviu a opinião de cada integrante. Devido à grande demanda de trabalho, ficou definido que os ensaios seriam diários, obedecendo a duração mínima de três horas, de 19 às 22 horas. Já no primeiro encontro foram distribuídas e ensaiadas seis partituras diferentes.

Após somente uma semana de ensaio, vendo o resultado obtido por Levino, Esaú de Carvalho demandou uma apresentação do grupo. Esaú de Carvalho tinha a intenção de transformar o Madrigal da Rádio no coral da cidade e também via o Madrigal como instrumento evangelizador. A primeira apresentação foi assistida pelo então Ministro da Educação, Flávio Suplicy de Lacerda e causou forte impacto no Ministro. Por conta disso, um compromisso foi assumido com o Ministério, de realizar um concerto mensalmente para a população de Brasília. Oito meses depois, o Madrigal já tinha extenso repertório preparado e mais de vinte apresentações públicas realizadas. Na Rádio, o Madrigal se apresentava semanalmente às 21 horas nas sextas-feiras, sendo o programa retransmitido todas as terças, às 13 horas.

Além de o regente titular Levino de Alcântara, o Madrigal contava com o então jovem maestro assistente Emílio de César, filho de Esaú de Carvalho. Na equipe, tínhamos Waldo de Carvalho na parte administrativa; as cantoras e professoras de técnica vocal Wanda Oiticica, soprano camerista de fama internacional e a soprano húngara, Magdolna Braun Lichtman, formada no Conservatório de Budapeste; o trabalho de relações públicas do barítono Geraldo Torres; divulgação de Esaú de Carvalho e equipe. Entre os coralistas, podemos citar o pianista e tenor Hermelindo Castelo Branco, os sopranos Regina Silves e Rosemar Damasceno Seixas, os contraltos Cleuza di Giacomo Ferreira Alcântara, esposa de Levino de Alcântara, e Yêda Fernandes de Souza.

Enquanto isso, Reginaldo de Carvalho, vendo que o governo militar aprofundava e expandia suas ações repressivas, apoiou a vinda de Emmanuel Coelho para lecionar no CEMAVE e no Elefante Branco, provavelmente prevendo a necessidade de se afastar rapidamente. Com a presença de Emmanuel Coelho, o coral não ficaria desassistido. Com ele, vieram o violista Richard Wagner, o violoncelista Ben Hur, e o contrabaixista conhecido como Tomé, todos oriundos da Orquestra do Teatro Francisco Nunes, de Belo Horizonte.

O Coral de Brasília começou a esvaziar e, com o desaparecimento repentino de Reginaldo de Carvalho, Emmanuel Coelho assumiu o coral. Mas, ele não conseguiu dar continuidade ao trabalho de Reginaldo, abrindo assim caminho para que o Madrigal da Rádio

Educadora se tornasse o coral mais importante e requisitado da cidade. Fátima Bueno comenta que:

Em 1964, após a saída de Reginaldo de Carvalho do Centro de Ensino Médio Elefante Branco, no Plano Piloto, Levino deslocou-se para lá. Alguns integrantes do coral formado por Reginaldo Carvalho dispersaram-se e outros se juntaram ao grupo de Taguatinga que seguiu Levino, e configurou-se o Coral da Rádio Educadora, mais tarde Madrigal de Brasília. (BUENO, p. 90)

No entanto, o golpe militar de 1964 interferiu no rumo dos acontecimentos. Reginaldo Carvalho tinha uma postura mais à esquerda e foi destituído de suas funções no Colégio Elefante Branco e o seu grupo de dispersou. Contudo, Levino abrigou os músicos cantores do Coral de Brasília no Madrigal da Rádio Educadora de Brasília. Naquele clima de insegurança que se instalou com o regime militar, logo em seguida a rádio foi desativada e restituída ao MEC. (FRANCISCO, p. 169)

Como dissemos anteriormente, um dos maiores entusiastas do Coral da Rádio Educadora era o novo ministro da Educação, Flávio Suplicy de Lacerda, conhecido no meio discente e docente como um dos maiores repressores ao meio universitário no Brasil. Mas, Esaú soube tirar vantagens da admiração do ministro pelo Coral.

Desse núcleo inicial de cantores e maestros saíram nomes importantes da ópera em Brasília e também da música popular, como veremos mais adiante. O Madrigal da Rádio Educadora foi o embrião do coral mais antigo em funcionamento no DF: O Madrigal de Brasília, que existe até hoje e é formado por professores e alunos da Escola de Música de Brasília. Durante todos esses anos, o Madrigal de Brasília fez parte da trajetória artística da cidade, estando presente em vários acontecimentos e, principalmente, no caso desta tese em questão, no corpo artístico das óperas montadas na cidade.

Um dos mais famosos integrantes do Madrigal foi o cantor Ney Matogrosso. Foi em Brasília que o cantor começou a se aproximar das artes: *“comecei a me aproximar do teatro, da música, de todas as manifestações artísticas, que eram vetadas pelo meu pai em minha infância. Foi em Brasília que perdi a vergonha de minha voz.”* (MATOGROSSO, p. 53)

Naquele período fiquei caidinho por uma menina de 17 anos, que cantava no coral, chamada Gabriela. Ela era linda, parecia uma princesa. Com pretexto para me aproximar dela eu me inscrevi no coral com outras sessenta pessoas. Depois passei para o madrigal de cinco vozes, que só cantava música renascentista, da Rádio Educadora, sob a regência de Livino (*sic*) de Alcântara – ele e sua esposa me deram a maior força para que eu investisse no canto, que acreditasse no meu talento. Ao fazer parte desse coral me permiti viver, experimentar o teatro e a música de forma intensa e verdadeira. A minha voz sempre foi muito aguda, desde criança, foi ela que me levou a cantar no madrigal. Impressionado com meu registro vocal, incomum

para um homem, o maestro parou um ensaio para me dizer que eu tinha a voz rara, um tipo de voz que só tinham as crianças que, antigamente, eram castradas. E eu que só havia aceitado participar do coral porque, no meio de dezenas de pessoas, minha voz não seria notada...” “Só passei a criar confiança para cantar quando tive a garantia de que minha voz não era um defeito de fabricação. Passei a acreditar em mim a partir do instante em que compreendi que minha voz tinha qualidade – por isso tenho imensa gratidão pelo período que passei em Brasília, pelos amigos que fiz e o que aprendi com as artes. Tive as experiências mais importantes da minha vida em Brasília, ao lado de pessoas que amava.” (MATOGROSSO, p. 55)



**Imagem 31: Ney Matogrosso, no Coral do Elefante Branco, da década de 60.
(MATOGROSSO e MELLO, p. 52)**

A FUNDAÇÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA

Não se pode falar de música erudita e ópera no Distrito Federal sem falar sobre a Escola de Música de Brasília e seu fundador, Maestro Levino de Alcântara.

Levino de Alcântara ingressou na extinta Fundação Educacional do Distrito Federal (FEDF) em 1961, passando a lecionar canto coral no Centro de Ensino Médio Ave Branca, na região administrativa de Taguatinga. Desse seu trabalho, nasce o núcleo inicial do que viria a ser o Madrigal de Brasília, coro mais antigo em atividade na capital federal. Em 1962, Levino iniciou um grupo vocal na Rádio Educadora de Brasília (REB), dirigida por Esaú de Carvalho, pai do Maestro Emílio de César, e, como já citamos várias vezes, irmão de um dos maiores maestros brasileiros, Eleazar de Carvalho. Esse grupo foi denominado Madrigal da Rádio Educadora.

Paralelamente, em 1962, Reginaldo de Carvalho fundava no Plano Piloto de Brasília, o Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos (CEMVL), com vários professores de destaque em suas áreas e a formação do Coral Brasília, regido por ele. O CEMVL funcionou primeiramente na escola conhecida como CASEB e, em 1962, passou suas atividades para o Centro de Ensino Médio Elefante Branco (CEMEB), ambas escolas da Fundação Educacional do distrito Federal (FEDF). Com a saída de Reginaldo de Carvalho do cargo, em 1964, Levino assume a posição e acolhe os cantores do Coral Brasília no Madrigal da REB. Com a desativação da Rádio, o grupo vocal decide continuar suas atividades sem remuneração. Estava fundado o Madrigal de Brasília, grupo que desempenhou papel importante na campanha pela criação da Escola de Música de Brasília (EMB), hoje denominado Centro de Ensino Profissionalizante Escola de Música de Brasília (CEP-EMB).

Os concertos realizados em escolas públicas e solenidades trouxeram grande visibilidade e prestígio à FEDF.

E a estratégia funcionou. Em 1971, por meio de uma Resolução do Conselho Federal de Educação do Distrito Federal, seria criada, oficialmente, a Escola de Música de Brasília. Como observa Marcos Wander, na tese *Banda Sinfônica de Brasília – Trajetória e Práticas socioculturais*, o Plano Educacional de Brasília de Anísio Teixeira não previa uma unidade de ensino exclusiva no campo profissionalizante da música: “A criação da EMB, na realidade, partiu de um ideal do professor e maestro Levino Ferreira de Alcântara. Pernambucano do Recife, formou no Rio de Janeiro no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, onde teve contato com Heitor Villa-Lobos, de quem foi assistente”. (FRANCISCO, p. 170)

Esses concertos ajudaram na oficialização da EMB, fundada em 11 de março de 1974, com Levino à frente como diretor, cargo que exerceu até 1985. A EMB funcionou

em diversos locais antes de ter sua sede definitiva, como na Associação Cultural Recreativa dos Trabalhadores de Brasília, Igreja Presbiteriana Nacional, Colégio Nossa Senhora de Fátima e no prédio da Comunhão Espírita. Alguns ex-alunos e ex-professores da EMB lembram de aulas até debaixo da sombra de árvores de algum desses locais, como conta o maestro Emílio de César:

“Ela começou mesmo, pelo que eu me lembro, no (Colégio) Elefante Branco. Ele saiu do CEMAB, veio para o Elefante Branco. Mas logo depois a escola foi ali atrás da Igreja Nossa Senhora de Fátima, atrás da Thomas Jefferson. E lá atrás tem o negócio de umas freiras, tinha esse espaço. A EMB praticamente começou ali. Aí não tinha muito espaço, o povo dava aula ao ar livre, debaixo da árvore, era desse jeito. Todo mundo pensa que a escola começou igual está hoje. Nada disso! Começou do nada. Mas era coisa do Levino, ele tinha esse afã de fazer. Aí depois eles foram para um Centro Espírita que tem na L2 Sul, eles ocuparam esse espaço lá. Deve ser a Comunhão Espírita. Num período pequeno até. Depois eles vieram para a igreja presbiteriana. Na frente tinha um espaço, eles ocuparam esse espaço. A gente dava aula também num “templozinho” que tinha da Igreja. E tem um colégio aqui que ele também ele andou dando umas aulas aqui, antes de acontecer a EMB onde está hoje. Até então tudo era nesses espaços.”

Mas, em 1974, a EMB ganha sua sede definitiva na Quadra 602 Sul, num terreno de 5,5 mil m², onde permanece até os dias de hoje. O dia da inauguração, 11 de março, é marcado por um concerto regido pelo maestro Levino. Em 2011, Levino fala sobre como foi a posse desse terreno, em uma palestra na EMB:

Um dia, de passagem pela L2³⁹, vislumbrei um bom local para a escola, ali mesmo, entre as embaixadas, bem perto do centro. Finquei uma placa “Escola de Música de Brasília” e plantei pitangueiras cercando o terreno. Espalhei a notícia. As autoridades quiseram barganhar, ofereceram outros terrenos, mais distantes. Nada disso. Teria de ser ali, um local nobre. Após ensaiar com os alunos durante anos em locais temporários, a escola entrou na lista de prioridades entre as ações culturais do Distrito Federal em último lugar. Mas algo sucedeu, e a escola foi para o topo. (BUENO, p. 95)

No início, foi muito difícil compor um quadro de professores, pois a cidade não dispunha de pessoas com o nível artístico e pedagógico que o projeto de Levino exigia para a escola. Foi preciso buscar músicos de fora da cidade e lutar para que o governo custeasse as despesas com passagens, hospedagem e alimentação. A violinista carioca Káthia Pinheiro conta que, quando se mudou para Brasília, morou por um longo período com seu marido, o violinista Ayrton Pisco, numa sala acima do palco do teatro, atualmente chamado

³⁹ **Via L2 Sul:** Tem essa denominação por ser a segunda via, em afastamento, a leste do Eixo Rodoviário. Separa as quadras “400” das quadras “600”. Continua na Asa Norte com o nome de L2 Norte.

de Teatro Levino de Alcântara. Com a chegada desses músicos, foi possível criar grupos musicais, e isso foi o passo necessário para que Esaú de Carvalho criasse a Fundação Orquestra Sinfônica de Brasília, um dos embriões da futura Orquestra do Teatro Nacional de Brasília. Contudo, devido às incertezas financeiras, vários músicos voltaram para suas cidades de origem.

Hoje em dia, a EMB é mantida pelo governo do Distrito Federal, que paga o salário de seus quase 300 professores, e fica sob a coordenação da Secretaria de Educação do Distrito Federal. Atende mais de 3.000 alunos por ano, a partir dos 8 anos de idade, e oferece formação em todos os instrumentos de orquestra, piano, violão, canto lírico, núcleo de música antiga e música popular, além da prática de conjunto, banda, orquestra e canto coral. Foi a primeira escola do País a oferecer o curso técnico de viola caipira.

Em Brasília, a Escola de Música é referência na sistematização do ensino da viola caipira. Nela, em 1985, surgiu o primeiro curso de viola do País idealizado e desenvolvido por Roberto Correa e Marcos Mesquita. O curso é referência entre violeiros e amantes da viola caipira.

(https://bdm.unb.br/bitstream/10483/13084/1/2015_TiagoAlvesOliveira.pdf)

Também oferta cursos de musicalização, pré-profissionalizantes, profissionalizantes, musicografia, musicografia *Braille* e o Curso Internacional de Verão de Brasília (CIVEBRA), projeto criado por Levino, em 1978, para promover o intercâmbio entre professores e alunos do País e do exterior. Antes, um dos cursos de férias mais importantes do mundo, hoje o CIVEBRA enfrenta questões jurídicas e trabalhistas, que fizeram com que perdesse muito do seu brilho e alcance.

Outro golpe de mestre de Levino aconteceu em 1978. Devido ao cancelamento do curso de música de verão em Curitiba, ele não deixou passar a oportunidade quando lhe propuseram trazer o evento para a cidade. “Vamos embora! E foi uma correria! Programar tudo, divulgar, arranjar hotel... não foi fácil! A gente saía por Brasília, o (embaixador Wladimir) Murtinho ia comigo pedindo dinheiro em todo canto: Banco do Brasil, Petrobrás, autarquias, a secretaria de Educação”, recordaria, em depoimento ao *Informativo Música em Brasília*, em 2006.

(<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2020/04/09/levino-de-alcantara-e-a-escola-de-musica-de-brasilia/>)

Levino de Alcântara sempre foi um incentivador das atividades musicais em grupo, como por exemplo, corais, bandas e orquestras, atividades que ele aprendeu a amar, respeitar e difundir quando teve aulas com Heitor Villa-Lobos, no Rio de Janeiro.

Asta Rose Alcaide também faz referência a Levino de Alcântara:

“Levino, eu conheci o Levino, fizemos grandes amizades. Eu fui lá várias vezes e ele me mostrou, estavam acabando de construir a escola de música... não, a escola não, ela já estava lá. O que estavam acabando de construir era o auditório. E eu me lembro de que o Levino me disse: mas veja lá, esses arquitetos como são... botaram isso errado. A escola de música não era virada pra lá, era virada pra cá... tá? E fizeram lá umas coisas bárbaras. Antes de acabar eu estive lá e fui ver e já achava que aquele palco não servia para nada.”

Por ocasião dessa entrevista, ela já não se lembrava de qual seria a posição ideal do teatro. O Maestro Emílio de César foi testemunha dos primeiros anos de Levino de Alcântara em Brasília e deu seu depoimento sobre isso em entrevista concedida para esta tese. Ele nos contou que a entrada do teatro deveria ser virada na direção da escola, provavelmente porque dessa forma o acesso dos alunos seria mais fácil.

Levino de Alcântara foi grande apoiador do movimento operístico que começou em Brasília na década de 70. Ele participou ativamente da montagem da primeira ópera completa produzida aqui, *Amahl e Os Visitantes da Noite*, e de várias outras depois, fossem elas produzidas pela SEC e FCDF ou produzidas pela própria Escola.

O coral Madrigal de Brasília estava sempre presente, dando às produções um alto grau de qualidade técnica e vocal. Também o coral da UnB participou e produziu várias óperas. Nos registros encontrados podemos atestar a qualidade vocal dos dois corais como, por exemplo, nos links abaixo:

- Ópera *La Traviata* de 1984 <https://www.youtube.com/watch?v=sj06nEq5GXI&t=5502s>

- Ópera *La Bohème* de 1983 <https://www.youtube.com/watch?v=5c9THz3iZR8&t=5797s>



Imagem 32: (não identificado), Norma Silvestre, Levino de Alcântara, Asta Rose Alcaide e Norma Lillia, na cantata cênica *Carmina Burana*, de Carl Orff, primeira montagem cênica no TNCS, 1981 (Acervo de Norma Silvestre)

Desde 1978, a EMB realiza o Curso Internacional de Verão de Brasília. Em muitas edições, houve produção de ópera. Na edição de 1990, por exemplo, tivemos, na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Cláudio Santoro, um ato das óperas *Carmen*, *A Flauta Mágica* e *O Barbeiro de Sevilha*, com a orquestra de alunos e professores do Curso de Verão, regidos pelo Maestro Silvio Barbato.

Em 1992, foi a vez de o CIVEBRA apresentar a ópera *Dido e Enéas*, do compositor barroco Henry Purcell, na Sala Martins Pena do Teatro Nacional Cláudio Santoro, com direção cênica de Francisco Frias, regência de Osvaldo Colarusso e com orquestra barroca de professores e alunos. Na ocasião, fui convidada a interpretar o papel da Dido, protagonista da ópera.

Na 28ª edição do CIVEBRA, em 2006, cantei o papel de Santuzza, na ópera *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, no palco da Sala Villa-Lobos do TNCS. Uma superprodução dirigida por Francisco Frias, com grande orquestra de alunos e professores, regida pelo maestro carioca Ricardo Castro.

A 35ª edição do CIVEBRA, em 2013, foi em homenagem a Levino de Alcântara.



Imagem 33: Levino de Alcântara e Madrigal de Brasília. Ensaio para o 35º CIVEBRA-2013 (Internet)

No link a seguir, podemos ver o maestro Levino de Alcântara, regendo integrantes de várias épocas do Madrigal de Brasília, no aniversário de 50 anos do Madrigal, em 6 de novembro de 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=1aESpoAQVTQ>

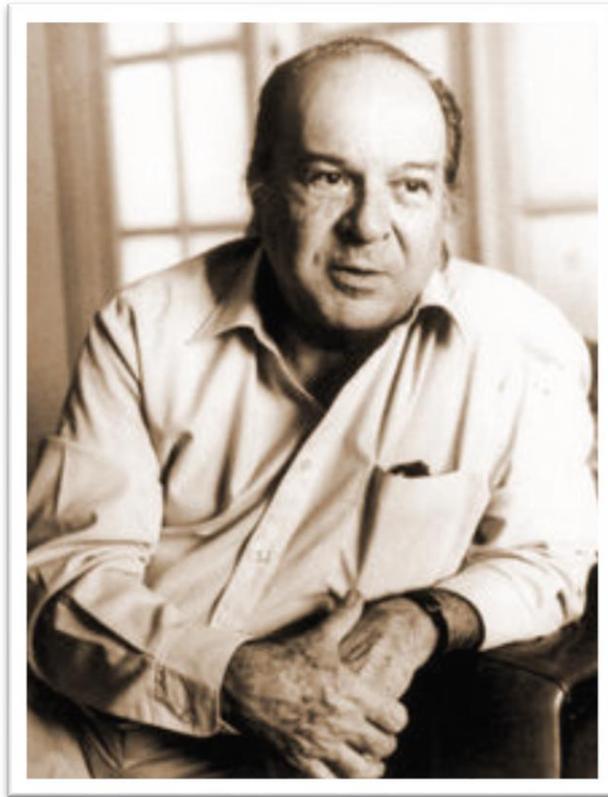
Infelizmente, devido à problemas burocráticos e de gestão, o CIVEBRA foi descaracterizado e perdeu sua importância como um dos maiores e melhores cursos de música de férias do País. Foi sendo reduzido a um curso regular, realizado durante o período letivo, sem aporte financeiro e estrutura para trazer os renomados professores nacionais e internacionais, que atraíam alunos do mundo todo à Brasília nos meses de janeiro e fevereiro. Aos poucos, a direção da Escola está tentando fazer com que a importância do CIVEBRA seja reconhecida e ele volte ao formato de antes.

Hoje em dia, temos no currículo do curso de Canto Lírico da EMB, a disciplina Ópera Estúdio, cujo objetivo é preparar os alunos para as demandas reais de uma montagem de ópera completa. Atualmente, complementam esta disciplina outras duas disciplinas fundamentais nessa preparação: “Corpo e Movimento” e “Arte Dramática”. Durante toda a história da EMB, a disciplina Ópera Estúdio esteve presente e, por meio dela, muitos alunos tiveram seu primeiro contato com uma produção profissional de ópera. Além de cantar, os alunos também são incentivados a exercerem funções de produção, cenografia e figurino.

Também no currículo atual, temos uma disciplina que ensina os fundamentos da iluminação cênica.

Não está entre os objetivos desta tese se aprofundar nas várias gestões da escola e suas mudanças pedagógicas até os dias de hoje, mas sim, enfatizar o papel da EMB e do Madrigal de Brasília nas óperas realizadas a partir da década de 70 e sua importância na história cultural do DF. Falaremos dessa importância nos próximos capítulos.

CLAUDIO SANTORO E A FUNDAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA



Maestro Cláudio Santoro⁴⁰

Não só na arquitetura e na proposta de um estilo de vida, Brasília se fazia diferente. A proposta pedagógica também prometia revolucionar a educação no Brasil. Dois anos após sua inauguração, em 1962, foi criada a Universidade de Brasília (UnB), nascida do idealismo de Anísio Teixeira e tendo como seu primeiro reitor, Darcy Ribeiro, que esteve à frente da Universidade de abril de 1962 a início de 1963.

(Darcy Ribeiro) Deixou a reitoria para assumir o cargo de ministro da Educação e Cultura do governo João Goulart, que ocupou durante poucos meses, passando a ser chefe do Gabinete Civil da Presidência da República, posto que representa o início de sua carreira política. O seu sucessor foi Anísio Teixeira, que era vice-reitor e foi reitor até abril de 1964, destituído então pelo governo militar e substituído por Zeferino Vaz.” (SALMERON, p. 106)

Seus criadores tinham ideias arrojadas de como deveria ser a educação pública de nível superior e atraíram importantes nomes de várias especialidades e diferentes nacionalidades.

⁴⁰ **Claudio Franco de Sá Santoro** (Manaus, 23 de novembro de 1919 — Brasília, 27 de março de 1989) Maestro, compositor e professor brasileiro.

Brasília tinha apenas dois anos quando ganhou sua universidade federal. A Universidade de Brasília foi inaugurada, em 21 de abril de 1962, com a promessa de reinventar a educação superior, entrelaçar as diversas formas de saber e formar profissionais engajados na transformação do país. A construção do *campus* brotou do cruzamento de mentes geniais. O inquieto antropólogo Darcy Ribeiro definiu as bases da instituição. O educador Anísio Teixeira planejou o modelo pedagógico. O arquiteto Oscar Niemeyer transformou as ideias em prédios. Os inventores desejavam criar uma experiência educadora que unisse o que havia de mais moderno em pesquisas tecnológicas com uma produção acadêmica capaz de melhorar a realidade brasileira.... Darcy e Anísio convidaram cientistas, artistas e professores das mais tradicionais faculdades brasileiras para assumir o comando das salas de aula da jovem UnB. “Eram mais de duzentos sábios e aprendizes, selecionados por seu talento para plantar aqui a sabedoria humana”, escreveu Darcy Ribeiro, em *A Invenção da Universidade de Brasília*. (<https://www.unb.br/a-unb/historia>)

Mas, quem eram esses artistas aos quais o texto acima se refere? O jornalista Severino Francisco assim descreve em seu livro *Da Poeira à Eletricidade*:

Darcy dizia que só se faz sábios com sábios. Com seu entusiasmo, ele trouxe as 300 cabeças pensantes mais brilhantes e inquietas do país para a UnB. Em Brasília, viveram uma experiência rara de invenção e solidariedade cotidianas. A cultura ocupou espaço privilegiado no projeto. No Instituto Central de Artes, um dos núcleos mais pulsantes da UnB, na época, os alunos gozavam do privilégio de ter aulas especiais com Oscar Niemeyer, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Athos Bulcão, Glauber Rocha, Rogério Duprat. De lá, saíram, entre outros, a escritora Ana Miranda, o músico Guilherme Vaz, o cenógrafo Luís Carlos Ripper. (FRANCISCO, p. 151)

Um dos professores convidados foi o compositor e maestro Cláudio Santoro, que já era música de fama internacional e vinha com o propósito de criar o Departamento de Música na UnB. Sua presença fez com que grandes nomes da música nacional e mundial aceitassem a proposta de dar aulas na mais nova universidade do Brasil.

Santoro viajou por vários pontos do país, tentando persuadir compositores, professores e pesquisadores a vir para Brasília. Não era tarefa fácil, a maioria revelava ceticismo em relação à viabilidade da nova capital..., Mas Santoro conseguiu convencer um grupo de pessoas brilhantes. A maioria integrava dois grupos de vanguarda paulista, os movimentos Música Viva e Música Nova, muito interessados na interação com outras artes: Rogério Duprat, Régis Duprat, Damiano Cozella, Yulo Brandão e Nise Obino, entre outros.” (FRANCISCO, p. 153)

Santoro assume o cargo de coordenador, professor titular de composição e regência e chefe do Departamento de Música. Segundo Severino Francisco: “...Darcy deu-lhe logo um posto que não existia: o de Coordenador de Assuntos Musicais. Na prática, exercia a dupla função de Chefe do Departamento de Música e do Instituto Central de Artes.” (FRANCISCO, p 153) Neste período criou a Orquestra de Câmara da Universidade de

Brasília, formada por músicos nacionais e estrangeiros, e professores do Departamento de Música. Fundou também “um grupo de música antiga, um conjunto de compositores de música contemporânea e um núcleo experimental em que os compositores faziam pesquisa de música contemporânea” (FRANCISCO, p 153 e 154). Vale ressaltar que vários músicos que integraram essa primeira orquestra da UnB eram oriundos de uma orquestra sinfônica criada pelo reitor Edgard Santos, na Universidade da Bahia, que, na década de 50, contratou vários professores estrangeiros, entre eles o maestro e compositor suíço Hans Joachim Koellreuter, que dirigia a orquestra. Quando a orquestra foi desmantelada, vários desses músicos foram atraídos para a UnB pela presença do maestro e compositor Claudio Santoro. (SALMERON, p. 118)

Roberto Salmeron dedica várias páginas de seu livro à Santoro no livro “A Universidade Interrompida”. Segundo ele, Santoro iniciou o Departamento de Música com sérias adversidades, inclusive morando meses em um quarto no alojamento coletivo da Petrobras, com o mínimo de conforto. Conta também que Santoro sacrificou seu trabalho como compositor nesse período, para cumprir tarefas múltiplas na direção do departamento: lecionar, ensaiar e reger uma pequena orquestra criada por ele com a participação de professores e estudantes da pós-graduação. Havia também, como já dissemos, uma orquestra de música barroca, criada por Yulo Brandão, músico e também professor de estética no Instituto de Ciências Humanas.

Os concertos das duas orquestras eram realizados no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura e tanto Santoro como Brandão tinham atitudes pedagógicas nestes concertos: “discorriam sobre o compositor e a peça programada, situando-as no contexto da época em que foi criada, sobre a utilização dos instrumentos e ensinavam ao público a se comportar, por exemplo, quando aplaudir e quando não aplaudir.” (SALMERON, p. 119). Severino Francisco conta que “todos os sábados de manhã no pequeno auditório do Departamento de Música, Santoro dava um concerto. Os professores terminaram (*sic*) uma hora antes as aulas e todo mundo sentava pelo gramado em volta.” (FRANCISCO, p. 154). Não tenho conhecimento desse auditório na Faculdade de Arquitetura citado por Salmeron e até o momento ninguém soube me informar se ele existiu. Provavelmente, o autor se refere ao Auditório do Departamento de Música. Mas, “em 20 de dezembro de 1968, a UnB se compõe de três tipos de unidades: I – Institutos a) de Artes e Arquitetura; b) de Biologia; c) de Ciências Exatas; d) de Ciências Humanas; e) de Letras” (SILVA, p. 246). Podemos então, deduzir que Música, que fazia parte do Instituto de Artes, também estava junto à Arquitetura e trata-se do mesmo auditório, que hoje pertence somente ao Departamento de Música.

Segundo o jornalista Aylê-Salassié, em entrevista para esta tese, Santoro chegou a criar uma orquestra de Câmara na UnB, com um *spalla* da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, Natan Schwartzman e os irmãos Duprat - os mesmo que criaram um dos conjuntos musicais mais populares do Brasil: “Os Mutantes”. Trouxe também Yulo Brandão, professor de História da Música, com quem Aylê estudou por dois semestres. Agregou também aos quadros da UnB a soprano Eunice S. Lima e o maestro Floriano Régis. Todos deixaram a UnB com a demissão dos 200 professores, em 1965, quando a Universidade esteve perto de ser fechada. No Colégio Elefante Branco, muitos professores foram demitidos e presos.

Na lista de professores demissionários da UnB, publicada na Folha de São Paulo de 20 de outubro de 1965, constam os seguintes nomes:

Departamento de Música - Cláudio Santoro - coordenador do Departamento; Angel Jaso, Fernando Santos, Gelsa Ribeiro da Costa, Joaquim Tomaz Jayme, Levy Damiano Cozzella, Maria Amélia Cozzella, Maria Amélia del Picchia, Moacyr del Picchia, Nise Obino, Régis Duprat, Rogério Duprat, Suzy Piedade Chagas Botelho e Sylvio Augusto Crespo Filho. (SALMERON, p. 249).

Não há referência a Natan Schwartzman, Yulo Brandão, Eunice S. Lima e Floriano Régis. O professor Yulo Brandão, segundo Salmeron, era docente do Instituto de Ciências Humanas, mas também não consta seu nome na lista de demissionários daquele Instituto.

O maestro Emílio de César foi testemunha desse primeiro período de Claudio Santoro à frente do Departamento de Música da UnB:

Tinha gente que era realmente exilado, foi mandado embora. Teve gente que fugiu senão estava com problemas..., mas um desses “exilados”, entre aspas, era o Santoro (Claudio Santoro). E ele estava voltando para a Universidade de Brasília. Aí é preciso entender o que aconteceu. No começo de Brasília, em 1960, o Darcy Ribeiro era o reitor da Universidade de Brasília. Ele chamou o Santoro e o Santoro organiza o Departamento de Música da UnB. Quem organizou o Dep. de Música foi realmente Claudio Santoro. Em 60 ou 61.”

Em 30 de setembro de 1965, Claudio Santoro, juntamente com mais 12 coordenadores da UnB, envia ao reitor uma carta de demissão, em apoio à demissão de outros 280 docentes.

Cabe aqui um parêntese para recordar sua saída da Universidade de Brasília nessa época, onde vinha realizando notável atuação na escola de música. Até hoje se considera sua presença na capital federal como um marco na vida musical da cidade. Razões de ordem política, talvez exagerada, pois o compositor já estava longe de seu período atuante, levaram-no a emigrar uma vez mais, desta vez para a Alemanha,

onde conquistou posição invejável como professor, regente e compositor. (MARIZ, p. 112)

Claudio Santoro acumulou várias funções em sua primeira passagem por Brasília. Além das atividades na UnB, foi também Diretor da Divisão de Música da Fundação Cultural do DF, Presidente (Seção de Brasília) da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), Diretor do Serviço de Música da Prefeitura do DF, Diretor da Divisão Extra Escolar da Secretaria de Educação da Prefeitura do DF e Regente Titular da Orquestra de Câmara da UnB.

Com sua saída da UnB, começam anos difíceis para o maestro. Desempregado, sem nenhuma orquestra sob sua direção, passou a dar aulas particulares. O maestro Emílio de César, nessa época, fazia aulas particulares de Harmonia e Contraponto com Santoro, no Rio de Janeiro.

No final da década de 60, Santoro retorna à Europa, indo morar na Alemanha, onde trabalha como professor e pesquisador, retornando ao Brasil somente em 1978, quando volta à Brasília e, até 1989, ano de sua morte, assume as funções de Professor Titular de Composição e Regência da UnB, além do cargo de maestro titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional.

Poucos sabem que Claudio Santoro também ficou desempregado, depois que se demitiu da UnB. Passou a ganhar a vida duramente no Rio de Janeiro, dando aulas particulares de música, isolado, afastado de qualquer instituição, sem orquestra para reger, sem calma para compor. Depois de batalhar alguns anos, decidiu voltar para a Europa. Assumiu o cargo de professor na Alemanha, nas faculdades de música de Mannheim e de Heidelberg. Lecionava, recuperou a calma para compor e reger orquestras. Poderia ter permanecido o quanto quisesse. No entanto, faltava-lhe o ambiente que o incentivou em sua vida: não suportou o exílio e voltou. (SALMERON, p. 121)

Em 1979, foi Professor de Regência e Diretor da Orquestra do Curso de Verão da Escola de Música de Brasília. Também em 1979, fundou a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, da qual foi Regente Titular e Diretor Artístico até 1981. Em 1981, organizou o projeto “Ópera Estúdio” da Universidade de Brasília e foi Chefe do Departamento de Arte. De 1981 a 1988, foi Presidente da Academia de Música e Letras do Brasil. E novamente em 1985, reassume a Regência e Direção Artística da Orquestra do Teatro Nacional. Em 27 de março de 1989, é acometido de um mal súbito enquanto regia um ensaio da orquestra e, apesar de ter sido socorrido imediatamente por um dos violinistas, que também era médico, Santoro falece no chão do palco da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional. Após sua morte, o Teatro Nacional de Brasília passa a ser chamado de Teatro Nacional

Claudio Santoro, graças a um projeto de lei do senador Maurício Corrêa, promulgado em 1º de setembro do mesmo ano.

O Teatro Nacional Claudio Santoro (TNCS) foi projetado em 1958 por Oscar Niemeyer com colaboração do pintor e cenógrafo Aldo Cavo, para ser o principal equipamento cultural da nova capital do Brasil. Chamado inicialmente de “Teatro Nacional de Brasília”, a partir de 1989 passou a se chamar oficialmente “Teatro Nacional Claudio Santoro”, em homenagem ao maestro e compositor que fundou a orquestra do teatro em 1979 e dirigiu-a até sua morte em 1989 (<http://www.cultura.df.gov.br/teatro-nacional-claudio-santoro/>)

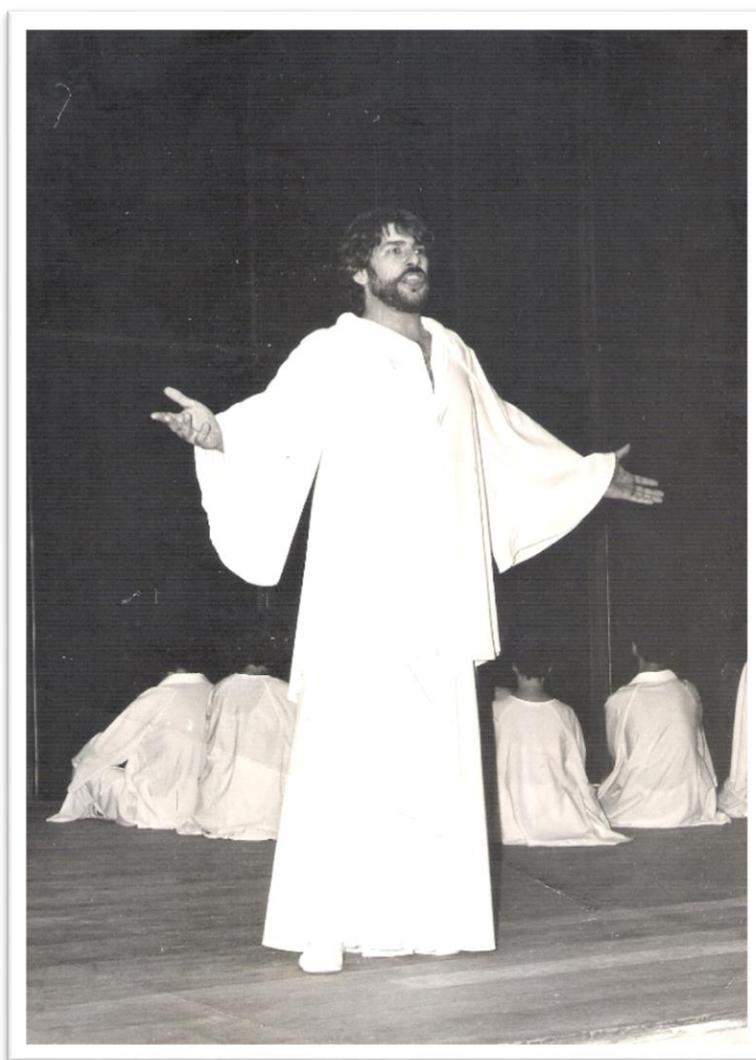
O DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA UNB E A ÓPERA

Na primeira gestão de Claudio Santoro à frente do Departamento de Música, não encontramos nenhuma menção a concertos líricos ou montagens de óperas. Sabemos apenas que a professora de canto lírico à época era Eunice S. Lima⁴¹.

Na segunda gestão, em 1981, um projeto de Ópera-Estúdio foi criado no Departamento de Arte da Universidade de Brasília. Contava com a direção do Maestro Cláudio Santoro e orientação das professoras Niza de Castro Tank, Sônia Born e Gisèle Santoro. Reunia jovens cantores “desejosos de completar sua formação lírica” e esperava-se que viesse a apresentar óperas completas.

No dia 27 de novembro de 1981, foi apresentado, no Auditório do Departamento de Música, o primeiro concerto do projeto, denominado “Tesouros da Ópera”, com “*Mise em Scene*” (direção cênica) de Ida Huisman, preparação musical de Niza de Castro Tank e ao piano, Ana Amélia Gomyde. Em 10 e 11 de dezembro, o mesmo programa foi apresentado no Auditório da Caixa Econômica Federal e contou com a Orquestra do Departamento de Artes, alguns músicos convidados da OSTN e regência do próprio Santoro. No programa, temos árias e conjuntos de diversas óperas, interpretados por alunos do Departamento e alguns cantores profissionais convidados, como Francisco Frias e Carlos Belbey. Participaram: David Junker, Wilzy Carioca, Márcia Lordello, Gislene Macedo, Marta Vasques Milhomem, Francisco Frias, Carlos Belbey e Jorge Luna. Foi citado, por um dos nossos entrevistados, que foi apresentado também no SESC ou SESI. No programa (Anexo 3) consta o apoio do SESI/Taguatinga na confecção do guarda-roupa e dos acessórios. Deduzimos disso que foi realizado no SESI e que havia figurinos para os cantores. O único registro dessa apresentação foi uma foto encontrada nos arquivos do professor Francisco Frias.

⁴¹ **Eunice Souza Lima Pontes:** Professora do Instituto Central de Letras da Universidade de Brasília (UnB), demitiu-se em outubro de 1965 em solidariedade aos colegas demitidos e em função do clima de perseguição política na Universidade. Fonte: http://site.mast.br/ciencia_na_ditadura/letra_e.html



**Imagem 35: Francisco Frias e Tesouros da Ópera.
Primeira e única apresentação do Ópera Estúdio da UnB (Acervo Francisco Frias)**

Encontramos no acervo de Francisco Frias, documentos assinados por Claudio Santoro (Anexo 4), que comprovam o vínculo de Francisco Frias com o “Curso Estúdio-Ópera” de setembro a dezembro de 1981, sendo contratado, em 1982, como professor do projeto Ópera Estúdio, com vencimento mensal de Cr\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil cruzeiros).

A disciplina Ópera Estúdio vai voltar ao Departamento de Música da UnB somente em 2003, através da professora Irene Bentley, como um Projeto de Extensão de Ação Contínua (PEAC) e disciplina integrante do currículo do curso de Bacharelado em Canto Lírico. Desde então, o Ópera Estúdio da UnB realizou de uma a duas óperas por ano, proporcionando aos alunos e alunas a oportunidade de trabalhar com diversos maestros e diretores de cena. Os alunos são incentivados também a aprender os vários aspectos de uma

produção de ópera, ajudando na confecção de figurinos e cenários, na divulgação e na produção das óperas.

CAPÍTULO QUATRO – DÉCADA DE 70: O DEPARTAMENTO DE LETRAS DA UnB LANÇA A PEDRA FUNDAMENTAL

"Este permanente vai-e-vem entre passado e presente permite enriquecer o conhecimento das sociedades antigas e esclarecer as sociedades atuais"

Marc Bloch

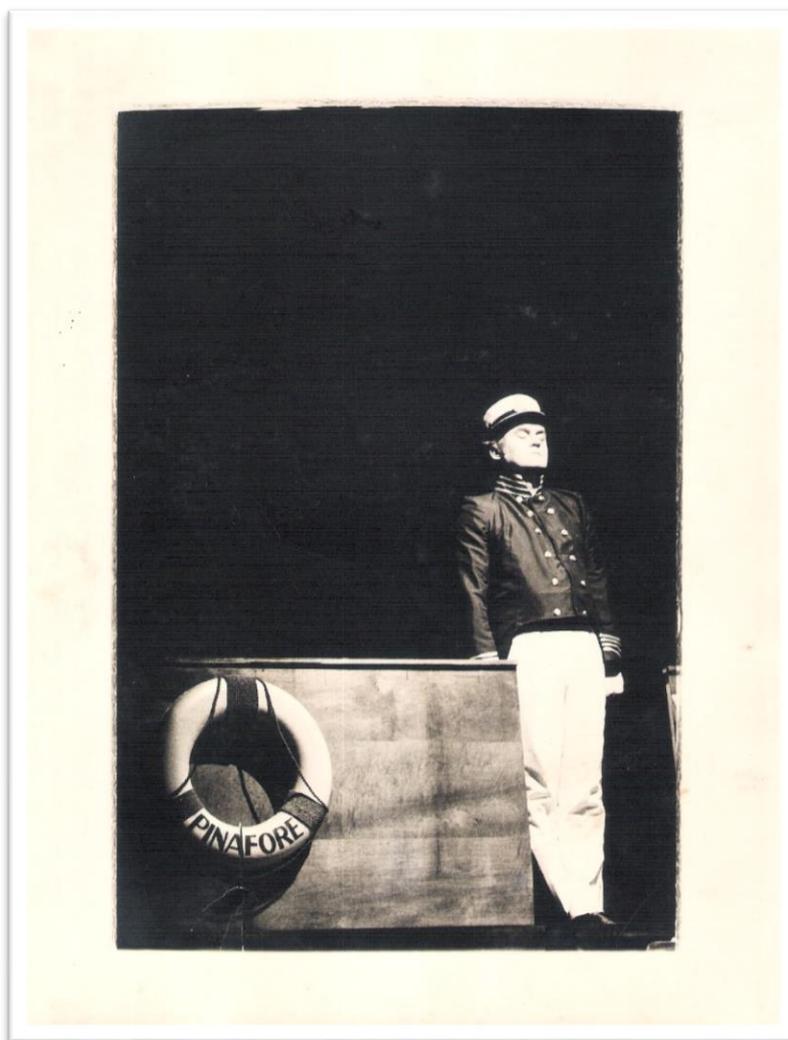


Imagem 36: Arthur Meskell atuando na opereta H.M.S. Pinafore, 1980 (acervo pessoal de Arthur Meskell)

Uma das personagens mais importantes da história da ópera no Distrito Federal foi o professor de inglês aposentado da UnB, Arthur G. Meskell, pois, graças à necessidade de aprimorar o aprendizado do idioma inglês entre os alunos da UnB, ele inicia um movimento musical que foi a pedra fundamental para o que iria surgir em termos de arte lírica no DF.

Arthur G. Meskell nasceu em Limerick, Irlanda, e estudou Piano e Canto na Leinster School of Music. Mudou-se para o Brasil em 1967, no início morando dois anos em Fortaleza. É Doutor em Letras e Literatura Inglesa pela Pontifícia Universidade Católica do

Rio Grande do Sul. Em 1971, mudou-se para Brasília e deu aulas de inglês no Instituto Britânico Independente (IBI). Desde 1973, foi professor de Língua e Literatura Inglesa no Instituto de Letras da UnB (IL-UnB). Ali, Meskell, em parceria com a professora Lúcia V. Sander pensava em novas formas de tornar o ensino do inglês mais atraente e dinâmico.

Lúcia Sander começou a trabalhar no Departamento em 1975, dando aulas de Literatura Dramática da Língua Inglesa, com enfoque no dramaturgo inglês Shakespeare. Os professores do IL percebiam em muitos alunos a dificuldade de se expressar oralmente em inglês, e viram no teatro a possibilidade de desenvolver a fluência e dinamizar os cursos. Arthur propôs à Lúcia que trabalhassem peças de teatro em inglês com os alunos para serem apresentadas em sala de aula. Em 1975, dando início à experiência, Meskell e Sanders escolheram a peça de teatro *The Sky is Overcast*, de Anthony Booth-Evans. Alunos e professores faziam parte do elenco. Segundo eles “... o primeiro efeito foi criar um espírito de união e colaboração, onde antes existia indiferença às necessidades do grupo” (*REVISTA EDUCAÇÃO*, p. 74). Nas montagens amadoras de Meskell, alunos e professores dividiam o palco, fazendo com que houvesse um degelo nas relações meramente acadêmicas.

Através da incansável repetição do texto, erros de pronúncia, de entonação e ritmo vão sendo corrigidos e superados até que cada aluno domine seu papel correta e confiantemente. Uma vez que os encontros são conduzidos em inglês, o aluno tem a oportunidade de usar o idioma estrangeiro e testar sua capacidade de compreensão e expressão. Tendo como ponto de partida um texto literário a ser dramatizado, a sua leitura detalhada e o seu manuseio constante oferecem aos alunos a possibilidade de aumentar seu vocabulário, melhorar sua grafia, assimilar estruturas gramaticais frequentes e oferece aos orientadores a possibilidade de dar um enfoque não somente linguístico como também literário à experiência. (*REVISTA EDUCAÇÃO*, p. 72)

Abro um parêntese aqui, para comentar como os objetivos e metas de Meskell em muito se assemelham ao processo de um programa de “Ópera Estúdio”, no qual o aluno, além de desenvolver as habilidades técnicas vocais, aprende a pronunciar corretamente vários idiomas, técnicas de atuação cênica, a importância do estudo literário das obras que deram origem aos libretos, além de vários outros aspectos importantes para sua formação profissional. Os termos “pronúncia, entonação e ritmo” se adequam também perfeitamente ao ensino da música e do canto. Um dos aspectos mais importantes é, sem dúvida, a consciência da importância do trabalho em equipe. O programa Ópera Estúdio é um dos passos necessários para a completa formação do cantor lírico, e vem sendo desenvolvido em Brasília por meio da disciplina no curso de Canto da UnB, disciplinas na Escola de Música de Brasília e iniciativas individuais de pessoas e grupos, como por exemplo, o |I Ópera Estúdio da Casa

da Cultura Brasília, financiado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC/DF). Falaremos mais sobre essas iniciativas no último capítulo que trata dos desdobramentos da ópera no DF.

Com o sucesso da produção da peça *The Sky is Overcast*, professores e alunos decidiram montar outra peça de teatro no semestre seguinte. A escolhida foi *The Winslow Boy*, de Terence Rattigan, que ainda foi apresentada em sala de aula. Dessa vez, o processo fez parte de uma atividade extracurricular, e não mais programa de curso. Meskell também dirigiu as peças *Riders to the Sea* e *The Mummies and the Mumps*, sendo esta última, inclusive, apresentada no auditório da Casa Thomas Jefferson. Lúcia Sander nos conta que, graças ao sucesso das duas primeiras peças, as seguintes foram apresentadas em palco e não mais em sala de aula, com grande sucesso de público.

Foi na dupla de compositores ingleses William Gilbert (1836-1911) e Arthur Sullivan (1842-1900), que Meskell encontrou uma forma de aperfeiçoar o inglês de seus alunos de forma ainda mais divertida e criativa, unindo o útil ao agradável. Gilbert e Sullivan foram os autores mais populares da Inglaterra Vitoriana, com 14 operetas compostas entre 1871 e 1896. Nelas, os autores “satirizam, por meio de situações as mais rocambolescas, os costumes das sociedades e especialmente da nobreza britânica” (*REVISTA VISÃO*, p. 118).

O que começou como atividade extracurricular, transformou-se em disciplina interdisciplinar. E por ter, em sua estrutura, também a música e o teatro, passou a envolver alunos e professores de outros departamentos, como o Departamento de Música e o Departamento de Artes. Alunos e professores desses departamentos uniam esforços na preparação musical, na confecção de cenários e figurinos e na produção executiva dos espetáculos.

Os ingleses Gilbert e Sullivan fizeram da opereta um brilhante veículo para a sátira, paródia e comédia social da era vitoriana. Suas mais famosas operetas – H.M.S. Pinafore (1878), *The Pirates of Penzance* (1880) e *The Mikado* (1885) – são ainda hoje encenadas, especialmente pela inteligência de seus versos, a comédia de seu teatro e a vivacidade de sua música. É importante salientar que o libretista W.S. Gilbert é sempre o primeiro da sua lista; sua prioridade mostra o domínio das palavras sobre a música, e seu uso da linguagem, ao mesmo tempo cômica e satírica, sendo que a melodia de Sir Arthur Sullivan habilmente se adapta às palavras. Apesar de não serem musicalmente complicadas, nem dramaticamente profundas, as operetas de Gilbert e Sullivan abriram caminho para muitas formas posteriores de entretenimento cômico no teatro musical. (DIGAETANI, p. 53)

Arthur Meskell participou de várias operetas na Irlanda. Sua tese de doutorado foi sobre os musicais de Gilbert and Sullivan.

Durante os ensaios e apresentações, alunos e professores do Departamento se comunicavam, dentro do possível, em inglês, segundo a professora Lúcia Sander. Segundo Meskell:

Em termos práticos, o resultado tem sido dos melhores. A verdade é que o aprendizado que se realiza apenas dentro das salas de aula não oferece muita motivação aos alunos. Além disso, eles ficam presos a um determinado padrão de uso do idioma. Ora, quando participam de uma atividade como a encenação das operetas, aplicam o que aprenderam em aula e precisam desenvolver a conversação de maneira absolutamente espontânea e necessária para trocar ideias a respeito do desenvolvimento dos ensaios. No fim, já no momento das apresentações, chegam até a acrescentar alguns cacos ao texto original, quando aparecem boas oportunidades. (REVISTA VISÃO, p. 118)

Operetas produzidas nas décadas de 70 e 80

	ANO	NOME	DATAS	LOCAL
01	1976	The Mikado ¹	3, 4, 5 e 6/07	Auditório Dois Candangos
02	1977	The Gondoliers	3, 4 e 5/06 e 10, 11 e 12/06	Auditório Dois Candangos - UnB
03	1978	The Pirates of Penzance	Não identificada	Auditório Dois Candangos - UnB
04	1979	Patience	15, 16 e 17/06	Sala Martins Pena - TNB
05	1980	H.M.S. Pinafore	3, 4, 5 e 6/07	Teatro Dulcina
06	1981	Ruddigore	Não identificada	Sala Martins Pena - TNB
07	1982	Princesa Ida	5, 6, 7, 8 e 9/06	Sala Martins Pena
08	1983	O Micado ²	16, 17, 18 e 19/06	Sala Martins Pena - TNB
09	1983	Princesa Ida	Não identificada	Colégio Maria Auxiliadora
10	1984	Os Gondoleiros ³	13, 14, 15, 16 e 17/06	Sala Martins Pena - TNB
11	1985	My Fair Lady ⁴	20, 21, 22 e 23/06	Sala Villa-Lobos - TNB
	1985	My Fair Lady	14 a 18/08	Palácio das Artes – Belo Horizonte - MG
12	1993	Trial By Jury ⁵	23, 24, 25 e 26/08	Anf. 09 - UnB

¹ Os nomes estão em inglês de acordo com a sequência apresentada no programa do Micado de 1983

² O Micado de 1983 foi produzido em parceria com a FCDF e SEC/DF. As produções de operetas anteriores foram independentes e produzidas pela UnB

³ Os Gondoleiros de 1984 também foi produzido em parceria com a FCDF e SEC/DF.

⁴ My Fair Lady: Produção privada com patrocínio. Única produção de Arthur Meskell que contou com patrocínio privado.

⁵ Produção realizada após aposentadoria de Arthur Meskell da UnB

Durante a pesquisa para esta tese, compilamos bastante material fotográfico, videográfico, e também programas e matérias de jornal, que estão à disposição para consulta no sítio eletrônico www.operabrasilia.com.br. Comentarei, a seguir, sobre as

concepções estéticas das operetas, como confecção de cenários, figurino etc, baseado neste material iconográfico encontrado.

Observa-se, nas fotos dos espetáculos, um trabalho bastante apurado na confecção dos figurinos e cenários, sempre respeitando a época e o tema das operetas. Nenhuma das operetas produzidas por Arthur Meskell fugiu ao tema e às estéticas de vestuário da época. Já os cenários variavam quanto ao estilo de execução, mas também sempre buscando retratar a realidade da época.

A primeira opereta produzida foi *The Mikado*, umas das operetas mais famosas da dupla inglesa Gilbert e Sullivan, apresentada até os dias de hoje e já tendo sido realizada, em 1939, como filme. Tem como tema, história e personagens japoneses. Numa das páginas do programa da montagem de 1983, citam *The Mikado* como a opereta mais popular de Gilbert e Sullivan, provavelmente por isso foi a escolhida para ser a primeira opereta produzida pelo Instituto de Letras da UnB.

Foi apresentada duas vezes em Brasília, em 1976 e 1983. Em 1983, foi apresentado com o nome aportuguesado, *O Micado*. Da produção de 1976, temos poucos registros, mas que mostram boa parte do elenco. Podemos ver o apuro com os figurinos, composto de roupas em estilo de quimono japonês e, nos pés, meias e sandálias. Ao fundo, um telão pintado faz referência a arquitetura japonesa de maneira estilizada, mas apresenta alguns elementos característicos da pintura nipônica. Infelizmente, não conseguimos o programa dessa montagem que poderia nos dar mais informações. O local era o Auditório Dois Candangos e nota-se, nas fotos abaixo, que o palco parece pequeno para uma produção com tantos cantores.



Imagem 37: *The Mikado* – figurinos femininos e masculinos– 1976 (acervo Lúcia Sander)

Essa opereta foi reapresentada em 1983, na Sala Martins Pena, desta vez com o apoio da Secretaria de Cultura e Educação e da Fundação Cultural do DF. Dessa vez, podemos ver ainda maior atenção aos cenários, que agora passam de somente um telão pintado para vários cenários rígidos, um para cada ato da opereta, com elementos cênicos que enfatizam a cultura japonesa, como por exemplo, um enorme leque na lateral da cena e portais inspirados na arquitetura nipônica. Nesta época, o Teatro Nacional já contava com uma equipe de cenotécnicos. Apesar de não ser um cenário luxuoso, ele atende perfeitamente ao objetivo cênico.

Mas, o que mais chama a atenção nesta nova montagem, é a paleta de cores e tecidos do figurino, muito bem equilibrada e também o uso de perucas para todas as mulheres do elenco. Os quimonos foram emprestados de duas instituições artísticas: a associação *Nipakku Bunka Kidova* (da qual não encontramos nenhum registro) e o Palácio das Artes de Belo Horizonte. Há bastante atenção também com a maquiagem dos cantores.

Um fato curioso dessa montagem, e que vai aparecer em outras produções dessa década é a presença, no fosso da orquestra, de uma caixa preta virada para o palco, onde certamente está o “ponto”: uma pessoa que fica dando os textos para os cantores em caso de esquecimento. Pelo improviso da situação, o local parece muito desconfortável. Em alguns programas dessas temporadas de ópera, encontramos referência ao Maestro de Ponto, essa pessoa que fica dentro da caixa preta, “soprando” os textos para os cantores.

Nesta produção de 1983, Maestro Emílio de César é o regente e temos a participação da Orquestra do TNCS, numa demonstração do importante apoio que era dado à outras produções que não às da própria SEC. Parcerias como essa foram fundamentais para que as temporadas fossem tão ricas em termos de títulos e qualidades técnicas.



Imagem 38: O Micado – 1983 – regência de Emílio de César (acervo Arthur Meskell)



Imagem 39: O Micado – 1983 – regência de Emílio de César (acervo Arthur Meskell)

Observando as fotos das próximas operetas da turma de inglês da UnB, vamos notar que esse cuidado com a cenografia e figurinos é constante, apesar do pouco ou nenhum orçamento para realização dos espetáculos. Mas, conforme depoimento da professora Lúcia Sander, havia sempre um grande envolvimento de parte dos cantores nas etapas de produção, como confecção de cenários e figurinos.

Em 1977, teremos a opereta *Os Gondoleiros*, também apresentada no Auditório Dois Candangos. No programa, vemos a participação de vários professores do Departamento de Letras no elenco, como por exemplo, o próprio Arthur Meskell, Lúcia Sander e Danilo Lôbo. A esposa de Arthur Meskell, Lúcia Meskell, é uma das figurinistas dessa e de várias outras operetas.

Numa das páginas do programa, encontramos o seguinte texto:

Esta apresentação é o produto de (sic) Curso de Língua Inglesa cujo objetivo é ensinar uma língua estrangeira através do teatro. A produção de operetas em inglês se transformará, num futuro próximo, em uma das atividades de Extensão do Departamento de Letras e Linguística dando assim maior oportunidade a membros da Comunidade Brasiliense interessados no estudo e na prática da língua inglesa.

Encabeçando a capa do programa temos o seguinte texto: “O Departamento de Letra e Linguística com a colaboração dos Departamentos de Arte e Desenho da UnB apresenta...”. Lúcia Sander nos conta, em entrevista, que pessoas de vários departamentos participaram das operetas, e que houve realmente uma grande participação do Departamento de Artes, com um cenário desenhado e pintado. Vemos vários painéis diferentes nas fotos. Segundo Lúcia Sander, a responsável pela execução dos cenários do *Mikado* e *Gondoleiros* foi Katlin Sidki.



Imagem 40: Os Gondoleiros - Primeiro Ato – Praça em Veneza (Acervo Lúcia Sander)



Imagem 41: Os Gondoleiros - Segundo Ato – Corte de Baratária (Acervo Lúcia Sander)

Novamente vemos um grande cuidado com os figurinos, que se apresentam ricos em detalhes, com homogeneidade nos sapatos. Os figurinos parecem muito bem executados. Vemos também o cuidado com penteados, maquiagens e adereços.

Já os painéis pintados apresentam desenhos irregulares. No primeiro ato se consegue um bom efeito de perspectiva, apesar do aparente não realismo dos desenhos. Mas o painel do segundo ato apresenta falta de perspectiva e simplicidade nos traços.

Apesar disso, e dentro de um contexto de montagem escolar, mesmo que universitária, o que se apresentava com certeza agradava ao público presente, que àquela época tinha pouca opção de teatro profissional na capital que apenas nascia, *vide* o depoimento de Lúcia Sander quanto fala que as apresentações estavam sempre lotadas.

A presença de uma orquestra regida por um professor da Universidade, neste caso o próprio diretor do Departamento de Música, maestro Orlando Leite, com certeza agregava muito valor ao espetáculo.

A próxima opereta, apresentada em 1978, foi *Os Piratas de Penzance*. Não temos o programa da mesma, mas provavelmente ainda existia uma parceria com o Departamento de Artes porque, mais uma vez, vemos nas fotos um painel, cuidadosamente pintado de forma mais realista, retratando o mar e ao fundo um navio pirata. Os figurinos podem ser da esposa de Arthur Meskell, que quase sempre coordena o grupo de figurinistas, conforme outros programas de operetas que chegaram as nossas mãos. Mais uma vez vemos um cuidado com a confecção das peças, bem como com os detalhes.

Um detalhe constante no figurino é que o coro feminino parece sempre usar o mesmo modelo de roupa. O diferencial fica apenas para os papéis solistas. Observamos isso nas duas primeiras operetas, quando as roupas foram confeccionadas pela produção.



Imagem 42: Os Piratas de Penzance – 1978 (acervo Arthur Meskell)



Imagem 43: O professor Danilo Lôbo na opereta Os Piratas de Penzance – 1978 (acervo Arthur Meskell)



Imagem 44: Os Piratas de Penzance – 1978 (acervo Arthur Meskell)

Em 1978, é produzida a primeira ópera em Brasília, *Amahl e os Visitantes da Noite* e falaremos disso no próximo capítulo. Infelizmente não existem registros fotográficos

nem de vídeo dessa montagem, somente algumas peças de figurino, guardadas por muitos anos por Asta Rose Alcaide.

Mas, o Departamento de Letras continuou produzindo as operetas e, em pouco tempo, este esforço será recompensado com a parceria da SEC e FCDF. Aparentemente, o início dessa parceria se dá em 1979, quando, pela primeira vez, uma opereta é apresentada na Sala Martins Pena. Também notamos que aparece na capa do programa o valor do ingresso. Não sabemos se as primeiras três operetas foram com entrada franca, mas aparentemente foi o que aconteceu.

É interessante observar que todo o programa está escrito em inglês. Parece maior o número de integrantes nativos de países de língua inglesa no elenco, inclusive com a presença de Bob Brown, funcionário da Embaixada Americana, que cantou o papel de Rei Melchior na ópera *Amahl e Os Visitantes da Noite* no ano anterior. Também vemos a primeira colaboração de Asta Rose Alcaide com o projeto da UnB. Ela, que já havia criado a Associação Ópera-Brasília e produzido a ópera *Amahl e Os Visitantes da Noite*, foi a responsável pelo cenário e pela iluminação de *Patience*.

O figurino apresenta uma bonita paleta de cores e execução cuidadosa.

A orquestra de professores e alunos da UnB foi regida por Christopher Bochmann⁴², que também trabalhou no *Amahl* como pianista correpetidor.

⁴² **Christopher Bochmann** (n. 1950) é doutorado em composição pela Universidade de Oxford. Estudou também com Nadia Boulanger em Paris e com Richard Rodney Bennett em Londres. Trabalha em Portugal desde 1980. Foi professor do Instituto Gregoriano de Lisboa e do Conservatório Nacional. Leccionou durante 22 anos na Escola Superior de Música de Lisboa, da qual foi Diretor de 1995 a 2001, e onde coordenou o curso de composição de 1990 a 2006. Atualmente, é Professor Catedrático da Universidade de Évora, onde foi Diretor da Escola de Artes de 2009 a 2017. É maestro titular da Orquestra Sinfónica Juvenil desde 1984. <https://cesem.fcsh.unl.pt/pessoa/christopher-bochmann/>



Imagem 45: *Patience* – 1979 (acervo Arthur Meskell)

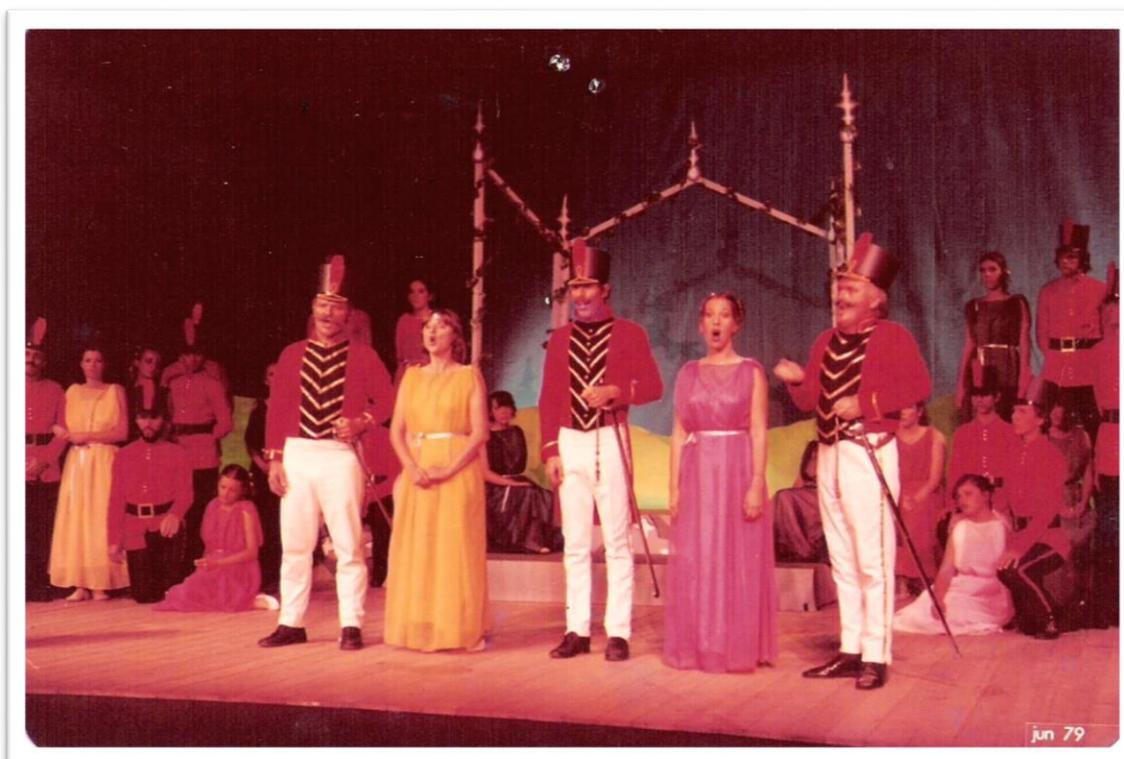


Imagem 46: *Patience* – 1979 (acervo Arthur Meskell)

Em 1980, com mais uma parceria entre o Departamento de Letras e o de Artes, vem a público a opereta *HMS Pinafore*, desta vez apresentada no Teatro Dulcina. Pela

primeira vez, vamos o nome do então jovem estudante de regência, Silvio Barbato, como regente. Na orquestra, professores e alunos da UnB.

Curiosamente, o programa apresenta uma mistura de inglês com português. Na segunda página, na listagem de “Equipe Técnico” (*sic*) temos mescladas as palavras *stage manager*, pianista, *wardrobe*, cenários etc. Asta Rose Alcaide, que no programa aparece como *Aster Rose Alcaide*, era a responsável pelo Apoio Administrativo.

Não há referência no programa a cobrança de ingresso. Infelizmente, não há muitos registros fotográficos dessa montagem, mas podemos ver na foto abaixo o jovem maestro Silvio Barbato de costas regendo a apresentação. A vasta cabeleira negra, que o acompanhou por toda a vida, é inconfundível.



Imagem 47: HMS Pinafore – 1980 – primeira regência de opereta de Silvio Barbato (acervo Arthur Meskell)



Imagem 48: HMS Pinafore – 1980 (acervo Arthur Meskell)

Em 1981, teremos na Sala Martins Pena a opereta *Ruddigore*, novamente regida por Silvio Barbato. Infelizmente não temos o programa dessa opereta. Sabemos que foi na Martins Pena e que foi regida por Silvio Barbato pelos poucos registros em foto.

Vemos novamente mais atenção aos figurinos que aos cenários.



Imagem 49: Ruddigore – 1981 – Regência: Silvio Barbato (acervo Arthur Meskell)



Imagem 50: Ruddigore – 1981 (acervo Arthur Meskell)

Em 1982, é a vez da opereta *A Princesa Ida*. Apresentada na Sala Martins Pena do Teatro Nacional, aparentemente foi cantada em português, porque no programa consta o nome de Danilo Lôbo como tradutor. A regência novamente é de Silvio Barbato, pela terceira vez consecutiva, mas a orquestra é do Serviço Social da Indústria (SESI).

Consta o nome de Lúcia Meskell, esposa de Arthur Meskell, como figurinista. Asta Rose Alcaide não participa dessa opereta em nenhuma função.

A opereta tem três atos e dois intervalos, enquanto a maioria das outras tinha apenas dois atos. Também consta do programa uma lista enorme de apoiadores, o que não aparece nos outros programas.



Imagem 51: Princesa Ida – 1982 – terceira regência de opereta de Silvio Barbato (acervo Arthur Meskell)

Em 1983 e 1984, teremos, respectivamente, a remontagem das operetas *O Micado*, da qual já falamos e *Os Gondoleiros*, ambas na Sala Martins Pena, agora com apoio da SEC e da FCDF. Isso possibilita uma melhora significativa nos figurinos e cenários, como podemos ver nas fotos abaixo. Os cenários foram feitos de forma a dar sensação de profundidade e tem detalhes que conferem veracidade à cena. A primeira cena, inclusive, traz balcões no segundo andar, onde podemos ver pessoas atuando. Na segunda cena, temos um salão com arcos em dois planos, que permitem a criação de cenas em duas dimensões, o que se torna muito favorável ao diretor cênico. Vemos também dois lustres, que talvez sejam os mesmos da ópera *La Traviata*, apresentada no final do mês de maio, ou seja, um mês antes dos *Gondoleiros*.

Os figurinos são muito bem executados e, apesar do coro, tanto feminino como masculino, ter uma padronização, isso não diminui a qualidade do mesmo. As roupas dos solistas são bonitas e enfeitadas com detalhes como rendas, fitas e outros elementos decorativos. Há uma atenção especial aos detalhes como joias, perucas, enfeites de cabeça, sapatos e outros adereços.

Encontramos no elenco muitos cantores profissionais, alguns deles vindos do Madrigal de Brasília como Clarissa Moraes e Alciléia Serafim, além dos alunos dos Departamentos da UnB que sempre estavam presentes. Temos também alguns jovens talentos que despontavam como o tenor Paulo Mandarino e a soprano Amarílis Rebuá.

Os músicos eram todos da OSTN e a regência foi do maestro titular à época, Emílio de César.

O próprio programa do espetáculo seguia o padrão dos espetáculos de ópera das temporadas da SEC.

Um fato divertido, que chegou aos meus ouvidos recentemente através do tenor Cassiano Barbosa, um dos membros mais atuantes dos corais de Brasília, foi que, havia um momento em que alguns dos solistas entravam na cena em uma gôndola, puxada por cordas pelos coristas da coxia. Após algumas apresentações, a gôndola emperrou e não se moveu mais. Danilo Lôbo, com seu idfectível sotaque de professor de inglês diz: “Ah, vamos à pé!” Os solistas saem andando sobre o que seria a “água do canal”. E Cassiano grita da coxia: “Milagre!”, levando elenco, coro, orquestra e público a uma longa risada coletiva.



**Imagem 52: Os Gondoleiros – 1983 – Regência Emílio de César
(acervo Arthur Meskell)**



**Imagem 53: Os Gondoleiros – 1983 – Regência Emílio de César
(acervo Arthur Meskell)**

Em 1984, se encerra a parceria do Departamento de Letras da UnB com a Secretaria de Cultura.

Arthur Meskell produziu sete das quatorze operetas compostas pela dupla inglesa Gilbert e Sullivan, e de acordo com minha pesquisa, elas foram escolhidas por ordem de sucesso. As escolhidas foram *The Mikado* (1885), *The Gondoliers* (1889), *Os Piratas de Penzance* (1879), *Patience* (1881), *HMS Pinafore* (1878), *Ruddigore* (1887) e *Princess Ida* (1884). Ficaram de fora *Thespis* (1871), primeira parceria da dupla e cuja partitura está perdida, *The Sorcerer* (1877), *Iolanthe* (1882), *The Yeomen of the Guard* (1888) única parceria da dupla que não tem um final feliz, e as duas últimas parcerias, que não foram sucesso: *Utopia, Limited* (1893) e *The Gran Duke* (1896).

Em 1985, Arthur Meskell monta sua primeira e última produção comercial de uma opereta, a famosa *My Fair Lady*, que contou com grandes cenários e riquíssimo figurino. Como já dissemos, até então o objetivo de se montar essas operetas era pedagógico. *My Fair Lady* foi apresentada na Sala Villa-Lobos e também no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Depois de produzir esse grande espetáculo, o professor Meskell para de produzir operetas, segundo ele, porque não foi tão prazeroso quanto as produções acadêmicas anteriores.



**Imagem 54: My Fair Lady – 1985 – soprano Ruth Staerke e Janette Dornellas
(acervo pessoal)**

A produção da opereta *My Fair Lady* talvez tenha sido a mais bem-acabada desse período da história da música lírica no DF. Havia figurinos diferentes para coro e solistas em todas as cenas e os cenários também mudavam. Além disso, tínhamos no elenco duas grandes estrelas nacionais: a soprano Ruth Staerke, retornando pela terceira vez aos palcos da cidade e o barítono Paulo Fortes. Os cenários também eram simples e reaproveitados de várias maneiras em alguns atos, com exceção do cenário do primeiro e do último ato, que representava uma rua de Londres. O diferencial nessa produção foi que, para a casa do Professor Henry Higgins, foi usada uma lateral do palco, o que permitia que esse cenário não precisasse ser removido e também ajudava nas trocas de cenário no centro do palco. Na outra lateral do palco foi posicionado o coro, que tinha várias intercessões musicais em várias cenas que se passavam na casa de Higgins.



Imagem 55: Cena três do I Ato: Danilo Lobo, Francisco Frias e Ruth Staerke numa cena na casa do Professor Higgins (acervo pessoal)

Uma construção de madeira com arcos foi usada em quase todas as outras cenas, sendo movida, aumentada ou diminuída conforme a necessidade, como podemos ver nas fotos abaixo. Ainda podemos ver um problema de acabamento na parte superior dos cenários, fato que foi regra na maioria das óperas desse período. Como veremos mais adiante, somente o cenário do *Barbeiro de Sevilha* e também os painéis da ópera *Così fan Tutte* fogem desse padrão.



Imagem 56: Cena seis do I Ato: Corrida de cavalos no Hipódromo de Ascott. (acervo pessoal)



Imagem 57: Cena nove do I Ato: Baile na Embaixada da Transilvânia quando Elisa Doolittle é apresentada à sociedade inglesa. (acervo pessoal)



Imagem 58: Cena quatro do II Ato: Jardins da casa da Sra. Eynsford-Hill, mãe de Freddy Eynsford-Hill, pretendente a mão de Elisa Dootlitle (na foto Janette Dornellas, Ruth Staerke, Francisco Frias e Eleonora Beatriz) (acervo pessoal)



Imagem 59: Francisco Frias e Ruth Staerke, vestidos para o baile, e ao fundo à esquerda, Arthur Meskell (acervo Francisco Frias)



Imagem 60: Cena sete do Ato I: tenor Carlos Belbey, no papel de Freddy Eynsford-Hill, interpretando a famosa canção “É aqui onde vive meu bem”.
Florista: Janette Dornellas. De costas, o maestro Orlando Leite. (acervo pessoal)



Imagem 61: Cenário da cena 1 do I Ato, representando uma rua de Londres em frente a Royal Opera House. Paulo Fortes está em cena, vestido de fraque, anunciando que vai se casar. (acervo pessoal)

Um momento extremamente tenso que vivemos nessa produção foi quando, numa das récitas na Sala Villa-Lobos, durante a descida de um dos painéis de cenário, a máquina que controlava as correntes travou e não parou no momento certo, fazendo com que o painel começasse a tombar para trás e todos nós, coro e técnica do teatro, tivemos que segurar o painel nos braços, até que o técnico conseguiu fazer a máquina voltar a funcionar, e as correntes voltaram a puxar o painel para cima. Por sorte, neste momento, o coro não estava em cena, mas na coxia, esperando para entrar, e pudemos ajudar os técnicos do teatro, que não estavam em número suficiente para segurar um painel daquele tamanho. Foi um susto enorme, mas felizmente, nada de grave aconteceu. As histórias de bastidores dessas produções merecem um capítulo à parte.

Esse espetáculo teve um nível tão alto à época para os padrões de Brasília nessa época, que foi levado para o Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Participou no coro dessa opereta, a cantora Cássia Eller, ainda uma desconhecida do grande público. A fim de promover a ópera, apresentamos trechos da mesma num palco ao ar livre na Praça da Liberdade de Belo Horizonte. Na ocasião, meu pai, que era fotógrafo, fez fotos muito bonitas da apresentação, como podemos ver abaixo:



Imagem 62: Janette Dornellas e Cassia Eller na opereta *My Fair Lady*, na Praça da Liberdade de Belo Horizonte-MG, 1985 (foto: Oscar Dornellas)



Imagem 63: Carlos Belbey e Ruth Staerke na opereta *My Fair Lady*, na Praça da Liberdade de Belo Horizonte-MG, 1985 (foto: Oscar Dornellas)

Em 1993, muitos anos após sua última produção, Arthur Meskell montou a segunda parceria da dupla Gilbert e Sullivan, *Trial by Jury* (1874), numa pequena produção acadêmica na UnB, da qual conseguimos resgatar o cartaz. (Anexo 5)

A iniciativa do professor Arthur Meskell de produzir, de forma pedagógica, as operetas da dupla inglesa, formada pelo dramaturgo W.S Gilbert e pelo compositor Arthur Sullivan, foi a pedra fundamental para o nascimento de um movimento operístico no DF. Inicialmente com o objetivo de aperfeiçoar o inglês dos alunos, o movimento tomou uma dimensão muito maior que envolveu vários departamentos da UnB, Letras, Artes e Música, impulsionando carreiras de vários artistas, como a do Maestro Silvio Barbato, e vários cantores que seguiram se profissionalizando. Também fomentou outras atividades artísticas, como a de músico de orquestra, figurinistas, cenógrafos, profissionalizando artistas e técnicos, e fazendo girar a cadeia produtiva da música lírica no DF.

Por isso nós, artistas líricos, não podemos deixar de ser gratos a Arthur Meskell, Lúcia Sanders, Danilo Lobo (*in memoriam*), Lúcia Meskell, Orlando Leite (*in memoriam*), e tantos outros mestres, que durante tantos anos estiveram à frente dessa iniciativa.

CAPÍTULO CINCO – DÉCADA DE 80: A VONTADE POLÍTICA FINCA AS BASES DA PRODUÇÃO DE ÓPERAS

“Inscrever uma pesquisa musicológica no tempo político, pode ajudar a desenvolver de maneira proveitosa os estudos sobre os diversos domínios artísticos e contribuir também para a elaboração da história cultural”. Myriam Chiménes

Em 1980, Eurides Brito assume a Secretaria de Educação e Cultura do DF, a convite do governador Aimé Lamaison⁴³ (1979-1983). Ela aceita, com a condição de ter autonomia para trabalhar e montar sua equipe, e convida para Diretor da Fundação Cultural o advogado Carlos Mathias Fernando de Souza, com quem já havia trabalhado quando foi Diretora do Ensino Fundamental do Brasil no Ministério da Educação. Na diretoria da Fundação Educacional do DF, estava Joaldomar Gomes de Almeida. Começa assim uma parceria, que faria da década de 80 uma das mais frutíferas em termos de educação e cultura na capital federal. Foi o único período político em que existiu uma temporada regular de ópera, totalmente apoiada pelo governo.

Na foto abaixo, podemos conhecer um pouco da biografia de Eurides Brito, que encontramos publicada na Revista Brasília Personalidade do ano de 1982, quando ela estava no segundo ano como Secretária de Educação e Cultura.⁴⁴



Imagem 64: Revista Brasília Personalidades 1982 (Acervo pessoal)

⁴³ **Aimé Alcebíades Silveira Lamaison** (Passo Fundo, 21/11/1918 — Brasília, 12/12/1998) foi um militar e político brasileiro. Foi governador do Distrito Federal, entre 29 de março de 1979 a 2 de julho de 1982. Foi, também, comandante de várias Organizações Militares pelo País.

⁴⁴ Uma biografia mais detalhada de Eurides Brito está no sítio eletrônico www.operabrasilia.com.br

Como podemos ver pelo seu currículo, Eurides Brito era uma mulher preparada para as funções que exerceu, principalmente como Secretária de Educação e Cultura, e que viria a assumir o cargo de Secretária de Educação por mais duas vezes. Mas, nas outras vezes em que foi secretária, a pasta da Educação já estava separada da Cultura, e Eurides não logrou retomar uma temporada de ópera regular no DF. Não temos registros de nenhuma ópera apoiada por ela nos mandatos como deputada distrital ou federal. Pelo contrário. Durante a gestão de seu genro, o maestro Ira Levin, à frente da OSTNCS, por um período de três anos e meio, nenhuma ópera completa, com cenários e figurinos, foi apresentada no Teatro Nacional. Somente uma versão em concerto da ópera *Hänsel und Gretel*, de Humperdink, para o qual Ira Levin convidou somente cantores de fora do DF para os papéis solistas. Durante os anos do referido maestro a frente da OSTNCS, foram encaminhadas emendas parlamentares de apoio a OSTNCS e a Orquestra Sinfônica da Regional de Ensino da Ceilândia, no valor de mais R\$ 12 milhões de reais, a maioria destinada para a Associação Pró-Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, associação que pagava um salário de R\$ 40.000,00 por mês ao Maestro Ira Levin. O cargo de Maestro, descrito na tabela de cargos comissionados do GDF como um CNE 3 (Cargo de natureza Especial 3⁴⁵), não chega perto desse valor. Seu valor mensal atual está em torno de R\$ 10.000,00. Não temos conhecimento de nenhum outro maestro convidado que tenha recebido outro provimento além do valor do cargo comissionado. Sabemos, entretanto, que vários maestros convidados não aceitaram vir para Brasília com salário tão baixo. E os que aceitaram, não ficaram aqui muito tempo.

O salário de Ira Levin foi, provavelmente, o maior valor já recebido por um maestro. Assim como as emendas destinadas à OSTNCS nesse período, as maiores recebidas pela orquestra por ano, em toda sua existência.

Segundo funcionários da Câmara Legislativa, as emendas abaixo marcadas em amarelo, no valor de R\$ 7.800.000,00, são da deputada Eurides Brito. Desse valor, consta como liquidada a soma de R\$ 5.050.286,64. De autoria de outros deputados temos o valor de R\$ 3.692.221,00, sendo liquidados R\$ 2.513.850,82. Somados os valores liquidados, ou seja, repassados para a Secretaria de Cultura e Região Administrativa da Ceilândia, temos R\$ 7.564.137,46. Não sabemos ainda quem são esses outros deputados que também destinaram emendas à OSTNCS.

⁴⁵ Cargos de Natureza Especial - Vigência: Abril/2020 - <http://www.economia.df.gov.br/tabela-cargos-comissionados/>

CNE-03	2.071,00	8.284,00	10.355,00
--------	----------	----------	-----------

Exercício	de Orçame	Nome UO	PT	Nome substituto	Dotação Inicial SUM	Dotação Autorizada SUM	Empenhado SUM	Liquidado SUM
2007	16101	SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA	13.392.1300.2007.3145	APOIO AOS CONCERTOS DA ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO NACIONAL(EP)	R\$ 600.000,00	R\$ 600.000,00	R\$ 550.286,64	R\$ 550.286,64
2007	16101	SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA	13.392.1300.2007.3144	APOIO A SÉRIE DE CONCERTOS PARA ALUNOS DAS ESCOLAS PÚBLICAS, REALIZADOS PELA ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO NACIONAL(EP)	R\$ 300.000,00	R\$ 300.000,00	R\$ 300.000,00	R\$ 300.000,00
2007	38111	REGIÃO ADMINISTRATIVA IX - CEILÂNDIA	13.392.1300.2007.3143	APOIO À ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA ORQUESTRA SINFÔNICA DA DIRETORIA REGIONAL DE ENSINO DA CEILÂNDIA, PARA MANUTENÇÃO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DA REGIONAL DE ENSINO DE CEILÂNDIA(EP)	R\$ 150.000,00	R\$ -	R\$ -	R\$ -
2008	16101	SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA	13.392.1300.2007.7517	APOIO À ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS PRÓ-ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO NACIONAL CLÁUDIO SANTORO PARA A REALIZAÇÃO DA TEMPORADA 2008(EP)	R\$ 2.000.000,00	R\$ 2.000.000,00	R\$ 2.000.000,00	R\$ 2.000.000,00
2008	16101	SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA	13.392.1300.2478.0001	MANUTENÇÃO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO NACIONAL CLÁUDIO SANTORO	R\$ 1.083.221,00	R\$ 983.221,00	R\$ 645.254,00	R\$ 598.754,00
2008	16101	SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA	13.392.1300.2007.7720	APOIO À ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS PRÓ-ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO NACIONAL CLÁUDIO SANTORO PARA A REALIZAÇÃO DA SÉRIE DE CONCERTOS DIDÁTICOS EM BRASÍLIA(EP)	R\$ 500.000,00	R\$ 500.000,00	R\$ 500.000,00	R\$ 499.500,00
2009	16101	SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA	13.392.1300.2478.0001	(EP) MANUTENÇÃO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO NACIONAL CLÁUDIO SANTORO	R\$ 745.000,00	R\$ 755.000,00	R\$ 665.241,40	R\$ 584.614,44
2009	16101	SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA	13.392.1300.2007.8282	(OCA)(EP) APOIO À ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS PRÓ-ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO NACIONAL CLÁUDIO SANTORO PARA AMPLIAÇÃO DA TEMPORADA 2009	R\$ 2.200.000,00	R\$ 2.200.000,00	R\$ 2.200.000,00	R\$ 2.200.000,00
2010	16101	SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA	13.392.1300.2478.0001	MANUTENÇÃO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO NACIONAL CLÁUDIO SANTORO	R\$ 337.600,00	R\$ 1.454.000,00	R\$ 885.731,88	R\$ 830.982,38
2010	16101	SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA	13.392.1300.2007.9219	(EP) APOIO À ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS PRÓ-ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO NACIONAL CLÁUDIO SANTORO PARA A REALIZAÇÃO DA TEMPORADA 2010	R\$ 3.500.000,00	R\$ -	R\$ -	R\$ -

Imagem 65: Tabela de emendas destinadas a OSTNCS e à Orquestra Sinfônica da Regional de Ceilândia de 2007 a 2010 (Fonte: Câmara Legislativa do Distrito Federal)

Em 25 de março, reportagem do Correio revelou que, de 2007 a 2010, a distrital afastada Eurides Brito destinou R\$ 10,5 milhões em emendas parlamentares para a Associação de Amigos Pró-Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. Desse valor, R\$ 5,9 milhões foram liberados para a entidade considerada, por meio de um projeto de lei também de autoria da deputada, de utilidade pública. Entre outras atribuições da Associação, estava a de pagar o salário de R\$ 40 mil ao maestro Ira Levin. (https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/06/10/interna_cida_desdf,196989/ira-levin-perde-vinculo-com-orquestra-mas-continua-conduzindo-ensaios.shtml)

Nesta matéria da jornalista Nahima Maciel, publicada em 10/06/2010, também está a informação de que, a então deputada Érika Kokay, entrou com pedido de representação no Tribunal de Contas do Distrito Federal, pedindo auditoria nas contas da referida Associação. Segundo a reportagem:

...(maestro) Joaquim França compareceu à Câmara e disse estar convicto de que, com orçamento reduzido e recursos limitados, a orquestra realizou mais entre 1999 e 2006, sob regência de Silvio Barbato, do que nos últimos quatro anos, quando esteve sob a batuta de Ira Levin. Com o orçamento que vinha só da Secretaria de Cultura, de mais ou menos R\$ 30 mil por ano, a orquestra fez muito mais do que com a verba dessa associação, garante França. (https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/06/10/interna_cida_desdf,196989/ira-levin-perde-vinculo-com-orquestra-mas-continua-conduzindo-ensaios.shtml)

Também na matéria podemos ler a posição dos músicos da Orquestra sobre essa situação. A AMUS-OSTNCS (Associação dos Músicos da OSTNCS) publicou uma nota pública, dando sua versão do episódio. Abaixo, alguns trechos da carta:

Em nota assinada pelo violoncelista Afonso Galvão, primeiro secretário da Amus, a orquestra diz nunca ter participado das atividades da Pró-Amigos, criada em 2007 para receber doações e dotações orçamentárias provenientes de emendas parlamentares para a manutenção das atividades da sinfônica...Embora a Associação Amigos Pró-Orquestra leve nosso nome, nunca fomos convidados a participar, nem participamos de nenhuma reunião dessa associação e não conhecemos os seus diretores ou funcionários...Não temos conhecimento sobre o dinheiro que essa Associação Pró-Amigos movimentava, bem como sobre a origem, destino e controle

desses recursos. Isso, inclusive, não é nossa obrigação, já que fomos contratados para tocar e não para fiscalizar convênios do GDF.

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/03/26/interna_cidadesdf.182066/orquestra-sinfonica-diz-que-nunca-se-beneficiou-das-emendas-de-eurides-brito.shtml)

Segundo outra reportagem, publicada no sítio eletrônico *Metrópoles* em 13 de julho de 2020, o ex-presidente da Associação de Amigos Pró-Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (Apostncs), Guilherme Eduardo Quintas, e a ex-executora do convênio com a Secretaria de Cultura Márcia, Leite Alves Machado, foram condenados a ressarcir aos cofres público, mais de R\$ 1.000.000,00.

Por meio do convênio, a então Secretaria de Cultura, chefiada à época por Silvestre Gorgulho, repassou R\$ 2,5 milhões à associação para o pagamento de concertos, passagens aéreas, **óperas**, workshops e fotografias. Porém, parte do montante – R\$ 544.973,02 – não teve comprovação de pagamento. O valor atualizado ultrapassa R\$ 1 milhão.

<https://www.metropoles.com/distrito-federal/irregularidades-em-concertos-no-teatro-nacional-em-2008-somam-r-1-milhao>)

Tive a oportunidade de ser chamada pelo maestro Ira Levin, para cantar numa segunda produção em concerto da ópera *Hänsel und Gretel*, de Humperdink, no papel de Mãe das duas crianças perdidas na floresta, conhecidas no Brasil como *João e Maria*. Mas, o motivo de eu ter sido convidada foi que a cantora que havia participado da primeira produção da ópera, um ano antes, não poderia vir à Brasília desta vez. O restante do elenco era composto de cantores de fora de Brasília, com exceção de dois pequenos papéis, para os quais convidaram uma soprano e uma mezzo soprano locais.

Outro fato curioso, que descobri por acaso através de um alerta feito por uma colega, foi que eu havia recebido um cachê que era a metade do valor que os outros cantores de fora de Brasília tinham recebido, mesmo tendo cantado um dos papéis mais importantes da ópera. Esses valores estavam publicados no Diário Oficial do DF. Quando questionei o Maestro Ira Levin sobre essa discriminação, ele alegou que não era ele quem definia os valores, mas a chefe de sua equipe. Também disse outras coisas, que talvez futuramente eu divulgue.

O maestro sempre foi muito reservado, mas no dia em que ensaiamos conversou bastante comigo e me disse que não havia feito produções de óperas completas, porque não tinha verba suficiente para fazer uma produção no nível que Brasília merecia.

Esse assunto daria muita discussão, mas apenas posso afirmar que, com muito menos verba, a ópera vinha acontecendo quase que regularmente no DF, principalmente na

primeira gestão de sua sogra, Eurides Brito, à frente da SEC. No meu ponto de vista, para se fazer uma produção de ópera de sucesso, não é necessário ter muito dinheiro, mas vontade de fazer e principalmente, rodear-se de pessoas talentosas e dispostas a trabalhar para fazer as coisas acontecerem.

Voltemos a Eurides Brito e sua história com a música e a ópera. Apesar da nota desabonadora no final de sua vida pública, quando esteve envolvida no escândalo conhecido como Caixa de Pandora, inclusive tendo sido condenada a 8 anos de prisão em 2019⁴⁶, Eurides muito contribuiu, no início da sua vida pública, para o desenvolvimento da cultura e da arte na nossa Capital. Ela foi a responsável, por exemplo, pela oficialização da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em 21 de maio de 1980.

Eurides Brito era pianista. Aprendeu a tocar piano na igreja que frequentava e era grande apreciadora da música e das artes. Quando assumiu, pela primeira vez, a Secretaria de Educação e Cultura, encontrou um grupo de músicos que se denominavam a Orquestra do Teatro Nacional. Eram músicos de várias partes da cidade, professores da EMB, músicos de bandas militares e professores da UnB, que ensaiavam sob a batuta de Cláudio Santoro. Ela conta, em entrevista para esta tese, que ficou chocada com o fato deles serem “recibados”, recebendo pagamentos ocasionais, sem nenhuma segurança trabalhista. Eurides procurou o governador Aimé Lamaison e pediu a ele que fosse criado o quadro de músicos da Orquestra Sinfônica, fazendo com que eles tivessem direitos, salário regular e um plano de carreira, passando a ser funcionários estáveis do Distrito Federal.

Assim, em 1981, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional torna-se um órgão efetivo dentro do governo distrital.⁴⁷

Outra iniciativa do governo, que influenciou grandemente a história da cultura no DF, foi a contratação da professora e pianista mineira Norma Graça Silvestre para o quadro de assessora da SEC. Segundo Norma, em entrevista dada para esta tese, ela foi contratada para trabalhar na Fundação Cultural do DF, graças ao excelente trabalho que havia feito junto à Fundação Clóvis Salgado em Belo Horizonte, onde criou a Orquestra Sinfônica e o coro do Palácio das Artes, também como órgãos estáveis. Ela também foi responsável pela revitalização da companhia de dança da Fundação Clóvis Salgado, trazendo professores de dança contemporânea para dar aula para os bailarinos. Eurides Brito a conheceu dando aulas na Escola de Música de Brasília e, sabendo do trabalho que ela desenvolveu na Fundação

⁴⁶ <https://www.metropoles.com/distrito-federal/justica-distrito-federal/caixa-de-pandora-eurides-brito-e-condenada-a-8-anos-de-prisao>

⁴⁷ <http://www.cultura.df.gov.br/ostnacs/>

Clóvis Salgado, a contratou para a FCDF. Mais adiante, falaremos mais sobre a vida e a carreira de Norma Silvestre.

A secretária Eurides Brito lhe pediu que desenvolvesse um projeto de formação de plateia, que levasse espetáculos para crianças e adolescentes nas escolas públicas das “cidades satélites”, hoje denominadas regiões administrativas. Assim nascia o *Projeto Plateia*, um projeto que merece também uma tese de doutorado, pelo impacto que causou, em termos de formação de plateia e fruição da cadeia produtiva da cultura, no Distrito Federal. Importante lembrar que a secretaria englobava Educação e Cultura, e Eurides Brito estava sempre procurando ações que integrassem as duas pastas, como o *Projeto Plateia*, que levava espetáculos culturais às escolas públicas.

Já trabalhando na FCDF, Norma Silvestre sugeriu que fosse montada uma versão encenada da cantata *Carmina Burana*, de Carl Orff, experiência que ela teve quando residiu e trabalhou na Alemanha. Ela também já havia feito essa produção no Palácio das Artes. A ideia foi aceita por Eurides e assim começou a temporada de ópera desse governo.

No início da gestão de Eurides, o maestro titular da Orquestra era Claudio Santoro, mas havia certa tensão entre ele e seus superiores. Eurides acabou por exonerar Santoro e convidou para seu lugar o jovem maestro Emílio de César, que acabava de voltar de um curso na Alemanha. Eurides conta que baseou sua escolha em consultas que fez na Escola de Música de Brasília. Os motivos que levaram a exoneração de Santoro variam de acordo com o entrevistado e não vamos entrar nessa seara, já que alguns dos envolvidos na história não estão aqui mais para contarem suas versões.

Nas duas vezes em que Cláudio Santoro esteve à frente da OSTNCS, nenhuma ópera foi produzida. Por isso, não sabemos como seria uma temporada de ópera com Santoro à frente da orquestra. Segundo Gisèle Santoro, viúva do maestro, ele gostava muito de ópera e queria transformar o Teatro Nacional em referência na produção operística, com oficinas de figurino, cenário, perucaria, sapataria, como existem nos grandes teatros mundiais. O prédio no qual estava alojada a SEC, foi projetado para dar suporte técnico ao teatro e abarcar essas oficinas. Havia salas enormes no nível do palco e no primeiro andar, que acabaram virando escritórios. E três grandes salas de ensaio: para orquestra, coro e balé.

7 – Localiza fora do edifício, conforme se verifica hoje em todos os modernos teatros europeus, os serviços gerais de guarda-roupas, marcenaria e cenografia, que exigem grandes espaços e correm maior risco de incêndio, tendo sido previstas, como complemento dos mesmos, pequenas áreas no interior do edifício, destinadas exclusivamente às representações do dia. (extrato de documento de Oscar Niemeyer)

e Aldo Calvo, técnico teatral, publicado na Revista Módulo, Rio, nº 17, abril 1960, publicado no livro Teatro Nacional Claudio Santoro-Forma e Performance, p. 31)

Mas, segundo opinião de alguns dos entrevistados, não havia ainda condições para que isso acontecesse, e talvez a demora em conseguir concretizar seus objetivos tenha causado esta tensão, que culminou na demissão de Santoro. O que temos de concreto é que, após a saída de Santoro e a entrada de Emílio de César, tivemos quatro anos de montagens operísticas regulares, com apoio também à iniciativas externas, como as operetas do Instituto de Letras, lideradas por Arthur Meskell, e também montagens encabeçadas pela AOB e pela EMB.

Nesta época, a senhora Asta Rose Alcaide, uma das personagens principais desta tese, já era uma mulher muito envolvida com as atividades culturais da cidade, além de ser funcionária da Embaixada dos Estados Unidos e fundadora da Associação Ópera-Brasília (AOB). Já tinha importante participação nos meios cultural, social e político. E, por seu grande conhecimento de ópera, era natural que acabasse sendo chamada a fazer parte da equipe de Norma Silvestre. Eurides Brito não se lembra exatamente como se dava essa parceria, ou seja, se havia uma contratação formal ou somente um acordo informal, mas provavelmente, por ser funcionária da Embaixada Americana, Asta Rose não poderia ser oficialmente contratada da FCDF.

Norma Silvestre e Asta Rose haviam, por muito tempo, trabalhado na Europa, e isso fazia com que a parceria entre elas fluísse de forma coesa e muito profissional. Assim como com o maestro Emílio de César, que também havia estudado na Europa, um continente com uma história antiga e sólida em relação à ópera. A eles, se juntaria outra figura muito importante da cidade, a bailarina e coreógrafa Norma Líllia Biavaty, que colocaria sua Academia de Dança a serviço das montagens desses espetáculos. Falaremos sobre Asta Rose, Norma Silvestre, Emílio de César e Norma Líllia mais adiante.

A montagem encenada da cantata *Carmina Burana* rendeu vários artigos em jornais da cidade, a maioria citando o evento como “a primeira ópera (*sic*) produzida na capital”⁴⁸ e uma crítica do professor e pesquisador Claver Filho no jornal Correio Braziliense, que reproduzo abaixo, por tratar-se da primeira crítica ao gênero feita na cidade.

Claver Filho, professor da EMB à época, se desdobra em elogios ao espetáculo e enfatiza essa produção como um marco na história da música lírica no DF. Realmente, pelas fotos cedidas por Norma Silvestre, constatamos um rigoroso trabalho de concepção cênica,

⁴⁸ Fotos, programas e matérias de jornal podem ser visualizados no sítio eletrônico <https://www.operabrasilia.com.br/carmina-burana-1981/>

apesar da aparente simplicidade do cenário, com figurinos predominantemente em branco e preto e riqueza de detalhes. Mais fotos do espetáculo podem ser vistas no sítio www.operabrasilia.com.br

CORREIO BRAZILIENSE Brasília, domingo, 22 de novembro de 1981 . 7

Música

CLAVER FILHO

CRÍTICA

A emoção e a magia de Carmina Burana

E emocionante, fantástica e bela a versão brasiliense da cantata cênica **Carmina Burana**, de Carl Orff, que teve cinco brilhantes apresentações na Sala-VillaLobos do Teatro Nacional, com Coro misto, infantil e Orquestra da Escola de Música de Brasília, Grupo Brasiliense de Ballet - Norma Lilia, solistas e figurantes e regência do maestro Levino Ferreira de Alcântara, num trabalho concebido e dirigido por Norma Graça Silvestre, salientando aquilo a que poderíamos chamar de principal elemento da peça o coro, que unindo o trabalho vocal à movimentação cênica, demonstrou o que é possível ser obtido com o trabalho paciente, experiência e o bom gosto.

O primeiro ato, **Primo vere**, foi conduzido com tanta leveza, com os elementos todos tão integrados à magnífica e justa atuação da orquestra, que era impossível alterar qualquer peça de seu jogo cênico sem macular o todo. A brevidade do segundo ato, **In Taberna**, foi suficiente para dar uma idéia nítida de uma taverna medieval que junta meio mundo na orgia, transfigurando-se no terceiro ato, **Cours d'Amours**, onde se caracteriza com mais fidelidade o lado mágico de **Carmina Burana**.

Foi excelente a idéia de convidar o Grupo Brasiliense de Ballet - Norma Lilia para trabalho de tal porte, o que resultou em sua completa integração no espírito da obra de Carl Orff. Com o primeiro-bailarino José Martin Cáceres, o Grupo esteve muito à vontade na interpretação de solos e conjuntos, para um resultado dos mais expressivos. O coro infantil, preparado pela professora Isomar de Oliveira da Costa, deu muita graça ao terceiro ato, cênica e vocalmente, atuando com muita naturalidade, aliás, mais naturalidade do que a movimentação cênica de Lynn Curtis - soprano de fácil **colloratura**. O tenor Hector Pace, o solista mais completo vocalmente, esteve muito à vontade emitindo os admiráveis e belos falsetes exigidos pela partitura. O solista mais completo foi o barítono Roberto Fabel, que contrabalançou com muito gosto a cena e a expressividade vocal.

Carmina Burana permanecerá como um marco muito firme, não apenas porque é a primeira obra no gênero a ser encenada no Teatro Nacional de Brasília, mas principalmente como resultado do amadurecimento e solidez de um movimento artístico que se ergue, apesar de tudo, sem qualquer interesse individualista, mas no exercício diário nas salas de aula de música e dança de nossa cidade, salientando-se, neste particular, a liderança do maestro Levino Ferreira de Alcântara e da professora Norma Lilia, que ora uniram seus esforços em **Carmina Burana** graças à inspirada e arrojada idéia de Norma Graça Silvestre.

Imagem 66: crítica de Claver Filho no jornal Correio Braziliense em 22 de novembro de 1981



Imagem 67: *Carmina Burana* 1981 (Acervo Norma Silvestre)



Imagem 68: *Carmina Burana* 1981 (Acervo Norma Silvestre)

Pela crítica e pelas fotos, podemos ver que o espetáculo possuía uma estética forte e bonita, marcando o início dessa nova fase e causando impacto num público ainda muito carente de eventos culturais dessa magnitude.

Eurides Brito conta que deixava toda a parte de escolha de repertório e artistas com a equipe de produção. Sua única preocupação era fornecer os meios financeiros necessários. Para isso, era necessário o apoio da Fundação Educacional, já que a Fundação Cultural contava com pouca verba. Mas, já que muitos desses eventos também tinham um cunho educacional, não era difícil contar com esse apoio. Várias óperas tiveram apresentações para grupos escolares e outras foram realizadas em escolas públicas. Inclusive, havia a série Concertos para a Juventude, quando algumas das óperas programadas eram apresentadas em um horário mais cedo para possibilitar a presença de um público mais jovem.

Durante essa primeira gestão de Eurides Brito como secretária de Educação e Cultura, foram apresentadas as seguintes óperas:

ANO		NOME	DATAS	LOCAL
1981	01	Carmina Burana (cantata cênica encenada)	13, 14, 15, 17 e 21/10	Sala Villa-Lobos – TNB
1982	02	Carmina Burana (cantata cênica encenada) ⁴⁹	28, 29 e 30/05	Sala Villa-Lobos – TNB
1982	03	A Flauta Mágica	10, 12, 14, 16 e 18/09 (Não consta a data no programa)	Sala Villa-Lobos - TNB
1982	04	Carmem	19, 21, 23, 24 e 26/11 (Não consta o mês no programa)	Sala Villa-Lobos - TNB
1983	05	O Barbeiro de Sevilha (Série A) ⁵⁰	22, 24, 26, 28 e 29/05	Sala Villa-Lobos - TNB
1983	06	La Bohème (Série A) ⁵¹	29/09 e 1, 2, 4 e 6/10	Sala Villa-Lobos - TNB
1983	07	Colombo (cantata encenada) (Série B)	27, 29 e 30/10	Sala Villa-Lobos - TNB
1983	08	A Vingança da Cigana (Série B)	18, 19, 20, 25, 26 e 27/11	Sala Martins Pena - TNB
1983	09	Qorpo Santo ⁵² (Série B)	6, 8, 10, 11 e 12/12	Sala Villa-Lobos - TNB
1984	10	Cosi Fan Tutte (Concertos para a Juventude - série A)	7/04	Sala Villa-Lobos - TNB
1984		Cosi Fan Tutte (Concertos para a Juventude - série B)	14/04	Taguatinga
1984		Cosi Fan Tutte (Concertos para a Juventude - série B) (Projeto Plateia)	25/08	Sobradinho
1984		Cosi Fan Tutte (Projeto Plateia)	01/09	Brazlândia
1984		Cosi Fan Tutte (Projeto Plateia)	22/09 18 horas	Gama - CE 02-Lotes 27/36 Setor Oeste

⁴⁹ Os programas de 1982 (*Carmina Burana*, *Flauta Mágica* e *Carmen*) não apresentam datas completas. Descobrimos as datas na contracapa do programa da *Carmina Burana* de 1982

⁵⁰ A partir de 1983 as datas são inseridas nos programas

⁵¹ A partir de 1983 também surgem duas diferentes séries, Série A e Série B. A Série A são produções próprias da FCDF e SECDF. A Série B são produções de outros órgãos apoiadas pela FCDF e SECDF

⁵² Em programa da ópera *Qorpo Santo* não consta o nome dos solistas

1984		Cosi Fan Tutte (Projeto Plateia)	13/10	Ceilândia
1984		Cosi Fan Tutte (Projeto Plateia)	01/12	Sobradinho
1984	11	La Traviata (Concertos para a Juventude - série A)	22, 23, 28 e 29/05	Sala Villa-Lobos - TNB
1984	12	O Guarani ⁵³ (Produção EMB)	(13 ?), 15 e 16/09	Sala Villa-Lobos - TNB
1984	13	Porgy and Bess ⁵⁴	25, 27, 28, 30/10 e 01 e 03/11	Sala Villa-Lobos - TNB

Ao todo, temos 13 produções, sendo:

- Uma cantata cênica encenada (*Carmina Burana*)
- Seis títulos internacionais de grande apelo popular (duas óperas de Mozart: *A Flauta Mágica* e *Cosi fan Tutte*; *Carmen*, de Bizet; *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini; *La Bohème*, de Puccini e *La Traviata*, de Verdi)
- Duas obras de Carlos Gomes: a cantata cênica *Colombo* e a ópera *Il Guarani*;
- Uma ópera portuguesa: *A Vingança da Cigana*, composta no século 18 pelo português Antônio Leal Moreira sobre libreto do sacerdote, poeta e músico brasileiro Domingos Caldas Barbosa;
- Uma ópera de compositor contemporâneo: *Qorpo Santo*, de Jorge Antunes;
- Uma ópera americana do século XX: *Porgy and Bess*, de George e Ira Gershwin.
- E também seis operetas produzidas neste período com o apoio da SEC, FCDF, FEDF e UnB:

ANO	NOME	DATAS	LOCAL
1980	<i>H.M.S. Pinafore</i> ⁵⁵	3, 4, 5 e 6/07	Teatro Dulcina
1981	<i>Ruddigore</i>		Sala Martins Pena - TNB
1982	<i>Princesa Ida</i>	5, 6, 7, 8 e 9/06	Sala Martins Pena - TNB
1983	<i>O Micado</i> ⁵⁶	16, 17, 18/06	Sala Martins Pena - TNB
1984	<i>Os Gondoleiros</i> ⁵⁷	13, 14, 15, 16 e 17/06	Sala Martins Pena - TNB
1985	<i>My Fair Lady</i> ⁵⁸	20, 21, 22 e 23/06	Sala Villa-Lobos - TNB
1985	<i>My Fair Lady</i>	14 a 18/08	Palácio das Artes – Belo Horizonte - MG

⁵³ *O Guarani* foi produzido pela EMB, com apoio da FCDF e SECDF

⁵⁴ A ópera *Porgy and Bess* foi produzida pela AOB, com apoio da FCDF e SECDF

⁵⁵ De acordo com depoimento dado para esta tese pelo senhor Carlo Fernando Mathias, essa opereta teve apoio dos órgãos de governo, mas não encontramos no programa nenhuma referência a esse apoio.

⁵⁶ Os nomes estão em inglês de acordo com a sequência apresentada no programa do *Micado* de 1983.

Esse *Micado* foi produzido em parceria com a SECDF e FCDF. As produções de operetas anteriores foram independentes e produzidas pela UnB.

⁵⁷ A opereta *Os Gondoleiros* de 1984 também foi produzida em parceria com a FCDF e SECDF.

⁵⁸ *My Fair Lady* foi produzida após a mudança de governo. Mas, apesar de ser uma produção privada com patrocínio, contou com o apoio da FCDF. Foi a única produção de Arthur Meskell que contou com patrocínio privado. Patrocinadores: BRADESCO, COCA COLA, CONSELHO BRITÂNICO, CORREIO BRAZILIENSE, IBM DO BRASIL, XEROX DO BRASIL.

A escolha dos títulos, assim como a escolha do elenco, era feita por Emílio de César, Norma Silvestre e Asta Rose Alcaide. Finalmente, após a concordância dos três, a proposta chegava à Eurides Brito e Carlos Mathias, já com uma previsão de custos, e os dois tratavam das questões financeiras.

Quando havia balé, Norma Lillia ficava encarregada de contratar os bailarinos e criar as coreografias. Naquela época, Brasília já tinha vários cantores de destaque, principalmente entre os integrantes do Madrigal de Brasília. Os professores de canto, como Francisco Frias, Carlos Belbey, Nidda Gibran, Dejanira Rossi, Laura Conde, na Escola de Música, e Zuinglio Faustini, na UnB, foram muito atuantes nessas óperas e também inseriam seus alunos e alunas que estavam mais adiantados, como Paulo Mandarino, Amarílis Rebuá, Henriqueta Rebuá de Mattos, Márcia Degani, Denise Tavares, Ariadna Moreira, entre outros. Mas, graças aos conhecimentos de Norma e Asta Rose, foram trazidos à Brasília alguns dos melhores cantores nacionais da época e alguns nomes internacionais, como: Ruth Staerke, Benito Maresca, Amaury René, Niza Tank, Neyde Thomas, Hector Pace, Eloisa Baldin, Lenice Prioli, Marcos Thadeu, Eduardo Janho-Abunrad, a americana Carol Mc Davit, Wilson Marques, o italiano Rio Novelo, Silea Stoppato, Odette Violani Hansson e o argentino Liborio Simonella.

Dentre os cantores do Madrigal de Brasília, que se destacaram em papéis solo, temos Marco Aurélio de Brito Coutinho, Alciléia Serafim, Clarissa Moraes, Moisés Ribeiro, Paulo da Rocha Souza, Ivonildes Bastos, Izaltina dos Santos, Radovir dos Santos, Francisco Bento Júnior, Eduardo Rêgo e muitos outros.

Vamos abordar agora algumas questões estéticas.

5.1 – AS CONCEPÇÕES ESTÉTICAS: CENÁRIOS E FIGURINOS.

Quando pesquisamos o repertório de uma grande casa de ópera, como a *Deutsche Oper* em Berlim, encontramos no catálogo novas produções com novas concepções estéticas a cada ano, pois existe o interesse em se lançar novas montagens. Mas, invariavelmente, teremos também rerepresentações de produções já exibidas anteriormente. Como, por exemplo, uma montagem do *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, que assisti na *Komische Oper* em Berlim e que foi criada em 1968. Desde então, foi levada ao palco, não só em Berlim, mas outras cidades da Europa, mais de 200 vezes.

Vários motivos levam a essas representações. Um deles, seguramente, é a qualidade da montagem, sua vivacidade e atrativos estéticos. Outro motivo é o alto custo de

uma nova produção. Nas produções já realizadas, o custo é o de alguma reforma de figurino, ou manutenção de cenário, além de cachês do elenco e equipe técnica. Montagens já apresentadas também foram testadas e sua capacidade de atrair público está provada. Em alguns casos, podem ser desaprovadas pelo público, e então são tiradas de circulação. Sabemos de algumas montagens fadadas ao limbo do esquecimento, como uma desastrosa montagem alemã de *Nabucco*, de Verdi, onde o coro se veste de abelhas e zangões, como se Abigail, a filha bastarda de *Nabucco*, fosse a Abelha Rainha. Essa montagem pode ser vista no YouTube.

Eu mesma tive oportunidade de assistir uma montagem de *Don Carlo*, de Verdi, em Praga, na qual podíamos ver, no coro, uma legião de *punks* e roqueiros *heavy metal*. Alguns senhores mais idosos do coro pareciam bem desconfortáveis no palco. Não consegui ficar até o final, pois não consegui levar a apresentação à sério, apesar de vermos alguns bons cantores no elenco.

As produções já realizadas e bem-sucedidas ajudam a levantar fundos para as novas produções, onde tudo terá que ser criado e construído do zero. Isso se torna um fator econômico importante na hora de se programar uma temporada de ópera.

Outros quesitos podem ser usados para a escolha de um repertório, como por exemplo, datas comemorativas, gosto da população da cidade, intercalação de comédias e tragédias, e assim por diante.

Imaginemos agora uma cidade que tem que começar do zero. Seu teatro foi recém-inaugurado, a cidade ainda está em construção e sua população está em formação, com pessoas chegando de todos os Estados da Federação. Algumas dessas pessoas, inclusive, não queriam se mudar e foram obrigadas, por trabalhar em órgãos públicos e não terem outra opção.

A cidade ainda é árida, com poucas árvores frondosas e muita poeira. Muitas obras ainda em construção. E um teatro ainda por inaugurar, começando a montar uma equipe.

Estamos no seguinte cenário: a equipe técnica do teatro nunca construiu um cenário, muitos músicos da orquestra nunca tocaram numa ópera e o público talvez nunca tenha assistido uma produção dessas. Tudo isso somado ao fato de que foram compostas milhares de óperas no mundo.

Ninguém sabe ao certo quantas óperas foram compostas desde 1600, embora algumas autoridades as estimem em cerca de 40.000. O *Dictionnaire des Opéras*, de Clément e Larousse, descreve mais de 15.000 óperas escritas antes de 1904, e os

Anais de Loewenberg catalogam quase 4.000. Para uma literatura tão vasta, é impossível concordar com as cerca de cem obras mais importantes. (GOLDOVSKY, p. 409)⁵⁹

De acordo com o texto acima, não deveria haver consenso quanto à escolha das cem óperas mais famosas ou mais importantes, mas não há dúvidas de que, por alguns motivos, algumas se destacam mais do que outras. Isso nos remete à questão do pôr que certas óperas foram escolhidas para essa primeira temporada no Distrito Federal.

Mas, antes de entrarmos no tema central da tese, importante citar o acervo do Arquivo Público do Distrito Federal, onde pude fazer uma cuidadosa e extensa pesquisa iconográfica e textual. O Arquivo Público do DF é o órgão institucional que reúne a memória da cidade, desde antes da sua inauguração até os dias de hoje. Nesse arquivo, encontramos o acervo da extinta Fundação Cultural, que, durante décadas, teve um departamento exclusivo para guardar e catalogar todo material que fosse impresso na gráfica da Fundação, assim como documentos que servissem para avaliações estatísticas, como os borderôs das salas do TNCS. Muito material que encontramos no acervo, como programas, cartazes e fotos, foi fundamental para a reconstrução das datas e fatos e estará à disposição no sítio www.operabrasilia.com.br. Esse arquivo foi criado e administrado por Ethel Dornas, a primeira funcionária da Fundação Cultural do DF e mãe de Maria Luiza Dornas, uma outra personagem importante na história da ópera do DF.

Luiza Dornas⁶⁰ participou, praticamente sua vida toda, da cultura do DF e, principalmente, da política cultural, começando pelo berço, já que sua mãe, dona Ethel foi, como já dissemos, a primeira funcionária da Fundação Cultural do DF. Na época que abordamos nesta tese, ela era professora de Artes da FEDF, e foi convidada a trabalhar como assistente de Norma Silvestre no Projeto Plateia, tendo, inclusive, participado como figurante na ópera *Così fan Tutte*.

Na gestão de Luiza Dornas como secretária de Cultura, o maestro da OSTNCS foi Silvio Barbato, um grande apaixonado pelo canto lírico, tendo estudado no Teatro *alla*

⁵⁹ **TEXTO ORIGINAL:** No one is certain how many operas have been composed since 1600, although some authorities estimate them to be about 40,000. The Dictionnaire des Opéras, by Clément and Larousse, describes more than 15,000 operas written before 1904, and Loewenberg's Annals catalogs nearly 4,000. For such a vast literature it is impossible to agree on the hundred or so most important works. (Goldovsky, p. 409)

⁶⁰ **Luiza Dornas** formada em Licenciatura em Artes Plásticas, foi Assessora do Departamento Cultural da Fundação Educacional, professora de Artes na Escola Parque 313/314 Sul, produtora no Projeto Plateia da FCDF, diretora do Escritório da EMBRAFILME, assessora do Governador José Aparecido e Diretora de Cultura e Desporto Escolar na FEDF. Depois foi Diretora do Departamento de Promoções da FCDF de 1987 a 1990, Diretora da FCDF de 1991 a 1994 e Secretária de Cultura de 1999 a 2002, no governo de Joaquim Roriz.

Scala de Milão, com um dos maiores regentes de coros da Itália, Romano Gandolfi⁶¹. Luizinha, como é conhecida em Brasília, sempre foi grande apoiadora do maestro Barbato e da Orquestra. Em 2001, a Secretaria de Cultura lançou um livro sobre as atividades da Orquestra nos anos de 1999 e 2000. Neste relatório sobre as atividades da OSTNCS, constatamos a forte presença da OSTNCS não só no palco da Sala Villa-Lobos, mas em várias regiões do DF, cidades do Brasil e, inclusive, uma turnê na Europa. Também tivemos duas óperas encenadas, *Carmen* e *La Bohème* com requintes de superprodução. E a ópera *Alzira*, de Verdi, apresentada em concerto com elenco internacional. Por seu carisma e por causa dos concertos ao ar livre em vários locais do Distrito Federal, o maestro Silvio Barbato era visto como um *superstar* na cidade.

Em outra oportunidade, abordaremos as óperas produzidas no DF nas décadas seguintes.

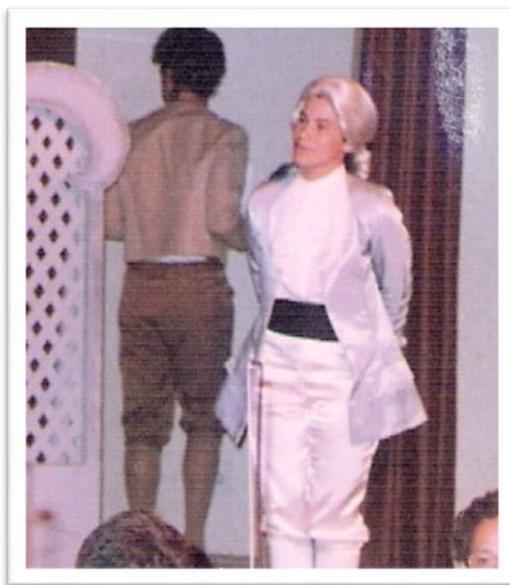


Imagem 69: Luiza Dornas como figurante na ópera *Così fan Tutte* (Acervo Francisco Frias)

Existia dentro da Fundação Cultural o Centro de Documentação e Referência Cultural Ethel de Oliveira Dornas, que era constituído por uma biblioteca e uma seção de pesquisa e promoção. Este centro (CDRC) tinha como principal objetivo preservar a memória da FCDF no que dizia respeito às realizações culturais, mantendo o arquivo atualizado e atendendo usuários que o procuravam. Em 5 de junho de 1997, foi recolhida ao Arquivo Público uma primeira parcela da documentação da FCDF relativa ao período de 1971 e 1990. No início de 1998, houve um segundo recolhimento quando foram entregues pela FCDF documentos produzidos até 1994. E finalmente, em 23 de dezembro de 1998, foram recolhidos ao ArPDF documentos produzidos até aquela data. Nesse fundo o pesquisador pode encontrar recortes de jornais, documentos administrativos, projetos, estudos e

⁶¹ **Romano Gandolfi** (05/05/1934-18/02/2006) maestro italiano. De 1968 a 1970 foi diretor do coro do Teatro Colón de Buenos Aires. Em 1971, assume o coro do Teatro *alla Scala* de Milão, onde permanece até 1983, deixando um legado memorável.

pesquisas referentes às atividades culturais de Brasília. Registros iconográficos sobre cinema, dança, música, teatro, literatura, artes plásticas, além de projetos e eventos promovidos ou patrocinados pela FCDF. Os cartazes de vários segmentos culturais que foram realizados na cidade são um atrativo à parte. (<http://www.arpdf.df.gov.br/fundo-fundacao-cultural-do-distrito-federal/>)

Mas, a primeira pergunta dessa tese é: Por que *Amahl e os Visitantes da Noite* foi a primeira ópera a ser produzida no Distrito Federal?

1978 - AMAHL E OS VISITANTES DA NOITE

A primeira ópera completa, *Amahl e os Visitantes da Noite*, do ítalo-americano Gian-Carlo Menotti, é apresentada em 1978, graças ao envolvimento de muitas pessoas do meio musical e político, interessadas em começar um movimento operístico na cidade.

O primeiro passo foi dado por embaixador Wladimir Murtinho⁶², que em 1978 era o Secretário de Educação e Cultura do DF. Ele pediu a Asta Rose Alcaide que produzisse uma ópera para Brasília. Asta Rose era funcionária da Embaixada Americana em Brasília e por algum motivo a ópera escolhida foi *Amahl e os Visitantes da Noite*.

Uma das hipóteses, pelo programa da ópera, é que a escolha se deve à presença, no elenco, de Robert L. Brown, funcionário da Embaixada Americana e também seu filho, Jared J. Brown. Ambos já haviam cantado essa ópera em outro país. Outros motivos poderiam ser por tratar-se de uma ópera contemporânea, escrita há pouco mais de 20 anos, ou por ter poucos solistas, ou ainda por ser uma ópera de curta duração, o que facilitaria todo o processo de produção, numa cidade que nunca havia produzido uma ópera antes.

Amahl e Os Visitantes da Noite é um conto de Natal, cujo libreto e composição musical foram escritos em 1951 pelo próprio Menotti, inspirado no quadro *A Adoração dos Magos* de Hieronymus Bosch, do acervo do *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque. Menotti escreveu essa ópera para a televisão a pedido de Peter Herman Adler, diretor da rede de televisão americana NBC. Foi a primeira ópera escrita especialmente para ser apresentada na TV. Temos no elenco seis solistas, sendo o menino *Amahl* (que, a pedido de Menotti, deve ser interpretado por uma criança, o que nem sempre é possível), sua mãe (mezzo soprano), os três Reis Magos (tenor, barítono e baixo) e o pajem dos Reis Magos (barítono). Também temos coro, orquestra e um pequeno número de balé.

Para a montagem em Brasília, grandes nomes da cultura local foram convidados a participar. Nomes como Cláudio Santoro, Gisèle Santoro, Levino de Andrade, Emílio de César e Athos Bulcão.⁶³

Não temos fotos dessas apresentações, somente relatos orais de pessoas que estiveram presentes, participando ou assistindo.

Quando do falecimento de Asta Rose, em 2017, sua sobrinha e herdeira Silvia Jordan pediu que eu ajudasse a dar destino ao espólio da tia. Muitas coisas seriam enviadas para a cidade de Estremoz em Portugal, onde existe um projeto de um museu dedicado ao

⁶² 11 de junho, dia do nascimento de Wladimir Murtinho, escolhido como o Dia Nacional da Diplomacia Cultural.

⁶³ O programa da ópera encontra-se no sítio eletrônico www.operabrasilia.com.br

tenor Tomás Alcaide, esposo de Asta Rose. Mas muitas coisas ficariam no Brasil e para mim foram destinados livros, programas, cartazes, objetos e roupas pessoais, e várias malas com figurinos antigos.

Uma das malas trazia uma etiquet: “Figurinos teatro Athos”. Para minha surpresa encontrei dentro da mala o que eu deduzi serem peças do figurino da ópera *Amahl*. Eu não imaginava que, depois de 39 anos, ainda existissem figurinos feitos especialmente para essa ópera e totalmente intactos.

Dentro da mala havia duas longas túnicas com cores vivas, detalhes brilhantes e desenhos simétricos, com uma forte energia na construção da peça, demonstrada em ombros altos e estruturados. Uma camisa com um losango ao centro, também com ombros altos e estruturados. E vários vestidos lisos em cor marrom e lenços de cabeça em cor preta.

As túnicas mais luxuosas provavelmente eram as vestes de dois dos Reis Magos. A camisa com o losango no peito poderia ser do menino *Amahl*, mas devido ao padrão repetido de acordo com a roupa dos Reis Magos, poderia ser do servo. E as túnicas e lenços com certeza eram as vestimentas do coro feminino. (Anexo 6)



Imagem 70: Figurino de Athos Bulcão (Acervo de Asta Rose Alcaide herdado por Janette Dornellas e cedido por esta para a Fundação Athos Bulcão)

Já sabemos que, na verdade, o movimento operístico em Brasília não começou com o propósito de divulgar o gênero operístico no DF, mas sim, melhorar o inglês dos alunos do Departamento de Línguas da UnB, na década de 70. E não eram exatamente óperas, mas operetas inglesas. De qualquer forma, foi assim que o público de Brasília começou a tomar contato com esse gênero de teatro cantado. As pessoas que participaram dessas operetas contam que havia grande afluência de público. E podemos constatar isso em algumas fotos de plateia e dos vídeos da época.

Conseguimos o relato de algumas pessoas que participaram da produção da ópera *Amahl e Os Visitantes da Noite*. O maestro Emílio de César conta que este foi seu primeiro trabalho com ópera, depois de ter cursado a pós-graduação na Alemanha e ter sido aluno do professor Hans Kanst, regente do Departamento de Ópera do *Robert Schumann Institut*, onde aprendeu muito sobre o assunto. Perguntei sobre a parte cênica da produção da ópera *Amahl* e ele me respondeu que: *O Amahl foi simples, a encenação era muito simples. O coro entrava e fazia sua atividade praticamente estática mesmo, porque ninguém tinha “cancha” pra fazer uma coisa mais sofisticada. Não tinha experiência.*

Também perguntei à Gisèle Santoro sobre essa montagem na qual ela assinou a coreografia, mas ela não se lembra de muita coisa e não conseguiu reconhecer os figurinos de Athos Bulcão. Levando-se em conta que esse fato se deu há 42 anos, é difícil que as pessoas se lembrem de detalhes.

O tenor Marco Aurélio Coutinho (*in memoriam*), figura sempre presente nos coros das óperas, conta que tocou percussão no *Amahl*, mas também não se lembra de detalhes, afinal já se passaram mais de 40 anos. E essa foi só a primeira de dezenas de óperas que viriam depois.

1981 - CARMINA BURANA

Apenas três anos depois do *Amahl*, em outubro de 1981, começa a temporada de espetáculos líricos no Distrito Federal com a montagem encenada da cantata *Carmina Burana* de Carl Orff. O Teatro Nacional de Brasília havia sido inaugurado em 21 de abril, poucos meses antes.

No texto introdutório do programa, a secretária Eurides Brito comenta sobre a grande afluência de público ao teatro desde sua inauguração. Também fala sobre as parcerias que foram necessárias para que aquele espetáculo acontecesse. Além da Secretaria de Educação e Cultura, são citadas as Fundações Cultural e Educacional, a Associação Ópera-

Brasília, a Escola de Música de Brasília, a Embaixada dos Estados Unidos, a empresa aérea Transbrasil, a Fundação Clóvis Salgado de Belo Horizonte e a Academia de Dança Clássica de Brasília.

É importante ressaltar que muitas dessas parcerias persistiram durante toda a gestão de Eurides Brito.

Quanto às questões estéticas, a cenografia foi de Asta Rose Alcaide. Não consta no programa nenhuma referência aos figurinos, criação e confecção. Mas tínhamos a suspeita de que Fundação Clóvis Salgado havia emprestado os belíssimos figurinos que podemos ver nas fotos, provavelmente da produção de *Carmina Burana* que Norma Silvestre fez no Palácio das Artes. Essa suspeita foi confirmada por Francisco Mayrink, diretor cênico mineiro, que à época trabalhava na Fundação Clóvis Salgado, tendo se aposentado há poucos anos.



Imagem 71: Figurinos Femininos (Acervo Francisco Frias)



Imagem 72: Figurinos Masculinos (Acervo Francisco Frias)



Imagem 73: Figurinos do Balé (Acervo Francisco Frias)



Imagem 74: Figurino das crianças (Acervo Francisco Frias)



Imagem 75: Foto colorida do figurino (Acervo Francisco Frias)

Os figurinos do coro feminino, masculino e infantil, eram todos em branco e preto. Os poucos detalhes de cor estão no figurino do balé e numa túnica vermelha, que

aparece na foto acima, provavelmente vestida por um dos solistas. A cor branca domina também o cenário, o que cria um contraste muito interessante com o figurino do coro. Nas fotos, o efeito é muito bonito. As roupas têm corte medieval, remontando ao período a que se refere o texto da cantata, na qual Carl Orff utiliza 24 dos 254 poemas e textos dramáticos escritos nos séculos XI, XII e XIII.

Pela beleza dos figurinos e cenário, a imponência da música e a qualidade da orquestra, coro, bailarinos e solistas, acreditamos que esse foi um belo começo para as apresentações líricas no Distrito Federal, dando fôlego às instituições e pessoas envolvidas para que dessem os próximos passos.

Em 1982, teremos a reapresentação da cantata cênica *Carmina Burana* e a montagem de dois dos maiores clássicos da ópera: *A Flauta Mágica*, de Mozart e a *Carmen*, de Bizet.

1982 - A FLAUTA MÁGICA, CARMEN E CARMINA BURANA

Asta Rose Alcaide foi a responsável pelos figurinos e cenografia da ópera *A Flauta Mágica* e os croquis desenhados por ela encontram-se no programa da ópera, podendo ser vistos no anexo (Anexo 7) e no sítio eletrônico www.operabrasilia.com.br.



Imagem 76: Pamina (Uxa Tamm Caçado) e a Rainha da Noite (Niza Tank)



Imagem 77: Sarastro (Zuinglio Faustini)



Imagem 78: Papageno (Francisco Frias), Papagena (Carol Mac Davi) e Papageninhos



Imagem 79: Monostatos (Marcos Thadeu), Pamina (Uxa Tamm Caçado), Papageno (Francisco Frias) e escravos (Radovir Filho e Moisés Ribeiro)



**Imagem 80: Pamina (Vera Campos), Tamino (Wilson Marques) e Sarastro (Zuinglio Faustini)
Cena Final**

Ao analisar os figurinos da ópera *A Flauta Mágica*, vemos que Asta Rose Alcaide divide os personagens em grupos familiares, sendo que, todos aqueles ligados ao núcleo da Rainha da Noite vestem roupas do século XVIII, bem como os três Gênios. Os personagens do núcleo de Sarastro se vestem como sacerdotes com elementos egípcios, com um adereço de cabeça dourado em formato cônico, como podemos ver em algumas pinturas e estátuas egípcias. O coro, representando a corte de Sarastro, veste roupas também ocidentais em estilo europeu do século XVIII, com ênfase no aspecto campestre. Já Papageno e Papagena vestem roupas camufladas de pássaros, como normalmente acontece nas produções de *Flauta Mágica*, já que os dois personagens representam o homem na natureza e Papageno se apresenta como caçador de pássaros, que fornece para a Rainha da Noite e sua corte. Monostatos veste um traje oriental mais luxuoso, apesar de sua condição de escravo ou servo da corte de Sarastro, e os demais escravos da corte de Sarastro vestem-se de forma simples, com tecidos rústicos e corte simples.

CARMEN

A terceira e última ópera da temporada de 1982 foi a famosíssima ópera *Carmen*, de George Bizet. Essa ópera dramática de quatro atos tem música de Georges Bizet e libreto francês de Ludovic Halévy e Henri Meilhac. É baseado no romance *Carmen* de Prosper Mérimée. A história se passa na Espanha do século XIX e tem todos os ingredientes para agradar ao público: uma cigana independente e muito bonita, representando o amor livre de amarras e convenções; um soldado apaixonado e possessivo, capaz de transgredir a lei por seu amor; uma moça pura do interior representando o amor verdadeiro; um toureiro charmoso e poderoso, muitas melodias bonitas, a enérgica dança flamenca e um final dramático. A música é primorosa e várias de suas melodias são conhecidas do grande público. Mesmo pessoas que não conhecem a ópera, já ouviram algum trecho dela.

Carmen, juntamente com a *Flauta Mágica* e algumas óperas de Verdi e Rossini, estão entre as óperas mais encenadas do mundo em todos os tempos. Entre 2017 e 2018, foram executados no mundo 871 performances de *Traviata* de Verdi, 700 performances de *Carmen* de Bizet, 667 performances da *Flauta Mágica*, 604 performances de *La Bohème* e 553 performances da *Tosca*, ambas de Puccini.

Abaixo, tabela do sítio eletrônico operabase.com com o levantamento das 20 óperas mais executadas no mundo, entre os anos de 2004 e 2019:

	Compositor	Título	Performances	Produções
01	Verdi	<i>La Traviata</i>	9873	1891
02	Mozart	<i>A Flauta Mágica</i>	9262	1418
03	Bizet	<i>Carmen</i>	8554	1596
04	Puccini	<i>La Bohème</i>	8034	1497
05	Puccini	<i>Tosca</i>	7149	1434
06	Mozart	<i>As Bodas de Figaro</i>	6869	1276
07	Puccini	<i>Butterfly</i>	6529	1356
08	Mozart	<i>Don Giovanni</i>	6436	1180
09	Rossini	<i>O Barbeiro de Sevilha</i>	6281	1285
10	Verdi	<i>Rigoletto</i>	6074	1232
11	Mozart	<i>Così fan Tutte</i>	4440	848
12	Verdi	<i>Aida</i>	4296	883
13	Humperdinck	<i>Hänsel und Gretel</i>	4251	734
14	Donizetti	<i>O Elixir do Amor</i>	3936	847
15	Puccini	<i>Turandot</i>	3564	747
16	Tchaikovsky	<i>Eugene Onegin</i>	3501	747
17	Verdi	<i>Nabucco</i>	3222	737
18	Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	2840	598
19	Verdi	<i>Il Trovatore</i>	2694	642
20	Leoncavallo	<i>Pagliacci</i>	2643	615

Fonte: <https://www.operabase.com/statistics/pt>

Também, segundo eles, os cinco compositores mais executados foram, nessa ordem: Verdi, Mozart, Puccini, Rossini e Donizetti. Nosso time de produção em Brasília estava no caminho certo para agradar a todo tipo de público.

Nessa produção de *Carmen*, podemos ver que foram feitos cenários mais elaborados, mas ainda mantendo certa simplicidade. Não havia muito dinheiro para possibilitar uma produção realista e luxuosa. Como podemos ver na foto abaixo, o cenário já tem certa magnitude e planos diferentes, possibilitando uma melhor direção de cena. Mas, faltam elementos que dêem mais realismo à cena, como cestos, flores, bancos, lampiões de iluminação etc. Isso faz com que o palco pareça vazio e sem vida.

Não sabemos se essas fotos foram feitas em um ensaio e, talvez por isso, a produção ainda não estivesse pronta. A única foto que temos certeza que é de um ensaio mostra Francisco Frias na cena da taberna, interpretando o toureador Escamillo e ele veste uma calça *jeans*. Pelo figurino do restante das pessoas na foto, acreditamos que Asta Rose não colocaria *jeans* no toureiro, apesar de que Francisco Frias sempre foi considerado um homem muito bonito e está bastante *sexy* na foto.



Imagem 81: Carmen – Primeiro Ato (Acervo Francisco Frias)

No segundo ato, que se passa numa taverna, temos um cenário ainda mais simples, com apenas uma parede delimitando o fundo e escadas criando um segundo plano. Dessa vez temos barris de madeira servindo como mesas e alguns bancos.



Imagem 82: Carmen – Segundo Ato (Acervo Francisco Frias)

Nas fotos abaixo, podemos ver detalhes dos figurinos, também muito simples, sem luxo, e como descreve Witsen, em seu livro sobre figurinos para ópera, sugerindo uma pseudo-atmosfera espanhola, assim como a própria música de Bizet, que nunca pisou na Espanha.

O ano de 1875, em que a ópera teve sua estreia, colocaria todas as mulheres de anquinhas, o que também não é a nossa ideia de Carmen, embora as primeiras Carmens inevitavelmente se inclinassem nessa direção. É melhor colocar Carmen em uma silhueta de meados do século XIX, quando as roupas femininas de todas as classes exigiam apenas um ou dois babados na parte de baixo da saia, mangas compridas justas, um xale espanhol, um pente espanhol e um punhado de mantilhas para produzir o sabor pseudo-espanhol que Bizet também criou em sua música.⁶⁴ (WITSEN, p. 75)



Imagem 83: Carmen – Detalhes dos figurinos (Acervo Francisco Frias)

⁶⁴ The year 1875, in which the story had its première, would put all the women in bustles, which is not our idea of Carmen either, although the first Carmen inevitably leaned in that direction. It is best to set Carmen in a mid-nineteenth-century silhouette, when women's clothes of all classes required solely one or two ruffles at the bottom of the skirt, long tight sleeves, a Spanish shawl, a Spanish comb, and a scattering of mantillas to produce the pseudo-Spanish flavor Bizet also created in his music.



Imagem 84: Carmen – Detalhes dos figurinos no segundo ato (Acervo Francisco Frias)

Nessa cena do segundo ato, vemos figurinos mais elaborados e que demonstram diferença de classe social entre as pessoas do coro. Francisco Frias, na foto interpretando o toureiro Escamillo, está de calça *jeans*, o que, como já dissemos, pode significar que esta foto foi tirada em um ensaio.

Essa parede de pedra ao fundo poderia ter isso melhor elaborada, mas vamos ver que, com o tempo e a experiência que vai sendo adquirida, nas próximas temporadas os cenários vão melhorando.

A seguir, uma foto, inclusive com a presença de muitas crianças, do público que lotou a Sala Villa-Lobos para assistir a *Carmen*, de Bizet.



Imagem 85: *Carmen* – Plateia (Acervo Francisco Frias)

1983 - O BARBEIRO DE SEVILHA, LA BOHÈME, COLOMBO, A VINGANÇA DA CIGANA E QORPO SANTO

O primeiro semestre de 1983 traz a ópera, também muito popular, *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioacchino Rossini. No segundo semestre, entres os meses de outubro e dezembro, temos a ópera *La Bohème*, um clássico de Giacomo Puccini; uma cantata encenada: *Colombo*, de Carlos Gomes; *A Vingança da Cigana*, uma ópera portuguesa de 1794, de Antônio Leal Moreira em parceria com o brasileiro Domingos Caldas Barbosa, e por último, em dezembro, a ópera contemporânea *Qorpo Santo*, do compositor e maestro Jorge Antunes. Um cardápio extremamente variado, com diversos tipos de enredo e composições de épocas diferentes, significando que, depois de testar a recepção da cidade, a produção estava começando a explorar outros tipos de ópera para avaliar a aceitação do público.

Os relatos das pessoas que entrevistamos para esta tese, sobre a afluência de público, variam. Segundo alguns deles, todas as óperas foram grande sucesso de público. Já outros contam que algumas não tiveram tanto público assim. Só poderemos afirmar isso quando tivermos acesso aos borderôs, se eles ainda existirem.

Nas fotos do *Barbeiro*, podemos ver uma maior elaboração do cenário. Como a ópera acontece praticamente no mesmo local, que é a casa de Rosina e seu tutor, Dr. Bartolo, a solução de colocar três andares com cômodos diversos se torna eficiente para o diretor de cena, que tem mais possibilidades na movimentação dos cantores. E também se torna um atrativo para o público, evitando que este fique entediado. Como os cenários eram construídos pela equipe técnica do Teatro Nacional, este cenário indica que tal equipe estava se profissionalizando e melhorando tecnicamente. Também podemos observar que, nesta ópera, elementos de cena e móveis aparecem em quantidade superior às óperas anteriores.

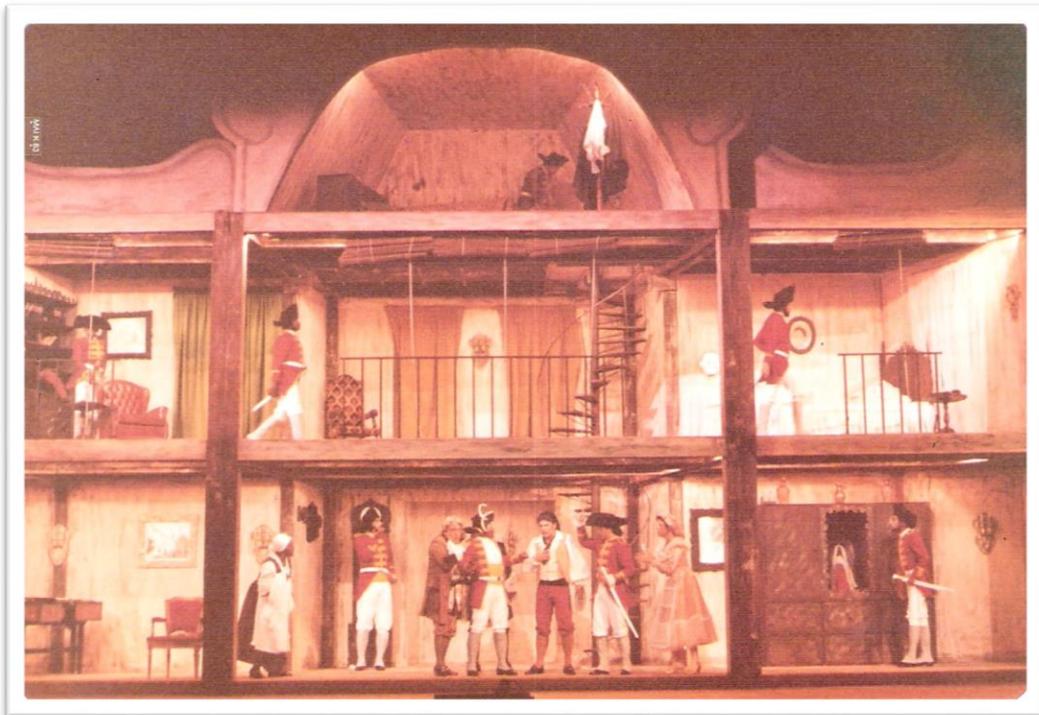


Imagem 86: Cenário da ópera *O Barbeiro de Sevilha* (Acervo Francisco Frias)

A ópera *O Barbeiro de Sevilha* passa-se no período conhecido na moda e em outras formas de arte, como Rococó. O figurino é mais detalhado e, apesar de ser tradicional, tem mais cuidado com a fidelidade ao século XVIII, época em que se passa a história, como vemos nas fotos acima e abaixo. Calças masculinas no joelho, usadas com meias grossas e sapatos de fivela. Os casacos com corte bem específico, sem fechamento frontal e faixas no abdômen com função de cinto, assim como menos ornamentos nas roupas. As perucas são menores e menos rebuscadas do que as do século XVII. Por experiência própria, posso afirmar que a grande dificuldade em usar este tipo de figurino é a questão do calor provocado por tantas peças de roupa. Um conjunto de roupas para o Conde Almaviva, por exemplo,

chega a seis peças de roupa (meias, calças, camisa, colete, *jabot*⁶⁵, casaco) e uma peruca, sendo que casacos desse estilo são muito estruturados e pesados. Num País tropical como o nosso, e onde muitos teatros tem problema de refrigeração, vi muitos colegas de palco suando em bicas sob essas roupas. Por sorte, eu, quando interpreto a personagem Rosina, sempre trago um leque nas mãos, já que as roupas femininas também são quentes, e estou sempre disposta a abanar meus colegas de elenco.

Felizmente, apesar de terem sido usadas em muitas diferentes produções, como algumas fotos comprovam, muitas dessas peças de roupa resistiram ao tempo e hoje fazem parte do acervo da Casa da Cultura Brasília. Algumas estavam no acervo de Francisco Frias e outras foram encontradas no acervo de Asta Rose Alcaide.



Imagem 87: Detalhe dos figurinos da ópera O Barbeiro de Sevilha (Acervo Francisco Frias)

No elenco, temos a chilena Graciela Araya, começando uma carreira de muito sucesso, o tenor Carlos Belbey, os barítonos Francisco Frias e Wilson Carrara, e o baixo

⁶⁵ *Jabot*: originalmente um babado em cada lado da abertura do pescoço da camisa de um homem. A gravata masculina aceita ao longo do século XVIII. Feminina também no século XIX. (WITSEN, p. 226). Babados que escondiam o fecho frontal de uma camisa fina de cavalheiro. De pura linho fino ou renda fina, eram amarrados no pescoço com um cordão de fita de gravata. O estilo teve origem no período Luís XIV, sobrevivendo até meados do século XIX, reaparecendo de tempos em tempos em trajes femininos. (WILCOX, p. 179)

Zuinglio Faustini. No elenco secundário, Roberto Fabel, Izaltina dos Santos, Alciléia Serafim, Moisés Ribeiro, Radovir dos Santos e Aloísio Silva.

Norma Silvestre assina a concepção e direção cênica, Asta Rose, figurinos e cenários. À frente da Orquestra temos Emílio de César e, como preparador do coro, Levino de Alcântara.

LA BOHÈME

A ópera *La Bohème*, apresentada em outubro de 1983, é um marco nessa história, porque traz, não somente cenários e figurinos primorosos, mas também tem em seu elenco os maiores nomes da arte lírica nacional da época, como a soprano Ruth Staerke no papel de Mimi, os tenores Benito Maresca e Amauri René no papel de Rodolfo, o barítono Andrea Ramus no papel de Schaunard, a soprano Martha Baschi⁶⁶ no papel de Musetta, o baixo Boris Farina nos papéis de Benoit e Alcindoro, e os grandes artistas líricos já sediados em Brasília, o barítono Francisco Frias no papel de Marcello e o baixo Zuinglio Faustini no papel de Colline. Nos papéis comprimários, temos três importantes cantores do Madrigal de Brasília: Moisés Ribeiro, como sargento, Radovir Filho, como Parpignol e Paulo Rocha, como guarda alfandegário.

A produção das óperas já havia trazido à Brasília nomes importantes como o do barítono Hector Pace, pai da renomada soprano brasileira Gabriela Pace, para *Carmina Burana*, e a chilena Graciela Araya para o papel de Rosina, no *Barbeiro de Sevilha*. Mas, a *Bohème* traz seis solistas de fora do DF, inclusive um solista para dois papéis comprimários, o baixo Boris Farina, que interpretou Benoit e Alcindoro. Isso demonstra a força e a importância que as temporadas líricas foram ganhando durante os anos.

Os cenários de Asta Rose Alcaide eram bonitos e foram muito bem executados e os figurinos de época, meados do século 19, vieram do Teatro Municipal de São Paulo. Mas, notamos que, assim como na *Carmen*, não há uma preocupação com o acabamento dos tetos, todos eles retos e sem detalhes que poderiam criar uma sensação de perspectiva, como foi feito no *Barbeiro*. Um muro antigo de pedra, assentado normalmente, não apresenta uma linearidade em sua borda superior. Não podemos afirmar por que esse tipo de efeito não foi utilizado, mas poderia ser ainda simplesmente falta de habilidade da equipe técnica ou

⁶⁶ Martha Baschi faleceu recentemente, em 25 de junho de 2020, como mostra matéria no sítio eletrônico <https://movimento.com/artistas-inesqueciveis-martha-baschi/>. Italiana de Modena, viveu sua infância e juventude em Buenos Aires, mas mudou-se para São Paulo, onde morou até seu falecimento.

também pouco tempo para a execução do cenário, fazendo com que só o básico fosse realizado.

Nessa altura, Francisco Frias, que havia chegado há pouco tempo à Brasília e não tinha participado das montagens de *Carmina Burana*, começa a desempenhar outro papel que o seguirá por toda a vida, o de diretor cênico. Nesse caso da *Bohème*, ele atua juntamente com Norma Silvestre, que havia assinado todas as direções cênicas anteriores.

A partir dessa ópera começam a ser feitas filmagens, que conseguimos recuperar e, apesar do desgaste das fitas VHS, agora digitalizadas e disponíveis no sítio Youtube.com, podemos ter uma ideia melhor da qualidade das montagens e da grandeza dos nossos artistas líricos. Os vídeos podem ser vistos no sítio eletrônico www.operabrasilia.com.br ou no canal <https://www.youtube.com/channel/UCsU3CwKdeZbOL9eGLiK8lOA/videos>.



Imagem 88: Cenários do primeiro e quarto atos da ópera La Bohème (Acervo Francisco Frias)



Imagem 89: Cenário do segundo ato da ópera La Bohème (Acervo Francisco Frias)



Imagem 90: Cenário do terceiro ato da ópera La Bohème (Acervo Francisco Frias)

Poucos dias depois de encerrada a temporada de *La Bohème*, reestreiá na Sala Martins Pena do TNCS, a opereta *O Micado*. Dessa vez, com o apoio logístico da SEC e da FCDF. Falamos sobre ela anteriormente.

COLOMBO

Poucos dias após o término da *La Bohème*, a SEC estreia, também na Sala Villa-Lobos, a cantata cênica *Colombo*, obra de Carlos Gomes, que a chamava de poema sinfônico-vocal. Foi uma produção da Escola de Música de Brasília, com direção cênica e de produção de Francisco Frias, na época já contratado como professor da EMB, a convite de Levino de Alcântara, que nessa produção, foi o diretor musical e regente.

Segundo comentário no programa da ópera feito pelo professor Claver Filho, *Colombo*, última composição de Carlos Gomes, foi recebida friamente pelo público brasileiro quando da sua estreia, em 12 de outubro de 1892, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, regido pelo próprio compositor. Ítala Gomes, filha do compositor, relata como “o belo trabalho caía ante a indiferente incompreensibilidade do público carioca que, por não ter nunca assistido a espetáculos daquele gênero, considerou a concepção ridícula, enfadonha, sem nenhum interesse cênico, nem sequer levando em conta a beleza descritiva da partitura” (trecho retirado do programa da ópera na página de comentários de Claver Filho). Talvez, por esse motivo, seu sucesso só chegou a partir do momento em que foi apresentada com encenação, transformada em uma “ópera”, com cenários e figurinos.

Chama a atenção o fato de que, entre a última apresentação da *Bohème* e a estreia de *Colombo*, transcorrem somente 20 dias, o que parece muito, mas para desmontar uma produção e montar outra, num teatro pouco habituado a temporada contínua, como acontece nos grandes teatros do mundo, parece pouco. Importante ressaltar que a construção dos cenários de ambas as óperas foi feita pela equipe técnica do Teatro. Acredito que, após a estreia de *Bohème*, essa equipe começa a já trabalhar neste novo cenário do *Colombo*. Já os figurinos do *Colombo* ficaram a cargo da EMB.

A grande estrela dessa montagem foi, sem dúvida, a participação da grande diva brasileira Niza Tank. No elenco também, vários professores de canto da EMB, como a soprano Nida Gibran, o tenor argentino Carlos Belbey, a mezzo-soprano Laura Conde, o já citado Francisco Frias. Outro cantor sempre presente é o baixo Zuinglio Faustini, que cantou em praticamente todas as óperas produzidas no TNCS e outras produções pelo DF. Além

desses artistas, temos o tenor Márcio do Valle, aluno da EMB e o baixo, hoje maestro e professor da UFMG, Lincoln Andrade. A direção musical e regência ficaram a cargo de Levino de Alcântara.

Uma breve sinopse desse poema vocal sinfônico (poema lírico/cantata cênica), e também as sinopses de todas as outras óperas de Carlos Gomes, pode ser lida no sítio eletrônico <https://carlosgomes.campinas.sp.gov.br/obras/colombo>. O vídeo dessa produção pode ser assistido no link <https://www.youtube.com/watch?v=vUNS5LZQwDw&t=1955s> ou no www.operabrasilia.com.br

Na foto abaixo, podemos ver detalhes do figurino. Apesar da tentativa de retratar uma época específica, final do século XV, a escolha dos tecidos não parece adequada, bem como as cores e o comprimento das roupas masculinas.

Mas os cenários parecem grandiosos e imponentes, com níveis e perspectivas, o que ajuda bastante o trabalho do diretor cênico.



**Imagem 91: Figurinos do poema sinfônico *Colombo*
Na frente: Zuinglio Faustini, Laura Conde, Márcio Valle,
Marco Aurélio Coutinho, Hely Paiva? ou Carlos Belbey?, Amarílis Rebuá.
Atrás: Eduardo Rego e Sílvio Mancuso
(Acervo Francisco Frias)**

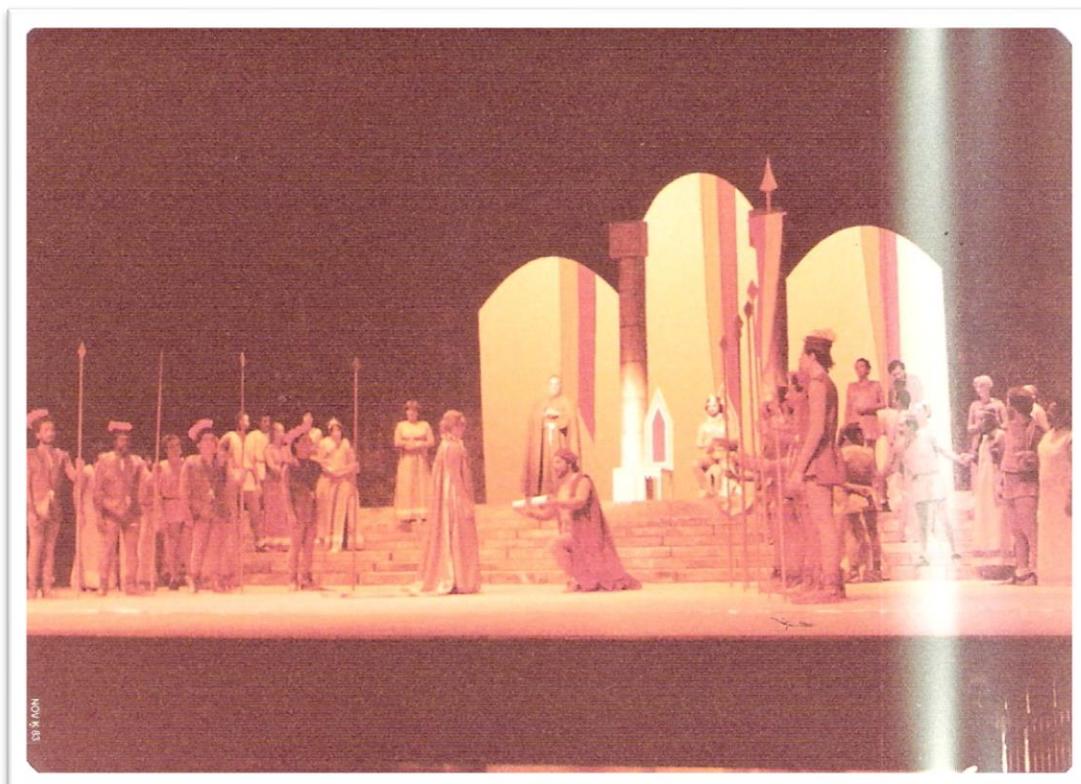


Imagem 92: Cenário do poema sinfônico *Colombo* (Acervo Francisco Frias)

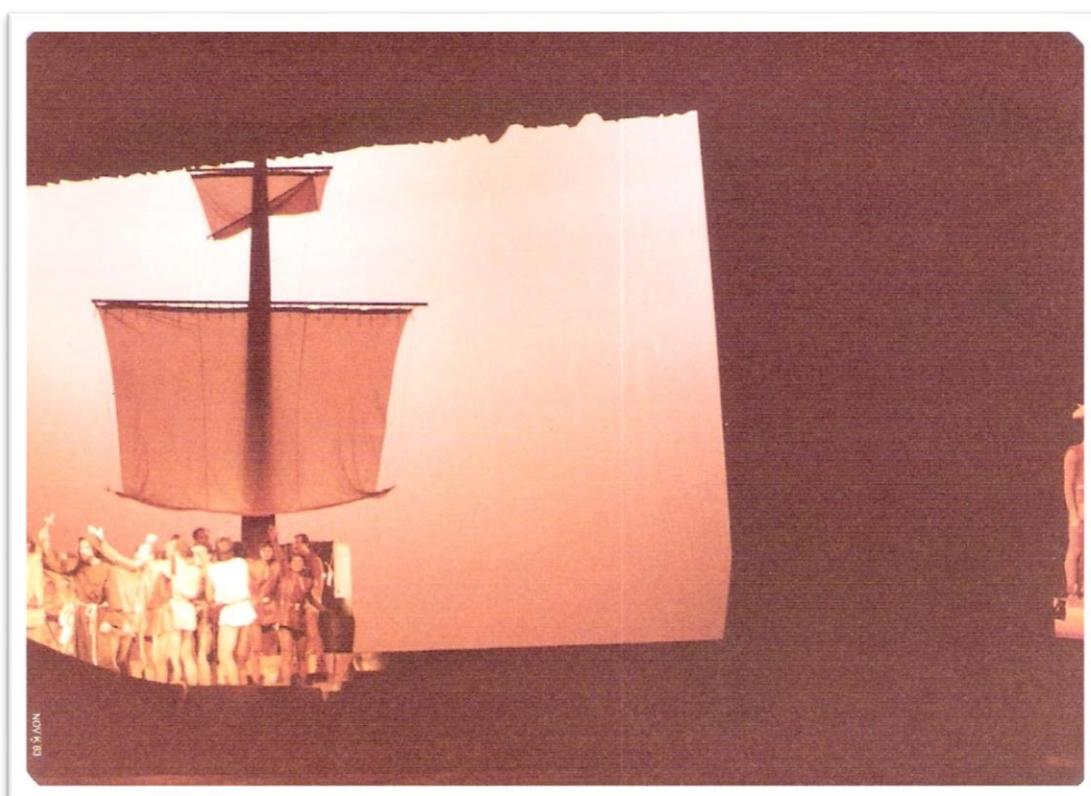


Imagem 93: Cenário do poema sinfônico *Colombo* (Acervo Francisco Frias)



Imagem 94: Cenário do poema sinfônico *Colombo* (Acervo Francisco Frias)

A VINGANÇA DA CIGANA

Em novembro, é a vez da ópera portuguesa *A Vingança da Cigana*. Dessa vez, a entidade à frente produção da ópera é a Associação Ópera-Brasília (AOB), mas com apoio total da SEC e FCDF. O maestro português Manuel Ivo Cruz, que havia regido a *Flauta Mágica*, em 1982, volta à Brasília para reger a ópera. No programa da ópera, Manuel Ivo Cruz conta da importância de seu pai, maestro e compositor Dr. Ivo Cruz, responsável pelo resgate de muitas óperas portuguesas, inclusive a *Vingança da Cigana*, que Manuel Ivo Cruz apresentou dezenas de vezes em várias cidades de Portugal.

No elenco, praticamente todos os cantores são alunos e professores da EMB. Novamente temos, da UnB, o baixo Zuinglio Faustini. E volta à Brasília também, o baixo Boris Farina. Norma Silvestre faz a direção de cena e Asta Rose, cenários e figurinos.

O programa da ópera é detalhado, contando inclusive com uma resenha cronológica, desenvolvida por Manuel Ivo Cruz, maestro e Diretor Musical do Teatro Nacional de São Carlos em Lisboa e Mário Martin Graça, Conselheiro Cultural de Portugal em Brasília. Nessa resenha temos “acontecimentos de natureza musical em Portugal e no Brasil e de outros eventos culturais e políticos de interesse luso-brasileiro ou universal,

ocorridos entre os anos de 1737, anterior ao nascimento de Domingos Caldas Barbosa, e 1822, posterior à morte de Antônio Leal Moreira”. É um trecho de grande valor histórico para os interessados na história da ópera no Brasil e em Portugal. O programa está disponível no sítio eletrônico www.operabrasilia.com.br

Também no espólio de Asta Rose Alcaide encontramos uma caixa com as inscrições “*A Vingança da Cigana*”, contendo várias peças do figurino muito bem conservadas, e que agora fazem parte do acervo da Casa da Cultura Brasília.



Imagem 95: *A Vingança da Cigana* (Acervo Francisco Frias)

O telão ao fundo desse cenário também estava no espólio e atualmente está em posse do senhor Cláudio Pereira.

QORPO SANTO

A última ópera da temporada de 1983 foi a contemporânea *Qorpo Santo*, do compositor e maestro Jorge Antunes⁶⁷.

No sítio eletrônico do maestro, encontramos referência à composição de nove óperas, sendo *Qorpo Santo* sua segunda ópera, composta e encenada em 1983, com música e libreto do próprio Antunes. Entre a primeira ópera, *Contato*, de 1968 e *Qorpo Santo*,

⁶⁷ O carioca **Jorge Antunes** graduou-se em violino, composição e regência pela Escola de Música da Universidade do Brasil, atual UFRJ, em 1968. Depois de cursos de pós-graduação, mestrado e doutorado, em Buenos Aires e Paris, entrou para o quadro de docentes da UnB, onde se aposentou em 2011. É precursor da música eletrônica no Brasil, estilo que permeia muitas das suas obras.

encontramos referência a mais duas óperas: *Vivaldia (sic) MCMLXXV*, ópera buffa de câmara (1975) e *Coreto* (composta em 1975, estreada em 1976).

No trecho abaixo, temos uma informação mais detalhada sobre o catálogo de obras operísticas de Jorge Antunes, na sua biografia escrita por Gerson Valle:

No *Catálogo de Obras* de Jorge Antunes, há referência a cinco óperas, escritas, evidentemente, até a edição: *Vivalda MCMLXXV* (1975), *Qorpo Santo* (1983), *O Rei de Uma Nota Só* (1991), *Olga* (1987/1997) e *A Borboleta Azul* (1995). Na Introdução, o referido *Catálogo* adverte que não estão nele incluídas as obras de juventude, as eletroacústicas para fita-solo, as escritas para teatro e cinema e as de multimídia. Estas últimas -as de multimídia-, contam de oito obras para Instalações e Ambientes com utilização simultânea de luzes, cores, projeções, dança, odores, objetos táteis, sabores e perfumes. Para cinema, há três obras. Para teatro (música de cena), quatro. Mas, há a referência, também, a uma ópera de câmara dentre as obras da juventude. Ela intitula-se *Contato* e o libreto é também do compositor. (VALLE, p. 200)

Após a publicação dessa primeira edição da biografia de Jorge Antunes, teremos outras composições para música e cena; *Auto do Pesadelo de Dom Bosco* (ópera de rua, 2010), *A Cartomante* (2013), *O Espelho* (2015) e *Olympia ou Sujadevez* (ópera de rua, 2016). Apesar de ser um fato raro, a encenação de óperas de compositores contemporâneas, Jorge Antunes teve a maioria das suas óperas e minióperas encenadas, não somente em uma produção, mas às vezes em até duas produções, em épocas ou lugares diferentes. A ópera *Olga*, por exemplo, já foi apresentada em três grandes produções: em 2006, no Teatro Municipal de São Paulo; em 2013, no Teatro Nacional de Brasília, dentro da programação do III Festival de Ópera do DF, e, entre outubro de 2019 e março de 2020, em Gdansk, Polônia,. As minióperas já foram produzidas em duas ocasiões. E a ópera *A Cartomante* também foi estreada logo após sua composição, em 2014, no IV Festival de Ópera do DF.

Vamos falar, mais detalhadamente, sobre a ópera *Qorpo Santo*.

A ópera conta a vida do dramaturgo gaúcho *Qorpo Santo*, considerado o criador do teatro do absurdo. O libreto mescla a vida real de Qorpo Santo com trechos de suas peças teatrais. A ópera tem 3 atos e 1 poslúdio. Para esse poslúdio o compositor escreveu 4 finais diferentes. Durante os entreatos o público vota, para que se escolha um dos 4 finais. Para tanto, urnas são dispostas dentro do teatro, e cédulas para votação são distribuídas ao público. Os papéis principais são: Qorpo Santo (barítono); Dona Ignácia (soprano) e O Diabo (baixo). Papéis secundários, coro e banda de música em cena e orquestra sinfônica. (<http://jorgeantunes.com.br/pt/project/opera/>)

Segundo Valle, Jorge Antunes procurou o diretor da FCDF, Carlos Fernando Mathias, em 1982, e propôs escrever uma ópera para a Fundação. Carlos Fernando Mathias

procurou o maestro titular Emílio de César, que fora aluno de Composição de Jorge Antunes, e concordou com o projeto. Fez-se um compromisso de estrear a ópera *Qorpo Santo* em 1983, centenário do dramaturgo gaúcho.

Carlos Fernando Mathias, entretanto, deixa claro a Jorge Antunes que não teria o dinheiro necessário para a produção. Com isso, Jorge Antunes fica responsável, não somente pela composição de libreto e música da ópera, mas também pela produção e captação de recursos.

E como lhe foi trabalhosa!!! Na verdade, pode ser definida como a grande ópera de um homem só. É dele o libreto, a música, o cenário e figurino, a produção e captação de recursos, a preparação de todo o espetáculo...E para a obra ainda ser mais multimídia, dois filmes, pois o libreto de Antunes contém o que seria, em cinema, um flashback, com projeção em tela no palco de cenas da infância de Qorpo Santo, em filmes super-oito (além de projeção de slides, tudo por conta da autoria de Jorge Antunes!) Num tempo mínimo para uma obra de tais proporções (quatro horas de espetáculo), Jorge Antunes abordou não só múltiplas artes, mas também múltiplas atividades de trabalho, tendo chegado até a exaustão física e mental. (VALLE, p. 201 e 202)

Na entrevista dada para essa tese, o maestro Emílio de César disse que Antunes é quem iria reger a ópera, mas que, ao final, foi Emílio mesmo quem regeu. Provavelmente, pela sobrecarga de trabalho que Jorge Antunes teve, para colocar a ópera no palco. Podemos comprovar isso também pelos documentos que Jorge Antunes nos cedeu para a tese, onde encontramos várias cartas e ofícios da produção do espetáculo, relacionadas às várias etapas da produção, como a correspondência no anexo (Anexo 8) trocada entre Jorge Antunes e Carlos Fernando Mathias⁶⁸.

Curiosamente, encontramos a impressão de dois programas para a ópera. Um dos programas, confeccionado pela FCDF para a estreia mundial da ópera em Brasília, é bastante completo, trazendo inclusive o texto do libreto, o que não era usual. Chama a atenção o desperdício de espaço no programa e a diagramação irregular⁶⁹. Neste programa, temos o elenco, fotos e currículos. O outro programa, um pouco menor, curiosamente, não traz o nome dos solistas, nem dos atores e coralistas. A lista de personagens é extensa e alguns solistas tinham que interpretar vários papéis, e na lista de personagens encontramos uma descrição detalhada de cada um deles. (Anexo 09)

⁶⁸ Mais documentos, como cartas e ofícios, além de fotos, cartaz, programas e flyers, podem ser vistos no sítio eletrônico www.operabrasilia.com.br

⁶⁹ vide <https://www.operabrasilia.com.br/qorpo-santo-1983/>.

Jorge Antunes usou de recursos da música eletroacústica e como novidade, escreveu vários finais para a ópera. A ideia era que o público, durante a ópera, munido com uma cédula de votação, escolhesse o final a ser apresentado. (Anexo 10)

A criação de quatro finais diferentes para a ópera surgiu pelo desconhecimento histórico sobre os últimos anos de vida de Qorpo Santo. Antunes teve então a ideia de escrever quatro possibilidades e deixar a escolha para o público.

Entretanto, como o prazo para a finalização da ópera estava fechado, com data de estreia, só houve tempo suficiente para a composição de um dos quatro finais. Antunes escolheu o mais simbólico e grandiloquente. (VALLE, p. 205)

Antunes então usa mais uma vez de sua grande inventividade e resolve cometer “fraude eleitoral”. Se algum dos finais que ele não havia escrito fosse escolhido, os atores iriam a público preconizar o voto nulo, denunciando uma farsa eleitoral. Por coincidência, em todas as récitas, o final 4, que fora o único escrito, foi o mais votado.

Algumas páginas do programa e também a ficha de votação para escolha do final da ópera estão nos anexos, para demonstrar algumas particularidades dessa produção em questão, como, por exemplo, o grande número de papéis solistas e comprimários, além dos muitos atores.

Ficou famosa também, a história sobre o registro da ópera em vídeo. Outras produções de ópera da FCDF já haviam sido gravadas, mas pelo visto, com bastante discrição. Jorge Antunes, desconhecendo esse fato, contrata uma equipe profissional e posiciona várias câmeras para gravar a estreia. Os músicos da orquestra se rebelaram e foram contra a gravação, alegando que o maestro não havia pedido autorização e que isso violaria seus direitos de imagem. Uma reunião emergencial foi convocada, o que atrasou o início da apresentação. Os músicos acabaram por concordar com a gravação, mas aí entra a figura do maestro rebelde que, num discurso contra si mesmo, diz que não permitiria a gravação. Por isso, infelizmente, não temos registro desse importante fato histórico que teve em seu elenco nomes como a soprano Martha Herr no auge da carreira, o barítono Eládio Pérez-Gonzáles e o baixo Zuinglio Faustini, desdobrando-se em cinco personagens diferentes. E que, por sua modernidade, teria sido um registro fundamental na análise de como foi possível, naquela época, concretizar as ideias inovadoras de Jorge Antunes.

Não podemos deixar de comentar também que a regência da ópera seria do maestro Jorge Antunes, mas a sobrecarga de trabalho fez com que ele acabasse passando a

batuta para o maestro Emílio de César, que teve pouquíssimo tempo para se preparar, segundo relato do próprio Emílio.

Parece que as circunstâncias não mudaram muito, porque, devido também a sobrecarga de encomendas de trabalho e compromissos artísticos, o professor aposentado da UnB, maestro Jorge Antunes, não teve tempo de nos dar um depoimento oral sobre essa época. Mas, gentilmente, cedeu todo o material que tinha para ser analisado, digitalizado e disponibilizado no sítio eletrônico dedicado a essa tese.

Graças às fotos do espetáculo, podemos ver que, mesmo com toda a sobrecarga de trabalho e a pouca condição financeira, a ópera atinge um nível artístico satisfatório, com cenários interessantes, um bom trabalho de iluminação e bons figurinos, sem contar o alto nível dos cantores convidados.

Muito mais pode ser dito sobre essa produção que, devido a organização de Jorge Antunes, foi a mais bem documentada até agora. Temos um excelente relato na biografia escrita por Gerson Valle, que recomendo aos interessados na música brasileira.



Imagem 96: Zuinglio Faustini - Foto da ópera (Acervo Jorge Antunes)



III Ato, Cena 1 - O Sacerdote reza o "Credo" acompanhado medrosamente pelo condenado, e religiosamente pelo povo.

Imagem 97: Foto da ópera (Acervo Jorge Antunes)



II Ato, Cena 4 - Clínica do Dr. Eiras no Rio de Janeiro: o Dr. Medeiros Delfin (o Satanás disfarçado) interrompe energicamente a reunião da Junta Médica e condena Q S declarando-o monomaniaco.

Imagem 98: Foto da ópera (Acervo Jorge Antunes)



**Imagem 99: Zuínglio Faustini, Eládio Pérez-Gonzales e Martha Herr
Foto da ópera (Acervo Jorge Antunes)**

1984 - COSI FAN TUTTE, LA TRAVIATA, OS GONDOLEIROS, IL GUARANY, PORGY AND BESS

A temporada operística de 1984 começa com a ópera *Cosi fan Tutte* que, como já vimos, está entre as favoritas do grande público. A concepção e direção de cena de Norma Silvestre, e os cenários e figurinos de Asta Rose Alcaide, buscam representar o final do século XVIII. Algumas dessas peças desse figurino resistiram ao tempo e hoje fazem parte do acervo da Casa da Cultura Brasília. Chama a atenção o tamanho das peças femininas, bastante reduzidas para os padrões femininos de hoje.

Essa foi a primeira ópera produzida em Brasília que foi apresentada não somente na Sala Villa-Lobos, no dia 7 de abril, mas também em duas escolas de cidades periféricas de Brasília: Taguatinga e Sobradinho, com orquestra reduzida.

Apesar da simplicidade do cenário, vemos um apuro maior nos figurinos, com tecidos brilhante e coloridos no vestuário feminino. Existe uma coerência na escolha de tons pastéis para todo o elenco e o figurino masculino respeita as indicações de roupas do século XIX. Também no cenário encontramos cores pastéis e delicadeza no desenho dos painéis. A

simplicidade do cenário e o escasso uso de objetos de cena, facilita com que a ópera seja apresentada em palcos pequenos, como os teatros de Taguatinga e Sobradinho.

No programa da ópera, consta somente uma apresentação na Sala Villa-Lobos, dentro da série Concertos para a Juventude. Quem conhece a Sala Villa-Lobos e a ópera em questão, vendo as fotos, pode imaginar que tenha sido difícil para o público se envolver com a história. A sala tem mais de 1500 lugares e uma das piores acústicas do Brasil, o que dificulta que composições como *Così fan Tutte* sejam plenamente apreciadas. Podemos acreditar que suas apresentações nas outras cidades, ao redor de Brasília, em formato reduzido e com narrador, foram mais efetivas enquanto espetáculo cênico-musical.

Nessas apresentações em escolas, para facilitar o entendimento do público e por causa da ausência de legendas, Norma Silvestre criou o personagem do Compositor, representado por um ator, que representaria Mozart, e que contaria a história para o público antes de cada cena. Para interpretar o Compositor foi convidado o ator Marcelo Saback.

Outro problema da Sala Villa-Lobos, que também interfere no bom desempenho vocal de uma ópera, é a distância muito grande entre o fosso da orquestra e a boca de cena, onde começa o uso efetivo da iluminação. Podemos constatar isso nas fotos do *Così* abaixo. A boca de cena da Sala Villa-Lobos pode chegar a 16 metros de comprimento, o que é ideal para óperas de grande porte, mas pode ser perigoso para óperas pequenas como *Così*.

O cenário de treliças de madeira também não cria uma caixa acústica, o que ajudaria na projeção das vozes dos cantores. Não falo isso por suposição, mas por ter cantado muitas vezes na Sala Villa-Lobos. A ausência de retorno da voz pode ser desesperadora e, por isso, já vi muitos cantores, pouco acostumados a acústica da Sala Villa-Lobos, se prejudicarem, forçando a voz desnecessariamente, por não ter a certeza que a voz estava projetada corretamente.

O programa da ópera é simples, se comparado com os das outras produções.

Importante ressaltar que, durante muitos anos, funcionou no prédio da FCDF uma gráfica, que ficava responsável não somente pela impressão, mas também contava com funcionários de criação e diagramação. Por isso vemos um padrão semelhante nos diversos programas de ópera, com exceção desse e do *Qorpo Santo*.

A FCDF apoiou muitos artistas e espetáculos do DF durante décadas, com a cessão da gráfica para criação e impressão de cartazes, filipetas e programas.



Imagem 100: Cosi fan Tutte – Sala Villa-Lobos (Acervo Francisco Frias)



Imagem 101: Elenco Cosi fan Tutte: Nida Gibran, Francisco Frias (*in memoriam*), Laura Conde e Jorge Luna (*in memoriam*) (Acervo Francisco Frias)



Imagem 102: Così fan Tutte em Taguatinga ou Samambaia (Acervo Francisco Frias)



Imagem 103: Così fan Tutte em Taguatinga ou Samambaia (Acervo Francisco Frias)

LA TRAVIATA

Em maio, temos uma superprodução: a ópera *La Traviata*, de Verdi, que traria mais uma vez à Brasília a grande soprano brasileira Ruth Staerke. Podemos ver todo seu talento no vídeo que nos chegou dessa produção. Mas, é importante ressaltar que todo o restante do elenco é composto de artistas residentes no DF. Assim como todo o grande coro e a orquestra. Podemos constatar também na ficha técnica que, nessa época, a FCDF já tinha uma equipe técnica, que envolvia maquinistas, montadores, equipe de montagem e operação de iluminação, e também costureiras e camareiras.

Resgatamos a carta convite da FCDF para Francisco Frias, para participar da ópera *La Traviata*, onde temos os valores acordados e os prazos de ensaio e apresentação. (Anexo 11)

Me lembro que nos meus primeiros anos de trabalho no Teatro Nacional, um dos meus locais favoritos era a sala da costura, onde ficavam as costureiras e os figurinos feitos naqueles anos de muitas óperas. Com o tempo e a escassez de produções, as costureiras foram sendo remanejadas de função, e os figurinos começaram a ser alugados ou emprestados, o que ocasionou muitos danos e perdas de peças. Sem função, a divisão de costura acabou por ser extinta.

Nessa produção de *Traviata*, podemos ver um cuidado particular com o figurino, que devido a época em que se passa a história e o nível social dos personagens, pede riqueza de materiais e detalhes, assim como saias com muito volume, para enfatizar o *glamour* do período histórico, marcado pelo romantismo. Um exemplo clássico é o vestido usado por Ruth Staerke na foto abaixo. Também temos um bom exemplo na foto do coro:



Imagem 104: Ruth Staerke como Violetta Valery (Acervo Francisco Frias)



Imagem 105: Figurino do coro (Acervo de Nadyr Leme Ganzert, primeira à esquerda)



Imagem 106: Figurino do coro (Acervo de Nadyr Leme Ganzert, primeira à esquerda)



Imagem 107: Figurino de Ruth Staerke e do coro (Acervo de Nadyr Leme Ganzert, primeira à esquerda)

Vemos predominância de tons pastéis em tecidos esvoaçantes, com o volume da saia de acordo com a época. “Naquela época as saias atingiram tal dimensão que o uso de uma estrutura em forma de gaiola foi necessária para suportar o volume do tecido e estendê-lo”⁷⁰ (WITSEN, p. 209). Witsen também afirma em relação às estruturas que compunham a sustentação das saias, que elas eram endurecidas por ossos de baleia, cana e metal: “Se essas engenhocas eram, por um lado, armadilhas de fogo virtuais, por outro lado transmitiam uma sensação de grande elegância e graça, inigualável em qualquer outro período da moda. Eles davam a impressão única de que quem a vestia estava flutuando em vez de andar”⁷¹ (WITSEN, p. 209). Apesar de todo o efeito romântico, saias com muitos aros não são fáceis de utilizar no palco, assim como não eram na vida real. São figurinos difíceis de manipular e, para os homens, torna-se uma tarefa complicada se aproximar da dama desejada.

Temos também largos decotes com ombros à mostra, e muitas joias brilhantes, além de flores nos cabelos, xales esvoaçantes e leques ricamente decorados e pintados. Realmente uma época de muita elegância e uma sensualidade sugerida, atrelada a uma indução de fragilidade feminina.

O figurino masculino também é bastante elegante, apesar do que comenta Witsen: “A moda masculina da década de 1860 não combina com a elegância das mulheres. As calças ficaram meio folgadas, as mangas compridas e enrugadas. Todo mundo parecia um pouco como se estivesse usando as roupas descartadas de seu irmão mais velho.”⁷² Mas ele também defende uma certa liberdade nesse vestuário masculino de forma a trazer ao palco um estilo mais elegante e que combine com o figurino feminino. Foi o que fez Asta Rose Alcaide, cenógrafa e figurinista dessa produção, ao colocar em cena todos os homens de fraque. Provavelmente os fraques foram alugados, já que isso seria mais fácil de providenciar do que a confecção de tantas peças de figurino para o coro masculino, como descritas por Witsen, individualizando cada peça.

Não temos muitos registros em foto do cenário, mas o vídeo completo da ópera está no canal de vídeos YouTube.com para consulta. O primeiro ato traz enormes janelas imitando janelas de metal e vidro, e grandes lustres, bem como uma mesa imponente com uma toalha brilhante. Há também o que parece ser um aparador com castiçais. O estado

⁷⁰ **ORIGINAL:** At that time the skirts had reached such dimension that the use of a cagelike structure was needed to support the volume of fabric and spread it out.

⁷¹ If these contraptions were virtual firetraps at their worst, at their best they conveyed a feeling of great elegance and grace, unequalled at any other period of fashion. They gave the unique impression that the wearer was floating rather than walking.

⁷² Men's fashions of the 1860s do not match the women's in elegance. Pants had become somewhat baggy, sleeves long and wrinkled. Everybody looked a little as if he were wearing his older brother's castoffs. (tradução minha)

de desgaste da película não permite ver detalhes, mas a sensação de opulência e elegância está presente.

No segundo ato, desce uma cortina que separa o cenário do primeiro ato do segundo, e móveis são colocados, para retratar a casa de campo na qual Violetta e Alfredo vão morar, fugindo da agitação dos salões parisienses. Abaixo foto do acervo de Francisco Frias:



Imagem 108: Francisco Frias e Ruth Staerke no Segundo Ato (Acervo Francisco Frias)

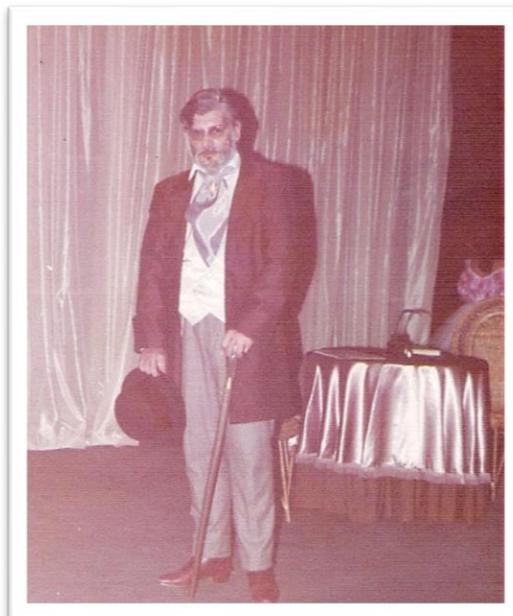


Imagem 109: Francisco Frias caracterizado como Germont, pai de Alfredo (Acervo Francisco Frias)

No terceiro ato, temos cortinas que vão do teto ao chão e escadas, dando profundidade e planos diferentes ao palco. O balé surge com figurino também em tecidos vaporosos e, apesar da simplicidade do modelo, o efeito é bonito. No vídeo podemos perceber que Ruth Staerke, que no primeiro ato vestia um lindo vestido branco, está agora de preto, demonstrando o estado de melancolia que enfrenta a personagem, forçada que foi a se separar do homem que amava, contrastando com a alegria do primeiro ato. Mas, não conseguimos ver os detalhes pela má qualidade do vídeo. Felizmente o áudio está melhor preservado e podemos ouvir Ruth Staerke, Carlos Belbey e Francisco Frias em excelente forma vocal.



Imagem 110: Única foto do terceiro ato, com destaque para o figurino do balé (Acervo de Francisco Frias)

No quarto ato, que se passa no quarto de Violetta, em seus últimos momentos de vida, Asta Rose consegue um efeito aconchegante com as cortinas, agora dispostas em volta da cama, como se cobrissem paredes e janelas. A ópera, que havia começado com um largo espaço de salão, bem iluminado e ricamente decorado, termina com um espaço de confinamento, com pouca luminosidade, que apesar do aconchego sugerido, remete ao sofrimento de Violetta, causado pela tuberculose, e o declínio de sua vida como cortesã.

É muito gratificante ver o esforço da produção da ópera já em seu quarto ano de trabalho, cada vez mais empenhados em proporcionar uma experiência de alto nível artístico ao público local.

Depois de Traviata, teremos a opereta *Os Gondoleiros*, sobre a qual já falamos anteriormente, e a produção da EMB para *O Guarani*, de Carlos Gomes. E por fim, uma produção inesquecível de *Porgy and Bess* encerra um ciclo frutífero, que não se repetirá por muitos anos no Teatro Nacional.

O GUARANI

O Guarani (Il Guarany) é uma ópera de grande fôlego, como todas de Carlos Gomes. Exige uma produção cênica apurada e, principalmente, grandes cantores.

Duas coisas chamam a atenção no programa. Primeiro, a ausência de Norma Silvestre e Asta Rose Alcaide, que até então estavam em todas as listas de produção, em alguma função técnica ou artística. E segundo a presença, não de um cenógrafo, mas de uma equipe cenográfica, com seis pessoas: Edna Rezende⁷³ e Sérgio Mendonça (cenógrafos), Reinaldo Ferraz e Luiz Gallina Neto (orientação cenográfica), Carlos Teixeira e Carlos Henrique de Oliveira Porto Filho (cenotécnica).

Como registro dessa ópera, temos somente o programa e uma única foto, feita da plateia durante uma apresentação, encontrada no acervo de Francisco Frias. Podemos ver um cenário bem elaborado e figurinos de época. O elenco trazia a soprano Niza Tank, nossa melhor Ceci, e no papel de Peri, o grande tenor brasileiro Benito Maresca. Temos também o baixo Benedito Silva, no papel de Cacique, que, em 1986, cantará essa mesma ópera com Niza Tank, Sergio Albertini e Andrea Ramus, em São Paulo e cujo registro fonográfico está disponível no sítio eletrônico <http://culturafm.cmais.com.br/arquivo-vivo/home/programa-de-estreia-o-guarani-de-carlos-gomes>. Completando o grande elenco, os já conhecidos excelentes solistas de Brasília e um grande coro da EMB. Na direção musical, Levino de Alcântara e na direção cênica o paulista Emmerson Eckmann⁷⁴. Podemos imaginar que foi um espetáculo de grande valor, com toda a experiência acumulada pela equipe técnica do TNCS, responsável por cenários e figurinos, e também pelo elenco de primeira linha que se apresentou.

Tive a oportunidade de assistir ao ensaio geral desse *Guarani* e fui testemunha de uma cena antológica e muito divertida, que entrou para o folclore da cidade. Na cena final da ópera temos uma grande explosão. Durante os ensaios anteriores, nada anormal aconteceu. Mas, no ensaio geral, os contrarregras, situados acima do palco nas varandas de cenário e iluminação, na hora da explosão despejaram serragem para dar realismo à cena. Acontece que

⁷³ **Edna Rezende:** (Inhapim/MG 20/03/1943-Brasília 02/11/2019) Escritora, psicóloga e artista plástica. mudou-se para Brasília em 1971, onde, em 1975, se formou em Psicologia, pelo Centro Universitário de Brasília (UniCEUB) e, em 1984, em Artes Cênicas, pela Faculdade Dulcina de Moraes, tendo sido, por vários anos, funcionária do Ministério da Educação.

⁷⁴ **Emmerson Eckmann:** (08/11/1930-2001) Paulista, cenógrafo, diretor cênico, produtor brasileiro.

nem o elenco nem os cantores do coro sabiam desse efeito cenográfico e muitos morreram de barriga para cima e de boca aberta. Foi hilário assistir aos mortos pela explosão, tossindo e cuspidando serragem. Obviamente, no dia da estreia, todos morreram de barriga para baixo ou de lado.



Imagem 111: Programa da ópera O Guarani – Solista Benedito Silva e equipe de cenografia

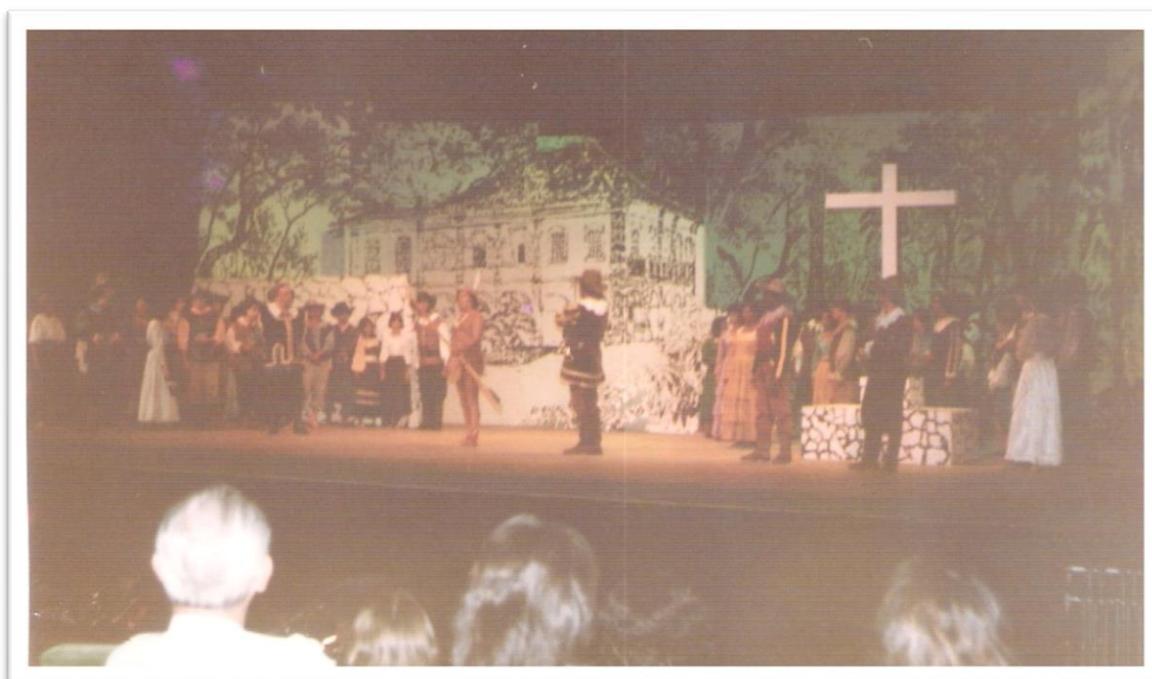


Imagem 112: Única foto da ópera O Guarani – 1984 (Acervo Francisco Frias)



LEVINO F DE ALCÂNTARA – Diretor Musical



EMMERSON ECKMANN – Diretor de Cena



NORMA LILIA – Coreografia



BENITO MARESCA – Pery



NIZA DE CASTRO TANK – Ceci



ZUINGLIO FAUSTINI – D. Antonio Mariz



Imagem 113: Programa da ópera O Guarani – alguns dos solistas

PORGY AND BESS

Após quatro anos de trabalhos intensos, muitas parcerias, que resultaram em uma equipe coesa e melhor preparada, um público constante e um mercado de trabalho em expansão, a ópera em Brasília chega a um ponto de amadurecimento que lhe permite um voo mais alto. E esse voo chega com a programação da ópera *Porgy and Bess*, do compositor americano George Gershwin.

A produção dessa ópera traz algumas dificuldades para quem se anima a fazê-la, como, por exemplo, a exigência de um elenco majoritariamente composto por artistas afrodescendentes, que cantem em estilo lírico, mas que tenham a flexibilidade de dar uma conotação popular às melodias, apesar da impostação vocal. Uma das funções básicas da impostação vocal no lírico é fazer com que a voz seja projetada sem a necessidade de microfones. Essa ópera consegue essa mistura de estilos e tem várias melodias que depois foram gravadas por cantores e cantoras de *Jazz* e *Blues*, como Ella Fitzgerald que gravou uma versão “*jazzística*” com orquestra, ao lado de Louis Armstrong. Temos gravações antológicas também com Billie Holliday, Sarah Vaughan, e muitos outros artistas, cantores e instrumentistas. Essas melodias fazem de *Porgy and Bess* uma das óperas mais importantes do século XX e impressionam o público desde sua primeira apresentação, apesar de ter sido considerada por alguns críticos americanos, uma visão racista dos negros. Mas, sabemos que Gershwin cresceu no Harlem, sendo fortemente influenciado pelo ritmo musical dos moradores do bairro, e que já havia escrito uma ópera negra curta, *Blue Monday*⁷⁵, que ele nomeou como uma “*jazz opera*” em um ato.

Para *Porgy and Bess*, ele e DuBose Heyward, libretista da ópera, visitaram a cidade de Charleston, mergulhando em sua comunidade, indo às igrejas, clubes, sessões religiosas, encontros familiares e reuniões de moradores. Após onze meses de trabalho árduo, terminaram a ópera, que teve o irmão de George, Ira Gershwin, como letrista das canções.

No programa, vemos que a realização foi da AOB, cuja presidente à época era sua fundadora, Asta Rose Alcaide, e que, como já dissemos, era funcionária da Embaixada dos Estados Unidos. Isso explica o fato de terem conseguido trazer à Brasília dois grandes cantores americanos para os papéis principais: o barítono Benjamin Matthews como Porgy e

⁷⁵ *Blue Monday (Opera à la Afro-American)* era o nome original de uma "ópera de jazz" de um ato de George Gershwin, rebatizada de 135th Street durante uma produção posterior. O libreto em inglês foi escrito por Buddy DeSylva. Embora seja uma peça curta, com um tempo de execução de entre vinte e trinta minutos, *Blue Monday* é frequentemente considerada o projeto de muitas das obras posteriores de Gershwin e é frequentemente considerada a "primeira peça do jazz sinfônico" por ter sido a primeira tentativa significativa de fundir formas de música clássica, como a ópera, com a música popular americana, com a ópera amplamente influenciada pelo jazz e a cultura afro-americana do Harlem. (tradução minha)

Priscila Baskerville como Bess. Completavam o elenco a diva brasileira Neyde Thomaz, como Serena, o tenor Marcos Thadeu ,como Sportin' Life, e a estrela mineira em ascensão, Elizete Gomes, como Clara, além de grandes solistas locais, como Moisés Ribeiro, Izaltina dos Santos, Eli Soares, Radovir dos Santos, Laura Conde e grande elenco.

O destino prega peças nas pessoas. Mal conheci Elizete Gomes durante os ensaios e apresentações de *Porgy and Bess*, mas ficávamos todos de boca aberta quando ela cantava *Summertime*. Quinze anos depois, dividi o palco com Elisete Gomes no Palácio das Artes em Belo Horizonte em duas óperas: na *Aída*, de Verdi, onde ela interpretava magistralmente a escrava etíope Aída e eu, sua rival no amor, a princesa egípcia Amnéris. E depois na *Turandot*, de Puccini, onde eu era a princesa chinesa de gelo e Elizete, a jovem escrava Liù. Eu costumava brincar com ela dizendo que, daquela vez, eu ficaria com o mocinho no final. Elisete Gomes é uma artista indescritível, uma colega muito profissional, com uma voz maravilhosa.



Imagem 114: Homero Velho, Janette Dornellas, Marcos Liesenberg (*in memoriam*) e Elizete Gomes (foto Paulo Lacerda)

Mas, voltando à *Porgy and Bess*, tínhamos na produção, mais uma vez, nosso time de ouro: Norma Silvestre, Asta Rose Alcaide, Emílio de César e Norma Lillia na coreografia.

Uma coisa que nunca esquecerei é a seriedade e profissionalismo com que essa equipe conduzia a produção. Foi um aprendizado sem preço, que levo até hoje para meus compromissos profissionais, seja em que função eu estiver.

Já contei no primeiro capítulo como essa ópera foi fundamental na definição dos rumos da minha carreira de cantora. Foi no coro de *Porgy and Bess* que conheci Cássia Eller e Marcelo Saback, além de Zélia Duncan, Vanja Santos, e tantos outros artistas. Com eles, comecei a me profissionalizar e enveredei pelo caminho sem volta do amor ao canto lírico. Por isso, tenho um carinho especial por essa ópera e suas canções maravilhosas.

Porgy and Bess foi um enorme sucesso, atraindo um grande público ao Teatro Nacional, nas suas seis récitas, o maior número de récitas de uma ópera durante estes quatro anos. Mas, só um número assim faria jus à qualidade do espetáculo e ao investimento feito, que uniu dezenas de parcerias, como podemos ver no programa.⁷⁶

Depois dessa ópera, veio nova eleição e os rumos políticos mudaram. O novo governo que entrou não tinha a mesma paixão pelo gênero e depois disso nunca mais tivemos uma temporada regular de ópera, até a criação do Festival de Ópera da OSTNCS, por iniciativa do Maestro Cláudio Cohen, que aconteceu na sua primeira gestão como maestro titular da orquestra e teve quatro edições, de 2011 a 2014. Também podemos falar de uma maior regularidade na produção de óperas, após a entrada da Ópera nas rubricas do FAC - Fundo de Apoio à Cultura, em 2012, ou seja, vinte e oito anos depois. É triste pensar que, todo o investimento de quatro anos em preparação de equipes, formação de cantores e técnicos, formação de plateia, foi simplesmente ignorado e jogado no lixo.

Porgy and Bess reuniu um grande elenco, um coro de qualidade, a orquestra do Teatro em plena forma e já experiente em tocar em óperas de grande porte, uma equipe técnica cada dia mais preparada, capaz de executar um cenário bem elaborado, com vários níveis de palco, uma equipe de costureiras e camareiras, que prepararam um figurino correto e que já sabiam as minúcias de como cuidar de um elenco tão numeroso. Tudo funcionava muito bem. E posso atestar isso, porque eu estava presente e acompanhei todo o processo.

⁷⁶ O programa dessa e das outras óperas está disponível no sítio eletrônico www.operabrasilia.com.br



**Imagem 115: Neyde Thomaz (Serena), Benjamin Matthews (Porgy) , Laura Conde (Lily) e coro
(foto do programa)**



**Imagem 116: Priscilla Baskerville (Bess) e Benjamin Matthews (Porgy)
(foto do programa)**

O Teatro Nacional de Brasília agora estava na rota das grandes produções operísticas nacionais.

Lembremos que, quando idealizou o Teatro Nacional, Oscar Niemeyer pensou num teatro para ópera e *ballet*. Essa era sua vocação e o desejo de Niemeyer, que foi se desvirtuando com o tempo e colocando a ópera cada vez mais de lado. Não negamos aqui a adequação do TNCS para os mais diversos tipos de expressão artística e sabemos que esses espetáculos contribuíram para o fluxo de caixa necessário à manutenção do teatro. Mas, em um determinado momento, a arrecadação do Teatro passa a ir para o caixa único do governo do DF, e não mais para o teatro diretamente. Começa então, uma deterioração progressiva do Teatro, o que fez com que ele acabasse interditado em 2014 pelos Bombeiros e pela Defesa Civil.

Nos Teatros Oficiais de Brasília, nosso objetivo foi manter o critério de simplicidade e liberdade plástica, que acreditamos caracteriza os edifícios dessa cidade...O primeiro partido por nós fixado previa dois teatros independentes. **Um destinado à Ópera e ao Ballet** e o outro, menor, à Comédia, Ópera e Música de Câmara...1 – Situa num mesmo conjunto, com possibilidade de funcionamento simultâneo num único espetáculo, o Teatro de Ópera e Ballet e o Teatro de Comédia, Ópera e Música de Câmara...8 – O sistema de palco empregado no Teatro de Ópera e Ballet (2.000 espectadores) permite – com utilização de elevadores e carros combinados – a mudança de cinco cenários em poucos segundos, e os urdimentos estabelecidos possibilitam aumentar a boca de cena de modo quase ilimitado sob o ponto de vista visual (extrato de documento publicado na Revista Módulo, Rio, nº 17, abril 1960, publicado no livro Teatro Nacional Claudio Santoro-Forma e Performance, p. 31)

A obra constava, a partir do primeiro projeto, de um teatro de ópera para 1.800 pessoas e um teatro para peças com 800 lugares. (Cálculo Compacto - Teatro Nacional Claudio Santoro-Forma e Performance)

Também Lúcio Costa refere-se à ópera no seu Plano para a construção de Brasília, projeto vencedor do concurso do Plano Piloto de Brasília.

10 - ...A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos Ministérios, não foi edificada, com exceção de uma eventual casa de chá e **da Ópera...**Previram-se igualmente nesta extensa plataforma destinada principalmente, tal como no piso térreo, ao estacionamento de automóveis, duas amplas praças privativas de pedestres, uma fronteira **ao teatro da Ópera** e outra, simetricamente disposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do setor cultural e destinado a restaurante, bar e casa de chá. (SILVA, p. 160, 161)

Hoje, na capital do País, temos um grande teatro, suntuoso em todos os seus aspectos, que está fechado há mais de 5 anos e se deteriorando. Falar que não há verba para reformar o teatro é uma falácia, quando se sabe que a reforma do Estádio de Futebol Mané Garrincha custou mais de R\$ 1 bilhão de reais⁷⁷, como podemos ver na matéria jornalística abaixo. Também foi anunciado, há poucos meses atrás, o projeto de um novo Museu, o Museu da Bíblia, que custará aos cofres públicos, quase três milhões de reais. Este novo projeto está cercado de polêmica, principalmente o fato de que, muitos outros prédios do Distrito Federal estão fechados, como o Museu de Arte de Brasília (MAB), ou em estado precário, por falta de verba de manutenção. Também não há consenso de que o projeto seja realmente de Oscar Niemeyer, além do que a comunidade não foi ouvida sobre a necessidade de um novo museu.⁷⁸

5.2 – ASTA ROSE ALCAIDE, A GRANDE DAMA DA ÓPERA NO DISTRITO FEDERAL

A personagem principal da nossa tese, Asta Rose Alcaide, foi testemunha e agente dessa história. Nas décadas de 70 e 80, Asta esteve rodeada de pessoas que amavam a ópera como ela. Mas, ela se torna nossa personagem principal porque, durante toda a sua vida em Brasília, ela se dedicou a promover, difundir e apoiar a ópera e os cantores do DF.

Estamos em setembro de 1940. A jovem bailarina do corpo de baile do Theatro Municipal de São Paulo, foi apresentada, durante os ensaios da ópera *Rigoletto*, de Verdi, ao tenor Tomás Alcaide, um dos mais famosos tenores portugueses. Ele estava em turnê pelo Brasil com uma companhia de ópera europeia. Em agosto de 1941, os dois se casam. Podemos dizer que assim começa a história da ópera no Distrito Federal, apesar das primeiras operetas terem acontecido na década de 70, antes da chegada de Asta Rose à Brasília, pois foi ela que produziu a primeira ópera e mais do que isso, dedicou toda sua vida a consolidar o gênero operístico na cidade.

Em 2009, a senhora Asta Rose Alcaide me concedeu uma longa entrevista em sua residência, onde me conta, com detalhes, toda sua vida, desde a infância até sua vinda à Brasília e a produção, em 1978, da primeira ópera produzida no DF, *Amahl e os Visitantes da Noite*, do compositor ítalo-americano Gian-Carlo Menotti.

⁷⁷ <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2014/06/obra-mais-cara-do-mundial-arena-do-df-custou-r-14-bilhao-diz-ministerio.html>

⁷⁸ <http://arquitetosdf.org.br/2019/12/20/o-museu-da-biblia-e-o-milagre-da-ressurreicao/>



Imagem 117: Asta-Rose em sua residência ao lado do cartaz da primeira ópera produzida em Brasília (acervo Janette Dornellas)

Durante os anos em que convivi com ela, sempre a ouvia dizer que estava escrevendo sua biografia, mas até o momento nada, de seu próprio punho, foi divulgado sobre ela. Por considerar que ela foi uma figura importantíssima na história da ópera no DF, bem como também em outras atividades culturais e educacionais, assim como também em respeito à sua cultura, julgo ser pertinente contar um pouco de sua história, preservando sua memória.

Quando a entrevistei, em 2009, pretendia desenvolver uma dissertação de mestrado sobre essa figura tão importante no cenário cultural brasileiro, e não somente na área da ópera, como descreverei mais profundamente nesta tese. Asta Rose Alcaide também foi uma pessoa fundamental na minha vida profissional, pois foi graças à minha experiência como cantora no coro da ópera *Porgy and Bess*, produzida por ela em 1984, que decidi seguir a carreira de cantora de ópera. Cantar no palco da Sala Villa-Lobos aquela música maravilhosa, com uma orquestra de mais de 60 músicos e ao lado de cantores impressionantes, foi um impacto muito forte na minha vida. Apesar de estar envolvida com música desde a infância, nunca tinha passado por uma experiência tão emocionante. No ano seguinte, fui admitida no curso de Bacharel em Música, com habilitação em Canto, da Universidade de Brasília, onde fui aluna de um dos maiores cantores e professores da época, o baixo Zuinglio Faustini.

Paralelamente ao curso na UnB, fui convidada por Asta Rose para trabalhar como divulgadora da Associação Ópera-Brasília (AOB), entidade sem fins lucrativos, criada

por Asta Rose, em 1977, e com o objetivo de produzir ópera, fomentar a cultura local e apoiar os jovens cantores do DF. Com o profissionalismo e a rígida disciplina de Asta-Rose, aprendi muito sobre como trabalhar séria e objetivamente e, principalmente, como ser uma cantora de excelência. Nossa parceria durou muitos anos e se transformou numa amizade que durou até seu último dia de vida. Fui a última pessoa a visitá-la em seu leito na UTI do Hospital de Santa Maria, na tarde de 29 de novembro de 2016. Na UTI, somente entrava uma visita por dia. Sua sobrinha gentilmente permitiu que, nesse dia, eu fosse vê-la. Assim, pude me despedir. Fiquei quase duas horas ao lado dela e, mesmo com ela aparentemente inconsciente, contei notícias, falei sobre a ópera *As Alegres Comaders de Windsor*, que íamos estrear no dia seguinte, contei fofocas do mundo da ópera e cantei. Cantei baixinho em seu ouvido a ária da Lairetta, *O Mio Babbino Caro* e outras árias, como a *Habanera* da *Carmen*, que eu sabia que ela gostaria de ouvir. No final da visita, disse o quanto a amava e o quanto ela tinha sido importante na minha vida. E tive a ousadia de dizer: “Vá tranquila. Eu vou cuidar de tudo por aqui. Não vou deixar morrer o que você começou.”

No dia seguinte, estávamos estreando a ópera *As Alegres Comadres de Windsor*, de Otto Nicolai, no Teatro Levino de Alcântara, na qual eu fazia a direção de cena, o figurino e adaptação para o português, juntamente à Hugo Lemos. Pouco antes da ópera começar, recebi a notícia de seu falecimento. Guardei essa informação comigo até o final da ópera, porque eu sabia que se eu contasse antes, o moral do elenco cairia e a ópera, que deveria ser uma comédia, se transformaria em um drama. No final, ao agradecer os aplausos do público, pedi silêncio e anunciei a partida da nossa amiga, a maior incentivadora que a ópera poderia ter. Ela foi a força motriz desse movimento em Brasília, estando sempre envolvida, de alguma forma, em tudo que foi feito nesse sentido por aqui.

Asta Rose foi uma grande incentivadora da minha carreira e nunca me fez elogios sem que eu os merecesse. Era muito sincera em suas críticas e observações. Um dos dias mais importantes da minha vida foi quando ela me disse: “*Agora sim, filha. Agora você é uma cantora de verdade*”. Ela chamava a todos por “filha” ou “filho”.

Ela era assim com todos que a rodeavam: uma mulher objetiva, sincera, com uma autoridade forjada no trabalho e na observação. Isso fica claro em várias das entrevistas que fiz com seus amigos e colaboradores. Todos a admiravam por sua firmeza e profissionalismo. Mas, ao mesmo tempo, era uma pessoa capaz de dizer:

Em entrevista ao Correio, no ano passado, falou sobre a longevidade e sobre os bons anos que viveu. “Nunca esperei viver até os 90 anos”, disse. No mesmo ano, foi homenageada pelo 2º Festival de Ópera de Brasília. “É um reconhecimento muito

bonito, mas não acho necessário. Não me acho extraordinária pelo que fiz. Fui a pessoa que veio no momento certo com o conhecimento certo. Eu penso assim. E enquanto tiver saúde, vou trabalhando. Acho ótimo", contou.
([https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/11/30/interna_cidadsd559479/morre-aos-94-anos-a-bailarina-asta-rose-alcaide.](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/11/30/interna_cidadsd559479/morre-aos-94-anos-a-bailarina-asta-rose-alcaide))

Nesta tese, pretendo trazer à luz vários detalhes de sua vida, sua infância, educação, adolescência, o casamento e a vida conjugal dela com Tomás Alcaide e como isso influenciou toda sua vida pessoal e profissional, refletindo em sua trajetória pessoal em Brasília.

Asta Rose não só criou a Associação Ópera-Brasília, que durou mais de 30 anos, como também produziu, a pedido do então Secretário de Educação e Cultura, Embaixador Wladimir Murinho, a primeira ópera apresentada aqui, em setembro de 1978. Na produção dessa ópera temos alguns nomes que são referências da arte em Brasília.

Asta Rose conservou o programa da ópera e tinha entre seus pertences algumas peças de figurino de Athos Bulcão para a ópera "*Amahl e os Visitantes da Noite*". Estes figurinos me foram doados por Silvia Jordan, sobrinha de Asta-Rose e eu os doei para a Fundação Athos Bulcão, onde estarão melhor conservados e disponíveis para visitação pública. Ela também guardou, até sua morte, grande parte do material gráfico produzido nas temporadas de ópera do GDF e da AOB, como cartazes, programas e matérias de jornal.

Asta Rose Alcaide nasceu em Joinville, Santa Catarina, em 20 de maio de 1922, e faleceu em Brasília em 30 de novembro de 2016. Por conta do forte sotaque adquirido nas décadas que viveu em Lisboa e também da sua fluência em vários idiomas, muitas pessoas achavam que ela não era brasileira. O cabelo sempre bem penteado e volumoso rendeu algumas histórias muito divertidas, como a crença de que ela era uma espiã da CIA e trazia microfones escondidos no cabelo. Tive a oportunidade de dividir um quarto de hotel com Asta, quando da vinda do tenor Luciano Pavarotti ao Brasil, para um concerto no estádio do Morumbi, em São Paulo. Achei que, desta vez, iria vê-la sem maquiagem e com o cabelo desarmado. Mas, para minha decepção, ela foi deitar-se depois de mim. E, quando acordei, ela já estava de pé, maquiada e com o cabelo arrumadíssimo. A única pessoa que viu Asta Rose com o cabelo desarrumado foi minha irmã, que precisou procurar Asta para que assinasse um documento, quando ela estava lavando o cabelo no cabeleireiro. Mas, voltemos a sua história.

Descendente de alemães, suíços e dinamarqueses, estudou em escola alemã e ainda criança já falava alemão, francês e inglês. Foi educada em um ambiente profundamente europeu, onde se ouviam os discos de música erudita que vinham diretamente da Alemanha.

A mãe, Filipina Rose Jordan, tocava muito bem piano. Perguntei a Asta se “Rose” era sobrenome e ela relatou que:

“É porque todas as mulheres daquela geração da minha mãe, todas tinham Rose, por alguma razão acharam graça ser Rose. A minha tia era Rose, a minha mãe era Filipina Rose. Minha irmã, Rotraut Rose. Foi uma mania que as pessoas têm. Quando vim ao Brasil eu adicionei o hífen entre a Asta Rose porque as pessoas sempre pensavam que Rose era o sobrenome...eu não tinha hífen antigamente, porque nenhuma delas tinha hífen nem minha irmã nem as outras. Mas quando eu cheguei aqui, sabe como é o brasileiro, Alcaide era muito complicado aqui. Muito complicado. O nome Alcaide era complicadíssimo. Então eu era sempre a senhora Rose, mandavam-me coisas para casa para a senhora Rose. Digo, então espera aí, põe um hífen e acaba com essa história. O Asta quer dizer, é um diminutivo de Astrid, Asta.”

Nesta tese, procurei respeitar o nome original de Asta Rose e retirei o hífen.

O pai de Asta Rose era Hans Jordan, oriundo de uma família exportadora de erva mate, o Mate Indus, para o Chile, Argentina e Europa. Asta Rose explica a procedência do sobrenome da família:

“Jordan é discutível, mas é do norte da Alemanha. Mas de origem, eu tenho a história da família, eu tenho de 1300 em diante. Tinha Jordan na França e na Suíça. E depois os da França eles foram com aqueles, lembra, lá em Jerusalém, não era ainda Jerusalém, tinha aqueles que foram lá, os templários e aquela gente toda, tátátá e o Jordan da França foi lá e ficou lá na então Palestina, naquele tempo era diferente. Depois uns voltaram para a Suíça e uns voltaram para o norte da Alemanha.”

Asta Rose recorda-se que naqueles anos da infância na casa em Joinville, sua atividade favorita era colocar os discos vindos da Europa na vitrola da família e dançar pela casa. Por causa do seu entusiasmo pela dança, foi matriculada nas aulas da bailarina Liselott Trinks (1914-1987).



**Imagem 118: Liselott Trinks (21/03/1914 – 09/05/1987)
professora de balé de Asta-Rose Alcaide (Internet)**

Um fato curioso foi que Liselott Trinks encenou a ópera Yara, de Pepi Prantl, maestro e compositor austríaco que vivia em Joinville e Asta Rose lembra-se de, dançando nessa ópera, ter tido sua estreia no palco.⁷⁹

Ela conta como se deu esse acontecimento em sua vida:

“Eles iam muito para a Alemanha e traziam muitas coisas da Alemanha. E entre essas coisas traziam muitos discos daqueles bem pesados, grandes. E nós tínhamos uma vitrola que a gente tinha que dar assim a mão para funcionar. Não era elétrica. Eu punha aquilo a funcionar e dançava pela casa toda. Isso pequenina. Tinha mania disso. Então minha mãe meu pôs lá junto a uma senhora que estava dando aula de dança. Comecei na dança aí. E fiz minha estreia no palco com 11 anos. Ainda tenho lá a fotografia. Numa ópera que foi estreada... Minha estreia na ópera foi isso. Ópera “Uma Yara” (sic). Essa Yara era de um compositor austríaco que morava em Joinville e se chamava Pepi Prantl. Esse senhor ao mesmo tempo era maestro e tinha lá uma orquestra. Em Joinville tinha muitos músicos amadores. Muitos. E tinha um grande clube chamado Harmonia Lyra. E na Harmonia Lyra é que se estreou essa ópera, a única ópera desse senhor que evidentemente era um tema brasileiro.”

⁷⁹ (<http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/anexo/noticia/2013/11/eternizados-pela-arte-joinvilenses-sao-relembrados-pelo-legado-que-deixaram-4318871.html>)

Mantive a forma de falar de Asta Rose na transcrição dos trechos das entrevistas, para mostrar como, mesmo após anos já morando no Brasil, ela mantinha na fala um forte sotaque do português de Portugal.



Imagem 119: Sede da Harmonia Lyra em Joinville (fonte: Google Street View)

A Sociedade Harmonia-Lyra foi fundada em 1858, no mesmo local, ou seja, 7 anos após a fundação da cidade. Inicialmente chamada de *Harmonie Gesellschaft* (Sociedade Harmonia), com o decorrer dos anos passou a se chamar Sociedade Harmonia-Lyra. Esta sociedade, ainda palco de eventos sociais, emprestou seus salões para o desenvolvimento da cultura joinvilense. Hoje a cidade está acordando novamente para a cultura, mas no século XIX éramos, eventualmente, passagem de turnês que tinham aqui um público cativo. A Lyra, como é chamada, teve já uma orquestra, e foi palco de óperas, até mesmo uma ópera feita em Joinville, a Yara, do maestro Pepi Prantl. (<http://www.fotolog.com/fotosdejoinville/>)

Aos 15 anos de idade, mudou-se para São Paulo, para continuar seus estudos também em escola alemã, numa escola conhecida como Colégio Teuto-Brasileiro. Lá, estudou de 1937 a 1938. A escola preparava os alunos para universidades alemãs, e esse era o objetivo de Asta Rose: fazer um curso superior na Alemanha.

Em 1939, após o término do colégio, Asta Rose viaja com seus pais de navio para Nova Iorque, onde permanece por seis meses. Seu pai era presidente do Instituto do Mate do Brasil e foi responsável por representar o Instituto na Feira Internacional de Nova Iorque. Essa viagem traz várias coincidências e fatos que marcariam a vida de Asta Rose. O pavilhão representando o Brasil foi planejado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, criadores da cidade onde ela iria viver por mais de 30 anos, até sua morte. O outro episódio marcante para Asta foi assistir a “teatro de revista” Saravá, com a cantora Carmem Miranda.

Mas, o episódio mais significativo dessa viagem foi seu primeiro contato presencial com a ópera, no antigo prédio do *Metropolitan Opera House* de Nova Iorque.

É que, enquanto eu estive em Nova Iorque com os meus pais eu tive a oportunidade de ver a primeira ópera. E que foi no antigo MET, que foi destruído e construíram outro, e que era, sim, era Wagner, e era Tannhauser. Isso para a primeira ópera, para uma pessoa que nunca tinha visto a ópera...claro, minha mãe já tinha visto muitas, ia me contando coisas e meu pai também, mas na Europa, não em Joinville. Mas, eu não, não tinha ainda nenhuma ligação. Sim com a música. Muito. Porque lá em casa, como eu digo, tinha uma vitrola e todas as músicas que tinham lá em casa eram músicas, ou de grandes pianistas ou cantores ou ópera, era tudo europeu. Então eu tinha ouvido, mas não tinha ligado à ópera. E esse Tannhauser foi muito importante, primeiro porque eu não entendi nada do que estava acontecendo e minha mãe me dizia assim: ao fim do primeiro ato ninguém aplaude. Era proibido aplaudir. No Tannhauser não se aplaudia. Achei Wagner muito chato naquele tempo, porque não entendia nada de Wagner, nem podia. E aquilo é muito comprido e não se podia aplaudir. E eu achava aquilo tudo um bocado chato. Mas fiquei fascinada pelo teatro, pela encenação, pelas coisas todas, porque naquele tempo era muito chique tudo. A gente se vestia especialmente para ir a ópera. Não é como hoje aqui.”

Ao voltar para o Brasil, Asta Rose ingressa no corpo de balé do Theatro Municipal de São Paulo, onde aconteciam grandes temporadas de ópera e balé. Segundo ela, os governos de vários países subsidiavam essas temporadas. Então, havia sempre cantores de todo o mundo se apresentando nos teatros de ópera brasileiros e ela pode dançar em várias dessas produções. Numa dessas ocasiões, o tenor português Tomás Alcaide veio ao Brasil, contratado para cantar a ópera *Rigoletto*, de Verdi. O diretor do balé do Theatro, bailarino e coreógrafo francês, já havia trabalhado com Tomás na Europa e o apresentou para Asta Rose, no dia 03 de setembro de 1940.

Não sei dizer como nem quando – a “coisa” começou quase sem darmos por isso - um *flirt* nasceu entre mim e uma das “mocinhas”. Chamava-se Asta Rose. Era de Joinville, no estado de Santa Catarina, e viera para São Paulo completar seus estudos. (ALCAIDE, p. 248)

Apesar da diferença de idade, de 22 anos, logo marcaram o casamento para fins de fevereiro de 1941. Mas, a morte do pai de Tomás fez com que o casamento fosse adiado e se realizasse somente em agosto, na casa dos pais de Asta em Joinville. Em setembro seguiram para Buenos Aires, onde ficaram até agosto de 1942, quando voltam de barco de Montevideu até Santos, numa viagem marcada por muita tensão, já que o Brasil havia entrado em guerra, e já vários navios haviam afundado na região, atacados por submarinos no Atlântico. “Nunca pisei terra firme com mais prazer nem maior sensação de segurança do que quando finalmente chegamos à Santos” (ALCAIDE, p. 252)



Imagem 120: Foto do casal de noivos e jornal brasileiro noticiando a morte de Tomás Alcaide (ALCAIDE, p. 193)

Viveram na Europa de 1942 até a morte de Tomás, em 1967. Enquanto Tomás estava vivo, Asta Rose trabalhou em várias atividades diferentes, além de acompanhar o marido em viagens pela Europa de trabalho e lazer. Teve uma escola de dança, escreveu peças para rádio e fez vários cursos de idioma: aperfeiçoou seu alemão no *Goethe Institut*, fez Aliança Francesa, estudou italiano e russo. Em 1960, fez concurso para a Embaixada Americana, onde, por 15 anos, foi Assessora do Adido Cultural.

Após ficar viúva, Asta Rose ainda permaneceu em Lisboa por 15 anos. Mas, com a revolução dos Cravos, o clima em Portugal começou a ficar insustentável para ela e Asta Rose acabou aceitando uma proposta da Embaixada para voltar ao Brasil, sendo que lhe foi oferecido escolher entre o Consulado Americano no Rio de Janeiro e a Embaixada Americana em Brasília.

Asta escolheu viver em Brasília e, em 1975, segundo suas próprias palavras, mudou-se para cá, seguindo sua intuição. Quando lhe perguntei por que não escolheu o Rio de Janeiro, Asta Rose respondeu:

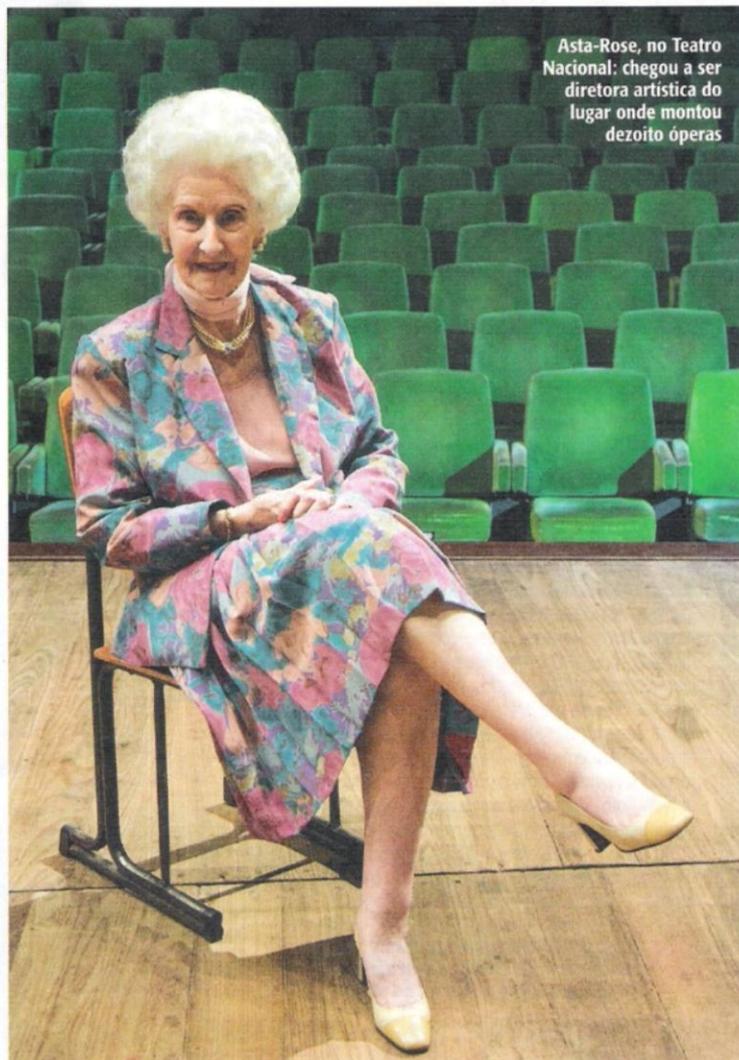
Eu pensei o seguinte. Talvez, eu não sei... foi intuição minha: o que eu tinha visto de Brasília... não tinha nada. Em Brasília tinha tudo por fazer. E no Rio já estava feito. Tinha o Teatro, tinha professores, tinha não sei quantos etc. Eu não vi assim com a ideia... eu vim para a Embaixada americana, que é diferente. Claro, pela embaixada eu tive outros contatos. Contatei com camadas de gente diferentes, conheci o (Vladimir) Murtinho etc. Mas a minha ideia era o seguinte, quando eu escolhi Brasília porque era uma cidade nova, havia coisas por fazer. E eu, em Portugal, como eu te disse, eu era a viúva de Tomás Alcaide. Eles não acreditavam. Eu ainda fiz coisas lá. Fiz recital de dança, vários. Eu fiz várias outras coisas. Desenhei roupas. Ainda hoje usam para o Werther as minhas roupas que eu desenhei. Eu fiz sempre várias coisas, mas eles não acreditavam. Era sempre a viúva de Tomás Alcaide, compreende? Eu digo: não. Agora eu vou ser Asta Rose. Aquelas coisas que a gente faz. Você também é assim como eu. E tem aquela intuição: Brasília tem coisa para fazer. E foi o que eu vim fazer aqui. Eu vim para a Embaixada. Eu praticamente vim para a Embaixada. Aí que eu comecei a conhecer essas pessoas, ver o ambiente. Eu tinha trazido óperas, aquelas bolachas grandes da Europa. Aí, eu aqui fiz o seguinte, com a Sophia (Wainer), Sophia e eu resolvemos fundar a Associação Ópera-Brasília.

Uma lenta paixão

Não foi amor à primeira vista. Curiosos para conhecer a nova capital, a bailarina Asta-Rose Jordan Alcaide e o marido, o tenor português Tomás Alcaide, visitaram Brasília em 1962. O casal não viu grande coisa. Apenas uma cidade ainda por fazer. Naquela época seria impossível imaginar que, viúva, Asta-Rose viria morar na capital dez anos mais tarde. Ela era funcionária da Embaixada dos Estados Unidos em Lisboa, que precisava de alguém que tivesse fluência completa em inglês e português para trabalhar em Brasília. Asta-Rose aceitou o convite e assumiu a área cultural da representação americana. Sabia que tinha capacidade de se adaptar às intempéries da vida. Nascida em Joinville em 1923, ela fazia parte do corpo de baile do Teatro Municipal de São Paulo quando conheceu o renomado cantor lírico Tomás Alcaide em turnê pelo Brasil. A paixão foi avassaladora, e em menos de um ano estavam casados. Moravam em Buenos Aires quando ele perdeu o pai e fez questão de voltar para a Europa em meio à II Guerra Mundial. Devido ao prestígio artístico, Alcaide e Asta-Rose conseguiram embarcar num navio, em Santos, apenas para mulheres. Eles passaram por períodos de escassez de comida e eletricidade. No pós-guerra, rodaram a Europa em teatros destruídos, escombros que aos poucos foram sendo reformados. Ainda assim, Asta-Rose estava acostumada com um cenário cultural mais efervescente do que o de Brasília no início da década de 70. Com suas bolachas trazidas da Europa, introduziu a ópera entre um público leigo. Além disso, produziu o cenário, figurino e coreografia do primeiro espetáculo do tipo na capital. Em 1978, fundou a Associação Ópera-Brasília, que montou dezoito produções. "Só posso agradecer à cidade por ter me deixado fazer a diferença", diz sua cidadã honorária.



**Meu presente para Brasília:
um teatro profissional, do
jeito que ela merece**



Asta-Rose, no Teatro Nacional: chegou a ser diretora artística do lugar onde montou dezoito óperas

ROBERTO CASTRO

**Imagem 121: Asta Rose no palco da Sala Villa-Lobos.
Entrevista concedida à Revista VEJA Brasília em 23 de abril de 2014**

Em outubro de 2015, aos 93 anos de idade, ela deu uma entrevista para o Correio Braziliense, para uma série de reportagens intitulada “Maturidade Compartilhada”, na qual ela fala sobre Brasília:

Cheguei a Brasília em 1975. Acho que pude ensinar muita gente aqui. Colocar na cabeça de várias pessoas como é importante a música..., mas música de verdade, não essas coisas que existem hoje por aí. Também pude dar a noção do quanto a arte é importante. Qualquer forma de arte faz uma diferença extraordinária na vida das pessoas. Quem não teve a sorte de aprender qualquer coisa, música, dança ou pintura, ou seja o que for, fica pobre. Sem arte, a vida fica pobre.

<https://www.correiobraziliense.com.br/impresso/2015/10/2667539-maturidade-compartilhada.html>

5.3 – NORMA SILVESTRE



Imagem 122: Norma e Felipe Silvestre em sua residência na cidade de Nova Lima, MG, no dia da entrevista para esta tese (Acervo pessoal)

Norma Silvestre nasceu em Belo Horizonte, no dia 27 de fevereiro de 1936. Nascida em uma família muito ligada a arte, seu pai declamava poesias na infância, a mãe tocava piano e a avó era professora de piano e pianista. Dos tios, um tocava piano e o outro flauta. O primo, Márcio Mallard, é violoncelista e foi o primeiro *spalla* da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB).

Norma estudou piano no Conservatório de Música, tendo sido admitida com apenas 10 anos de idade, quando a idade mínima era 12 anos. Depois se formou professora de Música na Universidade Federal de Minas Gerais.

Ela se lembra de que o pai a levava para assistir ópera quando ela tinha 12 anos de idade. O Palácio das Artes ainda não existia e as produções vinham de fora de Minas Gerais, provavelmente do Rio de Janeiro. Geralmente, produções muito pobres, mas ela se lembra de vozes maravilhosas. Apaixonada pela ópera, tentava imitar as cantoras líricas enquanto tomava banho. Mas, ela só começou a estudar canto quando foi estudar na Alemanha, onde fez mestrado em Canto e Piano na *Hochschule fur Musik* em Freiburg. Nessa

época já estava casada com o pianista e cravista, especializado em Música Antiga, Felipe Silvestre.

Após completar o curso, Norma começou a trabalhar, dando aulas para jovens cantores e fazendo acompanhamento ao piano para os alunos de seu antigo professor de canto. Também começou a lecionar numa escola de música para crianças e lá fez adaptações de óperas como *Bastien et Bastienne* e *A Flauta Mágica*, de Mozart, e *Der Apotheker*, de Haydn, para as crianças cantarem.

Em 1972, já com dois filhos, eles decidiram voltar a morar no Brasil. Pouco tempo depois é convidada a assumir a Direção Artística do Palácio das Artes. Com essa função, Norma tentou melhorar o nível do Coral e da Orquestra, fazendo audições e tentando criar um quadro estável de músicos e cantores. Nesse período convidou Francisco Mayrink, funcionário de carreira do Palácio, para assessorá-la. Mayrink é hoje em dia um dos maiores conhecedores de ópera brasileiros e grande diretor cênico.

A primeira montagem de Norma como diretora cênica no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, foi a *Carmina Burana*, cantata de Carl Orff, que ela tinha visto em versão encenada muitas vezes na Alemanha. Foi um grande sucesso. Já em Brasília, em 1981, ela retoma o projeto de montar *Carmina Burana* encenada, dando início assim as temporadas de ópera no DF.

Finalmente, Norma consegue oficializar a orquestra e o coro, além de revitalizar a companhia de balé do Palácio das Artes, trazendo professores de dança contemporânea para darem *master classes*. Ela trabalhou no Palácio das Artes de 1972 a 1980, quando foi demitida pelo novo Presidente da Fundação Clóvis Salgado.

Desempregada, foi indicada pelo então Presidente da República, General Figueiredo, para um cargo em Brasília. Teve uma reunião com Carlos Mathias, diretor da Fundação Cultural do DF e foi contratada como assessora. A pedido da secretaria de Educação e Cultura, Eurides Brito, que começava a desenvolver um projeto de formação de plateia unindo as duas secretarias, Norma assume a coordenação do Projeto Plateia. Nesse projeto, vários tipos de espetáculos circulavam nas “cidades-satélites” (hoje regiões administrativas), nos fins de semana, sempre com um assessor de área e um professor da Fundação Educacional. No projeto Plateia, conheceu e trabalhou com Maria Luiza Dornas, que viria a ser secretária da Cultura em futuras gestões. Luiza Dornas, em entrevista para esta tese, diz que foi braço direito de Norma Silvestre durante quatro anos, assessorando no Projeto Plateia. Ela comenta sobre Norma : “Tudo que eu aprendi de verdade, eu digo assim,

gestão pública, disciplina, fazer acontecer, seja o que for, tipo “é, tem que ser” (foi com Norma Silvestre).”

Norma já havia conhecido Asta Rose Alcaide em Belo Horizonte, quando Asta voltou de Portugal para morar no Brasil, após ter ficado viúva e ter sido aconselhada a voltar, durante a Revolução dos Cravos, período que trouxe muita instabilidade à Portugal. Asta ainda não sabia em que cidade iria morar e foi conhecer o Palácio das Artes. Desde então ficaram amigas, pois tinham muitos interesses em comum, como a formação acadêmica e profissional das duas na Europa. Asta acabou por escolher morar em Brasília, onde ela via muitas oportunidades de crescimento profissional. Com a mudança de Norma para Brasília, o que era amizade virou também uma relação profissional muito produtiva. Asta passou a assessorar Norma nas produções das óperas, criando também figurinos e cenários de algumas delas.

Perguntei a Norma sobre o processo de produção das óperas: escolhas dos títulos, cantores, orçamento etc. Norma contou que ela escolhia o repertório, juntamente com o maestro Emílio de César, que era o diretor musical, mas sempre ouvindo Asta Rose. Depois escrevia o projeto e Luiza Dornas fazia o levantamento de preços de acordo com orientações de Asta Rose. Levavam os custos para Carlos Mathias, que mostrava para a secretária Eurides Brito, que buscava a verba com o governo. As óperas tinham cobrança de ingresso e, de acordo com Norma, estavam sempre lotadas. Orquestra e coro (basicamente o Madrigal de Brasília, formado por professores da EMB) não recebiam cachê, porque eram funcionários públicos e cumpriam sua finalidade. Os cantores convidados de outras cidades recebiam cachê pré-acordado, passagem e hospedagem. Cantores solistas locais também recebiam cachê, como atesta a carta-convite nos anexos, dirigida à Francisco Frias .

5.4 – EMÍLIO DE CÉSAR



Imagem 123: Maestro Emílio de César (Internet)

Emílio de César nasceu em 1947, num hospital no bairro de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro. Mudou-se para Brasília no dia 01 de agosto de 1960, onde seu pai, Esaú de Carvalho já vivia desde 15 de abril de 1960, antes mesmo da inauguração. Esaú era do departamento de imprensa do Ministério da Educação. O irmão de Esaú de Carvalho, o importante maestro Eleazar de Carvalho, regeu na inauguração de Brasília uma grande orquestra que englobava a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Orquestra do Theatro Municipal do Rio e Orquestra Municipal de São Paulo.

Emílio já estudava música no Rio, na Escola Nacional de Música, e depois na escola Lorenzo Fernandes. Em Brasília, cursou o ensino regular em escolas públicas (CASEB, Elefante Branco e outra escola perto do Hospital Universitário, na L2 Norte) e começou aulas de piano com uma tia. Depois fez vestibular e começou o curso superior de música na UnB. Mas, em 1968, após uma grande greve, todos os documentos dos alunos foram queimados e a universidade informou aos alunos que eles teriam que começar tudo de novo.

Seu início na regência foi quando resolveu ajudar sua mãe com os ensaios do coro da Igreja Presbiteriana Independente. Ela lhe ensinou o básico para poder reger o coro. Percebendo que precisava estudar mais, fez um curso na cidade de Jandira, São Paulo, com João Wilson Faustini, irmão de Zuinglio Faustini. João W. Faustini, segundo Emílio, era um dos baluartes da música sacra evangélica no Brasil.

Nessa época, em Brasília, Emílio já tinha contato com Levino de Alcântara e o Madrigal de Brasília. Sua esposa, Leila, foi aluna de piano da escola de Levino em Anápolis. Emílio conta que Levino, aonde chegasse, criava tudo: coro, orquestra, banda, escola de música. Levino foi aluno de Villa-Lobos no Rio e fez muitos concertos envolvendo grandes grupos musicais ao ar livre, e isso o influenciou por toda a vida.

Levino e o pai de Emílio criaram a Associação Evangélica do Rio de Janeiro. Levino também fundou essa mesma associação em São Paulo e Belo Horizonte.

Como já foi descrito nesta tese, quando Levino começa a trabalhar em Brasília, Esaú o convida para criar o Madrigal da Rádio Educadora do Ministério da Educação, que futuramente se tornaria o Madrigal de Brasília, e que funciona até hoje na EMB.

Na UnB, Emílio teve aulas de regência e também de violoncelo, com o professor Ben Hur. Mas, após o incêndio que queimou os documentos dos alunos, Emílio retorna ao Rio, disposto a estudar regência com seu tio, maestro Eleazar, na Escola Nacional de Música. A Escola não reconheceu os papéis da UnB e Emílio teve que começar tudo novamente.

Graças a um curso para professores de educação musical, Emílio e sua esposa Leila já tinham carteira de professores e isso lhes possibilitava lecionar. Emílio começou a dar aulas em Niterói. Também nesse período, cantou no coro da Rádio Ministério da Educação, onde também cantava o tenor Aldo Baldin⁸⁰. Aldo o convidou para fazer um teste para o Coral do Stefanini, na TV Globo. Emílio passou no teste, e cantou nos grandes festivais da canção de 1969 e 1970. Ele acredita que essas experiências o ajudaram quando começou a reger óperas, apesar de naquela época ele não imaginar que um dia iria reger alguma.

Em 1971, Emílio volta para Brasília e, juntamente com seu pai, cria o Centro de Atividades Artísticas e Culturais do Centro de Ensino Unificado de Brasília (CEUB), onde, durante alguns anos, organizou famosos festivais de Música Popular, trazendo grandes artistas à Brasília, como Chico Buarque, Gilberto Gil, MPB4, entre outros. A música vencedora do primeiro festival foi “*As velas do Mucuripe*”, interpretada por Fagner, até então um artista desconhecido do grande público.

Emílio e Leila fazem concurso para professor da Secretaria de Educação, e Levino, sabendo disso, os convida a dar aulas da EMB, que no início funcionou na Igreja Presbiteriana da quadra 707/907 sul. Emílio conta que, antes de chegar em sua sede definitiva na quadra 602 Sul, a EMB passou por muitos outros lugares, como o CEMAB em Taguatinga,

⁸⁰ <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Baldin-Aldo.htm>
<https://ndmais.com.br/diversao/documentario-contara-historia-do-tenor-catarinense-aldo-baldin/>

o Colégio Elefante Branco, atrás da Igreja Nossa Senhora de Fátima, um Centro Espírita na L2 Sul (provavelmente a Comunhão Espírita), e depois na Igreja Presbiteriana. Hoje, para dar aulas na EMB é necessário que o candidato seja formado em Licenciatura em Música.

Uma vez na EMB, Emílio, Levino e Esaú tiveram a ideia de criar uma orquestra sinfônica e fundaram a Fundação Orquestra Sinfônica de Brasília (FOSB), que funcionou com muita dificuldade. Paralelamente, eles faziam muitos concertos com alunos e professores da EMB.

Emílio volta a estudar na UnB, acatando sugestão do então diretor do Departamento de Música, professor e maestro Orlando Leite. Na época, teve aulas de regência com Rinaldo Rossi, que acabou sendo afastado do cargo por não conseguir entregar os documentos que a Universidade exigia de seus professores. Emílio lembra que teve aulas fantásticas com ele. A Universidade então contrata um professor francês, Jean Pierre Berlioz, que também era um excelente professor, segundo Emílio.

Em 1975, Emílio termina o curso de regência, de composição, com Jorge Antunes, e de canto, com Sônia Born. Mas, não consegue terminar o de violoncelo.

Emílio de César teve uma forte e longa ligação com o Madrigal de Brasília. No início, foi copista do coral e cuidava da organização. Depois, começou a cantar como tenor e fez inúmeras viagens pelo Brasil. Levino aproveitava para colocar Emílio ensaiando o Madrigal e isso ajudou muito no seu aprendizado.

Em 1978, o general Ernesto Geisel começa a trazer de volta para o Brasil os artistas que haviam se exilado por causa da Ditadura. E, com isso, Claudio Santoro resolve voltar e dar aulas na UnB. Na época em que Santoro saiu da UnB, no início da década de 60, Emílio teve aulas particulares de Harmonia e Contraponto com Santoro e comentou na entrevista, como eram fantásticas essas aulas, algumas das quais ele ainda tem gravadas.

Bruno Wyzuj, personagem já citado nesta tese, era amigo de Santoro e o convenceu a ir embora do Brasil, nos primeiros anos da Ditadura. Santoro deu aulas na Alemanha até que decidiu voltar ao Brasil. Emílio o encontrou em Heidelberg e tentou estudar com ele lá, mas a Universidade exigia uma prova de piano e Emílio não tocava piano.

Em 1978, quando Santoro volta, acontece a produção da ópera *Amahl e os Visitantes da Noite*, dirigido por Bruno Wyzuj. Emílio prepara o coro da ópera. Esse seria então seu primeiro contato direto com ópera.

Em 1979, Levino convida Claudio Santoro para dar aulas no Curso de Verão da EMB.

Graças ao contato com Bruno Wyzuj, que o acaba ajudando na tentativa de um curso de pós-graduação no exterior, Emílio vai estudar com Hans Kast no *Robert-Schumann Institut (Robert Schumann Musikhochschule)* em Dusseldorf. Hans Kast era o regente do Departamento de Ópera do Instituto e isso influenciou muito o maestro Emílio, que teve oportunidade de aprender muito sobre regência e produção de ópera.

Perguntei ao maestro Emílio sobre o possível erro dos arquitetos na construção do teatro da EMB e ele confirmou o que Asta Rose já havia dito. A entrada do teatro deveria ser ao final da rampa que leva os alunos para o teatro, e não na lateral como colocaram. Assim faria muito mais sentido, porque os fundos do teatro dariam para o estacionamento, onde seria mais fácil carregar e descarregar equipamentos, instrumentos, cenários etc. Emílio também comentou sobre o fosso da orquestra do teatro da EMB, dizendo que também foi feito da forma errada. E realmente o fosso é muito estreito e não comporta uma orquestra completa de ópera. Ele também fala que, onde hoje é o Teatro Carlos Galvão, era uma sala para ensaios. Eu me lembro disso, porque, em 1984, ensaiamos o coro da ópera *Porgy and Bess* nesse local. Ali também eram os ensaios do Madrigal de Brasília.

Em 1981, Eurides Brito convida o maestro Emílio para ser o titular da Orquestra do Teatro Nacional. Emílio havia sido assistente de Santoro junto à Orquestra e foi surpreendido com este convite. Antes de aceitar o convite, colocou para Eurides e Carlos Mathias, que gostaria que a orquestra apresentasse óperas e balés, e não somente concertos sinfônicos, e eles prontamente aceitaram.

Naquela época, a Orquestra ensaiava na sala externa de ensaios, uma sala pouco confortável e com péssima acústica. Antes disso, a OSTN ensaiou no Cine Brasília. Às vezes ensaiavam no palco da Sala Martins Pena. Os ensaios eram à noite, das 18 às 21:30 e a orquestra não tinha uma programação de concertos regular. Logo que assumiu, Emílio procurou seu tio, Eleazar de Carvalho, para que lhe orientasse em como deveria proceder, afinal, Eleazar era maestro de uma das mais importantes orquestras brasileiras, a OSB, e também havia dirigido orquestras no exterior. Ele logo implementou duas sugestões do tio: o planejamento antecipado de toda a programação de uma temporada, e concertos regulares, para que o público sempre soubesse quando aconteceriam esses concertos. Como a Sala Villalobos já tinha uma programação de eventos locais e nacionais, que ocupavam o espaço de quarta a domingo, os concertos da OSTN passaram a ser às terças-feiras. E assim é, até os dias de hoje. Ou melhor, até o fechamento do teatro, em 2014. Atualmente, os concertos da OSTNCS são no Cine Brasília. Ou melhor, até o início da pandemia.

Devido ao grande número de alunos de instrumento na orquestra, Emílio implantou o ensaio de naípe, no que foi muito criticado no início, mas que, segundo ele, em muito ajudou no desenvolvimento técnico da orquestra. É possível constatar o alto nível de execução da orquestra nos vídeos das óperas que foram resgatados por essa pesquisa e colocados na Internet para consulta pública. Já faziam parte da orquestra, músicos do calibre do trompista Bohumil Med, o oboísta Vasco Vinecky, as violinistas Ludmila Vinecka e Valeska Hadelich, o clarinetista Gonzaguinha, o fagotista Hary Schweizer, e muitos outros virtuosos, que também lecionavam na UnB e na EMB.

Norma Silvestre já trabalhava para a FCDF, e logo eles se uniram a Asta Rose para criar uma programação regular de ópera. Os títulos eram escolhidos conjuntamente, e uma vez decidido que ia ser feito, cabia a Norma Silvestre fazer o orçamento e levar para Eurides e Carlos Mathias. Geralmente os títulos eram escolhidos entre as óperas de maior apelo popular e as montagens eram tradicionais. Emílio lembra que, graças aos conhecimentos de Norma e Asta, muitos figurinos vieram para Brasília, através de empréstimos de outros teatros. Mas Asta Rose, graças as suas experiências anteriores na Europa, ficou responsável por criar figurinos e cenários de algumas das óperas. Os cenários eram construídos pela equipe técnica do Teatro Nacional.

Apesar da alta rotatividade da Sala Villa-Lobos, quando havia produção de ópera, eles conseguiam bloquear a pauta por até três semanas para os ensaios e as apresentações, coisa rara de acontecer nas produções de ópera que foram produzidas nas décadas seguintes.

Como a secretaria era Educação e Cultura, também foram viabilizados projetos para levar música erudita ao Projeto Plateia, que atendia crianças de escolas públicas nas regiões administrativas, naquela época chamadas de cidades-satélites, por estarem localizadas ao redor do Plano Piloto. Dessa forma, foram apresentados o espetáculo *Pedro e o Lobo*, composta por Serge Prokofiev, em 1936, e que tem o objetivo pedagógico de mostrar às crianças a sonoridade de cada instrumento, onde cada um representa um personagem da história. Também fizeram *O Guia dos Jovens para Orquestra*, de Benjamim Britten. Graças ao sucesso dessas apresentações, Emílio teve a ideia de levar uma ópera ao projeto Plateia e a escolhida foi *Così fan Tutte*, de Mozart.

Emílio se preocupava com a duração da ópera e o fato de ser em italiano: como apresentar para as crianças de forma que elas entendessem a história? Seu professor na Alemanha dizia que era perfeitamente normal fazer cortes nas óperas e que se fazia muito isso

na Alemanha. Também vi esse formato nos Estados Unidos, quando cantei a *Carmen*, na Califórnia. Fizemos apresentações para escolas, com narrador e duração menor.

Emílio levou essa questão para Norma, que teve uma solução muito interessante. Ela criou o personagem do Compositor, que interagia com a plateia, explicando no início o que é uma ópera e depois atuando como narrador da história e também subindo ao palco e manipulando os personagens. Dessa forma, a ópera, que durava em média três horas, passou para pouco mais de uma hora de duração e toda a plateia conseguia acompanhar a trama. Emílio conta que esse esquema fez muito sucesso, inclusive entre os próprios músicos da orquestra, que sugeriram a ele que viajassem com a produção.

Não podemos deixar de citar novamente também, que o Projeto Plateia levava todo o tipo de espetáculo às regiões administrativas, e também trazia crianças ao Teatro Nacional.

Emílio regeu algumas das óperas e operetas que foram apresentadas no período de sua gestão à frente da OSTNCS, mas também convidou vários maestros para outras produções.

Na entrevista concedida para esta tese, Emílio fala da importância da Educação Musical nas escolas e também da vontade política que norteia os atos da Administração Pública. E a produção de óperas sempre ficou à mercê da vontade política em Brasília, assim como em todo o mundo. Um dos motivos talvez seja o alto custo de uma produção de ópera completa, que envolve solistas, orquestra, coro, balé, cenógrafo, figurinista, *designer* de iluminação, maquiadores, cabeleireiros, peruqueiros, camareiros, e toda uma equipe técnica gigantesca para dar vida a estes espetáculos grandiosos. O ideal é que um teatro de ópera tenha, permanentemente em seu corpo técnico, todos os profissionais necessários para uma produção profissional, E que haja uma regularidade na programação, como já dissemos anteriormente. Dessa forma, barateando os custos das produções e criando um público frequente.

Tive o privilégio de trabalhar com o Maestro Emílio de César em várias oportunidades. Um desse momentos, foi, em 2013, quando fizemos várias canções de Santoro com a OSTNCS, na Sala Villa-Lobos⁸¹. É um mestre, sempre disposto a ensinar e passar toda sua experiência adiante.

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Qrdsn8FoFhY>

5.5 – NORMA LILLIA BIAVATY



Imagem 124: Norma Lillia Biavaty - Foto de Raimundo Sampaio para www.metropoles.com

Norma Lillia Biavaty participou ativamente, com sua companhia de balé, desse período profícuo da ópera no DF, coreografando quase todas as produções de ópera no período em que Norma Silvestre e Asta Rose Alcaide estiveram à frente desse movimento.

Norma teve uma educação muito rigorosa. Mesmo com um talento que saltava aos olhos de todos ao seu redor, sua família recusou inúmeros convites vindos de fora de Goiânia, como a oportunidade para integrar a primeira turma de balé da Escola do Teatro Bolshoi, no Rio de Janeiro. “Na primeira vez que o Bolshoi veio ao Brasil, eles já me conheciam e a minha mãe disse ‘não, é muito cedo’”.

Sempre à frente do seu tempo, Norma foi a bailarina mais nova a ter aulas na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Por tradição, o instituto – primeiro de balé clássico no Brasil – aceitava apenas alunas com 8 anos ou mais, mas, assim que completou 7 anos, foi aberta uma exceção para ela. A bailarina lembra que a escola tinha duas regras importantes: mesmo entrando aos 7 anos, ela teria de repetir o primeiro ano para seguir com uma turma da mesma idade e os alunos com nota superior a 9 no exame final, pulavam um ano. Exemplar, Norma tirava sempre 10 e garantiu a sua formatura com apenas 14 anos, enquanto as colegas de classe já tinham entre 19 e 24.

O contato precoce com a dança lhe rendeu bônus e ônus também. Norma acredita que teve o crescimento prejudicado pela rotina de ensaios e movimentos que exigiam muito de uma criança. “Sou a mais baixinha da minha família. Os meus pais eram altos, meus filhos também são, só eu não cresci”, afirma.

Ainda criança, ela tinha vontade de coreografar e ficou conhecida na cidade por isso. “Era uma menina de 4 anos que coreografava seis balés totalmente diferentes, nada tinha a ver com nada”, lembra.

Nascida em Goiânia, mudou-se para o Rio de Janeiro com 5 anos de idade e, em 1962, aos 14 anos, veio definitivamente para Brasília. Norma recorda os tempos de terra vermelha em uma cidade com pouquíssimas construções. Na capital, ela estudou pedagogia da dança, deu aulas de balé na Escola Parque e fundou primeira escola de balé da capital, a Academia de Dança Clássica de Brasília e, 10 anos depois, a primeira companhia de dança, o Grupo Brasiliense de Ballet. A Academia viria a se chamar Ballet Norma Lillia e por lá passaram mais de 100 mil pessoas e três gerações de famílias de Brasília.

“Eu nunca tive interesse em ser bailarina”, afirmou. “Não pense que só dançando você vai conseguir ser professora, porque não vai. Bailarina é uma coisa e professora é outra”. Ela desenvolveu inúmeros projetos que passavam não só pelos estilos de dança clássica e contemporânea, mas também teatro e expressão. Dessa mistura, nasceu a Trupe 108 Cia de Dança, com trabalhos completamente diferentes viajando por todo o Brasil.

Em 1973, ela fundou o Ballet Norma Lillia Biavaty, na famosa rua da Igrejinha⁸², quadra 108 sul. A escola funcionou nesse mesmo endereço por mais de 50 anos. Na época da construção de Brasília, funcionava naquele prédio um restaurante que servia refeições para os candangos. Depois da inauguração da Nova Capital, ele ficou fechado. “Quando fui começar a reforma, no início de 1970, estava do mesmo jeito. No subsolo era a cozinha e ali ficavam os refrigeradores. Tinha um elevador para subir as comidas e no térreo era o local de entrega, onde os jipes e kombis paravam para pegar e levar as refeições para os canteiros de obras”. Hoje a escola está fechada e o prédio está à venda. Norma Lillia atualmente mora em Porto Alegre, mas sempre retorna à Brasília para dar aulas e palestras.

Eu saí de Goiânia aos 5 anos e, depois, fui para o Rio de Janeiro. Aos 15, vim para Brasília. Por isso, me considero completamente brasiliense. Poderia ser um choque, para mim, sair do Teatro Municipal, de Ipanema, Copacabana, de teatros tão grandiosos. Mas, quando cheguei aqui, me deparei com uma cidade que estava sendo moldada. Isso me impactou muito. Eu fiquei apaixonada pelos sons da construção da capital. Eu imaginava que os redemoinhos de terra vermelha eram bailarinas dançando. Era como se eu estivesse vendo um corpo de baile. O barulho me remetia à orquestra, apesar de serem batidas de martelo. Tudo isso era uma novidade. Brasília me proporciona um bem-estar, é a cidade que tem meu coração e me segura. Eu estou morando em Porto Alegre, mas eu preciso voltar para Brasília. Esse é o meu lugar. (<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e->

⁸² https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Nossa_Senhora_de_F%C3%A1tima

arte/2020/05/19/interna_diversao_arte,856291/conversas-candangas-bailarina-norma-lillia-biavati-relembra-trajetori.shtml



Imagem 125: Norma Lillia Biavaty – Acervo pessoal

<https://gpslifetime.com.br/conteudo/entretenimento/15/solo-sagrado-diz-norma-lillia-sobre-predio-na-108-sul>

<https://www.metropoles.com/colunas-blogs/claudia-meireles/eu-nunca-tive-interesse-em-ser-bailarina-diz-norma-lillia-biavaty>

5.6 – CARLOS FERNANDO MATHIAS

Fundação Cultural

CARLOS FERNANDO MATHIAS DE SOUZA, Diretor

Executivo da Fundação Cultural do Df. Membro do Conselho Deliberativo da Fundação Cultural de 1966 a 1974, do qual é membro honorário. Coordenador da Comissão que, em 1970, efetuou o levantamento dos documentos e monumentos históricos e artísticos do Distrito Federal. Membro da Delegação do Distrito Federal nos 1o. e 2o. Encontros de Governadores, em defesa do patrimônio artístico, histórico, arqueológico e natural, tendo participado da elaboração das Cartas de Brasília e de Salvador. Membro das Comissões Organizadoras dos V e VI Festivais Folclóricos de Brasília e do Conselho Consultivo do VII Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Brasília em 1974. Vice-Presidente do Conselho de Curadores da Fundação Brasileira de Teatro, participou da Comissão que elaborou o projeto de funcionamento de sua Faculdade de Artes, ora em apreciação pelo Conselho Federal de Educação. Na condição de Chefe da Assessoria de Estudos e Projetos do Ministro da Educação e Cultura (1976-1978): Participou dos trabalhos que culminaram com a regulamentação da profissão dos artistas e técnicos em espetáculos; Presidiu a Comissão da chamada Lei do Livro, com vistas ao estabelecimento de uma nova política de amparo ao livro no país; Participou da elaboração do regulamento dos prêmios literários nacionais, conferidos pelo Instituto Nacional do Livro; Participou da elaboração do regulamento do Salão Nacional de Artes Plásticas, da FUNARTE.



Imagem 126: Carlos Fernando Mathias - Revista Brasília Personalidades 1982

5.7 - FRANCISCO FRIAS (1949-2018)



Imagem 127: Francisco Frias interpretando Don Giovanni no Ópera Estúdio do Teatro La Monnaie em Bruxelas, Bélgica – 1980 (Acervo Francisco Frias)

As informações a seguir foram dadas pelo próprio Francisco Frias, em entrevista concedida para esta tese, no dia 11 de fevereiro de 2018, em sua residência no Lago

Sul. Alguns dados mais específicos foram levantados em programas de óperas e concertos, ou em matérias de jornal.

Francisco Frias Neto nasceu em Campinas, São Paulo e formou-se em Música pelo Instituto Musical Dr. Gomes Cardim e em Regência Coral pelo Conservatório Carlos Gomes. Atuou em vários musicais e peças teatrais antes de começar o estudo do canto lírico com Niza de Castro Tank e decidir-se finalmente pela carreira de barítono lírico. Em 1977, foi contratado pela Ópera Nacional da Bélgica, onde interpretou papéis como *Don Giovanni* (Mozart), Marcello (*La Bohème*, de Puccini), Guglielmo (*Così fan Tutti*, de Mozart) e vários outros.

Em 1980, devido ao falecimento de seu pai, voltou ao Brasil para cuidar da mãe em Campinas. Coincidentemente, Ida e Maurice Huisman, respectivamente diretora de cena e diretor da ópera de Bruxelas, de 1959 a 1981, estavam em Brasília, à convite do maestro Cláudio Santoro, para dar um curso de ópera no Departamento de Música da UnB, na época em que Santoro era o diretor.

Sabendo que Frias estava no Brasil, o casal o convida para dar aulas no curso e junto com ele vem a grande soprano brasileira Niza de Castro Tank, sua primeira professora de canto em Campinas, e que foi a grande incentivadora para que Frias largasse o teatro e o rock e investisse na carreira de cantor lírico. Niza ficou três meses dando aulas de canto na UnB. Desse período resultou o espetáculo *Tesouros da Ópera*, sobre o qual falei anteriormente.

Após a partida dos belgas, Claudio Santoro pediu à Francisco Frias que continuasse lecionando na UnB, e ele assim o fez até 1981. Mas, com a saída de Santoro do cargo de diretor, assumiu o professor Gonzaga, que o desestimulou de continuar ali, dizendo que, devido às questões pedagógicas e burocráticas, ele não poderia viajar para cantar em outras cidades, permanecendo vários dias fora de Brasília. Nessa época, sabendo desse problema, Levino de Alcântara o convidou para ser professor da EMB, garantindo que lá ele teria mais autonomia e liberdade para viajar e cantar em outras cidades. E Levino realmente incentivava os professores a fazer carreira, porque sabia da importância que isso tem para atrair bons alunos e também sobre a reputação de uma escola.

Frias: “Inclusive ele falava: vai cantar onde você quiser e coloca no programa que você é professor da escola de música.”

Após cinco anos lecionando na EMB, Francisco Frias se estabilizou e, segundo ele, demorou a gostar de Brasília, mas se apaixonou pela cidade logo nos seus primeiros anos aqui.

Nos primeiros anos, pode apresentar-se em várias cidades brasileiras e também no exterior, tendo cantado algumas óperas em Portugal. Depois foi se decepcionando com o mercado de trabalho brasileiro até finalmente parar de se apresentar. Mas, até isso acontecer, foi um dos barítonos mais requisitados do Brasil, tendo cantado, inclusive, uma *Carmen* no Rio de Janeiro, estrelada pelo famoso tenor espanhol Plácido Domingo.

Foi também excelente diretor de ópera, tendo dirigido tanto na disciplina Ópera Estúdio da EMB, como produções fora da Escola, destacando-se a *Cavalleria Rusticana*, realizada no I Festival de Ópera da OSTNCS, em 2011.

Na entrevista concedida para esta tese, Frias também discorreu sobre as produções de ópera na década de 80, das quais ele participou ativamente como solista e algumas vezes como assistente de direção.

Francisco Frias nos deixou, apenas um ano antes de se aposentar da EMB, onde trabalhou por 32 anos ininterruptos. Uma perda enorme para todos nós, amigos, colegas, alunos, que tanto aprendemos com ele.

5.8 - ZUINGLIO FAUSTINI (1938-1999)



Imagem 128: Zuínglio Faustini
(foto encontrada na Internet sem identificação do fotógrafo)

Encontrei pouca coisa sobre Zuínglio Faustini em uma pesquisa rápida na Internet. Mas, para se ter uma ideia da sua importância profissional, numa pesquisa no site da Biblioteca Nacional, www.memoria.bn.br, que reúne digitalizações de jornais e periódicos brasileiros de todas as épocas e lugares, o nome Zuínglio Faustini é citado 14 vezes entre os anos de 1960 a 1969, anos iniciais de sua atuação; 107 vezes entre os anos de 1980 a 1989, e 05 vezes de 1990 a 1999, ano de sua morte. Encontrei registro de atuação artística dele até o ano de 1991.

Em 1966, o compositor brasileiro Edino Krieger escreve na sua crítica sobre o oratório *Messias* de Handel, já profetizando a bela carreira que Faustini faria: “a revelação do excelente baixo paulista Zuínglio Faustini, voz expressiva e bem formada e que deve ser lembrada em realizações futuras”. (www.memoria.bn.br). Faustini contava então 28 anos de idade e um ano depois iria continuar seus estudos na França.

Numa crítica do oratório *Judas Macabeus*, apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1980, Ronaldo Miranda escreve que “excelentes foram também as

participações do contralto Gabriele Schreckenbach...e do baixo Zuinglio Faustini (voz solta, redonda e fluente)”. (www.memoria.bn.br)

Há referência à sua atuação como maestro de coro no site do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde ele esteve à frente do coro entre os anos de 1975 a 1978.⁸³ E encontramos também seu nome como maestro preparador do coro em um programa do Theatro Municipal de São Paulo, de 1975, no qual ele também consta como solista. Tratava-se de um Festival Internacional de Música, Dança e Teatro, com uma programação de 1 a 31 de julho de 1975, e com a participação de grandes nomes da música brasileira e internacional, como mostra o programa abaixo:

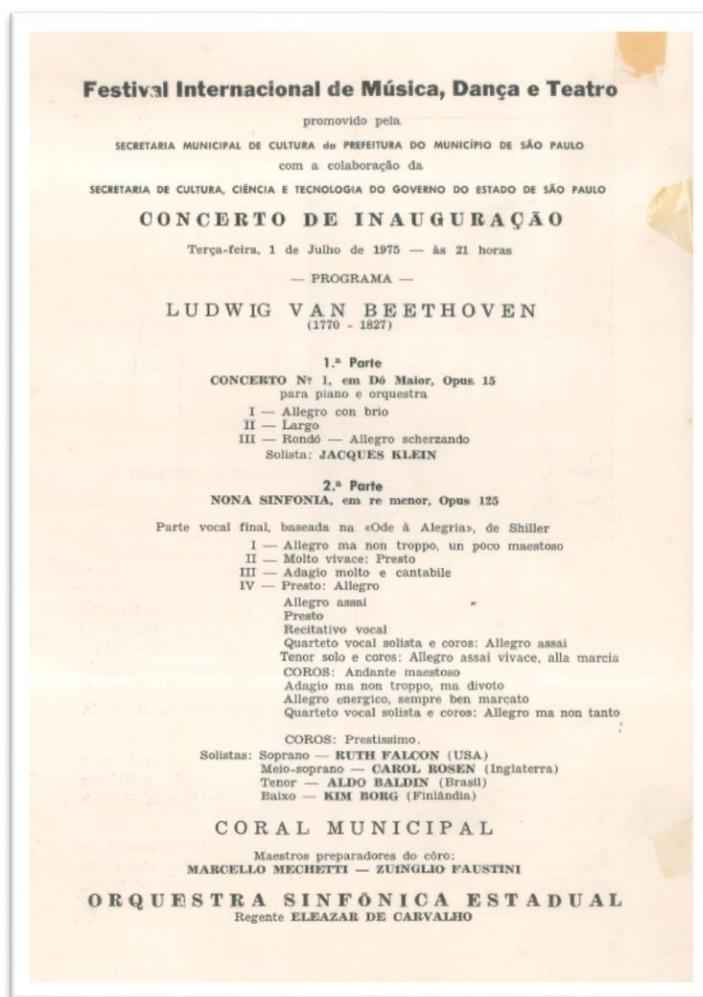


Imagem 129: Programa do Festival Internacional de Música, Dança e Teatro. São Paulo, 1975

⁸³ <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/coro/>

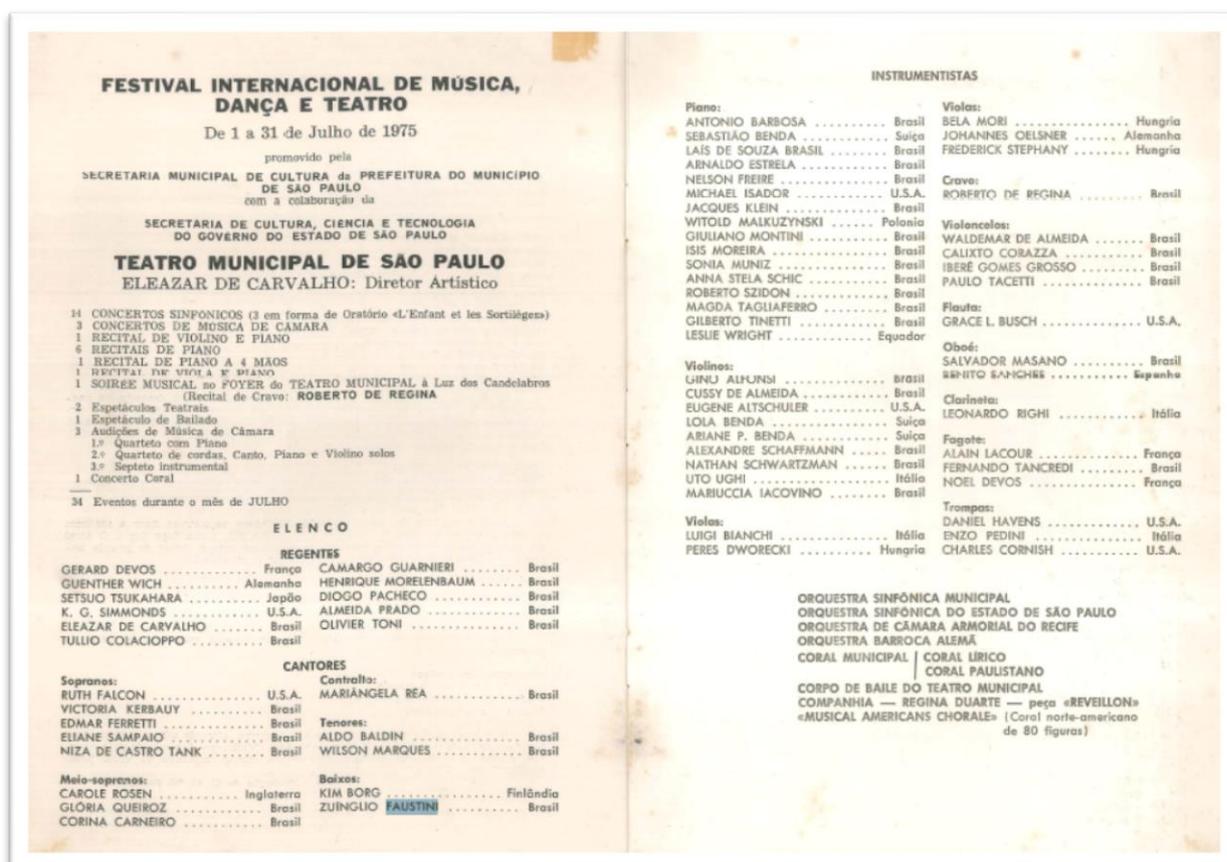


Imagem 130: Programa do Festival Internacional de Música, Dança e Teatro. São Paulo, 1975

Em outro site, encontramos referência à Faustini como solista na primeira apresentação do oratório *A Criação* de Joseph Haydn, em São Paulo, em 1973. No programa, um breve currículo do jovem baixo de 35 anos, mas já bastante atuante na cena lírica brasileira.

Zuinglio Faustini, natural de São Paulo, seguiu para Paris em 1967, com bolsa de estudos do governo francês. Em 1968, obteve a “License de Concert!”, na “École Normale de Musique de Paris”, em primeira classificação. Em 1969, recebeu os prêmios “Marcelle Denya” Primeiro Prêmio e “Mozart”, no Concurso Internacional de Canto de Paris, certame promovido anualmente pela UFAM, “Union de Femmes Artistes et Musiciennes”. Esses prêmios bem demonstram a acurada formação artística que o cantor recebeu através de seus estudos com Magdalena Lébeis, em São Paulo, Pierre Bernac, em Paris, Paul Schilhawsky e Liselotte Egger, no “Mozarteum” de Salzburg. Zuinglio Faustini já participou de concertos e recitais em diversas capitais brasileiras. Com um vasto repertório de Música Vocal, tem se apresentado sob a batuta dos mais renomados regentes brasileiros. Na Europa, além de atuar como recitalista, foi solista de diversos regentes de renome internacional, entre eles: Jacques Pernoo, Jacques Grinberg, Philip Caillard.⁸⁴

⁸⁴ <http://deoperaconcertos.blogspot.com/2013/06/a-estrela-de-criacao-de-haydn-em-sao.html>

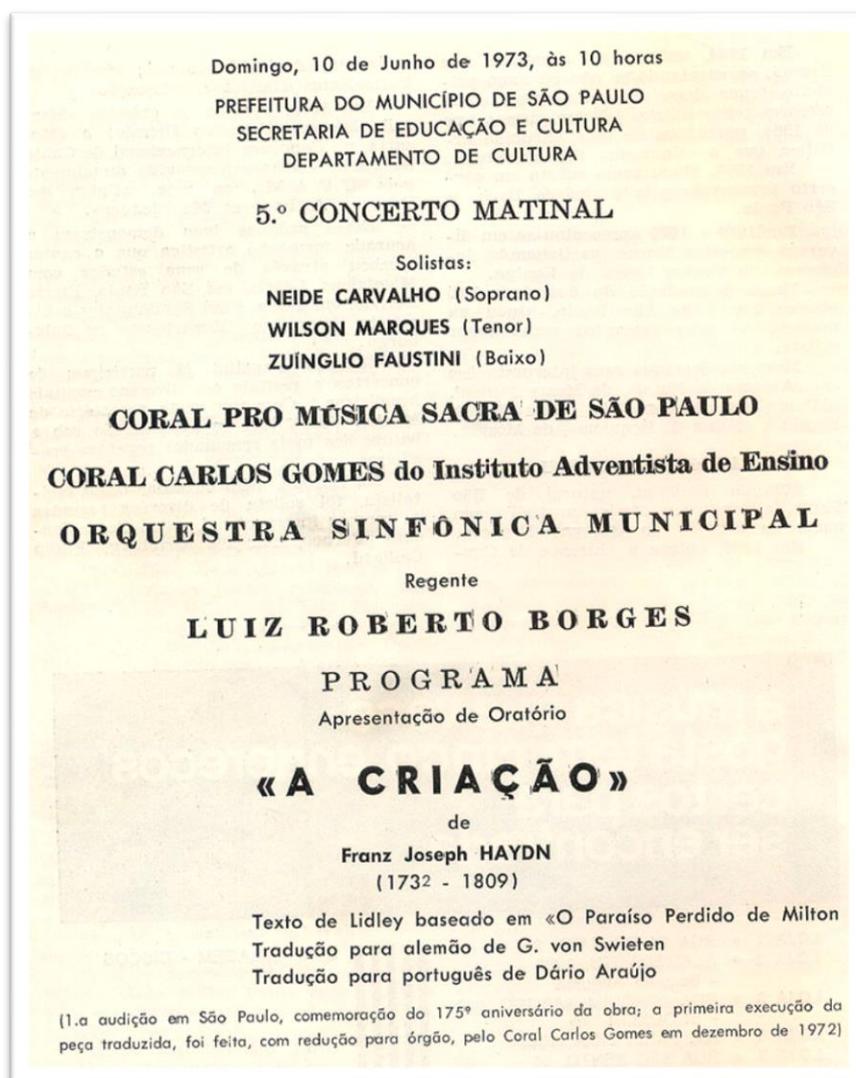


Imagem 131: Programa do oratório A Criação, de Haydn, 1973

Em 1987, num anúncio da Orquestra Sinfônica Brasileira, seu nome está entre os solistas de uma apresentação do primeiro ato da ópera *A Valquíria*, de Richard Wagner, sob a regência do Maestro Isaac Karabtchevsky, e duas produções de ópera no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ao lado de grandes nomes da lírica nacional, como Eliane Coelho, Maria Lúcia Godoy, Aldo Baldin, Silea Stopatto, Nelson Portela e Paulo Fortes.

Em 1982, Faustini assume o cargo de professor de Canto Lírico da UnB, ficando também responsável por outras disciplinas, como, por exemplo, Fisiologia da Voz.

Já morando em Brasília, cantou em várias produções de ópera nas décadas de 80 e 90: *Flauta Mágica*, *Carmem*, *La Bohème*, *Qorpo Santo*, entre outras.

Tinha excelente técnica, e um refinamento adquirido nas aulas com os eminentes professores que teve na juventude. Era excelente professor de Canção de Câmara,

principalmente a canção francesa, pois estudou com um dos maiores especialistas em sua época, Pierre Bernac, cujo livro sobre a canção francesa é referência até os dias de hoje.

Fui sua aluna no Bacharelado em Canto da UnB entre 1985 e 1990. Como professor era muito exigente, seguindo a cartilha daquela época, quando maestros e mestres eram em sua maioria, extremamente duros com seus pupilos. Lembro-me de uma de suas frases clássicas: “*Você acha que eu sou mal? Espere até pegar o primeiro maestro!*”. Mas, ao mesmo tempo, era um ótimo amigo e mentor, sempre apoiando seus alunos em iniciativas de apresentações públicas. Também tinha o hábito de reunir seus alunos em sua casa aos domingos, para assistir vídeos de óperas e comentar as *performances* dos cantores, momentos regados a bons queijos e vinhos. Devo muito do meu aprendizado a ele, principalmente nas questões de idiomas, fisiologia da voz, e estilos musicais e interpretativos.

Infelizmente não temos muito mais informações sobre a brilhante carreira desse mestre que formou muitos dos cantores e cantoras que iriam brilhar nos palcos brasileiros como solistas de óperas, concertos, missas e oratórios. (Anexo 12)

CAPÍTULO SEIS – DESDOBRAMENTOS EM BRASÍLIA

Até aqui falamos sobre gêneses⁸⁵. Sobre como a ópera veio para o Brasil, sobre como Brasília surgiu no meio do Planalto Central do Brasil, como o canto lírico nasceu aqui. Vimos que essa gênese dependeu de um conjunto de fatores, como um grupo de pessoas muito interessadas em promover esse movimento, um teatro em seu início de vida, um governo engajado em prover apoio político e financeiro, e artistas de vários segmentos com alto nível técnico.

A Escola de Música de Brasília foi o epicentro desse movimento, com seu diretor Levino de Alcântara totalmente devotado a fazer de Brasília um grande centro cultural, principalmente por meio do incentivo a uma boa formação musical. Por isso, tínhamos um coral, o Madrigal de Brasília, que se destacava pelas vozes, excelente técnica vocal e apuro musical. Também circulavam entre a EMB, a UnB e a Orquestra, excelentes instrumentistas nacionais e estrangeiros que escolheram Brasília para morar. Havia pessoas do gabarito de Norma Silvestre, Asta Rose Alcaide e Norma Lillia, conduzindo com mão de ferro os aspectos artísticos e de produção.

Tínhamos a faca e o queijo na mão, como diz a sabedoria popular, principalmente porque tínhamos o apoio da classe política naquela década específica.

Nos anos que se seguiram vemos um vai e vem de governos que, como é de praxe no Brasil, não se contentam em manter as boas políticas culturais do governo anterior, mas se preocupam em começar tudo do zero, com novos projetos, novas equipes e diferentes visões do que fazer em termos de política cultural. Alguns governos foram mais abrangentes nesta abordagem. Outros focaram mais em estilos específicos. Ou seja, não há estabilidade para a classe artística, até o surgimento do Fundo de Apoio à Cultura (FAC).

O FAC, criado em 1991 e alterado pela Lei Complementar 267 de 1997, é o principal instrumento de **fomento** às atividades artísticas e culturais da Secretaria de Cultura do DF que oferece apoio financeiro a fundo perdido e seus projetos são selecionados por Editais públicos. Por meio do FAC, são produzidos filmes, peças de teatro, CDs, DVDs, livros, exposições, oficinas e inúmeras circulações artísticas em todo o DF. A principal fonte de recursos do Fundo consiste em 0,3% da receita líquida do Governo do Distrito Federal. Os objetivos do FAC estão vinculados aos programas de Fomento definidos pela Secretaria e discutidos no conselho de Cultura do DF, órgão que também é responsável por aprovar os projetos que solicitam apoio financeiro ao FAC. (<http://www.cultura.df.gov.br/fac/>)

⁸⁵ Do latim *genēsis* (que deriva de um término grego), a gênese é a origem ou o princípio de algo. (<https://conceito.de/genese>)
[Figurado] Série de fatos e causas que concorreram para a formação de alguma coisa: a gênese de um romance.
<https://www.dicio.com.br/genese/>

Não vamos entrar em detalhes sobre o Fundo, mas abordar especificamente o lugar da ópera nele, que por muitos anos, era lugar nenhum. Nem a ópera nem a música chamada “erudita” ou “clássica”. Para mais informações, há uma página no sítio eletrônico onde podemos encontrar toda a legislação sobre o FAC e a Lei Orgânica da Cultura (LOC), outra grande conquista da comunidade cultural.

Tivemos alguns maestros e uma maestrina que se dispuseram a tentar uma temporada de ópera no DF. O Maestro Silvio Barbato foi um deles, tendo levado ao palco vários títulos importantes, e com grande sucesso, sempre com apoio dos gestores da época, como a secretária de Cultura Maria Luiza Dornas.

A Maestrina Elena Herrera também lutou muito, com muita dificuldade financeira, para oferecer ao público alguns títulos de ópera, mesmo que em forma de concerto.

E o Maestro Cláudio Cohen, quando assumiu a orquestra em 2011, imediatamente implementou a ideia de um festival anual de ópera, que, também com grandes dificuldades, dificuldades estas às vezes colocadas pela própria estrutura burocrática da Secretaria de Cultura, aconteceu durante os quatro primeiros anos de seu mandato.

Nas fotos abaixo, publicadas no Relatório de Atividades da OSTNCS 1999-2000, sob gestão de Luiza Dornas e direção musical da OSTNCS de Silvio Barbato, temos uma ideia do alto nível dos espetáculos apresentados naqueles anos.

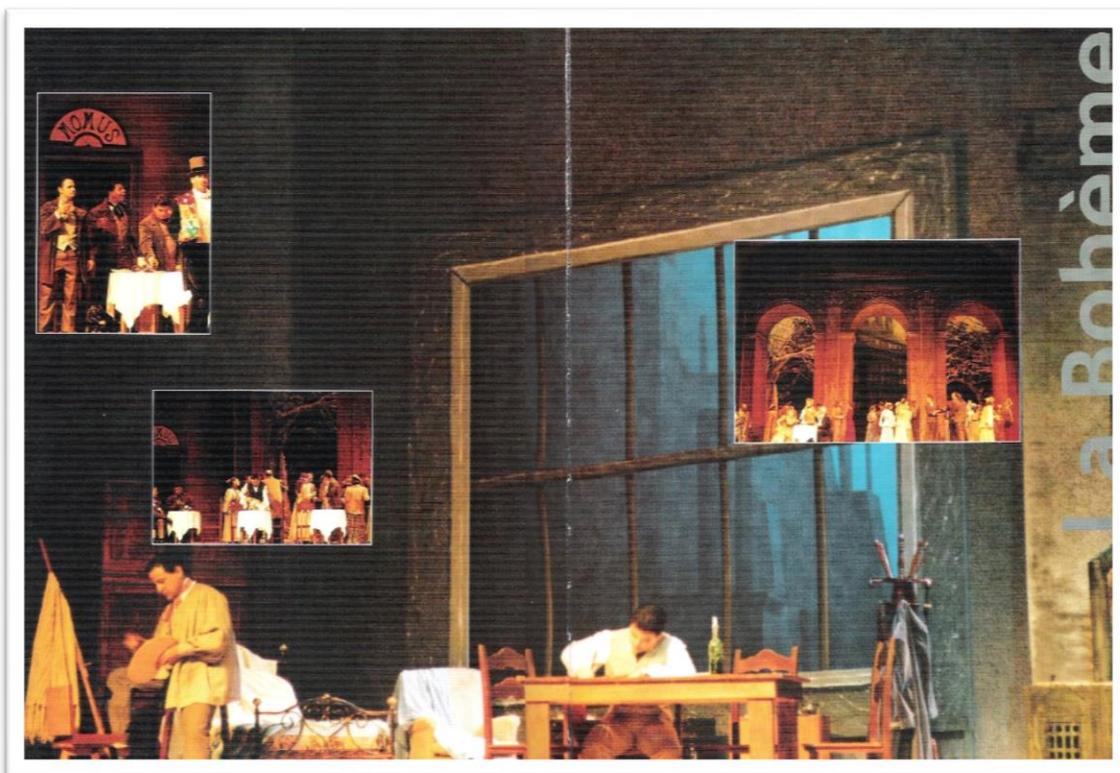


Imagem 132: Fotos da ópera La Bohème retiradas do relatório de atividades da OSTNCS nos anos de 1999-2000 (Foto Lincoln Iff)



Imagem 133: Foto da ópera La Bohème retirada do relatório de atividades da OSTNCS nos anos de 1999-2000 (Foto Lincoln Iff)

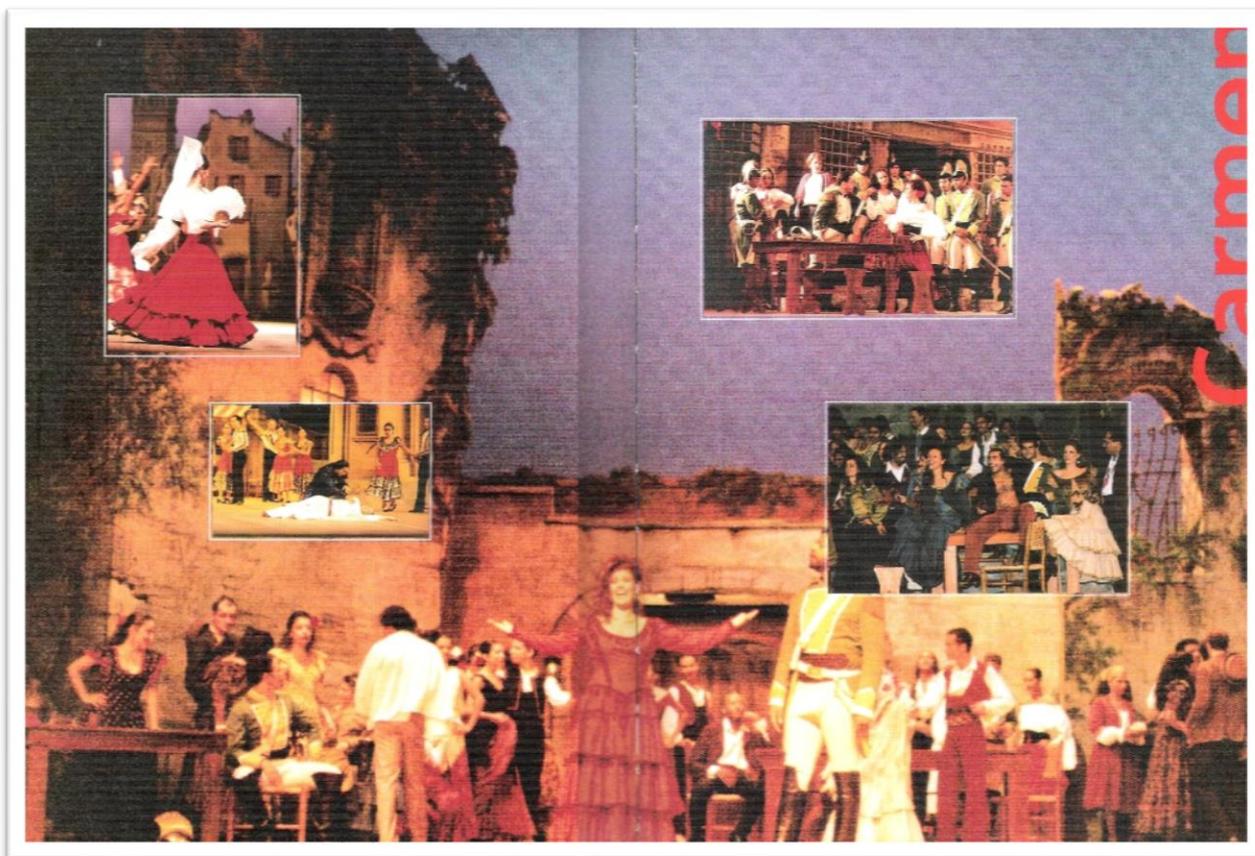


Imagem 134: Foto da ópera Carmen retirada do relatório de atividades da OSTNCS nos anos de 1999-2000 (Foto Santos)



Imagem 135: Foto da ópera Carmen retirada do relatório de atividades da OSTNCS

nos anos de 1999-2000 (Foto Santos)



Imagem 136: Foto da ópera Alzira retiradas do relatório de atividades da OSTNCS nos anos de 1999-2000 (Foto Márcia Mossmann)

Na gestão de Elena Herrera à frente da Orquestra, entre 1995 e 1998, não havia orçamento, mas havia sua vontade pessoal, que somada à disposição das pessoas envolvidas, fez com que várias fossem produzidas, mesmo que com cenários mais simples e figurinos improvisados, como demonstram as fotos abaixo:



Imagem 137: Foto da ópera *La Traviata* na gestão da Maestrina Elena Herrera (Acervo Francisco Frias)



Imagem 138: Foto da ópera *O Barbeiro de Sevilha* na gestão da Maestrina Elena Herrera (Acervo Francisco Frias)

Em um determinado momento, principalmente após a gestão de Ira Levin, ficou claro que a classe de cantores líricos e produtores de ópera não podia ficar à mercê da vontade política de maestros e secretários de Cultura. Durante os quase quatro anos que o

Maestro Ira Levin ficou à frente da orquestra, pouquíssimos cantores da cidade tiveram a chance de cantar com a Orquestra e nenhuma ópera completa foi produzida. Sob a alegação de que o Distrito Federal não tinha cantores à altura de sua orquestra, só pisavam no palco do Teatro Nacional cantores de fora do DF. Cantores maravilhosos, sem dúvida nenhuma, que sob outra gestão poderiam estar contribuindo para o aperfeiçoamento dos cantores locais, como fizemos nos Festivais de Ópera na gestão de Cláudio Cohen.

Nos quatro anos do Festival, tivemos *master classes* e aulas individuais, ministradas por cantores como os tenores Martin Muehle, Fernando Portari e Juremir Vieira, e a soprano Rosana Lamosa. Diretores de cena importantes, como Francisco Mayrink e William Pereira, estiveram aqui, compartilhando seus conhecimentos. Sem contar figurinistas e cenógrafos renomados, como Theodoro Cochrane e Raul Belém Machado (*in memoriam*).

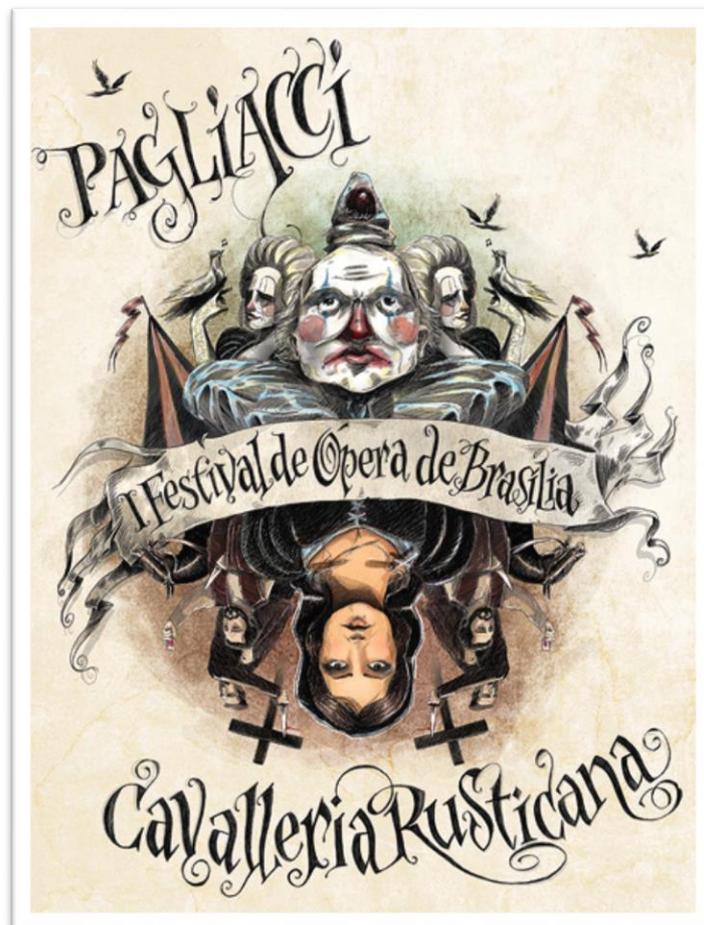


Imagem 139: Cartaz do I Festival de Ópera da OSTNCS (Arte de Camillo Righini)



**Imagem 140: Ópera Cavalleria Rusticana (Janette Dornellas como Santuzza e Clara Figueiroa como Mamma Lucia)
I Festival de Ópera da OSTNCS (Acervo pessoal)**



**Imagem 141: Fila na porta do Teatro Nacional para pegar ingressos gratuitos para a ópera Carmen
II Festival de Ópera da OSTNCS (Acervo pessoal)**



Imagem 142: Ópera Carmen - II Festival de Ópera da OSTNCS (Acervo pessoal)

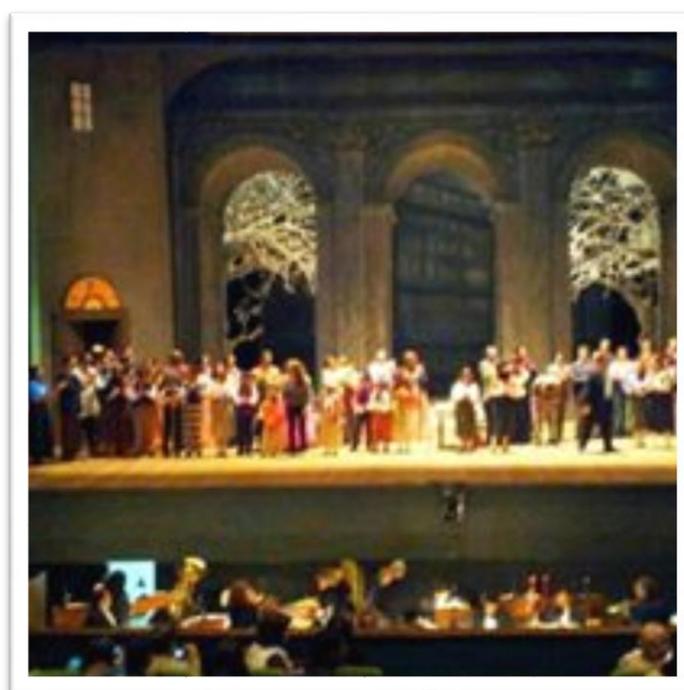


Imagem 143: Ópera La Bohème - II Festival de Ópera da OSTNCS (Acervo pessoal)



Imagem 144: Ópera Olga - III Festival de Ópera da OSTNCS (Internet)

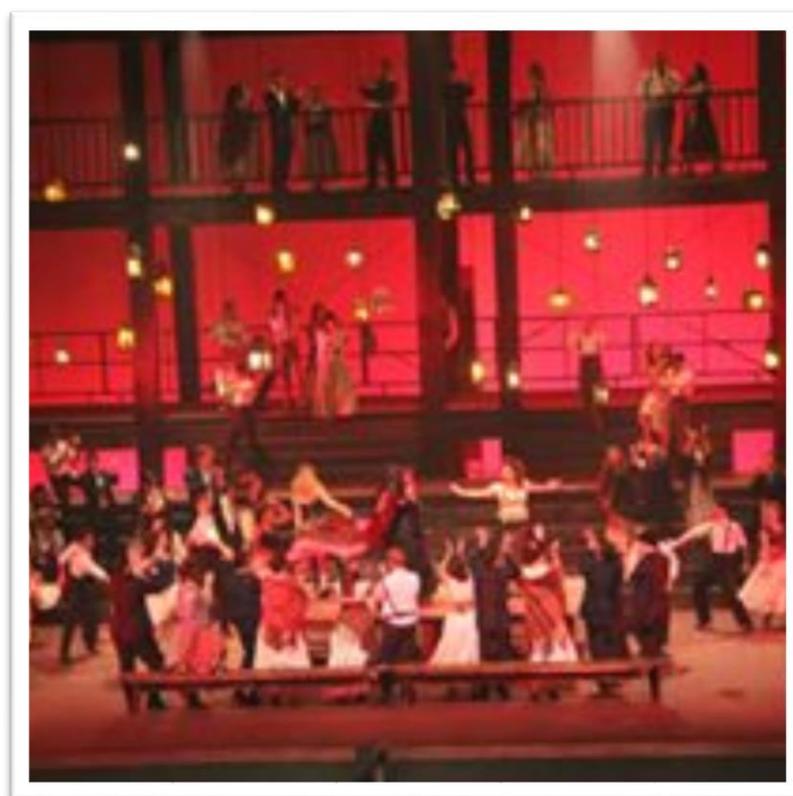


Imagem 145: Ópera Carmen - II Festival de Ópera da OSTNCS (Acervo pessoal)

As fotos acima mostram registros das várias óperas apresentadas nos Festivais de Ópera da OSTNCS, de 2011 a 2013.

Em 2014, o Teatro Nacional é fechado pela Defesa Civil e o IV Festival acontece no Auditório Pedro Calmon, no QG do Exército. Um local sem a estrutura necessária para fazer uma ópera completa, a começar pela ausência de fosso. Nessa edição, fizemos a ópera *Tosca*, de Puccini, em forma de concerto, alguns concertos com solistas e uma montagem da ópera *A Cartomante*, de Jorge Antunes.

Para viabilizar a produção cênica da *Cartomante*, foram colocados andaimes no palco e a orquestra ficou no andar de baixo, enquanto as cenas principais se desenrolavam na plataforma superior e as cenas de coro nas laterais do palco e até mesmo, às vezes, na frente da orquestra. A estrutura de iluminação foi precária e o resultado final não foi o ideal.

Cantei o papel principal da ópera *A Cartomante*. Para acessar o andar de cima do andaime, foi locada uma empilhadeira, porque não havia escadas de acesso e estávamos usando roupas de época, mais precisamente um figurino do século XIX. No dia da estreia, a empilhadeira quebrou e, já que as cortinas do auditório não funcionavam, tivemos que escalar o andaime com o público assistindo. Confesso que está foi uma das situações mais ridículas em que me envolvi. Também não tínhamos camarim e nós, solistas da ópera, tivemos que dividir um pequeno banheiro com todo o coro masculino. Realmente, um teatro adequado faz muita falta. Essa produção da ópera *A Cartomante* resultou em dezenas de histórias tragicômicas que vou contar em outra oportunidade.

Depois dessa quarta edição, a OSTNCS não conseguiu mais produzir os Festivais e somente as óperas apoiadas pelo FAC continuaram a acontecer, sempre com problemas de local e estrutura.

Estamos fazendo um levantamento das óperas produzidas em Brasília após 1984, e a seguir, apresentamos uma tabela, ainda em fase de pesquisa, devido a quantidade de produções e a dificuldade de encontrar dados concretos sobre cada uma dela. Até o momento, catalogamos 135 óperas, de 1986 a 2021, uma média de 3 óperas e meia por ano. Um resultado expressivo para uma cidade sem uma política voltada para a ópera, sem um teatro adequado e sem corpos estáveis. Se contarmos a partir de 1976, data da primeira montagem de uma opereta na UnB, temos, em 44 anos, 160 produções diferentes, entre óperas, operetas e *pasticcios*. Com certeza, o projeto mais consistente, tem sido o Ópera Estúdio da UnB, coordenado por Irene Bentley, professora de canto do Departamento de Música, e que, desde 2003, tem apresentado duas produções por ano com seus alunos.

TABELA III - LEVANTAMENTO DAS ÓPERAS REALIZADAS NO DF APÓS 1985

	ANO	ÓPERA	DATAS	LOCAL
01	1986	As Bodas de Figaro (AOB) ⁸⁶	19 e 20/05	Sala Martins Pena
02	1986	Lo Schiavo (prod. Fund. Clóvis Salgado-MG)	24 e 27/07	Sala Villa-Lobos
03	1986	A Balada de Baby Doe (AOB)	08/09	Teatro da EMB
04	1986	La Serva Padrona (AOB e outros)	1)23 e 24/08-VI Semana de Música Barroca 2)15/09 3)18 e 19/09 4)20 e 21/09 5)22 e 23/09	1)Teatro da Caixa 2)Sala Martins Pena 3)Teatro Municipal Sabará/MG 4)Teatro Sérgio Cardoso-SP 5)Sala Cecília Meireles-RJ
05	1986	O Menino e os Sortilégios (AOB)	28, 29 e 30/11	Teatro Aloísio Magalhães-Centro de Convenções
06	1987	O Barbeiro de Sevilha (EMB ⁸⁷ , apoio da AOB e FCDF)	26 e 27/06	Teatro da EMB
07	1988	Don Giovanni (EMB/FCDF ⁸⁸)	01 e 02/07	Teatro da EMB
08	1988	Butterfly (prod. Fund. Clóvis Salgado-MG)	18 a 21/08	Sala Villa-Lobos
09	1988	Os Pescadores de Pérolas (cortina Lírica) (AOB/FCDF)	04/10	Sala Martins Pena
10	1988	La Bohème (Cortina Lírica) (AOB/FCDF)	10/11	Sala Martins Pena
11	1988	Cavalleria Rusticana (Cortina Lírica) (AOB/FCDF)	04/12	Sala Villa-Lobos
12	1988	Carmina Burana (Coral da UnB ⁸⁹)	01/09	Sala Villa-Lobos
13	1989	O Filho Pródigo	06/10	Teatro da Caixa
14	1990	O Barbeiro de Sevilha (CIVEBRA ⁹⁰)	02/02	Sala Villa-Lobos
15	1990	Madame Butterfly ⁹¹	?/10	Sala Villa-Lobos
16	1992	Dido e Enéas (XV CIVEBRA)	31/01	Sala Martins Pena
17	1993	Trial by Jury (Opereta)	23, 24, 25 e 26/8	Anf.09-Minhocão-UnB
18	1995	La Traviata (SIC Produções)	27/09	Sala Martins Pena
19	1995	Il Guarany (cortina Lírica) (Rio Amazonas Prod.)	26/11	Sala Villa-Lobos
20	1997	Lucia de Lammermoor (Cortina lírica) (Elena Herrera ⁹² OSTNCS ⁹³)	29 e 30/09	Sala Villa-Lobos

⁸⁶ AOB Associação Ópera-Brasília

⁸⁷ EMB ou CEP-EMB Centro de Ensino Profissional Escola de Música de Brasília,

⁸⁸ FCDF Fundação Cultural do Distrito Federal

⁸⁹ UnB Universidade de Brasília

⁹⁰ CIVEBRA Curso Internacional de Verão de Brasília

⁹¹ Co-produção com a Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro

⁹² ELENA HERRERA maestrina cubana que esteve à frente da

⁹³ OSTNCS Orquestra do Teatro Nacional Claudio Santoro de 1996 a 1999

21	1998	La Traviata (Elena Herrera OSTNCS e Confraria da Ópera ⁹⁴)	29 e 31/05	Sala Villa-Lobos
22	1998	O Barbeiro de Sevilha (Elena Herrera OSTNCS e Confraria da Ópera)	13 e 14/06 (dois elencos)	Sala Villa-Lobos
23	1998	Cavalleria Rusticana (Cortina Lírica) (Elena Herrera)	21/07	Sala Villa-Lobos
24	1998	Gianni Schicchi (produção independente)	21 e 22/11	Teatro dos Bancários
25	1999	O Telefone (Confraria da Ópera)	09/08	Teatro da Caixa
26	2000	Carmen (Silvio Barbato OSTNCS)	31/03, 01 e 02/04	Sala Villa-Lobos
27	2000	Alzira (em concerto) (Silvio Barbato OSTNCS)	27/05	Sala Villa-Lobos
28	2000	La Bohème (Silvio Barbato OSTNCS)	29, 30/09 e 01/10	Sala Villa-Lobos
29	2001	Un Ballo in Maschera (Silvio Barbato OSTNCS)	Junho	Sala Villa-Lobos
30	2002	Dido e Enéas (EMB)	06/07	Teatro da EMB
31	2003	João e Maria (Ayrton Pisco)	28, 29 e 30/11	Teatro da EMB
32	2003	Le Nozze de Figaro (cortina lírica Ópera Estúdio UnB) (1ª. Produção do projeto)	04/12	Teatro SESC 713 sul
33		Aquiry (Mário Brasil) (Rio Amazonas Produções) ⁹⁵	05, 07 e 09/08	Rio Branco/Acre
34	2004	Don Pasquale (Silvio Barbato OSTNCS)	Sem informação de data	Sala Villa-Lobos
35	2004	La Bohème, O Telefone, Carmen (Ópera Estúdio UnB)	30/06	Centro Cultural Brasil-Espanha
36	2004	As Bodas de Figaro (Ópera Estúdio UnB)	13 e 16/12	Teatro Ulysses Guimarães 913 sul
37	2005	Aquiry (Mário Brasil) (Rio Amazonas Produções)	08 e 09/04	Theatro da Paz-Belém
38	2005	Carmen (Ópera Estúdio UnB)	04 e 05/07	Teatro SESI Taguatinga Sala Martins Pena
39	2005	Aquiry (Mário Brasil) (Rio Amazonas Produções)	17 e 18/09	Sala Villa-Lobos
40	2005	Don Pasquale (Ópera Estúdio EMB)	13/12	Sala Loyola -CCB
41	2006	Cavalleria Rusticana (EMB)	25/01	Sala Villa-Lobos
42	2006	O Empresário (Ópera Estúdio UnB)	22/04	Sala Martins Pena
43	2006	Don Giovanni (Silvio Barbato OSTNCS)	Julho???	Sala Villa-Lobos
44	2006	Saul (Ópera Estúdio UnB)	25, 26 e 27/07	Sala Martins Pena
45	2006	As Bodas de Fígaro (Ópera Estúdio UnB)	09, 09 e 10/12	Sala Martins Pena

⁹⁴ Primeira companhia de ópera independente do DF, fundada por Janette Dornellas e Francisco Frias em 1996.

⁹⁵ Apesar de ter sido apresentada em outros estados, Aquiry e uma produção é totalmente de Brasília, assim como o coro e a maioria dos cantores solistas.

46	2007	O Filho Pródigo (XXIX CIVEBRA)	29/01	Sala Martins Pena
47	2007	Caliban (Ópera Estúdio UnB)	04 e 05/07 (2 sessões dia 5)	Teatro Helena Barcelos UnB
48	2007	Carmen (SESC/DF ⁹⁶)	01/09	Torre de TV (ao ar livre)
49	2008	A Flauta Mágica (SESC/DF)	30/08	Esplanada (ao ar livre)
50	2008	O Barbeiro de Sevilha (Ópera Estúdio UnB)	21 e 22/11	Teatro da CAESB
51	2009	O Barbeiro de Sevilha (Ópera Estúdio UnB)	03 e 04/04	Sala Martins Pena
52	2009	Il Campanello	???	Sala Martins Penna
53	2009	Hänsel und Gretel (FUNARTE)	13 a 16/08	Teatro Plínio Marcos (FUNARTE)
54	2009	La Serva Padrona, O Elixir do Amor e O Telefone	11 e 12/09	Teatro da CAESB
55	2009	La Serva Padrona (Ópera Estúdio UnB)	02/10	Auditório do Dep. De Música UnB
56	2009	Hänsel und Gretel (em concerto) ⁹⁷	15/12	Sala Villa-Lobos
57	2010	O Elixir do Amor (Ópera Estúdio UnB)	02 e 03/07	Teatro da CAESB
58	2011	Cavalleria Rusticana		
59	2011	O Empresário (Ópera Estúdio UnB)	21/09 22/09	Auditório do Dep. De Música UnB e Teatro Dulcina Teatro Dulcina
60	2011	Gianni Schicchi (Ópera Estúdio UnB)	29 e 30/11	Teatro Dulcina
61	2011	I Festival de Ópera da OSTNCS Homenageado: Maestro Silvio Barbato)	Concerto abertura e Requiem de Mozart: 07/06 Gala de encerramento Puccini: 27/08	Sala Villa-Lobos
62			Pagliacci: 17 e 18/06	Sala Villa-Lobos
63			Cavalleria Rusticana: 23 e 24/06	Sala Villa-Lobos
64	2012	O Telefone (Ópera Estúdio UnB)	21/04	Museu Nacional da República
65	2012	II Festival de Ópera da OSTNCS (Homenageada: Asta Rose Alcaide)	La Bohème: 25, 26 e 27/05	Sala Villa-Lobos
66			Cavalleria Rusticana: 08, 09 e 10/06	Sala Villa-Lobos

⁹⁶ SESC/DF Serviço Social do Comércio do Distrito Federal.

⁹⁷ Com a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro

67			Carmen: 21, 22, 23 e 24/06	Sala Villa-Lobos
68	2012	Don Giovanni (M. Artur Soares)	25 e 26/08	Sala Martins Pena
69	2012	A Médium (FAC ⁹⁸ Montagem)	28, 29 e 30/09	Teatro Plínio Marcos - FUNARTE
70	2013	Albert Herring (FAC Circulação)	01, 02/11 03/11	Sala Martins Pena Teatro da Praça (Taguatinga)
71	2013	Aquiry (Ópera Estúdio UnB)	21/02	Sala Martins Pena
72	2013	III Festival de Ópera da OSTNCS (Homenageado: Fernando Bicudo)	Carmen: 12, 14, 16, 17, 19 e 20/06 Concerto Wagner e Verdi: 25 e 26/06	Sala Villa-Lobos
73			Olga: 3,5 e 7 de julho	Sala Villa-Lobos
74	2013	Lucia de Lammermoor (Ópera Estúdio UnB)	04/07	Sala Martins Pena
75	2013	O Empresário (FAC Circulação)	16, 17, 18, 19, 21, 21/08	Teatro SESC Taguatinga, Teatro Levino de Alcântara, EMB
76	2013	Vamos Fazer uma Ópera (FAC Montagem)	12 (2 sessões) e 13/10	Teatro Plínio Marcos-Complexo FUNARTE
77	2013	O Telefone (Gian-Carlo Menotti) (FAC Circulação)	De 11/07 a 22/11	36 apresentações em escolas públicas de 16 cidades do DF: CAJE, Ceilândia, Gama, Taguatinga, Samambaia, Recanto das Emas, 416 Sul, Riacho Fundo, Estrutural, São Sebastião, Paranoá, Planaltina, Itapoã, Brazlândia, Santa Maria, Sobradinho, Escola Deficientes Visuais
78	2013	A Médium (FAC Circulação)	05 e 06/11 07 e 08/11 11/11 (2 sessões) 12/11 (2 sessões)	Teatro Brasil 21/Brasília Teatro Lábios da Lua/Gama Escola Técnica de Ceilândia Teatro da Praça/Taguatinga
79	2014	Don Giovanni (Cortina Lírica) (FAC Circulação)	06 e 08/02 13 e 15/02 20 e 22/02 13 e 15/03	Teatros SESC Taguatinga Teatros SESC Ceilândia Teatros SESC Gama Teatro da EMB
80	2014	La Barca di Venetia per Padova (Adriano Banchieri) (FAC Montagem)	24/02 a 02/03	Centro Cultural Banco do Brasil
81	2014	A Serva Patroa (FAC circulação)	Maio e junho	16 apresentações em escolas públicas do DF
82	2014	Così fan Tutte (Ópera Estúdio UnB)	Julho (provavelmente)	Auditório do Instituto Presbiteriano Mackenzie
83	2014	Der Kaiser von Atlantis (Viktor Ullmann) (FAC Montagem)	30 e 31/05, 01/06	Sala Loyola, CCB
84	2014	IV Festival de Ópera da OSTNCS	Tosca em concerto: 25, 27, 28 E 29/06 Concerto de Gala: 18 e 19/07	Auditório Pedro Calmon (O Teatro Nacional de Brasília foi fechado pela Defesa Civil e pelos Bombeiros por problemas estruturais e elétricos. Permanece fechado até a

⁹⁸ FAC Fundo de Apoio à Cultura, instrumento de fomento à cultura no DF

				finalização dessa tese em 2020)
85			A Cartomante, de Jorge Antunes (FAC Montagem): 31/07, 01, 02/08 (e 03/08??)	Auditório Pedro Calmon
86	2014	Insights (<i>pasticcio</i> ⁹⁹) (FAC Circulação)	11 a 13/08 15 a 17/08 28 e 29/08	SESC Ceilândia Teatro Garagem SESC Instituto Reciclando Sons – Cidade Estrutural
87	2014	Gianni Schicchi (FAC Montagem)	11, 12 e 13/09	Sala Loyola, CCB
88	2014	O Cortiço, uma metamorfose lírica (<i>pasticcio</i>) (FAC Circulação)	05 e 06/09 24, 25 e 26/09	Teatros SESC Gama Teatros SESC Ceilândia
89	2014	La Clemenza de Tito (Mozart) (FAC Montagem)	16, 17, 18 e 19 de outubro	Teatro Dulcina de Moraes
90	2014	Don Pasquale (Ópera Estúdio UnB)	28 e 29/11	Teatro da Escola Americana
91	2014	Così fan Tutte	Sem informação	Sem informação
92	2015	Assim fazem Tod@s (Così fan Tutte) (FAC Montagem)	20, 21, 22 e 23/04	Teatro Plínio Marcos – FUNARTE
93	2015	Albert Herring (Benjamin Britten)	21 e 22/08 25 e 26/08 29 e 30/08	Teatros SESC Gama Taguatinga e Gama Teatro da EMB
94	2015	Uma Noite de Gala (<i>pasticcio</i>) (Ópera Estúdio UnB)	12 e 13/12	Teatro Sílvia Cnaçado – Escola Americana de Brasília
95	2016	La Traviata (Ópera Estúdio UnB)	23 e 25/06	Teatro da ADUNB - UnB
96	2016	Gianni Schicchi (prod. Independente)	23 e 24/07	Teatro da EMB
97	2016	João e Maria (FAC Circulação)	07, 08, 09/10 27 e 28/10	Teatro Eva Herz Teatros SESC Ceilândia
98	2016	Duas minióperas (Jorge Antunes)	14, 15 (duas sessões) e 16/10 19, 20 e 21/10	Teatro SESC Taguatinga Teatro da ADUNB
99	2016	Lucia de Lammermoor (FAC Montagem)	23 a 24/10	Teatro Plínio Marcos-Complexo FUNARTE
100	2016	Così fan Tutte (Ópera Estúdio UnB)	25 e 26/11	Sem informação
101	2016	As Alegres Comadres de Windsor (Otto Nicolai) (FAC Montagem)	30/11 e 01, 02 e 03/12	Teatro Levino de Alcântara, EMB
102	2017	La Clemenza de Tito (Mozart) (FAC Circulação)	11 e 12/03 17 e 18/03 24 e 25/03	Teatro da EMB Teatros SESC Ceilândia Teatros SESC Gama
103	2017	Gianni Schicchi (FAC Circulação)	01, 03 e 07/04 (duas sessões por dia)	Escolas públicas do DF: Ceilândia, Gama e São Sebastião
104	2017	Don Pasquale (Donizetti) (FAC Montagem)	08 e 09/04 11 e 12/04	Teatros SESC Ceilândia Taguatinga

⁹⁹ *Pasticcio* ou *Pastiche* é uma ópera ou peça musical composta de obras de diferentes compositores que podem ter ou não trabalhado em conjunto, ou uma adaptação, ou ainda uma obra perdida, não autorizada ou sem autenticidade (<https://en.wikipedia.org/wiki/Pasticcio>)

			15 e 16/04 29, 30 (duas sessões) e 01/05	Gama Teatro da EMB
105	2017	Fidelio (FAC Montagem)	26, 27, 28 e 30/07	Teatro da EMB
106	2017	As Bodas de Figaro (FAC Montagem)	20, 21, 22 e 23/10	Teatro Eva Herz
107	2017	A Flauta Mágica (Ópera Estúdio UnB)	24 e 25/11	Teatro da ADUNB UnB
108	2017	O Telefone (FAC Formação de Plateia)	20 apresentações de 11/10 a 14/12	Escolas públicas do DF: Candangolândia, Guará, Núcleo Bandeirante, Cruzeiro, Ceilândia, Escola de Meninos e Meninas do Parque, Escola Parque 308 Sul (Plano Piloto)
109	2018	La Barca di Venetia per Padova (Adriano Banchieri) (FAC Circulação)	02, 03 e 04/03 09, 10 e 11/03 16, 17 e 18/03	Teatros SESC Gama Teatro SESC Ceilândia Teatro SESC Taguatinga
110	2018	Abu Hassan (Ópera Estúdio UnB)	22 e 23/06	Teatro da ADUNB UnB
111	2018	I Capuleti e I Montecchi (FAC Montagem)	26, 27, 28 e 29/07	Teatro Dulcina
112	2018	A Flauta Mágica (Mozart) projeto aprovado como Ópera Estúdio da Casa da Cultura Brasília ¹⁰⁰ no FAC Capacitação)	11 e 12/08 (duas récitas no dia 12)	Teatro Levino de Alcântara, EMB
113	2018	O Imperador de Atlântida (Ullmann) (FAC Circulação)	15 e 16/09 22 e 23/09 29 e 30 /09	Teatro da EMB Teatros SESC Ceilândia Teatros SESC Gama
114	2018	O Barbeiro de Sevilha (prod. Confraria da Ópera e Casa da Cultura Brasília)	12, 13 e 14/10	Teatro Levino de Alcântara, EMB
115	2019	Assim são Tod@s (Cosi fan Tutte) (FAC Circulação)	20 e 21/04 24 e 25/04 27 e 28/04	Teatro da EMB Teatros SESC Ceilândia Teatros SESC Gama
116	2019	La Serva Padrona (Ópera Estúdio UnB)	15/06	Auditório da ADUnB
117	2019	Vênus e Adonis	13 a 18/08	CCBB/DF
118				
119	2019	Il Tabarro (FAC Montagem)	18, 19 e 20/10 (duas sessões dia 20)	Teatro Plínio Marcos - FUNARTE
120	2019	Rita (Ópera Estúdio UnB)	29 e 30/11	Teatro da ADUNB UnB
121	2020	O Barbeiro de Sevilha (Prod. Casa da Cultura)	17, 18, 19, 24, 25, 26/01	Sala Marco Antônio Guimarães- ECRR 508 Sul
122	2020	O Telefone (Prod. Casa da Cultura)	14 (20:00) 15 e 16/02 (11, 16 e 20:00)	Sala Marco Antônio Guimarães- ECRR 508 Sul
123	2020	O Elixir do amor (FAC Circulação)	<i>Adiado pela Pandemia</i>	A definir

¹⁰⁰ Casa da Cultura Brasília é um centro cultural localizado na Asa Norte em Brasília, tendo em suas dependências salas de aula de pequeno porte e um salão que pode ser utilizado para ensaios, apresentações de pequeno porte, *master class* etc. Foi criado por Janette Dornellas, que também é responsável pela direção artística e manutenção da casa.

124	2021	O Barbeiro de Sevilha (FAC Circulação)	Adiado pela Pandemia	A definir
135	2021	O Caixeiro da Taverna (Fac Projeto Livre)	Adiado pela Pandemia	A definir

Em relação ao FAC, em 2011 começamos um movimento para nos fazer ouvir e defender uma rubrica própria para a Ópera. Existia já a rubrica Música, mas que não atendia todos os segmentos musicais, porque não havia parâmetros de julgamento que diferenciavam cada estilo musical, o que tornava quase impossível a competição entre a ópera e as dezenas de estilos musicais brasileiros. E outra questão que se colocava, era o hibridismo da ópera, gênero que não é somente música e nem somente teatro, permeada muitas vezes por Artes Visuais, Cinema e Dança. Era necessário um olhar diferenciado sobre a ópera.

Começamos a nos reunir para discutir isso e criamos o Fórum de Ópera do DF, inspirados em outros Fóruns, como o Fórum de Música e o Fórum de Teatro do DF, instituições não formais, criadas por artistas como nós, com o desejo de serem ouvidos.

Na primeira oportunidade que tivemos, numa audiência pública convocada pelo governo para ouvir os anseios da classe, pedimos a palavra e eu, representando o Fórum de Ópera do DF, expliquei para os novos gestores que chegavam, a força da cadeia produtiva da ópera e nossas peculiaridades. Graças a nossa argumentação, foi criada, no Edital de Áreas Culturais, uma rubrica específica, que eles denominaram “Operetas e Musicais”.

Nossa primeira ação foi explicar para os gestores políticos do FAC, que Ópera e Opereta não são a mesma coisa, e fomos imediatamente atendidos nesse quesito, ficando a linha nomeada, então, como “Ópera e Musicais”, denominação que permanece até hoje.

O segundo embate é que, por algumas edições do FAC, tivemos que concorrer em pé de igualdade com os musicais. Foi depois de alguns editais que conseguimos argumentar com eles, explicando são gêneros musicais diferentes e que os parâmetros de avaliação são diferentes. Para isso, um dos integrantes do Fórum de Ópera, o cantor e produtor Hugo Lemos, pesquisou e desenvolveu definições de cada gênero para serem inseridas nos editais. E nisso também fomos atendidos, mas não sem antes perdermos muito espaço disputando com os musicais, principalmente nos editais em que o quesito “Originalidade” tinha bastante peso na decisão dos pareceristas. É difícil defender o quesito “Originalidade” num projeto de ópera. A não ser que estejamos produzindo uma ópera contemporânea.

As definições, criadas por Hugo Lemos, têm estado em todos os editais desde 2015:

Definição Ópera - Consiste em dramaturgia cantada e encenada acompanhada de musical instrumental executada em tempo real, com presença ou não de fala, e tem como característica principal o uso da técnica vocal lírica.

Definição Musical – Consiste em dramaturgia cantada e encenada acompanhada de musical instrumental executada em tempo real, com presença ou não de diálogo falado, e tem como característica principal o uso da técnica do canto popular ou mista. (Anexo I do Edital 17/2018 do FAC/DF)

E por falar em pareceristas, esse foi outro problema que encontramos diversas vezes: a falta de especialização de muitos pareceristas em relação à ópera e suas especificidades. Só para citar um caso, tivemos um parecer em que o projeto avaliado perdeu pontos porque não inseriu orçamento para equipamento de sonorização. Com certeza, essa pessoa que emitiu o parecer nunca assistiu uma ópera ao vivo. Ou se assistiu, acreditou que os cantores usavam microfones escondidos nas perucas.

Como explicar para os gestores culturais do governo o alto custo de uma ópera completa? E ainda pior: como fazer ópera numa cidade cujo único teatro com fosso é a Sala Villa-Lobos do TNCS, com um palco gigantesco e uma plateia de mais de 1500 lugares, e que se encontra fechada pela Defesa Civil há seis anos? A Sala Martins Pena, que faz parte do TNCS e com uma plateia bem menor, cerca de 500 lugares, tem também um fosso muito pequeno, que comporta pouquíssimos músicos.

O Teatro da EMB tem um fosso, mas que comporta no máximo, 20 músicos. Mesmo assim, conseguimos fazer a ópera Fidelio de Beethoven nesse palco e lotar o teatro de mais de 500 lugares em todas as quatro apresentações.

Conseguimos compilar os editais para ópera a partir de 2011, bem como os valores destinados para Ópera e Musicais, e vamos fazer uma breve avaliação, analisando sua evolução (Anexo 13)

ANÁLISE DOS EDITAIS

Analisando os editais no anexo, vemos que, no primeiro edital em **2011**, o apoio à Óperas e Musicais se limitava a quatro apoios de R\$ 160.000,00. Somente dois projetos foram aprovados.

Em **2012**, três editais abrangem Ópera e Musicais: o edital de Criação e Produção, para gravação de CD e DVD; o edital de Montagem, que premiava somente dois projetos, no valor de R\$ 160.000,00 cada; e o edital de Circulação, que premiava três projetos com R\$ 120.000,00 para cada. Quatro óperas foram aprovadas neste ano. Duas montagens e duas circulações. Os artistas líricos começavam a ver a importância de se envolver no

processo e tentar ter seus projetos aprovados. Isso proporcionou um profissionalismo de vários cantores no quesito produção.

Já em **2013**, tivemos cinco apoios de R\$ 120.000,00 para circulação, quatro para montagem no valor de R\$ 155.000,00 cada e três no valor de R\$ 220.000,00 cada. O total destinado para Ópera e Musicais ficou em R\$ 1.880.000,00, pouco se pensarmos que, a produção de uma única ópera no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pode chegar facilmente a esse valor. Mas, um grande passo para uma cidade que nunca teve apoio político e financeiro para os pequenos e médios grupos de ópera.

Em **2014**, o valor para Circulação ficou o mesmo, R\$ 120.000,00, mas não foi especificado o número de projetos que seriam aprovados. Para Montagem, ficou estipulada a aprovação de seis projetos, no valor unitário de R\$ 150.000,00. Dessa vez, o valor total também passa de R\$ 1.000.000,00, mas só com um levantamento de todas as óperas e musicais aprovados e seu valor total, poderemos chegar ao valor exato.

Importante enfatizar que, até então, não havia separação na escolha de Óperas e Musicais, ou seja, os dois gêneros competiam em pé de igualdade e a escolha caberia ao parecerista, baseado nos critérios do edital e nas propostas apresentadas, mas sem os parâmetros que diferenciam cada gênero.

A partir de **2015**, com a mudança de governo, temos um edital melhor estruturado e começam a separação entre Ópera e Musical, no quesito Montagem. Mas, ainda foi preciso um ano, para que conseguíssemos que a rubrica Circulação também viesse com essa separação. O valor total do apoio chega a R\$ 2.010.000,00, sendo R\$ 600.000,00 para montagem de três óperas, R\$ 360.000,00 para a montagem de três musicais, e o restante dividido entre os dois gêneros, sendo dois para capacitação, dois para Projeto Livre e dois para Pesquisa Cultural.

Em **2016**, esse valor total cai para R\$ 1.220.000,00, bem como diminuem também o número de apoios, sendo dois para Circulação e dois para montagens de ópera, um para circulação de musicais e dois para montagem de musicais, e apenas um apoio para capacitação, um para Projeto Livre e um para Pesquisa Cultural.

Isso se repete em **2017** e **2018**, apesar de várias reclamações que fizemos na Secretaria de Cultura, a cada ano, pedindo que os valores fossem aumentados, bem como aumentassem também o número de projetos aprovados. Mas, sempre tivemos um diálogo aberto e franco com essa gestão, e sabíamos que, apesar das dificuldades financeiras e burocráticas enfrentadas pela pasta da Cultura, havia pessoas ali dentro realmente comprometidas em melhorar o FAC.

A partir de **2019**, se achávamos que a situação estava difícil, não imaginamos que poderia piorar tanto. Começou o que nos pareceu ser uma tentativa de desmonte de toda a cadeia produtiva da cultura e da arte no DF, e o desvirtuamento dos objetivos do FAC, como já citamos anteriormente. Os gestores que chegavam não eram moradores do DF, não pertenciam à comunidade cultural local e nem pareciam preocupados em entender nossa realidade e atuar para melhorar a situação. A primeira coisa que fizeram foi cancelar o edital n° 17/2018, já em fase de finalização, ou seja, com os projetos já aprovados. Com total falta de diálogo, os editais agora eram impostos, sem uma discussão prévia com a comunidade e com total desconhecimento do que já havíamos vivenciado e do que esperávamos de uma Secretaria de Cultura. Secretaria essa que, nessa gestão, teve seu nome alterado para Secretaria de Cultura e Economia Criativa (SECEC).

Graças ao trabalho da comunidade cultural, que anos atrás havia conseguido a aprovação da Lei Orgânica da Cultura (LOC), conseguimos evitar o pior e barrar essas ações equivocadas da gestão da época. Foram meses de muitas lutas, reuniões, manifestações e ações judiciais, que acabaram dando resultado, com a queda do então secretário de Cultura, Adão Cândido. O lado positivo foi a união da classe, que saiu de sua zona de conforto e lutou para que as coisas mudassem. Conseguimos, na época, doações em dinheiro que possibilitaram a contratação do escritório de advocacia Mauro Menezes Advogados, que permaneceu ao nosso lado durante todos os processos que movemos contra o governo. Também tivemos um abnegado apoio da Dra. Veranne Magalhães, presidente da Comissão de Cultura, Esporte e Lazer da OAB/DF, que, desde então, é nossa defensora incansável, nos dando suporte jurídico em todas as ações da comunidade cultural.

Em dezembro de **2019**, com o desgaste causado pelos atritos com a classe cultural, não só na questão do FAC, mas em outras frentes também, como o tradicional Festival de Cinema de Brasília, Adão Cândido foi destituído da função de secretário de Cultura e, em seu lugar, assumiu o jornalista e escritor Bartolomeu Rodrigues, morador de Brasília há mais de 30 anos.

Sua primeira ação foi retomar o edital n° 17/2018, para grande alívio da classe artística, que se encontrava muito prejudicada, principalmente aqueles que dependiam do FAC para a continuidade de projetos, como Festivais e Mostras.

Em março de **2020**, com a chegada da pandemia da COVID-19, a SECEC começa um movimento no sentido de criar editais que minimizem os efeitos da pandemia na vida dos entes e agentes culturais. Começam então pequenos editais emergenciais com esse objetivo, como o FAC Prêmio e o FAC On-Line.

No momento, a SESC também está lidando com as dificuldades de operacionalizar a Lei Aldir Blanc, editada pelo Congresso Nacional, para socorrer a classe artística. Os editais previstos na LOC estão paralisados e, como já aconteceu em anos anteriores, os valores previstos para utilização no FAC foram contingenciados, o que é proibido pela LOC, mas que, governo após governo, vem acontecendo.

No quadro abaixo, disponibilizado pela SECEC nas redes sociais, podemos ver o andamento dos editais de 2018, 2019 e 2020. Alguns editais esperados para 2020 foram substituídos por editais emergenciais por causa da pandemia, como o FAC On-Line e o FAC Prêmios. O edital nº 17/2018 foi regularizado e os pagamentos começaram a ser feitos. Os editais de 2019, como o FAC Mais Cultura, FAC Regionalizado e o FAC Ocupação, tiveram andamento, apesar da reclamação quase uníssona da classe artística, que considerava os editais mal elaborados. O segmento da ópera foi um dos mais prejudicado com os editais de 2019, sendo que nenhum projeto foi aprovado naquele ano.

Uma das maiores dificuldades que a classe artística encontra atualmente, é ser ouvida pelo governo. A Frente Unificada da Cultura, entidade não formal criada pelos e para os artistas da cidade, reúne centenas de artistas de todos os segmentos, e se reúne constantemente para discutir melhorias nos editais e nas políticas públicas, mas os órgãos do governo parecem não ouvir os anseios da classe. E continuam lançando editais, sem o respaldo daqueles que vivem o fazer cultural no seu dia a dia.

ACOMPANHAMENTO EDITAIS 2020

NOME:	STATUS:
Prêmios FAC Brasília 60	Fase de Pagamento
Edital FAC Mais Cultura	Etapa de Admissibilidade
Edital FAC On-line	Prazo aberto para entrega das certidões e declarações
Edital FAC Regionalizado	Análise de Mérito Cultural
Edital FAC Áreas 2018	Fase de Pagamento
Edital FAC Ocupação 2019	Fase de Pagamento
Premiação Brasília Junina	Fase de pagamentos
FAC Visual Periférico 2020	Republicado em 08.10
Planaltina Arte Urbana	Fase de pagamentos

Secretaria de
Cultura e
Economia Criativa



Imagem 146: Acompanhamento dos Editais 2020 (fonte: SECEC)

Com todas as adversidades, desde 2012, temos produzido muitas óperas no Distrito Federal, como demonstra a tabela abaixo:

**Tabela das óperas aprovadas nas linhas de apoio do FAC
depois da inclusão da ópera no Fundo
(2012 a 2021)**

**LINHAS: MONTAGEM, CIRCULAÇÃO, PROJETO LIVRE,
CAPACITAÇÃO/FORMAÇÃO DE PLATEIA**

ANO	NOME	DATAS	LOCAL
01	2012	A Médium (Gian-Carlo Menotti) (FAC Montagem)	28, 29 e 30/09 Teatro Plínio Marcos – FUNARTE
02	2012	Albert Herring (Britten) (FAC Montagem)	01, 02 e 03/11 Sala Martins Pena Teatro da Praça (Taguatinga)
03	2013	O Empresário (FAC Circulação)	16, 17, 18, 19, 21, 21/08 Teatro SESC Taguatinga Teatro Levino de Alcântara - EMB
04	2013	Vamos fazer uma Ópera (Britten) (FAC Montagem)	12 (2 sessões) e 13/10 Teatro Plínio Marcos – FUNARTE
05	2013	O Telefone (Gian-Carlo Menotti) (FAC Circulação)	De 11/07 a 22/11 36 apresentações em escolas públicas de 16 cidades do DF: CAJE, Ceilândia, Gama, Taguatinga, Samambaia, Recanto das Emas, 416 Sul, Riacho Fundo, Estrutural, São Sebastião, Paranoá, Planaltina, Itapoã, Brazlândia, Santa Maria, Sobradinho, Escola Deficientes Visuais
06	2013	A Médium (FAC Circulação)	05 e 06/11 07 e 08/11 11/11 (2 sessões) 12/11 (2 sessões) Teatro Brasil 21/Brasília Teatro Lábios da Lua/Gama Escola Técnica de Ceilândia Teatro da Praça/Taguatinga
07	2014	Don Giovanni (Cortina Lírica) (FAC Circulação)	06 e 08/02 13 e 15/02 20 e 22/02 13 e 15/03 Teatros SESC Taguatinga Teatros SESC Ceilândia Teatros SESC Gama Teatro da EMB
08	2014	La Barca di Venetia per Padova (A. Banchieri) (FAC Montagem)	24/02 a 02/03 CCBB
09	2014	A Serva Patroa (FAC circulação)	Mai e junho 16 apresentações em escolas públicas do DF

10	2014	Der Kaiser von Atlantis (Viktor Ullmann) (FAC Montagem)	30 e 31/05, 01/06	Sala Loyola, CCB
06	2014	A Cartomante (Jorge Antunes) (FAC Montagem)	01, 02 e 03/08	Teatro Pedro Calmon
11	2014	Insights (<i>pasticcio</i> ¹⁰¹) (FAC Circulação)	11 a 13/08 15 a 17/08 28 e 29/08	SESC Ceilândia Teatro Garagem SESC Instituto Reciclando Sons – Cidade Estrutural
12	2014	Gianni Schicchi (FAC Projeto Livre)	11, 12 e 13/09	Sala Loyola, CCB
13	2014	O Cortiço, uma metamorfose lírica (<i>pasticcio</i>) (FAC Circulação)	05 e 06/09 24, 25 e 26/09	Teatros SESC Gama Teatros SESC Ceilândia
14	2014	La Clemenza de Tito (Mozart) (FAC Montagem)	16, 17, 18 e 19/10	Teatro Dulcina de Moraes
15	2015	Assim fazem Tod@s (Cosi fan Tutte) (FAC Montagem)	20, 21, 22 e 23/04	Teatro Plínio Marcos – FUNARTE
16	2015	Albert Herring (Britten) (FAC Circulação)	21 e 22/08 25 e 26/08 29 e 30/08	Teatros SESC Gama Taguatinga e Gama Teatro da EMB
17	2016	João e Maria (FAC Circulação)	07, 08, 09/10 27 e 28/10	Teatro Eva Herz Teatros SESC Ceilândia
18	2016	Dois minióperas (Jorge Antunes) (FAC Circulação)	14, 15, 16, 19, 20 e 21/10	SESC Taguatinga e Teatro da ADUNB
19	2016	Lucia de Lammermoor (FAC Montagem)	23 a 24/10	Teatro Plínio Marcos – FUNARTE
20	2016	As Alegres Comadres de Windsor (Otto Nicolai) (FAC Montagem)	30/11 e 01, 02 e 03/12	Teatro Levino de Alcântara, EMB
21	2017	La Clemenza de Tito (FAC Circulação)	11 e 12/03 17 e 18/03 24 e 25/03	Teatro da EMB Teatros SESC Ceilândia Teatros SESC Gama
22	2017	Don Pasquale (FAC Montagem)	08 e 09/04 11 e 12/04 15 e 16/04 29, 30 (duas sessões) e 01/05	Teatros SESC Ceilândia Taguatinga Gama Teatro da EMB
23	2017	Fidelio (Beethoven) (FAC Montagem)	26, 27, 29 e 30/07	Teatro Levino de Alcântara, BEM
24	2017	As Bodas de Figaro (FAC Projeto Livre)	20, 21, 22 e 23/10	Teatro Eva Herz
25	2017	Gianni Schicchi (FAC Circulação)	01, 03 e 07/04 (duas sessões por dia)	Escolas públicas do DF: Ceilândia, Gama e São Sebastião
26	2017	O Telefone (FAC Formação de Plateia)	20 apresentações de 11/10 a 14/12	Escolas públicas do DF: Candangolândia, Guará, Núcleo Bandeirante,

¹⁰¹ *Pasticcio* ou *Pastiche* é uma ópera ou peça musical composta de obras de diferentes compositores que podem ter ou não trabalhado em conjunto, ou uma adaptação, ou ainda uma obra perdida, não autorizada ou sem autenticidade (<https://en.wikipedia.org/wiki/Pasticcio>)

				Cruzeiro, Ceilândia, Escola de Meninos e Meninas do Parque, Escola Parque 308 Sul (Plano Piloto)
27	2018	La Barca di Venetia per Padova (A. Banchieri) (FAC Circulação)	02, 03 e 04/03 09, 10 e 11/03 16, 17 e 18/03	Teatros SESC Gama Teatro SESC Ceilândia Teatro SESC Taguatinga
28	2018	I Capuleti e I Montecchi (FAC Montagem)	26, 27, 28 e 29/07	Teatro Dulcina
29	2018	A Flauta Mágica (FAC Capacitação)	11 e 12/08 (duas récitas no dia 12)	Teatro Levino de Alcântara, EMB
30	2018	O Imperador de Atlântida (V. Ullmann) (FAC Circulação)	15, 16, 22, 23, 29 e 30/09	Teatro Levino de Alcântara (EMB) Teatros SESC Ceilândia e Gama
31	2019	Assim são Tod@s (Cosi fan Tutte) (FAC Circulação)	20 e 21/04 24 e 25/04 27 e 28/04	Teatro da EMB Teatros SESC Ceilândia Teatros SESC Gama
32	2019	Vênus e Adonis (FAC Montagem)	13 a 18/08	CCBB/DF
33	2019	Il Tabarro (FAC Montagem)	18, 19 e 20/10 (duas sessões dia 20)	Teatro Plínio Marco FUNARTE
	2020	PANDEMIA COVID19		
34	2021	O Elixir do Amor (FAC Circulação)	Sem data prevista	A definir
35	2021	O Barbeiro de Sevilha (FAC Circulação)	Sem data prevista	A definir
36	2021	O Caixeiro da Taverna (FAC Projeto Livre)	Sem data prevista	A definir

Foram 36 produções de ópera em 8 anos de apoio do FAC, com três a quatro óperas desde então. Em 2014, tivemos nove produções de ópera diferentes. Em 2017, seis produções. Números altos para a realidade brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi totalmente por acaso, que intitulei capítulos com expressões como “lança a pedra fundamental” e “finca as bases”. Só quando a tese estava bem adiantada é que percebi a analogia que estava fazendo com fases de uma construção de um edifício, ou no caso de Brasília, a construção de uma cidade onde antes só havia o cerrado.

A grande maioria das cidades nasceu de forma espontânea. Poucas cidades, como Brasília, foram planejadas.

O movimento musical daqui não foi planejado, mas foi construído aos poucos, da base até *quase* o topo. Digo “*quase*” porque acredito que não chegamos ao topo ainda.

O topo é o ponto onde não precisaremos mais lutar por uma coisa que é direito de todos. Para os cidadãos e cidadãs, o acesso à Cultura em todas as suas manifestações. Para as crianças e jovens, educação artística e musical nas escolas. Para os artistas e técnicos, políticas públicas de apoio à Arte e Cultura, que não mudem a cada troca de governo, e o não contingenciamento de uma verba que é exclusivamente para os artistas e o fomento de suas atividades profissionais.

Quando penso em todos os cenários que foram destruídos com o tempo, jogados nos subsolos do Teatro Nacional de Brasília, todos os figurinos estragados ou desaparecidos, todos os cantores e cantoras que tinham um promissor futuro profissional à frente e que tiveram suas carreiras interrompidas, todos os técnicos que precisam se desdobrar em outros empregos para sobreviver, penso em todo o dinheiro público que foi investido e que poderia ter frutificado muito mais, com temporadas regulares de ópera, onde, a cada ano, novas produções seriam feitas e as antigas voltariam ao palco para o desfrute daqueles que não as viram em temporadas anteriores.

Pessoas do mundo inteiro viajam para Nova Iorque para assistir as temporadas do Metropolitan Opera House. E não precisamos ir tão longe: turistas do mundo todo vão à Manaus para o Festival de Ópera do Amazonas que acontece todos os anos, desde 1997. São 22 edições, com números robustos, como os descritos abaixo:

Em 1997, o público amazonense ganhou aquele que se tornaria um dos principais eventos da política cultural do Estado: o Festival Amazonas de Ópera que, até 2001, já na quinta edição, mantinha-se como o único do gênero na América Latina. **Mais de 370 mil pessoas já prestigiaram as apresentações**, que têm preços populares (algumas récitas são gratuitas). O Teatro Amazonas, templo da arte e cultura do Estado, concentra boa parte dos espetáculos, mas eles também são apresentados em

outros espaços e ao ar livre. Realizado todos os anos (exceto em 2015, quando não houve edição) entre abril e maio, o Festival **já executou mais de 70 óperas** e envolveu mais de 1.200 alunos na programação acadêmica. Entre técnicos, músicos, coralistas, bailarinos, atores e solistas, o Festival Amazonas de Ópera já alcançou a marca de mais de 4 mil artistas formados. Nos três meses de preparação e realização do evento, **aproximadamente 600 empregos são gerados no turismo e comércio**, comprovando que o Festival Amazonas de Ópera também é um grande movimentador da economia local. A preparação do festival, aliás, também é diferenciada. Desde 2004, os cenários, figurinos e adereços dos espetáculos e eventos realizados pela Secretaria de Estado de Cultura são confeccionados na **Central Técnica de Produção, que, atualmente, armazena mais de 58 mil peças.** (<https://cultura.am.gov.br/portal/festival-amazonas-de-opera/>)

Os problemas que apresentamos aqui não são só da área lírica, mas de todas as áreas artísticas que não tem grande apelo popular, no sentido de geração de lucro. Porque, acredito que a ópera tem apelo popular, mas o custo é alto e o retorno financeiro é quase nulo, o que dificulta angariar verbas para a produção de uma ópera de grande porte.

A área de eventos de grande porte, em todo o mundo, tem grande retorno financeiro, por lidar com um segmento de grande apelo, como os estilos musicais da moda.

Também não é privilégio local, ter tantas questões a serem resolvidas. Em todo Brasil temos relatos das mesmas dificuldades. E, o fato de morarmos em um País de proporção continental também não ajuda, porque o custo de uma troca de títulos de ópera entre cidades distantes como as nossas, dificulta ou mesmo inviabiliza o intercâmbio de espetáculos.

Fazendo as pesquisas para esta tese, nos deparamos com registros de uma intensa vida cultural em Brasília nas décadas de 60, 70 e 80, quando os teatros da cidade tinham sempre em sua programação peças que faziam turnê nacional e também músicos famosos.

Hoje, apesar de todas as facilidades de deslocamento e também o desenvolvimento das questões técnicas que facilitam as produções cênicas, Brasília parece não atrair mais as peças produzidas em outros estados. Os grandes musicais, então, que ficam meses em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo, não encontram em Brasília teatros com o perfil técnico adequado.

Quanto à questão da ópera, apesar de estarmos produzindo quantitativamente mais que qualquer outra capital do País, os grandes centros parecem nem saber que existimos. Isso se torna compreensível, se encararmos o fato de que nunca tivemos um teatro totalmente dedicado à ópera, nem um coro lírico estável. Apenas uma orquestra que, por ser um órgão público, não tem o poder de decidir o que gostaria de fazer. Essa decisão fica totalmente na

mão de secretários de cultura e maestros. No caso dos maestros, não há muito o que fazer, se querem fazer ópera, como Elena Herrera, mas não há o suporte administrativo e financeiro necessário para se colocar uma ópera de pé.

A partir da entrada da ópera no FAC, as decisões passam para as mãos dos próprios artistas e produtores. Sabemos o que queremos e sabemos como fazer. Fomos aprendendo a cada edição do FAC, aperfeiçoando nossas habilidades artísticas e técnicas, muitas vezes por tentativa e erro.

Já fizemos, com o apoio do FAC, um extenso programa gratuito de ópera estúdio na Casa da Cultura Brasília, que proporcionou aulas de teatros, ópera, técnica vocal e pronúncia alemã, durante quatro meses, para quinze jovens cantores, que também aprenderam um pouco sobre figurino, costura, confecção de adereços, cenários e produção. O resultado foi uma bela produção de *A Flauta Mágica*, de Mozart.



**Imagem 147: Ópera A Flauta Mágica
I Ópera Estúdio da Casa da Cultura Brasília, 2018 (Arquivo pessoal)**

Mas, dependemos de editais do FAC para dar continuidade a este projeto, pois não temos condições de arcar com as despesas de um projeto desse porte, sem cobrar um valor dos alunos, que muitos não poderão pagar.

Queremos melhorar ainda mais. Mas, como?

De que adianta que o aporte financeiro aumente, se não temos um teatro com fosso de orquestra? Se não temos teatro com acústica ideal para a ópera, mas um monte de

teatros que mais se parecem auditórios, com péssima acústica e sem condições técnicas ideais?

Queremos levar a ópera a todas as cidades que circundam Brasília. Mas, como, se das trinta e três regiões administrativas, pouquíssimas tem um teatro em condições de uso? A maioria nem tem um teatro. Quando inscrevemos óperas para a linha de circulação, só temos duas opções: ou utilizar os teatros do SESC nas cidades de Taguatinga, Ceilândia e Gama, ou fazer pequenas produções alternativas em auditórios ou pátios de escolas, sem estrutura técnica e sem conforto. Isso é muito pouco para o que queremos e podemos atingir.

Não temos mais dúvidas que Brasília tem um público sedento de ópera. Pudemos constatar isso em dezenas de produções que participamos: fosse no Festival de Ópera da OSTNCS mais recentemente, fosse em produções sempre lotadas das décadas anteriores, fosse em produções de pequeno e médio porte em teatros e auditórios improvisados, e, mais importante, em pátios de escola onde as crianças, sentadas no chão, não piscavam ao assistir uma versão em português da ópera *O Telefone*, que apresentamos para mais de 8.000 crianças e adolescente, pelas trinta e três cidades do DF ou a ópera *A Serva Padrona*, em 16 escolas públicas.



Imagem 148: Ópera O Telefone, no pátio do CAIC Albert Sabin, na cidade de Santa Maria/DF, 2012 (Acervo pessoal)



Imagem 149: Ópera O Telefone, no pátio do Centro de Ensino Infantil, na cidade do Núcleo Bandeira /DF, 2016 (Acervo pessoal)

Temos o público, os artistas, os técnicos. Nos faltam os espaços adequados...

Um teatro feito para a ópera e o musical, com fosso de orquestra, urdimento, coxias grandes onde caibam os solistas, o coro, os figurantes, as equipes de palco e de produção e os grandes cenários. Camarins para toda essa equipe. E uma boa acústica! Isso sim, é mais que fundamental.

Uma acústica, que permita ao cantor e cantora líricos, mostrarem todo seu potencial vocal, sem prejuízo de seus aparelhos vocais.

Espero que, na continuação dessa tese, num pós-doutorado, quem sabe, eu possa contar que esse teatro surgiu no Planalto Central. Enquanto isso, fazemos como canta Milton Nascimento:

Com a roupa encharcada e a alma
Repleta de chão
Todo artista tem de ir aonde o povo está
Se for assim, assim será
Cantando me disfarço e não me canso
De viver nem de cantar.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 01:** Cena da peça O Corpo do Morto, produção da Casa da Cultura de Vitória da Conquista-BA, 1976. (Arquivo pessoal)
- Imagem 02:** Show da banda Terrazul no Teatro Garagem do SESC, década de 80. Gláucio Veloso, Flávio Machado, Rômulo, Márcio, Dodora Salomão, Janette Dornellas, André Sepúlveda (Arquivo pessoal)
- Imagem 03:** Apresentação solo na Ciclovía do Lago Norte. Nesse dia apresentou-se também Renato Russo, mais conhecido como O Trovador Solitário. Década de 80 (Arquivo pessoal)
- Imagem 04:** Cássia Eller, Janette Dornellas e Zélia Duncan no camarim de maquiagem da ópera Porgy and Bess – 1984 (Arquivo pessoal)
- Imagem 05:** Isabella Paz, Márcio Faraco, Janette Dornellas, Cássia Eller e Marcelo Saback. Camarim da Sala Martins Pena, show Dose Dupla. 1985 (Arquivo pessoal)
- Imagem 06:** Odila Athayde, Janette Dornellas, Luciana Banana, Cássia Eller e Marcelo Saback. Esquete teatral no Projeto Jogo de Cena. Teatro Galpãozinho. Hoje Espaço Cultural Renato Russo 1985(Arquivo pessoal)
- Imagem 07:** Janette Dornellas (O Menino) e Henriqueta Rebuá de Matos (A Princesa). Ópera L'Enfant et les Sortilèges. Teatro Aluísio Pimenta – 1986 (Arquivo pessoal)
- Imagem 08:** Larry Dorman (Zuniga), Charles Mills, (remendado), Janette Dornellas (Carmen), Timothy Ritchie (Don José), Tim Whitterspoon (Dancairo) e Virginia Vaquero (Micaela), elenco da ópera Carmem em Modesto, Califórnia. 2000 (Arquivo pessoal)
- Imagem 09:** Carmem, Sala Villa-Lobos. 2000. Janette Dornellas (Carmen) e o bailarino espanhol Daniel Doña (Arquivo pessoal)
- Imagem 10:** Teatro Real de S. João. Pintura de Jean Baptiste Debret - cerca de 1834 (Internet)
- Imagem 11:** Teatro João Caetano atualmente. Foto: Gaban
- Imagem 12:** Maria Callas interpretando Norma no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 12/09/1951 (Internet)
- Imagem 13:** O Teatro Lírico na rua Guarda Velha, hoje avenida 13 de Agosto - Foto de 1908 (BOHM, p. 190)
- Imagem 14:** Detalhe do coro e orquestra na Missa de Inauguração de Brasília. (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 15:** Detalhe da orquestra na Missa de Inauguração de Brasília (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 16 e 17:** Maestro Eleazar de Carvalho regendo orquestra na inauguração de Brasília (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 18, 19 e 20:** Espetáculo Alegoria das Três Capitais, Revista Brasília de maio de 1960, p.18 (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 21:** Fogos de artifício caem do alto do Congresso Nacional. (SILVA, p. 22)
- Imagem 22:** Foto da caderneta de Paulo Fortes, cedida por sua viúva, D. Zilca.
- Imagem 23:** Vespone (ator não identificado), Maestro Mario de Bruno, Diva Pieranti (Serpina), Ella Padorolski (pianista e esposa de Guilherme Damiano), senhor não identificado (Mario Carlo Troisi??), senhora não identificada, Guilherme Damiano (Uberto) (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 24:** Maestro Mario de Bruno (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 25:** Painel da programação na entrada da Rádio Nacional (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 26:** Isaac Karabtchevsky regendo o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte na Rádio Nacional em Brasília (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 27:** Maestro não identificado (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 28:** Guilherme Damiani, Diva Pieranti e ator não identificado (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 29:** Diva Pieranti como Lucy, na ópera *O Telefone* (fonte: <http://www.arquivopublico.df.gov.br>)
- Imagem 30:** Madrigal da Rádio Educadora de Brasília (arquivo de Aylê-Salassié)
- Imagem 31:** Ney Matogrosso, no Coral do Elefante Branco, da década de 60. (MATOGROSSO e MELLO, p. 52)

Imagem 32: (não identificado), Norma Silvestre, Levino de Alcântara, Asta Rose Alcaide e Norma Lillia, na cantata cênica *Carmina Burana*, de Carl Orff, primeira montagem cênica no TNCS, 1981 (Acervo de Norma Silvestre)

Imagem 33: Levino de Alcântara e Madrigal de Brasília. Ensaio para o 35º CIVEBRA-2013 (Internet)

Imagem 34: Cláudio Santoro

Imagem 35: Francisco Frias e Tesouros da Ópera. Primeira e única apresentação do Ópera Estúdio da UnB (Acervo Francisco Frias)

Imagem 36: Arthur Meskell atuando na opereta *H.M.S. Pinafore* em 1980 (acervo pessoal de Arthur Meskell)

Imagem 37: *The Mikado* – figurinos femininos e masculinos– 1976 (acervo Lúcia Sander)

Imagens 38 e 39: O Mikado – 1983 – regência de Emílio de César (acervo Arthur Meskell)

Imagem 40: Os Gondoleiros - Primeiro Ato – Praça em Veneza (Acervo Lúcia Sander)

Imagem 41: Os Gondoleiros - Segundo Ato – Corte de Baratária (Acervo Lúcia Sander)

Imagens 42, 43 e 44: Os Piratas de Penzance – 1978 (acervo Arthur Meskell)

Imagens 45 e 46: *Patience* – 1979 (acervo Arthur Meskell)

Imagens 47 e 48: HMS Pinafore – 1980 – primeira regência de opereta de Silvio Barbato (acervo Arthur Meskell)

Imagem 49 e 50: *Ruddigore* – 1981 – Regência: Silvio Barbato (acervo Arthur Meskell)

Imagem 51: *Princesa Ida* – 1982 – terceira regência de opereta de Silvio Barbato (acervo Arthur Meskell)

Imagens 52 e 53: Os Gondoleiros – 1983 – Regência Emílio de César (acervo Arthur Meskell)

Imagem 54: *My Fair Lady* – 1985 – soprano Ruth Staerke e Janette Dornellas (acervo pessoal)

Imagens 55: Cena três do I Ato: Danilo Lobo, Francisco Frias e Ruth Staerke numa cena na casa do Professor Higgins (acervo pessoal)

Imagem 56: Cena seis do I Ato: Corrida de cavalos no Hipódromo de Ascott. (acervo pessoal)

Imagem 57: Cena nove do I Ato: Baile na Embaixada da Transilvânia quando Elisa Doolittle é apresentada à sociedade inglesa. (acervo pessoal)

Imagem 58: Cena quatro do II Ato: Jardins da casa da Sra. Eynsford-Hill, mãe de Freddy Eynsford-Hill, pretendente a mão de Elisa Doolittle (na foto Janette Dornellas, Ruth Staerke, Francisco Frias e Eleonora Beatriz) (acervo pessoal)

Imagem 59: Francisco Frias e Ruth Staerke, vestidos para o baile, e ao fundo à esquerda, Arthur Meskell (acervo Francisco Frias)

Imagem 60: : Cena sete do Ato I: tenor Carlos Belbey, no papel de Freddy Eynsford-Hill, interpretando a famosa canção “É aqui onde vive meu bem”. Florista: Janette Dornellas. De costas, o maestro Orlando Leite. (acervo pessoal)

Imagem 61: Cenário da cena 1 do I Ato, representando uma rua de Londres em frente a Royal Opera House. Paulo Fortes está em cena, vestido de fraque, anunciando que vai se casar. (acervo pessoal)

Imagem 62: Janette Dornellas e Cassia Eller na opereta *My Fair Lady*, na Praça da Liberdade de Belo Horizonte-MG, 1985 (foto: Oscar Dornellas)

Imagem 63: Carlos Belbey e Ruth Staerke na opereta *My Fair Lady*, na Praça da Liberdade de Belo Horizonte-MG, 1985 (foto: Oscar Dornellas)

Imagem 64: Revista Brasília Personalidades 1982 (Acervo pessoal)

Imagem 65: Tabela de emendas destinadas a OSTNCS e à Orquestra Sinfônica da Regional de Ceilândia de 2007 a 2010 (Fonte: Câmara Legislativa do Distrito Federal)

Imagem 66: crítica de Claver Filho no jornal *Correio Braziliense* em 22 de novembro de 1981

Imagens 67 e 68: *Carmina Burana* 1981 (Acervo Norma Silvestre)

Imagem 69: Luiza Dornas como figurante na ópera *Così fan Tutte* (Acervo Francisco Frias)

Imagens 70: Figurino de Athos Bulcão (Acervo de Asta Rose Alcaide herdado por Janette Dornellas e cedido por esta para a Fundação Athos Bulcão)

Imagens 71 a 75: Detalhes dos Figurinos e Cenários de *Carmina Burana* (Acervo Francisco Frias)

Imagens 76 a 80: Detalhes dos figurinos da Flauta Mágica (Acervo Francisco Frias)

Imagem 81 a 84: *Carmen*, detalhes dos cenários e figurinos (Acervo Francisco Frias)

Imagem 85: *Carmen* – Plateia (Acervo Francisco Frias)

Imagem 86: Cenário da ópera *O Barbeiro de Sevilha* (Acervo Francisco Frias)

Imagem 87: Detalhe dos figurinos da ópera *O Barbeiro de Sevilha* (Acervo Francisco Frias)

Imagem 88: Cenários do primeiro e quarto atos da ópera La Bohème (Acervo Francisco Frias)

Imagem 89: Cenário do segundo ato da ópera La Bohème (Acervo Francisco Frias)

Imagem 90: Cenário do terceiro ato da ópera La Bohème (Acervo Francisco Frias)

Imagem 91: Figurinos do poema sinfônico Colombo (Acervo Francisco Frias)

Imagens 92 a 94: Cenários do poema sinfônico Colombo (Acervo Francisco Frias)

Imagem 95: A Vingança da Cigana (Acervo Francisco Frias)

Imagens 96 a 99: Fotos da ópera (Acervo Jorge Antunes)

Imagem 100: Così fan Tutte – Sala Villa-Lobos (Acervo Francisco Frias)

Imagem 101: Elenco Così fan Tutte: Nida Gibran, Francisco Frias, Laura Conde e Jorge Luna (*in memoriam*) (Acervo Francisco Frias)

Imagens 102 e 103: Così fan Tutte em Taguatinga ou Samambaia (Acervo Francisco Frias)

Imagem 104: Ruth Staerke como Violetta Valery (Acervo Francisco Frias)

Imagens 105 a 107: Figurino do coro (Acervo de Nadyr Leme Ganzert, primeira à esquerda)

Imagem 108: Francisco Frias e Ruth Staerke no Segundo Ato (Acervo Francisco Frias)

Imagem 109: Francisco Frias caracterizado como Germont, pai de Alfredo (Acervo Francisco Frias)

Imagem 110: Única foto do terceiro ato, com destaque para o figurino do balé (Acervo de Francisco Frias)

Imagem 111: Programa da ópera O Guarani – Solista Benedito Silva e equipe de cenografia

Imagem 112: Única foto da ópera O Guarani – 1984 (Acervo Francisco Frias)

Imagem 113: Programa da ópera O Guarani – alguns dos solistas

Imagem 114: Homero Velho, Janette Dornellas, Marcos Liesenberg (*in memoriam*) e Elizete Gomes (foto Paulo Lacerda)

Imagem 115: Neyde Thomaz (Serena), Benjamin Matthews (Porgy), Laura Conde (Lily) e coro (foto do programa)

Imagem 116: Priscilla Baskerville (Bess) e Benjamin Matthews (Porgy) (foto do programa)

Imagem 117: Asta-Rose em sua residência ao lado do cartaz da primeira ópera produzida em Brasília (foto minha)

Imagem 118: Liselott Trinks (21/03/1914 – 09/05/1987) professora de balé de Asta-Rose Alcaide

Imagem 119: Sede da Harmonia Lyra em Joinville (fonte: Google Street View)

Imagem 120: Foto do casal de noivos e jornal brasileiro noticiando a morte de Tomás Alcaide (ALCAIDE, p. 193)

Imagem 121: Asta Rose no palco da Sala Villa-Lobos. Entrevista concedida à Revista VEJA Brasília em 23 de abril de 2014

Imagem 122: Norma e Felipe Silvestre em sua residência na cidade de Nova Lima, MG, no dia da entrevista para esta tese

Imagem 123: Maestro Emílio de César (Internet)

Imagem 124: Norma Lillia Biavaty - Foto de Raimundo Sampaio para www.metropoles.com

Imagem 125: Norma Lillia Biavaty – Acervo pessoal

Imagem 126: Carlos Fernando Mathias - Revista Brasília Personalidades 1982

Imagem 127: Francisco Frias interpretando Don Giovanni no Ópera Estúdio do Teatro La Monnaie em Bruxelas, Bélgica – 1980 (Arquivo Francisco Frias)

Imagem 128: Zuinglio Faustini (foto encontrada na Internet sem identificação do fotógrafo)

Imagem 129 e 130: Programa do Festival Internacional de Música, Dança e Teatro. São Paulo, 1975

Imagem 131: Programa do oratório A Criação, de Haydn, 1973

Imagem 132: Fotos da ópera La Bohème retiradas do relatório de atividades da OSTNCS nos anos de 1999-2000 (Foto Lincoln Iff)

Imagem 133: Foto da ópera La Bohème retirada do relatório de atividades da OSTNCS nos anos de 1999-2000 (Foto Lincoln Iff)

Imagem 134: Foto da ópera Carmen retirada do relatório de atividades da OSTNCS nos anos de 1999-2000 (Foto Santos)

Imagem 135: Foto da ópera Carmen retirada do relatório de atividades da OSTNCS nos anos de 1999-2000 (Foto Santos)

Imagem 136: Foto da ópera Alzira retiradas do relatório de atividades da OSTNCS nos anos de 1999-2000 (Foto Márcia Mossmann)

Imagem 137: Foto da ópera La Traviata na gestão da Maestrina Elena Herrera (Acervo Francisco Frias)

Imagem 138: Foto da ópera O Barbeiro de Sevilha na gestão da Maestrina Elena Herrera (Acervo Francisco Frias)

Imagem 139: Cartaz do I Festival de Ópera da OSTNCS (Arte de Camillo Righini)

Imagem 140: Ópera Cavalleria Rusticana (Janette Dornellas como Santuzza e Clara Figueiroa como Mamma Lucia) - I Festival de Ópera da OSTNCS (Acervo pessoal)

Imagem 141: Fila na porta do Teatro Nacional para pegar ingressos gratuitos para a ópera Carmen - II Festival de Ópera da OSTNCS (Acervo pessoal)

Imagem 142: Ópera Carmen - II Festival de Ópera da OSTNCS (Acervo pessoal)

Imagem 143: Ópera La Bohème - II Festival de Ópera da OSTNCS (Acervo pessoal)

Imagem 144: Ópera Olga - III Festival de Ópera da OSTNCS (Internet)

Imagem 145: Ópera Carmen - II Festival de Ópera da OSTNCS (Acervo pessoal)

Imagem 146: Acompanhamento dos Editais em 2020 (Fonte: SECEC)

Imagem 147: Ópera A Flauta Mágica, I Ópera Estúdio da Casa da Cultura Brasília, 2018 (Arquivo pessoal)

Imagem 148: Ópera O Telefone, no pátio do CAIC Albert Sabin, na cidade de Santa Maria/DF, 2012 (Acervo pessoal)

Imagem 149: Ópera O Telefone, no pátio do Centro de Ensino Infantil, na cidade do Núcleo Bandeirante/DF, 2016 (Acervo pessoal)

ANEXOS (os anexos serão disponibilizados no sítio eletrônico
www.operabrasilia.com.br)

ANEXO 1: Reportagem de Aylê Salassié no Correio Braziliense de 29 de agosto de 1964 sobre o Coral de Brasília – 4 páginas (arquivo de Aylê-Salassié)



Tendo já passado por sua "Prova de Fogo" onde perdeu dois de seus componentes, vem o Coral de Brasília mantendo, desde 1960, a mística criada — "Alegria, paz e beleza". É ele o principal responsável pelo êxito do C.E.M.V.L. (Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos), sigla surgida, simultaneamente, com o sistema educacional de Brasília, há quatro anos atrás.

Sua existência deve-se a um grupo de estudantes que, contagiados pelo idealismo e paciência do maestro Prof. Reginaldo de Carvalho, dispuseram-se a operar um milagre no campo da arte, quando a futura capital era ainda envolvida por uma série de invectivas e fantasmagorias.

A preocupação do Prof. Reginaldo é essencialmente educativa — ouvir, sentir e viver

Dando prosseguimento às suas declarações, afirmou-nos o Prof. Reginaldo que o Coral teve sua fundação oficial a 6 de junho de 1960, quando surgiu como integrante do Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos sediado na então CASEB, hoje chamada Ginásio do Plano Piloto.

A criação desta entidade musical antecedeu o interesse de um grupo de voluntários que idealisticamente empenhara-se em difundir a boa música no colégio e promover outras rea-

lizações de caráter artístico. Formou-se então o Coral de Brasília, e, um mês depois, a 6 de agosto, para espanto de todos, apresentava-se em primeira audição para funcionários, alunos e professores daquele estabelecimento de ensino. "Desde então, até o final do ano letivo, apresentamo-nos 16 vezes e, apesar de estarmos iniciando, conseguimos auditórios repletos e ouvintes selecionados", declara o Prof. Reginaldo.

Com estas ponderações iniciais o conhecido maestro procurou dar desenvolvimento a uma série de perguntas a êle dirigidas com respeito a existência do Coral de Brasília.

lizações de caráter artístico. Formou-se então o Coral de Brasília, e, um mês depois, a 6 de agosto, para espanto de todos, apresentava-se em primeira audição para funcionários, alunos e professores daquele estabelecimento de ensino. "Desde então, até o final do ano letivo, apresentamo-nos 16 vezes e, apesar de estarmos iniciando, conseguimos auditórios repletos e ouvintes selecionados", declara o Prof. Reginaldo.

O ENSINO DIA A DIA

YVONNE JEAN

Recebemos uma notícia grata, muito grata. "Finalmente, a Biblioteca Central da UNB informa que se encontra a disposição da população brasiliense, com seu acervo de mais de cem mil volumes. Masmo o serviço de empréstimos, que, entretanto, exclui as revistas e outras publicações periódicas, pode ser utilizado pela população, bastando, para tanto, solicitá-lo no "campus" da universidade". O "finalmente" não é meu nem o "mesmo".

De há muito, há mais de dois anos, lamento a inexistência de uma biblioteca aberta à população. Apesar da boa vontade de todas as bibliotecas existentes, — Câmara, Senado, Supremo Tribunal, etc. — não podem substituir uma biblioteca geral por serem especializadas e por serem, afinal de contas, dedicadas aos seus leitores naturais, aqueles que trabalham no prédio que as abriga. Ajudaram e ajudam muito a todos que precisam de uma referência. Porém não podem substituir uma biblioteca pública com acervo variado.

A BIBLIOTECA DA UNB

Só nos resta dar os parabéns à UNB pela iniciativa, caso conseguiu, em prazo curto, organizar o fichário pois livro que não se encontra é livro que não existe... e não acredito que seja fácil classificar cem mil volumes com rapidez. Caso realizarem a façanha, tudo faremos, neste humilde canto de página, para divulgar as atividades da nova biblioteca aberta ao público e incentivar a população a se aproveitar do acervo de livros da UNB.

CORAL ROBERT SHAW

O Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos realiza, cada sába-

do, uma audição de discos. Instalou seu belo toca-discos — a famosa vitrola tão desejada, conseguida após longas aventuras passadas que já descrevemos nesta colunai — na Aliança, Francesa. Também conseguiu interessar o Serviço de Informações dos Estados Unidos ao empreendimento. E assim, o trabalho coordenado do coral, entidade cultural francesa, USIS e Walter Mello permitiram iniciativa permanente; os concertos de discos das tardes de sábado. De bons discos. Numa boa vitrola. A audição de hoje comportará uma audição com o Coral Robert Shaw. Os jovens estão avisados.

TERCEIRO CIENTIFICO E RECUPERAÇÃO

Apesar de só ministrar, no momento, o terceiro científico, o CIEM já possui grande número de alunos. Estes são divididos em cinco turnos: três de alunos que não concluíram o colégio e fazem, no CIEM, o último ano preparando-se para o vestibular universitário e dois de alunos que já têm o científico completo mas não prestaram o exame vestibular e cursam o terceiro científico para lembrar as matérias.

Além do mais o CIEM tem 280 alunos de recuperação, quer dizer que já fizeram os exames de entrada na UNB ficando, entretanto, devendo notas em algumas disciplinas ou, ainda, alunos que resolveram mudar de curso com as novas possibilidades científicas que não existiam, antes — o aluno de arquitetura querendo mudar para engenharia, o de letras querendo se transferir para a medicina, etc.

ORQUESTRA DE CAMARA DA UNB

O segundo concerto dos sábados acontecerá hoje, às onze horas da manhã, no Auditório dos Dois Candangos. A semana passada, foi Nathan Schwatzman que deu um recital de violino. Hoje a Orquestra de Câmara da UNB será ouvida pela primeira vez. Segundo informações, ainda incompletas, que recebemos, Bach, Mozart e outro "grande" constam do programa.

A existência do Coral data ainda do tempo em que Brasília não possuía clubes ou teatros. Naquela época era CEMVL que oferecia aos jovens da nossa capital a recreação necessária. Suas salas encontravam-se constantemente repletas de estudantes e outras pessoas cultas amantes da música, como pudemos constatar pessoalmente.

DUZENTAS APRESENTAÇÕES

O número de inscitos no CEMVL tem variado entre 100 a 150 elementos, sendo que sempre 75% optam pelo Coral, que por ser em sua maioria constituído por estudantes é renovado em cada período letivo.

Tem o Coral participado ativamente de todos os fatos importantes da vida brasiliense: concêrtos, festas escolares, comemorações cívicas e religiosas e até mesmo excursões, caminhando já para sua ducentésima apresentação.

Vale ressaltar que cabe também ao Coral de Brasília a primazia da primeira excursão artístico-cultural de Brasília, realizada em junho de 1963, quando se apresentou nas capitais de Minas Gerais, Bahia e Sergipe.

— Nesta excursão, acrescenta o maestro, procuramos difundir a música em geral, selecionando o que havia de melhor no repertório que vimos preparando a quatro anos seguidos.

Como se sabe, o repertório do Coral é extenso, atingindo ao acervo de mais de 200 peças, escolhidas entre as melhores obras dos grandes mestres. Datando assim de épocas remotas e recentes, abrangendo desde a música erudita sacra e profana até a música folclórica nacional e internacional.

Através de intercâmbio com entidades congêneres no exterior, o CEMVL consegue manter-se informado acêrca de desenvolvimento de outras escolas de ensino musical, e dos mais modernos métodos adotados no velho e nôvo mundo.

ORGANIZAÇÃO INTERNA

Os ensaios normais são realizados às segundas, quartas e sextas-feiras, das 18 às 20 horas no Centro de Ensino Médio (Elefante Branco), onde tomam parte todos os interessados, mesmo os elementos não inscitos no CEMVL.



CORREIO BRAZILIENSE **CADERNO**
2

BRASÍLIA, SÁBADO, 29 DE AGOSTO DE 1964

Todo Dia

COMANDANTE AO LEME

O Sr. Plínio Cantanhede veio para Brasília cercado de estima e de admiração de toda população da Capital que aprovou em cheio a escolha feita pelo presidente da República. A sua experiência, o seu passado à frente de outros órgãos do serviço público justificaram a expectativa otimista dos brasilienses que sentiam com a sua nomeação a presença de um técnico do mais alto gabarito à frente da administração da mais moderna cidade do mundo. E ninguém se enganou. Prudente, ponderado, tendo passado o primeiro mês da administração a estudar metulosamente os problemas a enfrentar, sente-se agora, com os primeiros resultados da administração, que o chefe do Executivo da Capital da República aceitou um desafio e está disposto a vencê-lo galhardamente.

A extirpação da Vila Planalto levada a cabo com coragem e destemor, a próxima retirada dos barracos da invasão do IAPI

— A música é feita para ser ouvida, vivida e sentida. E cantando, ouvindo e fazendo música que se aprende música, e adianta: todos mesmos os considerados desafinados terão sua oportunidade aqui.

Inteiramo-nos também de que ali existem problemas técnicos às vezes sérios, contudo, segundo afirmação dos próprios alunos, são todos superados pelo esforço e dedicação de cada um. É decisivo para o bom andamento dos ensaios, a amizade que ali se forma. Isto tem evitado que problemas disciplinares praticamente inesistente, possam afetar a organização interna daquela entidade.

O lema dos alunos é: "alegria, paz e beleza" nos dizendo logo que, o que mais interessa ali é a vivência musical, e afirmam: "é preferível um bom ensaio que mesmo uma apresentação".

Em síntese, o Coral de Brasília preenche as finalidades vitais da Arte. Seus trabalhos são orientados sem normas rígidas e imperativas mas, obedecendo a princípios de respeito mútuo e de interesse coletivo. Não se admite ali segregação de espécie alguma e através de seu lema tem o Coral procurado difundir a linguagem universal da música, oferecendo uma mensagem de paz e amor entre todas as camadas sociais.

NOTA MELANCÓLICA

Terminando o Prof. Reginaldo fez questão de evidenciar que a existência do Coral foi marcada por um acontecimento punjente voltando a comentar a excursão do ano passado tão pontilhada de triunfos mas de desfecho tão trágico quando o ônibus que conduzia o grupo capotou, levando consigo a vida de dois dos mais jovens integrantes, Rubens André Duarte e Terezinha D'el Solar, além de provocar ferimentos graves em quase todos aqueles que se encontravam no interior do veículo.

— Entretanto, relata o professor, dias depois, outro fato veio surpreender-nos mais ainda. No dia marcado para o primeiro ensaio, após o desastre, mesmo machucados, enfaixados, cicatrizados ou amparados por muletas todos aqueles que haviam participado da excursão compareceram ali. Foi um instante de intensa emoção e veio provar o amadurecimento social e artístico do grupo. Podemos afirmar que estes momentos foram os mais infáveis e duradouros na vida do grupo.

ANEXO 2: Reportagem de Aylê-Salassié sobre o Madrigal da Rádio Educadora de Brasília no Correio Braziliense de 29 de outubro de 1964 – 4 páginas (arquivo de Aylê-Salassié)

AS VOZES SONORAS DE BRASÍLIA

Correio
Braziliense

CADERNO
2

5.^a-FEIRA, 29 DE
OUTUBRO DE 1964

Reportagem de AYLE-SALLASIE

O Madrigal da Rádio Educadora de Brasília está empenhado ativamente em cumprir, ainda este ano, uma série de compromissos. Esta semana mesmo, estará viajando para o Ceará onde deverá apresentar-se em três concertos. Regressando, seguirá quase que imediato, para Goiânia onde também cumprirá outro compromisso. De Goiânia, caso seja confirmado oficialmente um convite que nos foi feito, seguiremos para a Guanabara, quando daremos uma audição no auditório da "Rádio Jornal do Brasil" — comentou o maestro.

Está previsto, dentro do plano de divulgação de Brasília, uma visita do Côro a todas as capitais do Sul, tendo como ponto final a cidade de Marília, no interior de São Paulo.

— "Por ocasião do quinto aniversário da morte de Villa — Lôbos estaremos levando músicas deste compatriota, quando, então, interpretaremos várias de suas composições entre as quais vamos encontrar o "Mandú Sarará", folclore indígena que nos foi fornecido, especialmente, por D. Arminda Villa-Lôbos". Prosseguindo, disse o maestro que está sendo estudada a possibilidade de uma gravação, a ser lançada no Natal em que pretende fazer uma seleção minuciosa no repertório do conjunto. "Para isto" — acentuou — "esperamos contar com a colaboração da Discoteca Cardoso e da população de Brasília".

ta-feira daquela semana estava o Côro da Câmara, cuja heterogenidade não permitia ainda uma confiança mútua, apresentando-se pela Rádio e superando as expectativas. Aquela primeira audição, embora faltassem elementos humanos e estéticos suficientes, veio selar o destino do Madrigal, pois o então Ministro da Educação ouvira o concerto e também se entusiasmara com o futuro de um trabalho iniciado há dez dias antes. Isto veio dar impulso extraordinário ao grupo, e naquele final de ano o Madrigal apresentou-se ainda três vezes, sendo duas na televisão e outra no Hotel Nacional, quando sob os olhos e aplausos da sociedade artística brasiliense, dava seu primeiro concerto público — era a consagração.



O Madrigal já tem em mãos as partituras da Cantata n.º 4 de Bach, o "Glória" de Antônio Vivaldi e os corais da "Bendita Sabedoria" de H. Villa Lôbos, que serão levados em primeira audição no Natal.

Estarão participando ainda das comemorações do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro.

COMO NASCEU

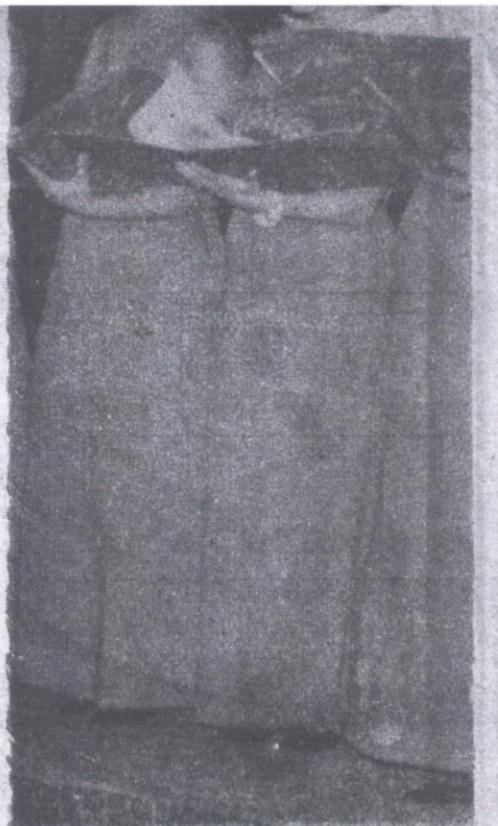
A idéia de criar o Madrigal R. E. B. surgiu quando o maestro Livino Alcântara preparava o Coral de Mil Vozes" para apresentação no Natal. Entusiasmado com o trabalho do maestro o Professor Esaú de Carvalho, então Diretor da Rádio Educadora, resolveu convidá-lo para organizar um Côro de Câmara para aquela emissora.

Depois de ter sido aprovada uma série de condições, onde deveria prevalecer, sobretudo, a sensibilidade artística do maestro, ficou resolvido que a Rádio teria o seu "Madrigal". Tão logo foi aceito o plano pelo titular da pasta da Educação, a Rádio Educadora começou a divulgar a formação de seu Côro de câmara. A notícia, por sua vez teve uma repercussão excepcional e, em menos de dois dias, dezenas de candidatos afluíram ao 3.º andar do bloco 1.

No dia 6 de dezembro de 1963, surge, então, com apenas doze elementos, selecionados entre os inúmeros inscritos, aquele que seria o "Madrigal Educadora".

— Um trabalho duro era iniciado — disse o maestro Livino — e, no primeiro contato com o grupo, procurei mostrar-lhes a responsabilidade de que estavam investidos. Após ouvir, pessoalmente, a opinião de cada um, estabelecemos que os ensaios seriam diários, obedecendo a duração mínima de três horas. (Uma exigência que se fazia necessária). Determinamos então o horário de 19,00 às 22,00 horas. Já naquele primeiro ensaio, foram distribuídas e preparadas cerca de seis partituras. "Continuando, disse:

"A assimilação fácil e o produto diário, acobertados pela publicidade da Rádio Educadora vieram fazer com que, uma semana depois, o Professor. Esaú já exigisse uma apresentação do conjunto. "Apesar do protesto do maestro, não houve outra alternativa, e na sex-

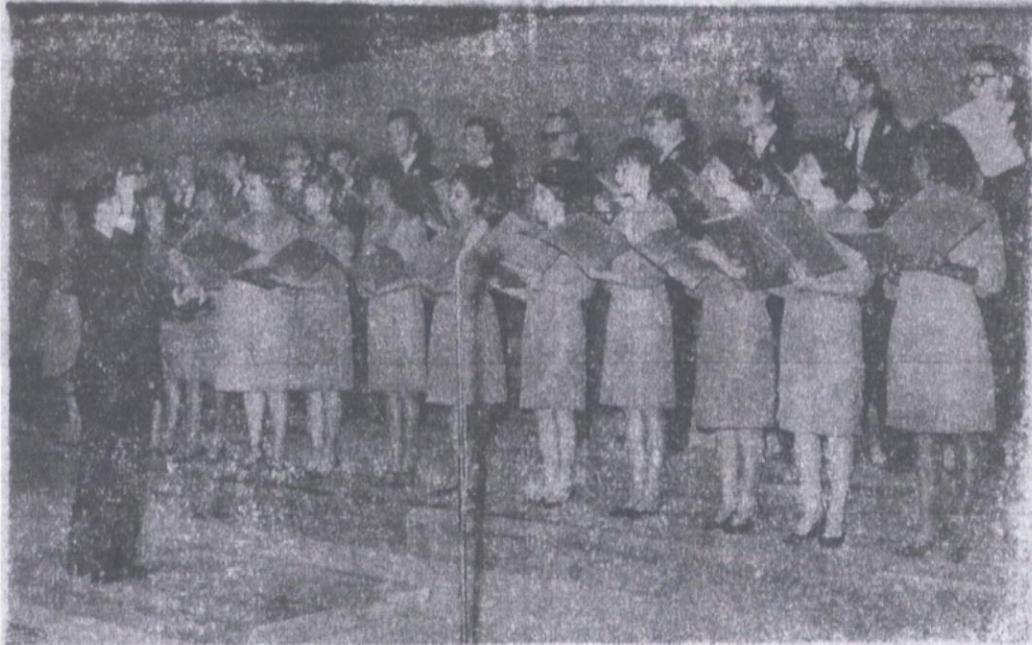


O CONJUNTO DE HOJE

Oito meses depois vamos encontrar o Madrigal Educadora amplamente disputado pela imprensa, com duas "Missas" preparadas: uma de Palestrina, a "Missa Brevis", e outra de Jean Mouton "Quem discut Homines", além de um extenso repertório, pronto para ser levado a qualquer momento. Suas apresentações públicas somam-se a quase vinte, distribuídas entre a Escola Parque, Hotel Nacional, Concha Acústica e Missas.

Na Rádio, o Côro se apresenta semanalmente, nas sextas-feiras, às 21,00 horas e às terças-feiras o programa anterior é retransmitido em gravação às 13,00 horas. O Madrigal tem ainda um compromisso com o Ministério da Educação de dar um concerto mensalmente para a população de Brasília.

Conta, atualmente, com cerca de 26 componentes, entre os quais vamos encontrar ele-



mentos altamente conceituados na sociedade cultural brasileira. Dentre estes está o tenor Ermelindo Castelo Branco, os sopranos Regina — Silvares e Rosemar Damasceno Seixas e os contraltos Cleuza Di Giacomo Ferreira Alcântara e Yêda Fernandes de Souza. Afinal, grande parte dos cantores do Madrigal é composta de elementos cuja personalidade artística é por demais conhecida, não faltando a nenhum deles o senso estético, qualidades vocais, cultura musical ou mesmo boa vontade.

O maestro tem como assistente o jovem Emílio Cesar de Carvalho. Mais três auxiliares ajudam-no na complementação dos trabalhos: o jovem Waldo de Carvalho, que se ocupa da parte administrativa, e as professoras Wanda Oiticica (camerista internacionalmente conhecida) e o soprano húngaro formada pelo Conservatório de Budapest, Magdolna Braun Lichtman, que se responsabilizam pelo apuro técnico-vocal. A divulgação fica a cargo do Professor Esaú e sua equipe, cabendo ao barítono Geraldo Tôres o serviço de relações públicas.

Segundo o maestro, boa parte do sucesso que vem alcançando o Madrigal cabe ao Professor Esaú de Carvalho, cujo apoio tem sido contínuo e eficiente, evitando sempre que qualquer obstáculo surgido chegue ao conhecimento do grupo.

MARAVILHOSO MUNDO FAZ-DE-CONTA

— Pra muitos dos famosos atôres britânicos, o caminho para a glória no palco, no cinema ou na televisão começou num teatro juvenil.

Por toda a Grã-Bretanha funcionam muitos desses teatros, onde os jovens têm a oportunidade de aplicar um de seus mais naturais talentos: o de representar — ou, em outras palavras, a habilidade de expressar-se num mundo de faz-de-conta.

DIVERSÃO E RESPONSABILIDADE

Habitualmente, os jovens que entram para tais teatros são de dez a 20 anos — e há uma Associação de Teatro Juvenil para cuidar de seus interesses.

Rapazes e moças tornam-se membros não porque tenham altas ambições de tornar-se grandes atôres e atrizes, mas porque acham que um teatro juvenil lhes oferece muita diversão, senso de responsabilidade e auto-confiança.

Um dos mais conhecidos teatros juvenis, na Grã-Bretanha, fica em Stretford, perto de Manchester, no norte da Inglaterra. Foi fundado há 20 anos pelo Sr. Bertram Holland, professor de meia-idade, que ainda o dirige, e com o mesmo entusiasmo dos tempos iniciais. Desde o começo ele e seus auxiliares procuraram criar um teatro juvenil no sentido mais completo. Quando entra para o teatro, o jovem fica responsável por tanto trabalho quanto possível.

TAMBÉM SEM REPRESENTAR

Nem todos, claro, podem ser atôres. Mas os rapazes e moças descobrem que há muito prazer em construir cenários, aprender a arte da maquiagem ou até vender ingressos.

— Os rapazes e moças que são fracos em matemática ou ruins no futebol recuperam a auto-confiança quando veem os castelos encantados e as naves espaciais que construíram — disse o Sr. Holland.

E acrescentou:

Um grande incentivador do conjunto, é o Ministro Flávio Suplicy de Lacerda, que já recebeu o grupo em sua residência ouvindo-o e aplaudindo-o. Referindo-se ao titular da pasta da Educação, revelou-nos o maestro que também a êle muito se deve pelo estímulo que vem recebendo o Côro desde que assumiu a direção daquele Ministério.

Cada componente recebe mensalmente uma pequena remuneração destinada a cobrir despesas de lanches e condução. Entretanto, só faz jus a esta ajuda de custo aqueles que já tiveram passado pela dura prova de capacidade, numa experiência de quatro meses.

...mente onerico do que o da marcação de um go...
Algumas das peças de maior sucesso encenadas pelo Teatro Juvenil de Stretford têm sido obras de Shakespear.

ORGULHO DE TODOS

A noite de estréia de uma peça é um momento de orgulho para todos os membros do teatro — e um momento que eles merecem, porque é criação de seu trabalho e seu talento.

Organizar um teatro juvenil não é tão difícil quanto parece. Esse de Stretford começou de maneira bem limitada. Não tinha casa e seus membros eram forçados a contentar-se com as acomodações que conseguissem para os ensaios. Durante muito tempo houve reuniões na casa de um dos membros.

O teatro superou, entanto, os obstáculos iniciais e tornou-se a bem sucedida organização que é hoje.

Observou o Sr. Holland:

— É preciso muito trabalho e muito entusiasmo, mas vale a pena. Basta ver o efeito benéfico para rapazes e moças. (B.N.S.).

O ENSINO DIA A DIA

YVONNE JEAN

Uma das perguntas mais frequentes que leitores fazem ao Ensino Dia a Dia refere-se a Medicina. Quando começará a funcionar o Curso de Medicina. "Quando começará a funcionar o Curso de Medicina da UNB?"... Haverá, mesmo, vestibular para os interessados, em começo de 1965"... "O futuro médico poderá iniciar seus estudos na própria capital, no ano vindouro?"

Acalmemos, antes de mais nada, os espíritos: haverá vestibulares em janeiro. Haverá um Curso de Medicina, como haverá cursos de engenharia, matemática, física, química, biologia e agronomia. Acrescentemos que todos estes cursos já começaram no atual semestre e alguns ficaram um pouco descontentados quando o Reitor da UNB, professor Zefirino Vaz, no programa de TV "Roda Viva" respondeu à pergunta de Milhomem sobre medicina que o curso ainda não funcionava como queria. Houve logo quem concluisse que não havia ainda, estudantes em medicina e química, talvez nem ouvesse no ano vindouro. Impressão errônea que só poderemos corrigir explicando, mais uma vez e senfido dos Institutos da UNB, após o que a declaração do Reitor será clara para todas não dando mais motivo para que desânimo, algum.

INSTITUTOS E FACULDADES

Uma das mais importantes inovações da UNB foi a divisão dos cursos em Institutos e Faculdades. Em vez de entrar diretamente na Faculdade, o aluno passa primeiro dois anos em Institutos, onde segue cursos introdutórios com colegas que se destinam a outras carreiras. Eis um exemplo concreto: o futuro engenheiro não ingressa na Faculdade de Engenharia e sim nos Institutos Centrais de Matemática, Física e Química. Após dois anos, decidiu se quer realmente ser engenheiro ou se prefere permanecer num dos três Institutos para se tornar pesquisador, mediante cursos complementares no Instituto de Educação ou, especialista em documentação formando pela Faculdade de Biblioteconomia ou ainda entre coisa.

Do mesmo modo, o futuro médico estuda durante dois anos, nos Institutos Centrais de Biologia, Física e Química podendo, em seguida prosseguir o curso na Faculdade de Medicina ou escolher outra especialidade que o amadurecimento lhe sugeriu — farmacologia, microbiologia, histologia, etc.

O sistema permite substituir, às vezes, uma decisão apresada pela pouca idade, a tradição familiar ou outra circunstância e substituí-la por outra, de acordo com a verdadeira vocação de um jovem, também permite à Universidade selecionar melhor seus estudantes. Ao mesmo tempo, a convivência de estudantes de ramos diversos nos mesmos Institutos cria o verdadeiro "campus".

O CURSO DE MEDICINA

Dadas estas explicações sobre os oito Institutos Centrais — matemática, física, química, biologia, geociências, ciências sociais, letras e artes acredita-se que todos compreenderão como o curso de medicina pode começar a funcionar, mesmo de

maneira incompleta para os alunos que esperavam a abertura do Instituto Central de Ciências, estavam inscritos em outros cursos (direito, letras, jornalismo, biblioteconomia, ou outro, qualquer, dos já existentes), provisoriamente e puderam iniciar desde o segundo semestre de 64 os estudos que os interessavam, mesmo conseguindo créditos para o ano vindouro. Os alunos considerados aptos e que, portanto, já cursam o que pode ser considerado, primeiro semestre de medicina entrarão no ano que vem no Instituto Central; como também aqueles que precisavam da recuperação que lhes está dada no ginásio da UNB — o CIEM — evidentemente também os novos candidatos que ainda não pertencem ao corpo discente da universidade e farão seu exame vestibular daqui a poucos meses. Mas feremos, mesmo a medicina, no ano vindouro como feremos, em Brasília, a engenharia e outras especialidades acima enumeradas. Os estudantes de medicina não bem o sabem e não bem já se sentem integrados que formaram seu grêmio — o DAMUNB — na cuja diretoria foi eleita na segunda-feira.

BIBLIOTECA DA ESCOLA PARQUE

Anunciamos, ontem, a entrega de 500.000,00 cruzeiros à Biblioteca da Escola-Parque. A bibliotecária, dona Branca Rabello esta radiante — Pela primeira vez um Secretário de Educação lembra-se de nos ajudar! — Com razão. Nada mais desanimador que as estantes quase vazias de uma biblioteca destinada a ensinar à crianças do curso primário a ler, amar a leitura, procurar em livros o complemento ao ensino da Escola-Classe. Meio milhão de cruzeiros não é uma importância vultosa, hoje em dia. Porém permitirá escolher um acervo de base e dar nova vida à biblioteca da Escola-Parque pela qual estamos pedindo, há tanto tempo a ajuda de pais, alunos, amigos aliás com pouquíssimos resultados. Estamos felizes a divulgar a iniciativa em prol da escola que foi uma das grandes esperanças da renovação do ensino no país e do exemplo que Brasília poderia lhe dar e tomou ultimamente ar tão abandonado.

ESCOLINHAS DE ARTE

Falando em renovação do ensino, temos que retificar uma nota iduvgado por um vespertino carioca, na segunda-feira. Diz: "A Capital da República contará, dentro em breve, com sua primeira "Escolinha de Arte", sob a orientação de um grupo de professoras gauchas. A Escolinha de Arte Saci funcionará provisoriamente no Edifício Golás sob a orientação das professoras Olara Saralva e Marlene Prates." Demos, nesta coluna, a mesma notícia, há dias, a ela acrescentando o propósito das professoras de dar especial apóio à crianças excepcionais e felicitamos as diretoras da nova escolinha. Porém só quem ignora o ensino na Capital pode falar em primeiro escolinha" quando uma das mais importantes iniciativas do ensino primário de Brasília em 1960, foi a criação de cursos de arte nos moldes das escolinhas para o primeiro, indo bem além das escolinhas cariocas, por exemplo, a oferece estas oportunidades não mais a um grupo restrito de privilegiados e sim de maníra oficial aos aldos da Fundação Educacional. Além do mais, Renée Simas criou a excelente "Escolinha de Arte Franco-Brasiliense há uns meses atrás. Tudo isso em nada diminui a importância do novo "Saci, que acolhemos com grande alegria. Era tão somente, necessário colocar os pontos nós is.

ANEXO 3: Frente e verso do programa Tesouros da Ópera (Acervo Francisco Frias)

<p>12 - COSI FAN TUTTE (W. A. Mozart)</p> <p>Todas as mulheres são infiéis. — Duas irmãs, Fiordiligi e Dorabella, e o velho amigo d. Alfonso, desejam uma boa viagem para os noivos que partiram para a guerra. Francisco Frias Marcia Lordelo e Wilzy Carioca</p> <p>LE NOZZE DI FIGARO (W. A. Mozart)</p> <p>Baseada na obra de Beaumarchais</p> <p>13 - Um jovem rapaz, Cherubino (papel interpretado por uma cantora) é apaixonado por todas as mulheres: Ele se declara a Suzana, a noiva de Figaro. Wilzy Carioca</p> <p>14 - O conde está zangado; ele acredita que sua mulher não lhe é fiel. Cheio de ciúmes, ele jura vingança. Francisco Frias</p> <p>15 - O conde pede perdão à condessa, uma vez que ele percebe que a tratou injustamente. A alegria é geral quando o perdão é concedido. Todos festejam essa reconciliação. todos</p> <p>Cantores convidados: FRANCISCO FRIAS e CARLOS BELBEY</p>		 <p>Universidade de Brasília Decanato de Extensão Instituto de Expressão e Comunicação Departamento de Arte</p> <p>ÓPERA - ESTÚDIO apresenta TESOUROS DA ÓPERA</p> <p>10 e 11 - XII - 1981 - às 21 horas — Auditório da Caixa Econômica Federal —</p>
--	--	--

<p>AGRADECIMENTOS</p> <p>A ÓPERA-ESTÚDIO EXPRESSA SEUS MELHORES AGRADECIMENTOS A TODOS QUE EFICAZMENTE COLABORARAM PARA ESTA REALIZAÇÃO:</p> <p>Reitoria da UnB Gabinete do Ministro da Educação Decanato de Extensão Caixa Econômica Federal Secretaria de Assuntos Culturais/MEC CAPES CNPq SESI/TAGUATINGA, pela confecção do guarda-roupa e dos acessórios. SESI/DN - CEADIF Acordos Culturais Brasil-Bélgica</p> <p>Mise en Scene: Ida Huisman Preparação Musical: Niza de Castro Tank Correpetição: Ana Amélia Gomyde Orquestra do Departamento de Arte da UnB Refente: Prof. Cláudio Santoro</p> <p>Criada pelo Departamento de Arte da Universidade de Brasília, em setembro de 1981, a Ópera-Estúdio reúne jovens artistas desejosos de completar sua formação lírica.</p> <p>Este é o primeiro espetáculo: "Tesouros da Ópera" com um programa composto pelos mais significativos trechos do repertório lírico internacional.</p> <p>A iniciativa conta com a direção do Maestro Cláudio Santoro, que para o próximo ano, espera apresentar óperas completas, interpretadas, como hoje, por jovens cantores brasileiros.</p> <p>Professoras: Niza de Castro Tank Sonia Born Gisele Santoro</p> <p>O Departamento de Arte agradece a colaboração de alguns músicos da OTN que gentilmente tomam parte neste espetáculo.</p>	<p>PROGRAMA</p> <p>01 - LA GAZZA LADRA - Rossini - Abertura - Orquestra</p> <p>02 - IL GUARANY (Carlos Gomes)</p> <p>História de um índio guarani. — Canção do aventureiro espanhol. Um brinde entre amigos. Francisco Frias e todos</p> <p>LA BOHÈME (G. Puccini)</p> <p>Quatro artistas e suas companheiras Mimi e Museta, levam uma vida boêmica em Paris.</p> <p>03 - Mimi conta a Rodolfo de sua vida solitária e sobre a sua alegria ao nascer do sol. Marcia Lordelo Carlos Belby</p> <p>04 - Um dos mais belos quartetos de Puccini. De um lado, o encontro apaixonado de Mimi e Rodolfo, e do outro, a discussão entre Museta e Marcelo, pondo fim ao seu romance. Marcia Lordelo Carlos Belby Marta Vasques Francisco Frias</p> <p>05 - LA FORZA DEL DESTINO (G. Verdi)</p> <p>— Álvaro foi ferido em combate. Acreditando que sua morte está próxima, entrega a seu amigo Carlo, a chave de um cofre que contém cartas de amor. Carlos Belbey e Francisco Frias</p> <p>06 - FIDELIO (L. V. Beethoven)</p> <p>Única ópera de Beethoven: um drama de amor conjugal e liberdade. — Quarteto Marcia Lordelo Gislene de Macedo Carlos Belbey Jorge de Luna</p>	<p>07 - IL BARBIERE DI SEVIGLIA (G. Rossini)</p> <p>Baseada na peça de Beaumarchais</p> <p>— Todos reúnem seus esforços para se livrarem de Basílio, que poderia descobrir a trama elaborada por Figaro, para permitir ao Conde Almaviva de fazer a corte à Rosina. A única solução é tentar convencê-lo que está muito doente e deve imediatamente por-se na cama. Tarefa nada fácil. Wilzy Carioca Francisco Frias Carlos Belbey Jorge de Luna David Junker</p> <p>INTERVALO</p> <p>08 - DIE ZAUBERLOTE (W. A. Mozart) Abertura - Orquestra</p> <p>Considerações luminosas sobre o destino do homem.</p> <p>09 - Papageno, o homem pássaro, procura uma mulher. Finalmente ele a encontra: é Papagena. Eles se amarão e terão muitos filhos. Jorge de Luna e Marta Vasques</p> <p>10 - Papageno, mentiu. As três damas da noite o puniram fechando-lhe a boca com um cadeado. Elas voltam para retirar-lhe o cadeado e oferecem uma flauta mágica a Tamino, que lhe permitirá encontrar a princesa Pamina. Papageno também recebe um "glockenspiel" (instrumento feito de sininhos) que vai lhe proteger. Jorge de Luna Carlos Belbey Marta Vasques Gislene de Macedo e Wilzy Carioca</p> <p>11 - DON GIOVANNI (W. A. Mozart)</p> <p>— Leporello, servo de D. Giovanni, pensa consolar D. Elvira, a esposa abandonada do seu mestre, mostrando-lhe a lista das conquistas feitas por D. Giovanni: mil e três, só na Espanha. Jorge de Luna</p>
---	--	---

ANEXO 4: Duas declarações assinadas por Cláudio Santoro (acervo Francisco Frias)

Universidade de Brasília

D E C L A R A Ç Ã O

Declaramos, para os devidos fins, que o cantor FRANCISCO FRIAS participou do curso "Estúdio-Ópera", realizado pelo Departamento de Arte da Universidade de Brasília, durante o período de setembro a dezembro de 1981, como Assistente da Cadeira da Técnica Vocal e Interpretação Cênica.

Queremos ressaltar o desempenho profissional de alto nível deste cantor na realização dos espetáculos.

Brasília, 14 de dezembro de 1981



Prof. Cláudio Santoro

Chefe do DEptº de Arte - UnB

Universidade de Brasília
Departamento de Arte

D E C L A R A Ç Ã O

Declaro que o Sr. FRANCISCO FRIAS NETO, encontra-se prestando serviços a este Departamento de Arte, na qualidade de professor do Projeto Ópera - Estúdio, sem vínculo empregatício com a UnB, custeado por convênios firmados por tempo indeterminado, percebendo mensalmente a importância de Cr\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil cruzeiros).

Brasília, 13 de agosto de 1982.


Claudio Santoro
Chefe do Depto. de Arte.

ANEXO 5: Cartaz da opereta Trial by Jury – 1993 (Acervo Arthur Meskell)

O DEPARTAMENTO DE TEORIA E LITERATURA (TEL)

O CORAL DA UnB

E

A Orquestra do Dept. de Música da UnB

APRESENTAM

TRIAL BY JURY

Opera cômica de GILBERT E SULLIVAN

DIREÇÃO

ARTHUR G. MESKELL (TEL)

REGENTE

DAVID JUNKER (MUS)

CHORUS MASTER

RICHARD WHILDS

TEATRO - ANF. 9 (Entrada Sul - UnB)

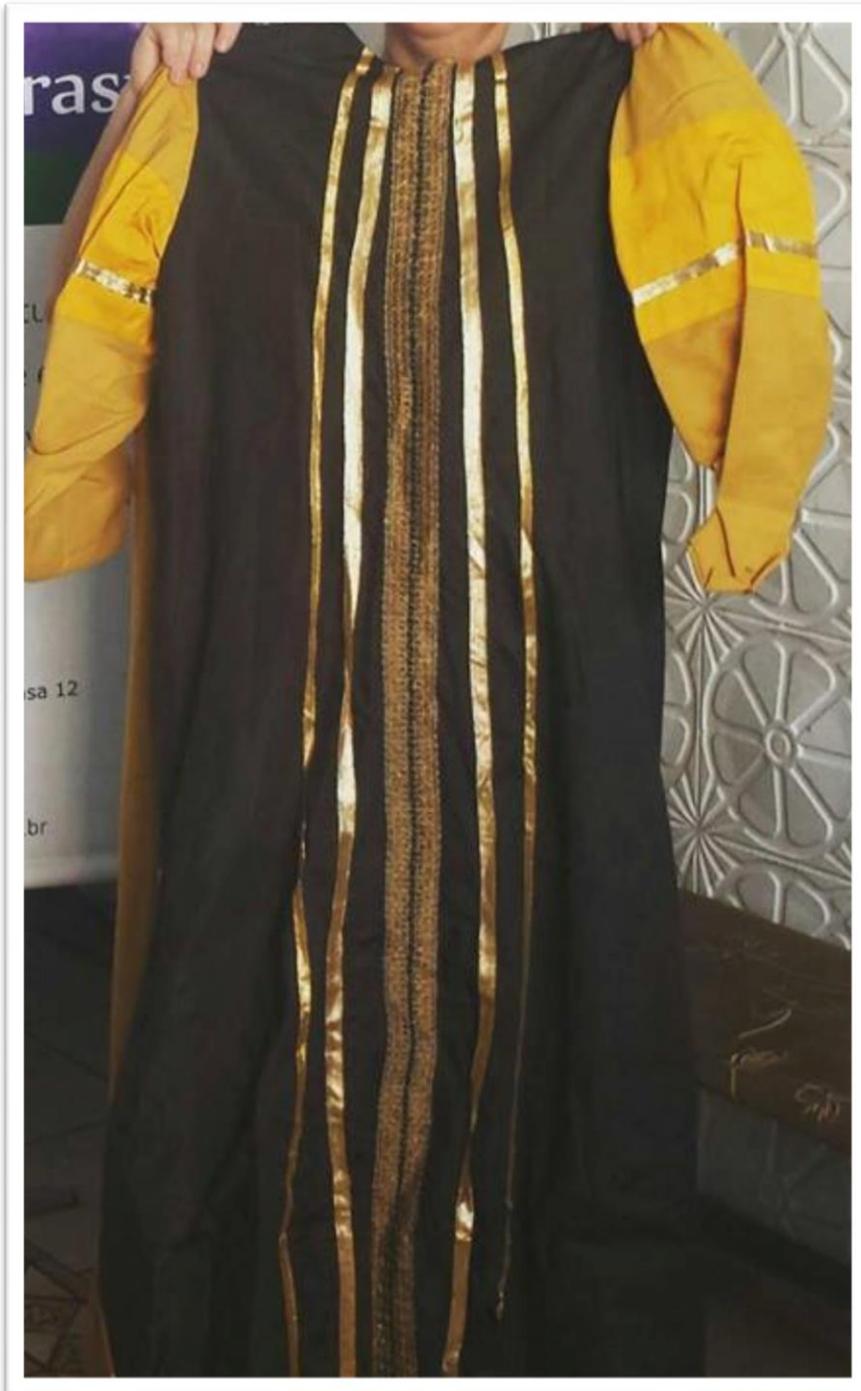
23, 24, 25, 26 DE AGOSTO - 1993

AS 20:30 horas

APOIO: THE BRITISH COUNCIL

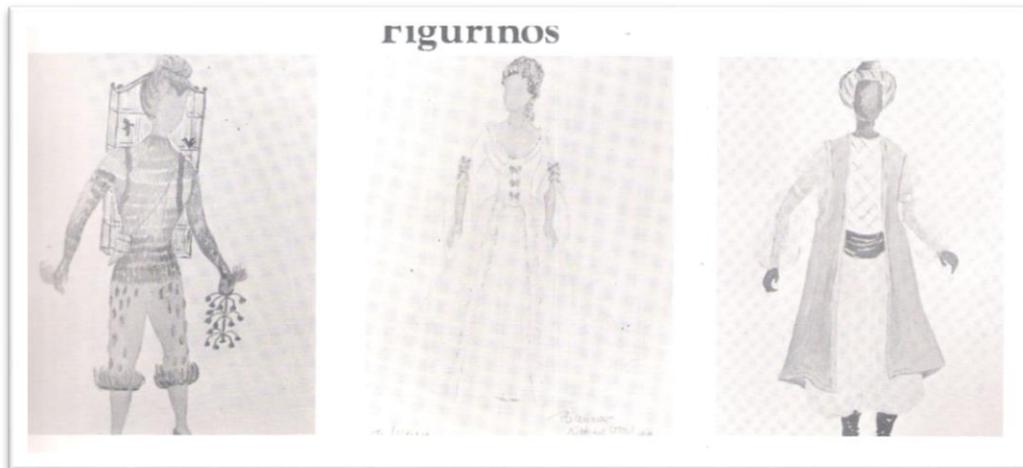
ENTRADA FRANCA

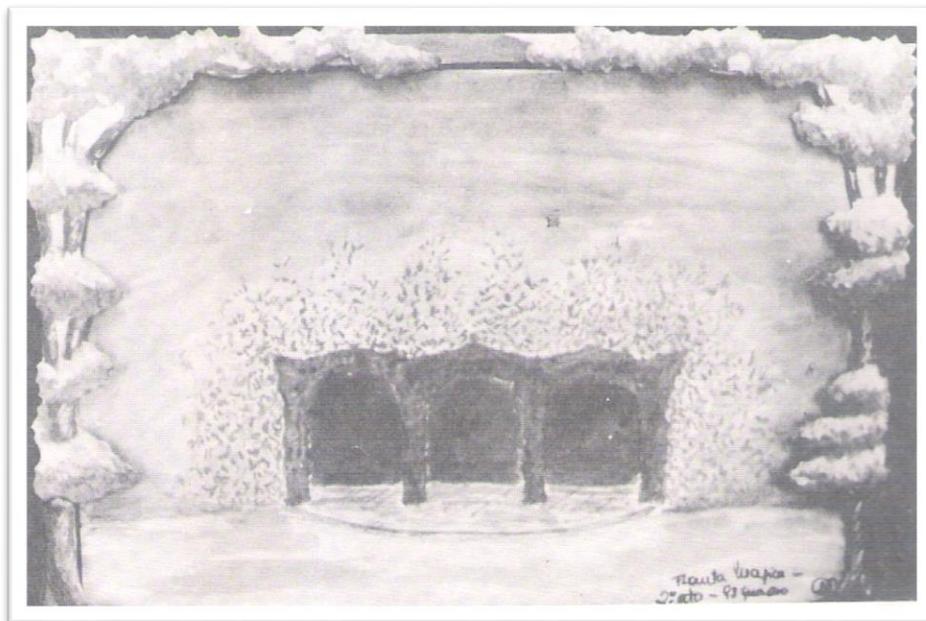
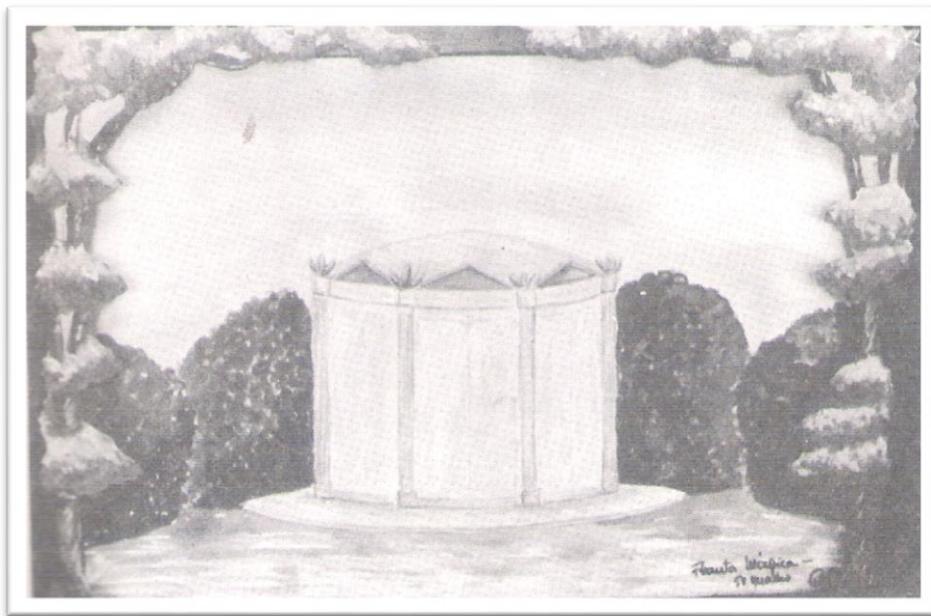
ANEXO 6: Figurinos de Athos Bulcão para a ópera Amahl e os Visitantes da Noite – 1978 (acervo Asta Rose Alcaide) (essas peças foram doadas por Janette Dornellas para a Fundação Athos Bulcão)

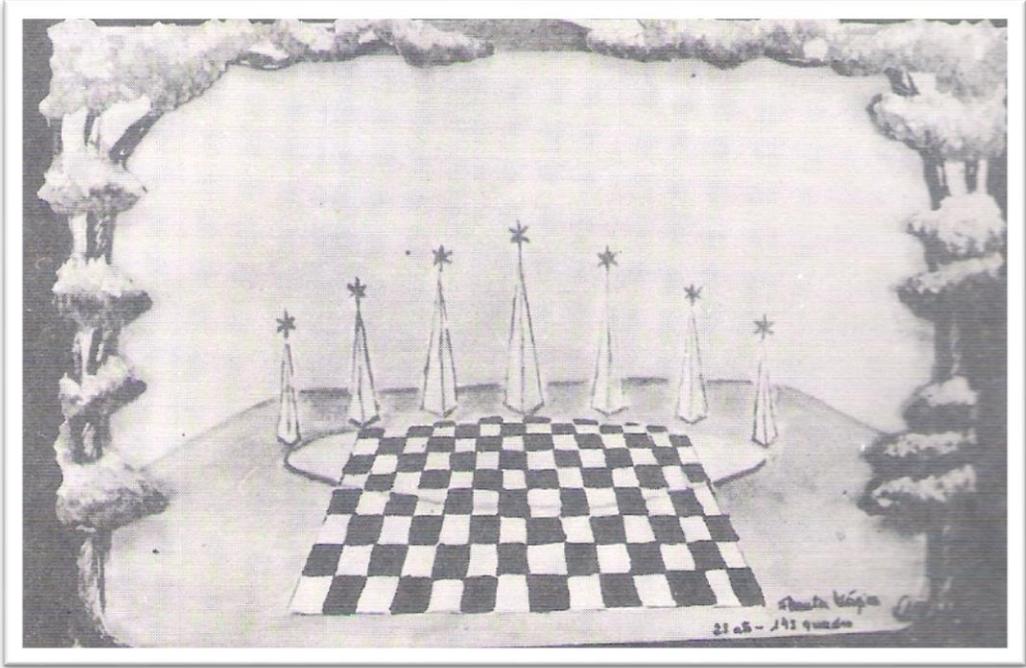




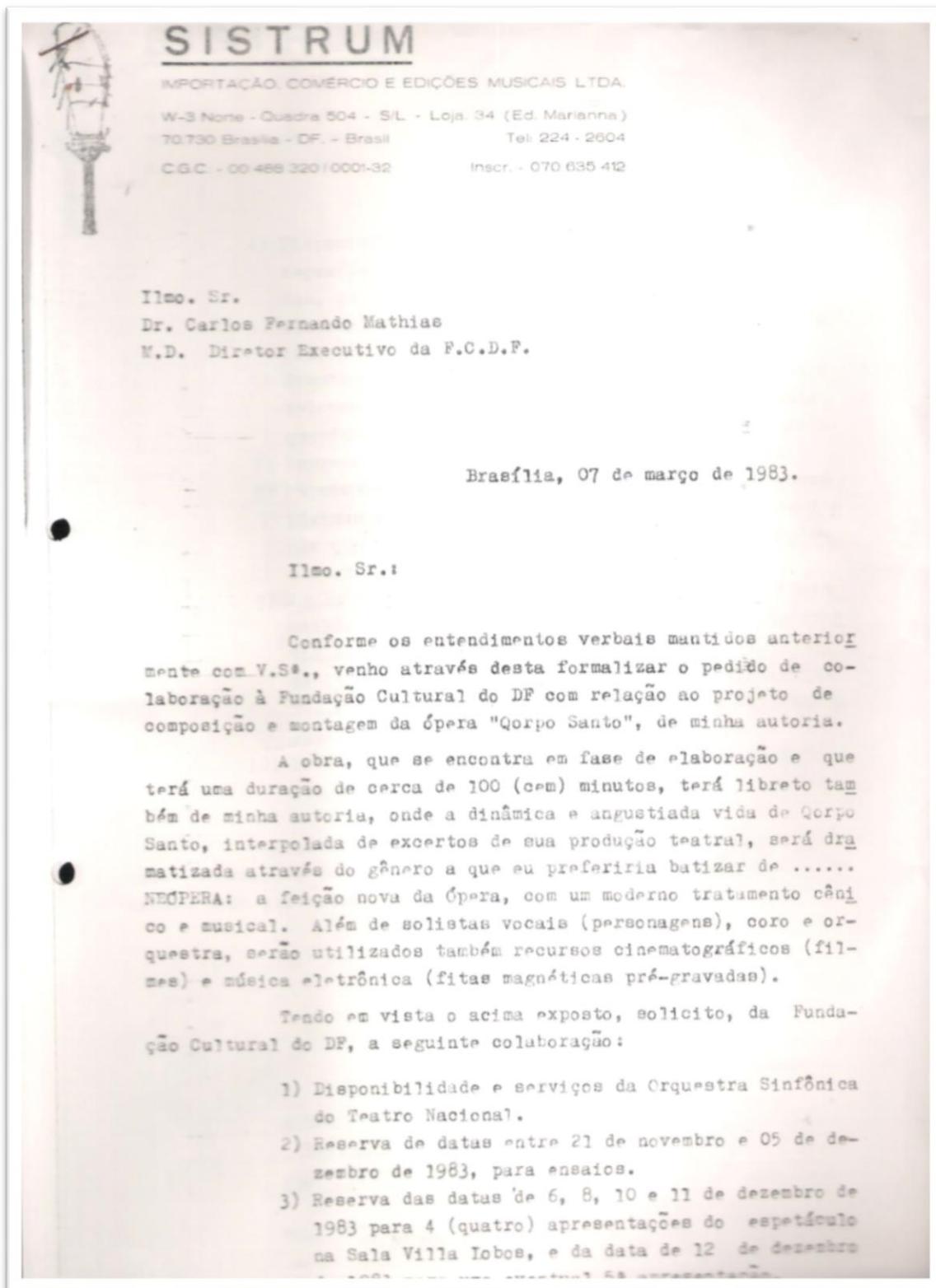
ANEXO 7: Croquis dos figurinos e dos cenários desenhados por Asta Rose Alcaide para a ópera A Flauta Mágica







**ANEXO 8: Correspondência trocada entre Jorge Antunes e Carlos Fernando Mathias,
Diretor da FCDF.**



SISTRUM

IMPORTAÇÃO, COMÉRCIO E EDIÇÕES MUSICAIS LTDA.

W-3 Norte - Quadra 504 - S/L - Lojs. 34 (Ed. Marianna)

70.730 Brasília - DF. - Brasil

Tel: 224 - 2604

C.G.C. - 00 488 320/0001-32

Inscr. - 070 635 412

- 4) Disponibilidade de antigos cenários, roupas e adereços de antigas óperas a não serem re-apresentadas, para adaptação e recuperação.
- 5) Disponibilidade e serviços do pessoal de carpintaria, gráfica, costura, limpeza, etc.
- 6) Divulgação, através da imprensa falada, escrita e televisionada, com a mesma importância e monta que forem dedicadas às demais óperas da temporada.
- 7) Impressão de Cartazes, Filipetas e Programas.
- 8) Permissão para que a SISTRUM comercialize algumas páginas do programa, através da publicidade de firmas que contribuirão financeiramente para complementar o orçamento de produção.
- 9) Ajuda financeira no valor de Cr\$2.000.000,00 (Dois milhões de cruzeiros), sendo que metade desta quantia será reembolsada à FOCDF caso a receita total da bilheteria seja igual ou superior a Cr\$8.200.000,00 (Oito milhões e duzentos mil cruzeiros).
- 10) Reversão de 85% da bilheteria à SISTRUM, produtora dos espetáculos, e 15% à FOCDF.

Agradecendo desde já, coloco-me à disposição de V.Sª. para informações de quaisquer outros detalhes e reitero na oportunidade meus protestos de alta estima e apreço.

Cordialmente,


Jorge Antunes

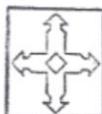
REC - FOCDF

Recebi o original

Em 11/7/11

Assinatura

T



GDF-SEC

FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL

Maestro JORGE ANTUNES
SQS 107, Bloco G, aptº 104
70743 - Brasília, DF

Brasília, 16 de maio de 1983.

Senhor Maestro.

A Diretoria Executiva da Fundação Cultural do Distrito Federal cumprimenta V. Sa., ao mesmo tempo em que comunica que o Conselho Deliberativo da entidade aprovou, por unanimidade, o projeto de montagem e estréia mundial da Ópera Corpo Santo, que V. Sa. se dispõe a elaborar e compor durante o ano em curso, para integrar a série B da Temporada Lírica de 1983 do Teatro Nacional.

Assim, a Fundação Cultural apoiará o projeto com a Orquestra do Teatro Nacional e mais ajuda de Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros), sendo que um milhão poderá ser revertido aos cofres da FCDF, em função da receita, nos limites propostos pela SISTRUM. Ademais estará disponível a Sala Villa-Lobos, esclarecido, em face de normas vigentes, que o percentual mínimo de 15% da renda bruta é sempre recolhido à FCDF.

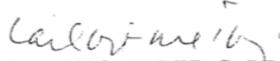
Por outro lado esta Diretoria manifesta seu voto de confiança em seu trabalho, pois que os contínuos e permanentes sucessos de suas composições e espetáculos levados aos palcos de Brasília, do Brasil e do exterior, bem garantem a certeza do êxito nessa nova empreitada. Eis porque foi programada sua ópera Corpo Santo para os dias 6,8,10, 11 e 12 de dezembro de 1983.

Desejar-se-ia ainda reafirmar, a confiança na experiência empresarial de sua firma SISTRUM Ltda, que produzirá o espetáculo, tendo em vista que os recursos humanos e financeiros, acima citados, que a Fundação Cultural do DF poderá oferecer-lhe não serão suficientes para a produção do espetáculo, sendo necessária a busca da colaboração de iniciativa privada para os gastos da produção. L

FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL

Bem consciente da envergadura de tal trabalho composicional que, como salienta V. Sa., incluirá a utilização de grande orquestra sinfônica, coro misto, solistas e música eletrônica, resta dizer-lhe um urgente mãos à obra, tendo em vista que a comunidade brasiliense, após a divulgação da programação do Teatro Nacional para este ano, já aguarda com ansiedade o grande acontecimento cultural.

Com os cordiais cumprimentos, subscreve-se,
atenciosamente,


CARLOS FERNANDO MATHIAS DE SOUZA
Diretor Executivo

ANEXO 09: Programas da ópera *Qorpo Santo* (completo e incompleto)

ELENCO

QORPO SANTO	Eládio Perez – Gonzales
SATANÁS	Zuinglio Faustini
D INÁCIA MARIA DE CAMPOS LEÃO (Esposa de QS)	Martha Herr
IDALINA (Filha de QS)	Clarissa Lima Moraes
LÍDIA (Filha de QS)	Lourdes Maria Ungarelli
PLÍNIA (Filha de QS)	Laura Conde
DR ANTÔNIO AUGUSTO PEREIRA DA CUNHA (Presidente da Província)	Chico Expedito
PEQUENOS JORNALEIROS	Coro Infantil
POVO	Membros do Coro
GUARDAS	Figurantes
IMPERIAIS E FARRAPOS	Membros do Coro
VELHO DOENTE	José Estevão Gonçalves
DR. FLEURY	Chico Expedito
ENFERMEIROS	Obdúlio Rodrigues de Deus Harry Crowl Célio Rodrigues
LETRAS	Grupo de Dança "GEDUnB"
IRMÃOS DA SANTA CASA	Membros do Coro
DR. SILVEIRA	Radovir Antonio dos Santos Filho
DR. PETRASI	Sergio Vianna
DR. LUDOVINO	Sandro Christopher
DR. CRUZ	Daniel Alves dos Reis
DR. TORRES HOMEM	Edbert Bigeli Torre
DR PEÇANHA PÓVOAS	Célio Rodrigues (Locutor)
ESCRAVO JOAQUIM CABINDA GUINÉ	Wilton Alves França
ESCRAVOS	Membro do Coro e Figurantes
SACERDOTE	Célio Rodrigues (Locutor)
ESTUDANTES	Coro Infantil
JORNALEIRO ALEXANDRE	Samuel José de Souza
POETA DAMASCENO VIEIRA	Chico Expedito (Ator)
TENENTE FERNANDO GONÇALVES	João Batista Fernandes
ENCAPUÇADOS	Elisio Anselmo R. da Rocha Eduardo da Cunha Rego Luis Antonio Clemente Silvio Mancuso
SOLDADOS BAETAS	Figurantes

ELENCO

- QORPO SANTO**, que assume também os papéis de **Mateus** (velho de 80 anos na comédia "Mateus e Mateusa"), **Brás** (velho sisudo da peça "Certa Entidade em Busca de Outra") e **Inesperto e Truque-truque** (ambos da peça "As Relações Naturais") Barítono
- SATANÁS**, o perseguidor de QS que assume diferentes faces: o prestidigitador **Hermann**, o próprio **Satanas** (da peça "Certa Entidade em Busca de Outra"), **Simplício** (o criado da peça "Lanterna de Fogo"), **Dr. Medeiros Delfin** (o juiz do segundo exame de sanidade mental de QS, na Clínica do Dr. Eiras), o **Juiz de Execuções** (que condena o preto Joaquim à força), **Malherbe** (da peça "As Relações Naturais") e o **Ministro** (da peça "Hoje Sou Um e Amanhã Outro") Baixo
- D. INÁCIA MARIA DE CAMPOS LEÃO**, mulher de QS, que assume também os papéis de **Mateusa** (velha de 80 anos na peça "Mateus e Mateusa"), de **Micaela** (mulher tagarela pouco comedida ou respeitável da peça "Certa Entidade em Busca de Outra"), de **Linda** (da peça "Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte") e **Mariposa** (concubina das três "damas de folgar" da peça "As Relações Naturais") Soprano
- IDALINA, LÍDIA e PLÍNIA**, filhas de QS, que assumem também os papéis de **Catarina, Pédra e Silvestra** (filhas de **Mateus** na peça "Mateus e Mateusa") e também os papéis de **Júlia, Marca e Mildona** (mulheres da vida na peça "As Relações Naturais") Sopranos
- Dr. ANTONIO AUGUSTO PEREIRA DA CUNHA**, o presidente da província, Ator
- PEQUENOS JORNALEIROS** Coro infantil
- POVO**, Membros do Coro
- GUARDAS** Coro
- IMPERIAIS E FARRAPOS** Membros do Coro
- VELHO DOENTE**, o velho maltrapilho em que QS reconhece o homem que havia sido amante de sua mãe quando QS tinha 3 anos de idade Baixo, membro do Coro
- TENENTE LEÃO**, o pai de QS, degolado à vista deste, quando QS tinha 9 anos, durante a Guerra dos Farrapos Ator
- SENHORA LEÃO**, mãe de QS Atriz

Dr. FLEURY, juiz de órfãos, juiz do primeiro exame de sanidade mental de QS Ator

ENFERMEIROSMembros do Coro

LETRASCorpo de Baile

CARRASCO, do enforcamento do preto Joaquim Ator

IRMÃOS DA SANTA CASAMembros do Coro

Dr. SILVEIRA (afeminado sádico), um dos médicos examinadores e torturadores de QS, no primeiro exame médico Tenor

Dr. PETRASI (machão sádico), outro médico examinador e torturador de QS, no primeiro exame médico Barítono

Dr. LUDOVINO, Dr. CRUZ e Dr. TORRES HOMEM, médicos que, com o Dr. Silveira, o Dr. Petrasi, o Dr. Fleury, o Dr. Medeiros Delfin e outros médicos incógnitos integram a Junta Médica do segundo exame de QSMembros do Coro

Dr. PEÇANHA PÓVOAS, o maçom, advogado de QS no segundo exame médico Locutor

JOAQUIM CABINDA GUINÉ, preto escravo que é levado à forca Ator

ESCRAVOSMembros do Coro

SACERDOTE, do condenado preto Joaquim Locutor

ESTUDANTES Coro infantil

ALEXANDRE, jornalista (adulto) Tenor, membro do Coro

DAMASCENO VIEIRA, poeta Ator

TENENTE FERNANDO GONÇALVES, pessoa influente do Partido Liberal, administrador do jornal "Reforma" Membro do Coro

ENCAPUÇADOS, grupo de empastelamento do jornal "O Trovão" Tenor

SOLDADOS BAETASMembros do Coro

ANEXO 10: Cédula de votação da ópera *Qorpo Santo*.

CÉDULA DE VOTAÇÃO PARA ESCOLHA DO FINAL DA ÓPERA

“Qorpo Santo, incompreendido pelos seus contemporâneos, foi descoberto 86 anos depois de sua morte, como o mais original dramaturgo de língua neo-latina. Em vida foi tido como louco, tendo sido constantemente perseguido e escarnecido. O fim de sua vida, entre 1880 e 1883 é, até hoje, uma incógnita.

Escolha o final da ópera. Deposite seu voto, durante um dos entre-atos, em uma das urnas colocadas no hall do Teatro.”

Final 1: Tarde do dia 1º de maio de 1883. No Largo da Forca poetas e artistas realizam um ato público em favor da abolição dos escravos. Em seu quarto, só, abandonado, QS está moribundo em seu leito, lamenta seus grandes infortúnios e morre.

Final 2: Tarde do dia 1º de maio de 1883. No Largo da Forca poetas e artistas realizam um ato público em favor da abolição dos escravos. Em seu quarto, acompanhado da mulher e das filhas, QS está moribundo em seu leito. Lamenta seus infortúnios e é consolado e confortado pelas quatro mulheres. QS não deixando dúvidas quanto à sua insanidade mental afirma estar santificado há muito tempo e que está conformado pois tem o fim de um santo. Morre e sobe aos céus.

Final 3: Tarde do dia 1º de maio de 1883. No Largo da Forca poetas e artistas realizam um ato público em favor da abolição dos escravos. Em seu quarto, acompanhado da mulher, das filhas, do Sacerdote e observado de longe pelo Satanás, QS está moribundo em seu leito. Em seus últimos extertores faz um longo discurso dizendo que seu inimigo há de ser vencido, porque outras mãos hão de surgir para empunhar as armas que ele se viu obrigado a abandonar: a pena, a sala de aula, as palavras, as idéias, os livros e os jornais. Afirma, antes de morrer, que a Razão e a Justiça triunfarão sempre da perfídia, da traição e da maldade; e que raros talentos só se admiram de séculos em séculos, e que um século após o farão herói de uma grande obra. Grita: “Outros Qorpos Santos hão de vir!” E morre.

Final 4: Tarde do dia 1º de maio de 1883. No Largo da Forca poetas realizam um ato público em favor da abolição dos escravos. Em seu quarto, acompanhado da mulher, das filhas, do Sacerdote e observado pelo Satanás, QS está moribundo em seu leito. Lamenta seus infortúnios e, com manifestações desconexas, demonstra uma insanidade mental coerente com o “mundo incompreensível”. Seu pobre corpo, castigado, não suporta sua genialidade e explode, expelindo a sua verdade e o seu interior: o reconhecimento do inimigo, a busca da Razão e da Justiça, os meios de “melhoramentos” proporcionados pela pena, pelas reformas, pelas palavras, pelos livros, pelos jornais e pela sala de aula que QS teve que abandonar.

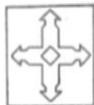
FINAL 1

FINAL 2

FINAL 3

FINAL 4

**ANEXO 11: Carta convite da FCDF para Francisco Frias, para participar da ópera
La Traviata**



FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL

GDF - SEC

O.E

Brasília, DF, 26 de abril de 1984

N.º 066/84-DE-FCDF

Prezado Senhor.

*Bom dia,
Francisco Frias,*

A Diretoria Executiva da Fundação Cultural do Distrito Federal cumprimenta V. Sa., ao mesmo tempo que se permite convidá-lo a participar da Temporada Lírica do Teatro Nacional de Brasília na ópera "La Traviata, de Giuseppe Verdi, no papel de George Germont.

Roga-se reservar o período de 07 a 29/05, para ensaios e apresentações.

Permite informar ainda que o cachet global para as 05 récitas será de Cr\$ 900.000,00 (novecentos mil cruzeiros).

Aguardando uma confirmação de V. Sa. colhe-se o ensejo para renovar-se as expressões de perfeita estima e elevada consideração.

*Com a estima e admiração
de sempre*

Carlos Fernando Mathias de Souza
CARLOS FERNANDO MATHIAS DE SOUZA
Diretor Executivo

Ilmo. Sr.
FRANCISCO FRIAS NETO
SHIN - QI 1, Conjunto 1, Casa 18
71500 Brasília-DF

ANEXO 12: Anúncio da Orquestra Sinfônica Brasileira, Anúncio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro no Jornal do Brasil de 19 de julho de 1978 (fonte: http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1978_00102.pdf), Anúncio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro no Jornal do Brasil de 02 de julho de 1982 (fonte: http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1982_00085.pdf)



Orquestra Sinfônica Brasileira
Diretor Musical: ISAAC KARABTCHESKY

TEATRO MUNICIPAL

Quarta-feira, 22 de abril às 21 horas

1.º Concerto da Série Noturna

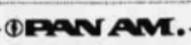
MAHLER - 2.ª Sinfonia (Ressurreição)
Regente: **Isaac Karabtchevsky**
Solistas: **Pamela Kucenic**
Graciela Lassner
Côro do Instituto Israelita Brasileiro

Sábado, 25 de abril às 16:30 horas

1.º Concerto da Série Vespéral

WAGNER - A Valquíria - 1.º ato (completo)
Regente: **Isaac Karabtchevsky**
Solistas: **Wolfgang Fassler**
Pamela Kucenic
Zuinglio Faustini

Ingressos à venda na bilheteria do teatro

Apoio INM-FUNARTE-MEC-FUNARJ -  **PAN AM.** -  **Lufthansa**



TEATRO MUNICIPAL

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Secretaria de Educação e Cultura
Fundação de Teatros do Estado do Rio de Janeiro

OTELLO

de Verdi

com

LIBORIO SIMONELLA, NELSON PORTELLA, JEANETTE PILOU, LEILA MARTINS, ALDO BALDIN, SAMUEL TAETS, YEDDA AGNESE, SILEA STOPPATO, AMAURY RENÉ, HERCILIO PINTO, PEDRO STOMPER, ZUINGLIO FAUSTINI, CARLOS DITTERT, MANUEL PASCOA, JOSUÉ FERREIRA MARTINS e grande elenco

CORO E ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO MUNICIPAL
Regisseur: OSCAR FIGUEROA — Regente: ANTONIO TAURIELLO
Cenários: Yarema Ostrog — Figurinos: Hilda Perna

ÚLTIMA APRESENTAÇÃO
HOJE — 19 DE JULHO — 21 HORAS
2.^a RÉCITA EXTRAORDINÁRIA

INGRESSOS À VENDA NAS BILHETERIAS DO TEATRO MUNICIPAL
Informações: 224-2895 — 263-1717

A FLAUTA MÁGICA — Opera de Mozart. Com Eliane Coelho, Maria Luiza Godoy, Maria Helena Buzolin, Aldo Baldin, Vladimir de Kanel, Paulo Fortes, Zunglio Faustini e Graciela Araya. Coro e Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Direção, cenários e figurinos de Gianni Ratto. Regência Gyorgy Fischer. **Teatro Municipal**, Pça. Floriano, s/nº. Dias 7, 9, 13 e 15 de julho, às 21h; dia 11 de julho às 10h. Ingressos a Cr\$ 18 mil (frisas e camarotes), Cr\$ 3 mil (platéia e b. nobre), Cr\$ 1 mil e 500 (b. simples), Cr\$ 800 (galéria). Ingressos à venda nas bilheterias do Teatro.

ANEXO 13: EDITAIS DO FAC PARA ÓPERA E MUSICAIS (dados do site da SECEC) DE 2011 A 2020

2011

**Governo de Agnelo Queiroz
Secretário de Cultura: Hamilton Vaz Pereira**

EDITAL Nº 10/2011

SELEÇÃO PÚBLICA DE PROJETOS PARA FIRMAR PARCERIA COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA NA MODALIDADE APOIO FINANCEIRO NA FINALIDADE MONTAGEM DE ESPETÁCULOS

1 DO OBJETO

d) Música;

i. Montagem de **Opereta e Musicais**: 4 projetos de até R\$ 160.000,00 (cento e sessenta mil reais), cada, totalizando R\$ 640.000,00 (seiscentos e quarenta mil reais);

(Dois projetos foram aprovados neste primeiro edital e executados em 2012. As óperas A Médium, de Gian-Carlo Menotti e Albert Herring, de Benjamin Britten.)

2012

(Em 2012, são lançados cinco editais, sendo nº 01: Criação e Produção, nº 02: Difusão e Circulação, nº 03: Indicadores, Informação e Capacitação, nº 04: Montagem de Espetáculos e nº 05: Registro e Memória. A ópera aparece em dois deles, mas ainda não na forma que esperávamos. Mas, foi um começo e algo para trabalharmos em cima como referência. Uma vez tendo projetos aprovados e testados pelo público, poderíamos reivindicar mudanças. E foi o que fizemos.)

EDITAL Nº 01/2012

SELEÇÃO PÚBLICA DE PROJETOS PARA FIRMAR PARCERIA DE APOIO FINANCEIRO COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA NA FINALIDADE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO

2 DO OBJETO

b) música, ópera e musicais;

I - Gravação de Álbum - Módulo I - Iniciantes: 7 projetos de até R\$ 20.000,00 (vinte mil reais) cada, totalizando R\$ 140.000,00 (cento e quarenta mil reais), cujo detalhamento dos requisitos específicos está no item 8.2, a.

II - Gravação de Álbum - Módulo II: 14 projetos de até R\$ 45.000,00 (quarenta e cinco mil reais) cada, totalizando R\$ 630.000,00 (seiscentos e trinta mil reais), cujo

detalhamento dos requisitos específicos está no item 8.2, b.

III - Gravação de DVD: 8 projetos de até R\$ 120.000,00 (cento e vinte mil reais) cada, totalizando R\$ 960.000,00 (novecentos e sessenta mil reais), cujo detalhamento dos requisitos específicos está no item 8.2, c.

IV - Gravação de Videoclipe: 5 projetos de até R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) cada, totalizando R\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais), cujo detalhamento dos requisitos específicos está no item 8.2, d.

2.3 O valor total deste Edital é de R\$ 2.280.000,00 (dois milhões, duzentos e oitenta mil reais).

EDITAL Nº 04/2012

SELEÇÃO PÚBLICA DE PROJETOS PARA FIRMAR PARCERIA DE APOIO FINANCEIRO COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA NA FINALIDADE MONTAGEM DE ESPETÁCULOS

2 DO OBJETO

c) música;

I – **Montagem de Operetas e Musicais:** 2 projetos de até R\$ 160.000,00 (cento e sessenta mil reais) cada, totalizando R\$ 320.000,00 (trezentos e vinte mil reais).

EDITAL Nº 7/2012

SELEÇÃO PÚBLICA DE PROJETOS PARA FIRMAR PARCERIA DE APOIO FINANCEIRO COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA NA FINALIDADE DIFUSÃO E CIRCULAÇÃO

2 DO OBJETO

g) **Óperas e musicais**

I - Circulação DF e Entorno, sendo 3 projetos de até R\$ 120.000,00 (cento e vinte mil reais) cada, totalizando R\$ 360.000,00 (trezentos e sessenta mil reais), cujo detalhamento dos requisitos específicos está no item 8.7, a.

2013

EDITAL Nº 04/2013

SELEÇÃO PÚBLICA DE PROJETOS PARA FIRMAR PARCERIA DE APOIO FINANCEIRO COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA NA FINALIDADE DIFUSÃO E CIRCULAÇÃO

f) **Óperas e musicais I – Circulação DF e Entorno**, sendo cada projeto de até R\$ 120.000,00 (cento e vinte mil reais), limitados os recursos disponíveis a essa modalidade a R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais), estando o detalhamento dos requisitos desta modalidade específicos no item 8.7, a.

8.7 Para os projetos de Óperas e musicais, os requisitos específicos são:

a) Para a modalidade Circulação DF e Entorno, sendo cada projeto de até R\$ 120.000,00 (cento e vinte mil reais):

I - Esta modalidade destina-se à circulação de operetas (*sic*) e musicais não inéditos por, no mínimo, 04 Regiões Administrativas do DF e/ou cidades que componham a Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno – RIDE/DF;

II - Deverão ser realizadas, no mínimo, 02 apresentações por cidade (total de 08 apresentações);

III - O valor máximo do ingresso deverá ser de R\$ 20,00 (vinte reais);

IV - Não poderão ser alterados mais de 40% da ficha técnica proposta.

EDITAL Nº 07/2013

SELEÇÃO PÚBLICA DE PROJETOS PARA FIRMAR PARCERIA DE APOIO FINANCEIRO COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA NA FINALIDADE MONTAGEM DE ESPETÁCULOS

2.2 Serão objeto de apoio os projetos enquadrados nas seguintes linguagens, áreas e modalidades, cujos requisitos gerais estão descritos no item 6, contrapartidas no item 7 e requisitos específicos no item 8 deste Edital:

a) Música

I – Apoio para montagem de Óperas e Musicais – Módulo I, sendo cada projeto de até R\$ 155.000,00 (cento e cinquenta mil reais), limitados os recursos disponíveis a essa modalidade a R\$ 620.000,00 (seiscentos e vinte mil reais).

II – Apoio para montagem de Óperas e Musicais – Módulo II, sendo cada projeto de até R\$ 220.000,00 (duzentos e vinte mil reais), limitados os recursos disponíveis a essa modalidade a R\$ 680.000,00 (seiscentos e oitenta mil reais).

6.3 Podem ser apresentados neste edital projetos das linguagens de Circo, Cultura Popular, Dança e Teatro, bem como projetos para a realização de montagem de Óperas e Musicais.

6.6 No caso do módulo I de Apoio para montagem de Óperas e Musicais, poderão ser inscritos projetos que pretendam utilizar piano e pequena orquestra ou camerata, no Módulo II, deverão ser inscritos projetos que proponham a utilização de orquestra completa.

2014

EDITAL Nº 05/2014

EDITAL DE SELEÇÃO DE PROPOSTAS PARA FIRMAR AJUSTE DE APOIO FINANCEIRO COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA NA FINALIDADE DIFUSÃO E CIRCULAÇÃO

7.7 Para os projetos **de Óperas e Musicais**, os requisitos específicos são:

a) Para a modalidade Circulação DF e Entorno, sendo cada projeto de até R\$ 120.000,00 (cento e vinte mil reais):

I - Esta modalidade destina-se à circulação de óperas e musicais não inéditos por, no mínimo, 04 Regiões Administrativas do DF e/ou cidades que componham a Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno – RIDE/DF;

II - Deverão ser realizadas, no mínimo, 02 apresentações por cidade (total de 08 apresentações);

III - O valor máximo do ingresso deverá ser de R\$ 30,00 (trinta reais);

IV - Podem apresentar propostas nesta modalidade, os proponentes pessoa física ou jurídica, e inscritos no Cadastro de Entes e Agentes Culturais nas linguagens de Música, Teatro, Cultura Popular e Produção Cultural.

EDITAL Nº 08/2014

EDITAL DE SELEÇÃO DE PROPOSTAS PARA FIRMAR AJUSTE DE APOIO FINANCEIRO COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA NA FINALIDADE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO

b) Óperas e Musicais

I - Montagem de Óperas e Musicais, com o apoio em cada projeto no valor de até R\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais), limitados os recursos disponíveis a essa modalidade a R\$ 900.000,00 (novecentos mil reais), estando o detalhamento dos requisitos desta modalidade específicos no item 7.2, a.

i) nos projetos de música, gravação demo de, no mínimo, três faixas do álbum ou DVD proposto em formato .mp3, ou, no caso de Gravação de Videoclipe, apenas a faixa, em formato .mp3, que pretende ser produzida, bem como o argumento, roteiro ou storyboard,

enquanto que nos projetos de **Óperas e Musicais** deve ser enviado o texto dramaturgico ou argumento com, no mínimo, uma lauda em fonte Times New Roman, Tamanho 12, Espaçamento 1,5;

7.2 Para os projetos de **Óperas e Musicais**, os requisitos específicos são:

a) Para a modalidade Montagem de Óperas e Musicais, com o apoio em cada projeto no valor de até R\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais):

I - Esta modalidade destina-se à realização de montagens de espetáculos inéditas, ainda que a obra-base que será utilizada na montagem não seja inédita, com elementos musicais, banda e ou orquestra;

II - Os espetáculos propostos neste Edital devem realizar, no mínimo, 3 apresentações, com valor máximo de ingresso a R\$ 30,00 (trinta reais) a inteira;

III - Podem apresentar projetos nesta modalidade, os proponentes, pessoa física ou jurídica, inscritos no Cadastro de Entes e Agentes Culturais nas linguagens de Música, Teatro, Dança, Cultura Popular e Produção Cultural.

2015

**Governo de Rodrigo Rollemberg
Secretário de Cultura: Guilherme Reis**

EDITAL Nº 01/2015

EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS PARA FIRMAR TERMO DE AJUSTE DE APOIO FINANCEIRO COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA

Linha de apoio	Quantidade mínima de vagas	Valor máximo por Projeto	Valor total da Linha
9.1. Circulação	3	Até R\$ 150.000,00	R\$ 450.000,00
9.2. Montagem Ópera	3	Até R\$ 200.000,00	R\$ 600.000,00
9.3. Montagem Musical	3	Até R\$ 120.000,00	R\$ 360.000,00
9.4. Capacitação, oficinas ou ações para formação de plateia	2	Até R\$ 70.000,00	R\$ 140.000,00
9.5. Projeto Livre	2	Até R\$ 150.000,00	R\$ 300.000,00
9.6. Pesquisa Cultural	2	Até R\$ 80.000,00	R\$ 160.000,00
		TOTAL	R\$ 2.010.000,00

Para maiores detalhes sobre o edital: <http://www.fac.df.gov.br/wp-content/uploads/ANEXO-I-Edital-01-Sele%C3%A7%C3%A3o-de-Projetos-FAC-2015.pdf>

2016

EDITAL Nº 04/2016

EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS PARA FIRMAR TERMO DE AJUSTE DE APOIO FINANCEIRO COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA

Linha de apoio	Quantidade mínima de vagas	Valor máximo por Projeto	Valor total da Linha
9.1. Circulação Ópera	2	Até R\$ 150.000,00	R\$ 300.000,00
9.2. Circulação Musical	1	Até R\$ 90.000,00	
9.3. Montagem Ópera	2	Até R\$ 200.000,00	R\$ 400.000,00
9.4. Montagem Musical	2	Até R\$ 120.000,00	R\$ 240.000,00
9.5. Capacitação, oficinas ou ações para formação de plateia	1	Até R\$ 50.000,00	R\$ 50.000,00
9.6. Projeto Livre	1	Até R\$ 100.000,00	R\$ 100.000,00
9.7. Pesquisa Cultural	1	Até R\$ 40.000,00	R\$ 40.000,00
		TOTAL	R\$ 1.220.000,00

Para maiores detalhes sobre o edital: <http://www.fac.df.gov.br/wp-content/uploads/Edital-04-2016-Anexo-I-Edital-%C3%81reas-Culturais-20162.pdf>

2017

EDITAL Nº 3/2017 – FAC Áreas Culturais

EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS PARA FIRMAR TERMO DE AJUSTE DE APOIO FINANCEIRO COM O FUNDO DE APOIO À CULTURA

Linha de apoio	Quantidade mínima de vagas	Valor máximo por Projeto	Valor total da Linha
9.1. Circulação Ópera	2	Até R\$ 150.000,00	R\$ 300.000,00
9.2. Circulação Musical	1	Até R\$ 90.000,00	R\$ 90.000,00
9.3. Montagem Ópera	2	Até R\$ 200.000,00	R\$ 400.000,00
9.4. Montagem Musical	2	Até R\$ 120.000,00	R\$ 240.000,00
9.5. Capacitação, oficinas ou ações para formação de plateia	1	Até R\$ 50.000,00	R\$ 50.000,00
9.6. Projeto Livre	1	Até R\$ 100.000,00	R\$ 100.000,00
9.7. Pesquisa Cultural	1	Até R\$ 40.000,00	R\$ 40.000,00

		TOTAL	R\$ 1.220.000,00
--	--	--------------	-------------------------

2018

EDITAL DE CHAMAMENTO PÚBLICO Nº 17/2018 - FAC ÁREAS CULTURAIS
EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS PARA FIRMAR TERMO DE AJUSTE COM RECURSOS DO FUNDO DE APOIO À CULTURA

Linha de apoio	Quantidade mínima de vagas	Valor máximo por Projeto	Valor total da Linha
10.1. Circulação Ópera	2	Até R\$ 150.000,00	R\$ 300.000,00
10.2. Circulação Musical	1	Até R\$ 90.000,00	R\$ 90.000,00
10.3. Montagem Ópera	2	Até R\$ 200.000,00	R\$ 400.000,00
10.4. Montagem Musical	2	Até R\$ 120.000,00	R\$ 240.000,00
10.5. Capacitação, oficinas ou ações para formação de plateia	1	Até R\$ 50.000,00	R\$ 50.000,00
10.6. Projeto Livre	1	Até R\$ 100.000,00	R\$ 100.000,00
10.7. Pesquisa Cultural	1	Até R\$ 40.000,00	R\$ 40.000,00
		TOTAL	R\$ 1.220.000,00

Para maiores informações sobre o edital: <http://www.cultura.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/10/3.-Anexo-I-Edital-de-Sele%C3%A7%C3%A3o-de-Projetos-FAC-2018-%C3%81reas-Culturais.pdf>

EDITAL DE CHAMAMENTO PÚBLICO Nº 7 /2018 - FAC REGIONALIZADO
EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS PARA FIRMAR TERMO DE AJUSTE COM RECURSOS DO FUNDO DE APOIO À CULTURA

(Este edital não previa valores diferenciados por áreas como os anteriores, mas valores por macrorregiões. Dessa forma, as diferentes áreas competiam entre si, tornando a avaliação totalmente subjetiva.)

2019

**Governo de Ibaneis Rocha
Secretário de Cultura: Adão Cândido**

(Com a mudança do governo e com um novo secretário de Cultura temos um retrocesso nos avanços que havíamos conseguido nos governos anteriores. O novo governo lança o edital Mais Cultura e novamente coloca no mesmo parâmetro Música, Ópera e Musicais, abaixando sensivelmente os valores, como veremos na planilha abaixo.

Na gestão de Adão Cândido temos ações políticas inaceitáveis, como o “cancelamento” do edital nº 17/2018, que já estava em vias de publicação do resultado final, o que provocou forte reação da classe artística local, que se uniu, contratou um escritório de advogados e entrou com uma ação contra o governo do DF. Outra ação ilegal desse governo foi tentar direcionar o dinheiro do FAC, que é exclusivamente para fomento, para obras do Teatro Nacional, criando um edital para reforma do Teatro, que foi derrubado também na justiça.)

**EDITAL DE CHAMAMENTO PÚBLICO Nº 5 /2019 – FAC MAIS CULTURA
EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS PARA FIRMAR TERMO DE AJUSTE COM
RECURSOS DO FUNDO DE APOIO À CULTURA**

9. MÚSICA, ÓPERA E MUSICAIS

Linha de apoio	Quantidade mínima de vagas	Valor máximo por Projeto	Valor total da Linha
9.1. Circulação Música	2	Até 60.000,00	R\$ 120.000,00
9.2. Circulação Ópera	2	Até R\$ 80.000,00	R\$ 160.000,00
9.3. Circulação Musical	2	Até R\$ 80.000,00	R\$ 160.000,00
9.4. Eventos	2	Até R\$ 70.000,00	R\$ 140.000,00
9.5. Ações de Capacitação/ formação de plateia	2	Até R\$ 40.000,00	R\$ 80.000,00
9.6. Montagem de Espetáculo - Ópera	2	Até R\$ 200.000,00	R\$ 400.000,00
9.5 (sic). Montagem de Espetáculo - Musical	2	Até R\$ 80.000,00	R\$ 160.000,00
9.4 (sic) Projeto Livre	2	Até R\$ 45.000,00	R\$ 90.000,00
		TOTAL	R\$ 1.150.000,00

EDITAL DE CHAMAMENTO PÚBLICO Nº 2/2019 – **FAC OCUPAÇÃO**
EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS PARA FIRMAR TERMO DE AJUSTE COM
RECURSOS DO FUNDO DE APOIO À CULTURA

(Este edital desvirtua totalmente os preceitos básicos do FAC, a partir do momento em que prevê ações culturais em edificações próprias da Secretaria de Cultura e outros espaços do Plano Piloto, direcionando assim os objetos dos projetos e transferindo estes recursos para ações que deveriam ser bancadas pela própria SEC, como pagamento de pessoal, equipamentos e outras despesas de gerenciamento dos locais. A SEC agora troca de nome para SECEC – Secretaria de Cultura e Economia Criativa nesse governo.)

OCUPAÇÃO CULTURAL DE ESPAÇOS E EQUIPAMENTOS PÚBLICOS

Linha de apoio	Quantidade mínima de vagas	Valor máximo por Projeto	Valor total da Linha
1. Bibliotecas - Rede de Bibliotecas Públicas do DF	15	Até 70.000,00	R\$ 1.050.000,00
2. Museu Nacional da República	2	Até R\$ 500.000,00	R\$ 1.000.000,00
3. Centro Cultural Três Poderes	6	Até R\$ 85.000,00	R\$ 510.000,00
4. Centro de Dança	6	Até R\$ 80.000,00	R\$ 480.000,00
5. Casa do Cantador - Ceilândia	15	Até R\$ 60.000,00	R\$ 900.000,00
6. Complexo Cultural de Planaltina	15	Até R\$ 60.000,00	R\$ 900.000,00
7. Complexo Cultural de Samambaia	15	Até R\$ 60.000,00	R\$ R\$ 900.000,00
8. Museu Vivo da Memória Candanga	8	Até R\$ 50.000,00	R\$ 400.000,00
9. Catetinho	8	Até R\$ 50.000,00	R\$ 400.000,00
10. Setor de Diversões Sul e/ou Setor Comercial Sul	8	Até R\$ 75.000,00	R\$ 600.000,00
11. Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul	8	Até R\$ 70.000,00	R\$ 560.000,00
		TOTAL	R\$ 7.700.000,00

2020

(após forte desgaste com a classe artística do DF, o governador Ibaneis exonera Adão Cândido)

Novo Secretário de Cultura: Bartolomeu Rodrigues

EDITAL DE CHAMAMENTO PÚBLICO Nº 2/2020 – **FAC APRESENTAÇÕES ON-LINE**

EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS PARA FIRMAR TERMO DE AJUSTE COM RECURSOS DO FUNDO DE APOIO À CULTURA

Linha de apoio	Quantidade mínima de vagas	Valor máximo por Projeto	Valor total da Linha
1.10. Ópera e Musical	3	Até 15.000,00	R\$ 45.000,00

EDITAL Nº 3/2020 - **FAC REGIONALIZADO**

EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS PARA FIRMAR TERMO DE AJUSTE COM RECURSOS DO FUNDO DE APOIO À CULTURA

(Novamente um edital que não previa valores diferenciados por áreas como os anteriores, mas valores por macrorregiões. Dessa forma, as diferentes áreas artísticas competiam entre si, tornando a avaliação totalmente subjetiva.)

Os Anexos abaixo estão em fase de pesquisa e digitalização e estarão disponíveis em www.operabrasilia.com.br

Transcrição dos programas das óperas e operetas

Programas e outros documentos da época digitalizados

Fotos

Índice Cronológico

Tabelas

Transcrição das entrevistas:

1. Asta-Rose Alcaide (entrevista concedida em 2009 na sua residência)
2. Arthur Meskell (entrevista concedida em 15 de março de 2017 em sua residência)
3. Norma Silvestre (entrevista concedida em 07 de maio de 2017 em sua residência na cidade de Nova Lima)
4. Emílio de César (entrevista concedida em 05 de setembro de 2017 em sua residência)
5. Christopher Bochmann (entrevista concedida em 27 de setembro de 2017 no Departamento de Música da UnB)
6. Giselle Santoro (entrevista concedida no dia 16 de dezembro de 2017 em sua residência)
7. Luiza Dornas (entrevista concedida no dia 20 de dezembro de 2017 na Casa da Cultura Brasília)
8. Francisco Frias (entrevista concedida no dia 11 de fevereiro de 2018 em sua residência)
9. Eurides Brito (entrevista concedida em 2018 em sua residência)
10. Marco Aurélio Brito Coutinho (entrevista concedida em 09 de março de 2019 em sua residência)

11. Carlos Fernando Mathias (entrevista concedida em 29 de março de 2019 em sua residência)
12. Davi Junker (entrevista realizada por e-mail em abril de 2019)
13. Aylê-Salassié (entrevista realizada na Casa da Cultura Brasília)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Delmary Vasconcelos de. **História de Vida e sua representatividade no campo da Educação Musical: Um estudo com dois Educadores Musicais do Distrito Federal.** Revista Intermeio, Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2017.

- **Levino Ferreira de Alcântara: a gênese da educação musical no Distrito Federal.** In: (Org.) ABRAHÃO, M. H. M.B. Destacados Educadores Brasileiros: suas histórias, nossa história. EDIPUCRS: Porto Alegre, 2016, p. 119-146.

ALCAIDE, Tomás. **Um Cantor no Palco e Na Vida.** Portugal, Lisboa. Publicações Europa-América, 1961.

ALMEIDA, R. **História da Música Brasileira.** Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926. (BIBLIOTECA DA UnB) Número de chamada: 78(81)(09) A447h Acervo: 116551

AZEVEDO, L. H. C. de. **150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950.** Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1956.

. **Música e Músicos: história, crítica, comentários.** Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

. **Óperas Brasileiras. Revista Brasileira de Música, volume V, 2º Fascículo.** Rio de Janeiro, 1938.

. **Relação das Óperas de Autores Brasileiros.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

BOHM, Gyorgy Miklós. **Enrico Caruso na América do Sul. O mito que atravessa o milênio: uma biografia analítica.** Cultura Editores Associados. São Paulo, SP, 2000

CERNICCHIARO, VICENZO. **Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniale sino a nostri giorni.** Editora Fratelli Riccioni: Milão, 1926.

CHAVES JÚNIOR, E. de B. **Wagner e o Brasil.** Prêmio “Menção Honrosa” do Prêmio Thomas Mann, outubro de 1973. Rio de Janeiro, 1976.

FRANCISCO, Severino. **Da Poeira à Eletricidade.** Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

GIRON, Luiz Antônio (2001). **Mário Reis: o fino do samba.** Editora 34.

GOLDOVSKY, Boris. **Bringing opera to life: Operatic Acting and Stage Direction.** New Jersey, Prentice-Hall, 1968.

MATOGROSSO, Ney. MELLO, Ramon Nunes (pesquisa, interlocução e organização). **Vira-Lata de Raça**. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

NÓVOA, A. **Vidas de Professores**. Porto: Porto Editora, 1995.

SADIE, S. et al. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 5. ed. em 20 volumes. London: Macmillan Publishers Corp., 1980.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 3. ed. rev. atual. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.

VALLE, Gerson. **Jorge Antunes, Uma Trajetória de Arte e Política**. Brasília, Sistrum Edições Musicais Ltda, 2003.

WILCOX, R. Turner. **The Dictionary of Costume**. New York, Charles Scribner's Sons. 1969.

WITSEN, Leo van. **Costuming for Opera – Who Wears What and Why**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

SÍTIOS ELETRÔNICOS E MATÉRIAS ON LINE

ABREU, Delmary Vasconcelos. **Aproximações epistemológicas a partir da História de Vida do Maestro Levino Ferreira de Alcântara**. Eixo Temático 1: Pesquisa (Auto)biográfica, fontes e questões, p. 74-91. In: VI CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA (AUTO)BIOGRÁFICA, Rio de Janeiro/RJ, 2014. Anais... Rio de Janeiro/RJ: VI CIPA, 2014.

BRANDÃO, J. M. **Ópera no Brasil: um panorama histórico**. Revista Rodie, Goiânia - V.12, 302p., n.2, 2012. Disponível no sítio <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/22543/13404>

BONI, VALDETE E QUARESMA, SÍLVIA JUREMA. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais** <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027/16976>

DORNELLAS, Janette R. Artigo Expandido para defesa de título de Mestre no programa de Performance do Departamento de Música e Artes Cênicas da UFG. **“Um Medo Ordinário: Pesquisando a Ansiedade na Performance do Cantor Lírico”** https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/270/o/Janette_Parte_1.pdf

FIGUEIREDO, Carlos Alberto, <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=55>

SILVA, V. (2010). **Aspectos Estilísticos do Repertório Coral na Obra de Reginaldo Carvalho**. Revista Música Hodie, 9 (1). <https://doi.org/10.5216/mh.v9i1.10721>

Site do Centro Técnico de Artes Cênicas

<http://www.ctac.gov.br/tdb/portugues/apresentacao.asp>

VERMES, Mônica. Anais do VII Encontro de História da Arte – UNICAMP
<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Monica%20Vermes.pdf>

http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2015/10/04/interna_revista_correio,500934/maturidade-compartilhada.shtml

http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/11/30/interna_cidadesdf,559479/morre-aos-94-anos-a-bailarina-asta-rose-alcaide.shtml

<http://www.emb.se.df.gov.br/cepemb/historico>

<https://www.unb.br/a-unb/historia>

<http://www.cultura.df.gov.br/teatro-nacional-claudio-santoro/>

https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao01/04COM_MusHist_0102-194.pdf

<http://www.fotolog.com/fotosdejoinville/>

<http://www.superlinda.com/2014/07/sociedade-harmonia-lyra-por-dentro-e.html>

<http://bragamusician.blogspot.com/2012/05/poder-da-opera-de-levar-um-sentir.html>

<http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasilia/9>

<http://www.arpdf.df.gov.br/revista-brasilia/>

<https://www.operabase.com/statistics/pt>

<http://www.arpdf.df.gov.br/fundo-fundacao-cultural-do-distrito-federal>

https://pt.wikipedia.org/wiki/C1áudia_Moreno

https://pt.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Mayer

<http://www.paulofortes.com.br/site/index.php/quem-foi/biografia>

<http://www.paulofortes.com.br/site/index.php/artes/elencos>

<http://memoriadampb1.blogspot.com/2012/11/lia-salgado.html>

<http://blogdomadrigale.blogspot.com/2015/07/e-este-madrigal-renascentista-comecou.html>

<http://dicionariompb.com.br/lia-salgado>

<https://books.google.com.br/books>

<http://www.anuariododf.com.br/i-festival-de-opera-de-brasilia/>

<http://www.cultura.df.gov.br/ii-festival-de-opera-de-brasilia/>

<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2012/05/25/ii-festival-de-opera-de-brasilia/>

<http://www.cultura.df.gov.br/iii-festival-de-opera-de-brasilia/>

<https://www.bsbcapital.com.br/3o-festival-de-opera/>

<https://movimento.com/iv-festival-de-opera-de-brasilia/>

<http://df.divirtasemais.com.br/app/eventos/2014/06/25/eventos-interna,2693/iv-festival-de-opera-de-brasilia.shtml>

https://bdm.unb.br/bitstream/10483/13084/1/2015_TiagoAlvesOliveira.pdf

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

APPLEBY, David P. **The Music of Brazil**. Austin: University of Texas, 1983.

BALK, H.W. **The complete Singer-Actor: Training for Music Theater**. 4.ed. Estados Unidos. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

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

BEAN, M. **Why is Acting in Song so Different?** In: Journal of Singing, v.64, n.2, nov-dec. 2007, p. 167-73.

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

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

BURGESS, T. de M.; SKILBECK, N. **The singing and the Acting Handbook: Games and Exercises for the Performer**. New York. Routledge, 2000.

CHALLIS, B. **The Technique of Operatic Acting**. In: The Musical Quarterly, v.13, n.4, oct. 1927, p.630-65.

CLARK, M. R. **Singing, Acting, and Movement in Opera: a Guide to Singer-etics**. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

COELHO, L. M. **A Ópera Romântica Italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COELHO, L. M. **A Ópera Italiana Após 1870**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIAGAETANI, John Louis. **Convite à Ópera**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988

EMMONS, S. & TOMAS, A. **Power Performance for Singers: Transcending the Barriers**. New York: Oxford University Press, 1998.

ESSE, M. E. **Sospirare, Tremare, Piangere: Conventions for the Body in Italian Opera**. Berkeley, 2004. 267p. Dissertation (Doctor of Philosophy in Music) - University of California.

FREITAS, L. de. **Tornar-se Ator: Uma análise do Ensino de Interpretação no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

GAYOTTO, L.H. **Voz, Partitura da Ação**. São Paulo: Plexus Editora, 2002.

GREEN, Barry; GALLWEY, W. Timothy. **The inner game of music**. New York: Doubleday, 1986.

GUSE, Cristina Bello. **O cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

HELFGOT, D.; BEEMAN, W.O. **The Third Line: The Opera Performer as Interpreter**. New York: Schirmer Books, 1993.

HICKS, Alan. **Singer and Actor: Acting Technique and the operatic Performer**. Milwaukee, WI, EUA. Amadeus Press, 2011.

HINES, Jerome. **The four voices of man**. New York: Limelight Editions. 1997.

ISHERWOOD, Charles. **Operatic Acting? Oxymoron No More**. In: The New York Times, September 9, 2007.

KERMAN, Joseph. **A Ópera como Drama**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar. 1990.

LUCCA, LisBeth Abeyta. **Acting Techniques for Opera**. Pomona: CA EUA, Vivace Opera, 2008.

MAJOR, L. **The Empty Voice - Acting Opera**. Amadeus Press, 2011.

MALETTA, Ernani. C. **A Formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MATTOS, Ataíde de; PINHEIRO, Regina Galante. **Escola de Música de Brasília – Um lugar de sonho musical**. In: Oliveira, Alda; Regina Cajazeira. (Org.). Educação Musical no Brasil, BH: P& A, 2007, v., p.214-220.

MITCHELL, Ronald E. **Opera Dead or Alive, Production, Performance and Enjoyment of Musical Theatre**. Madison: University of Wisconsin Press, 1970.

MOTA, M. **A realização de óperas no campo inter artístico: dramaturgia, performance e interpretações de ficções audiovisuais**. In: ANPOOM 2005 (Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música)

OSTWALD, D. **Acting for singers: creating believable singing characters**. New York: Oxford University Press, 2005.

PACHECO, A. **O Canto Antigo Italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P.R. Garcia**. São Paulo: Annablume, 2006.

PÁSCOA, M. (Org.) **Ópera em Belém**. Manaus: Valer, 2009.

PÁSCOA, M. (Org.) **Ópera em Manaus**. Manaus: Valer, 2009.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: 2 ed. Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. **Ópera e Encenação**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

ROUBINE, J.-J. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

_____ **A Arte do Ator**. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar. 2011.

_____ **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1982.

SAMPAIO, João Luiz. **Ópera à Brasileira**. São Paulo. Algor, 2009.

SANTANA, A. P. de. **Teatro e Formação de Professores**. São Luís: EDUFMA, 2000.

STANISLAVSKI, C. **A Criação de um Papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

STANISLAVSKI, C. **A Preparação do Ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

STANISLAVSKI e RUMYANTSEV. **Stanislavski on Opera**, New York, Routledge, 1998.

ARAÚJO, Gustavo Aguiar Malafaia de: