

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

CLAUDIA BONALDO ONDRUSEK

A RECEPÇÃO DE ÓPERA EM FLORIANÓPOLIS

FLORIANÓPOLIS, SC

2011

CLAUDIA BONALDO ONDRUSEK

A RECEPÇÃO DE ÓPERA EM FLORIANÓPOLIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Holler

FLORIANÓPOLIS, SC

2011

Meu amigo, compadre e irmão Lucas,
Não tivesses tempo de concluir tua dissertação,
mas tua força inspirou-me a concluir a minha. De
certa forma, sinto que este trabalho é teu também.
Obrigada por ter dividido sua curta vida conosco.
Daniel e eu sentimos muito sua falta.

AGRADECIMENTOS

Antes e acima de tudo devo agradecer a Deus por ter colocado o Daniel em minha vida. Não houve pessoa mais próxima a mim na realização deste trabalho. Foram muitas conversas, risadas e decepções vividas juntos. Palavras nunca conseguirão expressar minha gratidão e meu amor.

A minha mãe, família e amigos que compreenderam minha ausência e não deixaram de me apoiar em nenhum instante. Telli e Ju, principalmente, muito obrigada pela força que nossa amizade tem em nossas vidas.

Ao professor Marcos, pelo exemplo de competência. Obrigada por trazer-me inspiração através de seu trabalho e caráter, e pelos momentos de preocupação e atenção dedicados a mim. Aos outros professores do programa que sempre se mostraram felizes com as conquistas de seus alunos, conduzindo seus trabalhos com disposição e amizade.

A Mércia Mafra Ferreira pela amizade, confiança e preocupação com as práticas artísticas da cidade. A Neyde Thomas por sua trajetória de vida e trabalho, que me fizeram mergulhar no mundo da ópera.

Aos meus alunos que também entenderam estes anos de ausência, em especial à Betina, Débora e Reginaldo que abraçaram meu projeto e me auxiliaram em algumas partes práticas do trabalho.

Muito, muito obrigada a todos!

RESUMO

A recepção de ópera em Florianópolis vê-se em constante expansão, porém envolvida com mitos que interferem em seu resultado e crítica. A consulta a jornais, desde sua primeira publicação, trouxe dados sobre a existência de atividade artística com ópera ou outro repertório de teatro musical entre a segunda metade do século XIX e início do século XX. Apesar de ter um histórico desconhecido pela população, a prática de ópera tem estabelecido seu espaço na programação artística da cidade, numa evolução começada por volta da década de 1980. Uma pesquisa etnográfica entre os atores do circuito de ópera de Florianópolis mostra que a ópera tem sido apreciada por uma elite intelectual da cidade como forma de entretenimento. Os receptores demonstram seu gosto pela ópera e o hábito de frequentar o teatro para outros eventos artísticos. A reflexão sobre a recepção da ópera em Florianópolis revela que os mitos assumem o papel de verdade entre os atores deste circuito, influenciando em fatores de sua prática e crítica.

Palavras-chave: Ópera. Etnografia. Recepção. Crítica.

ABSTRACT

The reception of opera in Florianópolis is in constant expansion. Nevertheless, it is involved with myths which influence its outcome and criticism. The research of newspapers, since their first publication, provided evidence of artistic activities with opera, or other musical theater repertoire, between the second half of the nineteenth century and early twentieth century. Despite having a history unknown to the population, the practice of opera has established its place in the city's artistic scene, a trend started around the 1980s. Ethnographic research among the actors of Florianópolis's opera circuit unfolds that opera has been appreciated by an intellectual elite as a form of entertainment. The spectators demonstrate their taste for opera and the habit of attending other artistic events. Reflecting on the reception of opera in Florianópolis reveals that myths may be regarded as true among the actors in this circuit, influencing factors in their practice and critique.

Key-words: Opera. Ethnography. Reception. Criticism.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Sociedades em Florianópolis relacionadas a eventos musicais.....	21
Quadro 2: Espaços adaptados para apresentações artísticas no século XIX.	27
Quadro 3: Lista de companhias itinerantes que se apresentaram em Florianópolis até 1926 ..	35
Quadro 4: Algumas óperas e operetas, ou trechos destas, já apresentadas em Florianópolis ..	47

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Plateia, Teatro de Carvalho	28
Figura 2: Palco, Teatro Álvaro de Carvalho	28
Figura 3: Interior do Teatro Ademir Rosa	29
Figura 4: Cena de <i>Cavalleria Rusticana</i> , no Teatro Ademir Rosa (2004)	29
Figura 5: Plateia, Teatro Pedro Ivo Campos.....	30
Figura 6: Imagem do Vozes da Primavera, em 2001.	39
Figura 7: Imagem de La Serva Padrona no interior de Santa Catarina	56

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
1.1	METODOLOGIA	10
1.2	REFERENCIAL TEÓRICO	14
2	A ÓPERA NA HISTÓRIA DE FLORIANÓPOLIS	18
2.1	A ÓPERA NA SOCIEDADE FLORIANOPOLITANA	19
2.2	ESPAÇOS ARTÍSTICOS	26
2.3	REPERTÓRIO	30
2.4	PRODUTORES	34
2.4.1	Pró-Música de Florianópolis	37
2.4.2	Estúdio Vozes	38
2.5	PÚBLICO	39
3	TRABALHO DE CAMPO: DESCREVENDO A PRÁTICA DE ÓPERA	41
3.1	ENCONTRANDO A ÓPERA	43
3.2	REPERTÓRIO	45
3.3	PRODUTORES	48
3.3.1	Polyphonia Khoros	51
3.3.2	Camerata Florianópolis	51
3.3.3	Cia. Ópera de Santa Catarina	51
3.4	PÚBLICO	52
3.4.1	Contando fatos do período de observação	54
3.4.2	Saindo de Florianópolis: <i>La Serva Padrona</i> em cidades do interior	56
4	REFLETINDO SOBRE A ÓPERA	59
4.1	Mitos	59
4.1.1	Não há público para ópera	61
4.1.2	Ópera é para elite	63
4.1.3	Não se consome ópera	65
4.1.4	Ópera só atrai gente velha	66
4.1.5	Os espetáculos são amadores e não podem ser comparados aos principais teatros do mundo	67
4.2	Não existe tradição de ópera	68
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
	REFERÊNCIAS	73
	APÊNDICES	78
	ANEXOS	123

1 INTRODUÇÃO

Embora a cidade de Florianópolis tenha convivido com o repertório de ópera desde pelo menos o final do século XIX, com apresentações de operetas e trechos de ópera em concertos vocais ou instrumentais, produções completas têm aparecido de forma constante na cidade com intervalos de aproximadamente um ou dois anos a partir do final da década de 1990. A cidade tem mostrado crescente interesse por esta prática artística, visto o aumento da presença de espectadores e o interesse de estudantes de música em dedicar-se ao estudo da interpretação de ópera. Nos últimos anos tenho participado profissionalmente de montagens de ópera e concertos com este repertório na cidade de Florianópolis. Nos bastidores destes, me aproximei de argumentos, indagações e afirmações empíricas por partes dos participantes da prática de ópera, tanto produtores quanto receptores.

O interesse pela história da prática do repertório de ópera em Florianópolis surgiu por minha própria necessidade de refletir sobre as práticas atuais desse repertório na cidade. Por exemplo, a ideia de que Florianópolis não tem tradição em ópera me incomodava pelo simples fato de não compreender a razão desta afirmação, e ainda pensava: porque temos que acreditar nessa verdade e ficar estagnados? Esta e outras indagações fizeram-me refletir e também conversar com outros colegas e pessoas apreciadoras de ópera sobre várias questões que envolvem a prática de ópera em Florianópolis e no Brasil.

Em nosso tempo, a ópera é sinônimo de espetáculo de elite, sofisticado no pior significado da palavra, como diz João Sampaio (2008, p. 12) ao escrever sobre a necessidade de reformular e recomeçar a prática de ópera. Também é interessante somar a esta afirmação os mitos¹ listados pelo historiador Renato Rocha Mesquita (2009, p.162-164), que coincidem

¹ O termo “mito” foi utilizado pelo autor para representar uma narrativa falsa.

com as sentenças a que tive contato em minha prática: 1) Não existe tradição de ópera no Brasil, 2) Não há público para ópera no Brasil, 3) Ópera só atrai gente “velha”, 4) Não se consome ópera no Brasil, 5) Os espetáculos de ópera no Brasil são amadores e não podem ser comparados aos principais teatros do mundo.

O pensamento pós-moderno trouxe a auto-reflexão das práticas artísticas, atacando as grandes verdades e acreditando na arte eclética e pluralista (EAGLETON, 1998, p. 7). Logo, as tradições e verdades tornaram-se abertas a reflexões, podendo promover transformações para as tradições, tornando-as informações pontuais e negando-as como verdades. Há mais de 400 anos a ópera existe como manifestação artística e desde o início de sua trajetória no Brasil, a prática de ópera vem sendo permeada de mitos e outras tradições² que foram trazidas de outros lugares, principalmente da Europa ou se construíram ao longo da história do país, por relações culturais, sociais, políticas e econômicas. Este é o ponto onde considero o estudo musicológico.

Também tida como uma das disciplinas humanas, a musicologia aparece com seu caráter multidisciplinar atual, podendo ajudar na compreensão e reconstrução das tradições humanas, pois muito pode ser aprendido com a desconstrução delas (WILLIAMS, 2002, p. 139). As tradições do “mundo da ópera” podem ser tomadas como uma linha de observação das transformações da prática desta manifestação artística, podendo agir de maneira a movê-la, estagná-la ou ocultá-la. Tais tradições deste circuito³ em Florianópolis foram e são constantemente formadas e transformadas pelos produtores⁴ locais ou externos que passaram pela cidade ou estão presentes por meio da mídia. Os receptores também assumem esta responsabilidade, já que refletem através do senso crítico as tradições intrínsecas a tal prática.

As influências na estruturação das tradições podem ser provenientes de diversos meios, em consequência, a significação e compreensão dessas tradições também podem ser diversificadas. Dessa forma, a observação da trajetória da prática da ópera em Florianópolis pode trazer à tona elementos que propiciem esta compreensão, principalmente através da recepção crítica, pois a crítica exposta de uma manifestação artística está “profundamente arraigada no indivíduo social e histórico que somos” (EAGLETON, 1994, p. 96). Assim, fica

² Tradição aqui é entendida como a transmissão de hábitos, fatos e mitos, passadas principalmente na forma oral, entre pessoas e gerações.

³ Utilizando o termo “circuito” segundo a seguinte definição: “uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contigüidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais: por exemplo, o circuito gay, o circuito dos cinemas de arte, o circuito neo-esotérico, dos salões de dança e shows black, do povo-de-santo, dos antiquários, dos clubbers e tantos outros” (MAGNANI, 2002, p. 23-14).

⁴ Considero o termo “produtores” como todos os envolvidos numa produção, entre artistas, diretores, os próprios produtores e outros profissionais necessários para uma apresentação artística.

construído o objeto desta pesquisa: a recepção de ópera na cidade de Florianópolis, como ela se dá atualmente, constituída por elementos associados em sua história e atualidade.

Abre-se, então, espaço para uma reflexão da prática de ópera em Florianópolis, baseada na ideia de que as tradições e verdades podem estar refletidas na recepção crítica de tal atividade. Para isso, esta dissertação foi dividida em três partes, sendo a primeira, localizada no capítulo 2, destinada a um panorama histórico da prática de ópera em Florianópolis, contextualizando social e culturalmente sua presença nesta cidade. O capítulo foi dedicado a levantar eventos da trajetória musical de Florianópolis que apresentem relevância à prática de ópera. Na ausência de apresentações de óperas completas, também foram consideradas apresentações artísticas que se utilizam da parte musical do repertório operístico, com o intuito de complementar a compreensão do que se refere à prática atual. O discurso deste capítulo apresenta-se de forma generalizada e, mesmo aproximando-se às características grandes narrativas do positivismo, não interfere no objetivo de recolhimento de dados relacionados aos eventos artísticos relacionados à ópera. Dados referentes a outras práticas artísticas ou outras informações que refletem situações sociais e culturais da cidade, como local das apresentações, programas, formação instrumental, situações econômicas, posição de profissionais e amadores, entre outros, também são apresentadas nesse capítulo. Vale lembrar que não há interesse em escrever ou reescrever uma história da ópera em Florianópolis, apesar de este apresentar um primeiro esboço para este fim.

O terceiro capítulo apresenta uma descrição da prática de ópera em Florianópolis, como resultado do trabalho de campo, feito através da observação participante em montagens de ópera feitas na cidade, no período de setembro de 2009 a novembro de 2010, com dados obtidos através da troca existente entre pesquisador e objeto de pesquisa. O texto traz informações sobre o perfil sócio-econômico do público de ópera da cidade, bem como impressões deste mesmo público sobre a atividade artística, obtidas através dos questionários aplicados e conversas informais com os atores do circuito. Tal narrativa permeia todo o campo da prática de ópera, com informações relevantes sobre artistas e entidades responsáveis, e busca enfatizar os aspectos relacionados ao público da prática artística, já que o objeto de estudo é a sua recepção na cidade.

O quarto capítulo assinala pontos de encontro entre as tradições da prática de ópera com estas relações sociais e culturais, principalmente as que influenciam a recepção desta manifestação artística na cidade. Apresenta uma pequena reflexão sobre a utilização do termo

mito⁵ e outras reflexões em torno das afirmações listadas por Mesquita, denominadas pelo mesmo de mitos, voltadas à prática de ópera em Florianópolis. Apresenta também alguns dados mais implícitos a respeito da prática de ópera e também busca localizar a combinação entre os eventos do passado e os mitos que possivelmente trabalharam na consolidação destes.

1.1 METODOLOGIA

A observação participante combinada à contemplação do passado pareceu-me ser a escolha acertada para a estruturação deste trabalho, pois conduz à compreensão dos sentidos dos mitos que me trouxeram à proposição deste trabalho, citados anteriormente. A pesquisa histórica e o trabalho de campo ajudaram a definir, sem cair somente no senso comum e conhecimento empírico, o universo da prática de ópera em Florianópolis, contemplando mais a “compreensão do significado dos fenômenos do que propriamente com sua organização no tempo e no espaço” (CASTAGNA, 2008, p. 13). Assim, a aproximação com o material que trata da prática de ópera de forma reflexiva, somado ao contato com a pesquisa histórico-musicológica em Santa Catarina, motivou-me a realizar esta pesquisa, optando pelo estudo da recepção da ópera em Florianópolis por minha proximidade a este ambiente e por acreditar que a recepção pode refletir pontos interessantes à prática de ópera na cidade.

A observação participante foi a linha norteadora deste trabalho, incitada pela interação entre pesquisador e sujeito. Através dela pude reunir as pistas, traços culturais e sociais e outros elementos que possibilitaram o desenvolvimento de interpretações estáveis do contexto estudado. A fase exploratória, neste caso, misturou-se com o trabalho de campo, por eu já estar inserida no universo do sujeito da pesquisa, gerando já esta observação participante, porém foi marcada pela leitura de textos e reflexão sobre a questão do afastamento ao sujeito de pesquisa que se faz necessário ao pesquisador. Assim, recorri a estudos etnográficos contemporâneos que contemplam trabalhos de campo urbanos, com observação participante ou que apresentassem o pesquisador como natural ao meio da pesquisa. Apresento alguns pontos dessa reflexão e das novas compreensões da etnografia no decorrer deste trabalho.

Desde o momento em que surgiu minha intenção de apresentar um projeto para o Programa de Pós-Graduação, iniciou-se minha observação participante. Mesmo ainda antes do processo de seleção, da aprovação e conversas com meu orientador já havia adotado um

⁵ Importa comentar que a difinição do termo “mito” como algo falso é reconhecida pela língua portuguesa, mas este mesmo termo também possui outros significados.

diário de campo. Neste primeiro momento, ele serviu para anotar minhas dúvidas próprias, algumas frases que me chamavam atenção nos bastidores das produções e intenções de pesquisa. Em seguida, com o trabalho mais estruturado, as descrições das observações permaneceram no mesmo caderno e foram organizadas em duas categorias: produtores e receptores, esperando facilitar a futura análise. No diário de campo, encontram-se anotadas minhas descrições de diálogos e atividades como os ensaios de montagens, as conversas com produtores artísticos e executivos, os assuntos de bastidores das récitas, impressões do público, conversas com pessoas próximas que assistiram às récitas, etc.

Além da observação, outra forma de coleta de dados utilizada foi a entrevista, já que ela permite a liberação dos pensamentos críticos dos entrevistados, como afirma Minayo (2002, p. 57). O procedimento foi relevante para tal pesquisa, pois recolheu dados relativos à prática atual de repertório de ópera, do ponto de vista do receptor. A entrevista foi de forma estruturada por meio de questionário, sendo destinada ao público de Florianópolis que esteve presente em eventos musicais com repertório de ópera durante o período desta pesquisa. Os pontos focais do questionário foram o prévio conhecimento de música e repertório de ópera, o gosto por esse gênero musical e as críticas que o entrevistado tem sobre o evento que estará assistindo. Os entrevistados também responderam a um questionário sócio-econômico, para ser traçado um perfil dos participantes de eventos relacionados à ópera na cidade.

Um questionário-piloto (apêndice A) foi aplicado durante uma apresentação de uma montagem resumida⁶ da ópera *Die Zauberflöte*, de W.A. Mozart, na cidade de Pomerode. Este questionário tornou-se definitivo com a adição de um item identificando a renda familiar do entrevistado, completando o questionário sócio-econômico, e com a transformação de algumas questões objetivas em discursivas, com a intenção de obter impressões e opiniões mais pessoais do entrevistado.

O questionário definitivo (apêndice B) foi aplicado ao público nas quatro noites de apresentação da ópera *Il Barbiere di Siviglia*, de G. Rossini, apresentada em Florianópolis no Teatro Pedro Ivo Campos, com produção da Pró-Música de Florianópolis, em novembro de 2009. A forma de distribuição também foi experimentada, sendo escolhida a entrega pessoal com explicação do que se tratava. Pareceu-me essencial o texto explicativo de que se tratava de uma dissertação de mestrado e que a pesquisadora fazia parte do elenco. Na noite das récitas, posicionei-me no saguão do teatro, enquanto as portas não haviam sido abertas para

⁶ Trata-se de uma versão de bolso, com cortes de texto e música, narração, sem cenários e redução de orquestra feita por piano, produzida pelo grupo Polyphonia Khoros, de Florianópolis, com elenco do próprio coro, apresentada em 5 cidades de Santa Catarina, em 2009 e mais 2 cidades em 2010.

abordar os espectadores que já estavam aguardando sua entrada. As portas geralmente abrem 30 minutos antes do horário de início, o que acarretou na diminuição da distribuição dos formulários, pois eu precisava voltar aos bastidores, mas, ao mesmo tempo, possibilitou uma boa quantidade de tempo aos que se prontificaram a colaborar. O processo resultou num número de 59 questionários que se encontram compilados, facilitando o manuseio de tal material. O mesmo processo foi feito em duas récitas de outra montagem da mesma ópera, realizada pela Cia. Brasileira de Ópera, em julho de 2010, no mesmo teatro, resultando em 21 questionários respondidos⁷.

Complementando as informações sobre a prática de ópera atual foram realizadas duas entrevistas com responsáveis das entidades Pró-Música de Florianópolis, com Darcy Brasileiro dos Santos, e Estúdio Vozes, com Rute Ferreira Gebler. As entrevistas pessoais foram feitas de forma aberta e visavam obter informações sobre os objetivos e alguns aspectos históricos das entidades a que presidem. Através da entrevista de Darcy Brasileiro dos Santos também foi possível obter informações sobre a Cia. Ópera de Santa Catarina, outra entidade de interesse para a pesquisa.

Para apontar o passado da prática de ópera em Florianópolis foi feito um levantamento histórico mediante uma pesquisa documental e bibliográfica das atividades musicais na Ilha de Santa Catarina que estejam relacionadas com a ópera ou apresentação de trechos e partes musicais de óperas. Utilizei como fonte de dados os jornais da cidade, a partir de sua primeira publicação em 1831, encontrados no acervo de periódicos da Biblioteca Municipal de Florianópolis. As críticas registradas a respeito dos eventos musicais que envolveram o repertório de ópera mostram os dados relacionados diretamente à recepção deste repertório.

Tomando a afirmação de Loureiro (2005, p. 120) de que “os acervos documentais são de extrema importância para o conhecimento do passado e, por conseguinte, para orientar a reflexão e ação no presente” e pensando nos jornais como uma espécie de relatório do cotidiano de uma localidade, estes representam um importante material de pesquisa documental. O resgate da memória por meio de documentos, neste caso os jornais, não existe somente para levantar e acumular dados, fazer “descobertas”, “coleccionar” antiguidades, mas é um suporte para interpretação de processos de desenvolvimento das atividades musicais de Florianópolis de forma crítica, analítica e reflexiva. Os fatos jornalísticos acabam por ajudar a

⁷ Houve questionamentos pessoais quanto à representatividade da quantidade de questionários respondidos em relação ao número de pessoas que assistiram às montagens, no entanto, durante o processo de leitura e organização deles pude perceber que já levantavam informações interessantes a serem analisadas. Mesmo sabendo que seria interessante essa maior representatividade, optei por permanecer com esse número, pois as próximas montagens que seriam apresentadas na cidade estariam fora do prazo necessário para a coleta de dados da pesquisa.

compor a identidade de uma época. Mesmo com seus diferentes objetivos, característicos de cada editorial em períodos distintos de produção jornalística, a ideia de formar opinião e não apenas informar, permanece constantemente nas edições dos jornais. As diferenças de editorial promovem uma especificação de público alvo a cada título de jornal, assim incitando subdivisões de grupos de leitores.

Com o projeto de pesquisa *A música na imprensa de Desterro⁸ no séc. XIX* pude ter acesso a informações referentes à música encontradas nos periódicos deste período, sendo necessário somente verificar os eventos de relevância a prática de ópera, como programas de concertos, artistas envolvidos e, principalmente, críticas, comentários e crônicas de apresentações já ocorridas. Alguns dados foram retirados da publicação, em dois volumes, intitulada *Nossa Senhora do Desterro (1-Notícia, 2-Memória)* de Oswaldo Rodrigues Cabral (1979) baseada também em notícias de jornais, cartas e outros documentos encontrados em arquivos da prefeitura de Florianópolis.

Porém, no que se refere aos séculos XX e XXI, a pesquisa documental foi realizada em fontes primárias com registro em imagem, por meio de fotos, quando possível, para a complementação do arquivo já existente. Para dar sequência às informações já organizadas sobre o século XIX, comentadas acima, a fonte primária continuou sendo os jornais. A escolha de quais periódicos iriam ser consultados, foi auxiliada pela consulta ao *Catálogo de Jornais Catarinenses 1850-1989* da Biblioteca Municipal de Florianópolis. Optei pelos jornais mais significativos quanto ao período de existência, maior circulação e maior quantidade de exemplares disponíveis. Os jornais escolhidos nesta parte da pesquisa então foram: *A República* (1889-1924), *O Estado* (1915-2007), *A A Gazeta* (1934-1983), *Diário Catarinense* (1986- atualmente)⁹, lembrando que nem sempre todos os anos citados estavam disponíveis para pesquisa, pois encontravam-se em restauração, ou possuíam uma grande quantidade de páginas inacessível por deterioração.

Para somar estas informações, no livro *De arte: crítica e crônica musical n'A Gazeta Florianópolis, década de 1930* (TÉO, 2007), pude consultar a compilação da coluna de crônicas que levam o mesmo título e esteve presente no jornal catarinense *A Gazeta* entre os anos de 1934 até 1939, abrindo caminhos para a crítica do século XX. Segundo o organizador, os textos desta coluna

⁸ Antigo nome da cidade de Florianópolis.

⁹ As datas se referem ao que está registrado no *Catálogo de Jornais Catarinenses 1850-1989*, com o período de existência dos jornais. Nestas datas já houve a atualização dos jornais *O Estado* e *Diário Catarinense*. Nem todos os volumes (anos corridos, ou completos) puderam ser consultados por estarem em processo de restauração.

objetivavam, de forma geral, relatar os acontecimentos artístico-musicais freqüentados por um setor específico da população, bem como criticar a ausência e carência destes, além de dissertar acerca do fenômeno musical e de eventos da história da música européia. (TÉO, 2007, p. 19)

Para as montagens completas, mais recentes, realizadas nos últimos anos pela Pró-Música de Florianópolis¹⁰, ainda foi possível recorrer ao acervo da entidade, onde encontrei programas das montagens e também outras informações sobre seu histórico de eventos. Ainda tive acesso a acervos pessoais de artistas da cidade, contendo os programas de apresentações musicais em que participaram. O levantamento de atividades artísticas realizadas em Florianópolis relacionadas à prática de ópera, que permitiu traçar um panorama histórico de tal atividade na cidade, tornou-se essencial para produzir o seu diálogo com os dados etnográficos.

1.2 REFERENCIAL TEÓRICO

A musicologia, assim como todas as áreas de conhecimentos, vem sofrendo transformações ao longo dos anos de seu surgimento como disciplina. Autores como Joseph Kerman, em *Musicologia* (1985) e Jean-Jacques Nattiez, em *O desconforto da Musicologia* (2005), entre outros, descrevem, cada um à sua forma e ao seu tempo, crises na musicologia. Crises que foram marcadas pelas discussões em torno de uma definição da disciplina, com seu objeto de estudo e seus métodos e representam as avaliações e reavaliações da disciplina ao longo dos anos, principalmente durante o século XX e início do XXI, em que a velocidade da informação gera rápidas transformações de pensamento. Por exemplo, a corrente de pensamento pós-modernista, já não mais tão atual, mas ainda influente, ataca as grandes narrativas, os sistemas únicos, a teleologia e a ideia de emancipação ou progresso universal (EAGLETON, 1998, p.7); então a musicologia, quando foge do pensamento positivista e volta-se para a pesquisa reflexiva, estaria adaptando-se e transitando entre as ideias do pós-modernismo.

A musicologia teve uma grande aproximação com a história que também após a segunda metade do século XX movimentou-se para uma transformação. Maurício Monteiro

¹⁰ Entidade, presente em Florianópolis há mais de 30 anos, responsável pela produção de eventos culturais como concertos (regionais, nacionais e internacionais), *ballets*, entre outros, assim como o Festival de Canto Aldo Baldin, que inclui concurso de canto e montagem de uma ópera.

(2008, p. 30) nota o paralelo existente aos apelos de transformação entre o historiador Arnaldo Contier e o musicólogo Joseph Kerman quando se movimentam, respectivamente, para uma “História Nova da Música”¹¹ e uma “Nova Musicologia”.

Dentro dessas transformações, pode-se ressaltar a profecia de Palisca, como chamou Nicholas Cook (2006, p.7), afirmando que o próximo passo da disciplina seria “a aplicação do método etnomusicológico em estudos históricos da música ocidental” podendo também perceber “como funciona a música em todos os níveis da cultura”. E isto vem acontecendo. Além dos etnomusicólogos terem voltado sua atenção também para as práticas da música artística ocidental, como diz Cook (2006, p.8), a musicologia histórica posicionou-se em “prol da compreensão da música em seus múltiplos contextos culturais, envolvendo produção, práticas interpretativas, recepção e todas as outras atividades pelas quais a música é construída como uma prática cultural significativa.”

Tem-se ouvido falar, principalmente nas três últimas décadas, em “Nova Musicologia”, uma espécie de avaliação e reação aos processos musicológicos de até então, ressaltando à disciplina o foco na reflexão interpretativa, afastando-se do positivismo anterior. As distinções entre musicologia e etnomusicologia começam a desaparecer conforme a busca por significados musicais aparece. Ainda segundo Cook,

Somente agora, em retrospectiva, está ficando claro para muitos musicólogos – e talvez para etnomusicólogos – que houve uma importante convergência de interesses entre a musicologia e etnomusicologia, e que, em consequência, ainda há potencial de compartilhamento ou na mútua fertilização dos métodos para atender a tais interesses. (COOK, 2006, p. 11)

As barreiras entre musicologia e etnomusicologia criadas pela distinção de seus objetos de estudo e metodologias ficam menores quando os interesses por música “artística”, de tradição oral ou escrita, cultura popular ou não-ocidental, entre outros objetos de estudos, se misturam. O objeto de estudo “música” é complementado com elementos como a compreensão da tradição artística, significados e contextos culturais ou sociais, bem como valorização da produção e dos eventos artísticos e culturais, surgindo assim a busca por significados sociais, musicais e culturais como chave da convergência entre os interesses e a metodologia das duas disciplinas.

A experiência etnográfica aparece, dentro da musicologia ou outras áreas, como facilitadora da “construção de um mundo comum de significados, a partir de estilos intuitivos

¹¹ Questão discutida no artigo de Arnaldo Contier: *Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade: Algumas Interpretações* (1991).

de sentimento, percepção e inferências” (CLIFFORD, 1998, p. 36). Ao entrar em contato com leituras sobre a trajetória da musicologia e estudos etnográficos, é interessante notar a semelhança da etnografia com a pesquisa em musicologia histórica e historiografia, tanto em seus surgimentos, como em pontos de seus desenvolvimentos. As compreensões pós-modernas levaram a etnografia a considerar a concepção de que todos aspectos da existência humana é culturalmente construído, o que os torna particulares e localizados, sem possibilidades de generalizações. Atualmente, assim como a etnografia, a musicologia combate as grandes verdades, analisando, refletindo e, principalmente, interpretando significados de suas questões baseada em contextualizações, onde questões culturais são consideradas bem-vindas às análises. Isso faz com que o etnógrafo tenha o papel de observar a história e, também participando dela, informar seu processo. Características também presentes numa pesquisa voltada ao trabalho de campo com a observação participante como metodologia.

Geertz aponta outras características do trabalho de campo. Entre elas está o distanciamento, como algo que deve ser alcançado pelo pesquisador, mas precariamente mantida, para não se anular completamente as emoções (GEERTZ, 2000, p.44). O distanciamento não necessariamente significa um deslocamento físico para fora do ambiente natural do pesquisador, mas sim uma espécie de estranhamento ao que parece natural ao ambiente do pesquisador, assim observa-o como fatos sociais e culturais. O etnógrafo deve estranhar as concepções naturais de seu meio para “compreender os significados atribuídos pelos agentes às suas práticas” (DOMÍNGUEZ, 2009, p. 18).

Pelas ideias de Geertz,

Devemos encontrar amigos entre os informantes e informantes entre os amigos; devemos encarar as idéias, atitudes e valores como outros tantos fatos culturais e continuar a agir de acordo com aqueles que definem os nossos compromissos pessoais; devemos ver a sociedade como um objeto e experimentá-la como sujeito. (GEERTZ, 2000, p. 45)

Assim, o pesquisador pode e deve inserir-se no ambiente estudado, vivendo e analisando ao mesmo tempo, tendo o “esforço de combinar duas atitudes fundamentais em relação à realidade – a engajada e a analítica – numa atitude única” (GEERTZ, 2000, p. 45). Por esse processo, não parece impossível um estudo onde o ambiente pesquisado seja natural ao pesquisador, desde que se siga esse distanciamento, trazendo certo grau de alteridade aos conceitos estudados. Em outros termos, o pesquisador deve centrar-se na aplicação de um “método científico” ao seu ambiente, optando pelo confronto direto de um divórcio entre a

razão e o sentimento (GEERTZ, 2000, p. 46), afastando-se das concepções vivenciadas e criadas anteriormente.

Este então seria um caso de encontrar a “alteridade próxima”, onde aparece a possibilidade de “pesquisar temas urbanos sensíveis, que vão de estilos de vida da classe média a hábitos culturais do psiquismo, consumo de drogas e violência... velhice, gênero, prostituição, parentesco e família, música, política” (PEIRANO, 1999, p. 7). Peirano ainda (1999, p. 3) afirma que a alteridade pode ser traduzida em diferenças culturais, sociais, econômicas, políticas, religiosas ou territoriais, sem haver restrições a “essa multiplicidade de alteridades”.

Retomando Cook (2006, p.8), vê-se que a musicologia preocupa-se também com vários elementos da prática musical como a produção, a interpretação e a recepção. A mais recente destas áreas é a recepção que, com esta nomenclatura, teve seu início como área de estudo na segunda metade do século XX e com estudiosos da literatura germânica. Ela refere-se às respostas críticas às artes. O estudo da recepção remete ao receptor uma espécie de co-autoria à obra de arte, considerando seu entendimento, seu contexto e sua bagagem anterior à apreciação desta obra, dando ao receptor um papel importante no produto final de uma obra de arte. Percebe-se que está extremamente ligada aos anseios da musicologia quando “oferece o potencial de desenvolver as mais refinadas apreciações das construções sociais do significado musical, da estética musical, ideologias e filosofias” (BEARD; GLOAG, 2005, p.153, tradução nossa). A teoria da recepção engloba estudos de recepção histórica, gêneros ou obras, aproximando-os aos estudos culturais.

2 A ÓPERA NA HISTÓRIA DE FLORIANÓPOLIS

No ano de 1931 surgiu o primeiro jornal da província, *O Catharinense*, seguido de outros títulos que acabaram por registrar a exposição das ideias de uma sociedade, principalmente após a segunda metade do século XIX. Então, a cidade de Nossa Senhora do Desterro passou a registrar na imprensa fatos de seu cotidiano, incluindo seus eventos e práticas artísticas. O desenvolvimento da imprensa seguiu o desenvolvimento de urbanização da cidade, que havia acabado de sair da categoria de vila. A circulação dos jornais, os investimentos em novos locais de apresentações artísticas, a criação da Biblioteca Pública do Estado e as sociedades particulares, correspondiam às ideias de urbanização da nova cidade. Esse fato pode ser percebido no seguinte artigo de *O Mercantil*, de 1868, que fala sobre o teatro:

É verdade que o teatro aqui é encarado, infelizmente, como uma recreação dispensável, porque ainda se ignora que ele é uma escola superior a todas as demais. razão talvez seja muito plausível, para que a ideia do progresso entre nós seja nenhuma, especialmente no que diz respeito à educação. Quando os chefes de família se convencerem que a missão da arte dramática é instruir e civilizar a mocidade. (O MERCANTIL, 23/01/1868)

Assim, através dos jornais, é possível perceber o incentivo deste meio de comunicação para que as práticas artísticas fizessem parte do cotidiano da população. Para dar início a um panorama histórico da prática de ópera em Florianópolis, vale a pena discorrer brevemente sobre essas fontes primárias utilizadas na construção deste panorama.

Num processo de garimpagem em jornais da cidade, foi possível encontrar durante os anos de suas publicações a presença da ópera, com períodos de destaque e outros de escassez. O interesse pela ópera foi demonstrado através de anúncios das apresentações, comentários sobre o circuito de ópera de outras localidades, crônicas jornalísticas a respeito de música,

programas de apresentações instrumentais e críticas, entre outros. Acompanhados de outras notícias de cunho político, econômico e social, em panoramas regionais, nacionais e mundiais, os recortes de jornal constroem um panorama geral dos processos históricos do circuito musical e de ópera de Florianópolis.

Os dados históricos apresentados não fazem parte de uma sistematização total e completa dos acontecimentos relacionados à ópera, devido à grande extensão de tempo a que se refere combinado ao tempo de realização da pesquisa e à deterioração de alguns exemplares. Penso que o texto que se segue pode vir a estruturar uma ideia histórica ao leitor, apontando fatos e informações que contribuem para a reflexão sobre a recepção atual da ópera na cidade.

2.1 A ÓPERA NA SOCIEDADE FLORIANOPOLITANA

A Família Real, no Rio de Janeiro, “estabeleceu uma direção muito definida para toda a sociedade carioca, sobretudo em atividades onde a música ou era ingrediente cultural ou era parte essencial das expressões do cotidiano” (MONTEIRO, 2008, p. 314), incluindo o gosto pela ópera. O bom gosto estava ligado à civilidade e referenciava-se ao *goût* francês. Ainda segundo Monteiro, “uma pessoa de bom gosto, nobre ou plebéia, deveria ser educada nestes moldes e praticar estas regras” (2008, p. 70). A ópera ficou então inserida neste cenário, motivada pela Corte, principalmente pelo gosto da Família Real, e manteve-se durante o século XIX, com a recepção do repertório italiano fortalecida em relação ao alemão e francês.

Até o final do Império, muitos elementos organizacionais em Desterro eram fixados pela Corte do Rio de Janeiro, como a indicação do presidente da Província e, conseqüentemente, as mudanças de gabinete, fazendo com que ela estivesse um tanto responsável por pessoas influentes na sociedade. O autor Meirinho (1991, p. 134) aponta que, no Império, a Câmara era responsável por “cuidar do centro urbano, estradas, pontes, prisões, matadouros, iluminação, água, esgotos, saneamento, inspeção sanitária, sossego público”, assim como asseio, segurança e elegância. Então a Corte, como um reflexo da Europa, acabava por estabelecer alguns critérios de gosto para a província que tem a Corte como modelo. Freccia descreve que

Desterro, assim como o restante do Brasil a partir da vinda da Família Real, estava exposta às influências advindas do Rio de Janeiro. Durante o século XIX, especialmente na segunda metade, era comum que artistas que viessem de lá ou que

para lá fossem excursionassem também pelo sul do Brasil, apresentando seus espetáculos. Dentre os concertos, os exemplos mais notáveis encontrados nos jornais envolviam artistas solo e companhias líricas que ofereciam operetas ou zarzuelas completas e cenas ou atos inteiros de óperas consagradas em seus programas, conforme o gosto musical vigente no Rio de Janeiro nessa época. (FRECCIA, 2008, p. 33)

A ópera acabou ganhando espaço também com apresentações de árias em concertos e fantasias instrumentais sobre temas de ópera mais conhecidos pela população. O gosto pela ópera também aparece refletido nos jornais da segunda metade do século XIX, em Desterro, não somente nos anúncios de programas de concertos, mas também em críticas e comentários, como no seguinte artigo do jornal *O Pacajá* de 9 de novembro de 1862, referindo-se à música como algo divino e citando os compositores de ópera Bellini, Rossini e Verdi

Mas nós para avaliarmos a suavidade da música, não necessitamos de ouvir o gorgueio de um pássaro; ouçamos as inspirações de Bellini, de Rossini, maestros inspirados, para formarem com os anjos o coro divino; ouçamos as composições de Verdi, que conquanto sejam algum tanto arrebatadas, tem pedaços, em que a melodia sobressai, em que necessariamente o nosso espírito há de cingir a nossa inspiração? (O PACAJÁ, 09/12/1862)

No decorrer do século XIX, principalmente através da difusão pelos jornais, as ideias de urbanização e civilidade trouxeram movimentações políticas e de opinião. Sobre os estabelecimentos de ensino de nosso país, por exemplo, um artigo do jornal *A República* de 9 de outubro de 1890, criticou o fato de eles nada se parecerem com os europeus “todos perfeitamente montados, habilmente dirigidos, com professorados proficientes e cursos completos de ciências, letras e artes” (A REPÚBLICA, 09/10/1890); o que ainda revela a Europa como modelo a ser seguido.

Com a proclamação da República, em 1889, as movimentações acentuaram-se: “tudo era motivo para mudanças, para novas ideias, renovação e rejeição ao passado e às teorias até então dominantes” (CORRÊA, 1997, p. 57). Em meio a este espírito, o conceito de que todo o exemplo de desenvolvimento deveria vir de Paris, talvez até mais do que da Corte, começou a ser substituído pelo reconhecimento de novos pontos de referência, como São Paulo e outros centros brasileiros (CORRÊA, 1997, p. 105). A música religiosa, que era extremamente valorizada pela Corte de tradição católica, também sofreu os reflexos dessa mudança, perdendo espaço para a ópera e a música para o teatro.

A teatralidade pode ter sido também um dos motivos de a ópera ter entrado e permanecido no repertório musical de Desterro. Pela quantidade de aparições nos jornais, percebe-se que as artes dramáticas foram bastante apreciadas ou, pelo menos, incentivadas. O

fato de ir ao teatro tornava o cidadão, principalmente o jovem, mais “civilizado e instruído” (O MERCANTIL, 23/01/1868). Junto do teatro, a música também fez seu papel importante, pois não é difícil perceber a apresentação de “peça ornada de música” nas notícias. Vale lembrar a grande quantidade de sociedades dramáticas organizadas e desenvolvidas pelos habitantes de Desterro.

Indivíduos da sociedade formavam associações menores levando nomes de Sociedade, Clube, Confraria, entre outros, quando se identificavam a alguma atividade ou objetivo em comum. Neste caso, então, as sociedades artísticas discutiam e implementavam projetos relacionados à arte, em Desterro. Essas organizações apareceram a partir do século XIX, tendo bastante força social, direcionadas para a elite, classe operária, trabalhos de caridade ou a própria classe artística. No decorrer dos anos surgiram outras sociedades, e algumas permanecem até os dias atuais. O quadro 1 apresenta uma lista com algumas sociedades encontradas nos periódicos consultados, com notícias ligadas a atividades artísticas, seguidas das datas de suas referências nos jornais.

ORGANIZAÇÃO	DATA
Sociedade Dramática Particular do Theatro São Pedro de Alcântara	1854 - 1860
Sociedade Euterpe	1877 - 1880
Sociedade Dramática Particular Catharinense	1890 - 1899
Sociedade Musical Amor ao Progresso	1891
Sociedade Musical Carlos Gomes	1891
Sociedade Musical Amor à Arte	1899 - 2009
Sociedade Musical XV de Novembro	1899 -1900
Grupo Dramático Particular Concórdia	1891
Sociedade Particular Grupo Dramático	1892
Grupo Dramático Particular João Caetano	1899 - 1900
Grupo Dramático (Sociedade) Particular <i>Pyrilampos</i>	1899 - 1900
Grupo Dramático Particular <i>Amadores Catharinenses</i>	1899
Grêmio Carlos Gomes	1899
Grupo Dramático Particular João Caetano	1899
Grupo Dramático Particular Augusto Pires	1900
Clube Beethoven	1913
Associação de Caridade das Senhoras	1920
Circulo Catholico	1920
Grupo Dramático Particular Horácio Nunes	1920
Club Musical	1934
Sociedade de Cultura Musical	1945 - 1950
Arte-Clube	1945
Sociedade Recreativa Talia	1945
Pró-Música de Florianópolis	1989 ¹²

Quadro 1: Sociedades em Florianópolis relacionadas a eventos musicais

¹² A Pró-Música de Florianópolis foi fundada em 1973, mas nos jornais consultados ela só aparece em 1989.

Quando foi proclamada a República a cidade passou por diversas transformações políticas que vieram a se refletir nas práticas artísticas. O republicano Lauro Müller foi pressionado, em 1891, a entregar o governo de Santa Catarina que passou a ser assumido pelos federalistas na pessoa de Manoel Joaquim Machado. Em 1894, os republicanos retornaram, ficando decidida a instalação de um governo militar, a do coronel Antonio Moreira César. Hübener (1991, p. 187-190), ainda menciona a dependência econômica de Desterro ao Rio de Janeiro que não permitiu o crescimento do comércio na região, assim com o advento da República a cidade não possuía uma situação muito confortável, pois ainda iniciava seu cenário empresarial e sua expansão urbana. “Num quadro como esse”, incluindo intrigas políticas, prisões e isolamentos, “as manifestações culturais não tiveram atividades dignas de registro” (SCHMITZ, 1994, p.29), pelo menos no que se refere à utilização do principal teatro da cidade.

Esta afirmação de Schmitz não parece real quando observamos que companhias ainda visitaram Florianópolis até por volta de 1920, e que foram se transformando ao longo dos anos, principalmente no que se refere ao repertório. No início do século XX, além de ópera, opereta e zarzuela, peças nomeadas de burletas, revistas ou regionais também apareceram nos periódicos consultados, todas, obras que unem teatro e música. A diferenciação destes repertórios e nomenclaturas será abordada num próximo trecho deste trabalho.

Enfim, no início do século XX o governo passou a ter a responsabilidade de estruturar a educação, a economia e a cultura. Segundo Sachet, (1997, p. 306, 352), durante o governo de Gustavo Richard, entre 1906 e 1910, foram inaugurados os primeiros sistemas de abastecimento de água potável, transporte coletivo e energia elétrica de Florianópolis, abrindo a “era de um tímido progresso” (SACHET, 1997, p. 306). Embora sendo a capital do Estado de Santa Catarina, Florianópolis continuou na condição de cidade “pacata e provinciana” (ZEFERINO, 2000, p. 55) até meados do século XX.

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) a Capital do Estado de Santa Catarina sofreu modificações. O governo de Felipe Schmidt, em 1918, promoveu um grande progresso na educação com o melhoramento do Ginásio Santa Catarina, que passou a poder levar seus alunos a matricularem-se em cursos superiores. Foi neste mesmo período que aconteceu a implementação do Instituto Politécnico de Florianópolis. A falta de produtos alimentícios no mundo provocou o aumento das exportações deste Estado, aumentando os seus dividendos. Neste período de guerra,

A Europa inteira queima no fogo da Guerra, alimentada pelos canhões da Tríplice Aliança – Inglaterra, França e Rússia – e pelos bombardeios dos Quatro Impérios Centrais – Alemanha – Áustria/Hungria, Turquia e Bulgária. O Brasil se apavora com a gripe espanhola. Ela mata quase tão rápido, e tão parelho, como a guerra, lá na Europa. Santa Catarina morde os lábios na carestia dos gêneros alimentícios e na maré dos preços enlouquecidos. (SACHET, 1998, p. 92)

Em meio à contradição de falta de gêneros alimentícios e de higiene sanitária e melhoramento da economia do estado, a sociedade de Florianópolis continuou pensando em seu crescimento urbano. Em 1815, segundo Sachet (1998, p. 17), começaram as negociações para a exigência da construção de uma ponte que ligasse a ilha ao continente, que só veio a ser inaugurada em 1926. Florianópolis, neste período, foi a cidade com maior arrecadação de impostos de Santa Catarina, maior número de grupos escolares e com o melhor aspecto urbano, mas também com doenças, problemas de esgoto e pouco prestígio político.

Segundo Corrêa (1997, p. 159) a massa intelectual do Estado era representada por “literatos que exerciam o magistério e o jornalismo”, republicanos em sua maioria, o partido mais expressivo da época. E foi um grupo saído dessa massa intelectual que acabou se tornando responsável pela fundação, na década de 20, da Sociedade Catarinense de Letras que permanece até os dias atuais com o nome de Academia Catarinense de Letras. Nesta mesma década ocorre, em São Paulo, a semana de Arte Moderna de 1922 que “não teve nenhuma repercussão em Santa Catarina, tanto através da imprensa quanto por qualquer outra manifestação” (CORRÊA, 1997, p. 161).

Considerando a quantidade de notícias relativas à ópera nos periódicos consultados, a partir da década de 20 e 30 ocorreu uma diminuição nas montagens completas de óperas e operetas, mas houve uma continuidade, ainda que cada vez em menor quantidade, de recitais e concertos com trechos de óperas ou operetas. Vendo o que Sebastião Vieira escreve para o jornal *A Gazeta*, na coluna *De Arte*, sobre a pouca programação no Theatro Álvaro de Carvalho, é possível ter ideia de que não só as óperas estavam diminuindo:

A nossa coluna pode, dentro da sua finalidade, tratar de todos os assuntos de arte, quer na música instrumental ou vocal, que na poesia, na pintura, etc. [...] Pobre teatrinho! Nada mais nos deu de boa música! [...] Pelo menos de três em três meses um grupinho teatral não era mal (A GAZETA apud TÊO, 2007, p. 218)

Aqui vale lembrar que o cinema passava a ser um forte concorrente para as programações no teatro, com programação bastante variada e inclusive suprimindo um pouco a lacuna do teatro e música com as apresentações de filmes musicais. No ano de 1940, por exemplo, só foram encontradas as notícias da apresentação de um teatro de revista local (O

ESTADO, 10/02/1940) e de um concerto de uma cantora de ópera (O ESTADO, 28/03/1940). Ainda segundo Corrêa, “apesar da importante representatividade intelectual existente nos anos 20, o período de 15 anos que abrangeu desde os anos 30 até meados da década seguinte, entretanto, foi de completa inércia cultural no Estado” (CORRÊA, 1997, p. 196).

Citando Pisani, a década de 40 se fez por “um marasmo absoluto” onde “conservadora e reacionária, mantinha valores já superados pelo tempo” (2002, p. 260). Somente após o fim da Segunda Guerra Mundial é que as ideias do Modernismo começaram a aparecer na cidade.

As ideias conservadoras ressaltadas por Pisani e também por Corrêa, que segundo os autores, atrapalhou o desenvolvimento da cultura e da intelectualidade, na verdade podem ter ajudado a permanência do repertório de ópera em Florianópolis. Esse conservadorismo pode ter sido o responsável pela continuação do ensino de música para os jovens como forma de educação refinada, pelo menos à burguesia, que poderia pagar por esse ensino, e também não permitiu mudanças para um repertório musical mais moderno. O mesmo ocorreu com as bandas, que continuaram a utilizar as fantasias e variações sobre temas de óperas.

Porém, os jornais consultados mostraram que desde os tempos finais da Primeira República, por volta de 1930, até o fim do Governo Militar, por volta de 1985, nenhuma montagem de ópera musicalmente completa veio a ser apresentada nos palcos de Florianópolis. Nesse período a ênfase dos jornais estava em assuntos voltados ao esporte e ao militarismo. Além disso, também desapareceram as notícias relativas à prática de ópera em outras localidades que eram presentes nas colunas dos jornais, tanto em cidades nacionais, quanto internacionais.

O período que compreende os anos finais da ditadura no país, entre aproximadamente 1970 e 1985, foram os anos do “Pra frente Brasil”, os “anos de chumbo” ou do “milagre brasileiro”¹³, durante os quais, segundo Pisani, se traduz em Santa Catarina e Florianópolis um período de “efervescência cultural” (2000, p. 465). No mesmo período os assuntos sobre música voltaram a circular nos jornais da cidade de maneira mais constante, mas as programações artísticas nos teatros surgiram somente um pouco mais tarde. Em 1973 foi criada a Pró-Música de Florianópolis para promover a programação musical nos teatros através de concertos de artistas de Florianópolis ou de outras localidades; mais adiante serão abordadas esta e outras entidades criadas com objetivos semelhantes.

Mesmo não tendo encontrando registros nos jornais, não há motivos para acreditar que não houve nenhuma atividade musical com ópera na cidade. Deve-se lembrar que os editoriais

¹³ Sobre o assunto, ver o livro *A ditadura escancarada* de Elio Gaspari (2002) e o filme *Pra frente Brasil* (1983) com direção de Roberto Farias.

dos jornais foram se modificaram durante os anos, mudando o foco das notícias, como os esportes que foram ganhando mais espaço na década de 1950 e as atividades de clubes sociais na década de 1960. Este foi um período de estruturação de orquestras, criação de novos coros, todos grupos particulares visando a prática da música de concerto. Os jornais citam alguns nomes de artistas catarinenses ou florianopolitanos bem sucedidos em outras localidades, como neste anúncio de um recital de violino de uma jovem catarinense: “Esperamos que Indiana dos Santos Landmann tenha a mesma sorte de seus jovens conterrâneos Marília Cardoso, Velam Richter, Nazira Mansur, Edino Krieger, para só falarmos nos que se dedicaram à Música” (O ESTADO, 20/01/1950).

Os jornais também demonstram o desenvolvimento de cursos de aperfeiçoamento em música, como o II Seminário de Música de Santa Catarina realizado em Blumenau (O ESTADO, 03/07/1970), deixando claro que a educação musical não era mais somente parte da “boa educação” de um jovem da sociedade. Na década de 1970, foi criado o curso de licenciatura em música da Universidade do Estado de Santa Catarina que, juntamente com a criação de grupos musicais, trouxe novos profissionais da música para a cidade.

Em 1989, uma nova ópera é encenada em Florianópolis, fazendo parte da programação da Pró-Música de Florianópolis (DIÁRIO CATARINENSE, 07/10/1989). Trata-se de uma montagem com piano, diálogos em português e sem cortes musicais, trazida da cidade de Curitiba (PR), da ópera *Così fan tutte* de W. A. Mozart. Em 1995, aconteceu o *Vozes da Primavera*, um espetáculo produzido pelo grupo Estúdio Vozes que incluiu trechos da opereta *Die Lustige Witwe* e “árias, duetos e coros de óperas famosas, além de valsas de Strauss e canções” (DIÁRIO CATARINENSE, 08/11/1995). O *Vozes da Primavera* repetiu-se por mais 10 anos, trazendo sempre repertório que incluía trechos de ópera e musicais em seu programa. Vale citar também a apresentação da ópera *Il Guarany* (C. Gomes), em 1996, promovida pela Prefeitura Municipal de Florianópolis, realizada no Largo da Catedral Metropolitana da cidade, com a presença de aproximadamente 30 mil pessoas (DIÁRIO CATARINENSE, 25/03/1996).

A partir daí, os grupos musicais da cidade começaram a encontrar um ambiente mais propício para o crescimento de suas produções. Novos grupos começaram a estruturar-se em benefício do teatro musical. Em 1998 a Pró-Música de Florianópolis criou o Festival de Canto Aldo Baldin, reverenciando o cantor catarinense¹⁴, que iniciou com um concurso de canto

¹⁴ Aldo Baldin: Natural de Urussanga – SC, nascido em 1945, fez carreira internacional, principalmente como cantor contratado do Deutsche Oper de Berlim. “O catarinense vivia com agenda lotada com dois anos de antecedência, fazia cerca de cem concertos por ano. Além disso, realizou 150 gravações no exterior, das quais 60 foram relançadas em CD.” (BERUTTI, 1998)

cujas premiações foram os papéis para a ópera *La Traviata* que foi encenada no ano seguinte, marcando o início das produções de ópera em Florianópolis. Deste ano em diante e até o momento da realização deste trabalho não houve nenhum ano em que os grupos da cidade não promovessem a produção de uma nova ópera ou outro espetáculo com teatro musical.

2.2 ESPAÇOS ARTÍSTICOS

As apresentações artísticas, no século XIX, em Florianópolis, aconteciam em espaços adaptados aos eventos e nos teatros que foram surgindo no decorrer do século. No século XIX e primeira metade do século XX, os periódicos consultados não trazem informações a respeito de representações com grandes cenários, assim o repertório de ópera, fosse em concertos, representações de atos ou operetas completas ou outros gêneros, também poderia adaptar-se a lugares que não fossem as casas de ópera, às vezes uma casa particular, como o salão da casa do Juiz de Fora Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva (CABRAL, 1979, p. 149), nomeado Teatro Lealdade ao Soberano (CABRAL, 1979, p. 153), ou edificações na serventia de sedes das sociedades particulares dramáticas e musicais.

Schmitz (1994) comenta que esses espaços adaptados eram casas ou armazéns geralmente alugados e mantidos pelas sociedades, que se multiplicaram pelo fato de o teatro ser o “ponto de encontro de pessoas jovens e importantes” e o local onde se realizavam as festividades cívicas e sociais” (SCHMITZ, 1994, p. 21). O quadro 2 mostra nomes e datas destes espaços em Florianópolis baseado em referências encontradas nos jornais, conforme consta em Schmitz (1994) e Cabral (1979).

NOME DO ESPAÇO	DATA
Teatro Lealdade ao Soberano	1817-1818
Teatrinho Catarinense	1833-1851
Teatrinho Juvenil Catarinense	1855
Salão Paraíso	1858
Theatro Provisório	1870-1873
Teatro Recreio Catharinense	1873-1874
Teatro São Felipe	1878-1887
Teatro São Luiz	1883-1884
Teatro São João	1886
Teatro São Pedro	1888

Teatro São Carlos	1888
-------------------	------

Quadro 2: Espaços adaptados para apresentações artísticas no século XIX.

A urbanização trouxe a abertura das portas dos salões da burguesia para eventos sociais. Conforme discorre Barros, o repertório de piano dos salões “consistia em fantasias sobre *arias* de ópera, reduções e adaptações de peças orquestrais” (2008, p. 01), devido à expansão que o piano teve dentro da sociedade, “tornando-se uma importante peça do mobiliário doméstico” (p. 02) e aparecendo em quase toda residência dos que podiam adquiri-lo. Em consequência, a ópera esteve dentro das casas das famílias que possuíam este instrumento, ou participavam destas reuniões sociais.

As primeiras notícias sobre a existência de um teatro não adaptado na capital de Santa Catarina, então chamada de Desterro, estão entre as décadas de 1830 e 1840, com o Theatro Novo e o Theatro São Pedro de Alcântara. Do primeiro, segundo Schmitz (1994, p. 12), não se tem muitas referências, apenas sua localização na Rua do Senado¹⁵. O segundo, com aproximadamente 400 lugares, manteve-se precariamente, inclusive com investimento de pessoas de fora que tinham interesse em usá-lo, até 1849, quando passou a ser particular (Sociedade Dramática Particular Catarinense). Schmitz afirma que estes teatros mostram que “a segunda metade do século XIX foi a que efetivamente permitiu o fortalecimento das artes na Ilha. Com isso, o teatro ganhou corpo, as casas de espetáculos de boa apresentação e estrutura passaram a ser exigidas pela população” (SCHMITZ, 1994, p.11). As sociedades e o público demonstravam interesse na existência de espaços destinados às apresentações artísticas, visto a utilização dos espaços adaptados e reclamações explícitas sobre as condições deste teatro (O CONSERVADOR, 12/12/1854), que veio a ser demolido em 1869.

Em seguida, já no ano de 1854, iniciou-se o planejamento da construção de um novo teatro, o Theatro Santa Izabel, que veio a ser inaugurado somente em 1875. O período de construção foi complicado e com dificuldades (O MERCANTIL, 10/03/1861), porém mesmo neste período, antes da finalização e inauguração, o prédio prestava-se a apresentações artísticas, reuniões (O MERCANTIL, 21/02/1861) e festividades sociais e cívicas. Vale comentar que, ambos os teatros, São Pedro de Alcântara e Santa Izabel, foram utilizados também como prisão quando solicitados. Com as mudanças ocorridas no processo de fim do Império e estabelecimento da República, o Theatro Santa Izabel passou a chamar-se Teatro Álvaro de Carvalho, em homenagem ao dramaturgo catarinense, e Desterro teve seu nome

¹⁵ Atual Rua Felipe Schmidt.

mudado para Florianópolis, homenageando Floriano Peixoto. Este teatro foi por bastante tempo o maior e mais importante da cidade, tendo sido palco de operetas e concertos com repertório que incluíam ópera em seu programa, como o exemplo registrado no jornal *Commercial* de 25 de fevereiro de 1883, que menciona trechos de trechos de *Il Guarany* (C. Gomes) e *Il Trovatore* (Verdi). Este teatro passou a ser cuidado pelo poder público em 1899. As figuras 1 e 2 mostram o interior deste teatro que, atualmente, possui 461 lugares e permanece como opção de espaço para apresentações artísticas e Florianópolis.



Figura 1: Plateia, Teatro de Carvalho



Figura 2: Palco, Teatro Álvaro de Carvalho

Fonte: CIA TEATRAL EMCENA, disponível em: <http://ciateatralemocena.blogspot.com/2010/11/conhecendo-os-teatros-de-sc-teatro.html>, acesso em 24/01/2011.

No entanto, continuaram a haver espaços particulares enquanto existiram as sociedades artísticas. Outro teatro de grande porte só veio a ser construído na segunda metade do século XX. Localizado dentro do Centro Integrado de Cultura, que foi inaugurado em 1982, teve sua estreia em 1983 e, somente em 1997 recebeu o nome de Teatro Ademar Rosa, como homenagem ao ator catarinense. O teatro, construído e gerenciado pelo Governo do Estado, integra os prédios do Centro de Cultura, que possui aproximadamente 10 mil metros quadrados de área construída (OLIVEIRA; ELY, 2006, p. 1262) e abriga o Museu de Artes de Santa Catarina – MASC e o Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina – MISSC e possui espaço para oficinas de arte e outras atividades culturais. Também é o local da sede da Fundação Catarinense de Cultura e ainda hoje é o maior da cidade com capacidade para 956 pessoas (SERRONI, 2002, p.165). A estrutura do teatro, com fosso, grande boca de cena, como mostra a figura 3, além de camarins maiores do que a cidade estava acostumada, deu a Florianópolis a possibilidade de experienciar novas oportunidades artístico-musicais. Concertos com orquestras grandes, somados de coro ou não, passaram a ter local adequado

para apresentação, lembrando que dentre essas novas possibilidades estava o fato de o teatro funcionar como uma casa de ópera, como aparece na figura 4 na montagem de *Cavalleria Rusticana* em 2004.



Figura 3: Interior do Teatro Ademir Rosa

Fonte: PRIM, Cristiano. Disponível em: <http://www.tar.sc.gov.br>, acesso em 24/01/2011.



Figura 4: Cena de *Cavalleria Rusticana*, no Teatro Ademir Rosa (2004)

Fonte: SILVA, Danísio. Acervo pessoal do autor.

No espaço de uma antiga sociedade civil (União Beneficente Recreativa Operária), foi reaberto¹⁶, em 2001, mais um espaço para apresentações. Com aproximadamente 100 lugares, o Teatro da Ubro atende a pequenos espetáculos. Hoje, a maioria dos teatros da cidade e outros espaços destinados a apresentações artísticas são de responsabilidade do Governo

¹⁶ Sua primeira fundação se deu junto à fundação da União beneficente Recreativa Operária, em 1922.

Estadual ou Municipal, mas Florianópolis ainda conta com a ideia de espaços adaptados como auditórios ou mesmo teatros de pequeno porte de organizações particulares.

No ano de 2005, a ideia de uma reforma e ampliação de um auditório pertencente ao Centro Administrativo do Governo, iniciou o surgimento de mais um teatro para Florianópolis. A figura 5 mostra o interior do Teatro Governador Pedro Ivo Campos que, segundo Iensen (A NOTÍCIA, 21/11/2008), foi inaugurado em 2008, com 732 lugares, também podendo ser utilizado como uma casa de ópera.



Figura 5: Plateia, Teatro Pedro Ivo Campos

Fonte: Disponível em: <http://www.grupoespacoaberto.com.br/verObra.php?id=72#>, acesso em 24/01/2011.

2.3 REPERTÓRIO

Contemplando os dados sobre apresentações artísticas encontrados, na segunda metade do século XIX vê-se a ópera como principal gênero incluído no repertório dessas apresentações. Até o final desse século, a ópera italiana era a mais recorrente, trazida por artistas vindos da Europa e também executada pelos artistas locais, com trechos de obras e execução de fantasias e variações sobre temas de óperas, dando a possibilidade de a ópera estar presente também no repertório instrumental. Já no início do século XX, a ópera passou a dividir seu espaço com outros gêneros de teatro musical.

Em 1891, a *Companhia Lyrica do Sr. De Mattia* foi a responsável pelas poucas

montagens completas deste período, sendo elas as óperas *La Favorita* e *Lucrezia Borgia* de G. Donizetti; *Ernani*, *La Traviata*, *Ballo in Maschera* e *Rigoletto* de G. Verdi; e *La Sonnambula* de V. Bellini. O jornal *A República* dedicou-se a relatar todas as récitas desta companhia e as críticas escritas deram a ideia de que essas apresentações foram óperas no “sentido estrito do termo, ou seja, enredos representados em italiano e integralmente postos em música” (BUDASZ, 2008, p. 19). Também apareceram algumas paródias de óperas, como *O Sr. José do Capote*, representada pela Companhia Dramática Salles (O DESPERTADOR, 10/07/1963).

Vale aqui citar a récita de uma ópera composta por José Brazilício de Souza, músico radicado em Desterro, com o título *O Ermitão de Muquem* apresentada por uma companhia lírica italiana no Theatro Santa Isabel (A REGENERAÇÃO, 18/03/1883).

Os gêneros de teatro musical assumiram formas variadas dentro do repertório apresentado em Florianópolis, assim, no final do século XIX, encontram-se as primeiras referências nos jornais consultados a operetas e zarzuelas. As descrições destes gêneros mostram-se um pouco confusas ao encontrar duas notícias sobre a mesma apresentação usando termos diferentes para a mesma obra. Pode-se ver um exemplo disto no jornal *A República* que anuncia a ópera cômica *La Mascota* (REPÚBLICA, 17/06/1899) e três dias depois comenta sobre a apresentação da zarzuela com o mesmo título (REPÚBLICA, 20/06/1899). Estes próprios gêneros sofreram variações de composição e enredo motivadas por gostos e tradições locais e ou já vindas da Europa.

As operetas que fizeram parte do repertório de Desterro e Florianópolis seguem as definições de Lamb (1995), como um tipo de ópera mais leve, tanto na sua duração como na sua temática, contando com diálogos falados, canções e danças. A cidade recebeu repertório francês, como a opereta *Les Cloches de Corneville* de R. Planquette (A REGENERAÇÃO, 12/09/1880) e *La Périchole* de J. Offenbach (A REGENERAÇÃO, 09/01/1885); e austríaco, como *Die lustige witwe* de F. Lehár (O DIA, 19/04/1913) e *Die Dollarprinzessin* de Leo Fall (O DIA, 01/08/1913), entre outros. Não foi possível perceber se as apresentações se davam nos idiomas originais das obras ou não, pois os jornais à vezes apresentavam seus títulos em português, ou na língua original, ou ainda no idioma da companhia que as apresentavam.

As operetas influenciaram os artistas locais, como é possível perceber em 1880, quando houve a representação da opereta *Os namorados de minha mulher*, composta por José Brazilício de Souza (A REGENERAÇÃO, 18/08/1880). Em 1892, o mesmo compositor estreou mais uma obra, a opereta em 3 atos *Factos Diversos*, descrita como “soberba e escrita em uma linguagem corretíssima” (A REPÚBLICA, 16/07/1892).

As zarzuelas também estiveram presentes nos programas de apresentações. Esta, com definições um pouco mais variadas, foi encontrada primeiramente no programa de um concerto da orquestra da Sociedade Dramática São Pedro de Alcântara, no Theatro São Pedro de Alcântara (O DESPERTADOR, 01/08/1863). Deste programa constava um dueto da zarzuela *Clara de Rosemberg* que, pelo fato de não trazer o nome do compositor, deixa a dúvida se era realmente uma zarzuela ou a ópera de L. Ricci, porém já é importante perceber que o termo zarzuela já era usado pelos jornais. Este gênero veio a ter maior representação nas atividades artísticas de Florianópolis com a vinda de uma companhia de zarzuelas em 1899 (A REPÚBLICA, 18/02/1899). Segundo Stein (1995), zarzuela é um gênero de teatro musical caracterizado por uma mistura de um diálogo cantado e falado e dança, incorporando música operística e popular. Este termo também foi usado para se referir a curtas peças musicais de caráter levemente burlesco.

Mesmo com um considerável aumento das apresentações de operetas e zarzuelas, a ópera não foi deixada de lado, tanto em apresentações com árias isoladas como em concertos instrumentais com fantasias sobre temas de óperas. Esta última, aliás, é uma prática que não parece ter desaparecido em nenhum momento da história das práticas musicais em Florianópolis, principalmente em virtude das fantasias fazerem parte do repertório de bandas sinfônicas da cidade.

Também foram encontrados registros de apresentações de burletas, vaudevilles e de teatro de revista, além das outras variações de nomenclatura para esses gêneros de teatro musical como opereta-vaudeville e opereta sertaneja, que são também parte dos termos encontrados nos anúncios e críticas dos jornais consultados. A burleta é como uma comédia operística leve e curta (TEMPERLEY, 1995), e vaudeville tem forte ligação com a sátira, mas também assumiu o papel de nomear aos espetáculos que combinavam comédia, dança, acrobacias, etc. (BARNES, 1995).

Budasz comenta que as variações da ópera “que se vê despojada dos espetáculos acessórios, que costumavam ser representados nos intervalos” (BUDASZ, 2008, p. 91) a aproximavam da localidade onde estava sendo apresentada. O autor diz que esses espetáculos migraram e influenciaram “espetáculos mais populares” (BUDASZ, 2008, p. 91) e mais leves, como o teatro de revista.

Em 1913, enquanto uma companhia realizava sua temporada de óperas, uma crônica do jornal *O Dia* revela informações sobre o gosto daqueles que freqüentavam as récitas desta companhia, que já havia apresentado as óperas *Tosca*, *Carmen* e *Il Trovatore*. O autor afirma que a companhia possuía artistas com vozes muito agradáveis, mas “o que não nos agrada,

porém, é o repertório que nos promete: muita velharia e uma única música mais ou menos moderna” (O DIA, 13/05/1913). Ao mesmo tempo o cronista admite estar falando em nome de alguns, pois “a música age subjetivamente e segundo a educação musical que receberam muitos daqueles que se consideram competentes” (O DIA, 13/05/1913). A discussão a respeito de gosto e sobre repertório, anuncia o desprestígio de alguns às obras operísticas apresentadas pela companhia.

No jornal *O Estado* de 20 de outubro de 1920, foi encontrado mais um exemplo de obra para teatro musical composta por um maestro de Florianópolis, a opereta infantil *Jardim Maravilhoso*, de Álvaro de Souza. Segundo o jornal, sua estreia foi representada com crianças da sociedade e teve a orquestra dirigida pelo próprio maestro Álvaro de Souza.

Após a década de 1940 as notícias que remetem ao repertório executado diminuem em quantidade. Após o período de escassez de notícias a respeito de ópera ou de anúncios de alguma apresentação com este repertório, a récita da ópera *Così fan tutte* de W. A. Mozart, em 1989, parece ser um marco na volta da ópera para Florianópolis. Na verdade o processo de crescimento de produção artística local, iniciado na década de 1970, continuou se desenvolvendo e já na década de 1990 é possível notar um maior número de notícias sobre apresentações musicais e teatrais na cidade. Uma diferença a ser comentada é que o principal objetivo dos jornais passou a ser somente anunciar os próximos eventos artísticos, existem pouquíssimos exemplos de crônicas ou críticas sobre eles.

Interessante citar também, dentro das obras de teatro musical compostas por músicos locais a obra *Catharina, uma ópera da Ilha*, que apesar do título “não se trata de uma ópera lírica, mas de um drama musical, com características contemporâneas” (DIÁRIO CATARINENSE, 29/06/1996). A obra foi musicada por Marcelo Muniz, que possui trabalho voltado ao folclore catarinense, e teve sua estreia em Florianópolis no ano de 1996 e outras récitas em Portugal em 1998.

O espetáculo *Vozes da Primavera* passou a incluir também em seus programas, a partir de 1997 até sua última apresentação em 2005, o musical, outro gênero teatral. Sob forte influência dos Estados Unidos e da Inglaterra, o musical apresenta canto e dança, pode conter diálogos falados e inclui diversos gêneros musicais na composição de suas obras. O repertório é constituído em quase sua totalidade por obras desses dois países, conhecidas principalmente através de veiculação na mídia.

A partir do ano 2000, até 2009, a Pró-Música de Florianópolis passou a produzir montagens completas de ópera, procurando optar por obras que fossem mais conhecidas pelo público da cidade, assegurando-se disso através das óperas apresentadas com mais frequência

em outras localidades. A listagem completa dessas montagens será apresentada no próximo trecho do texto.

2.4 PRODUTORES

Os principais produtores de óperas e outros gêneros de teatro musical desde o século XIX até meados do século XX foram os artistas e as companhias líricas vindas da Europa. A primeira notícia sobre uma companhia europeia encontrada foi referente ao ano de 1880, com a Companhia Lyrica Francesa do Sr. Felix Verneuille (O DESPERTADOR, 15/09/1880), a última, foi em 1950 com uma Companhia Internacional de Variedades (O ESTADO, 17/01/1950).

Casoy discorre de forma clara ao relatar sobre as companhias italianas em São Paulo, estas companhias itinerantes que viajavam com tudo o que necessitariam para suas temporadas, estando sempre muito bem preparadas:

Além dos cantores principais, faziam parte do grupo de viajantes todos os músicos da orquestra com seus instrumentos, um ou dois maestros – com Ruffo veio Edoardo Vitale – e o pessoal do coro da dança. Figurantes, camareiras e costureiras também subiam ao navio. A companhia trazia da Itália todas as partituras de orquestra e os cenários e elementos de cena das óperas que pretendiam apresentar. Estes cenários não deviam ser muito complexos, talvez pouco mais do que telas de pano pintadas, montadas sobre estruturas de madeira, mas funcionavam. Até os figurinos do coro vinham de casa (CASOY, 2009, p.25).

Generalizando a trajetória de cada companhia em Florianópolis, pode-se afirmar que estas avisavam de sua chegada às vezes por meio de um representante comercial que acertava a temporada denominada “récitas de assignatura”, como apareceu no jornal *A República* de 6 de janeiro de 1899:

Chegou ontem do sul o Sr. Eugenio Viani, representante da companhia de zarauelas, de que é ator e diretor o festejado artista espanhol Manoel Ponte. São estes os preços – camarotes: 1ª ordem: 2\$; 2ª ordem: 10\$; cadeiras: 1ª ordem 3\$; 2ª ordem 2\$; gerais, 1\$000. Para cada assinatura há abatimento de 6% (A REPÚBLICA, 06/01/1899).

Ao fim dessas récitas ainda poderiam ser realizadas outras récitas ou concertos incentivadas por algum comerciante ou político da cidade, ou ainda em benefício, ou seja, arrecadando fundos, para a própria companhia ou algum artista desta. Um caso particular foi

encontrado no jornal *A República* de 31 de março de 1891, em que uma récita da ópera *Rigoletto* seria “em benefício da projetada estátua ao bravo coronel Fernando Machado de Souza”.

Há também informações sobre a passagem companhias nacionais pela cidade. A primeira informação encontrada é de 1885, com a Companhia de Ópera Cômica Carioca (O MOLEQUE, 01/01/1885) e a última da Companhia Nacional de Operetas, em 1926 (O ESTADO, 01/02/1926). O quadro 3 mostra as companhias que fizeram parte da programação artística da cidade até 1950, conforme suas referências nos jornais consultados:

COMPANHIA	DATA
Companhia Lyrica Francesa do Sr. Felix Verneuille	1880
Companhia Italiana (Fausto Scana-diretor)	1882
Companhia Italiana	1883
Companhia de ópera cômica carioca	1885
Companhia Dramática, Sr. Cardozo da Mota	1888
Grupo Lyrico-cômico italiano, Roberto Grant (regente)	1888
Companhia Lyrica do sr. De Mattia	1891
Companhia de zarzuelas (Manoel Ponte – director)	1899
Companhia Chavez	1899
Companhia de opera comica e opereta de Francesco Camerata	1913
Companhia Lyrica Baseli	1913
Companhia de Operetas Lahoz	1913
Companhia Arruda - de revistas e operetas	1920
Companhia Riberio Cancellia	1920
Companhia Nacional de Operetas	1926
Companhia de Variedades Internacionais	1950

Quadro 3: Lista de companhias itinerantes que se apresentaram em Florianópolis até 1926

Além das companhias listadas ainda houve grupos líricos, com menos pessoas, geralmente dois cantores e um instrumentista, que também contribuíram para a presença do repertório de teatro musical em Florianópolis. Não se podem deixar de citar os artistas locais que estiveram presentes na programação de teatro musical do final do século XIX e início do século XX.

Em 1866, a Companhia Dramática do Gymnazio Desterrense apresentou *Os Dous Infernos*, paródia da opereta *Orfeu als inferns* de J. Offenbach (O MERCANTIL, 08/07/1866)

e em 1880, José Brazilício de Souza e a Sociedade Dramática Particular Fraternal Benficiente se encarregaram de apresentar a opereta *Os namorados de minha mulher* (A REGENERAÇÃO, 19/08/1880). Sem comentar os concertos particulares, outros grupos da cidade ainda apresentaram suas versões de obras de teatro musical, principalmente as sociedades dramáticas associadas a algum maestro ou alguma sociedade musical. A maioria desses acontecimentos e dos concertos com repertório de ópera eram promovidos pelas sociedades ou por pessoas particulares “em benefício de” alguma entidade da cidade.

A partir da década de 1920, observando a quantidade de anúncios de espetáculos, percebe-se uma diminuição na quantidade de companhias líricas de passagem por Florianópolis. Tornam-se mais frequentes, principalmente por volta da década de 1930 as referências de artistas específicos vindos em turnês particulares, como o barítono Asdrubal Lima (O ESTADO, 10/12/1930), a soprano Bidú Sayão (A GAZETA apud TÊO, 2007, p. 247), a soprano Rosina de Rimini (O ESTADO, 28/03/1940), e assim por diante. Ainda não era o fim total das companhias. A notícia mais recente encontrada nos jornais consultados foi a de uma Companhia de Variedades que em suas apresentações utilizava números com melodias de operetas, em 1950 (O ESTADO, 17/01/1950).

Até o final do século XX o quadro de apresentações manteve-se com concertos de artistas de outras localidades, como citado anteriormente e também concertos de artistas locais. Os artistas locais, em geral, eram resultado da educação tradicional que incluía música para a formação do cidadão. A maioria dos que se destacavam dentro dessa educação musical ou que se interessavam em aprofundar seus estudos procurava outras localidades para a continuidade de sua trajetória musical. Como aconteceu com D. Ondina Simone Gheur, artista e professora de canto de Florianópolis, que esteve em São Paulo ainda em 1937 “a fim de realizar um pequeno curso de aperfeiçoamento” (GAZETA apud TÊO, 2007, p. 255), e acontece até os dias atuais com a maioria dos músicos que trabalham com ópera no circuito de Florianópolis. Porém pouco foi noticiado nos periódicos consultados no período entre guerras e no início da segunda metade do século XX.

A estrutura financeira de espetáculos produzidos por artistas de Florianópolis manteve-se por quase todo o século XX em torno do benefício a entidades e alguns casos de patrocínio de alguma entidade pública ou empresa particular. A exemplo disso pode-se citar um recital em benefício da Campanha Pró-Lázaro em 1950 (O ESTADO, 25/04/1950). A estrutura do *Vozes da Primavera*, um exemplo mais tardio, também era toda montada em favor de uma entidade benficiente, inclusive foi assim que a ideia desse espetáculo começou, para arrecadar fundos para a recuperação de um incêndio sofrido pelo Hospital de Caridade

em 1995. Este quadro começou a mudar radicalmente somente ao final do século XX, por volta de 1998, e início do século XXI, período do estabelecimento da Lei Estadual de Incentivo à Cultura.

O texto segue com a trajetória da Pró-Música de Florianópolis e do Estúdio Vozes, já citados anteriormente e que são responsáveis pela maioria das ocorrências de programação com ópera nos jornais, no final do século XX. Mas também vale citar outros grupos, todos particulares, como a Associação Coral de Florianópolis, que desde sua fundação até os dias atuais tem incluído a ópera em seu repertório. Há também informações sobre o Clube da Ópera (PEREIRA, 2005) que é um grupo formado por pessoas interessadas em realizar saraus com trechos de ópera e as orquestras e bandas da cidade, que tem mantido as aberturas de ópera e as fantasias sobre temas de ópera em seu repertório. Entre as orquestras, enfatizo a Orquestra Sinfônica de Florianópolis, que inclui a ópera na maioria de seus concertos e trabalha em conjunto com o Coro Lírico de Florianópolis. Outros grupos ainda serão citados no decorrer do trabalho, pois são aqueles que estiveram presentes na fase de observação da prática de ópera na cidade que é descrita no próximo capítulo.

2.4.1 Pró-Música de Florianópolis

A Sociedade Pró-Música de Florianópolis foi fundada em 1973, por Darcy Brasileiro dos Santos com um grupo de empresários de Florianópolis com o intuito de realizar eventos com música de concerto na cidade. Outros objetivos da Pró-Música, segundo as informações que constam no estatuto da instituição (1973, p.1), eram “proporcionar a seus associados e à comunidade em que atua o contato com as formas mais elevadas da música”. A ideia, segundo Sr. Darcy (informação verbal), era contribuir para criar novos espectadores musicais, dando a eles a oportunidade de assistir o que só poderiam se houvesse deslocamento para cidades maiores.

A Pró-Música de Florianópolis já produziu mais de 650 espetáculos com solistas nacionais e internacionais, orquestras, conjuntos de câmara, óperas, balés e corais. Segundo Sr. Darcy (informação verbal), esse número de apresentações só foi possível pelo propósito que a entidade possui de aproveitar solistas internacionais que já estavam de passagem pelo país, contratar conjuntos bem estruturados do país e incentivar a produção local. Conforme o jornal *Diário Catarinense* de 7 de outubro de 1989, o coro de câmara mantido pela entidade, chamado Coro Pró-Música, ficou responsável pelas partes de coro da montagem de *Così fan*

tutte em 1989, em Florianópolis.

Com a criação do *Festival de Canto Aldo Baldin*, passou a produzir montagens de ópera, incentivando cantores catarinenses e, ao mesmo tempo, desenvolvendo atividades na área da produção local como cenários, figurinos e adereços. Foi através deste festival que foram produzidas óperas durante os anos que se seguiram, primeiramente com apoio de produtores de São Paulo e depois, a partir de 2004, com a produção constituída por uma “equipe própria formada por profissionais locais” (DIÁRIO CATARINENSE, 06/11/2004). As óperas apresentadas foram: *La Traviata* (G. Verdi) em 2000, *Madama Butterfly* (G. Puccini) em 2002, *Carmen* (G. Bizet) em 2003, *Cavalleria Rusticana* (P. Mascagni) em 2004, *Die Zauberflöte* (W. A. Mozart) em 2005, *Rigoletto* (G. Verdi) em 2006, *La Traviata* (G. Verdi) em 2007, *L’Elisir d’Amore* em 2008 e *Il Barbiere di Siviglia* (G. Rossini) em 2009.

2.4.2 Estúdio Vozes

O Estúdio Vozes foi criado em agosto 1991 pela soprano Rute Ferreira Gebler com o objetivo de desenvolver e formar novos cantores. Segundo o jornal *Diário Catarinense* de 25 de novembro de 2004, a soprano, desde então, passou a reunir pessoas interessadas no aprimoramento da voz cantada, voltado para a técnica do canto lírico. Como resultado artístico deste grupo, o Estúdio Vozes passou a proporcionar várias audições públicas, de recitais pequenos a grandes espetáculos, com cenários, figurinos e orquestra. Segundo Rute Gebler (informação verbal), a principal característica dos espetáculos do Estúdio Vozes era de agregar a movimentação cênica e a dança à interpretação vocal.

Após a criação do *Vozes da Primavera* em 1995, mais 10 anos com apresentações semelhantes se seguiram. Sempre realizado no mês de novembro, o espetáculo agregava cerca de 250 pessoas, entre maestros, diretores, coreógrafos, cantores, bailarinos, atores, músicos, iluminadores e sonoplastas, entre outros. Na figura 6, pode-se ter uma ideia da estrutura de palco das apresentações dos *Vozes da Primavera*. A estrutura dos programas era montada com “formas diferentes de apresentação, como o recital e a da encenação operística, com repertório diversificado em que a Música Popular vem lado a lado com a Música Erudita e a Ópera” (DIÁRIO CATARINENSE, 25/11/2004).



Figura 6: Imagem do Vozes da Primavera, em 2001.
Fonte: JOSÉ, Norton. Acervo pessoal do autor.

2.5 PÚBLICO

As principais apresentações artísticas da segunda metade do século XIX foram voltadas à ópera e a outros gêneros do teatro musical “corroborando diretamente no gosto do público desterrense pelo teatro e pela música” (FRECCIA, 2008, p. 32). Essas apresentações tinham como público alvo uma elite econômica e intelectual local que era formada por comerciantes, políticos, cidadãos de classe média e intelectuais, contando que este era o público alvo dos jornais onde a maioria das notícias de ópera apareceu.

As crônicas e críticas presentes nos jornais da época lamentavam a falta de público, “apelando para que prestigiassem os espetáculos no teatro ao falar dos ‘diminutos preços’ e elogiar as celebridades envolvidas” (FRECCIA 2008, p. 42). Já no começo do século XX, os comentários sobre a falta de público diminuíram, mas ainda aparecem algumas reclamações e constante exaltação aos espetáculos que iriam acontecer como forma de motivar o público a comparecer. Somente pelas notícias dos jornais não foi possível perceber o porquê dessa característica.

Mas por muitas vezes apareceram expressões como “sociedade culta” (O ESTADO, 12/07/1920), “elementos da nossa melhor da sociedade” (O ESTADO, 10/12/1950), entre outras, para representar o público presente a estes espetáculos. Mesmo sendo a opinião dos jornais, isso mostra que realmente as apresentações eram frequentadas por uma parcela da população e que a ópera ou concertos com ópera continuavam a ser defendidos como um evento culto e voltado para uma elite. Há inclusive uma crônica do jornal *O Estado* em 11 de

novembro de 1913 que separa “a sociedade frequentadora do Álvaro de Carvalho” daquela de “cafés cantantes dos grandes centros”, pedindo que estes últimos tomassem cuidado com ruídos exagerados nas récitas.

No decorrer da segunda metade do século XX o perfil dos habitantes de Florianópolis se modificou e como já dito, o editorial dos jornais também. O hábito dos jornais publicarem sobre algum evento que já havia acontecido começou a desaparecer na década de 1930. Mesmo em meio à escassez de notícias de apresentações artísticas nos jornais, foi encontrada uma crônica referente à pouca utilização do Teatro Álvaro de Carvalho com a afirmação de que o público não comparecia ao teatro, “não conseguindo em nenhuma noite lotar as dependências do teatro” (O ESTADO, 05/07/1970).

A próxima informação encontrada sobre o público de ópera em Florianópolis foi referente à montagem de *Il Guarany* (de Carlos Gomes), realizada para a comemoração de 270 anos da cidade. Com uma grande estrutura, orquestra completa, solistas, coro e corpo de baile, a ópera foi apresentada ao ar livre no Largo da Catedral Metropolitana. O jornal *Diário Catarinense* anunciou o evento como um “espetáculo erudito” (DIÁRIO CATARINENSE, 23/03/1996) e com “pompa e circunstância” (DIÁRIO CATARINENSE, 22/03/1996). Felizmente este foi um dos casos raros de publicação dos resultados de um evento que alcançou “um público estimado em 30 mil pessoas, segundo os organizadores e a PM” (DIÁRIO CATARINENSE, 25/03/1996). Sobre a recepção do público, o jornal *Diário Catarinense* em 25 de março de 1996 afirma terem sido mais de 10 minutos de aplausos e manifestações de aceitação à apresentação e também publicou manifestações pessoais de dois espectadores:

“Nunca havia visto nada parecido. É muito lindo. Costumamos não dar valor a esse tipo de coisa, mas é uma das melhores experiências da minha vida”, disse a funcionária pública Denise Goias Mayer, de 51 anos. “Para mim que nunca vi uma ópera, a não ser pela televisão, é uma coisa muito gratificante. A iniciativa de mostrar ao povo uma obra tão importante é ótima e deveria se repetir mais vezes”, comentou a dona-de-casa Francisca de Souza, 32 anos, que dividiu suas atenções entre os palcos e os telões instalados no local para que todos pudessem acompanhar tudo dos mais diferentes ângulos (DIÁRIO CATARINENSE, 25/03/1996).

O acesso à ópera por meio de um ambiente mais comum a todos os habitantes e não por um local tido como frequentado pelos “elementos da nossa melhor sociedade”, marcou as próximas produções da cidade.

3 TRABALHO DE CAMPO: DESCRREVENDO A PRÁTICA DE ÓPERA

No mês de setembro de 2009 dei início ao processo de observação do circuito de ópera de Florianópolis. Minhas anotações começaram a ser feitas em meio aos ensaios de *Die Zauberflöte*, junto ao *Polyphonia Khoros*. Logo após encerrar cada ensaio, minha intenção foi anotar as minhas impressões sobre a ópera em Florianópolis enquanto estava em meio ao circuito. Dois dias antes dos primeiros ensaios aproximei-me da regente e responsável pelo projeto para pedir permissão de fazer as anotações e aplicar questionários nas récitas que viriam. Apesar de meu enfoque ser o público de ópera, não pude deixar de relacionar características também de outros atores deste circuito nessas anotações, criando uma rede de informações e referências que os próprios atores forneceram.

O recebimento da proposta desta pesquisa não poderia ter sido melhor por parte da regente e também, no dia seguinte, da produtora, que ainda solicitou que ao fim de minha pesquisa eu apresentasse os resultados dos questionários para a produção. Assim, acabei assumindo um novo papel ao ambiente a que eu pertencia, o de pesquisadora. Alguns passaram a demonstrar curiosidade pela minha pesquisa e vinham questionar-me sobre o que já havia descoberto. Outros, curiosamente, demonstravam respeito por eu estar tornando-me “mais entendida” em ópera, ou até receio de minha presença por eu os estar analisando. Sempre pequenas e discretas demonstrações de que percebiam que havia entre eles alguém com outros objetivos, o que me fez lembrar como quando um antropólogo entra numa tribo e se torna “o pesquisador que vai escrever sobre a gente”.

A aplicação dos questionários marcou minha aproximação com o público. A princípio os formulários haviam sido colocados dentro do programa entregue na porta do teatro, mas mesmo com o cabeçalho explicativo, as respostas foram em quantidade muito baixa. Então negocieei com os responsáveis pelo cabelo e maquiagem a possibilidade de eu ser uma das

últimas pessoas do elenco a serem arrumadas, assim poderia responsabilizar-me pessoalmente pelos questionários, o que fez toda a diferença. Durante o contato com as pessoas notei a importância do fato de eu fazer parte do elenco da ópera apresentada e, principalmente do contato pessoal. Alguns perguntavam de onde eu era, onde havia estudado, outros deixaram recados e felicitações nos formulários de questionário, que se transformaram em informações colhidas informalmente durante meu contato pessoal com público. Senti também a sensibilização e a preocupação em responder claramente as perguntas discursivas daqueles que já haviam passado por um processo de pesquisa no papel de pesquisador.

Foi pela ideia de conhecer um pouco do circuito de ópera recente de Florianópolis que foram aplicados os questionários durante as apresentações das duas montagens da ópera *Il Barbiere di Siviglia*¹⁷, a primeira no mês de novembro de 2009 e a outra em julho de 2010, ambas apresentadas no Teatro Pedro Ivo Campos em Florianópolis. O objetivo do questionário foi perceber se alguns dos mitos e tradições referentes ao público de ópera que me fizeram propor esta pesquisa eram realmente pertinentes. Para isso não seria suficiente a observação externa, como aconteceu em *Die Zauberflöte*, *La Serva Padrona* e *Der Schauspieldirektor*, pois o questionário trouxe perguntas pessoais a cada entrevistado.

Todas as entrevistas coletadas trazem, além dos dados sócio-econômicos de cada entrevistado, narrativas sobre suas opiniões pessoais a respeito da obra apresentada. O exame dos questionários permitiu traçar um perfil sócio-econômico dos receptores, bem como perceber quais suas relações e interesses na ópera, apontando significados musicais ou sociais, com aspectos afetivos e emocionais individuais.

Participei então dos preparativos e bastidores das seguintes montagens em Florianópolis: 1) na montagem de bolso *Die Zauberflöte*, de W. A. Mozart, fiz parte do elenco; 2) em *Il Barbiere di Siviglia*, de G. Rossini, também estive no elenco na montagem feita pela Pró-Música de Florianópolis; 3) com *La Serva Padrona*, de G. B. Pergolesi, viajei para o interior do estado interpretando um personagem; 4) em *Der Schauspieldirektor*, de W. A. Mozart, participei do elenco e de um pouco da produção; 5) em outra montagem de *Il Barbiere di Siviglia*¹⁸, de G. Rossini, agora da Cia. Brasileira de Ópera em turnê pelo país estive na plateia e; 6) na reprise da montagem de *La Traviata*, de G. Verdi, participei

¹⁷ Destaco o fato de os questionários terem sido aplicados em apresentações de duas montagens de uma mesma obra, acarretando na falta de comparação de dados em alguns elementos como repertório, gostos, entre outros que não deixarão de ser comentados no decorrer do texto.

¹⁸ Indicarei no decorrer do texto as montagens de *Il Barbiere di Siviglia* como primeira e segunda montagem, pela ordem de data de suas apresentações na cidade. Sendo assim, a primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, é a versão produzida pela Pró-Música de Florianópolis e a segunda montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, a feita pela Cia Brasileira de Ópera.

novamente do grupo de solistas. Os relatos que se seguem, foram, então, extraídos de resultados dos questionários aplicados ao público (apresentados nos apêndices C, D e E), somados às anotações pessoais feitas durante o período de observação.

3.1 ENCONTRANDO A ÓPERA

As iniciativas em apresentar ópera na cidade são bem aproveitadas, pois na maioria das apresentações observadas o teatro encontrava-se lotado. Porém, como exceção, a segunda montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, acabou não lotando o teatro em suas récitas, mesmo com grande distribuição de ingressos de cortesia, provavelmente por ter contado com divulgação diferenciada, pois a produção não era da cidade e não utilizou os mesmos veículos que o público local estava acostumado.

Ao perguntar quais os motivos que levaram as pessoas a estar naquela récita de ópera, pude observar a existência do gosto pela ópera entre os entrevistados. Nas récitas da primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, aproximadamente 20% dos entrevistados assumiram claramente seu gosto pela ópera com frase como: “Gosto de ópera”, ou “Amo ópera”. A segunda maior recorrência de palavras nesta montagem foi “oportunidade”, com 12% das respostas, demonstrando que ir ao teatro assistir uma montagem completa de ópera não faz parte do cotidiano na população.

Vale a pena comparar, sobre esse mesmo assunto, com o questionário-piloto aplicado na cidade de Pomerode, uma cidade menor, com 22.000 habitantes, a 162 km da capital do estado. As respostas relacionadas aos motivos de terem ido à apresentação foram bastante variadas, mas a que mais apareceu estava relacionada ao gosto por Mozart, com quase 19% das respostas. Provavelmente influenciados por sua colonização alemã, nesta cidade ainda puderam-se ver alguns entrevistados que foram ao teatro para ouvir o idioma alemão. A expressão “oportunidade de assistir a uma ópera” teve 12% das respostas, pois, especulando, é possível que nunca tivesse havido qualquer tipo de montagem na cidade, que havia inaugurado seu novo e único teatro apenas dois meses antes dessa récita.

Já na segunda montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, o principal motivo das pessoas terem ido ao teatro foi o convite de alguma pessoa próxima, ou de algum conhecido do coro, que era formado por cantores da cidade, ou de algum funcionário da empresa patrocinadora da turnê da Cia. Brasileira de Ópera, que distribuiu ingressos a seus funcionários. Com a

proximidade de 21% das respostas, se juntarmos o convite dos amigos com os 7% de respostas que falam sobre lazer e confraternização com amigos, pode-se perceber a opção de ir à ópera como uma escolha para entretenimento. Na verdade, de maneira geral, como um resumo dos questionários, o principal objetivo é ir ao teatro, como espaço para entretenimento, já que a maioria dessas pessoas, em ambas as produções, tem o costume de ir ao teatro, de acompanhar a programação cultural de Florianópolis ou outras localidades.

Além do lazer, mas também sem excluí-lo, outros termos recorrentes nas respostas da pergunta sobre os motivos que levaram o entrevistado a assistir aquela ópera, na primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, foram cultura, conhecimento e aprendizagem. Somadas, alcançam o número de cerca de 18% das respostas, mostrando haver a motivação de ir à ópera como parte da formação intelectual do indivíduo. Então considerando a presença no teatro como uma forma de lazer, formação intelectual ou ambos, pode perceber que a preferência deste público é por apresentações musicais. Na primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, 33% das citações de apresentações artísticas a que estas pessoas haviam ido num prazo de um ano, era de concertos, seguido pela quantidade de 15% de óperas e 13% de peças teatrais. A mesma sequência se repete na segunda montagem de *Il Barbiere di Siviglia* com 31% das respostas estarem citando concertos, por volta de 18% serem ópera e 13% peças teatrais. Para a maioria da plateia entrevistada dessas duas montagens, assistir a uma ópera já não era mais uma novidade.

Alguns entrevistados também se mostraram interessados na execução musical da apresentação. Na primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, após a teatralidade, o elemento da ópera que mais chama a atenção dos entrevistados foi a música com 15% das respostas. Observando os exemplos de apresentações artísticas a que este público tem frequentado, ficou claro, em ambas as montagens, que os principais eventos são concertos e outras apresentações musicais.

Porém a teatralidade continua sendo um elemento de grande interesse do público. Perguntando sobre o que mais chama a atenção em ópera, 18% do público da primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia* descreveu ser sua parte teatral, 15% a música e 10% as vozes. No público da segunda montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, este quadro se altera um pouco: 26% comentaram sobre a parte teatral e a junção da música com o teatro, aproximadamente 19% falaram sobre as vozes e 7% sobre a música (empatada com o figurino). Uma amostra de que o público não mudou no decorrer dos anos neste aspecto, se relacionado como o período em que foram encontradas as primeiras notícias sobre ópera em Florianópolis, no século XIX. E também de terem aparecido outras formas de teatro

musicado, com características diferentes, mas sempre juntando música e encenação, nessa pesquisa pelos jornais.

3.2 REPERTÓRIO

Um dos fatores relacionados aos mitos sobre ópera criados em Florianópolis foi a quantidade de pessoas que já conheciam a música ou o enredo da obra que estavam indo assistir. Na primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, 78% dos entrevistados afirmaram já conhecer a música ou o enredo desta obra e na segunda montagem, este número aumentou para cerca de 86%, provavelmente devido ao fato de ser a segunda apresentação desta mesma obra em curto tempo nesta mesma cidade, e de haver mais músicos profissionais e amadores na plateia do que na montagem anterior¹⁹. Também deve ser levada em conta a popularidade desta obra, já que alguns de seus trechos foram bastante veiculados na mídia, principalmente televisão e cinema. Um exemplo disso pode ser visto na resposta de um entrevistado que disse ter ido ao teatro motivado por um desenho do Pernalonga²⁰. Porém, não há dados para certificar esta informação, já que não foram realizadas entrevistas com a plateia em récitas de outras óperas, onde seria possível comparar a possibilidade desses números (sobre o conhecimento da música ou enredo) se aplicarem somente a esta obra.

Não se pode esquecer que o universo do repertório de ópera é imenso (compositores, obras, produções, etc.) mas foi possível perceber que o público entrevistado tem possibilidade e interesse em informar-se mais sobre o repertório. Aliás, os números de pessoas interessadas em saber mais sobre ópera ficou por volta de 80% em ambas as montagens de *Il Barbiere di Siviglia*. Ainda que em números modestos, dois entrevistados da primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia* sentiram-se à vontade em expressar seus saberes e gostos quanto ao repertório. Um primeiro, profissional da música, escreveu ter apreciado a execução da música, “apesar de ser Rossini”, e outro dizendo ter o costume de colecionar DVDs de ópera, mas mesmo tendo gostado da apresentação, tem preferência por óperas mais românticas e dramáticas.

¹⁹ Em *Il Barbiere di Siviglia n. 1* nenhum entrevistado declarou-se músico, como ocupação principal, mas cerca de 23% colocou ter contato com música como músico amador e estudante ou ter alguma relação profissional a ela. Em *Il Barbiere di Siviglia n.2* 14% dos entrevistados tinham a música como ocupação principal e 13% possuíam contato com a música de forma profissional, amadora ou como estudante de música.

²⁰ Desenho animado produzido pela *Warner Bros. Cartoon*, em 1950, com o título de *Rabbit of Seville*.

O acesso ao repertório de ópera tem ficado cada vez mais fácil, principalmente via Internet. O mercado de venda de CDs e DVDs também está bastante facilitado, basta ver a quantidade dos entrevistados que possuem alguma mídia de ópera em sua residência. Na primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia* foram 76% dos entrevistados que afirmaram possuir algum material de ópera gravado e na segunda foram cerca de 67%. Mesmo na cidade de Pomerode, que poderia ser prejudicada por não possuir grandes lojas de música, esse número passa da metade dos entrevistados. Além da aquisição por meio do comércio, a Internet ainda traz a possibilidade de *download* de gravações em áudio e vídeo, ou de assistir a trechos de montagens e concertos através de *sites* como o *Youtube*. Isso sem falar na quantidade de *sites*, *blogs* e comunidades destinadas a informar, divulgar e discutir temas relacionados à ópera no mundo inteiro. A própria *Wikipedia*, enciclopédia eletrônica bastante acessada, apresenta uma boa quantidade de material sobre compositores, sinopses de óperas, sugestões de gravações e até algumas partituras disponíveis para acesso doméstico.

Quando penso sobre os títulos das obras apresentadas nesse período de observação do circuito de ópera em Florianópolis, me lembro deste trecho de Kerman:

Nosso repertório operístico, é claro, ainda está entulhado de relíquias do período geral de 1890 a 1914. Esse quarto de século, que levou muita coisa a seu apogeu e muita coisa a sua conclusão, foi o último período durante o qual a ópera floresceu como uma coisa contemporânea viva, com um elo claro entre o compositor e o público. A sociedade ainda encontrou lugar, apesar deste se tornar cada vez mais estreito, para os últimos da linhagem de bem-sucedidos compositores operísticos profissionais, homens que se alimentaram sem cessar nas imensas tradições operísticas do passado, ‘homens do teatro’, escrevendo rapidamente para platéias que reagiam com igual rapidez. Gluck, Mozart e Verdi foram alguns desses homens que se ergueram acima das banalidades de sua profissão – após anos nas galés, para usar a metáfora favorita do próprio Verdi. (KERMAN, 1990, p. 239)

As óperas apresentadas em 2009 e 2010 são obras ditas consagradas pela história da música, afirmação resultada das conversas com os produtores²¹ das óperas. Os mesmos afirmaram também que os responsáveis pela escolha dos títulos a serem realizados temem fugir deste padrão e perder espectadores nas récitas, pois acreditam que o título de uma obra chame mais atenção ao espectador do que a palavra “ópera”. Poucas tentativas de introduzir obras diferentes ao repertório de Florianópolis foram realizadas nos últimos anos e essas tentativas se deram principalmente em concertos, com apresentação de trechos e sem a contextualização teatral dessas obras.

Para mim, o mais interessante foi perceber que os títulos das montagens completas

²¹ Mais especificamente, os produtores executivos, e os diretores artístico e musical.

feitas a partir de 1998, quando se iniciou o processo de criar a tradição da produção de ópera em Florianópolis, coincidem bastante com os também apresentados na cidade no final do século XIX e início do século XX, considerando também as apresentações de trechos das óperas. O quadro 3 revela a preferência por algumas obras no decorrer dos anos, mesmo quando apresentadas em trechos, com um quadro apresentando exemplos de obras e suas datas de apresentação²²:

ÓPERA	DATAS
<i>Carmen</i> (G. Bizet)	<u>1913</u> , 1950, 1996, <u>2003</u> , 2004, 2008
<i>Cavaleria Rusticana</i> (P. Mascagni)	1900, <u>1913</u> , 1934, 1998, 2000, 2004, <u>2004</u>
<i>Der Schauspieldirektor</i> (W. A. Mozart)	1995, <u>2000</u> , <u>2001</u> , <u>2010</u>
<i>Die lustige Witwe</i> (F. Lehár)	1936, <u>1913</u> , <u>1926</u> , 1995
<i>Die Zauberflöte</i> (W. A. Mozart)	1937, 1940, 1995, 1996, 2004, <u>2005</u> , 2008, 2008, 2009, 2009
<i>Don Giovanni</i> (W. A. Mozart)	1950, 1995
<i>Il Barbiere di Siviglia</i> (G. Rossini)	1860, 1863, 1873, 1884, 1888, 1936, 1940, <u>1913</u> , 1995, 2008, 2008, 2009, <u>2009</u> , <u>2010</u>
<i>Il Guarany</i> (C. Gomes)	1883, 1888, 1930, 1936, <u>1996</u> , 1996, 2008
<i>La Sonnambula</i> (V. Bellini)	1998, 2008
<i>La Traviata</i> (G. Verdi)	1860, 1888, <u>1891</u> , 1923, 1934, 1934, 1937, 1940, 1950, 1997, 1999, <u>2007</u> , 2009, <u>2010</u>
<i>L'Elisir d'Amore</i> (G. Donizetti)	2008, <u>2008</u>
<i>Les contes d'Hoffmann</i> (J. Offenbach)	1995, 2009
<i>Madame Butterfly</i> (G. Puccini)	1950, 1996, <u>2002</u>
<i>Rigoletto</i> (G. Verdi)	1873, <u>1891</u> , 1900, <u>1913</u> , 1997, 2009, <u>2006</u>
<i>Turandot</i> (G. Puccini)	2008
<i>Werther</i> (J. Massenet)	2008

Quadro 4: Algumas óperas e operetas, ou trechos destas, já apresentadas em Florianópolis

Apesar do quadro não apresentar a relação completa das obras já apresentadas na cidade, já é possível ver que existem obras mais executadas que outras. Na verdade, a predileção por algumas obras passou por uma série fatores e foi um processo longo. Seria necessário um novo estudo para compreender este processo, que não é só localizado nesta cidade.

Voltando à escolha de repertório para montagens atuais, também segundo os produtores e os diretores artístico e musical, um dos critérios da escolha dos títulos são as possibilidades físicas do teatro a ser utilizado. O tamanho pequeno do fosso impossibilita a

²² As datas sublinhadas são de montagens completas da obra.

montagem de um título que possua uma orquestração muito grande, o mesmo acontece com o palco e as dependências de bastidores do teatro. Destaco que houve mudanças na forma de se pensar a produção de uma ópera no decorrer dos anos. Por exemplo, em 1891, pôde-se montar uma récita de *La Traviata* no Theatro Santa Izabel, pequeno para os parâmetros atuais, um pano pintado para cenário já satisfazia a estes produtores. Já na reapresentação, em 2010, da montagem da mesma ópera, parte do cenário teve que ficar fora do teatro, pois as estruturas de madeira não cabiam nos bastidores.

Além da ópera, ainda estão fazendo parte do repertório das atividades artístico-musicais da cidade a opereta, o musical e a revista. O grupo Estúdio Vozes, em dezembro de 2010, realizou uma apresentação objetivando o resgate da execução de operetas. Intitulado *Opereta em Noite de Gala*, o grupo apresentou obras de Schubert/Berthé, Franz Lehár, Emmerich Kálmán, Oscar Strauss, Johann Strauss e Franz von Suppé. Já o espetáculo *Zylda: anunciou, é apoteose!* foi apresentado em outubro de 2010 por alunos do curso de Artes Cênicas da UDESC como parte do resultado de pesquisas realizadas pelo Centro de Artes da própria universidade sobre o teatro de revista em Florianópolis no final no século XIX. As duas apresentações estavam com ingressos esgotados antes da récita, mostrando que produtores e público estão se voltando cada vez mais à junção do teatro com a música.

3.3 PRODUTORES

O quadro de pessoas envolvidas na produção de ópera em Florianópolis é formado por pessoas que acreditam na possibilidade de mercado e, principalmente, apreciam ópera. Interessante perceber que este quadro de atores mudou completamente no decorrer do século XX. Por volta da década de 1920, as companhias europeias pararam de fazer suas apresentações na cidade, depois, a cidade entrou no roteiro de algumas companhias de operetas e revistas nacionais, até por volta da década de 1940; todos eles grupos independentes que gerenciavam seus rendimentos obtidos por bilheteria, patrocínio do comércio ou de pessoas ligadas à política e ainda, pela ajuda de pessoas que simpatizavam com seus trabalhos.

Por um bom tempo, pelo que foi visto nos periódicos, uma apresentação musical que contivesse algo do repertório operístico em seu programa limitava-se aos arranjos para os grupos instrumentais da cidade, a apresentações de pessoas da sociedade com interesses musicais e a poucas apresentações de artistas de fora. Porém, nas óperas *Die Zauberflöte, Il*

Barbiere di Siviglia (primeira montagem), *La Serva Padrona*, *Der Schauspieldirektor* e *La Traviata*, todas executadas entre os anos de 2009 e 2010, a maioria dos envolvidos na montagem era residente na cidade ou estado e exerciam a atividade a que estavam designados na montagem como profissão.

Atualmente, uma característica similar aos que são envolvidos na produção de ópera na cidade é a necessidade de trabalharem em vários projetos e até em outras profissões para sua subsistência, fazendo com que seus tempos de estudos e dedicações à ópera se divida entre essas outras atividades. Aqui importa destacar que geralmente a atividade profissional principal dos artistas ligados a essas montagens não se resume à ópera, sendo estendida a outros setores de sua própria atividade artística. O cenógrafo trabalha com arquitetura predial, a regente do coro divide seu tempo com a produção do coro, os cantores do coro geralmente não são cantores em tempo integral, entre outros.

Os cantores e outros profissionais envolvidos com a produção de uma montagem, em sua maioria necessitam buscar o aperfeiçoamento de suas funções em outras localidades. O exemplo disso pode ser visto nos currículos registrados nos programas das montagens da cidade. Na montagem de *La Traviata* em 2010, por exemplo, observa-se uma constância de cantores que começam sua educação musical em Florianópolis, mas especializam-se em ópera a partir do conhecimento de pessoas e lugares alóctones.

As produções são estruturadas financeiramente através das leis estaduais e federais de incentivo fiscal à cultura. Em 1986 o projeto de lei que destinava parte da arrecadação do Imposto de Renda Federal à cultura, do então presidente José Sarney, foi aprovado no Congresso Nacional (FISCHER, 2009, p.36). Em 1991, foi substituído pela Lei Rouanet, com funcionamento semelhante. Não demorou muito para Santa Catarina possuir sua lei, agora com recursos do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços, e também Florianópolis, como recursos do Imposto sobre Serviços de Qualquer Natureza e do Imposto sobre a Propriedade Territorial Urbana.

Esse foi o meio que os poucos produtores e agenciadores artísticos encontraram para profissionalizar a prática de ópera na cidade. Acompanhando a ideia de Fischer (2009, p.36), quando escreve sobre a produção brasileira de ópera, “a figura do agenciador artístico ainda carece de representatividade, os próprios artistas ou empreendedores aprenderam, na marra, a dialogar com seus potenciais patrocinadores”. Esse é o modelo que se repete em Florianópolis.

Nas montagens de ópera observadas, todos os participantes foram remunerados, uma forma, segundo a produção executiva da Pró-Música de Florianópolis, de reconhecer e

incentivar a especialização dos serviços. A produção da Camerata Florianópolis diz que a remuneração não precisa de justificativa, pois é um trabalho de serviço profissional especializado que as pessoas que participam da montagem de uma ópera estão realizando.

Durante a pesquisa, fui surpreendida com a criação da Companhia Ópera de Santa Catarina. No ano de 2010 a Pró-Música de Florianópolis deixou de ser a responsável pela tradição de produzir uma ópera anual na cidade, agora a cargo da Companhia Ópera de Santa Catarina. Os atores desta parte do circuito de ópera parecem não ter mudado, somente houve maior inserção de profissionais interessados em ópera. Sobre o assunto anterior, a remuneração, um dos diretores da Companhia Ópera de Santa Catarina afirma que os profissionais devem ser muito bem remunerados para que possam se dedicar cada vez mais à ópera.

Na produção da primeira ópera da Companhia, em novembro de 2010, a reapresentação da montagem de *La Traviata* de 2007, o diretor cênico proclamou um discurso (anexo A) de abertura da Companhia explicando que as óperas que até então estavam sendo produzidas pela Pró-Música em uma tradição de mais de 10 anos, agora passavam aos cuidados da Companhia. Foi interessante notar no texto do discurso o orgulho da utilização de mão-de-obra, na maior parte, catarinense. Um texto emocionado, pontuando inclusive as dificuldades com relação a questões financeiras e de sistema político, mas enaltecendo o reconhecimento do público ao trabalho dos grupos artísticos locais que vêm participando dessas montagens durante esses anos.

Termino este trecho como no capítulo anterior, com informações sobre os grupos e artistas responsáveis pela produção atual de ópera em Florianópolis. Mais uma vez, não posso deixar de citar os que não têm participado das montagens observadas, mas também contribuíram para a apreciação de ópera na cidade neste mesmo período:

- Orquestra Sinfônica de Santa Catarina e Coro Lírico: com a inclusão de trecho de ópera na maioria de seus concertos, principalmente naqueles fora de um teatro, levando este repertório para uma maior quantidade de pessoas,
- Estúdio Vozes: com a produção de eventos que, em sua maioria, apresenta repertório de teatro musical, sendo ele ópera, opereta ou musical,
- Universidade do Estado de Santa Catarina: além de ser um veículo de formação e aperfeiçoamento de artistas, através da universidade podem ser pela realizados projetos como a montagem da revista *Zylda! Anunciou é apoteose* e *Der Schauspieldirektor*, ambos executados em 2010,
- Pró-Música de Florianópolis: apesar de não ser mais responsável pela produção de

montagens de ópera a partir de 2010, a entidade continua como o *Festival Aldo Baldin*, mantendo o concurso de canto e a programação de concertos voltados para ópera.

3.3.1 Polyphonia Khoros

O Polyphonia Khoros foi criado pela vontade fazer da atividade coral mais uma forma de trabalho profissional para cantores de Florianópolis, possuindo um grupo de coro que buscasse o aprimoramento vocal e musical de seus componentes. Formado principalmente por estudantes e profissionais da música da cidade, completou onze anos de atividades em 2010. Nesses anos, sempre sob a regência de Mércia Mafra Ferreira, já realizou vários concertos de repertório vocal a capella ou com orquestra. Tem também participado dos concertos líricos promovidos pela Pró-Música de Florianópolis cantando coros de ópera, bem como de todas as óperas promovidas pela mesma entidade desde 2002.

Em 2008, produziu ainda a ópera *Die Zauberflöte*, adaptada para narrador, solistas e coro, com acompanhamento de piano em cidades catarinenses. Tal iniciativa tem levado a ópera para cidades que antes nunca a haviam recebido.

3.3.2 Camerata Florianópolis

A Camerata Florianópolis é uma orquestra de cordas que foi fundada em 1994 pelo maestro Jeferson Della Rocca e desde 2003 é a base da orquestra das montagens de ópera da Pró-Música de Florianópolis. Também tem participado de concertos líricos e tem inserido constantemente em seu repertório trechos de ópera. Foi a entidade responsável pela produção de *La Serva Padrona*, levada a cidades do interior de Santa Catarina, assim como a inclusão de montagens de óperas mais curtas e leves como *Der Schauspieldirektor* em seu repertório de concertos.

3.3.3 Cia. Ópera de Santa Catarina

Como dito anteriormente, a Cia. Ópera de Santa Catarina surgiu para acompanhar o crescimento da demanda das montagens que estavam sendo realizadas pela Pró-Música de Florianópolis. É presidida pelo empresário Piero Giacomini que prioriza a mão-de-obra catarinense para as produções da companhia.

Segundo Sr. Darcy (informação verbal), presidente da Pró-Música, foi a necessidade de uma produção que pensassem exclusivamente no campo operístico que motivou a criação da companhia. Ele ainda acredita que assim ainda há a possibilidades de motivar a realização de óperas com montagens menores do que as que a Pró-Música vinha realizando, para levar a ópera a teatros menores, formando platéia para tal gênero.

3.4 PÚBLICO

Com relação à faixa etária, não é possível notar uma constância no perfil do público. Na primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, a maior quantidade de pessoas entrevistadas estava acima dos 51 anos, com 39% das respostas, e na segunda montagem, entre 19 e 24 anos, com aproximadamente 33% das respostas. Como segunda opção mais respondida, ficou de 19 a 24 anos, com 18%, na primeira montagem e, de 25 a 30 anos, com cerca de 29%, em na segunda. Assim, percebe-se haver um público mais jovem na segunda montagem de *Il Barbiere di Siviglia* do que na primeira.

Esse fator também apareceu refletido na questão que abordava a ocupação principal do entrevistado. Cerca de 12% dos entrevistados da primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia* eram aposentados, enquanto na segunda, nenhuma das respostas referentes à ocupação principal citava aposentadoria. Comentando um pouco mais sobre a ocupação profissional do público, com os resultados dos questionários, a primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia* demonstrou possuir aproximadamente 22% de seu total representado por estudantes e 66% de outros profissionais (liberais, privados ou públicos) ligados a várias áreas de atuação. O público da segunda montagem *Il Barbiere di Siviglia* era constituído por 29% de estudantes e 57% de variados profissionais.

Quando se observa a escolaridade, nas duas montagens a maioria foi de entrevistados com nível superior completo, com 39% e 38% das respostas, respectivamente. A segunda opção mais respondida foi de entrevistados com especialização (25% e 19%), seguida dos com nível superior incompleto (22% e 14%). É interessante perceber este padrão entre as duas montagens, mesmo quando apresentaram diferenças de valores relacionados à faixa etária e ocupação principal.

Não parece haver uma diferenciação ou predileção com relação ao gênero dos que vão à ópera, pois em ambas as montagens de *Il Barbiere di Siviglia* a quantidade de homens e

mulheres ficaram bastante aproximadas. Na primeira montagem, 47% do público, que respondeu ao questionário, era do sexo feminino e 51% do masculino, e na segunda, a porcentagem ficou por volta de 48% de mulheres e 43% de homens²³.

A renda familiar aproximada da maior parte dos entrevistados da primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia* gira em torno de 5 a 10 salários mínimos (30%), seguido do valor de 10 a 30 salários mínimos (27%). Já na segunda montagem o resultado se modifica, com a maior parte das respostas entre 10 e 30 salários (33%), seguidos de entre 2 e 5 salários mínimos (29%). Essa diferenciação de respostas entre as duas montagens certamente se deve a dois fatores: o valor dos ingressos e à quantidade de ingressos de cortesia distribuídos. Na primeira montagem os ingressos custavam R\$ 40,00 e as cortesias foram limitadas aos sócios da Pró-Música de Florianópolis e uma média de 2 ingressos por pessoas do elenco. Na segunda os ingressos eram R\$ 70,00 e houve distribuição de ingressos cortesia a funcionários da empresa patrocinadora. Ao perceber a dificuldade de vendas de ingressos, a produção da Cia. Brasileira de Ópera iniciou também a distribuição de ingressos gratuitos através dos membros do coro. Em ambas as montagens estavam sendo vendidos ingressos pela metade do preço a estudantes com comprovação e a pessoas com mais de 60 anos, conforme lei municipal de meia-entrada.

Chamou-me a atenção a quantidade de pessoas que não responderam a questão para expressar sua opinião sobre ópera em geral. Em ambas as montagens *Il Barbiere di Siviglia* 19% dos entrevistados deixou esta questão em branco, o que pode estar mostrando alguma dificuldade em expressar-se sobre o assunto. Outras questões discursivas, que foram de cunho mais pessoal e crítico, também tiveram grande número de abstenções. Não posso excluir a possibilidade de os entrevistados não terem respondido pelo questionário ser longo, ou a récita longa, restando pouco tempo ao final para estas respostas serem escritas.

As últimas três questões dos questionários aplicados a pessoas do público pediam uma breve crítica ao que haviam acabado de assistir. Estas respostas não se encontram nos gráficos dos apêndices C e D, pois apresentaram uma grande variação de respostas. No entanto, pode-se perceber a divisão de respostas em três grupos: 1) os que não responderam por não sentirem a vontade para criticar ou terem se incomodado com a extensão do questionário, 2) os que responderam muito brevemente às perguntas utilizando-se de poucos adjetivos, 3) os que demonstraram seu gosto com mais palavras e comentaram sobre detalhes de produção.

²³ Lembrando que na primeira montagem houve 2% de entrevistados que não responderam a esta pergunta, assim como 9% também não responderam, na segunda.

Além dessas características e das que já foram citadas em outros tópicos, pelas entrevistas percebe-se que o público do circuito de ópera de Florianópolis tem o costume de ir a apresentações artísticas (como visto anteriormente), principalmente musicais. A maioria dos entrevistados, mais de 80% nas duas montagens, tem interesse em conhecer mais sobre ópera.

3.4.1 Contando fatos do período de observação

Vou utilizar este espaço para relatar algumas situações com as quais me deparei durante este período de pesquisa de campo, que de alguma forma contribuíram para os dados e futuras reflexões sobre a ópera em Florianópolis.

O primeiro acontecimento que me recordo não foi com alguém que fazia parte do circuito da pesquisa. Numa noite em que eu estava comprando um cachorro-quente habitual, em um estabelecimento próximo a minha casa, resolvi oferecer um ingresso de cortesia para *Die Zauberflöte* a um dos donos do local. A resposta foi imediata: Não obrigada, não consigo ficar sentada assistindo música. “Música é pra dançar!” disse ela. Até um pouco envergonhada, a pessoa foi se desculpendo e explicando que esse, para ela, era um evento muito sério e que não conseguia pensar em música senão como diversão. Pensei imediatamente que essa é a forma como se vão criando os circuitos, através dos gostos, significados e histórias de vida. Nada impede que os atores de outros circuitos tenham relações através de outras identificações ou que a vendedora de cachorro-quente aceitasse o meu convite e estivesse interessada em entrar ou só dar uma olhada no circuito de ópera. Confesso ter sido ingenuidade minha achar, com certeza, que ela fosse ficar muito agradecida pela oportunidade de ver uma ópera, mas isso poderia também ter acontecido.

Outro acontecimento foi o relato de uma aluna minha durante a aula que se passou logo após a récita de *Die Zauberflöte* a que ela havia ido. Essa aluna era uma dona-de-casa interessada em estudar canto, por ter percebido “que as pessoas gostavam quando ela cantava”, como ela mesma descrevia. Através das aulas foi-se interessando, entre outros, também pelo repertório de ópera. Então, nesta aula, ela comentou que para não ir sozinha, convidou uma amiga, e continuou:

Ela não queria ir, mas insisti muito. Eu queria companhia. Ela dizia que ópera é muito chato, e ainda em outra língua, que não dava pra entender nada. Quando terminou a apresentação, olhei para meu lado e tive uma surpresa, ela estava extremamente emocionada com o que tinha acabado de ver. E depois não parava de falar sobre a apresentação! (comunicação pessoal, em 09/10/2009)

Não é difícil encontrar pessoas comentando sobre a falta de opções culturais na cidade. Recordo-me especificamente de estar em meio ao público em um concerto instrumental e, enquanto esperava o início da apresentação, ouvir uma conversa entre uma filha de aproximadamente 18 anos com seu pai em que a menina desabafava que o único motivo que a fazia ter vontade de sair de Florianópolis e morar em outra cidade é a falta de atrativos artísticos da cidade, pois não tinha aqui a possibilidade de abrir o jornal e escolher sua programação cultural. Mais uma vez percebi o gosto e o costume de frequentar os teatros ou outros espaços que sejam usados com fins artísticos por pessoas da sociedade.

Der Schauspieldirektor foi uma montagem feita pela Camerata Florianópolis, incluída na sua programação anual de concertos. Com a orquestra ao fundo e poucos elementos de cena, este *Singspiel* é bem aceito pelo público, principalmente pela possibilidade de tradução do texto falado. Após interpretar o papel de *Silberklang*, recebi os cumprimentos de um senhor, com um grande sorriso, dizendo: “Nunca pensei que fosse me divertir tanto numa ópera”. Então, novamente, estava na frente de alguém que não imaginava o que podia ser uma ópera ou já carregava um conceito sobre ópera que não foi formulado por ele mesmo, já que demonstrou surpresa.

Ao final de uma das récitas de *Il Barbiere di Siviglia*, em que eu participava do elenco, enquanto recolhia os questionários preenchidos, fui abordada por um espectador que indagou de onde era o grupo que se apresentou. Foi bastante grande sua surpresa ao perceber que a grande maioria da mão de obra daquela montagem era da cidade ou do estado: “Mas como que a cidade não exhibe um grupo artístico assim?” Pareceu-me, com essa surpresa, que não deve ser muito grande o número de pessoas que sabem quem estão nos palcos ou atrás dos panos. Talvez ainda tenha permanecido um pouco da ideia de que os artistas e produtores de Florianópolis são membros da sociedade, de diferentes profissões, que se reúnem para fazer uma ópera, como uma forma de fugir da rotina e mostrar suas aptidões artísticas. A profissão cantor, por exemplo, ainda é vista como uma fantasia até por aqueles que estão inseridos no circuito de ópera de Florianópolis.

O último episódio que vou contar aconteceu durante a minha abordagem para a entrega dos questionários em na segunda montagem de *Il Barbiere di Siviglia*. Depois de apresentar-me, mencionei que havia perguntas sobre ópera e uma das pessoas de um grupo de 3 mulheres deu passo para traz exclamando assustada: “Não posso responder! É a primeira vez que venho numa ópera!”. Mais uma vez vi uma reação de alguém que estava tomada pelos rótulos que a ópera possui.

3.4.2 Saindo de Florianópolis: *La Serva Padrona* em cidades do interior.

Experiência particular foi participar de 3 récitas de *La Serva Padrona* em cidades do interior de Santa Catarina. Foram as cidades Capão Alto, com 2.753 habitantes; Campo Belo do Sul, com 7.486 habitantes e Cerro Negro, com 3.585 habitantes²⁴. Foi uma montagem com orquestra no palco (ao fundo), recitativos executados em uma versão para o português e com árias e duetos na língua original, mas com projeção das traduções. A figura 7 mostra como foi montada a estrutura de palco em uma das apresentações. A Camerata Florianópolis era a entidade responsável pela produção patrocinada por uma empresa, que fez questão de que os concertos patrocinados fossem nas cidades onde a mesma possui sede.



Figura 7: Imagem de *La Serva Padrona* no interior de Santa Catarina
 Fonte: Informativo Barra Grande. Disponível em: <http://www.baesa.com.br/baesa/admin/output/files/informativo>

Ao público mais popular, segundo Coelho (2007, p.18), “agradam o bom-humor, a zombaria, a efervescência rítmica”, mais que isso, agrada a identificação com o enredo, a possibilidade de lidar com os significados do que estão assistindo. Entendo por popular, como o autor colocou nesse caso, um público que vive uma realidade diferente de uma grande cidade, como diferente acesso aos meios de comunicação e à informação.

²⁴ Informações obtidas em:
www.ibge.gov.br/homr/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/total_populacao_santa_catarina.pdf.
 Acessado em: 03 de janeiro de 2011.

Na primeira récita a chuva atrapalhou bastante nosso trabalho, pois quando chegamos à casa paroquial onde iria ser realizada a apresentação, o local estava sem luz. Chegamos bem mais cedo para montar o palco e fazer um ensaio, mas enquanto o tempo passava e luz não voltava ia aumentando o número de pessoas do grupo que acreditava que este iria ser um ensaio geral e que a plateia não apareceria. Quinze minutos antes do horário marcado para o início da récita a luz voltou e logo apareceram algumas pessoas para perguntar se haveria a apresentação mesmo assim. Com a resposta afirmativa da produtora, não demorou muito para termos aproximadamente 80 pessoas na plateia. A proposta inicial da empresa patrocinadora era dispor de um ônibus para buscar os funcionários que moravam em lugares mais afastados, mas com a quantidade de chuva daquele dia, tornou-se impossível a execução desta tarefa.

Mesmo assim iniciamos a apresentação, com algumas peças instrumentais. Depois de uns dez minutos de *La Serva Padrona* sendo muito bem recebida pelo público, a luz falhou novamente. Todos ficaram se olhando e quando alguém acenou para a possibilidade de acendermos as velas que já haviam sido usadas para o ensaio tudo se transformou. Rapidamente pudemos continuar com a récita e mesmo sem o efeito das luzes fortes de refletores que a produção usa sempre, a atenção ao palco continuou a mesma. O texto traduzido que era projetado num telão já não podia ser mais usado, mas mesmo assim terminamos a ópera apresentada à luz de velas com uma energia inesquecível vinda do público.

O segundo dia não apresentou nenhuma aventura como a do dia anterior e teve um número maior de pessoas no público, a cidade também era um pouco maior que a anterior. O que faço questão de relatar foi o momento em que a personagem *Serpina* levanta um rolo de macarrão ameaçando bater em seu patrão *Uberto* no decorrer de uma ária. Nesse momento alguém da plateia bateu palmas pela atitude da empregada e a partir daí notei a torcida declarada para que a *Serpina* terminasse bem sua história. Ao terminar a récita notei que a torcida vinha de um grupo de senhoras que, durante uma conversa informal, me relataram ser essa a coragem que toda mulher deveria ter. Percebi que esse grupo havia encontrado um grande laço de identificação com esta ópera e aproveitaram ao máximo e a sua maneira o que a ópera podia oferecer.

Na terceira récita a torcida voltou-se para *Uberto*, pois a plateia estava repleta de crianças que se identificaram de imediato com este personagem. Na verdade não foi bem uma torcida, a identificação veio através da comicidade do personagem bonachão e atrapalhado, algo como um palhaço de circo que tanto encanta as crianças. A fila de crianças para tirar foto e guardar um registro daquele momento foi grande.

Para terminar, esses três dias foram bastante gratificantes a todos os que participaram e a recepção à ópera nessas cidades não poderia ter sido melhor. Todos estes relatos introduzem a próxima parte desta pesquisa que se volta inteiramente aos mitos e à recepção crítica da ópera em Florianópolis.

4 REFLETINDO SOBRE A ÓPERA

4.1 Mitos

A história da prática de ópera em Florianópolis é desconhecida por grande parte da população da cidade, inclusive pelos que a vivem neste tempo mais recente. A estes últimos, restaram poucas evidências, que vêm sendo desvendadas recentemente por meio de estudos sistemáticos. Além destas informações uma série de afirmações²⁵ tenta justificar vários fatores desta prática. Várias dessas afirmações foram denominadas “mitos” por Mesquita (2009), motivado pela crença de que tais sentenças fossem inverdades, porém essa denominação acaba tornando-se rasa ao observar-se que tais frases trazem outros meios para reflexão e não se demonstram como sendo totalmente falsas.

Faz-se necessário, aqui, discorrer brevemente sobre o termo “mito” que não possui fácil definição. Tomando algumas observações de Rocha, o mito é, antes de tudo, uma narrativa, “uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações” (ROCHA, 1996, p.1). Tomando também o conceito de que os mitos são criados “para nos auxiliar a lidar com as dificuldades humanas mais problemáticas” (ARMSTRONG, 2005, p. 11), fica um pouco mais clara a existência dos mitos, inclusive na prática de ópera de Florianópolis. Os mitos em torno da prática de ópera na cidade devem ter surgido para justificar acontecimentos, explicar características ou

²⁵ Relembrando: os mitos citados por Mesquita (2009, p. 162-164), nas frases: “Não há público para ópera no Brasil”, “Ópera só atrai gente ‘velha’”, “Não se consome ópera no Brasil”, “Os espetáculos são amadores e não podem ser comparados aos dos principais teatros do mundo”, “Não existe tradição de ópera no Brasil”; somados à afirmação de Sampaio (2008, p. 12) de que “a ópera é sinônimo, em nosso tempo, de espetáculo de elite, sofisticado no pior significado da palavra”. Estas afirmações serão tomadas como base para a reflexão por coincidirem com as idéias empíricas encontradas na prática de ópera em Florianópolis.

interpretar situações desta prática. Ao final, o sentido que foi encontrado através do mito criado acaba encontrando sua funcionalidade dentro da sociedade, sendo transmitido entre as pessoas.

Para Rocha (1996, p.33) “o significado do mito está vinculado a grupos de acontecimentos que às vezes encontram-se até afastados na estória do mito”, então quando se percebe o mito como uma totalidade, pensando em pontos do contexto de um determinado grupo social, chega-se perto de seu significado. Com uma significação, joga-se, conforme Rocha (1996, p. 39), com a possibilidade intelectual do mito, que é o prazer de sua interpretação, levando também a uma interpretação de uma estrutura. Pensar no mito inserido no circuito de ópera ajuda a esclarecer sua estrutura e características.

Rocha (1996, p.2) ainda diz que a verdade de um mito não deve ser procurada somente no nível de sua veracidade e segue:

Aqui o aspecto principal é que, embora o mito possa não ser a verdade, isto não quer dizer que seja sem valor. A eficácia do mito e não a verdade é que deve ser o critério para pensá-lo. O mito pode ser efetivo e, portanto, verdadeiro como estímulo forte para conduzir tanto o pensamento quanto o comportamento do ser humano ao lidar com realidades existenciais importantes. Em última instância, a própria idéia de verdade é um conceito discutível. Muitos pensadores acreditam que ela não exista e que o que chamamos verdade não passe, no fundo, de uma versão bem-sucedida sobre um determinado acontecimento. Nesse sentido, procurar saber se o mito diz estritamente a verdade torna-se uma tarefa, na melhor das hipóteses, inútil. (ROCHA, 1996, p. 3-4)

Enfim, a verdade do mito está na sua eficácia em justificar ou ilustrar os fatos e não nos dados factuais em si (ARMSTRONG, 2005, p. 14). O que importa destacar é que os mitos apresentados por Mesquita (2009, p. 162-164) e a afirmação de Sampaio (2008, p. 12), sendo verdadeiros ou não²⁶, têm assumido os seus lugares na narrativa de pessoas inseridas no circuito de ópera. Em Florianópolis, estas mesmas frases aparecem circulando entre o discurso das pessoas do circuito de ópera, como pude confirmar em meu período de trabalho de campo.

A seguir apresento os mitos listados por Mesquita (2009, p. 162-164) e a afirmação de Sampaio (2008, p. 12) incitando uma reflexão sobre a recepção atual da prática de ópera e Florianópolis. A reflexão acaba ilustrando

²⁶ Especificamente neste texto (*O olhar do fã*), Mesquita tenta brevemente encontrar contradições às afirmações dos mitos, o que não é a intenção deste trabalho.

4.1.1 Não há público para ópera...

Através dos jornais, vêem-se notícias que podem ter auxiliado na eficácia, usando o termo de Armstrong (2005, p. 14), deste mito. Em 1913, um cronista se pergunta escrevendo a respeito da apresentação da opereta *Casta Susanna*: “devo ou não censurar o público por ter deixado em um quase abandono as duas récitas efetuadas no sábado ou domingo? O nosso público queixava-se de não haver companhias que aqui viessem...” (O DIA, 27/05/1913). Na década de 1920 algumas críticas e crônicas de apresentações inseriam a “pouca concorrência” em seus textos, como numa apresentação da Companhia Arruda (O ESTADO, 15/07/1920). Porém também foram encontradas notícias com informações indicando o oposto como sobre a mesma companhia, porém em outra récita, em que a “concorrência foi excelente” (O ESTADO, 09/07/1920).

Em outro contexto, 3 décadas mais tarde, na apresentação da revista *Estou aí nessa boca?* ficou registrado que sua “estréia auspiciosa contou com um público numerosíssimo, talvez dos maiores que o Teatro Álvaro de Carvalho tenha abrigado nesses últimos tempos” (O ESTADO, 10/06/1950). No mesmo ano, mas uma vez encontra-se o comentário de que “o numeroso público que vem acompanhando os concertos...” (O ESTADO, 19/10/1950), mostrando novamente que não havia falta de público.

Enquanto os jornais escreveram sobre uma apresentação de ópera, opereta, revista, entre outros gêneros, é possível encontrar comentários sobre a quantidade da audiência. Entretanto, considerando que tais textos apresentavam opiniões e intenções pessoais ou de determinado grupo e sem o acesso aos borderôs dessas apresentações não é possível saber as referências dos autores. Assim, os comentários sobre a presença do público não fazem possível uma conclusão de que a maioria das vezes houve pouca audiência ou não, para isso seria necessário um estudo mais contextualizado e estruturado sobre o assunto.

Um ponto que me intrigou na reflexão deste mito foi a tendência que ele traz da existência de um “público para ópera”. Como seria esse público específico? Também não tenho a resposta, mas a observação do circuito de ópera de Florianópolis apontou algumas características, que foram citadas no capítulo anterior. Tive a impressão de que os atores do circuito também acreditam, talvez inconscientemente, que quem assiste ópera tem que estar acostumado com ela e ter informações sobre este gênero (compositores, cantores, enredo...), pois o “público para ópera” não pode ser um público qualquer, deve conhecer de ópera. Isso justifica a vontade de entreter-se que os espectadores demonstraram, mas de uma forma que pudessem aliar o entretenimento ao conhecimento.

Paralelamente, os produtores de ópera de Florianópolis também agem de forma a querer criar ou aumentar o “público para ópera”. Estes atores mostram a necessidade de formar o público. Um exemplo disso é a afirmação da direção artística da primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia* de que ainda se faz necessário fazer muitas montagens tradicionais (comunicação pessoal em 21/09/2009), pois Florianópolis não conhece o repertório de ópera. Aliás, lembro que o repertório geralmente é escolhido através de títulos que chamem a atenção do público, não por ser uma ópera, mas por ser um título conhecido. Novamente a apreciação aparece ligada ao conhecimento, só que agora o conhecimento para proporcionar uma identificação maior do público com a ópera, como se ela só adquirisse sentido e despertasse interesse “para quem é dotado do código segundo a qual ela é codificada” (BOURDIEU, 2007, p. 10).

Gostaria de citar algumas expressões utilizadas em respostas dos entrevistados quando foram questionados sobre suas opiniões sobre ópera e sobre elementos que chamam ou não a atenção desses espectadores. A maioria dos entrevistados considerou a ópera uma expressão artística completa, com a junção de várias artes, usando as palavras “sintonia”, “sacerdócio”, “maestria”, “excelência”, entre outras, para descrevê-la, mostrando o reconhecimento da técnica por traz da apresentação. Houve ainda os que preferiram não manifestar sua opinião, explicando que não conheciam ópera ou estavam tendo seu primeiro contato com ela.

Ao mesmo tempo, estes mesmos espectadores usaram termos como “expressão”, “arte”, “emoção”, “diversão” e “sentimento” para mostrar o que mais chamava a atenção numa ópera. Outros falaram de satisfação e gosto, mostrando que o código para o gosto e a apreciação pode estar além de já ter participado e se habituado ao ritual de ir à ópera²⁷ ou de conhecer informações sobre ópera. Como foi visto nas apresentações de *La Serva Padrona*, o fato de o enredo ser familiar aos espectadores despertou o gosto destas pessoas.

Kerman reforça essa ideia dizendo que “a reação de uma pessoa ao drama como um todo depende do sentimento desta cena em seu contexto” (KERMAN, 1990, p. 26). A recepção fica inteiramente ligada ao contexto do receptor e do que ele está recebendo. Segundo Kerman,

o significado não pode ser restrito a palavras. Se até mesmo a música instrumental mais ostensivamente abstrata é encarada como possuidora de um significado, o argumento é certamente mais forte no caso da ópera, onde a referência conceitual específica é continuamente fornecida – pelo libreto (KERMAN, 1990, p. 30)

²⁷ Considero aqui o ritual como Mesquita descreve: “apagar das luzes no teatro, pela entrada do regente, pelas palmas iniciais, pelo mergulho na abertura ou no prelúdio, pelo instante em que a cortina se abre e pelo que vai acontecer a parti daí” (MESQUITA, 2009, p. 160), entre outras práticas.

Assim aparecem novos elementos que podem representar códigos de ligação com o público e não somente o fato de ele saber informações sobre ópera. Seguindo por esta linha, o “público para ópera” não fica restrito aos que possuem conhecimentos a respeito de ópera, mas abre-se para os que se identificam com qualquer elemento que possa existir numa ópera.

4.1.2 Ópera é para elite...

Para um dos entrevistados nas montagens de *Il Barbiere di Siviglia* a ópera é declaradamente uma “diversão elitista”. Outro ainda afirma que a ópera está, “infelizmente, restrita à elite e a grandes centros”. Essas respostas abrem o caminho para a percepção de que realmente há uma elite envolvida com a recepção de ópera em Florianópolis.

Observando o perfil sócio-econômico dos que foram entrevistados, encontra-se uma elite principalmente intelectual. Também não passa despercebida a quantidade de respostas afirmando que ópera é cultura, mostrando que para eles ir à ópera é adquirir conhecimento, além de entretenimento, uma característica da elite intelectual. Da mesma forma que Bourdieu acredita (2007, p. 9), o público propenso a receber a ópera e outras manifestações artísticas acabou encaixando-se também dentro de um padrão de nível de instrução.

Com relação ao fator financeiro, o perfil sócio-econômico revelou a predominância de pessoas da classe econômica B1 e A2²⁸, o que não descarta também ser uma elite econômica, mas não a caracteriza totalmente pela pouca quantidade de representação da classe A1. Observando as ocupações profissionais dos entrevistados, com a maioria exercendo atividades intelectuais, que não exijam nem força nem competência físicas particulares dos indivíduos (FORJAZ, 1988), mais uma vez demonstrando a presença principal de uma elite intelectual.

Bourdieu ainda afirma que “o ‘olho’ é um produto da história reproduzido pela educação” (2007, p. 10), assim dizendo que a história é também responsável pelas escolhas de gosto e hábitos da sociedade. A história mostra que a ópera esteve em Florianópolis voltada para uma elite social (política, econômica e intelectual), pois a cidade procurava seguir os exemplos da Corte, que via no evento a oportunidade de marcar presença em meio à aristocracia. A elite política, representada por pessoas com cargos políticos importantes, praticamente desapareceu dos teatros nos dias atuais e a elite econômica ainda pode ser observada, mas não chega a representar o fator mais importante do perfil do público de ópera em Florianópolis que demonstra pertencer então uma elite intelectual.

²⁸ Conforme tabela da Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa: Critério de Classificação Econômica Brasil. Disponível em: <http://www.abep.org/novo/CMS/Utils/FileGenerate.ashx?id=46>

Além disso, segundo Ferrero (1995, p. 1-2), o próprio teatro acaba simbolizando aspectos da hierarquia social, como o fato de haver lugares específicos para autoridades, herança dos lugares dos nobres nas casas de ópera (FERRERO, 1995, p. 9). O comentário da entrevistada pelo jornal *Diário Catarinense* em 25 de março de 1996, já apresentado no capítulo anterior, sobre a ópera *Il Guarany* de que “a iniciativa de mostrar ao povo uma obra tão importante é ótima”, indica que “mostrar ao povo” não significa fazer montagens em teatros com a cobrança de ingressos. A entrevistada marca em sua fala a existência de um “povo” que não vai ao teatro.

O mesmo pode ser observado com a resposta ao questionário desta pesquisa, em que o espectador da primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia* diz não gostar do “valor do ingresso que faz com que as pessoas de baixa renda tenham dificuldade de assistir” a ópera. É assim, segundo Bourdieu (2007, p. 14), “que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais”.

O mito de que ópera é para elite mostra-se bastante incorporado à população de Florianópolis: mesmo sem perceber a população mostra a separação de uma elite para ópera, porém o discurso dos entrevistados de que a ópera deveria ser mais incentivada e que ela é a “representação de cenas da vida com toda sua intensidade” e desperta emoções, acenam que o público tende a acreditar que a recepção de ópera baseia-se na identificação do público com elementos dela, sejam musicais ou textuais.

Esse fato vai de encontro ao texto de Matoso (2007) que apresenta os resultados de seu trabalho sobre o projeto *Ópera ao Largo*²⁹, que leva muito mais pessoas a assistir uma ópera do que quando ela é apresentada dentro de um teatro, lembrando que o quadro de elitização pode variar enquanto pensarmos que “o *habitus*³⁰ tem a capacidade de em determinadas condições engendrar práticas futuras criativas” (MATOSO, 2007, p.5).

Lembro-me aqui também da récita de *La Serva Padrona* apresentada em cidades do interior do estado, conforme foi relatado anteriormente, em que houve a identificação de um grupo de senhoras com a personagem *Serpina*. A identificação se deu principalmente pelas características da personagem, como elas mesmas haviam relatado. O ambiente informal, fora de um teatro, também pode ter influenciado na recepção destas senhoras.

A ópera confirma-se como um espetáculo para elite em Florianópolis, principalmente

²⁹ *Ópera ao Largo* é o nome dado à iniciativa de uma empresa de televisão de Portugal na transmissão ao vivo de óperas num telão no Largo do Teatro Nacional São Carlos.

³⁰ *Habitus* é “uma lei social incorporada.” (BOURDIEU, 2002, p.64)

intelectual. No entanto, os atores do circuito demonstram perceber que esta elitização existe, mas optam por pensar que a ópera poderia ser melhor difundida.

4.1.3 Não se consome ópera...

Os teatros de Florianópolis são de responsabilidade do governo, o que não permite que eles mesmos, representando toda sua programação artística, sejam bens de consumo, como chama Rosselli (1998, p. 89), podendo fazer a organização das temporadas de ópera com suas negociações e contratações baseado em aspectos de mercado. Para Florianópolis, o bem de consumo é a montagem de ópera. Isso se deve em parte ao fato de que, quando uma entidade artística particular resolve trabalhar com a montagem de uma ópera, precisa recorrer ao Estado. Os moldes em que se enquadram o funcionamento das atividades artísticas não permitem a exploração comercial destas atividades, afastando a possibilidade de exploração de um mercado de ópera.

Por muitas vezes fica esquecido que, conforme Eagleton (1994, p. 82) quando descreve a teoria da recepção, o público é figura essencial para a finalização da obra de arte. Os produtores de ópera, pelo menos em Florianópolis, enxergam o público através dos mitos e acabam não se utilizando de artifícios mercadológicos e publicitários para compreender aspectos da recepção do público local, desconsiderando a importância que o público possui para a existência de um mercado de consumo de ópera.

Além da venda de ingresso das récitas das montagens, a ópera pode ser consumida através de produtos como CDs, DVDs e livros. A possibilidade de consumo de bens relacionados à ópera que Florianópolis oferece não traz lucro à cidade e fica por conta de consultas, *downloads* e compras pela Internet, a maioria dando receita ao mercado internacional. As compras feitas através de lojas de música ou livrarias estabelecidas na cidade possuem uma representatividade muito pequena no montante do consumo, principalmente devido ao fato de nenhuma delas sere especializada, possuindo poucos produtos a oferecer. Apesar disso, outro dado obtido com as entrevistas para esta pesquisa é de que mais da metade dos entrevistados possuía algum tipo de mídia com ópera em sua residência.

Já foi comentado no capítulo anterior sobre a facilidade de acesso ao material de ópera e sobre ópera que a Internet traz, mas isso ainda não a torna um bem de consumo interessante a empresários. Um exemplo disso, em Florianópolis, foi a transmissão das montagens do *Metropolitan Opera House* de Nova Iorque que estiveram como parte da programação de um

cinema na cidade vizinha, São José. A empresa colocou as óperas em sua programação apenas 3 vezes no ano de 2009 e nunca mais repetiu o fato, pois a quantidade de público presente não os interessou financeiramente.

A sala de cinema em outra cidade a um preço mais elevado que o valor de uma sessão de cinema habitual (estava custando R\$ 30,00) e próximo ao valor de uma récita de ópera ao vivo (a primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia* custou R\$ 40,00), não atraiu muito aos consumidores, além disso, as sessões eram em somente um horário da semana toda de programação do cinema. Ao mesmo tempo em que se observa a falta de interesse dos empresários em investir em bens de consumo relacionados à ópera, pois se interessam em retorno rápido a seus investimentos, o episódio da programação de cinema, por exemplo, também demonstra algumas características de mercado para o consumo esses produtos.

4.1.4 Ópera só atrai gente velha...

Nos resultados dos questionários aplicados para esta pesquisa relacionados à faixa etária foi possível encontrar uma variação de números entre a primeira e a segunda montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, sendo que esta última atingiu um público mais jovem. A maior diferença de produção entre as montagens foi que a segunda utilizava-se do recurso de animação computadorizada para a maior parte da composição de seu cenário, trazendo todo o enredo para dentro de um desenho animado, cuja característica esteve divulgada em todas as propagandas desta montagem.

Nas duas montagens houve entrevistados, todos entre 19 e 30 anos, que argumentaram sobre a necessidade de uma renovação na prática de ópera ou demonstraram não se satisfazerem com montagens tradicionais. Uma das respostas que chamou atenção, na segunda montagem de *Il Barbiere di Siviglia*, mostrou que o entrevistado acredita

que ópera é entretenimento antes de tudo. Em sua forma convencional a ópera pode perder esse caráter, ganhar um tom de obsolescência. Este tipo de montagem traz a ópera para os dias atuais, educando e aproximando o público deste tipo de espetáculo.

Ele demonstra acreditar que a reprodução de ópera de forma tradicional foge ao propósito da ópera. O público de hoje, segundo Casoy (2009, p. 30), é muito diferente, mais jovem, e pertence a uma “geração criada dentro do império da imagem”. A exemplo disso, mais da metade dos entrevistados da segunda montagem elogiou a iniciativa do uso de

animação na produção de uma ópera, o que mais uma vez remete a Bourdieu (2007, p. 10), pois se esta geração foi criada pelo império da imagem e considerando a imagem um código específico, é isso que ela busca apreciar também numa ópera.

Então o fato da primeira montagem de *Il Barbiere di Siviglia* ter seguido as características de uma montagem tradicional, pode ter levado o público com mais idade ao teatro, já que esta é uma prática que vem repetindo-se nas montagens produzidas pela Pró-Música. Na verdade, não se pode esquecer que outras variáveis devem ser consideradas para esta afirmação, como por exemplo, o meio de divulgação usado que foi diferente também entre as duas produções. O tradicionalismo não deve ser desconsiderado, já que a ópera é uma tradição artística, porém com a oportunidade “para interpretação completamente nova do problema operístico e do repertório operístico” (KERMAN, 1987, p. 21).

Mas não é possível negar que, segundo Mesquita (2009, p. 163), é mais comum para as pessoas acima de quarenta anos criar uma tradição pessoal de ir à ópera, isso sem excluir o interesse pelo jovem em ópera. Inclusive o mesmo autor lembra que “o ‘dono’ da comunidade *Ópera* (Orkut) é um jovem de dezesseis anos, cursando atualmente a segunda série do Ensino Médio” (MESQUITA, 2009, p. 159).

4.1.5 Os espetáculos são amadores e não podem ser comparados aos principais teatros do mundo...

“Interessante musicalmente e também dramaturgicamente/cenicamente, mas ainda mal produzida no Brasil”. Essa foi uma das respostas com a opinião sobre ópera de um dos entrevistados para esta pesquisa. Tal afirmação mostra a comparação das produções de ópera no Brasil com os principais teatros do mundo, como mostra o mito. É difícil pensar em comparações “num país em que a produção operística nunca teve, por períodos realmente significativos, uma continuidade real e efetiva” (COELHO, 2009, p. 69).

A necessidade de comparação com os países que possuem mais de 400 anos de história de ópera, pensando nela somente como uma tradição europeia antiga gera pré-conceitos referentes à sua prática, pela tendência de se basear na história deles. Não se pode negar toda a trajetória da ópera europeia, mas pode-se também considerar uma trajetória da ópera mais localizadamente. Kirk (2005, p.240) complementa essa ideia afirmando que mais vale ater-se a aspectos localizados que podem mover a ópera, com a preocupação em pensar em que estilos e temas atrairiam este público.

Observando o circuito de ópera de Florianópolis nota-se que este mito está inserido no

discurso dos produtores, principalmente. A exceção da resposta comentada anteriormente, em nenhum outro questionário foi extraída alguma que remetesse à comparação com outras localidades. Os receptores expressaram sua opinião sobre as montagens parecendo estar demonstrando o seu gosto individual e não baseado nos mitos.

Já os produtores, não raramente mencionaram outras produções com a intenção de estabelecer padrões para suas próprias produções. O respeito à tradição de ópera de cidades maiores e mais antigas do Brasil ou de outros países trazem para estes produtores a tendência de imitação de outras tradições, sem pensar na sua própria tradição.

Esse é um ponto que remete também à crítica, pois a crítica traria a possibilidades de examinar as produções atuais sem descartar os antecedentes e traria a possibilidades de discussões sobre o futuro destas. A crítica vem mantendo-se apagada não deixando os produtores perceberem aspectos da recepção. Porém, como afirma Fischer (2009, p. 40), “parece impossível que algum dia a ópera consiga obter massa crítica semelhante a de outros gêneros musicais, seja no Brasil ou no exterior, mas as multidões que se aglomeram em apresentações ao ar livre dão alento à possibilidade”.

4.2 Não existe tradição de ópera...

As práticas musicais estão envolvidas a conceitos de tradição constantemente. Dentro das informações transmitidas pela tradição estão os mitos. A tradição a prática de ópera em Florianópolis está colocada na transmissão de mitos que, em geral, mostram-se criados pela comparação com outras localidades. A tradição não é apenas uma condição a que a prática está submetida, como lembra Gadamer (apud BEARD; GLOAG, 2005, p. 187), ela vem transformando-se conforme o tempo em que ela vai sendo compreendida. Os mitos pertencentes à tradição de ópera de Florianópolis, mesmo com elementos tomados de outra localidade, encontram-se em transformação.

Pôde-se perceber que a recepção de ópera encontra-se ligada à tradição de ser para uma elite financeira, social e cultural. Em Florianópolis, nesta pesquisa, encontrou-se ligação somente com a elite cultural, sendo desafiada por propostas com a apresentação de *Il Guarany* ao ar livre em 1996, abrangendo público diverso e numeroso, e da turnê de *La Serva Padrona* para um público do interior do Estado de Santa Catarina, que não representa esta elite. Assim, a tradição, representada pelo mito de que ópera é para elite, encontra-se num embate que confronta o gosto construído pela educação ou pela identificação com elementos da apresentação de uma ópera. Acreditando em Bourdieu (2007, p.12), a ruptura das tradições é

uma possibilidade e pôde ser observadas em todas as contradições que foram encontradas aos mitos relacionados anteriormente no texto.

Todas as contradições e concordâncias com os mitos também ilustraram o fato de a tradição não ser somente uma forma de manter o conservadorismo, mas também apresentar os meios, através de sua compreensão e reflexão, para “positivamente delinear o presente e o futuro” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 187). Esta é a mesma ideia que Fischer apresenta pelo termo autoconhecimento, que

no caso da cena lírica pode se valer de ferramentas tão objetivas como acompanhamento de indicadores do setor (número de montagens e récitas, total de ingressos vendidos, borderôs, cobertura de mídia, perfil dos freqüentadores, pesquisas de opinião, etc.) ou tão subjetivas como um questionamento amplo do papel que a ópera desempenha na sociedade do século XXI. (FISCHER, 2009, p.40)

De qualquer forma, outra percepção tirada dos questionários é de que não se pensa na ópera somente como uma tradição trazida de outra localidade. A maioria dos receptores entrevistados declarou que ela é a junção de várias artes e que a ópera se encaixa no leque de manifestações artísticas que eles têm o hábito de apreciar. Esse pensamento desmitifica a ópera de tanta tradição, trazendo-a para mais perto do receptor; além disso, somando ao fato de que a apreciação está ligada também à identificação de códigos de elementos da ópera, pode levá-la a um patamar mais popular, no sentido de amplitude de acessibilidade a um maior número de pessoas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, procurei descrever a prática de ópera em Florianópolis através de elementos de sua recepção, o que ficou delimitado principalmente com a observação do público em montagens de ópera apresentadas na cidade nos anos de 2009 e 2010. Na última década, de 2000 a 2010, o crescimento de tal atividade artística nesta cidade chamou-me atenção e trouxe-me até esta pesquisa. Porém, ao me encontrar inserida nesta atividade, alguns mitos despertaram meu interesse numa reflexão em torno de quanto eles influenciariam na recepção de ópera.

Primeiramente, a visão da história, mesmo que turva, com poucas oportunidades de contextualizações e detalhamentos, revelou-me o rótulo de que ópera é para elite. Esse conceito foi construído desde as primeiras atividades com ópera, não só em Florianópolis, e persiste até os dias atuais, principalmente pela difusão do mito de que ópera é para elite na tradição oral e pela ópera ser realizada dentro de teatros, pois eles também possuem este mesmo rótulo.

Como foi observado no perfil do público entrevistado, que se revelou ser uma elite intelectual nesta cidade, a educação e o ambiente são um fator decisivo na apreciação de ópera. Pensando assim, o público para ópera existe, mas fica um tanto limitado ao se supor qualidades específicas para ele. No entanto, a ópera como obra de arte traz a possibilidade da recepção a indivíduos que também não fazem parte de determinado grupo social, pois possui vários códigos que podem despertar o interesse de qualquer pessoa, adicionando outros fatores à sua apreciação.

A consulta aos jornais trouxe-me a certeza de que já houve ópera em Florianópolis, não somente o que foi registrado após o final do século XX, que é o que praticamente todo o circuito de ópera acredita. Além do movimento em torno da ópera em Desterro no século

XIX, já revelado por outras pesquisas, houve ópera até meados do século XX sem ela desaparecer completamente, mas restringindo-se a repertório de bandas sinfônicas e concertos vocais. A pesquisa histórica sobre a ópera em Florianópolis mostra-se possível com este material, podendo então ser feitas pesquisas com delimitações de tempo e contextualizações mais precisas. Enfatizo o resgate das obras compostas por compositores radicados na cidade como as operetas *Os namorados de minha mulher* e *O Ermitão de Muquém*, de José Brazilício, e *Jardim Maravilhoso*, de Álvaro Ramos.

O trabalho etnográfico marcou, principalmente, o que diz respeito ao público. A amostragem de entrevistados registrou o perfil dos que estavam naquelas montagens de ópera e mostrou o que estes pensavam a respeito de ópera. Notadamente, diversão, cultura e emoção misturam-se como motivos para a apreciação das montagens de ópera observadas. A consolidação das montagens de ópera de Florianópolis tem se dado pelo gosto pela ópera de uns, vontade de acompanhar a programação artística de outros e ainda pela vontade de prestigiar e incentivar produção local.

Examinando as respostas dos questionários aplicados para esta pesquisa, percebe-se a tendência por parte do público para uma renovação da ópera, com a utilização de recursos tecnológicos ou outras técnicas que tem sido afastada das montagens de ópera da cidade para manter-se a prática da produção de montagens mais tradicionais. O apreço pelas tradições da ópera europeia e a constante comparação com a prática de ópera de outras localidades não trazem a perspectiva correta da recepção localizada em Florianópolis, que se mostrou interessada nesse gênero. Com certa fuga do foco centralizado na recepção, dedicando-se também a aspectos da produção das óperas observadas, foi possível encontrar um provável desencontro entre as ideias dos produtores e as expectativas dos receptores.

De modo geral, os responsáveis pela produção de ópera em Florianópolis não se dedicam somente a esta atividade, mas são profissionais das atividades a que são contratados. A ópera, como outras atividades artísticas, é financiada por Leis de Incentivo à Cultura, o que não traz autonomia para o mercado da ópera em Florianópolis. O orçamento para uma ópera por ano já tem encontrado dificuldades de ser aprovado, como em outras localidades do país, então uma temporada estaria longe de cogitação.

Esses produtores têm em seu discurso a vontade de uma popularização, no sentido de abrangência, da ópera para outras pessoas da população. Porém acabam tratando-a como uma forma de arte fechada através da constante preferência pelas tradições. Assim, o pensamento continua sendo o da realização de montagens dentro de teatros, com a preocupação de apresentar cenários bastante realistas, figurinos luxuosos, entre outros elementos, fazendo

com que a ópera como objeto da recepção acabe esquecida, lembrando que a recepção se dá através da identificação com o contexto de cada pessoa ou grupo social. A valorização da tradição, através dos mitos, sem sua compreensão contextualizada, acaba atraindo somente certos grupos sociais, o que leva ao lado oposto do discurso de popularização da ópera.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BARNES, Clifford. Vaudeville. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillian, 1995. p. 565-567. v. 19.
- BARROS, Guilherme Sauerbronn de. Da Ópera para o Salão: o repertório doméstico do século XIX. Revista *DAPesquisa*. Florianópolis, n. 1, v. 3, 2008.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. [S. l.]: Routledge, 2005.
- BERUTTI, Julia. Festival reverencia Aldo Baldin. A Notícia, Florianópolis, 12 ago. 1998. Anexo. Disponível em: <http://www1.an.com.br/1998/ago/12/0ane.htm>.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007
- _____. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba, DeArtes – UFPR, 2008.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro*. Florianópolis: Lunardelli, 1979. 2 vols.
- CASOY, Sérgio. Trajetórias: anotações sobre um século de ópera no Brasil. In: SAMPAIO, João Luiz (org.). *Ópera à brasileira*. São Paulo: Algor Editora, 2009. p. 23-34.
- CASTAGNA, Paulo. A Musicologia Enquanto Método Científico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, n. 1, p. 7-31, 2008.
- CATÁLOGO de Jornais Catarinenses: 1850-1989. Florianópolis: Imprensa Oficial, 1990.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COELHO, Lauro Machado. O triunfo do bom senso: uma década de montagens brasileiras. In: SAMPAIO, João Luiz (org.). *Ópera à brasileira*. São Paulo: Algor Editora, 2009. p. 59-72.
- _____. Patience e as óperas de Gilbert e Sullivan. *Revista Concerto*. São Paulo, ano XIII, n. 135, p. 18, 2007.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade: Algumas Interpretações. *Revista Brasileira de História*, XVI Reunião da ANPUH, Rio de Janeiro, 1991.

CORRÊA, Carlos Humberto P. *História da cultura catarinense*. Florianópolis: Ed. Da UFSC: Diário Catarinense, 1997.

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. *Ictus*. Salvador, v. 7, p. 7-32, 2006. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/110/84>.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. “*Suena el Río*”. *Entre tangos, murgas, milongas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Florianópolis. 2009. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social/Universidade Federal de Santa Catarina.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Teoria Literária*. São Paulo: 2. ed., Martins Fontes, 1994.

ESTATUTO da Pró-Música de Florianópolis. 1973. Disponível em: http://www.promusicasc.com.br/apromusica/promusicasc_estatuto.pdf.

FISCHER, Heloísa. A ópera no divã: um gênero em busca do mercado. In: SAMPAIO, João Luiz (org.). *Ópera à brasileira*. São Paulo: Algor Editora, 2009. p. 35-41.

FERRERO, Mercedes Vial. Stage and Set. In: BIANCONI, Lorenzo; BESTELLI, Giorgio (ed.). *Opera on Stage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 1-124.

FORJAZ, Maria Cecília Spina. Lazer e Consumo Cultural das Elites. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 3, n. 6, fevereiro 1988. p. 99-113.

FRECCIA, Gustavo Weiss. *Programação no Theatro Santa Izabel e o gosto musical em Desterro no final do Império*. Florianópolis, 2008. Trabalho de Conclusão de Curso Centro de Artes/Universidade do Estado de Santa Catarina.

GASPARI, Elio. *Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GEBLER, Rute Ferreira. *Entrevista concedida a Claudia Bonaldo Ondrusek*. Florianópolis, 16 de jun. de 2010. Entrevista.

GEERTZ, Clifford. *Nova Luz Sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

HOLLER, Marcos Tadeu. A Música na Imprensa em Desterro durante o Império. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17, 2007. São Paulo. Anais. Unesp, 2007. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_MTHoller.pdf

HÜBENER, Laura Machado. História econômica e Financeira. In: MELO, Osvaldo Ferreira de (coord.). *História Sócio-Cultural de Florianópolis*. Florianópolis: Clube Doze de Agosto: Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina: Lunardelli, 1991.

IENSEN, Jacqueline. Cabem 732 pessoas nesta morada. *A Notícia*, Florianópolis, 21 nov. 2008. NA Capital, Cultura. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/anoticia>.

KERMAN, Joseph. *A Ópera como Drama*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIRK, Elise K. *American Opera: Innovation and Tradition*. In: COOKE, Mervyn (ed.). *The Cambridge companion to twentieth-century opera*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2005. p. 197-208.

LAMB, Andrew. *Operetta*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1995. p. 648-652. v. 13.

LOUREIRO, Goshai Daian et.al. *História & Memória: preservação de acervos documentais e resgate da memória social e institucional*. In: CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA, 8, 2005, Rio de Janeiro. *Navegar é preciso - transformar é possível*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pró-Reitoria de Extensão, v. 2, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>.

MATOSO, Rui. *O Teatro Nacional de São Carlos, a "Ópera ao Largo" e os seus públicos*. Lisboa, 2007. Disponível em: http://www.culturaviva.com.pt/textos/rui%20matoso/Teatro%20Nacional%20Sao%20Carlos_%20Opera%20ao%20Largo%20-%20publicos.pdf

MEIRINHO, Jalí. *Organização político-administrativa de Florianópolis, na Capitania, na Província e na República*. In: MELO, Osvaldo Ferreira de (coord.). *História Sócio-Cultural de Florianópolis*. Florianópolis: Clube Doze de Agosto: Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina: Lunardelli, 1991.

MESQUITA, Renato Rocha. *O olhar do fã: nove sugestões de um apaixonado por ópera*. In: SAMPAIO, João Luiz (org.). *Ópera à brasileira*. São Paulo: Algor Editora, 2009. p. 155 – 168.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade*. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O desconforto da Musicologia*. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, n.11, p. 5-18, 2005. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_01.pdf

OLIVEIRA, Aíla Seguin Dias A.; ELY, Vera Helena Moro Bins. *Avaliação das condições de acessibilidade espacial em Centro Cultural: estudo de caso*. In: Encontro Nacional de Tecnologia no Ambiente Construído, 11. 2006. Florianópolis. *Anais*. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/petarq/wp-content/uploads/2008/02/entac-20.pdf>

PEIRANO, Mariza G.S. A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil. *Série Antropologia*. Brasília, n. 255, 1999. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie255empdf.pdf>

PEREIRA, Thiago Momm. Clube da Ópera. *A Notícia*. Florianópolis, 11 ago. 2005. Anexo. Disponível em: <http://www1.an.com.br/2005/ago/11/0ane.htm>

PISANI, Osmar. Arte Catarinense: uma paisagem em transformação. In: CORRÊA, Carlos Humberto (org.). *A Realidade Catarinense no século XX*. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2000. p. 455-472.

_____. Artes Plásticas: Visualidade Plural. In: PEREIRA, Nereu do Vale (org.). *Ilha de Santa Catarina: espaço, tempo e gente*. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. 2 v.

ROCHA, Everardo. *O que é mito?* [S.l.]: Editora Brasiliense. 1996. (Coleção Primeiros Passos, 151)

ROSSELLI, John. Opera Production 1780-1880: The Economics Vicissitudes of the Opera Industry. In: BIANCONI, Lorenzo; BESTELLI, Giorgio (ed.). *Opera Production and its resources*. Chicago: The University Chicago Press, 1998. p. 89-98.

SACHET, Celestino; SACHET, Sérgio. *Santa Catarina: 100 anos de história*. Florianópolis: Século Catarinense, 1997-1998. v. 1, 2.

SAMPAIO, João Luiz. Chance desperdiçada? Ainda há tempo... *Revista Concerto*. São Paulo, ano XIV, n. 143, p. 12, 2008.

SANTOS, Darcy Brasileiro dos. *Entrevista concedida a Claudia Bonaldo Ondrusek*. Florianópolis, 02 de ago. de 2010. Entrevista.

SCHMITZ, Paulo Clóvis. O Teatro Álvaro de Carvalho. In: SCHMITZ, Paulo Clóvis (org.) et al. *Pequena história do Teatro Álvaro de Carvalho*. Florianópolis: Paralelo 27: FCC, 1994.

SERRONI, J. C. *Teatros - Uma Memória Do Espaço Cênico Do Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

SAGE, Jack; SALTER, Lionel. Zarzuela. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillian, 1995. p. 649-652. v. 20.

TEMPERLEY, Nicholas. Burletta. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillian, 1995. p. 473-474. v. 3.

TÉO, Marcelo (Org.). *De arte: crítica e crônica musical n'A Gazeta Florianópolis, década de 1930*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

WILLIAMS, Alastair. *Constructing Musicology*. [S. l.]: Ashgate, 2002.

ZEFERINO, Augusto César. A Expansão da Rede Urbana. In: CORRÊA, Carlos Humberto (org.). *A Realidade Catarinense no século XX*. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2000. p. 41-60.

JORNAIS

A GAZETA CATHARINENSE. Florianópolis, [1908-1910]. Diário.

A GAZETA. Florianópolis, [1934-1983]

A REGENERAÇÃO. Desterro, [1868-1888]. Bissemanal e depois diário.

A REPÚBLICA. Florianópolis, [1889-1902]. Diário.

DESPERTADOR. Desterro, [1863-1885]. Bissemanal.

DIÁRIO CATARINENSE. Florianópolis, [1986-atualmente]. Diário.

MATRACA. [1881-1888].

O CONSERVADOR. Desterro, [1872-1880]. Bissemanal.

O CRUZEIRO. Desterro, [1860]. Bissemanal.

O DIA. Florianópolis, [1901-1918].

O ESTADO. Florianópolis, [1915-2007]. Diário.

O MERCANTIL. Desterro, [1861-1869]. Bissemanal.

O MOLEQUE. Desterro, [1884-1885]. Semanal.

O PACAJÁ. Desterro, [1862]. Semanal.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Questionário piloto

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Centro de Artes – CEART
Programa de Pós-graduação em Música

Prezado colaborador,

Abaixo, segue questionário com a finalidade de coleta de dados para pesquisa em nível de Mestrado, na área de Musicologia, da mestranda Claudia Bonaldo Ondrusek, sob orientação do prof. Marcos Tadeu Holler.

Sexo: () Masculino () Feminino

Faixa Etária: () até 18 anos () de 19 até 24 anos () de 25 até 30 anos
 () de 31 até 40 anos () de 51 em diante

Escolaridade: () Ensino fundamental incompleto () Ensino fundamental completo
 () Ensino médio incompleto () Ensino médio completo
 () Ensino superior incompleto () Ensino superior completo
 () Especialização () Mestrado () Doutorado

Qual sua ocupação principal?

Identifique quantas vezes esteve no teatro para assistir uma apresentação artística, nos últimos 12 meses: () nenhuma () uma vez () duas vezes
 () três vezes () quatro ou mais vezes

Cite algumas:

Qual o seu contato com música?

É a primeira vez que assiste a uma ópera? ()sim ()não

Possui alguma mídia (CD ou DVD) com repertório de ópera em sua casa? ()sim ()não

Conhecia anteriormente o enredo ou a música da ópera apresentada? ()sim ()não

Coloque o(s) principal(is) motivo(s) para você ter vindo a esta apresentação:

Você tem interesse em conhecer mais sobre ópera? ()sim ()não

- *As próximas questões possuem a possibilidade de haver mais de uma resposta, ou mesmo nenhuma das alternativas.*
- *As linhas livres, abaixo das questões, são para argumentações e comentários sobre as questões, bem como para novas alternativas de resposta.*

Qual a sua opinião sobre ópera?

- gosto de ópera
 não me identifico com ópera
 prefiro ir a concertos
 é interessante
 acho cansativo
 necessito conhecer mais sobre ópera para responder essa questão
-
-

Qual a característica da ópera que mais lhe chama atenção?

- a música
 o fato de possuir um enredo junto com a música
 as vozes dos cantores
 a produção – figurino, cenário, personagens...
 nenhuma característica
-
-

Qual a característica não lhe chama atenção?

- a música
 o fato de possuir um enredo junto com a música
 as vozes dos cantores
 a produção – figurino, cenário, personagens...
 nenhuma característica
-
-

Sobre esta ópera:

O que achou do enredo?

Da música?

Desta montagem?

APÊNDICE B – Questionário aplicado ao público para coleta de dados

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Centro de Artes – CEART
Programa de Pós-graduação em Música - PPGMUS

Prezado espectador,

Você está sendo convidado a colaborar com a coleta de dados para pesquisa em nível de Mestrado, na área de Musicologia, da mestrandia Claudia Bonaldo Ondrusek. O estudo pretende investigar aspectos da prática e da recepção de ópera em Florianópolis. Sua atenção será de muita importância para o estudo. Muito obrigada.

Observações: Se for necessário, haverá canetas à sua disposição no saguão do teatro. Após a resposta, o questionário poderá ser deixado no mesmo saguão, próximo à localização das canetas.

Sexo: () Masculino () Feminino

Faixa Etária: () até 18 anos () de 19 até 24 anos () de 25 até 30 anos
 () de 31 até 40 anos () de 41 até 50 anos () de 51 em diante

Escolaridade: () Ensino fundamental incompleto () Ensino fundamental completo
 () Ensino médio incompleto () Ensino médio completo
 () Ensino superior incompleto () Ensino superior completo
 () Especialização () Mestrado () Doutorado

Renda familiar aproximada:

- () até 1 salário mínimo (até R\$ 465,00)
 () de 1 a 2 salários mínimos (de R\$ 465,00 até R\$ 930,00)
 () de 2 a 5 salários mínimos (de R\$ 930,00 até R\$ 2.325,00)
 () de 5 a 10 salários mínimos (de R\$ 2.325,00 até R\$ 4.650,00)
 () de 10 a 30 salários mínimos (de R\$ 4.650,00 até R\$ 13.950,00)
 () mais de 30 salários mínimos (a partir de R\$ 13.950,00)

Qual sua ocupação principal?

Identifique quantas vezes esteve no teatro para assistir uma apresentação artística, nos últimos 12 meses: () nenhuma () uma vez () duas vezes

() três vezes () quatro ou mais vezes

Cite algumas:

Qual o seu contato com música?

É a primeira vez que assiste a uma ópera? () sim () não

Possui alguma mídia (CD ou DVD) com repertório de ópera em sua casa? () sim () não

Conhecia anteriormente o enredo ou a música da ópera apresentada? ()sim ()não

Coloque o(s) principal(is) motivo(s) para você ter vindo a esta apresentação:

Você tem interesse em conhecer mais sobre ópera? ()sim ()não

Qual a sua opinião sobre ópera?

Qual(is) a(s) característica(s) de ópera que mais lhe chama(m) atenção?

Qual(is) a(s) característica(s) que não lhe chama(m) atenção?

Sobre esta ópera:

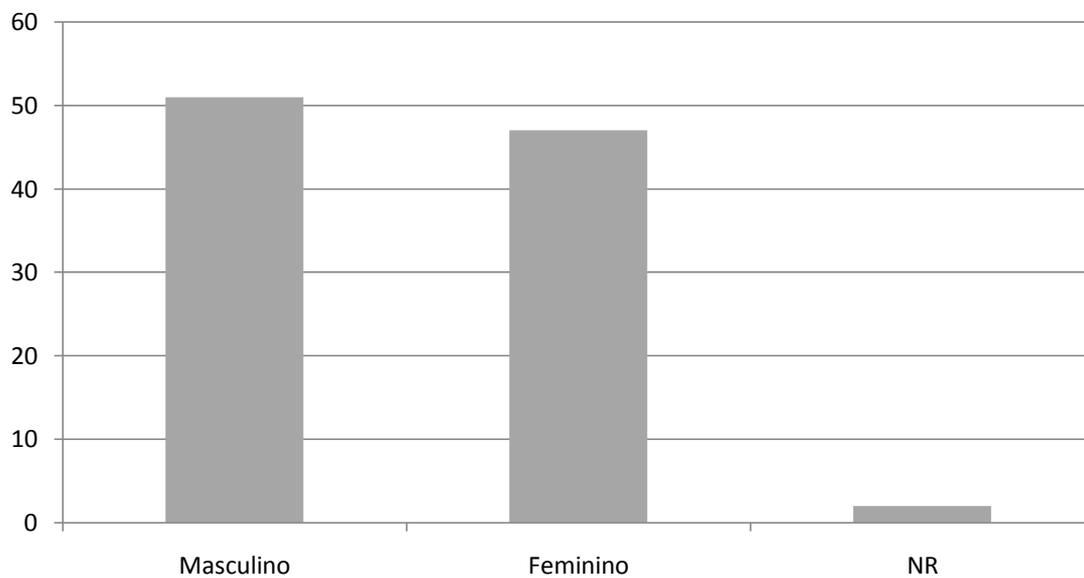
O que achou do enredo?

Da música?

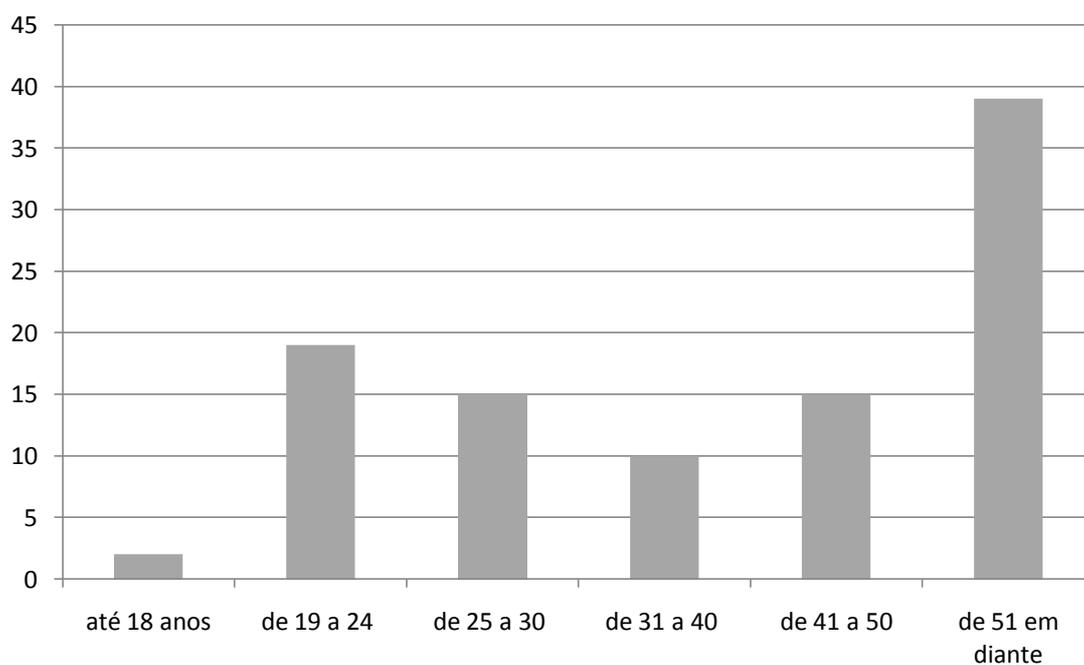
Desta montagem?

APÊNDICE C – Gráficos com os resultados dos questionários de *Il Barbiere di Siviglia*, novembro de 2009.

Sexo³¹

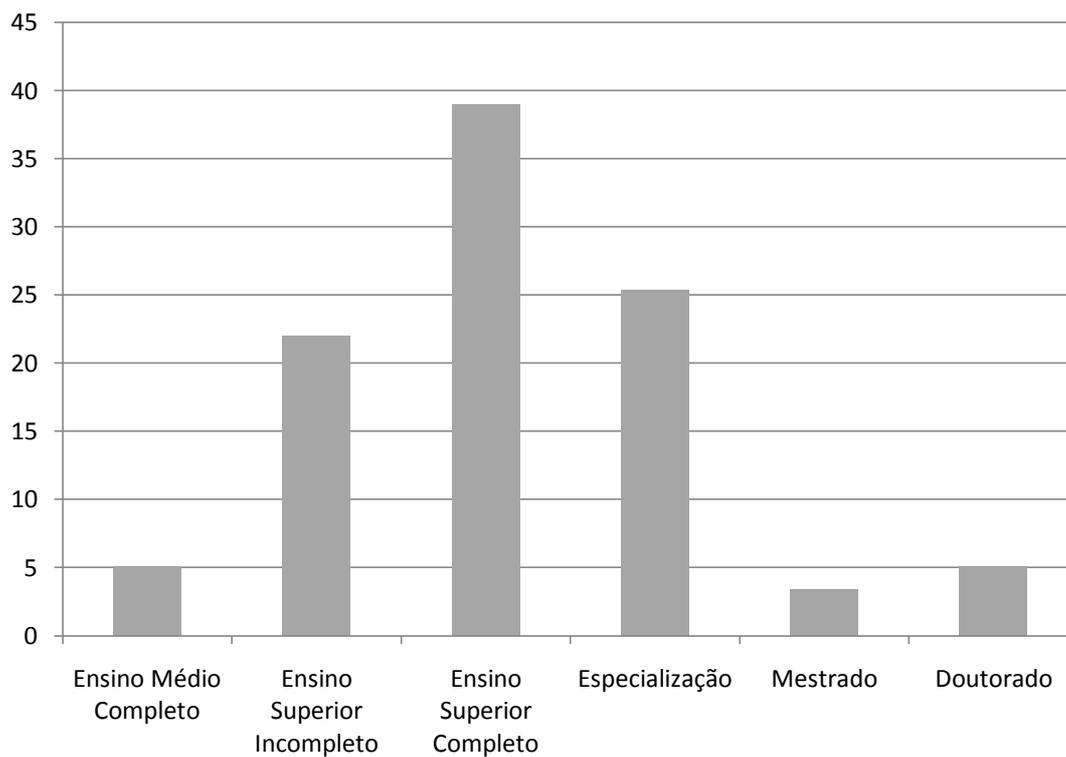


Faixa Etária

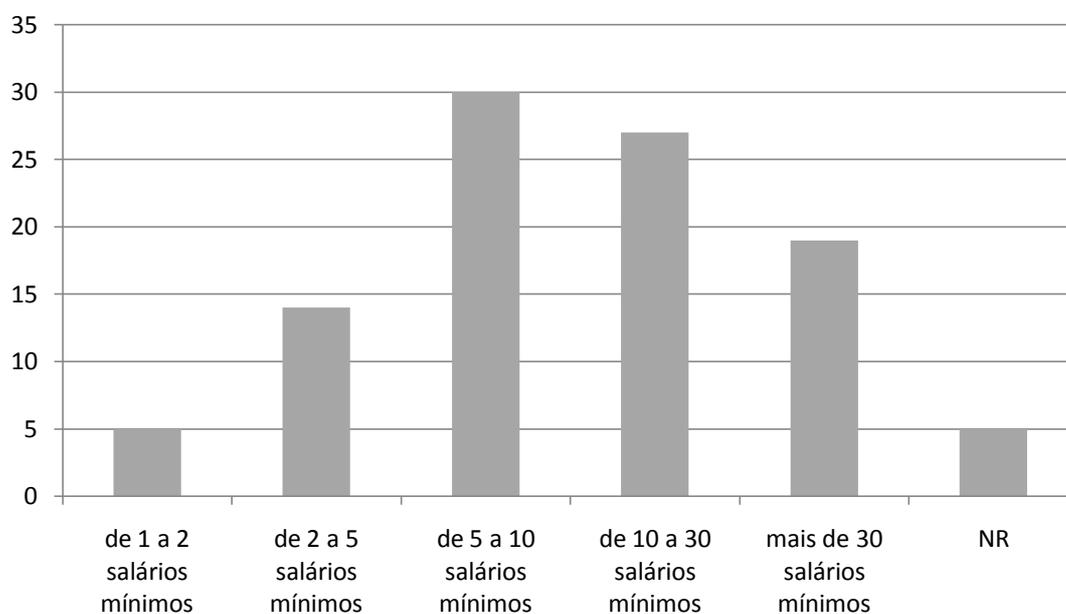


³¹ NR: não respondeu

Escolaridade

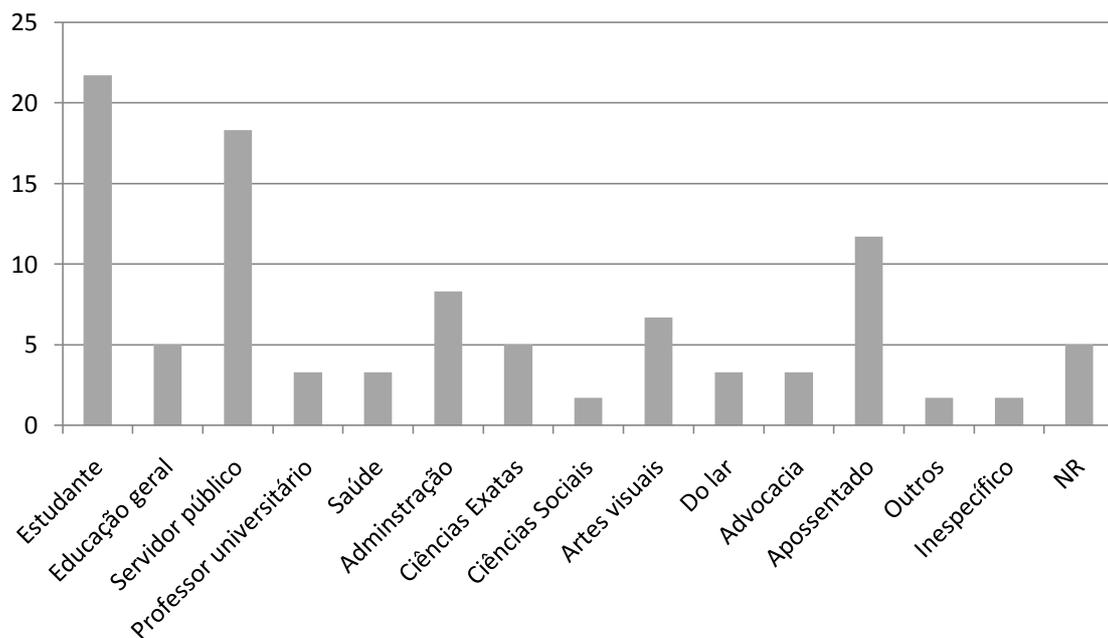


Renda Familiar Aproximada³²

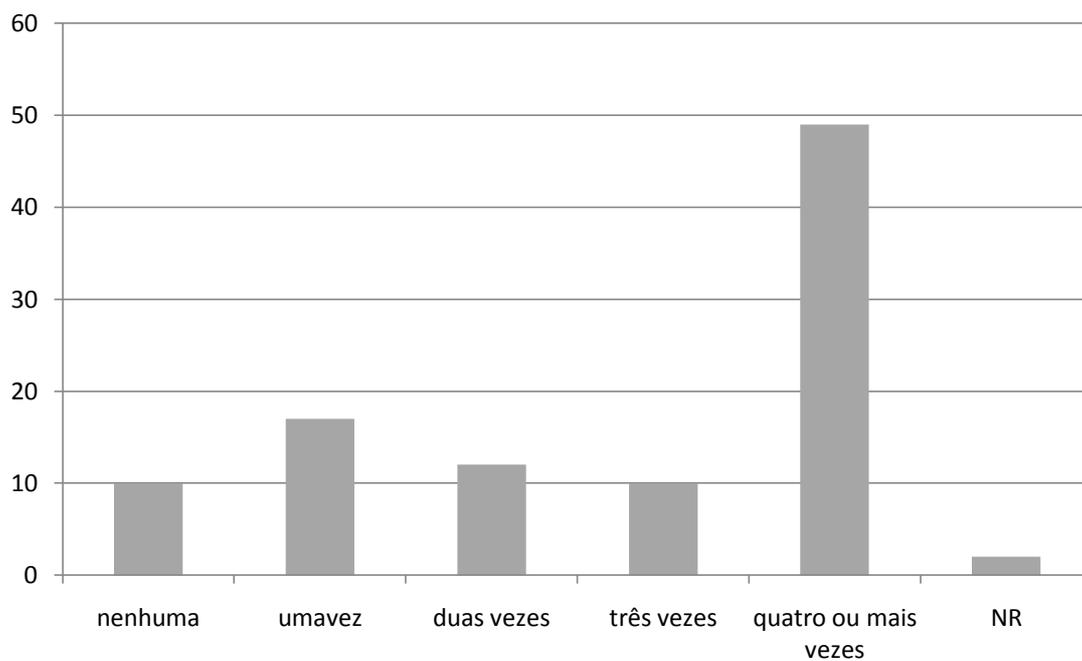


³² Valor do salário mínimo: R\$ 465,00

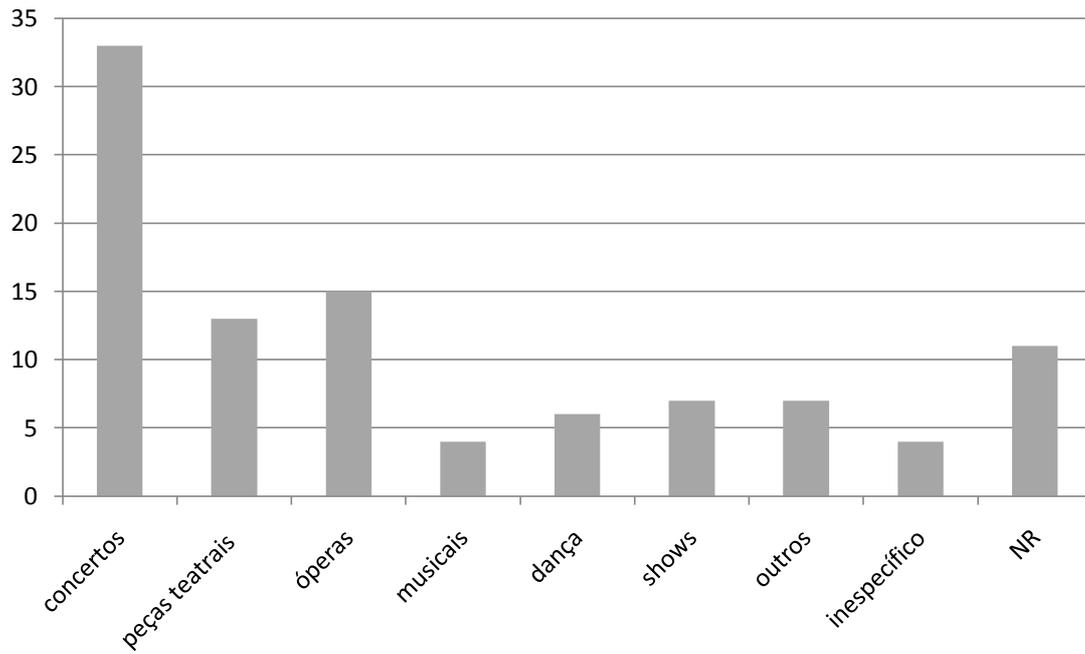
Qual sua ocupação principal?



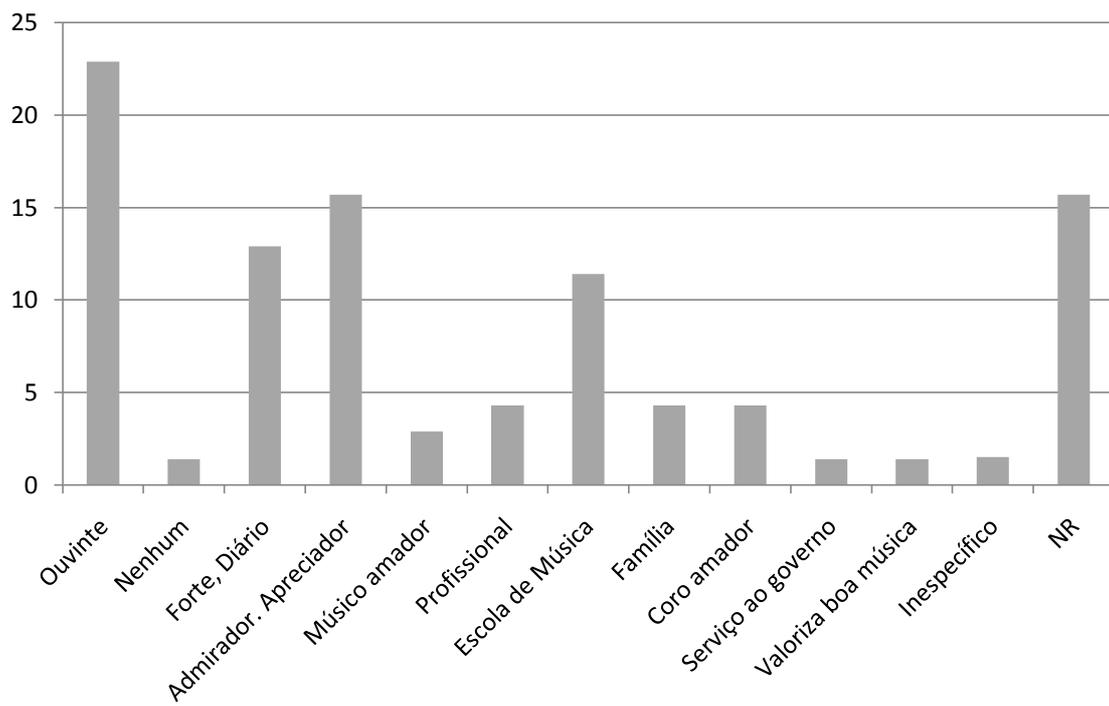
Identifique quantas vezes esteve no teatro para assistir a uma apresentação artística, nos últimos 12 meses:



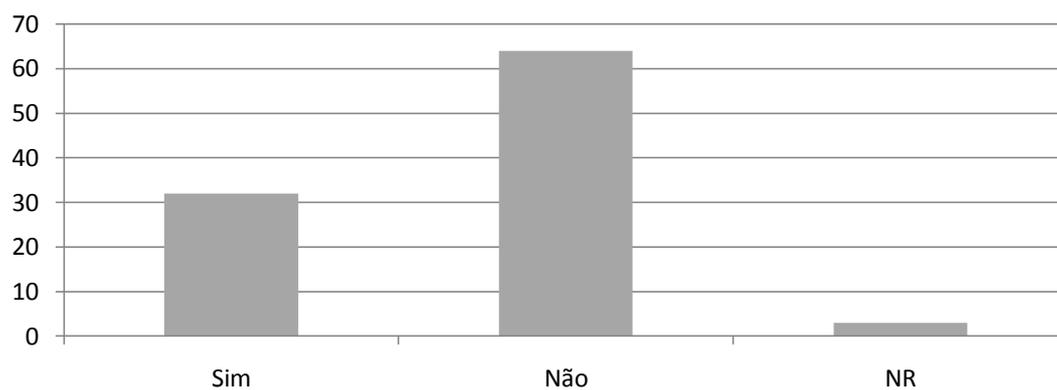
Cite algumas:



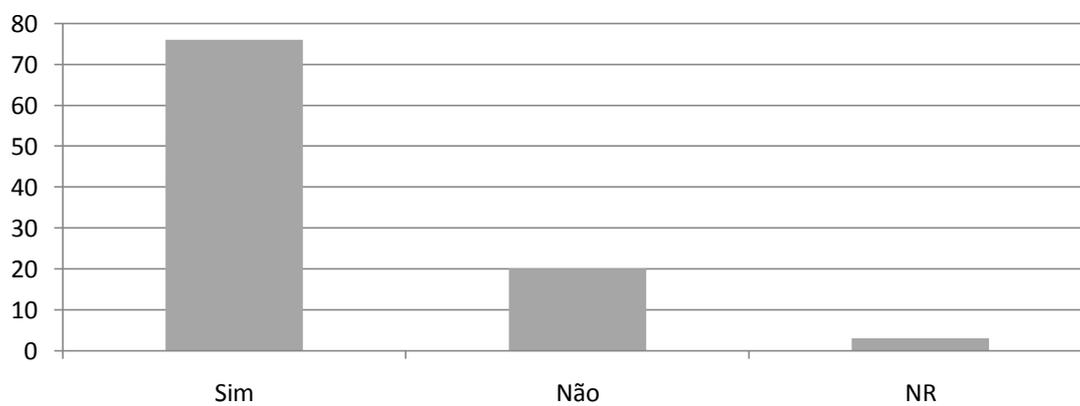
Qual o seu contato com música?



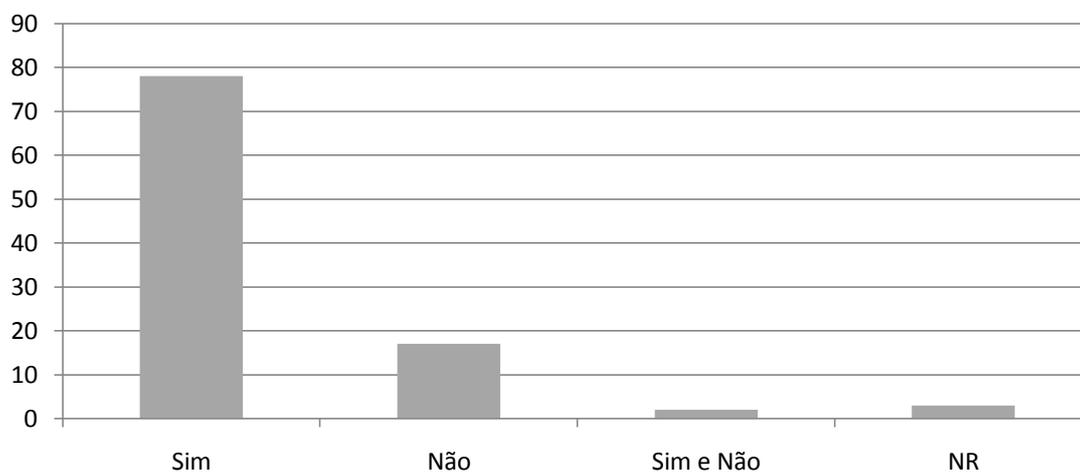
É a primeira vez que assiste a uma ópera?



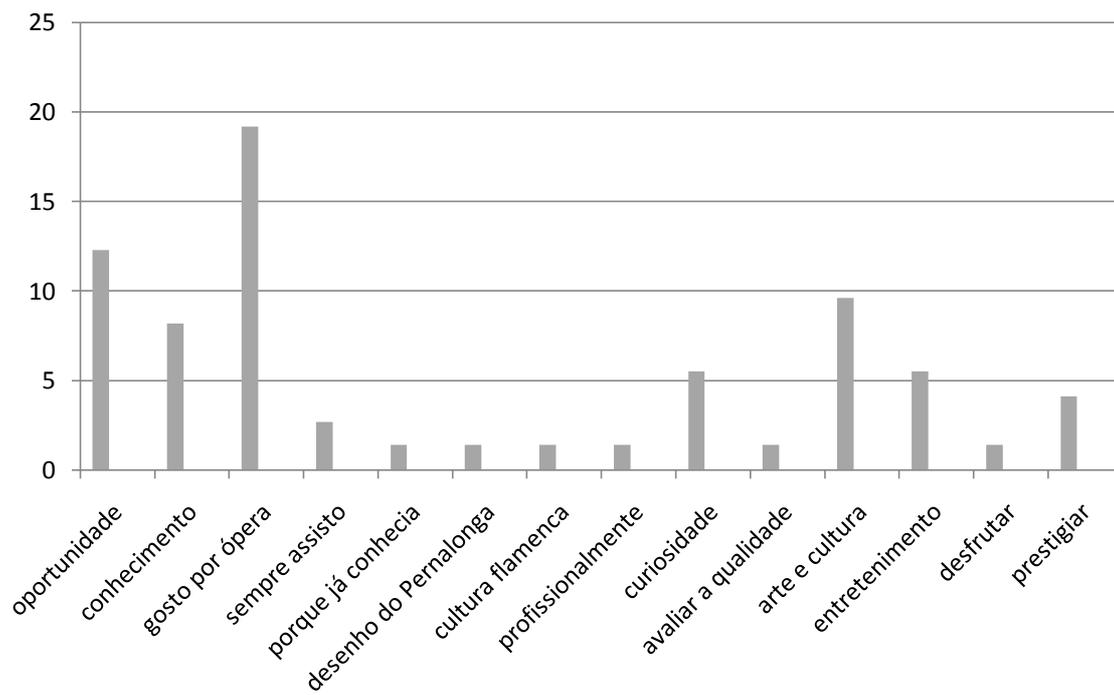
Possui alguma mídia (CD ou DVD) com repertório de ópera em sua casa?



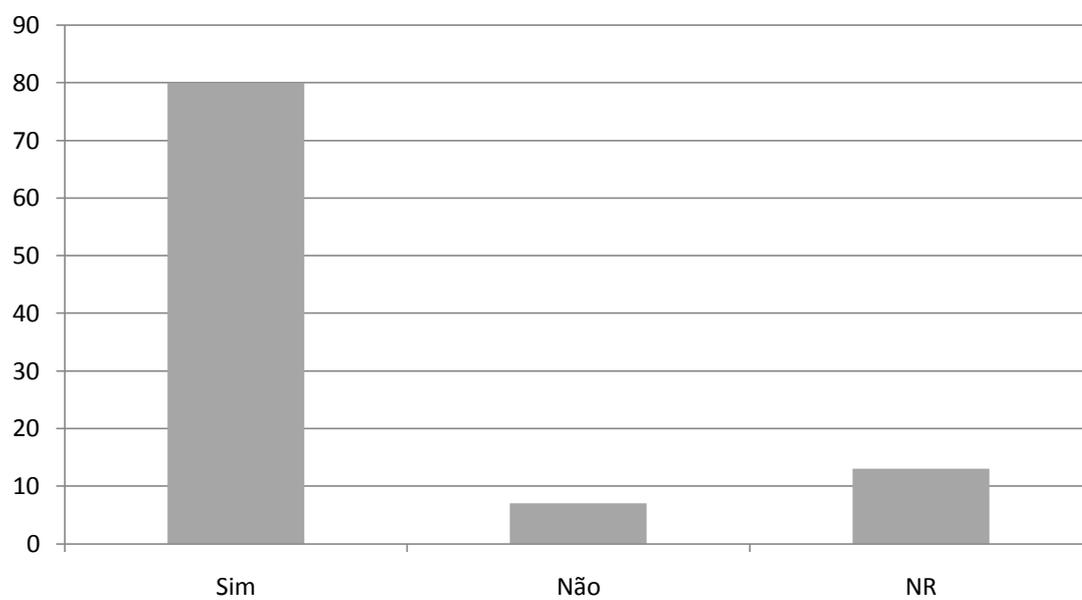
Conhecia anteriormente o enredo ou a música da ópera apresentada?



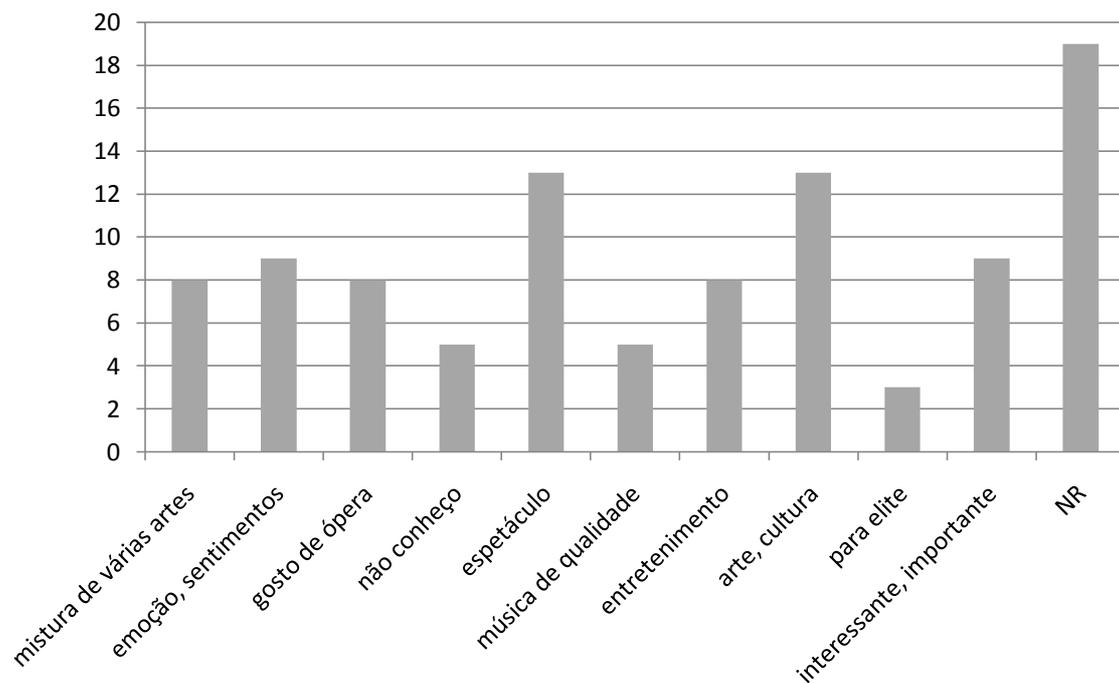
Coloque o(s) principal(is) motivo(s) para você ter vindo a esta apresentação:



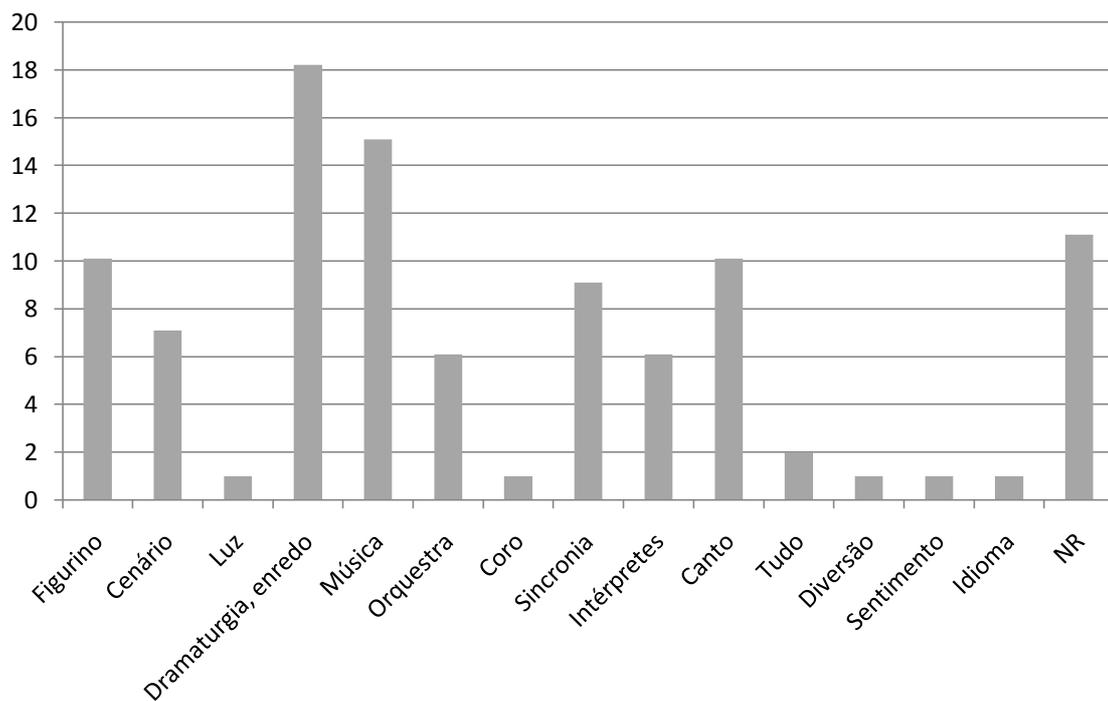
Você tem interesse em conhecer mais sobre ópera?



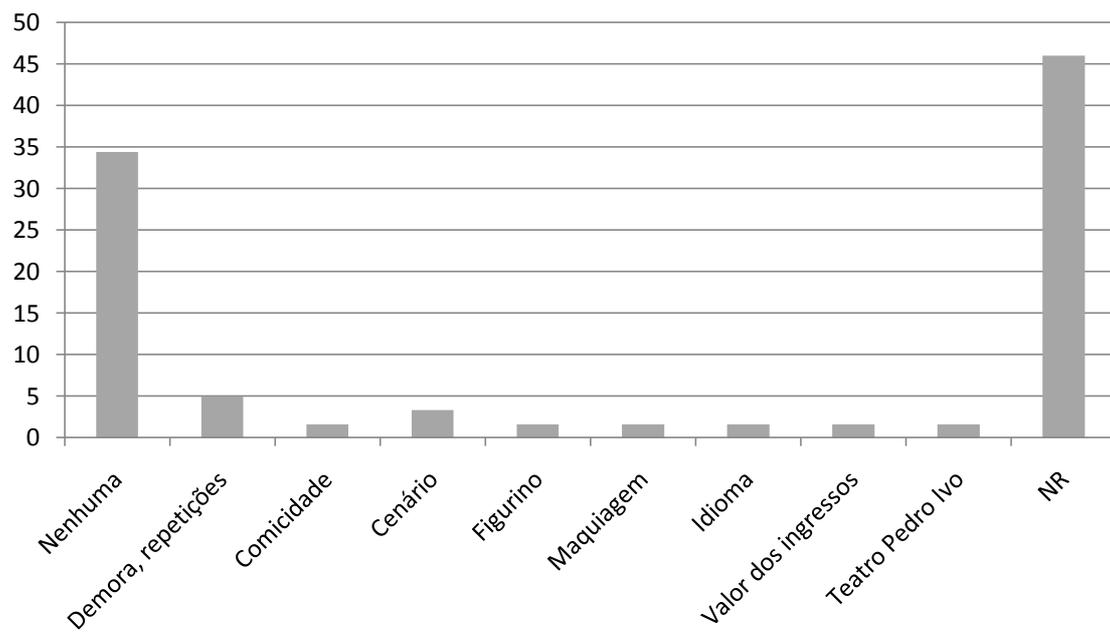
Qual sua opinião sobre ópera?



Qual(is) a(s) característica(s) de ópera que mais lhe chamam atenção?

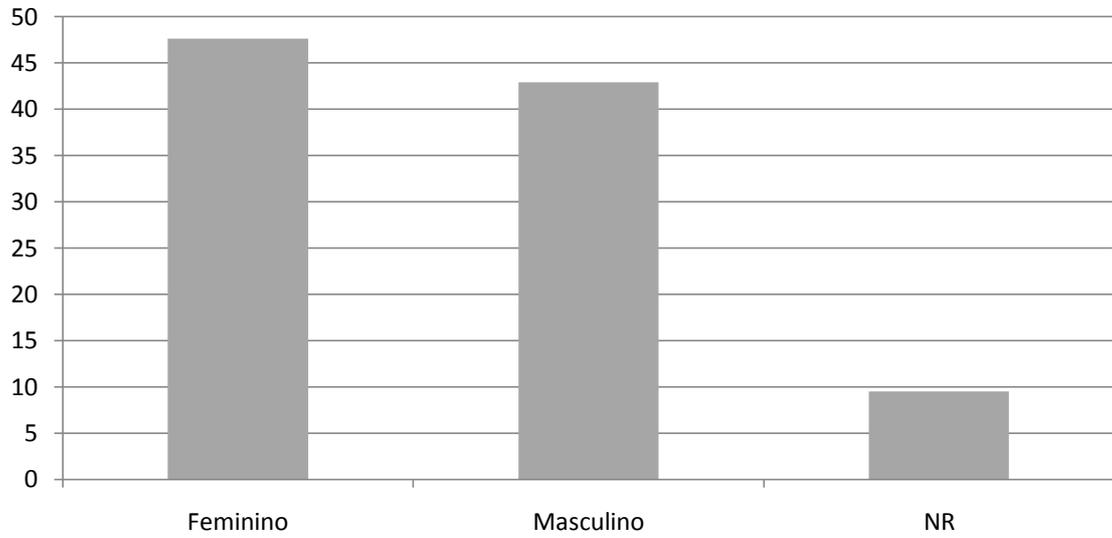


Qual(is) a(s) característica(s) de ópera que não lhe chamam atenção?

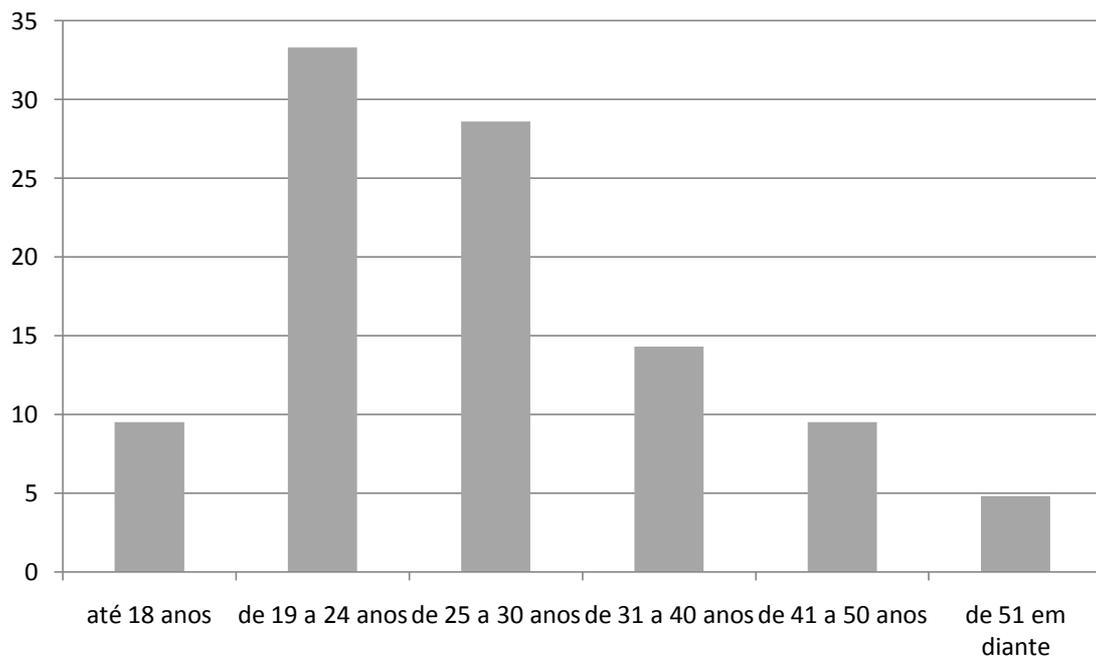


APÊNDICE D – resultados dos questionários de *Il Barbiere di Siviglia*, julho de 2010.

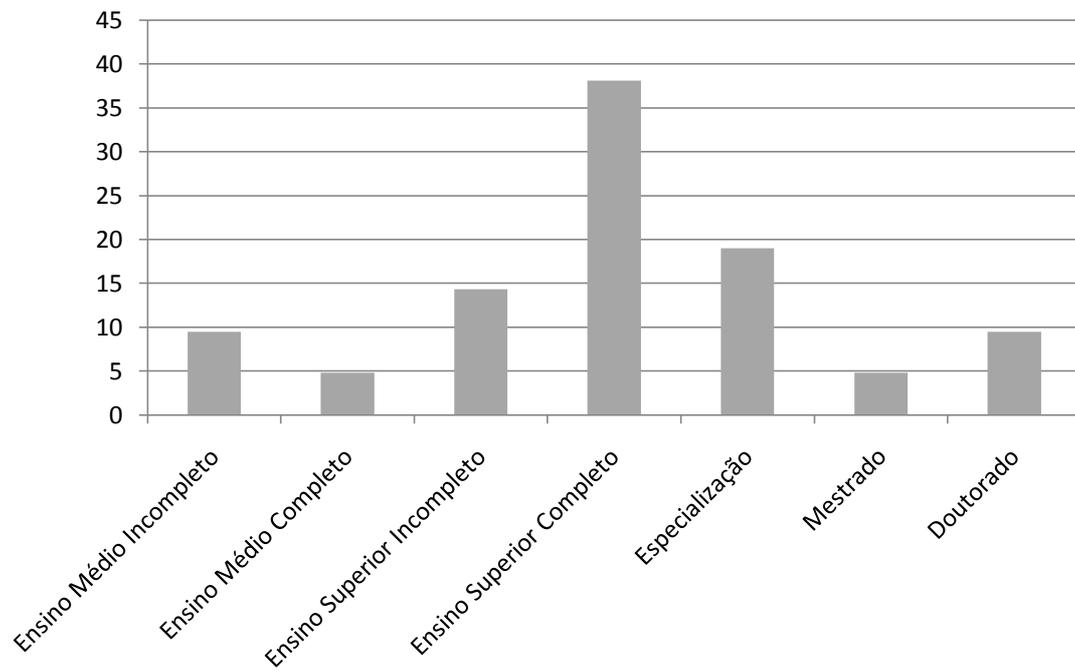
Sexo



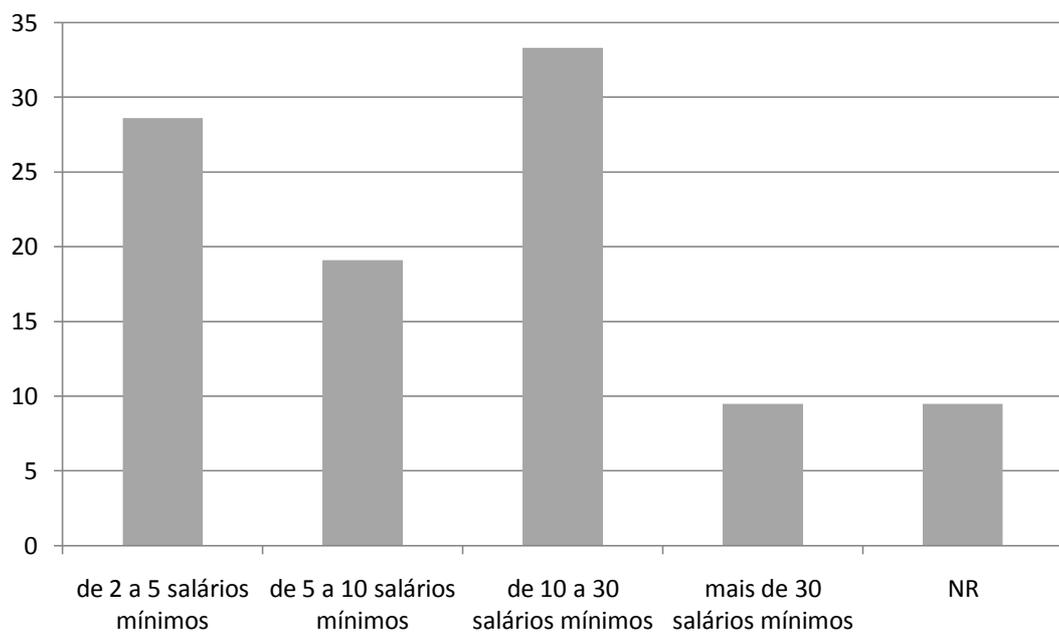
Faixa Etária



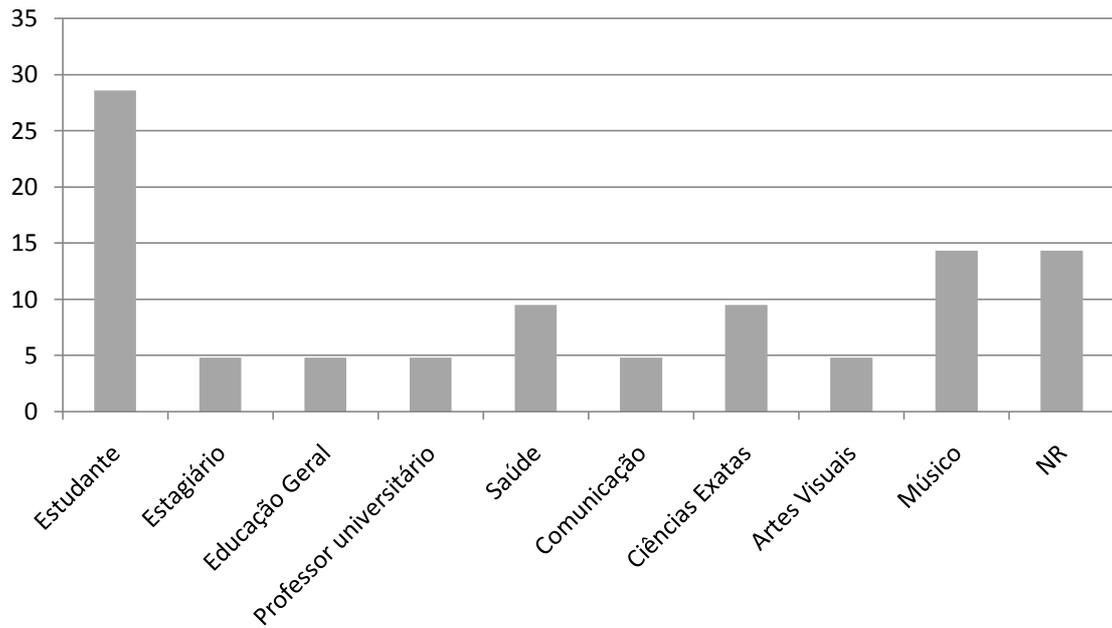
Escolaridade



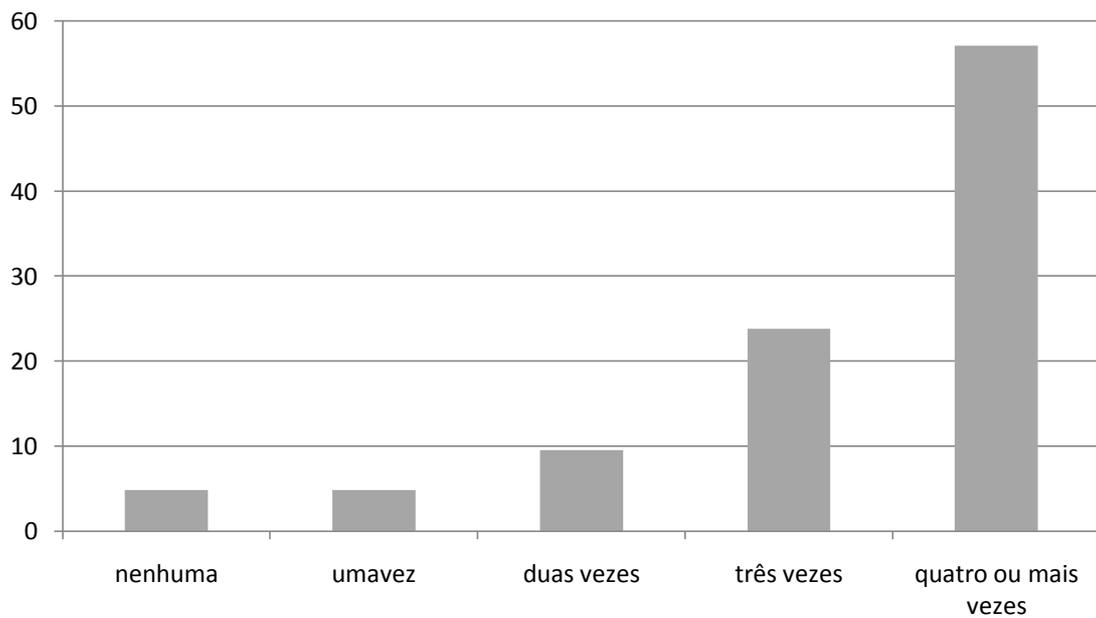
Renda Familiar Aproximada



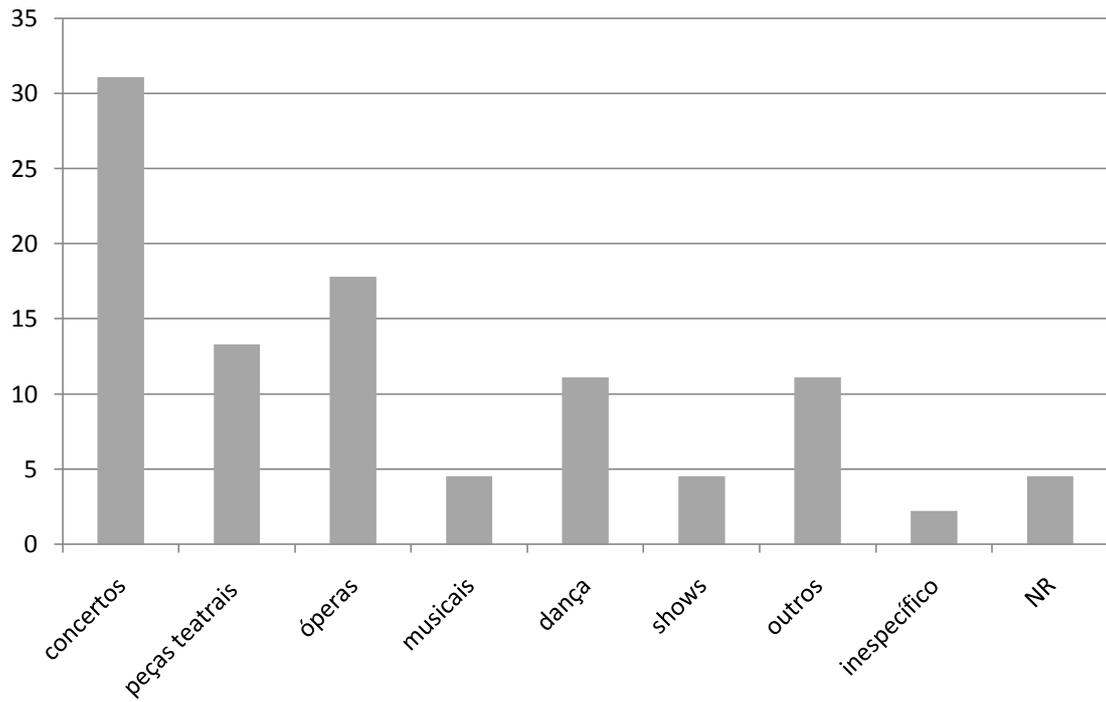
Qual sua ocupação principal?



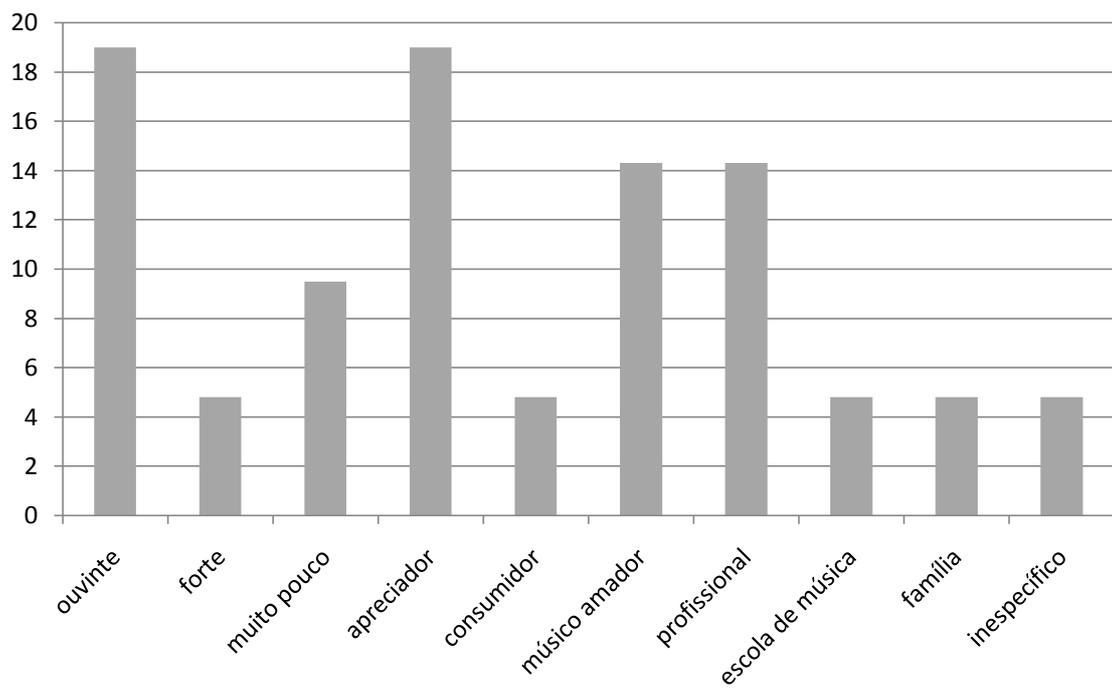
Identifique quantas vezes esteve no teatro para assistir a uma apresentação artística, nos últimos 12 meses:



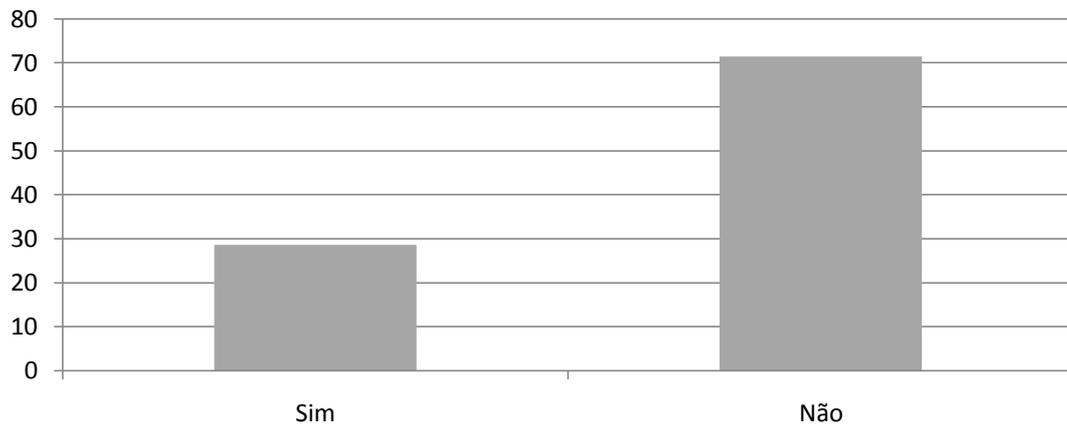
Cite algumas:



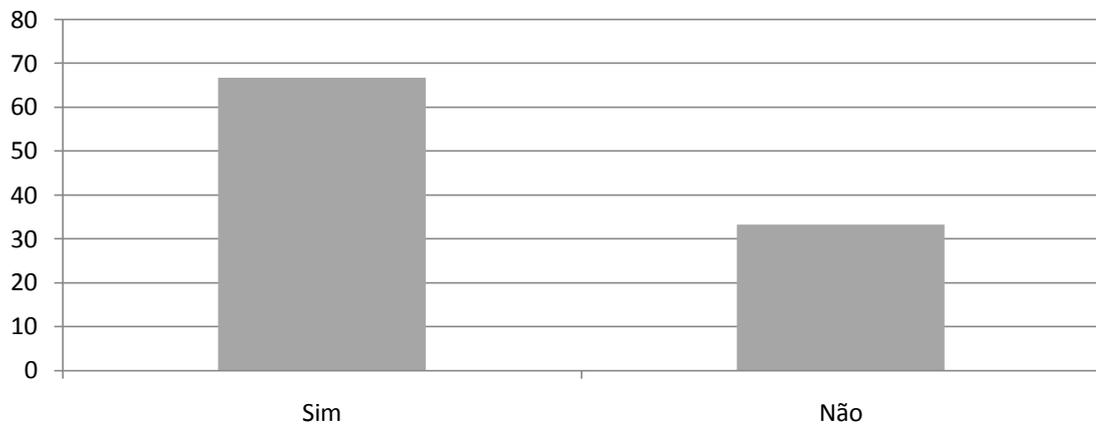
Qual o seu contato com música?



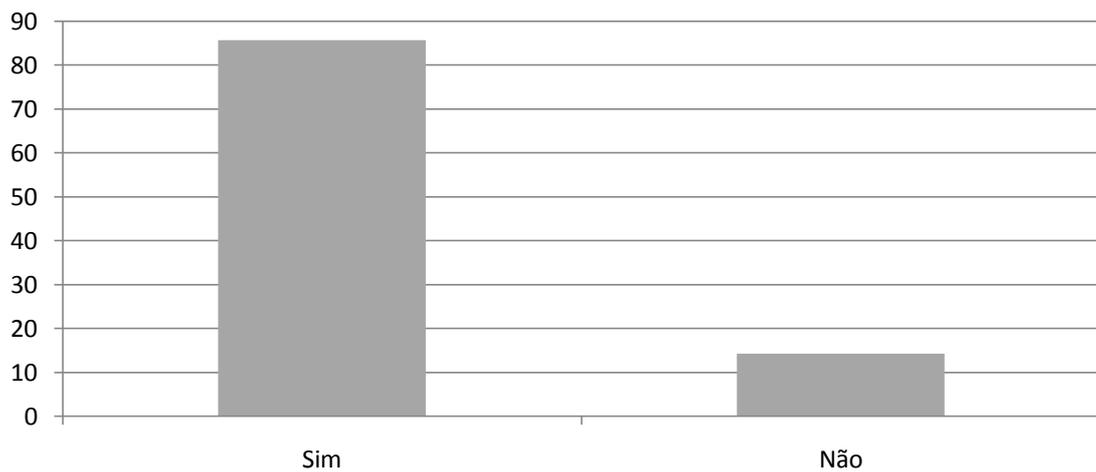
É a primeira vez que assiste a uma ópera?



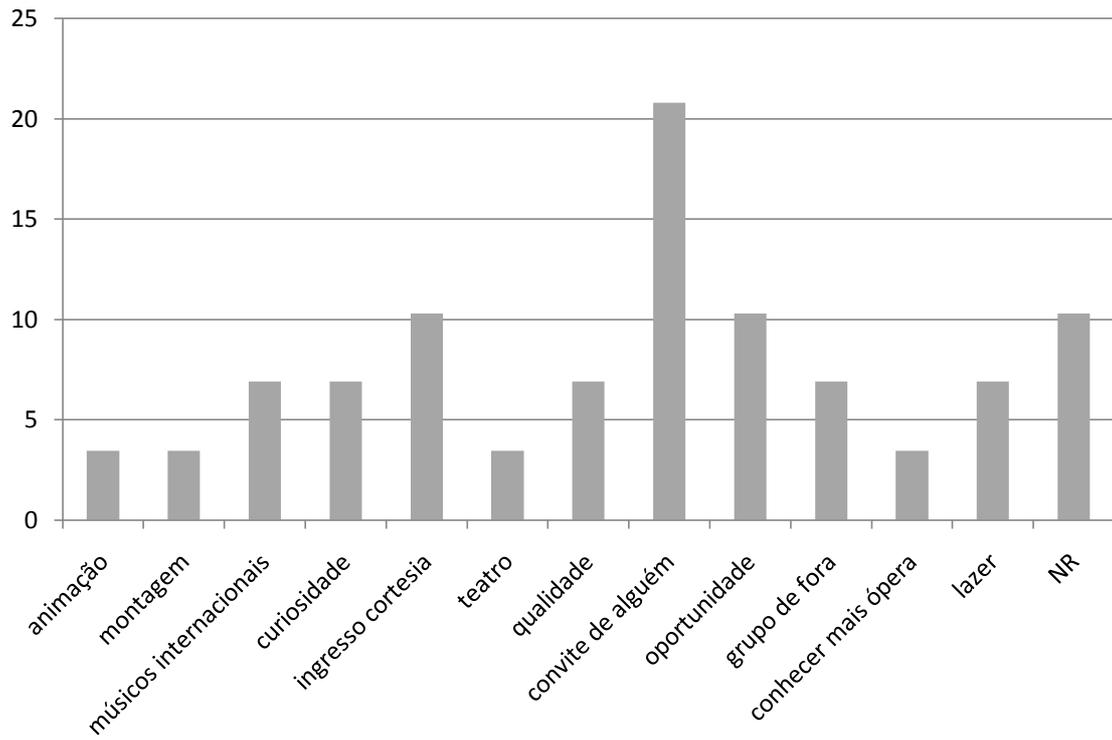
Possui alguma mídia (CD ou DVD) com repertório de ópera em sua casa?



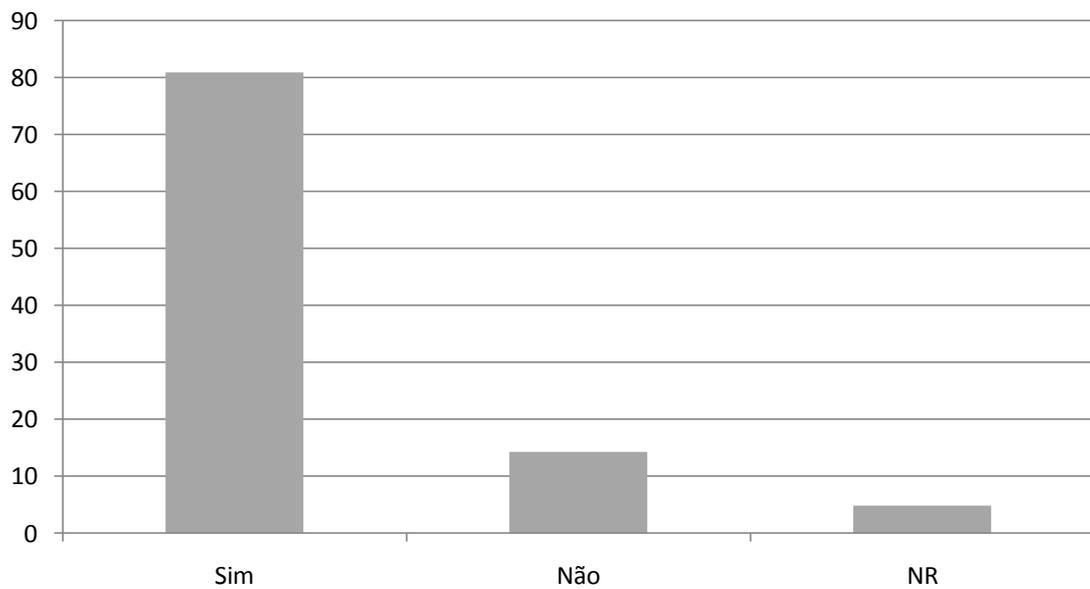
Conhecia anteriormente o enredo ou a música da ópera apresentada?



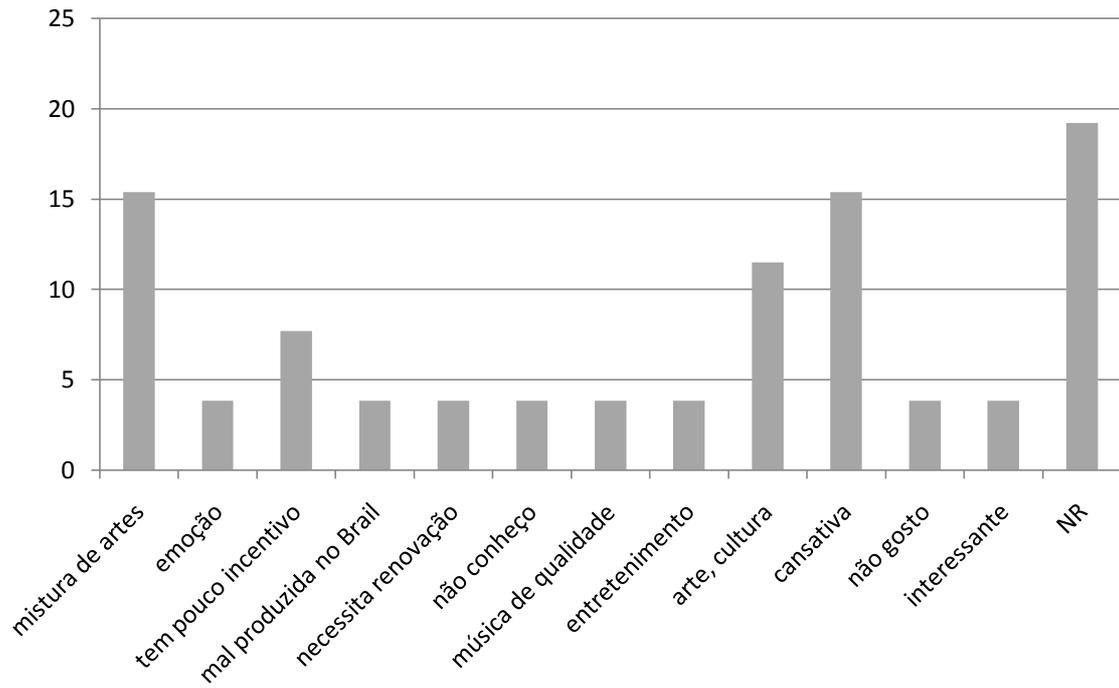
Coloque o(s) principal(is) motivo(s) para você ter vindo a esta apresentação:



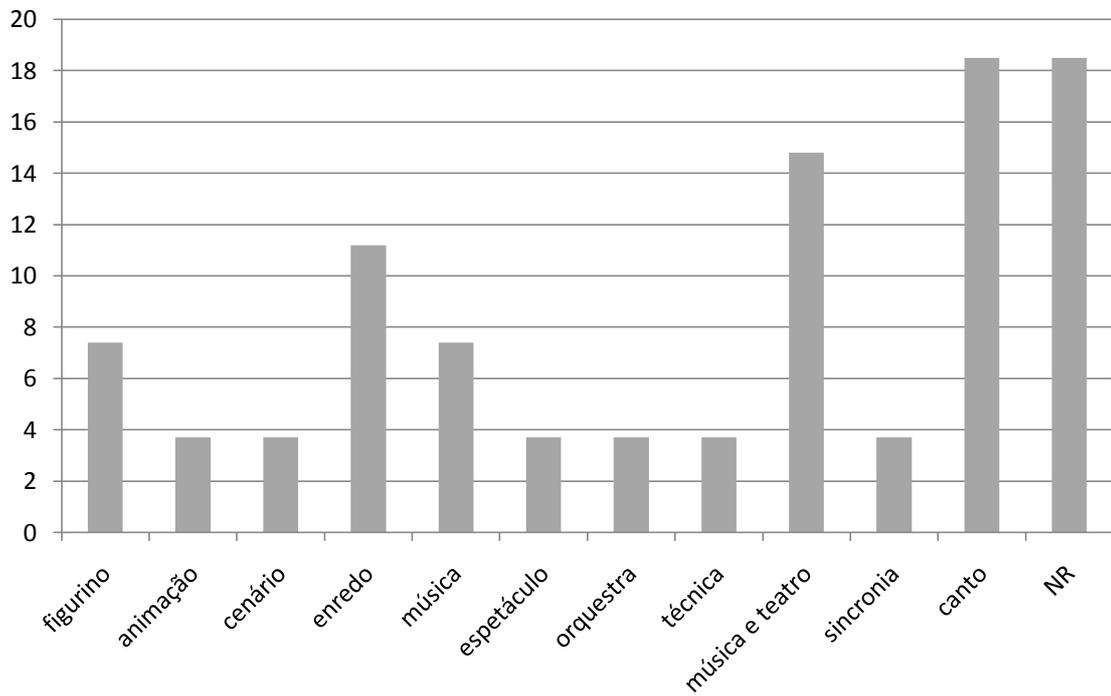
Você tem interesse em conhecer mais sobre ópera?



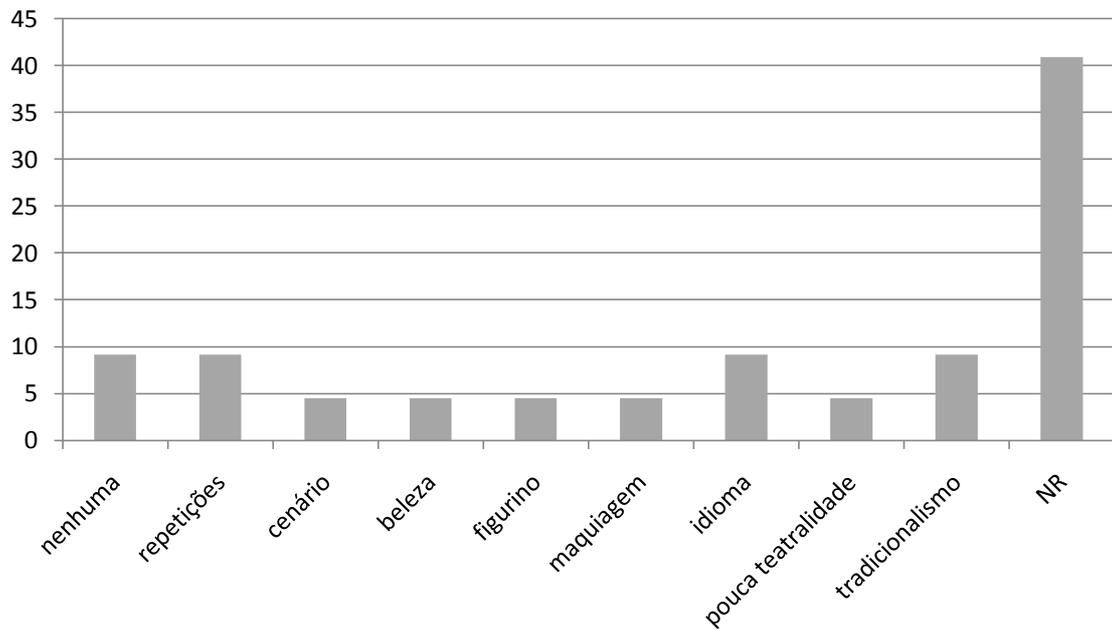
Qual sua opinião sobre ópera?



Qual(is) a(s) característica(s) que mais lhe chamam atenção?



Qual(is) a(s) característica(s) que não lhe chamam atenção?



APÊNDICE E - Tabela elaborada com informações, retiradas dos jornais pesquisados, que dizem respeito a repertório de ópera e outros gêneros (operetas, revistas, zarzuelas e concertos com ópera). Tais dados formam uma cronologia incompleta do repertório executado em eventos musicais de Florianópolis, seus respectivos artistas e locais de apresentação (quando possível).

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Cruzeiro	05/06/1860	Theatro S. Pedro de Ancântara	Sr. Martin Simonsem (rabeça), Sra. Funny Simonsem (soprano)	Cavatina da ópera <i>Lucia di Lammermoor</i> (G. Donizetti), variações sobre temas da ópera <i>Lucrezia Borgia</i> (G. Donizetti), cena e ária da ópera <i>La fille du régiment</i> (G. Donizetti), ária da ópera <i>La Traviata</i> (G. Verdi)
O Cruzeiro	12/06/1860	Theatro S. Pedro de Ancântara	Sr. Martin Simonsem (rabeça), Sra. Funny Simonsem (soprano)	Cavatina da ópera <i>Il Barbiere di Siviglia</i> (G. Rossini), variações sobre temas da ópera <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi), <i>Casta Diva</i> da ópera <i>Norma</i> (V. Bellini), variações sobre temas da ópera de <i>La fille du régiment</i> (G. Donizetti), ária da ópera <i>Ernani</i> (G. Verdi), ária da ópera <i>La Traviata</i> (G. Verdi)
O Cruzeiro	15/07/1860	Theatro S. Pedro de Ancântara	Sr. Martin Simonsem (rabeça), Sra. Funny Simonsem (soprano)	Cavatina da ópera <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi), Fantasia sobre temas de <i>La Muta di Portici</i> (D. Auber), couplet de <i>Haydee</i> (D. Auber), fantasia e variações da ópera <i>La Traviata</i> (G. Verdi), ária da ópera <i>Robert le Diable</i> (G. Meyerbeer), ária e finale da ópera <i>Giralda</i> (A. Adam)
O Cruzeiro	19/07/1860	Theatro S. Pedro de Ancântara	Sr. Martin Simonsem (rabeça), Sra. Funny Simonsem (soprano)	Ária da ópera <i>L'ambasadrice</i> (D. Auber), caprichos e variações sobre temas da ópera <i>Belisario</i> (G. Donizetti), romance da ópera <i>Guillaume Tell</i> (G. Rossini), fantasia sobre temas da ópera <i>Lucia de Lammermoor</i> (G. Donizetti), ária da ópera <i>La Favorite</i> (G. Donizetti), fantasia e variações da ópera <i>La Traviata</i> (G. Verdi), cavatina da ópera <i>I Puritani</i> (V. Bellini)
O Despertador	27/02/1863		Paul Julien (rabeça), Sr. G. Hautz (piano)	Fantasia dobre a ópera <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi)
O Mercantil O Despertador	29/03/1863 04/04/1863		Mm. Deperini Verdini (contralto), Sr. J. Stanfield (barítono), menina brasileira América Deperini	Ária e dueto da ópera <i>Torquato Tasso</i> (G. Donizetti), ária da ópera <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi), Rondinella Pellegrina de <i>Marco Visconti</i> (E. Petrella), dueto jocoso de <i>L'Elisir d'Amore</i> (G. Donizetti), dueto jocoso de <i>La fille du régiment</i> (G. Donizetti): com trocas de roupas
O Mercantil O Despertador	09/07/1863 10/07/1863		Companhia Dramática Salles (Guimarães e De- Giovani)	<i>O Sr. José do Capote</i> : paródia da ópera <i>Il Trovatore</i> (Verdi)

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Mercantil	17/04/1864		Ator Leal Ferreira e atriz D. Francisca Deolinda de Souza	Vaudeville, ária-buffa da ópera <i>La Cenerentola</i> (G. Rossini)
O Mercantil	04/03/1865		Sra. Falco	Ária da ópera <i>La Favorita</i> (G. Donizetti)
O Despertador O Mercantil	06/06/1866 08/07/1866		Companhia Dramática Gymnazio Desterrense	<i>Os Dous Infernos</i> : paródia da opereta <i>Orfeu als inferns</i> (J. Offenbach)
O Mercantil	28/11/1867			Coro, oração e marcha da ópera <i>Mosè in Egitto</i> (G. Rossini), cena e dueto da ópera <i>Maria di Rudenz</i> (G. Donizetti), coro da ópera <i>I Puritani</i> (V. Bellini), cena e cavatina da ópera <i>Lucia di Lammermoor</i> (G. Donizetti), Coro dos Cruzados da ópera <i>I Lombardi</i> (G. Verdi), coro e cavatina da ópera <i>Poliuto</i> (G. Donizetti)
O Mercantil	09/01/1868	Salão do Sr. Dr. Henrique Schutel	Menino (Luiz Emilio) Vasconcellos (piano)	Fantasia da ópera <i>Lucia de Lammermoor</i> (G. Donizetti)
A Regeneração	18/05/1873		Martha Val (violino e piano), Maurício Val (tenor), José Brasilício de Souza, Leonia Villot	Árias, canções e zarzuelas com os artistas vestidos a caráter
A Regeneração	22/05/1873		Martha Val (violino e piano), Maurício Val (tenor), José Brasilício de Souza	Árias, fantasias e o primeiro ato da ópera <i>Norma</i> (V. Bellini)
A Regeneração	25/05/1873		Martha Val (violino e piano), Maurício Val (tenor), José Brasilício de Souza	Árias e fantasia das óperas <i>Rigoletto</i> (G. Verdi) e <i>Il Barbiere di Siviglia</i> (G. Rossini), mais obras de compositores como Offenbach e Gerolstein
A Regeneração	29/05/1873		Martha Val (violino e piano), Maurício Val (tenor), José Brasilício de Souza	Árias de Verdi e Auber, ópera em um ato <i>Le chatelet</i> ³³ (A. Adam), fantasia da ópera <i>La Traviata</i> (G. Verdi)
A Regeneração	01/06/1873		Martha Val (violino e piano), Maurício Val (tenor), José Brasilício de Souza	Primeiro ato da ópera <i>Norma</i> (V. Bellini)
A Regeneração	06/06/1873		Martha Val (violino e piano), Maurício Val (tenor), José Brasilício de Souza	Fantasia sobre ária da ópera <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi)
A Regeneração	12/06/1873		Martha Val (violino e piano), Maurício Val (tenor), José Brasilício de Souza	Quarto ato da ópera <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi) e uma zarzuela
O Despertador	07/07/1874			Concerto vocal e instrumental com obras dos compositores de ópera: V. Bellini, G. Donizetti e G. Verdi

³³ Suposição para o que aparece no jornal com o título *A Casa Suissa*

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Despertador	02/07/1878			Concerto de canto e piano com obras dos compositores: C. M. von Weber, L. van Beethoven, G. Rossini, F. Liszt, G. Meyerbeer, F. Campagna
O Despertador	15/07/1879	Club Euterpe Quatro de Março		Concertocom obras doa compositores: C. M. von Weber, O. Nicolai, V. Bellini, G. Donizetti, W. A. Mozart
A Regeneração	19/08/1880		José Brazilício (compositor), S. D. P. Fraternal Beneficente	Opereta <i>Os namorados de minha mulher</i> (José Brazilício)
A Regeneração O Despertador	12/09/1880 15/09/1880		Companhia Lyrica Francesa (Sr. Felix Verneuille)	Opereta <i>Les Cloches de Corneville</i> (R. Planquette)
A Regeneração	16/09/1880		Companhia Lyrica Francesa	<i>La Grand Duchese de Gérolstein</i> (J. Offenbach), opereta <i>La fille de Mme. Angot</i> (C. Lecocq)
O Despertador	25/09/1880		Companhia Lyrica Francesa	Ópera <i>La fille du régiment</i> (G. Donizetti), ópera <i>La vie parisienne</i> (J. Offenbach), <i>La belle Hélenè</i> (J. Offenbach)
O Despertador	19/07/1882			Fantasia das óperas <i>Norma</i> (V. Bellini) e <i>Aida</i> (G. Verdi), dueto da ópera <i>Attila</i> (G. Verdi)
A Regeneração	27/08/1882		Companhia Italiana (Fausto Scana-diretor)	Óperas, operetas e farsas de C. Lecocq, R. Planquette, G. Donizetti, J. Offenbach, F. von Suppé.
O Despertador	11/11/1882			Cavatina de <i>Il Barbiere di Siviglia</i> (G. Rossini)
O Caixeiro A Regeneração	23/02/1883 25/02/1883		José Brazilício (diretor)	Trechos da ópera <i>Il Guarany</i> (C. Gomes) e <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi)
A Regeneração	18/03/1883		Companhia Italiana	Ópera <i>O Ermitão de Muquem</i> (J. Brazilício)
O Despertador	03/11/1883	Theatro Santa Izabel	Sr. Daniel Augusto Barreto, acompanhado por orquestra	Fantasia sobre a ópera <i>Rigoletto</i> (G. Verdi)
O Despertador	10/05/1884		Sr. Alfredo Rota (direção)	Ópera <i>Crispino e la Comare</i> (L. Ricci)
O Despertador	17/05/1884	Theatro Santa Izabel	Sr. Alfredo Rota, Sra. Zacconi	Valsa da opereta <i>Les cloches de Corneville</i> (R. Planquette), <i>Una voce poco fa</i> e duo da ópera <i>Il Barbiere di Siviglia</i> (G. Rossini), ária e duo da ópera <i>Don Pasquale</i> (G. Donizetti)
O Despertador	04/06/1884			<i>Convien partir</i> da ópera <i>La fille du régiment</i> (G. Donizetti)
O Despertador A Regeneração	21/06/1884 21/06/1884	Theatro Santa Izabel	Nicolas Campos, Grant (maestro)	Ária para barítono (G. Donizetti), final e cavatina da ópera <i>Ernani</i> (G. Verdi), fantasia para violão da ópera <i>I Puritani</i> (Bellini)
O Despertador O Moleque	31/12/1884 01/01/1885		Companhia de ópera cômica carioca (Sra. Maria Oliverti, Sr. Eugênio Olyanguren, Rosa Villiot, Braga Junior - diretor)	Opereta <i>O Sino do Eremitério</i> (Alvarenga)

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
A Regeneração	04/01/1885		Companhia de ópera cômica carioca (Sra. Maria Oliverti, Sr. Eugênio Olyanguren, Rosa Villiot)	<i>La fille de Mme. Angot</i> ³⁴ (C. Lecocq)
A Regeneração O Despertador	06/01/1885 10/01/1885		Companhia de ópera cômica carioca (Sra. Maria Oliverti, Sr. Eugênio Olyanguren, Rosa Villiot)	Opereta <i>Donna. Juanita</i> (F. von Suppé), <i>La Serva Padrona</i> ³⁵ (G. B. Pergolesi)
A Regeneração	08/01/1885		Companhia de ópera cômica carioca, Sra. Maria Oliverti, Sr. Eugênio Olyanguren, Rosa Villiot	<i>La Grande-Duchesse de Gérolstein</i> ³⁶ (J. Offenbach)
A Regeneração	09/01/1885	Theatro Santa Izabel	Companhia de ópera cômica carioca, Sra. Maria Oliverti, Sr. Eugênio Olyanguren, Rosa Villiot	Opereta <i>La Périochole</i> (J. Offenbach)
A Regeneração A Regeneração O Despertador	11/01/1885 14/01/1885 14/01/1885		Companhia de ópera cômica carioca, Sra. Maria Oliverti, Sr. Eugênio Olyanguren, Rosa Villiot	<i>Les cloches de Corneville</i> (R. Planquette), <i>La princesse de Trébizonde</i> (J. Offenbach), <i>Donna Juanita</i> (F. von Suppé)
A Regeneração	07/11/1886	Theatro Santa Izabel		<i>Mam'zelle Nitouche</i> (F. R. Herve)
A Regeneração	28/11/1886	Club Estrela D'Alva	Adolpho Mello. Emília Schuttel, Francisco Costa, Roberto Trompowsky	Adaptações para instrumentos das óperas <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi), <i>L' Africana</i> (G. Meyerbeer), <i>Il Pirata</i> (V. Bellini)
A Regeneração	05/12/1886	Theatro São João		<i>Les cloches de Corneville</i> (R. Planquette)
A Regeneração Matraca	22/04/1888 22/04/1888	Theatro Santa Izabel	Companhia Dramática, Sr. Cardozo da Mota	<i>Scenas da Vida Fluminense: opereta-paródia da ópera La Traviata</i> (G. Verdi)
A Regeneração	21/06/1888		Grupo Lyrico-cômico italiano, Roberto Grant (regente)	Opereta-paródia <i>Uma Nova Lucrecia Borgia</i> , duo da ópera <i>Il Guarany</i> (C. Gomes), Miserere da ópera <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi), trechos das óperas <i>Ernani</i> (G. Verdi) e <i>La Forza del Destino</i> (Verdi), segundo ato da ópera <i>Norma</i> (Bellini)
A Regeneração	24/06/1888	Theatro Santa Izabel		Trechos das óperas <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi) e <i>Un Ballo in Maschera</i> (G. Verdi)
A Regeneração	21/06/1888	Theatro Santa Izabel		Trechos de <i>Les cloches de Corneville</i> (R. Planquette), <i>Il Barbiere di Siviglia</i> (G. Rossini), <i>La Traviata</i> (G. Verdi), <i>Bocaccio</i> (F. von Suppé)

³⁴ *A filha de Maria Angu* é o título que aparece no jornal, fazendo com que a apresentação também possa ser uma paródia da ópera da original.

³⁵ *A Creada Grave* é o título que aparece no jornal, mesmo caso da nota anterior.

³⁶ *A Baronesa de Caiapó* é o título que aparece no jornal, mesmo caso da nota anterior.

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
A República	28/03/1890 29/03/1890	Club 12 de Agosto	Augusto J. Lennep (Cytharista)	Fantasia da ópera <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi)
A República	04/04/1890	Theatro Santa Izabel	Grupo Lyrico Italiano	
A República	14/10/1890	Theatro Santa Izabel	Giulietta Dionesi (violino), Maria Imbert (piano), J.M.Toboso e P. G. Orozco (guitarra)	Fantasia da ópera <i>Rigoletto</i> (Liszt/Verdi), Sinfonia da ópera <i>Joana d'Arc</i> (G. Verdi), Fantasia da ópera <i>Poliuto</i> (G. Donizetti), Fantasia da ópera <i>Un Ballo in Maschera</i> (G. Verdi)
A República	16/10/1890	Theatro Santa Izabel	Giulietta Dionesi (violino), Maria Imbert (piano), J.M.Toboso e P. G. Orozco (guitarra)	Fantasia da ópera <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi)
A República	17/10/1890	Theatro Santa Izabel	Giulietta Dionesi (violino), Maria Imbert (piano), J.M.Toboso e P. G. Orozco (guitarra)	Fantasia da ópera <i>Il Trovatore</i> (G. Verdi)
A República	13/12/1890	Itália	Carlos Gomes	Sobre <i>Fosca</i>
A República	17/12/1890	Itália	Victor Baravalle e Gleislanzoni (libretto), G. Cotrau	Anúncio de novas composições <i>Andrea del Sarto</i> , <i>Griselda</i>
A República	20/12/1890	Theatro Santa Izabel	Os tres bemóes	“trechos de operas, operetas e vaudevilles (...) Verdi, Donizetti, Rossini, Suppé e Cheuca”
A República	10/01/1891	Theatro Santa Izabel	Grupo Dramático Particular Concórdia	Comédia ornada de música <i>Phantasma branco</i>
A República	12/01/1891	Theatro Santa Izabel	Grupo Dramático Particular Concórdia	Comédia toda ornada de música <i>Phantasma branco</i>
A República	16/03/1891	Theatro Santa Izabel	Companhia Lyrica do sr. De Mattia (sra. Arnoldi, sra. Mugnaschi, G. Forti - barytono, Elias – tenor, V. Girardi, Feroldi, Ferrari, sr. Pezzoni – diretor musical)	Ópera <i>La Favorita</i> (G. Donizetti), anúncio da ópera <i>Ernani</i> (G. Verdi)
A República	17/03/1891		Companhia Lyrica do sr. De Mattia (Elias – tenor, sra. Eulalia Fernandez, Forti – Barytono, Sr. Girardi, sra. Feroldi)	Ópera <i>Ernani</i> (G. Verdi) e anúncio de <i>La Sonnambula</i> (V. Bellini)
A República	19/03/1891	Theatro Santa Izabel	Companhia Lyrica (Fernandez, Elias e Forti, sra. Arnoldi)	Ópera <i>La Sonnambula</i> (V. Bellini)
A República	20/03/1891	Theatro Santa Izabel	Companhia Lyrica do sr. De Mattia	Tranferência de apresentação da ópera <i>Lucrezia Borgia</i> (G. Donizetti)
A República	26/03/1891		Companhia Lyrica De Mattia (sra; Arnoldi – soprano ligeiro, Elias, Forti – barytono, Pezzoni – maestro)	Ópera <i>La Traviata</i> (G. Verdi)

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
A República	31/03/1891		Companhia Lyrica do sr. De Mattia	Anúncio da ópera <i>Rigoletto</i>
A República	01/04/1891	Theatro Santa Izabel	Companhia De Mattia	Anúncio da ópera <i>Rigoletto</i>
A República	04/04/1891	Theatro Santa Izabel	Companhia De Mattia(Candido Elias – tenor, sra. V. Arnoldi – soprano ligeiro, sra. Fernandes e Forti, sra. Mugnashi e Girardi)	Sobre óperas de Giuseppe Verdi apresentadas: <i>Ballo in Maschera</i> , <i>Rigoletto</i> e <i>Traviata</i>
A República (Agenor)	07/04/1891	Theatro Santa Izabel	Companhia lyrica de Mattia	Crônica sobre a Companhia
A República	20/08/1891	Rio de Janeiro	Helena Theodorini (prima-dona)	Sobre a cantora
A República	25/08/1891		Carlos Gomes	Anúncio da nova ópera <i>America</i>
A República	03/09/1891	Áustria	Mozart	Programação do centenário: ária da ópera <i>Così fan tutte</i> , ária da ópera <i>Die Entführung aus dem Serail</i> e ópera <i>Le nozze di Figaro</i>
A República	11/11/1891		Wagner	“a viúva de Wagner já terminou a revisão e a orquestração de um drama musical de seu marido”
A República	15/01/1892	Alemanha	Wagner	Imperador usa toques de trombeta retirados de óperas de Wagner.
A República	17/01/1892		Grupo Lyrico (Sra. Virginia Arnoli-prima-dona, Sr. Forti-barytono e Sr. Volta-concertista)	Trechos de G. Verdi e Carlos Gomes
A República	17/01/1892	Áustria (Ópera Imperial)	Mozart	Sobre <i>D. Giovanni</i>
A República	19/01/1892		Grupo Lyrico (Sra. Virginia Arnoli - prima-dona, Sr. Forti - barytono e Sr. Volta - concertista)	Pouco público pela chuva.
A República	18/02/1892	Itália	Verdi	Sobre nova ópera, <i>Falstaff</i>
A República	20/02/1892	França	Gabrielesco (tenor)	Foi contemplado na loteria
A República	05/03/1892	de Lisboa	Helena Theodorini (soprano)	Sobre sua morte
A República	11/03/1892	Pariz	Fernando (tenor)	Acha-se enfermo e na miseria
A República	16/07/1892	Theatro Santa Izabel	Sociedade Particular Grupo Dramático, mais artistas catharinenses	Opereta <i>Factos Diversos</i> (José Brazilicio, Horacio Nunes)
A República	13/10/1892			Receita dos cantores para melhorar a voz
A República	23/10/1892	Theatro Imperial da Opera de Vienna	Pedro Mascagni	Convite para o artista ser o diretor de tal teatro
A República	23/10/1892	Theatro da Avenida em Lisboa		Anúncio da mágica <i>As Maravilhas do Cavaleiro da Rocha Vermelha</i> (Sr. Dias da Costa – musica)

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
A República	23/10/1892	Theatro Real da Opera de Berlim		Anúncio das óperas <i>Ivanhoe</i> (A. Sullivan), <i>Djamileh</i> (G. Bizet) e <i>Falstaff</i> (G. Verdi)
A República	16/05/1893			“Cantiga para ninar crianças com a musica dos <i>Sinos de Corneville</i> ”
A República	06/01/1899			Chegada do sr. Eugênio Viani, representante de companhia de zarzuelas
A República	18/01/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Manoel Ponte - director	Chegada da companhia de zarzuelas
A República	19/01/1899		Manoel Ponte - director	Transferência de espetáculo
A República	20/01/1899		Companhia de zarzuelas	Primeiro espetáculo
A República	21/01/1899		Companhia de zarzuelas (Manoel Ponte – director)	Zarzuelas <i>Chateau Margaux</i> (M. F. Caballero) e <i>El lucero Del Alba</i> (M. F. Caballero)
A República	22/01/1899		Companhia de zarzuelas	Transferência de estreia
A República	26/01/1899	Theatro Álvaro de Carvalho	Companhia de zarzuelas	Zarzuelas <i>Quien fuera libre!</i> e <i>Dos canários de café</i> , pouco público anterior.
A República	04/02/1899		Companhia de zarzuelas	Bom público do espetáculo anterior, anúncio de <i>Gran Via</i> (F. Chueca, J. Valverde)
A República	07/02/1899		Companhia de zarzuelas (Pontes, Canizares)	Aumento de público, <i>Gran Via</i> (F. Chueca, J. Valverde)
A República	09/02/1899		Companhia de zarzuelas	Anúncio das peças <i>Com permiso del marido</i> , <i>Duo dos Paraguas</i> e revista <i>Como esta La Sociedad!</i>
A República	16/02/1899		Companhia de zarzuelas	Espectáculo hoje!
A República	17/02/1899		Companhia de zarzuelas	Transferência de espetáculo
A República	19/02/1899		Companhia de zarzuelas	Anúncio de mais duas apresentações
A República	10/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves	Zarzuela <i>El anillo de hierro</i> (P. Marqués), anúncio de <i>Marina</i> (E. Arrietta) e a <i>Marcha de Cadiz</i> (F. Chueca, J. Valverde)
A República	10/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves (D. Vicente Carbonell - maestro, senhorita Santafé)	Zarzuela <i>Marina</i> (E. Arrietta) e <i>La Marcha de Cadiz</i> (F. Chueca, J. Valverde)
A República	11/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves (D. Vicente Carbonell – maestro)	<i>La Leyenda Del Monje</i> (D. Miguel Echega, M. F. Caballero) e <i>La Marcha de Cadiz</i>
A República	15/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves (D. Vicente Carbonell – maestro)	Zarzuela <i>El Rey que rabió</i> (Ramos Carrion e Vital Az, Ruperto Chapí)

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
A República	17/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves (D. Vicente Carbonell - maestro)	Opereta comica <i>La Mascota</i> (E. Audran)
A República	18/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves (D. Vicente Carbonell - maestro, senhorita Santafé)	Zarzuela <i>Postillon de La Rioja</i> (C. Oudrid) e <i>Coro de Senoras</i> (Nieto)
A República (Mario de Magdala)	20/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves (D. Vicente Carbonell - maestro, Santafé, Pilar Chavez, Bandés, Rocca, Carlita)	Zarzuelas <i>El Postillon de La Rioja</i> (C. Oudrid), <i>Coro de Señoras</i> (Nieto) e <i>La Mascota</i> (E. Audran)
A República	20/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves (D. Vicente Carbonell - maestro)	Zarzuela <i>La Mascota</i> (E. Audran)
A República (M. de M.)	22/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves (Pilar Chavez, Bandés, Roca, Clarita, Santafé) – Mario de Magdala	Zarzuela <i>La Mascota</i> (E. Audran), anúncio das zarzuelas <i>El Monaguillo</i> (M. Marqués), <i>La colegiala</i> (J. Mollberg) e <i>Los aparecidos</i> .
A República	22/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves (D. Vicente Carbonell - maestro, Geronymo Bandes - tenor, Pilar Chavez, senhorita Santafé)	Festa Artística com zarzuelas <i>El Monaguillo</i> , <i>La colegiala</i> e <i>Los aparecidos</i> .
A República (Mario de Magdala)	24/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia de Zarzuelas Chaves (Pilar Chavez, Bandés, Santafé)	Zarzuela <i>El Monaquillos</i> , <i>La colegiala</i> e <i>Los aparecidos</i>
A República (A.)	27/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Chavez (Pilar Chavez, sra. Rocca, Anita e Eduardo Santafé)	Zarzuelas <i>Ya somos tres</i> , <i>Chateau Margaux</i> e <i>Marcha de Cadiz</i> , anúncio de Festa Artística (Anita e Eduardo Santafé) com zarzuelas <i>Meterse en Honduras</i> e <i>Los embusteros</i>
A República	27/06/1899	Theatro Alvaro de Carvalho		Festa Artística (Anita e Eduardo Santafé)
A República	22/07/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Grupo Dramático Particular Pyrilampos, Sociedade Musical 15 de novembro	Overtura da opereta <i>Factos Diversos</i> (José Brasilício de Souza)
A República	26/07/1899	Theatro Alvaro de Carvalho	Grupo Dramático Particular Pyrilampos, Sociedade Musical 15 de novembro	Overtura da opereta <i>Factos Diversos</i> (José Brasilício de Souza), agradecimento

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
A República	17/06/1900	Theatro Alvaro de Carvalho	Gaspar do Nascimento (canto), Carlos Guimarães (piano) e Aracy Alvim (violino) – D. Virginia Coutinho e Horacio Nunes, Augusto Pires e Araujo Coutinho	Fantasia <i>Rigoletto di Verdi</i> (F. Liszt), Cabaletta da ópera <i>Lucia di Lammermoor</i> (G. Donizetti), Canzone da ópera <i>Rigoletto</i> (G. Verdi), Fantasia para violino da ópera <i>Rigoletto</i> (Singelée)
A República	19/06/1900	Theatro Alvaro de Carvalho	Gaspar do Nascimento, Carlos Guimarães, Aracy Alvim.	Crítica: fantasia <i>Rigoletto di Verdi</i> (Liszt), Cabaletta da ópera <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), Canzone da ópera <i>Rigoletto</i> (Verdi), Fantasia para violino de <i>Rigoletto</i> (Singelée)
A República	28/12/1900	Theatro Alvaro de Carvalho	Carlos Guimarães e Gaspar do Nascimento, Alaide e Aracy Alvim e Haydêa Costa, sr. Candido Procopio, um grupo de amadores	Sinfonia da ópera <i>Guarany</i> (C. Gomes) - piano a 4 mãos, Siciliana da ópera <i>Cavalleria Rusticana</i> (P. Mascagni) – canto, Fantasia sobre a ópera <i>Aida</i> (G. Verdi) – violino
O Dia	11/04/1913 12/04/1913		Companhia de ópera cômica e opereta de Francesco Camerata (Anna Giacomini e Vittorina Cesaria, Umberto Reni, Luis Pasqual e Leono Gariano	Anuncia de que chegará a companhia com o seguinte repertório: <i>Die Dollarprinzessin</i> , <i>Der Graf von Luxemburg</i> , <i>Die lustige witwe</i> , <i>Geisha</i> , <i>Amor di Principe</i> , <i>Granadeiros</i> , <i>Casta Suzanna</i> , <i>Dançarina descalça</i> e <i>Saltibancos</i> etc.
O Dia	15/04/1913		Companhia F. Camerata	Anuncio da estreia com <i>Die Dollarprinzessin</i> (Leo Fall)
O Dia	17/04/1913		Companhia F. Camerata	Opereta <i>Die Dollarprinzessin</i> (Leo Fall)
O Dia	18/04/1913		Companhia F. Camerata	Crítica: opereta <i>Ein Walzertraum</i> (O. Strauss)
O Dia	19/04/1913		Companhia Camerata	Crítica: opereta <i>Die lustige witwe</i> (F. Lehár), anúncio da opereta <i>Les mousquetaires au couvent</i> (L. Varney)
O Dia	20/04/1913		Camerata (Snra. Giacomini, srna. Reni, Corni, Cambierie, snr. Camerata, snr. Brancato)	Sinopse da opereta <i>Der Graf von Luxemburg</i> (F. Lehár), anúncio de reprise
O Dia (P. L.)	21/04/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Camerata	Crítica: a pouco público, da opereta <i>Les mousquetaires au couvent</i> (L. Varney)
O Dia (P. L.)	23/04/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Camerata.	Crítica da opereta <i>Geisha</i> (Sydney), anúncio da opereta <i>Der Graf von Luxemburg</i> (F. Lehár)
O Dia	23/04/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Sr. Reni – tenor	Anúncio: opereta <i>Die Dollarprinzessin</i> , árias das óperas <i>Tosca</i> (G. Puccini) e <i>L'Africana</i> (G. Meyerbeer)

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Dia	24/04/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Sr. Reni – tenor	Foto do cantor
O Dia (P. L.)	25/04/1913		Companhia Camerata	Récita que não aconteceu por falta de público da opereta <i>Der Graf von Luxemburg</i>
O Dia (P. L.)	26/04/1913		Companhia Camerata (sr. Reni, sra. Giacomini, sra. Tassi, sra. Camerata)	Serata d'onore do Sr. Reni com <i>Die Dollarprinzessin</i> , casa não estava cheia, anúncio da opereta <i>Amor di Principe</i>
O Dia (P. L.)	27/04/1913		Companhia Camerata (srta. Almansi, Sr. Reni)	Sinopse e crítica da opereta <i>Amor di Principe</i> (Eisler), anúncio de <i>Der Graf von Luxemburg</i>
O Dia	30/04/1913		Companhia Camerata	Chega a Joinville
O Dia	06/05/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Lyrica Baseli (Primas-donas – Posita Jacobi, Ada Patalérmo e Rosa de Angeli; Contra-alto – Lucio Fervari; tenores – Miguel Tornesi e Juan Badara; Barytono – Arturo Frezos e Angel Milli; Baixos – Ernesto Calfa e Luiz Corasal; Comprimand – Maria Bonora e Luiz Billo. Director da orchestra – Pablo Voos)	<i>Il Trovatore, La Bohème, La Traviata, La Favorita, Il Barbiere di Siviglia, Cavalleria Rusticana, Pagliacci, e Manon</i> (J. Massenet)
O Dia (P. L.)	07/05/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Lyrica	Crítica da ópera <i>Il Trovatore</i> , anúncio de <i>Rigoletto</i>
O Dia	10/05/1913		Companhia Lyrica	Anúncio que companhia chegará a cidade com o seguinte repertório: <i>Manon, Tosca, La Bohème, Cavalleria Rusticana e Pagliacci e Fausto</i>
O Dia	13/05/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Lyrica (Lucia Ferrari, snr. Frexas, sra. Patalo, sra. Jacoby)	Crítica da ópera <i>Carmen</i> (G. Bizet), anúncio da ópera <i>Tosca</i>
O Dia	13/05/1913		Companhia Lyrica (Tornesi, J. Badaraco, Rosita Jacob, Ada Patalamo, Rosa de Angeli, Lucia Ferrari)	Crítica ao repertório da companhia (“velharia e uma única música maios ou menos moderna”)
O Dia	15/05/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Lyrica	Crítica da ópera <i>Rigoletto</i> (G. Verdi)
O Dia	16/05/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Lyrica	Crítica da ópera-buffa <i>Il Barbiere di Siviglia</i> (G. Rossini)
O Dia	18/05/1913		Companhia Lyrica	Anúncio das óperas <i>Pagliacci e Cavalleria Rusticana</i>

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Dia	20/05/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Lyrica (Sr. Tornesi, sra. Jacoby, Sr. Badaraco, sra. Patalano, Sr. Cappa, Sr. Freixas, Sr. Melli)	Crítica da ópera <i>La Bohème</i>
O Dia	25/05/1913		Companhia Camerata	Anúncio de reprise da nova estréia da Companhia com a opereta <i>Casta Suzanna</i>
O Dia (P. L.)	27/05/1913		Companhia Camerata (snr. Tacchi, snr. Cesarni, snr. Cambieri, snra. Tassi, snr. Reni, snr. Gariano, sra. Giacomini)	Sobre falta de público, crítica da opereta <i>Casta Suzanna</i> (Gilbert), anúncio da opereta <i>La Mascotte</i>
O Dia	29/05/1913		Juçá Barboza – piano e João de Medeiros Barbosa – flauta	Festa do Circulo Catholico: Fantasia dobre <i>Rigoletto</i> (Singelée)
O Dia	29/05/1913		Companhia Camerata	Opereta <i>La Mascotte</i> , ária <i>Vissi d'arte</i> (Tosca), em benefício dos artistas “que tão espinhosamente lutam pela vida”
O Dia	06/06/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Camerata (os que ficaram na cidade)	Anúncio da comédia <i>Amor e Comédia</i> , opereta espanhola, duettos e romanyas lyricas
O Dia	08/06/1913		Companhia Camerata	Apresentação a preços populares: comédia <i>Comedia e Amor</i> e zarzuela <i>As três mulheres de Oscar</i> .
O Dia	09/06/1913		Companhia Camerata (srs. Gariano, Corsi, Cesarini e Ranucci; sras. Tassi e Ranucci; srta. Almansi)	Intervalo: duetto do 1º acto da <i>La Boheme</i> , romanza de Santuzza, da ópera <i>Cavallaria Rusticana</i> e <i>Non t'amo piu</i> , de <i>Tosca</i> . Operetas <i>As 3 mulheres de Oscar</i> e <i>Os 3 amantes de Beatriz</i> .
O Dia	17/07/1913		Companhia de Operetas Lahoz (LinaLahoz, Elvira Antreani, Giselda Cumeri, Gina Bandini, Gemma Acconci; Maria Vergi e Olga Zecchini - atrizes. Dari Acconci, Giso Piraccini, Guido de Silvi, Giuseppe Silvani, Giuseppe Palma, Adolfo Ferroni, Achille e Rivelli, Roberto Rosini, Achille Magnani e Luigi Chiantore - artistas. Ernesto Lahoz - director da orchestra. Constantino Romano - de baile)	Repertório da companhia: <i>Eva</i> (F. Lehar), <i>Der Mann mit den drei Frauen</i> (F. Lehar), <i>Jochey Clube</i> (V. Hollaender), <i>Casta Suzanna</i> (E. Gilbert), <i>Il Contandino Allegro</i> (Leo Fall), <i>Die lustige witwe</i> (F. Lehar), <i>La Principessa Dei Dollari</i> (Leo Fall), <i>Le Manovre Autunno</i> (E. Kalman), <i>Amor di Principe</i> (G. Eysler), <i>Sogno Di Walzer</i> (O. Strauss), <i>Saltimbanchi</i> , <i>La Pouppee</i> , <i>La Geisha Boccaccio</i> , <i>La Mascotte</i> , <i>I Granarieri</i> , <i>Campane di Corneville</i> , <i>Madama Angot</i> , <i>Le Figlie di Jackson</i> etc.

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Dia	22/07/1913		Companhia Lahoz	Anúncio da opereta <i>Eva</i> (Franz Lahez)
O Dia	23/07/1913		Companhia Lahoz (srta. Andreani)	Anúncio da opereta <i>Casta Suzana</i>
O Dia	26/07/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Lahoz (snra. Lahoz, snras. Cumeri e Zecchini, snrs. Piracni e Silvani, sr. Gariano, sr. De Salvi, sr. Palma) – P. L.	Crítica da opereta <i>Casta Suzana</i> (Gilbert)
O Dia	27/07/1913		Companhia Lahoz (sr. Rivelli, sr. Palma, sr. De Salvi, coro, maestro Miceli, Sr. Gatti)	Crítica da opereta <i>Eva</i>
O Dia	29/07/1913		Companhia Lahoz	Opereta <i>A Filha do Bandido</i> , árias: <i>In quelle trine morbide</i> (Puccini), <i>Ne andró lontano</i> (Catalano), <i>Vosi lo sapete mamme</i> (Mascagni)
O Dia	31/07/1913		Companhia Lahoz (sr. Acconci, sra. Lina Lahoz, sr. Pioracini, srta. Andreani, sras. Acconci, Vergy e o sr. Silvani...)	Crítica da opereta <i>O Camponez Alegre</i> (Leo Fall) e <i>Bocaccio</i> (Suppé)
O Dia (P. L.)	01/08/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	CompanhiaLohaz (sra. Lahoz, Pirracini, sra. Cameri, Srta. Andreani, Sr. de Salvi, Sr. Acconci, sra. Vergi. Micolli – maestro)	Crítica da opereta <i>Eva</i> e <i>Prinzeza dos Dolares</i> (Lehar), pouco público, artistas descortezes
O Dia	06/08/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Trio Montenegro (Sr. Armando Caló. Sra. Claudina Montenegro)	Anúncio de trechos das operetas <i>Eva</i> , <i>Der Graf von Luxemburg</i> e <i>Die Lustige Witwe</i>
O Dia	09/09/1913	Theatro Municipal do Rio de Janeiro		Notícia da “Opera de Wagner <i>Parcifal</i> ”, pela primeira vez no Brasil
O Dia	10/09/1913	Theatro Alvaro de Carvalho	Trio Montenegro	Notícia sobre casa vazia... <i>Cavalleria Rusticana</i> agradou
O Dia	21/11/1913	Cinema Casino	Quinteto	Notícia sobre o programa da sessão de cinema. <i>Paglacci</i> – Grande potpourri, <i>Cavalleria Rusticana</i> – grande potpourri, <i>La Bohème</i> – phantasia
O Dia	22/11/1913	Cinema Casino	Quinteto	Notícia e crítica sobre Potpourri de <i>Pagliaci</i> , “a elite catarinense fez-se representar”
O Dia	28/11/1913	Cinema Casino	Orchestra regida pelo maestro H. Guido	Notícia sobre a Fantasia do <i>Il Guarany</i> (Carlos Gomes)
O Dia	29/11/1913		Integrantes dos Circulo Catholico	Notícia sobre o programa da festa com opereta, <i>Die Lustige Witwe</i> (Franz Lehar)

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Estado	14/05/1920	Jardim Oliveira Belo	Banda Musical da Força Publica	Anúncio e programa de concerto, <i>Siberia</i> , acto 2 (V. Giordano); <i>Fosca</i> duettino e Romansa (C. Gomes); Prelude to <i>Parsifal</i> (Wagner); <i>Die Dollarprinzessin</i> , valsa (Leo Fall); <i>Tannhäuser</i> , fantasia (R. Wagner)
O Estado	16/05/1920	Havana	Caruso	Notícia de estréia na cidade
O Estado	24/05/1920	Jardim Oliveira Belo	Banda de musica do 14 de caçadores	Anúncio o e programa de concerto, <i>Rigoletto</i> , Poutt-porri (Verdi). <i>Raymond</i> , Overture (A. Thomaz). <i>Carmen</i> , Poutt-porri (C. Bizet).
O Estado	10/06/1920		Companhia Arruda	Anúncio da chegada de companhia com os números, opereta Sertaneja <i>Scena da roça</i> , burleta nacional <i>Nhá moça</i> e <i>Festa do Divino em Irajá</i> , opereta nacional <i>Adeus mocidade</i> e regional <i>Nossa terra, nossa gente</i>
O Estado	11/06/1920	Theatro Municipal do Rio de Janeiro	Companhia Lyrica	Notícia da estréia com a ópera <i>Die Walküre</i> (Wagner)
O Estado	12/06/1920	Jardim Oliveira Belo	Banda musical da Força Publica	Programa de retreta, Grande Poutpourri Nell Opera <i>Aida</i> (G. Verdi), Fantasia <i>La Bohème</i> (G. Puccini), duetiino e Romanse de <i>Fosca</i> (Carlos Gomes)
O Estado	14/06/1920	Rio de Janeiro		Notícia das Óperas <i>Die Walküre</i> e <i>La Gioconda</i>
O Estado	18/06/1920	Teatrinho do Gymnasio Catharinense	Alumnos Gymnasio Catarinense	Programa de festival, Mozart, <i>Die Zauberflöte</i> , pela orchestra, Pietro Mascagni, <i>Cavalleria Rusticana</i> , intermezzo pela orchestra, Carlos Gomes, <i>Il Guarany</i> , fantazia pela orchestra.
O Estado	29/06/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Arruda - de revistas e operetas (Adele Negri, Manoel Pera)	Notícia e foto da peça sertaneja <i>Scenas da Roça</i>
O Estado	30/06/1920		Companhia Arruda (Carlos Paiva – maestro, Eurico Mesquita – actor)	Foto
O Estado	09/07/1920		Companhia Arruda	Crítica de revista <i>Não pega na gente</i>
O Estado	09/07/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Arruda (Arruda, Paulo Ferraz, M. Pera, V Leitão, Adele Negri, Aurelia Mendes Vicente Felicio, Theophilo Soares, La Sallette, Carlos Paiva – maestro)	Sinopse e crítica da opereta <i>Adeus, Amor!</i> (Gastão Barroso, F. Magini – musica)
O Estado	10/07/1920	Jardim Oliveira Belo	Banda musical da Força Publica	Programa de concerto, <i>Siberia</i> : fantasia do 2º acto (M. Giordano), <i>Fosca</i> : duettino e romanza (C. Gomes), <i>Parsifal</i> : Preludio (R. Wagner)

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Estado	10/07/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Arruda (Eurico Mesquita, Vicente Felicio, Paulo Ferraz, Adele Negri, La Sallette, Julia Lopes)	Crítica da Burleta <i>A festa do Divino em Irajá</i>
O Estado	12/07/1920		Companhia Arruda	Anúncio de opereta paulista <i>Gente Moderna</i>
O Estado	13/07/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Arruda (Arruda, Vicente Felicio, Paulo Ferraz, Eurico Mesquita, Violeta Leitão, La Salette, Julia Lopes e Adele Negri)	Crítica da opereta paulista <i>Gente Moderna</i> (Gastão Barroso e Nascimento Pinto, F. Buggiani)
O Estado	15/07/1920	Theatro Municipal do Rio de Janeiro		Notícia, “Foi muito aplaudida, (...) a opera <i>Salomé</i> .”
O Estado	15/07/1920	Theatro Municipal do Rio de Janeiro		Notícia, “Ontem foi cantada, (...) a opera <i>Salomé</i> , letra de Oscar Wilde e musica de Strauss”
O Estado	15/07/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Arruda (Carmen Ordonez, Vicente Felicio, Eurico Mesquita, Arruda, Julia Lopes, Violeta Leitão e La Sallette, Paulo Ferraz, Aurelia Mendes, Manoel Pera)	Crítica da burleta <i>Pensão da Mulata e O Contrabando</i>
O Estado	16/07/1920		Companhia Arruda (Arruda, Paulo Ferraz, Eurico Mesquita, Adele negri, Violeta Leitão, Carmen Ordenez e Aurelia Mendes)	Crítica da burleta <i>Maridos em Apuros</i> (Vampré, Lorena e Carlos Paiva – música)
O Estado	17/07/1920		Companhia Arruda (Abilio Menezes, Theophilo Soares, Vicente Felicio, Julia Lopes, Arruda, Adele Negri, Maria La Sallette, Manoel Pera, Carlos Paiva – maestro)	Sinopse e crítica da opereta <i>Rosas de Nossa Senhora</i> , vaudeville <i>A Sensitiva</i> .
O Estado	19/07/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Arruda (La Salette, Adelia Negri, Julia Lopes, Violeta Leitão, Antonia Reis, Arruda, Abilio Menezes, Vicente Felicio, Paulo Ferraz, Manoel Pera)	Crítica e anúncio, burleta <i>A Capital Federal</i> , revista <i>São Paulo futuro</i> , opereta <i>Nhà Moça</i> , anúncio da opereta <i>Adeus Amor</i>
O Estado	20/07/1920	Theatro Municipal do Rio de Janeiro	Carlos Gomes	Notícia, ópera <i>Condor</i> “será levada á cena”

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Estado	20/07/1920		Companhia Arruda	Crítica da opereta <i>Adeus, Amor</i>
O Estado	06/09/1920	Jardim Oliveira Bello	Banda musical do 14 Batalhão	Anúncio de concerto com ópera, Sinfonia de <i>Il Guarany</i>
O Estado	14/09/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Cancellata	Anúncio e programa da opereta <i>Gatuno no Amor</i>
O Estado	22/09/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Srta. Maria de Lourdes Caldeira, Sr. Jacy Tolentino e prof. T. Basadona	Anúncio de festival com ópera, 1ª e 2ª scena do 3º acto de <i>Tosca</i>
O Estado	23/09/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Srta. Maria de Lourdes Caldeira, Sr. Jacy Tolentino e prof. T. Basadona, sra. D. Olympia Ratisbona (piano)	Anúncio de festival com ópera, 1ª e 2ª scena do 3º acto de <i>Tosca</i>
O Estado	05/10/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Riberio Cancellata (Alvina leitão, Ribeiro Cancellata, Guaracy Oliveira, Prudencia Cardoso, Danilo Oliveira)	Crítica de opereta, <i>Gatuno de amor</i> (João Belém e Raul Moraes – musicas)
O Estado	09/10/1920		Companhia Riberio Cancellata	Anúncio de opereta <i>Alma sertaneja</i> (Catullo de paixão Cearense) e opereta sertaneja <i>A espera da missa.</i>
O Estado	20/10/1920 21/10/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	Sr. Dante Natividade (diretor), Alvaro Souza (maestro)	Anúncio de opereta infantil <i>Jardim Maravilhoso</i> (Clementino de Britto/ Alvaro Ramos)
O Estado	22/10/1920	Theatro Alvaro de Carvalho	“representada por crianças da nossa sociedade”, Alvaro Ramos (maestro)	Crítica de opereta (revista) infantil <i>Jardim Maravilhoso</i> (Alvaro Ramos)
O Estado	23/10/1920	Jardim Oliveira Bello	Banda musical da Força Publica	Programa de concerto com ópera, Gran Pat-pourri nell Opera <i>Cavalleria Rusticana</i> (P. Mascagni), Pourt-pourri da ópera <i>Faust</i> (Gounod), Pout-pourri da opera <i>Pagliacci</i> (Leoncavallo), grande fantasia da opera <i>Fra Diavolo</i> , gran fantasia <i>Loreley</i> (A. Catalani)
O Estado	04/11/1920	Salão do Gymnasio Catharinense	Orchestra do Gymnasio, P. Jorge Sedelmayr s.j. (regente)	Anúncio e programa de concerto, 2º ouverture de <i>Die Schöne Galathée</i> (Suppè), 3º potpourri da opera <i>The Mikado</i> (Sullivan) para violino, voloncello e piano, 3º potpourri da opera <i>Rigoletto</i> (G. Verdi)
O Estado	08/02/1923		Mascagni (maestro), Walter Mocebi (empresario), Mussulini	Notícia “A campanha contra o Theatro Lyrico Italiano na America”
O Estado	10/02/1923	Theatro Verdi, Itália	Giuseppe Mulè	Notícia de estréia da nova ópera <i>La Monacella Della Fontana</i> (Mulè)
O Estado	23/02/1923	Roma, Theatro Constanzi	Alberto Franchetti	Notícia da estréia da nova ópera <i>Cristoforo Colombo</i>
O Estado	20/03/1923	Alemanha, Opera de Weisbaden		Notícia, Incêndio em “um dos mais populares theatros”

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Estado	21/03/1923		Adelina Patti	Notícia sobre trajetória da cantora
O Estado	01/04/1923	Roma		Confusão nos theatros entre “vaiantes e applaudidores”
O Estado	04/04/1923	Roma, Theatro Constanzi	Gustavo Giovannetti	Notícia da estréia da nova ópera <i>Petronio</i>
O Estado (Alvaro Souza)	14/04/1923			Texto, “Fragmentos da historia da musica”, sobre início da ópera na renascença
O Estado	18/04/1923	Milão	Umberto Giordano	Notícia, finalizou a música do libretto <i>La Cena delle Beffe</i>
O Estado	18/04/1923		Mascagni	Notícia, “começará a composição de uma nova ópera denominada <i>A festa do beijo</i> ”
O Estado	21/04/1923	Jardim Oliveira Bello	Banda musical da Força Publica	Anúncio de retreta, Gran Pot-pourri nell’Opera <i>Cavalleria Rusticana</i> (P. Mascagni), prelúdio scena e aria de <i>Nabucconosor</i> (G. Verdi), fantasia de <i>Aida</i> (G. Verdi), fantasia de <i>Tosca</i> (G. Puccini), Pot-pourri da Opera <i>Die Hugenotten</i> (G. Meyerbeer) e <i>Simon Boccanegra</i> (G. Verdi)
O Estado	21/04/1923	Rio de Janeiro, Palacio das Festas	Artistas da Associação Brasileira de Canto	Anúncio de apresentação com ópera, Dois actos da ópera <i>Aida</i> e trechos de <i>Il Guarany</i>
O Estado	21/04/1923	Napoles, Theatro San Carlo	Nicholas Yannestyrhout	Apresentação da ópera <i>Colombo</i> (Carlos Gomes)
O Estado	04/05/1923	Napoles, Theatro San Carlo	Mario Persico	Notícia, Premiére da opera <i>Morenita</i>
O Estado	05/05/1923	Jardim da Praça 17 de Novembro	Banda musical da Força Publica	Anúncio de retreta com ópera, Trecho de <i>La Traviata</i> (G. Verdi), trecho de <i>Duquesa del Bal Tabarin</i> (Leo Bard), trecho do <i>Fra Diavolo</i> (Mayerbeer), fantasia do <i>Tannhäuser</i> (Wagner), trecho da <i>Aida</i> (Verdi)
O Estado	05/05/1923	Porto	Ruy Coelho (compositor), Julio Dantas (libretista)	Notícia do sucesso da ópera <i>Rosas de todo ano</i>
O Estado	08/05/1923	Milão	Ottorino Respighi (compositor), Claudio Guastalla (libreto)	Notícia da estréia da nova ópera <i>Belfagor</i>
O Estado	16/05/1923	Napoles, Syracuse, Buenos Aires	Ricardo Strauss (regente e compositor)	Anúncio de composição de uma opera cômica
O Estado	09/06/1923	Theatro Alvaro de Carvalho	Luizinha Livramento (piano), Ondina Simone Gheur (cantora)	Crítica de concerto de piano com adição de trechos de ópera: <i>Le Cid</i> (Massenet), <i>Andrea Chénier</i> (Giordano)
O Estado	27/06/1923	Milão	Puccini (compositor)	Anúncio de <i>Turandot</i>
O Estado	30/06/1923	Theatro Alvaro de Carvalho	Levino Conceição (violão)	Anúncio e programa de concerto, Grande phantasia sobre motivos da opera <i>Il Guarany</i> (Carlos Gomes), <i>Miserere de Il Trovatore</i> (Verdi)

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Estado	13/07/1923	Jardim Oliveira Bello	Banda da Força Publica	Anúncio e programa de retreta com ópera, <i>La Forza Del destino</i> (G. Verdi), <i>Madama Butterfly</i> (J. Puccini), Ouvertua de <i>Senza Confini</i> (G. Malente)
O Estado	16/01/1926		Companhia Nacional de Operetas, Franz Lehár	Crônica sobre compositor de operetas
O Estado	18/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (Ary Nogueira – diretor)	Anúncio de opereta <i>Die Dollarprinzessin</i> (Leo Fall)
O Estado	19/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (Vicente Celestino, sra. Lais Arêda, srta. Carmen Dora, Eugenio Noronha, João Lopes, Violeta Ferraz, Paulo Ferraz, João Celestino e Orlando Nogueira)	Anúncio de opereta <i>Die Dollarprinzessin</i> (Leo Fall)
O Estado	20/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (sra. Lais Arêda, Vicente Celestino, Srta. Carmen Dora, Violeta Ferraz, João Lopes, Eugenio Noronha, Paulo Ferraz, João Celestino e sra. Elvira de Jesus)	Crítica e anúncio de opereta, <i>Die Dollarprinzessin</i> (Leo Fall), <i>Graf von Luxemburg</i> (Franz Lehár)
O Estado	21/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (sra. Lais Arêda, Vicente Celestino, Srta. Carmen Dora, Eugenio Noronha, Paulo Ferraz, sra. Elvira de Jesus, Verdi de Carvalho - maestro)	Crítica de opereta <i>Graf von Luxemburg</i> (Franz Lehár)
O Estado	22/01/1926		Companhia Nacional de Operetas (Carmen Dora, Violeta Ferraz, Orlando Nogueira, Paulo Ferraz, Eugenio Noronha, João Celestino, Silvana Gomes, Elza Gomes)	Crítica e anúncio de opereta <i>A Patativa</i> (Verdi de Carvalho), Symphonia de <i>Il Guarany</i> , opereta <i>Die Csárdásfürstin</i> (Emmerich Kalman)
O Estado	22/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (Ary Nogueira – direcção, Vicente Celestino – tenor, Lais Areda – atriz)	Anúncio de opereta <i>Die Csárdásfürstin</i> (Emmerich Kalman), opereta-vaudeville <i>A Pequena Marmita</i> , <i>Cabocla Bonita</i> , opereta-vaudeville <i>Mulheres Modernas</i> , <i>Amor de Principe</i> , <i>Jurity</i> , <i>Mano de Minas</i> , <i>Mazurka Azul</i>

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Estado	23/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas	Crítica e anúncio de opereta <i>Die Csárdásfürstin</i> (Emmerich Kalman), opereta nacional <i>A pequena da Marmita</i>
O Estado	23/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (Ary Nogueira – direcção, Vicente Celestino – tenor, Lais Arede – atriz, Martins Veiga – ensaiador, Verdi de Carvalho - maestro)	Anúncio de opereta-vaudeville <i>A Pequena Marmita, Cabocla Bonita, Mulheres Modernas</i>
O Estado	25/01/1926		Companhia Nacional de Operetas	Anúncio de opereta <i>Die Lustige Witwe</i>
O Estado (Victor)	25/01/1926		Companhia Nacional de Operetas	Crítica de opereta-vaudeville <i>A Pequena Marmita, Cabocla Bonita, Mulheres Modernas</i> , opereta <i>Amor de Príncipe</i> (Edmund Eysler)
O Estado	25/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (Ary Nogueira – direcção, Vicente Celestino – tenor, Lais Arede – atriz, Martins Veiga – ensaiador, Verdi de Carvalho - maestro)	Anúncio de opereta Viennense <i>Amores de Príncipe</i>
O Estado	26/01/1926		Companhia Nacional e Operetas	Anúncio de organização de repertório
O Estado	26/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (Ary Nogueira – direcção, Vicente Celestino – tenor, Lais Arede – atriz, Martins Veiga – ensaiador, Verdi de Carvalho - maestro)	Anúncio da opereta <i>A Jurity</i>
O Estado	27/01/1926		Companhia Nacional de Operetas	Crítica da opereta <i>A Jurity</i>
O Estado	27/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (Ary Nogueira – direcção, Vicente Celestino – tenor, Lais Arede – atriz, Martins Veiga – ensaiador, Verdi de Carvalho - maestro)	Anúncio da opereta <i>Die Lustige Witwe</i>
O Estado	28/01/1926		Companhia Nacional de Operetas	Crítica da opereta <i>Die Lustige Witwe</i>
O Estado	28/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (Ary Nogueira – direcção, Vicente Celestino – tenor, Lais Arede – atriz, Martins Veiga – ensaiador, Verdi de Carvalho - maestro)	Anúncio da opereta <i>O Mano de Minas</i>
O Estado	29/01/1926		Companhia Nacional de Operetas	Crítica da opereta <i>O Mano de Minas</i>

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Estado	29/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (Ary Nogueira – direcção, Vicente Celestino – tenor, Lais Arede – atriz, Martins Veiga – ensaiador, Verdi de Carvalho - maestro)	Anúncio de opereta <i>Sonho de Valsa</i> (Oscar Straus)
O Estado	30/01/1926		Companhia Nacional de Operetas	Crítica de opereta <i>Sonho de Valsa</i>
O Estado	30/01/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Companhia Nacional de Operetas (Ary Nogueira – direcção, Vicente Celestino – tenor, Lais Arede – atriz, Martins Veiga – ensaiador, Verdi de Carvalho - maestro)	Anúncio de opereta <i>Mazurka Azul</i>
O Estado	18/02/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Conjunto Artístico Italiano (Armando Boris, Ernesto Lahoz, Orquestra C. Giordanino)	Anúncio de opereta <i>Scugnizza (O garoto de Napoles)</i>
O Estado	20/02/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Conjunto Artístico Italiano	Notícia e anuncio de concerto, trechos da ópera <i>Il Guarani</i>
O Estado	24/02/1926	Theatro Alvaro de Carvalho	Conjunto Artístico Italiano	Anúncio de trechos da ópera <i>Aida</i> e ato da opereta <i>The Gueisha</i> (Sidney Jones)
O Estado	10/04/1926	Jardim “Oliveira Bello”	Banda da Força Pública	Anúncio de concerto de fantasias e trechos de óperas
O Estado	13/04/1926		Banda da força Pública	Crítica de concerto de fantasias e trechos de óperas
O Estado	26/04/1926	Jardim “Oliveira Bello”	Banda da Força Pública	Crítica/Nota de concerto de fantasias e trechos de óperas
O Estado	07/05/1926	Theatro Constazi (Roma)	Bidu Sayão	Nota sobre a interpretação do papel de Gilda, dá ópera <i>Rigoletto</i>
O Estado	12/06/1926	Jardim “Oliveira Bello”	Banda da Força Pública	Anúncio de concerto, Fantasias e trechos de óperas
O Estado	14/06/1926		Banda da Força Pública	Crítica de concerto, Fantasias e trechos de óperas
O Estado	03/07/1926	Clube 12 de agosto	Alunas da professora Olympia Riedel Ratisbona	Anúncio de audição, Piano e canto
O Estado	03/07/1926	Jardim Oliveira Bello	Banda da Força Pública	Anúncio de concerto, Fantasias e trechos de óperas
O Estado	05/07/1926		Alunas da professora Olympia Riedel Ratisbona	Nota sobre audição, Partes de piano e árias de ópera
O Estado	05/07/1926		Banda da Força Pública	Nota sobre concerto, Fantasias e trechos de óperas
O Estado	15/07/1926	Cinema Ponto Chic	Cantor Amadeu Daulisso	Anúncio de recital, Árias de óperas

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Estado	23/07/1926	Theatro Municipal do Rio de Janeiro	Julieta Telles de Menezes (soprano)	Notícia sobre concerto, Ópera <i>Carmen</i> (Bizet)
O Estado	03/02/1930	Theatro Real da Opera, Roma	Bidú Sayão	Notícia, <i>Il Re</i> (Giordano)
O Estado	04/02/1930		Mascagni	Notícia sobre a preparação de ópera para o cinema
O Estado	10/02/1930	Theatro Alvaro de Carvalho	Asdrubal Lima (barytono), Gilda Ligocky (piano)	Anúncio de concerto com ópera, trechos das óperas <i>Pagliacci</i> , <i>Tosca</i> , <i>La Bohème</i> e <i>Aida</i>
O Estado	18/02/1930	Nova York	Maria Jeritza	Notícia
O Estado	13/03/1930	Estados Unidos	Léo Schutezendorf	Notícia, Contratos com empresas americanas
O Estado (Braz Cubano)	02/04/1930			Crônica “Quem vai a um ‘bar’ não deseja arrepisar os nervos com o pranto do violino no ‘Trovador’ ou na ‘Bohemia’. Quer o ‘Dá Nella’, a ‘Pavuna’, maxixes alegres e Slow’s-Fox trpidantes, ruidosos, com batuques e guinchos de saxe.”
O Estado	02/04/1930	Alemanha		Notícia, “Morre a Viuva de Wagner”
O Estado	07/04/1930	Maceió	Fernando Jouteux	Notícia “vem angariar fundos para a montagem da sua opera <i>Sertão</i> , cujo motivo é a Guerra de Canudos.”
O Estado	08/04/1930	Alemanha		Nota sobre a morte de Cosina Wagner
O Estado	15/04/1930	Variedades	Satfii-Rossen (soprano-lyrico)	Notícia de estréia hoje
O Estado	28/04/1930	Milão	Mascagni	Notícia “O quadragésimo aniversário da <i>Cavalleria Rusticana</i> ” (Mascagni)
O Estado	08/04/1930	Berlim	Darius Milhaud (compositor)	Estréia da ópera <i>Christophe Colomb</i>
O Estado	19/06/1930	Milão		Nota, “Os Resultados Financeiros do Scala, de Milão”
O Estado	04/09/1930	Variedades	Conjuncto Lyrico Luzette-Alex	Anúncio de chegada de companhia <i>Il Guarany</i> , “com vestuário escenarios apropriados”
O Estado	04/09/1930	Variedades	Conjuncto Lyrico Suzette-Alex (Suzette – soprana, Alex – tenor)	Anúncio de estréia de companhia, foto <i>Il Guarany</i> (Carlos Gomes)
O Estado	05/09/1930	Genova, Theatro de Chavari	Giuseppe Campari (barytono)	Notícia, estréia cantando <i>La Traviata</i> (Verdi)
O Estado	06/09/1930	Variedades	Suzette-Alex, orchestra do maestro Alvaro Ramos, banda musical da Força Publica	Anúncio de concerto, seleção da ópera <i>Il Guarany</i> (Carlos Gomes)
A Gazeta (De Arte)	28/08/1934	Jardim Olveira Belo	Banda de Música da Força Pública	Crítica de concerto, <i>La Forza Del destino</i> (Verdi), <i>Lohengrin</i> (Wagner)
A Gazeta (De Arte)	20/11/1934		Therezinha Ramos, Irene Silva	Crítica de concerto, Ária de <i>La Bohème</i> (Puccini), <i>La Traviata</i> (G. Verdi)

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
A Gazeta (De Arte)	06/12/1934	Club Doze		Ópera no cinema, <i>Carmen</i> (Bizet)
A Gazeta (De Arte)	08/12/1934		Therezinha Ramos, Irene Silva, Ivonne Brüggemann, Icléa Vieira	Crítica de concerto, Ária de <i>La Bohème</i> (Puccini), <i>La Traviata</i> (G. Verdi), <i>Cavalleria Rusticana</i> (Mascagni)
A Gazeta (De Arte)	20/12/1934		Companhia Camerata em 1913	crônica sobre companhia de operetas
A Gazeta (De Arte)	01/04/1936	Teatro Álvaro de Carvalho	Ondina Simone Gheur, Therezinha Ramos, Icléa Vieira	programa de concerto com ópera, Abertura de <i>L'Italiana in Algeri</i> (G. Rossini), pot-pourri de <i>Die Lustige Witwe</i> (F. Lehár), prelúdio de <i>La Traviata</i> (G. Verdi), ária de <i>Il Barbiere di Siviglia</i> (G. Rossini), ária de <i>Il Guarany</i> (Carlos Gomes), ária de <i>Le Cid</i> (Massenet), ária de <i>Lo Schiavo</i> (Carlos Gomes), dueto da ópera <i>La Bohème</i> (R. Leoncavallo)
A Gazeta (De Arte)	04/04/1936	Teatro Álvaro de Carvalho	Ondina Simone Gheur, Therezinha Ramos, Icléa Vieira	Crítica de concerto com ópera, Dueto da ópera <i>La Bohème</i> (R. Leoncavallo)
A Gazeta (De Arte)	04/05/1936		Arturo Toscanini (maestro)	Crônica sobre carreira do maestro de ópera
A Gazeta (De Arte)	06/05/1936	Buenos Aires		Crônica sobre ópera, “Florianópolis não podendo ouvir as belas ópera no original, irá ouvi-las, pois, pelo rádio...”
A Gazeta (De Arte)	19/06/1937		Glória Velli (soprano)	Crítica de concerto, Ária da ópera <i>Fausto</i> (C. Gounod)
A Gazeta (De Arte)	28/06/1937		Bidú Sayão (soprano)	Notícia sobre a atuação da em algumas óperas
A Gazeta (De Arte)	29/06/1937	Metropolitan House	Bidú Sayão (soprano)	Notícia sobre a cantora
A Gazeta (De Arte)	06/07/1937	Teatro Álvaro de Carvalho	Bidú Sayão (soprano)	Crítica de concerto, Árias das óperas <i>Die Zauberflöte</i> (W. A. Mozart), <i>La Traviata</i> (G. Verdi)
A Gazeta (De Arte)	08/07/1937		Bidú Sayão (soprano)	Crítica de concerto, Ária da ópera <i>Romeu e Julieta</i> (C. Gounod),
A Gazeta (De Arte)	24/07/1937		Ingrid Brebeck (soprano) – Ópera de Berlim, Klaus Billig (pianista) – Ópera de Dortmund	Crítica de concerto, Árias: <i>Si, mi chiamano Mimi</i> e <i>Valsa de Musette</i> , da ópera <i>La Bohème</i> (G. Puccini)
A Gazeta (De Arte)	05/11/1937	Rádio Tupi de São Paulo	Ondina Simone Gheur (soprano)	Crítica a transmissão de rádio, Ária da <i>Suzana</i> da ópera <i>Le Nozze di Figaro</i>
O Estado	10/02/1940	Teatro Álvaro de Carvalho		Anúncio de revista <i>Numa Agência de Artistas</i> (Ari Machado/ Álvaro Ramos)
O Estado	28/03/1940	Teatro Álvaro de Carvalho	Rosina de Rimini (canto), A. Bocchino (piano)	Programa de recital de canto, <i>Una voce poco fa – Il Barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Frühlingsstimmen</i> “vozes da primavera” (Strauss), <i>Valsa de Musetta – La Bohème</i> (Puccini), <i>Die Zauberflöte</i> (Mozart), <i>Sempre Libera – La Traviata</i>
O Estado	29/03/1940		Rosina de Rimini	Crítica de recital

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Estado	15/08/1940	Rio de Janeiro	Manoel Teixeira (Companhia de Operetas do Teatro do Recreio)	Notícia de sua morte
O Estado	26/10/1940		Adelina Patti	Nota da vida da cantora
O Estado	04/02/1945	Lira Tênis Clube	Nazira Mansur (soprano), Jorge Kaszás (piano), Orquestra Sinfônica da Sociedade de Cultura Muscial	Anúncio e programa de concerto, Je suis Titania da ópera <i>Mignon</i> (Thomas), Valse Arietta da ópera <i>Romeu e Julieta</i> (Gounod)
O Estado	16/05/1945	Cine Ritz	Alice Ribeiro (canto), Arnaldo Rebello (piano)	Anúncio e programa de concerto, Addio de Mimi da ópera <i>La Bohème</i> (Puccini)
O Estado	19/05/1945	Cine Ritz	Alice Ribeiro (canto), Arnaldo Rebello (piano)	Crítica de concerto
O Estado	30/06/1945	Rio de Janeiro		Notícia da negociação para apresentação do <i>Il Guarani</i> (Carlos Gomes) em Estocolmo
O Estado	17/01/1950	Teatro Álvaro de Carvalho	Companhia de Variedades Internacionais	Anúncio de espetáculo, Melodias de Operetas
O Estado	27/01/1950	Nova York	Lilly Pons	Nota da saúde da cantora do Metropolitan Opera House
O Estado	02/02/1950	Cine Odeon	Indiana dos Santos Landmann	Notícia e programa de concerto, Fantasia de <i>Lucia de Lammermoor</i> de Donizetti (Singelèe).
O Estado	15/02/1950	Washington	Operas televisionadas	Notícia
O Estado	25/04/1950	Teatro Álvaro de Carvalho	Sr. e sra. Kreischmer	Programa de recital, Aria da <i>Carmen</i>
O Estado	28/06/1950	Estadio Municipal	Orquestra Militar, maestro Ferruccio Burco	Notícia “protofonia d’ <i>Il Guarany</i> ” (Carlos Gomes)
O Estado	23/07/1950	Teatro Álvaro de Carvalho	Orquestra da Sociedade de Cultura Musical, maestro Emanuel Paulo Peluso	Programa de concerto, Intermezzo da ópera <i>Cavalleria Rusticana</i> (Mascagni), overture da ópera <i>The Bohemian Girl</i> “ <i>A Zingara</i> ” (Balfe)
O Estado	29/08/1950	Teatro Álvaro de Carvalho	Orquestra Sinfônica “desta capital”	Programa de concerto, Overture da ópera <i>The Bohemian Girl</i> “ <i>A Ciganinha</i> ” (Balfe)
O Estado	19/10/1950	Teatro Álvaro de Carvalho	Traude Friedrich Kretschmer (artista do Ópera de Vienna)	Anúncio e programa de concerto com ópera, Ária de Suzana – <i>Le Nozze di Figaro</i> (Mozart), Ária de <i>Madama Butterfly</i> (G. Puccini)
O Estado	04/12/1950	Teatro Álvaro de Carvalho	Orquestra Sinfônica da Sociedade Cultura Musical de Florianópolis, Traude Friedrich Kretschmer	Crítica e programa de concerto com ópera, Canção do Querubin – <i>Le Nozze di Figaro</i> (Mozart), ária da ópera <i>Manon Lescaut</i> (Puccini).
O Estado	06/12/1950		Helena Monti (soprano)	Notícia da visita desta cantora à capital
O Estado	08/12/1950		Elena Monti (“O Rouxinol de Florença”), contratada pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Notícia

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
O Estado	10/12/1950	Teatro Álvaro de Carvalho	Elena Monti (soprano), Emanuel P. Peluso (piano)	Anúncio e programa de concerto com ópera, Vedrai Carino – <i>Don Giovanni</i> (Mozart), Polonaise – <i>Mignon</i> (A. Thomas), Adio del passato – <i>La Traviata</i> (Verdi)
O Estado (Sálvio Oliveira)	10/12/1950		Elena Monti	Crônica e crítica sobre cantora
O Estado	28/12/1950	Ópera de Paris		Notícia sobre incêncio
O Estado	08/04/1960	Estados Unidos		Notícia, “(...) Há 728 companhias de ópera nos EUA (...)”
O Estado	28/04/1960	Teatro Nacional de Bade	Mozart	Notícia, “Ópera de Mozart, pouco conhecida, faz sucesso. <i>O Ganso do Cairo</i> – <i>L’Oca Del Cairo</i> ”
O Estado	26/06/1960	Salão Nobre do Colégio Catarinense	Concêrto Discofônico: encontro para audição de gravações	Programa de audição, Seleções da <i>Cavalleria Rusticana</i> (Mascagni)
O Estado	31/07/1960	Salão Nobre do Colégio Catarinense	Concêrto Discofônico	Programa de audição, Abertura de <i>La Gazza Ladra</i> e <i>L’Italiana in Algeri</i> , árias famosas para baixo com Boris Christoff: <i>La Forza Del Destino</i> , <i>Simon Boccanegra</i> e <i>Nabuccodonosor</i> (Verdi)
Diário Catarinense	07/11/1989	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Pró-Música de Florianópolis, Oficina de canto de Curitiba, Neide Thomas, Joaquim Paulo Espírito Santo	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>Cosi Fan Tutte</i> (Mozart)
Diário Catarinense	08/11/1995	Clube 12 de Agosto	Rute Gebler, Giovani Pacheco, Estúdio Vozes	Anúncio de espetáculo, Trechos de óperas e a Ópera <i>Die Lustige Witwe</i> (Mozart)
Diário Catarinense	22/03/1996	Escadaria da Catedral Metropolitana	Fundação Franklin Cascaes, Maestro Julio Medaglia, Coral de Curitiba, Filarmônica da UFP, Cena 11	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>Il Guarani</i> (Carlos Gomes)
Diário Catarinense	25/03/1996		Fundação Franklin Cascaes, Maestro Julio Medaglia, Coral de Curitiba, Filarmônica da UFP, Cena 11	Crítica de espetáculo, Ópera <i>Il Guarani</i> (Carlos Gomes)
Diário Catarinense	19/06/1996	Teatro Alvaro de Carvalho	Rute Gebler, Giovani Pacheco, Estúdio Vozes	Anúncio de recital, Árias de óperas
Diário Catarinense	29/06/1996	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Fernando Lopes Torres, Marisa Napolini, Grupo Cena 11	Anúncio de espetáculo, Drama Musical
Diário Catarinense	02/08/1996	Largo da Alfândega	Banda da Polícia Militar	Anúncio de apresentação, Peças diversas para banda, trechos de ópera
Diário Catarinense	20/11/1996	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Rute Gebler, Estúdio Vozes	Anúncio de espetáculo, Trechos de óperas, homenagem a Carlos Gomes

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
Diário Catarinense	19/11/1997	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Rute Gebler, Estúdio Vozes	Anúncio de espetáculo, Trechos de óperas e melhores momentos do musical <i>West Side Story</i> (Bernstein)
Diário Catarinense	18/11/1998	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Rute Gebler, Estúdio Vozes	Anúncio de espetáculo, Trechos de óperas e melhores momentos do musical <i>My Fair Lady</i>
Diário Catarinense	20/10/2000	Teatro da UFSC	Companhia da Ilha	Anúncio de espetáculo, Singspiel <i>Der Schauspieldirektor</i> (Mozart)
Diário Catarinense	15/11/2000	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Rute Gebler, Estúdio Vozes	Anúncio de espetáculo, Trechos de óperas e Musicais da Broadway
Diário Catarinense	15/05/2001	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Companhia da Ilha	Anúncio de espetáculo, Singspiel <i>Der Schauspieldirektor</i> (Mozart)
Diário Catarinense	26/05/2001	Teatro Ademir Rosa (CIC)	CIA Brasil	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>Die Zauberflöte</i> (Mozart)
Diário Catarinense	21/11/2001	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Rute Gebler, Estúdio Vozes	Anúncio de espetáculo, Trechos de óperas e Musicais do Cinema
Diário Catarinense	18/09/2002	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Pró-Música, OSPA	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>Madama Butterfly</i> (Puccini)
Diário Catarinense	20/11/2002	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Rute Gebler, Carlos Lucas Besen, Estúdio Vozes	Anúncio de espetáculo, Trechos de óperas
Diário Catarinense	25/09/2003	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Pró-Música, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Árias de óperas
Diário Catarinense	16/10/2003	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Sem Cerritelli, Orietta Caianiello, Monica Benvenuti	Anúncio de espetáculo, Piano e Árias de óperas
Diário Catarinense	17/10/2003	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Flávio Vargas, Barbara Rey, Academia Ganzo	Anúncio de espetáculo, Balés de óperas
Diário Catarinense	03/11/2003	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Pró-Música, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>Carmen</i> (Georges Bizet)
Diário Catarinense	23/09/2004	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Pró-Música, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Grande Concerto Lírico, trechos de óperas
Diário Catarinense	06/11/2004	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Pró-Música, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>Cavalleria Rusticana</i> (Mascagni)
Diário Catarinense	09/11/2004			Crítica de espetáculo, Ópera <i>Cavalleria Rusticana</i> (Mascagni)
Diário Catarinense	13/11/2004	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Rute Gebler, Estúdio Vozes	Anúncio de espetáculo, Musicais de todos os tempos, Trechos de musicais
Diário Catarinense	25/11/2004	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Rute Gebler, Estúdio Vozes	Anúncio de espetáculo, Musicais de todos os tempos, Trechos de musicais
Diário Catarinense	05/11/2005	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Pró-Música, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>Die Zauberflöte</i> (Mozart)
Diário Catarinense	24/11/2005	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Rute Gebler, Estúdio Vozes	Anúncio de espetáculo, “Músicas de hoje e sempre”, trechos de óperas, sinfonias, musicais, etc.

JORNAL	DATA	LOCAL	ARTISTAS	PROGRAMA
Diário Catarinense	16/11/2006	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Pró-Música, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>Rigoletto</i> (Verdi)
Diário Catarinense	08/11/2007	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Pró-Música, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>La Traviatta</i> (Verdi)
Diário Catarinense	13/11/2008	Teatro Ademir Rosa (CIC)	Pró-Música, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>O Elixir do Amor</i> (Donizetti)
Diário Catarinense	14/07/2010	Teatro Governador Pedro Ivo	Companhia Brasileira de Ópera	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>Il Barbieri di Siviglia</i> (Rossini)
Diário Catarinense	21/08/2010	Teatro Governador Pedro Ivo	Pró-Música, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Concerto “Uma Noite de Ópera”, trechos de óperas, árias e coros
Diário Catarinense	29/10/2010	Teatro Alvaro de Carvalho	Margarida Baird, Vera Collaço	Anúncio de espetáculo, Teatro de Revista <i>Zylda – Anunciou, é apoteose!</i>
Diário Catarinense	11/11/2010	Teatro Governador Pedro Ivo	Cia Óperade Santa Catarina, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>La Traviatta</i> (Verdi)
Diário Catarinense	13/11/2010	Teatro Governador Pedro Ivo	Cia Óperade Santa Catarina, Camerata Florianópolis, Polyphonia Khoros	Anúncio de espetáculo, Ópera <i>La Traviatta</i> (Verdi)

ANEXOS

ANEXO A – Discurso de abertura da Cia. Ópera de Santa Catarina, lido nas três récitas de *La Traviata* em novembro de 2010, pelo diretor cênico da montagem

Senhoras e Senhores,

Boa Noite!

É com imensa alegria que os recebemos aqui, neste teatro, para, felizmente, darmos prosseguimento à já tradicional temporada de ópera que orgulha a nós e ao Estado de Santa Catarina. De 2004 a 2009, esta mesma equipe de criadores e realizadores, até então por iniciativa da Pró Música de Florianópolis, se empenha arduamente para oferecer ao público de Santa Catarina e aos que de outros estados aqui acorrem, a oportunidade de assistir a um evento de tal monta no Brasil e no qual o nosso Estado destaca-se com merecido reconhecimento de público e crítica, consolidando-se indiscutivelmente como um dos pólos operísticos do Brasil. A partir deste ano, a nossa equipe passa a compor a Cia. da Ópera de Santa Catarina, que faz a sua estréia oficialmente com esta *La Traviata*, contando com as participações indispensáveis da Camerata Florianópolis, do Polyphonia Khoros e do Jovem Balé de Santa Catarina. É importante lembrar que, da região sul, nós somos o único Estado que produz ópera anualmente e ininterruptamente há 10 anos, e destes, 7 com equipe exclusivamente catarinense. Portanto, podemos afirmar com todas as letras e todas as notas: sim, Santa Catarina produz ópera, e ópera de qualidade. Lutamos muito para que este patrimônio cultural dos catarinenses não sucumbisse, e isto devemos em grande parte aos nossos patrocinadores e apoiadores, que tiveram a sensibilidade e a exata noção da importância de tudo o que este trabalho representa. A eles os nossos agradecimentos.

Antônio Cunha