



revista
Ópera
Presente
e Futuro

9 **Cantar Brasileiro:
Histórias, Poéticas
e Experiências**

Flávia Toni

15 ***O Contractador de Diamantes,
de Francisco Mignone, e o
Português Brasileiro Cantado***

Juliana Starling

23 **A Língua Cantada, Trajetória
de um Debate sobre
Expressão e Diversidade**

Maria Alice Volpe

37 ***Pensar O Contractador
de Diamantes
na Atualidade***

Ligiana Costa

45 **Experiências da
Prática do Cantar em
Brasileiro e Italiano**

Alessandro Sangiorgi

49 ***O Contractador de Diamantes,
de Francisco Mignone:
Processo de Criação e Práxis***

Lício Bruno



Ópera Presente e Futuro: o Cantar Brasileiro

O segundo encontro *Ópera Presente e Futuro*, promovido pelo Theatro Municipal de São Paulo, propôs uma reflexão sobre o “cantar brasileiro”, expressão cunhada por Mário de Andrade bastante evocada tanto em contextos líricos quanto populares atualmente.

A ocasião coincidiu com a apresentação, no palco do Theatro Municipal, da primeira remontagem desde a estreia da ópera *O Contractador de Diamantes*, de Francisco Mignone, em 1924. Essa nova produção foi viabilizada graças à edição realizada pelo maestro Roberto Duarte, promovida pela Academia Brasileira de Música, e contou com direção cênica de William Pereira, cuja encenação havia estreado no Festival Amazonas de Ópera em 2023.

Para a montagem apresentada pelo Theatro Municipal, o trabalho de Pereira ganhou uma nova camada: uma versão do libreto escrito por Girolamo Bottoni a partir da peça homônima de Affonso Arinos escrita em português, com realização de Ligiana Costa. Essa operação, fundamentada em uma análise da partitura e dos procedimentos composicionais de Mignone, nasceu de uma conversa entre nós duas (Flávia Toni e Ligiana Costa), acadêmicas da música e da ópera, e gerou o desejo imediato de estender a ação para além do palco.

Desse impulso foi concebida uma jornada dedicada à reflexão sobre o canto em português — ou “cantar brasileiro” —, inspirada tanto na obra de Mignone quanto nas provocações de Mário de Andrade e nas discussões do Congresso da Língua Nacional Cantada.

A programação incluiu mesas que aprofundaram diferentes facetas do tema: *Cantar Brasileiro: Histórias, Poéticas e Experiências*, com participação de Flávia Toni, Maria Alice Volpe e Juliana Starling, mediada por Camila Fresca; e *O Contractador de Diamantes como Processo de Criação e Práxis*, com Lício Bruno e Alessandro Sangiorgi, mediada por Ligiana Costa.

Assim, o encontro reuniu artistas envolvidos na montagem e musicólogas brasileiras que se debruçam sobre o tema em suas diversas perspectivas — históricas, estéticas e práticas. O resultado desta revista é, portanto, a reunião de artigos das falas apresentadas durante a jornada de julho de 2024.

Flávia Toni e Ligiana Costa

Curadoras do evento *Ópera Presente e Futuro: o Cantar Brasileiro*







Cantar Brasileiro: Histórias, Poéticas e Experiências

Um dos intuitos da montagem de *O Contractador de Diamantes*, de Francisco Mignone, foi introduzir a discussão em torno do cantar brasileiro, além de aproximarmos o público dessa obra centenária. Como se sabe, a maior parte do texto original foi escrito em italiano, o principal idioma empregado na composição dos libretos de ópera que circularam no Brasil entre os séculos XIX e XX.

Com a oportunidade de discutirmos os motivos de apresentar o texto cantado em português, eu e Ligiana Costa pensamos que a ópera de Francisco Mignone seria um bom ponto de partida, entre outros motivos, por conter escritos em ambos idiomas e por pertencer ao período em que compositores passaram a escrever cada vez mais em português. Um bom exemplo, pela proximidade cronológica, são as parcerias que poetas e compositores estabeleceram a partir da Semana de Arte Moderna, Ronald de Carvalho, Rui Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, entre outros artistas. Porém, distante desses diálogos, vivendo na Europa até 1929, Francisco Mignone usou libretos em italiano e em espanhol, caso da ópera *L'Inocente*.

A ópera *O Contractador de Diamantes* foi composta na Itália, sobre o texto da peça homônima escrita por Affonso Arinos, advogado, monarquista, estudioso da cultura popular e profundo conhecedor da história de seu tempo, pois era também jornalista. A obra teve duas versões: uma na forma de conto, incluído em *Pelo Sertão* (1898) junto de outras narrativas, e um drama para teatro que, quando representado pela primeira vez em São Paulo, em 1917, fez desabrochar os pendores teatrais de Francisco Mignone. Na ocasião, Mignone vestiu-se a caráter e fez o papel do Maestro Plácido. E, ao escolher essa obra para ser posta no formato poético de um libreto – tarefa realizada pelo poeta Girolamo Bottoni – provavelmente deve ter se lembrado da abundância de circunstâncias literárias associadas à música que perpassam o texto do início ao fim. Na década de 1910, o compositor Francisco Braga (1868–1945) musicara algumas delas, compondo uma pequena suíte: *Prelúdio*; *Gavota*; *Minueto*; *Entreato*; *Variações sobre um Tema Brasileiro*; *Dança de Negros*; *Monólogo de Felisberto*; *Gloria in Excelsis Deo* e *Gavião de Penacho*.

No caso de Francisco Mignone, o trabalho a quatro mãos com Bottoni resultou em situações de muito bom gosto, como a preservação das cantigas populares brasileiras no idioma original. E Arinos, como pesquisador, colocou no primeiro ato, além do minueto, as modinhas, as folias de reis, a valsa figurada e a sarabanda, cultivadas nos salões da gente branca e endinheirada, à exceção das folias. Uma vez que o drama se passa no Arraial do Tejuco (hoje Diamantina, Minas Gerais), entre 1752 e 1753, o segundo ato se desenrola nos arredores e dentro de uma igreja, onde os sons da liturgia católica misturam-se ao caxambu e à congada, práticas restritas aos escravizados, bem como, no quadro final da versão teatral da obra, os mineradores cantam *Gavião de Penacho*.

Retomando a motivação para a realização deste seminário, uma das imagens que se propôs por ocasião da divulgação do evento foi a do repatriamento da obra, a devolução da peça ao Brasil como se fora um bem valioso sequestrado e regressando agora ao país. Mas, a continuarmos nas analogias, é importante lembrar que a formação musical de Mignone, em sua porção brasileira, ecoa os preceitos da música italiana. A saber: ele nasceu no Brasil pouco após sua família desembarcar em São Paulo, vinda justamente da Itália. Estudou música com seu pai, o flautista Alfério Mignone, e teve Sílvio Motto como um de seus professores de piano. No primeiro estabelecimento de ensino onde estudou, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, boa parte do professorado era de origem italiana, como o compositor Agostino Cantu, formado no Conservatório de Torino.

Como é sabido, em 1920, dois anos após sua formatura no Conservatório Paulista, Francisco Mignone embarca para Milão

onde será aluno de Vincenzo Ferroni que, por sua vez, estudara na França com Jules Massenet. Foi esse o mestre que o acompanhou durante a composição da ópera *O Contractador de Diamantes*. Mas para caracterizarmos alguns dos aspectos que permeiam a discussão em torno do libreto dessa ópera, temos de lembrar que o tempo de permanência do compositor brasileiro na Europa foi bastante longo, regressando ao Brasil em 1929.

Além de não ter participado das rodas de conversa, dos diálogos epistolares e dos salões de arte que, no geral, desprezavam a ópera, sobretudo aquela que trouxesse as marcas mais salientes do romantismo, Mignone não teve tantas chances para mostrar o que estava produzindo na Europa quanto comparadas as oportunidades de Villa-Lobos, por exemplo. Quando ouvidas partes da ópera *O Contractador de Diamantes* e, principalmente, a representação da obra inteira, a aceitação do público foi muito positiva, enquanto a intelectualidade recebeu as representações com reserva. Mas durante o tempo de permanência de Francisco Mignone na Itália, certamente não se sentiu pressionado a responder musicalmente como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernández e Luciano Gallet, instados a escrever dentro de uma estética moderna e ao mesmo tempo nacional – esses tiveram suas obras mencionadas por Mário de Andrade no *Ensaio sobre Música Brasileira*, publicado em novembro de 1928. Além de não ter participado das discussões acerca da estética Modernista, Mignone não acompanhou o acolhimento dado à obra de Villa-Lobos, que voltou triunfante com a série de *Choros* apresentada na França, ou do lançamento das primeiras obras de Camargo Guarnieri, ou ainda das atividades do gestor cultural, compositor e educador Luciano Gallet, para não mencionarmos as atividades de Lorenzo Fernández e Sá Pereira.

Na década de 1930, escrevendo para Mário de Andrade, Mignone recapitula o exposto até aqui e acrescenta dados de interesse:

“A minha educação musical foi feita por mãos italianas tanto aqui quanto na terra de Mussolini e, ciente e inconscientemente, fui atraído na órbita dos que fazem arte à base de berros e marretas. Carlos Gomes também, com o seu fenomenal temperamento, não fugiu desse cerco. Felizmente os tempos nos quais vivemos conseguiram tempestivamente abrir os meus olhos intelectivos e me reconduzir às verdadeiras vias para onde há muito deveria ter trilhado. Garanto peremptoriamente que nunca me senti à vontade escrevendo óperas. Lembro-me da minha revolta antes de compor *O Contratador de Diamantes*. As insistências do professor de composição em São Paulo, os Prados – parentes de Arinos – haveriam de me locupletar. O sucesso efêmero me colocou durante um certo lapso de tempo na bifurcação entre a matéria e o espírito. O instinto protestava. A própria Congada é uma manifestação altissonante disso. Vieram as lendas, as danças, os cantos. Não conseguia me desvencilhar... lá estava ainda qualquer coisa que não era meu!... As *Fantasia*s¹ foram, creio, o primeiro

¹ Menção às *Fantasia*s para piano e orquestra.

grito de revolta em via de sucesso, ou melhor, de sossego espiritual. Hoje, me sinto à vontade e sei onde quero chegar e, ainda mais, onde devo convergir as minhas possibilidades para o surgimento de uma explicação que, num estado latente e propulsor, sempre vivia em mim.”

Portanto, ausente que esteve das rodas de discussões de seus contemporâneos brasileiros, mas retomando e fortalecendo suas redes de contato em São Paulo, a partir de 1929, Francisco Mignone acumulava um “passivo” no que diz respeito ao cantar em português, uma vez que todos os demais compositores já escreviam para poemas de nossos escritores. Mas, quando acima, no “desabafo” feito a seu amigo Mário de Andrade, confessa não gostar de escrever óperas, é preciso considerar que até o final de sua vida ele escreverá ainda outras obras no gênero, e em português. Além disso, o compositor foi um dos raros a apresentar uma “tese” no Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e no Theatro Municipal, promovido pelo Departamento de Cultura em 1937. Mesmo passados 15 anos da escrita do *Contractador de Diamantes*, cabe entender o que ele defendia ao falar sobre “a pronúncia do canto nacional”. Antes, porém, também cabe frisar que, para a plateia de 1937, Mignone analisou o cantar em português na música de câmara.

A contribuição do compositor para o congresso em que participaram especialistas em voz, fonação e literatura é bem delineada pelo viés daquele que conhecia intimamente o ofício do cantor, uma vez que era um correpetidor e acompanhador bastante disputado, já que tocava piano muito bem, além de ser casado com Liddy Chiafarelli, reconhecida pela crítica como muito boa cantora. Talvez por isso, reconhecendo não ser um especialista, sua provocação é perguntar aos ouvintes: “O que é melhor: cantar com perfeita impostação, entoação e perfeição vocal, ou abrir mão, em parte, desses predicados em favor de uma melhor dicção de modo a tornar bem compreensível a quem ouve todas as palavras do nosso canto?”.

No texto lido, bem cedo ele faz questão de destacar uma dicotomia entre o cantar ópera ou cantar a música de câmara atribuindo à primeira estar baseado “na beleza da emissão, no timbre e nas variedades do colorido sonoro ou modulante da voz”. Enquanto à música de câmara o canto “é expressão da mais íntima colaboração entre a voz e a palavra. É nesse gênero, a nosso ver, que se deve exigir a melhor pronúncia da palavra. [...]”. No seu entender, a música de câmara brasileira começara a se desenvolver há pouco tempo, mas reconhecia ser urgente o “estabelecimento de regras fundamentais para a pronúncia da língua nacional que, por um complexo de circunstâncias raciais, está a exigir a mais rigorosa atenção dos filólogos e o mais cuidadoso carinho de nossos artistas”.²

2 MIGNONE, Francisco. A pronúncia do canto nacional, In: Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938, p. 488.

3 MIGNONE, *op. cit.*, p. 491.

Flávia Toni

Professora titular da Universidade de
São Paulo (USP)

A fim de defender a adoção de regras para o cantar em português, Mignone exemplifica com a pronúncia da letra R entre os paulistas, cariocas e o “Brasileiro do Norte”. E, apesar de saudar a reforma ortográfica obedecendo à fonética do português, acreditava que mais felizes eram franceses e italianos porque “têm definitivamente fixada a ortografia baseada na fonética de modo que não subsistem dúvidas quanto à pronúncia de qualquer vocábulo ou palavra”. Após desenvolver um pouco essa tese principal, defende que nosso idioma “é rico de tonalidades escuras³” e conclui sua participação no congresso analisando quatro discos.

No entanto, um aspecto que fica à margem desta discussão diz respeito à intimidade que o compositor da música precisa ou não ter em relação ao idioma com o qual está trabalhando para escrever canções de câmara ou música para um libreto. Como foi dito anteriormente, é muito provável que Francisco Mignone tenha tido uma formação bilíngue, também em termos linguísticos, uma vez que nasceu pouco tempo após a chegada de seus pais da Itália. Assim, a oportunidade de se escutar sua primeira ópera cantada em português pode ajudar, também, na discussão sobre prosódia musical. Ou, quem sabe, o texto em português atraía novos ouvintes para um melodrama com qualidades certas para figurar entre os principais títulos de óperas brasileiras.



4 O estilo na música pode se referir a muitos aspectos como períodos históricos, compositores, intérpretes, textura sonora, elementos linguísticos e fonéticos, afeto, gênero, entre outros, que apresentam qualidades subjetivas em relação à expressividade. Importante salientar, também, que “estilo é uma replicação de padrões, seja no comportamento humano ou em artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de alguns conjuntos de restrições” (MEYER, p. 3, 1996)

5 Lei do Diretório dos Índios ou Lei do Diretório, de 03 de maio de 1757, confirmada pelo Alvará de 27 de agosto de 1758.

O *Contractador de Diamantes*, de Francisco Mignone, e o Português Brasileiro Cantado

Discorrer sobre a nossa música é sempre um desafio entusiasmante! Como cantora do Coro Lírico Municipal há 16 anos, participei de muitas produções de óperas brasileiras e, no ano de 2024, apresentamos *O Contractador de Diamantes*, de Francisco Mignone, estreada em 1921. A obra é baseada na peça homônima de Affonso Arinos e composta originalmente em italiano, com trechos da *Congada* e do *Canto de Trabalho dos Mineradores* em português brasileiro (PB).

A minha participação nesta mesa visa contribuir para as discussões que envolvem o PB cantado, tema que pesquiso há alguns anos e parto da ideia de que a pronúncia, para os cantores, constitui um importante marcador de estilo⁴ em suas expressões. Desta forma, aspectos fonéticos e prosódicos do idioma brasileiro nortearam as minhas pesquisas sobre referências que intentaram orientar a pronúncia para o PB cantado durante o século XX no Brasil. Ressalvo que tratarei aqui apenas as chamadas “primeiras normas para o PB cantado”.

Preliminarmente, nos primórdios da colonização portuguesa no Brasil, o vocabulário e a pronúncia tupi foram utilizados para a elaboração do “nheengatu”, também conhecida como língua geral, que tinha como referência a gramática da língua portuguesa, acrescentada de palavras espanholas e portuguesas. Esta língua que se desenvolveu no Brasil, convivendo com as línguas de matrizes africanas, como o iorubá, quimbundo, quicongo, umbundo, provenientes do tráfico de escravizados, a partir do século XVI, será proibida por uma provisão Real⁵ no século XVIII, quando pela primeira vez se estabeleceu no Brasil o português como língua nacional.

Quando a corte portuguesa chegou ao Brasil, em 1808, isso se intensificou, promovendo um “reaportuguesamento intenso da língua falada nas grandes cidades” (SOUZA DA SILVA et al., 2009). Nos idos das primeiras décadas daquele século, após a Independência, ocorreu um dos primeiros marcos relacionados ao português cantado com a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, por meio de Decreto Ministerial nº 2.294, de 17 de outubro de 1858, do então imperador D. Pedro II.

O objetivo daquela Academia era “propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria” (ANAIS, 1938). A instituição se dedicava a preparar, aperfeiçoar artistas nacionais e a realizar concertos e espetáculos de canto em língua nacional, incluindo óperas brasileiras ou estrangeiras vertidas para o português. Os estatutos da Imperial Academia, aprovados pelo decreto, previam lições para a formação de artistas, entre elas uma dedicada “ao ensino da arte dramática, ou da reta pronúncia, da inteligência gramatical do discurso e da expressão das ideias pela música, e entoação da voz” (ANAIS, 1938).

A partir de meados do século XIX, iniciou-se um período de imigração de europeus – especialmente italianos, espanhóis e alemães – e, no início do século XX, o fluxo imigratório incluiu populações oriundas da Ásia, influenciando também a cultura e a língua no Brasil.

Naquele momento, as variantes portuguesa e brasileira do português voltaram a se distanciar, entre outros motivos, pela influência dos ideais dos movimentos nacionalistas que se avultavam no mundo. Do mesmo modo, no Brasil, intensificou-se o interesse pela nossa identidade e cultura, implicando na produção em larga escala de tecnologias e estratégias como a publicação de enciclopédias, dicionários, de clássicos da literatura brasileira até a realização de congressos e movimentos artísticos.

Aos 4 de agosto de 1895, o compositor Alberto Nepomuceno realizou um recital apresentando 12 canções próprias, todas em língua portuguesa brasileira, tornando-se uma referência na história do PB cantado. O evento aconteceu no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, e colocou em curso uma transformação nos paradigmas da música vocal de concerto no Brasil.

Anos depois, na Semana de Arte Moderna, que ocorreu aqui no Theatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, intelectuais e artistas empreenderam um manifesto em favor da ruptura com os modelos europeus tradicionais, o academicismo e o formalismo, buscando valorizar experimentações estéticas, a fusão de influências externas com elementos nacionais, temáticas locais e cotidianas, e os traços de fala brasileiros. O termo “português brasileiro”, por exemplo, começou a ser usado desde então para definir a “singularidade da língua falada no Brasil, considerada tão

exata quanto o ‘inglês americano’ para distinguir a linguagem falada nos Estados Unidos, a partir do seu correspondente britânico” (BRANDÃO, 1999).

Foi então que, em julho de 1937, aconteceu o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, organizado e liderado por Mário de Andrade, também aqui no Theatro Municipal de São Paulo, do qual participaram artistas (entre eles o próprio Mignone), professores, foneticistas, musicólogos e políticos. Nos Anais do Congresso, publicados em 1938, constam elencadas moções e textos de autoria dos participantes e as chamadas “normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito”. Constituem assim as primeiras diretrizes para o PB cantado no Brasil, que estabeleceram princípios para a dicção do português brasileiro nas artes da declamação e do canto, tendo como base a pronúncia falada no Rio de Janeiro (capital da época) e em São Paulo, principais centros econômicos e políticos.



Capa do programa geral de trabalhos e festivais. Arte de Cândido Portinari. Fonte: Anais (1938)

Também se registrou a intenção dos participantes em realizar um segundo congresso em 1942, no Rio de Janeiro, sob a direta e oficial autoridade do Ministério da Educação, com o objetivo “de serem homologadas oficialmente as decisões de agora e corrigidas as que a maior experiência do tempo assim aconselhar” (ANAIS, 1938). Contudo, o evento não aconteceu.

A pronúncia aprovada, com exceção de alguns fonemas, foi a “carioca”, do Rio de Janeiro, por ser considerada a mais “evolucionada dentre as pronúncias regionais”, “a mais elegante, a

mais essencialmente urbana dentre todas as pronúncias regionais”, a que apresenta o maior número de qualidades filológicas e artísticas, “mais rápida e incisiva, maior musicalidade, menor impressão de fala cantada” e “considerando que por ter se fixado na Capital do país, um produto inconsciente, uma síntese oriunda das colaborações de todos os brasileiros, e por isso mesmo a mais adaptável a todos eles” (ANAIS, 1938). Vale ressaltar que, parte da ambição do projeto, relatada nos Anais, era implantar um modelo não apenas para as artes do teatro, da declamação e do canto erudito, mas para a língua falada, orientada para uma unidade nacional.



Mesa de instalação do Congresso da Língua Nacional Cantada: Maria da Glória Capote Valente, Júlio de Mesquita Filho, prefeito Fábio da Silva Prado, Cantídio de Moura Campos, Guilherme Fontainha, Guilherme de Almeida e Mário de Andrade. Foto: Benedito Duarte

Mesa de instalação do Congresso da Língua Nacional Cantada: Maria da Glória Capote Valente, Júlio de Mesquita Filho, prefeito Fábio da Silva Prado, Cantídio de Moura Campos, Guilherme Fontainha, Guilherme de Almeida e Mário de Andrade. Foto: Benedito Duarte

Isto posto, a minha pesquisa se constituiu no resgate histórico desta pronúncia, baseado nas propostas das normas propriamente ditas, em conjunto com a literatura dos foneticistas que participaram da sua organização e redação, além de referências musicais do próprio Mário de Andrade e de outros

autores, constantes em artigos dos Anais, e demais registros fonográficos de cantores e locutores da Rádio MEC da época. A partir desse estudo minucioso, foi elaborada uma tabela fonética, pautada pelo Alfabeto Fonético Internacional (AFI), a fim de se constituir como referência de dados técnicos para a pronúncia proposta nestas normas.

De forma prática, alguns exemplos de pronúncias recomendadas são: a consoante /d/ deve sempre se comportar como uma oclusiva dental vozeada, exemplos: dia ['di.ɐ], saúde [sa'u.di]; a consoante /t/ deve sempre se comportar como oclusiva dental desvozeada, exemplos: tia ['ti.ɐ], pente ['pẽ.ti]. Já no caso da consoante /l/, não se permite a sua redução para a vogal “u” [ʊ], como pronunciemos hoje na maior parte do Brasil, devendo sempre se comportar como uma fricativa lateral palatal desvozeada, exemplos: final [fi'nal̥], alto ['a.t̥u]. A consoante /r/ deve se comportar sempre como uma vibrante alveolar vozeada, tanto em inícios de palavras quanto em finais de sílabas seguidas por consoante, exemplos: carta ['kar.te], roupa ['ro:ʊ.pɐ], não sendo recomendado, em nenhuma hipótese, realizá-la como uma fricativa velar desvozeada, exemplo: carta ['kax.te], como na pronúncia “carioca”. O mesmo ocorre com o dígrafo /r/, que sempre deve se comportar como uma vibrante alveolar vozeada, exemplo: terra ['tɛ.re], e não ['tɛ.xɐ] (fricativa velar desvozeada). No caso da consoante /s/, alvo de intensas discussões, foi rejeitado o “chiado” típico “carioca”, devendo se comportar sempre como na pronúncia “paulista”, ou seja, como uma fricativa alveolar desvozeada, exemplo: pista ['pis.te], e não ['piʃ.te] (fricativa palatal desvozeada). Em relação às vogais, as nasais foram as mais debatidas, sendo incisivamente recomendado atribuir a elas maior nasalização, para que soem menos “italianizadas”, como por exemplo na palavra “cantar”, devendo ser pronunciada como [kẽ'tar], e não [kan'tar], como muitos cantores executavam.

Para a performance, as informações e a releitura da pronúncia do PB cantado, através das normas, oferecem significativos recursos práticos e estéticos. E, nesse sentido, o emprego de constituintes fonéticos, como um recurso estilístico, pode nos conduzir a distintos aspectos como, por exemplo, o tempo (período histórico) e o espaço (local, região). Segundo James Stark (2008), a expressividade no canto pode estar fortemente ligada não apenas à estrutura da música ou aos conteúdos dos textos, mas também à maneira como a própria voz é utilizada. E nessa perspectiva, o idioma, com seus componentes fonéticos, sintáticos e semânticos, para o canto, não é apenas um elemento periférico, mas uma parte constitutiva do estilo em uma obra vocal.

Para esta produção do Theatro Municipal, a musicóloga Ligiana Costa realizou uma versão integral da ópera em PB, e a direção do

Coro Lírico Municipal optou por realizar a pronúncia baseada nas normas, como uma escolha artística, buscando evocar uma possível sonoridade do português brasileiro da época em que foi composta para conectar mais profundamente o público com a obra e seu contexto histórico.

Juliana Starling

Soprano do Coro Lírico Municipal e professora da Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Referências

ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1937, São Paulo. São Paulo: Departamento de Cultura Município de São Paulo, 1938.

BRANDÃO, Stela Maria dos Santos. *The Brazilian art song: a performance guide utilizing selected works by Heitor Villa-Lobos*. 1999. Tese (Doutorado). Doctor of Education in Teachers College, Columbia University (NY), 1999.

MEYER, Leonard. *Style and music: theory, history and ideology*. Filadélfia: Pensilvânia Press, 1996

SOUZA DA SILVA, Maria José; GOMES, Jeane; BELÉM, Liliane; OLIVEIRA, Karine Monteiro de; PASCOAL, Osmar. "O português do Brasil: algumas considerações sobre o legado dos diferentes povos". In: *Revista Seringal de Ideias*. Acre, 2ª Ed., 2009.

STARK, James Arthur. *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto/CAN: University of Toronto Press Incorporated, 2008.



A Língua Cantada, Trajetória de um Debate sobre Expressão e Diversidade

Gostaria de agradecer o convite para participar desse momento tão especial aqui no Theatro Municipal de São Paulo. É uma honra compartilhar essas reflexões sobre o cantar brasileiro: histórias, poéticas e experiências. Gostaria também de parabenizar a iniciativa de toda a equipe do Theatro Municipal por esses projetos tão inovadores no campo da ópera, que muito contribuem para que essa arte se mantenha viva.

Presto deferências ao maestro Roberto Duarte ao ressaltar que a ópera *O Contractador de Diamantes*, de Francisco Mignone, tem sido encenada na atualidade graças ao seu minucioso trabalho de edição da partitura, pois o material de época estava em condições impraticáveis para a performance atual.

A pesquisa de Roberto Duarte envolveu o levantamento e a localização do material, o cotejamento dos manuscritos musicais e edições de época, o estabelecimento da partitura orquestral e seu reagrupamento às partes vocais, e a revisão geral. O maior desafio foi o fato de que o manuscrito autógrafo da partitura orquestral continha apenas o primeiro ato, permanecendo uma incógnita o destino dos demais atos. Diante dessas condições, o segundo e o terceiro atos tiveram que ser reconstruídos a partir das partes cavadas e das partituras de canto e piano.

- Manuscrito autógrafo da partitura orquestral: Ato I
- Manuscrito autógrafo das partes cavadas: Ato II e Ato III
- Edição para canto e piano (1924)
- Edição para canto e piano (déc. 1950)

A restauração da partitura vocal-orquestral completa constitui ponto de partida fundamental para a montagem moderna dessa ópera. A edição de Roberto Duarte foi publicada pela [Academia Brasileira de Música](#) (2021).



Francisco Mignone e Roberto Duarte. Theatro Municipal do Rio de Janeiro, após concerto dedicado ao compositor, em julho de 1985. Orquestra do TMRJ. Regente: Roberto Duarte. Solista: Maria Josefina Mignone (piano).

O debate sobre expressão e diversidade da língua cantada no Brasil

A ocasião para montagem da ópera *O Contractador de Diamantes*, de Francisco Mignone, pelo Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), suscita um debate em nossa comunidade de músicos,

diletantes e especialistas sobre o que significa fazer uma tradução do canto lírico italiano para o português. A equipe do TMSP vai falar sobre os desafios que foram enfrentados nesse sentido, pois além de uma questão de legitimação da performance, há também a questão de interferir na obra tal como registrada em partitura pelo compositor na época. Fomos todos convidados para este encontro para debater a questão da ópera em português brasileiro. Gostaria de lembrar que essa é uma questão bastante antiga no Brasil e evocar brevemente sua trajetória.

Trajetórias dos Debates sobre o Canto em Português	
1850–1860	Teatro Nacional Movimento de Ópera Nacional
1890	Polêmica em 1895 entre Alberto Nepomuceno e Rodrigo Barbosa x Oscar Guanabarro (<i>O Paiz</i> , <i>Gazeta de Notícias</i> e <i>Jornal do Comércio</i>)
1920–1930	Língua Nacional Cantada Pronúncia do português falado no Brasil Expressão Nacional
2024	Tradução de <i>O Contractador de Diamantes</i> do italiano para o português

O quadro acima apresenta a trajetória desse debate em ordem cronológica. A primeira linha remete a meados do século XIX, quando já havia uma discussão nesse sentido, tanto no campo do teatro quanto no campo da ópera. Na ópera, podemos lembrar do famoso Movimento de Ópera Nacional que defendeu a ópera composta em português e produziu *A Noite de São João* (1860), música de Elias Álvares Lobo e libreto de José de Alencar. Essa questão do canto em português foi bastante efervescente e polêmica na década de 1890, em plena República, mobilizou compositores e críticos musicais. Entre as figuras, temos Alberto Nepomuceno e Rodrigues Barbosa, de um lado da equação e, do outro, a voz bastante crítica do Oscar Guanabarro. Essa questão do canto em português continuou em gestação: nas décadas de 1920 e 1930, o movimento dos folcloristas, dos modernistas e dos

nacionalistas promoveu um debate bastante amplo e aprofundado sobre a questão da língua nacional cantada, da pronúncia do português falado no Brasil e as possíveis repercussões que ele poderia ter no português cantado, envolvendo a questão da expressão nacional por meio da língua e do canto. Isso tudo tinha relação com as noções de identidade nacional.

Evoquemos um debate mais próximo ao nosso problema: uma matéria que saiu no *Correio Mercantil* em 1857, descoberta por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e citada em seu livro *150 Anos de Música no Brasil*. O crítico teatral indaga:

“Qual é a verdadeira pronúncia da língua portuguesa? É a de Lisboa, a do Minho, a do Rio de Janeiro, a da Bahia, a de Minas ou é a de São Paulo? Todas as vezes que assistimos a comédias nos nossos teatros ouvimos várias palavras que os atores pronunciam cada um a seu modo; e um método de leitura até vimos já explicar-se aos meninos que o ditongo EI deve se pronunciar ÂI, como nas palavras rei, lei, peito etc., que devem ler-se râi, lâi, pâito, e o ditongo EM que deve ler-se ÂIM, como nas palavras meu bâim, trâim, um vitâim em lugar de meu bem, o trem, um vintém, o que sendo dito por brasileiro muito tatamba assim se inverte – meu beim, o treim, um vinteim.” (*Correio Mercantil*, RJ, 17 jul 1857, p. 2, *A ópera cômica brasileira*)

Essa discussão parece muito atual, em termos de caracterização de personagens na ópera e na questão do regionalismo que está implícito em *O Contractador de Diamantes*, de Affonso Arinos, essa questão dos dialetos regionais enriqueceria muito o aspecto dramático na distinção da classe e *status* social de cada personagem. Seria muito interessante, na tradução do italiano para o português, incorporar mais essas diferenças regionais e sociais.

Em continuidade à questão da palavra cantada, evoco um momento comovente da biografia do Mário de Andrade em que ele relata o segundo e último encontro pessoal que teve com o Amadeu Amaral. Mário relata que isso ocorreu de modo fortuito. Eles se encontraram, por acaso, no bonde, em trajeto que ia do bairro Jardim América até o Largo da Sé, em São Paulo. Esse episódio ocorreu por volta de 1929, pouco antes de Amadeu Amaral falecer. Amadeu é autor de *O Dialeto Caipira*, um livro que deveria ser considerado nas nossas interpretações atuais também. Mário deixou registrado o diálogo entre ambos, uma preocupação que perpassou algumas gerações de folcloristas, etnólogos, sociólogos, filólogos e afins:

“Para entender a poesia popular que, sendo cantada, mantém tão grande compromisso com a música, que é impossível penetrar bem no sentido de uma sem o conhecimento da outra.” (Amadeu Amaral [1929], *apud* Mário de Andrade, *O empalhador de passarinho*, 1946, p. 158)

Vemos a estreita relação entre a palavra e o canto. Consequentemente, como a tradução da ópera do italiano para o português afeta a própria alma da obra.

Uma comparação entre a produção do Festival Amazonas de Ópera (2023), executada no original em italiano, e a produção Theatro Municipal de São Paulo (2024), executada na tradução para o português brasileiro, da mesma ópera, revela substancial transformação na peça, em virtude das diferentes musicalidades dessas línguas. É impressionante como a expressividade dramática e a ópera como um todo se nacionalizam enormemente.

Eu queria dizer que, embora tudo isso tenha um teor poético, sabemos que Mário de Andrade tinha grande interesse por uma abordagem científica dessas questões por meio da fonética experimental, área que estava em efervescência entre os pesquisadores da cultura brasileira, e que, já em 1920, fora apontada por Amadeu Amaral. Foi propalada por Mário de Andrade na década de 1930 e sistematicamente proclamada por Antenor Nascentes durante décadas: eles viam a necessidade de se instalar laboratórios de fonética, e isso só veio a ocorrer institucionalmente em 1950. Assim, houve um hiato muito grande entre a época em que essa ópera, *O Contractador de Diamantes*, foi estreada em italiano na década de 1920 e, depois, sua montagem na década de 1950. Nesse intervalo de três décadas, folcloristas, etnólogos e linguistas estavam muito preocupados com essa questão da fonética experimental para entender o português falado e cantado no Brasil.

Também no Congresso de Língua Nacional Cantada, Mário de Andrade fala desses laboratórios de fonética experimental que proporcionariam uma consciência científica das profundas dessemelhanças do nosso falar brasileiro em relação ao português, bem como das variantes que já começam a se fixar nitidamente nas pronúncias regionais do Brasil. Importante observar que essa diferenciação regional era algo que estava em processo.

Ao refletir sobre as duas iniciativas que Mário de Andrade teve institucionalmente enquanto diretor da Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, entre 1935 e 1938, constatamos uma visão abrangente e integradora de uma cultura diversa e dinâmica.

Mário de Andrade estabeleceu ações sistemáticas para o mapeamento cultural do Brasil, com projetos que iam desde a

formação e qualificação profissional com um curso de etnografia ministrado por Dina Dreyfus Lévi-Strauss, esposa do Claude Lévi-Strauss, em 1936, até o aparato institucional com a criação da Discoteca Pública Municipal, da qual Flávia Toni foi diretora por muito tempo e é especialista no assunto. Quero ressaltar que essa discoteca pública abrigava uma coisa muito interessante: o Arquivo da Palavra, projeto coordenado por Antenor Nascentes e auxiliado por Manuel Bandeira, que resultou em mapas folclóricos de variações linguísticas. Esses mapas tiveram várias edições e foram atualizados. Abaixo, temos o mapa de 1953.



Esse é um mapa das variações linguísticas do português falado no Brasil ao longo do tempo e foi atualizado com a identificação de novas regiões. As categorias estabelecidas nos textos e projetos de Mário de Andrade refletem as diversas modalidades da fala e do canto reconhecidas por ele e por sua equipe de colaboradores.

Mário de Andrade registrou a fala culta e a chamada fala inculta, a “fala popular”, de algumas variações regionais. E suas discussões sobre o canto nacional distinguem, de um lado, os “cantores naturais”, termo que ele usava referindo-se aos cantores populares – até mesmo aqueles que estavam gravando discos já na década de 1930 – e, de outro, os cantores eruditos.

Nos primeiros estudos sobre as variantes regionais, já se falava muito em “língua viva”, um termo que Mário de Andrade usava muito.

Eles tinham um entendimento específico do dialeto, de que ele era resultante da organicidade dessa língua viva. Os estudiosos da época conferiam um sentido “científico”, segundo as teorias da época e que informava o pensamento social brasileiro. Nós temos, portanto, que adentrar um pouquinho nesse pensamento. A compreensão em profundidade do que é traduzir uma ópera adentra a seara do pensamento social brasileiro e do entendimento de raça como cultura. “O ser racial”, que Mário de Andrade fala, entendido num sentido que não é simplesmente o genético, tem uma carga culturalista. O sentido de raça de Mário é muito culturalista. Mário estava em sintonia com a sociologia de Arthur Ramos e seu conceito de cultura, que englobava a religião, as tradições sociais, a linguagem e a cultura material, que eram campos de estudo da época.

Os estudos sobre o uso brasileiro do português e dos dialetos regionais, bem como a concepção de língua viva e o método experimental, a tal fonética experimental, tiveram antecedentes em Júlio Ribeiro, cujas teorias científicas da época sustentavam uma concepção organicista e evolucionista da língua. A língua era compreendida como um organismo vivo em constante processo de mudança e de variação linguística, que resultava nos dialetos.

Isso tudo foi reinterpretado. A geração dos modernistas, depois amparada pelo relativismo cultural e o pensamento de Gilberto Freire, superou a teoria evolucionista, mas manteve esse entendimento da organicidade e da transformação contínua da língua falada. Então, isso ficou como legado, o sentido, o entendimento de que a língua é viva, ela não para, está em constante transformação.

Só para ilustrar algumas influências do pensamento da época, no caso do Van Gennep, no ensaio de uma teoria das línguas especiais, de 1908, fala que uma língua “usada por milhares de pessoas, já por si diferentes umas das outras e ainda diferenciadas por profissões, situação social etc., é necessariamente um instrumento vivo, um eterno fazer-se, a que qualquer coisa modifica, transforma ou acrescenta”. Vejam que, se nós subtraímos esse pensamento às teorias já superadas – do evolucionismo, do positivismo –, conseguiríamos extrair delas um sentido interessante da língua viva, da transformação e da modificação da língua falada, e tudo isso é objeto de estudo do Mário de Andrade.

Vamos olhar as zonas linguísticas, cujas variantes Júlio Ribeiro já tinha identificado, mas não tinha estabelecido ainda as zonas dialetais. A questão dessas zonas linguísticas, aos poucos, foi sendo conformada no projeto coordenado por Mário de Andrade, sob a liderança de Antenor Nascentes.

As zonas linguísticas estão aí. Ao observar cronologicamente, na década de 1920, Antenor Nascentes tinha identificado quatro zonas linguísticas: a nortista, a fluminense, a sertaneja e a sulista.

Depois, em 1933, seu estudo apresenta cinco zonas linguísticas, e tem a palavra “sertão” – tão importante para nossas abordagens a *O Contractador de Diamantes*. Em 1953, apresentam-se sete zonas linguísticas, o dialeto mineiro é muito importante para o Affonso Arinos – inclusive, a ação de *O Contractador de Diamantes* se passa em Minas Gerais. Importante resgatar esse pensamento social brasileiro, pois uma releitura desses estudos de época pode lançar novas luzes sobre essa tradução para o português e sua interpretação vocal.

Quero falar de um outro aspecto, o “caráter racial”, ressaltando que Mário de Andrade denominava “racial” no sentido cultural da fala e do canto. Ele dizia: “Não existe fonema sem timbre nem palavra sem sonoridade racial”. Possivelmente nos dias de hoje, iríamos usar a palavra étnico-cultural para expressar o sentido que Mário tinha em mente.

“Palavra dotada do timbre racial que a afeiçoou.” Hoje em dia temos um outro conceito da palavra “raça”. Na época de Mário de Andrade, a palavra “raça” estava embrenhada num sentido do estudo do brasileiro como um “novo tipo racial”, um “novo tipo histórico”. Essa discussão foi muito importante, até para superar o preconceito racial, teoricamente falando. Nesse sentido, do brasileiro como um “novo tipo social”, compreendiam-se aspectos que eles consideravam psicofisiológicos, porque estava em voga a chamada psicologia social, psicologia coletiva, psicologia do povo, que os alemães chamavam de *Völkerpsychologie*. Em Mário de Andrade, temos algumas passagens em que se vê nitidamente a influência dessa teoria da psicologia social do povo.

Mário de Andrade fala que “dicção e timbre demonstram ter caracteres raciais profundamente predeterminados por funções psicofisiológicas, e são, por isso, valiosa prova das relações e diferenciações antropológicas”. Ele fala também que “essa música racial da linguagem, corresponde a outros caracteres da raça”. Portanto, existe uma vinculação muito estreita entre o conceito de raça e cultura, fala e canto.

Assim, seguindo mais próximo da questão da fala e do canto, temos os parâmetros de timbre, dicção e entoação, maneiras de entoar, e Mário fala muito em “timbre, dicção e maneiras de entoar dos brasileiros”. E aí vem a questão para o canto lírico, o canto que eles queriam chamar de “canto nacional”.

Mário de Andrade fala que “o canto nacional deve buscar no timbre, na dicção, nas maneiras de entoar e, especialmente, na nasalização dos nossos cantores naturais”. Agora, estamos chegando mais perto do que eu quero mostrar para vocês, dos estudos que Mário de Andrade fez sobre os cantores populares. Ele fala que “mais que o significado especial das palavras, a entoação geral do idioma, a acentuação e o modo de pronunciar os vocábulos,

o timbre das vozes é o que representa os elementos específicos da língua de cada povo”. Suponho que tudo isso seja importante para os intérpretes. Quando se vai fazer uma caracterização, é preciso lembrar dessa questão: não apenas está cantando em português, mas está caracterizando uma personagem que é um ser histórico, é o “novo tipo histórico” do brasileiro, como se entendia na época. Sobre isso, veja o texto *A Pronúncia Cantada e o Problema do Nasal Brasileiro Através dos Discos*.

Vou mencionar três casos, todos da década de 1930.

O primeiro caso seria o de Elsie Houston. Mário de Andrade considerava Elsie Houston como a cantora mais natural, perfeita, do canto brasileiro. Dizia que a voz de Elsie não era fonogênica, no sentido de que, quando era gravada, o que se ouvia na gravação alterava um pouco seu timbre próprio.

O exemplo musical tem muito “ão”, “ão”, “ão”, que é típico do português brasileiro. Mário diz que acha a voz de Elsie Houston: “espontaneidade rítmica”, “variedade de cor”, “timbração branca”. Mário associa racialmente a timbração branca elevada das mestiças, o nasal africano, a vibração europeia, e que a voz de Elsie Houston tinha tudo isso. A questão da dicção, que Mário a considerava perfeita. E diz que a Elsie Houston “é a única que, de fato, canta em brasileiro já”. Ele se refere às cantoras de escola, “de concerto”.

Tem um detalhamento de todos os critérios vocais que ele considerava importantes para esse canto brasileiro, que fala em prolação exata dos fonemas, a nasalização, o aflautado, a emissão límpida, a cor das vogais surdas, os grupos consonânticos, o timbre etc. Esse aspecto específico demandaria um aprofundamento que extrapola este espaço.



O próximo caso é o de Elisa Coelho. A cantora tinha uma excelente emissão das vogais surdas, além de ter a qualidade de imitar a pronúncia rural. Cabe ressaltar que essa é a questão do regionalismo.

Ele escolheu também uma canção que tem o “ão”. “Capelinha de melão é de São João...” Então, a questão do nasal para Mário de Andrade é fundamental.



Vamos para o último caso, em que Mário de Andrade destaca Moreira da Silva, um cantor que a gente conhece muito pelo samba. Mário de Andrade fala sobre “voz de timbração deliciosa, profundamente nossa, carioca, um nasal quente, sensual, bem ‘de morro’”. São os adjetivos que ele confere a Moreira da Silva.

Eu vou terminar minha exposição relembrando essa questão da “psicologia da fala brasileira”, um critério muito importante

para Mário de Andrade: a doçura, a malemolência, o carinho, a sensualidade, a ironia, a aspereza, o trava-língua... Ele vai adjetivando o que caracteriza a fala brasileira, e isso é muito importante justamente para a caracterização na ópera. Tirar essas nuances de cada cena de *O Contractador*, que tem uma trama tão intrincada.



Acho muito interessante que, depois de todos esses estudos linguísticos sobre diversidade regional, Mário de Andrade venha, alguns anos mais tarde, a falar assim: “Há pouco menos de 20 anos atrás, quando também minhas impaciências de moço me levavam a falar de língua brasileira, e não mais comodamente para minha consciência em língua nacional, como hoje falo”.

Mário, depois de um tempo, elaborou toda essa questão da diversidade regional num conceito de povo, vinculado à teoria do *Volksgeist*, do “espírito do povo”, uma teoria muito anterior a ele, de séculos atrás, que construiu a ideia de unidade nacional: a unidade sintética da diversidade.

Essa questão da padronização do canto nacional, que foi tão discutida no Congresso da Língua Nacional Cantada, chegou a soluções mais afeitas à ideia desse nacional como sendo a unidade, a diversidade dentro da unidade ou a unidade sintética da diversidade, mais que a ênfase das diferenciações regionais. Acredito que tudo

isso é interessante para repensarmos a questão da interpretação da obra, não só da tradução, mas também da maneira como cantá-la, como serão caracterizadas as personagens. Se partirmos para essa ideia de que o Brasil é uma unidade sintética da diversidade, então vamos estabelecer um padrão; ou se, ao contrário, é preciso buscar a caracterização individual de cada personagem dentro da sua caracterização histórica e social, cultural etc.

Para concluir, espero que essas breves digressões musicológicas possam contribuir para escolhas interpretativas diversas, tanto as que buscam convenções estilísticas que possam representar a visão de mundo em que a obra foi concebida, como as que recriam dispositivos estilísticos que possam expressar uma visão crítica do passado.

Maria Alice Volpe

Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e membra da Academia Brasileira de Música



Pensar O Contractador de Diamantes na Atualidade

A função do dramaturgista se desenvolve a partir do incômodo. Não existe a possibilidade de provocar o/a encenador(a) de um espetáculo para o qual se cumpre essa função sem que haja um ou mais pontos de grande desconforto à frente do trabalho dramático. Para partirmos da mesma página, é sempre bom pontuar o que faz um dramaturgista. Gosto de recorrer à definição de Ana Pais em seu excelente conceito de “discurso da cumplicidade”:

"A dramaturgia é invisível porque é uma prática, é uma *art de faire*. Um conjunto de procedimentos técnicos que, por natureza, se manifesta em ações levadas a cabo no interior do processo de criação, diluindo-se na efemeridade do produto final."⁶

6 PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgia e colaboração nos processos de criação artística*. Lisboa: Colibri, 2010

É sobre esses procedimentos técnicos que gostaria de falar hoje. Procedimentos que ajudam a lidar com incômodos provocados por uma obra, seja em relação ao contexto histórico no qual ela surgiu, a questões estéticas, éticas ou até políticas. O resgate de uma ópera – especialmente de uma ópera brasileira – é motivo de celebração, particularmente para quem, como eu, teve na filologia musical a porta de entrada para a musicologia. *O Contractador dos Diamantes* (ou como o Teatro Municipal de São Paulo convencionou chamar, *O Contractador de Diamantes*), com música de Francisco Mignone e libreto de Gerolamo Bottoni, é um caso interessante não apenas de resgate, mas também de reescrita, especialmente no que diz respeito à orquestração.

O maestro Roberto Duarte, responsável pela edição encomendada pela Academia Brasileira de Música – utilizada nesta montagem –, não realizou uma edição crítica nos moldes acadêmicos, mas sim uma edição direcionada à práxis, à execução. Não me dediquei aqui ao processo filológico desta edição nem aos problemas com os testemunhos fragmentários, pois não participei desse trabalho e nem tive a oportunidade de conversar diretamente com o editor. Contudo, registro que foi necessário, por parte do editor, um trabalho de reescrita orquestral que envolveu um grau interessante de criação, de escrita musical em si.

Gosto de ver a atividade musicológica sob um viés dialético e dialogante. A cumplicidade entre dramaturgista e encenador, defendida por Ana Pais, pode também existir entre autores do passado e acadêmicos do presente. Foi com esse olhar que abri pela primeira vez a partitura dessa ópera, após o convite do encenador William Pereira para colaborar nesta remontagem. Vale lembrar que, ano passado, essa ópera foi apresentada no Festival Amazonas de Ópera, em Manaus, e esta montagem atual é uma coprodução entre o festival e o Theatro Municipal. Não atuei como dramaturgista na versão anterior, o que trouxe um desafio adicional, visto que muitas decisões gerais já haviam sido tomadas. No entanto, o fator cumplicidade sempre joga a favor – não apenas com o diretor, com quem já trabalhei, mas também com esta instituição e com os cantores.

Quando me deparei com a partitura e ouvi a versão montada em Manaus – cantada em italiano, como previsto no libreto –, tive, de imediato, a forte intuição de que Mignone, apesar de filho de italianos, havia concebido esta ópera pensando no português brasileiro. A prosódia entregava esse traço em diversos momentos: as síncopes características da música brasileira, a acentuação das palavras e até mesmo a construção das linhas melódicas revelavam essa intenção.

À medida que aprofundi meus estudos e pude dialogar sobre o assunto com a professora Flávia Toni, a intuição transformou-se em convicção: valeria a pena criar uma versão cantada em português. Mais do que isso, era necessário enfrentar a difícil tarefa de convencer os cantores, já habituados à versão italiana, a reaprendê-la em nossa língua. Além da questão prosódica, um argumento fundamental sustentava essa proposta: em 1937, houve um grande esforço para refletir sobre o português brasileiro como língua cantada, com a realização do Congresso da Língua Nacional Cantada, organizado por Mário de Andrade. O próprio Mignone participou desse evento, o que reforça a pertinência dessa abordagem.

Agora, vou apresentar a vocês o resultado sonoro de um trecho coral especialmente sincopado, claramente inspirado nas melodias populares brasileiras.

Ao analisar a partitura, meu primeiro apontamento foi: a língua.

A gênese do libreto

O libreto dessa ópera tem uma origem peculiar, que gostaria de relembrar de forma esquemática. Ele nasceu de uma peça teatral, que por sua vez foi inspirada em um conto de um autor regionalista curioso pelas histórias transmitidas oralmente nos rincões do Brasil e pelos sons e gestos das danças populares. O caminho da transformação da peça em libreto operístico e em partitura se deu pouquíssimo tempo depois de sua estreia. Financiado por uma bolsa do governo de São Paulo, Francisco Mignone viajou para Milão em 1920 para estudar com Vincenzo Ferroni. Foi lá que, imbuído de sua experiência na montagem da peça, Mignone encomendou o libreto em italiano ao poeta Gerolamo Bottoni e deu início ao processo de composição da ópera. A música, apesar de Mignone se inserir no movimento modernista, tem momentos de proximidade com o verismo e alguns outros traços extremamente nacionalistas na busca rítmica e melódica.

O som da língua portuguesa falada no Brasil era, sem dúvida, um ponto importante na criação de Affonso Arinos, o autor original. Esse aspecto seria retomado por Mignone, anos após a estreia da ópera, no Congresso da Língua Nacional Cantada, em 1937, no qual defendeu o "canto em brasileiro". Essa ligação justificava, em parte, o interesse por uma versão em português da ópera. A versão original tem dois trechos cantados em português: a *Congada* e a canção de trabalho *Gavião de Penacho*, composta por Francisco Braga como música incidental para a peça teatral de 1919 e reaproveitada por Mignone no terceiro ato da ópera. Curiosamente, essa referência a Francisco Braga não aparece na edição da Academia Brasileira de Música.

Mais do que a presença desses trechos, o que me motivou a vislumbrar Cotinha, Camacho e Felisberto cantando em português foi uma análise da prosódia das linhas vocais. Pareceu-me (inicialmente de forma instintiva) que Mignone – filho de italianos, mas nascido no Brasil – havia composto pensando em português. Com a cumplicidade do maestro Alessandro Sangiorgi, do diretor William Pereira e da superintendente da casa, Andrea Caruso, realizamos uma versão em português em tempo recorde. Contamos com o apoio da maestra Erika Hindrikson, do coro e dos solistas. No início, contei com a colaboração de Dante Pignatari e dos bolsistas de dramaturgismo desta instituição, mas foi com os maestros e solistas que, por meio de experimentação prática, as palavras se moldaram à música.

O Contratador como herói?

Outro ponto de incômodo, fonte inesgotável do trabalho de uma dramaturgista, foi a figura do protagonista desta ópera: Felisberto Caldeira Brant. Embora o libreto o represente como um herói abolicionista e líder popular, sua trajetória histórica real não sustenta essa imagem. Felisberto foi um contratador de diamantes no século XVIII, cujas motivações estavam mais ligadas a questões fiscais do que a qualquer postura progressista. Era preciso, de alguma forma, repensar a figura deste contratador de diamantes ou ao menos abrir brechas para que o público pudesse questionar as palavras escritas no libreto como verdade.

Aqui entrou o conceito dos paratextos: textos adicionais que ampliam o significado da narrativa principal. Nos pareceu interessante a ideia de dar ao personagem do Mestre Vicente novos ares, novos contornos, para se tornar uma figura como muitas outras presentes na ópera, personagens capazes de transitar em diversas camadas sociais e, ao mesmo tempo, dialogar diretamente com o público, comentando a trama e os personagens. Tal decisão foi inteiramente apoiada no fato de que o intérprete de Mestre Vicente, Mar Oliveira, é – além de excelente cantor – um ator disponível a novidades e um homem negro, exatamente como o balé que dança nesta montagem a congada e o minueto.

Para Mar Oliveira, escrevemos duas cenas que servem de pequenos prólogos aos atos. Numa primeira cena, ele tem um monólogo que questiona a figura de Felisberto e de toda a dinâmica política do Tejuco. O texto serve também para que público conheça a premissa dessa ópera, de sua origem e de seu histórico enquanto peça e ópera no palco de nosso Theatro Municipal. Esse monólogo é precedido por uma canção de Chico Bororó (pseudônimo de Mignone para composições populares), evocando musicalmente um diálogo entre o erudito e o popular. Segue aqui este primeiro monólogo:

Mestre Vicente:

Ah, meus caros, que prazer é para mim desvelar-vos segredos guardados sob os véus do tempo! E aqui, neste palco do Theatro Municipal de São Paulo, não serei apenas um personagem, o mestre de latim e retórica, mas um verdadeiro devoto das artes populares, um entusiasta das melodias simples que ecoam nos cantos mais singelos de nossa alma. Pois, sim, quando me encontro só, afastado da empolada alta sociedade, entrego-me ao puro deleite de cantar modas, valsas, maxixes... Ah, que os grã-finos do salão jamais me ouçam! Pois, de mim, eles desejam ouvir apenas palavras doutas.

Mas eu conheço minhas origens, para eles (aponta para o salão, virando Mestre Vicente) o meu defeito de cor...

Filho de uma escravizada, escolhido quase a dedo para ser letrado e oferecer a estes filhos da coroa as pérolas de minha sabedoria.

Eu sim sei quem são os meus...

Agora, permitam-me revelar-vos a canção que ainda há pouco entoava, uma criação do virtuoso Chico Bororó. Ah, Chico Bororó, pseudônimo de um talentoso músico que em sua astúcia batizou-se assim para se mesclar à plebe, desvencilhando-se de sua alcunha burguesa, Francisco Mignone. E quem sou eu para julgá-lo?

Chico Bororó, sob o manto de Francisco Mignone, pisou neste sagrado palco duas vezes para nos contar a mesma história em duas situações diferentes. Foi aqui, neste majestoso Theatro Municipal de São Paulo, que em 1919 a aristocracia cafeeira desta urbe brindou-nos com a produção e encenação da peça de Affonso Arinos, *O Contractador dos Diamantes*, centrada na figura singular de Felisberto Caldeira Brant, quase um pré-inconfidente, alçado – segundo Arinos – à condição de revolucionário em busca de um Brasil livre de Portugal... Quando bem sabemos que seus interesses na vida real eram mais terrenos que utópicos... mais individuais que coletivos, mais financeiros que libertários.

Naquela ocasião, aqui neste palco, Mignone assumiu a persona do maestro Plácido, regendo, trajado à la Luis XV, uma pequena orquestra. A música da peça, obra de Francisco Braga (ao fundo entram os lacaios trazendo cadeiras, bandejas...), ecoava em meio aos luxos trazidos pela aristocracia paulista de seus salões pessoais para evocar a opulência barroca da elite do Arraial do Tejuco.

Anos depois, Francisco Mignone decide transformar a saga do contratador dos diamantes, Felisberto Caldeira Brant, em ópera, retornando ao Brasil para apresentá-la aqui, neste palco, em 1924. Agora, um século depois, retornamos ao Tejuco. Ou, mais precisamente, retornaremos a este mesmo teatro onde estamos e, ao voltar, recontaremos esta história, ou talvez já outra....”

Num segundo momento, na abertura do segundo ato, reencontramos o Mestre Vicente com mais um monólogo. Desta vez, trata-se de uma citação do icônico poema de Castro Alvez, *O Povo ao Poder*, de 1864:

Quando nas praças s'eleva
Do Povo a sublime voz...
Um raio ilumina a treva
O Cristo assombra o algoz...
É o antro onde a liberdade
Cria águias em seu calor!
A praça! A praça é do povo
Como o céu é do condor

Reflexões finais

A reverência às fontes e ao texto – no sentido filológico – é parte da formação musicológica. No entanto, a práxis, cada vez mais, se torna objeto de estudo acadêmico, e o dramaturgismo é uma ponte possível para essa integração.

Como bem afirmou o musicólogo Philip Gossett:

"O mundo do teatro não é um lugar onde se presta reverência a uma partitura escrita, mas sim um lugar onde se encontram cantores reais se apresentando com músicos de orquestra reais; plateias que têm trens e ônibus para pegar; administradores que devem vigiar tanto o caixa quanto o produto artístico [...]. Esse é o mundo do teatro. E os musicólogos que realmente amam a ópera não gostariam que fosse de outra forma." (*Divas and scholars*, p. 236)

Por fim, cito Homi K. Bhabha, que ilumina o papel da cultura na transformação de perspectivas:

"O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com 'o novo', que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente." (*O local da cultura*, p. 20).

Com essa perspectiva, seguimos provocando o passado para questionar o presente.

Ligiana Costa
Dramaturgista



Experiências da Prática do Cantar em Brasileiro e Italiano

A ópera, enquanto manifestação artística, teve suas origens na Itália, no final do século XVI, fundamentada no conceito central de *la parola cantata*, a palavra cantada. Esse princípio constitui a essência da ópera, remetendo à prática de recitar por meio do canto, sendo amplamente discutido no meio artístico e acadêmico. Tais debates oferecem valiosas reflexões sobre a ópera, reforçando a centralidade da *parola cantata* como um dos pilares fundamentais da prática musical, sobretudo no trabalho de preparação vocal.

No processo de adaptação de óperas para a língua portuguesa, tornou-se evidente que o equilíbrio entre a palavra cantada e o contexto textual é decisivo para o sucesso da tradução. A língua portuguesa, em especial, demonstrou-se vantajosa em diversas obras. Em canções de câmara, por exemplo, o português mostra-se uma escolha ideal, pois o alinhamento entre texto e música se torna um elemento determinante para a coesão e fluidez da obra.

Um exemplo concreto dessa relação entre texto e composição pode ser observado na ópera *O Contractador de Diamantes*, de Francisco Mignone, uma obra concebida com orquestrações e linhas melódicas de inspiração verista. No entanto, quando se considera uma obra pensada para o português, mas escrita dentro da tradição operística italiana, surgem desafios significativos. O domínio pleno do idioma torna-se essencial para que a prosódia seja natural e fluida, observado em compositores como W. A. Mozart, cuja familiaridade com o italiano permitiu que suas composições fossem isentas de problemas de prosódia. Tal desafio se torna particularmente evidente também em obras como *A Menina das Nuvens*, de Heitor Villa-Lobos.

Na interpretação de obras em português, é crucial buscar uma sonoridade que remete ao estilo italiano, caso contrário o resultado final pode carecer da fluidez característica desse idioma. A articulação de fonemas específicos, como o "t" e o "r", revelou-se fundamental para garantir clareza e inteligibilidade, especialmente em passagens de caráter recitativo ou solista. A projeção eficiente do texto é essencial, sobretudo em duetos e em passagens com tessituras mais amplas.

Embora o italiano e o português compartilhem aproximadamente 70% de vocabulário semelhante, essa similaridade apresenta também dificuldades. A articulação no português tende a ser mais lenta em comparação ao italiano, o que impacta diretamente na técnica vocal. A tradição do *bel canto*, um dos pilares da ópera italiana, enfatiza a manipulação das vogais, uma técnica de ligação entre vogais, que assegura uma fluidez contínua, que é fundamental no canto italiano. No entanto, a articulação do português ocorre em uma região mais anterior da cavidade oral, resultando em uma sonoridade menos ressonante, o que pode ser desafiador em determinadas peças.

O compositor Gioachino Rossini frequentemente utiliza em suas óperas passagens vocais de grande velocidade, exigindo clareza e agilidade que são difíceis de reproduzir em português com a mesma precisão. A técnica italiana de articulação precisa é indispensável para garantir a exatidão em passagens mais complexas desse repertório operístico que demanda elevado controle técnico.

Na adaptação de óperas para outros idiomas, como o português, é necessário encontrar um equilíbrio entre a regionalização e a preservação da técnica vocal consagrada, além de manter a integridade do significado e da sonoridade originais, objetivo que é conquistado nas produções de óperas em tcheco, dos compositores Bedřich Smetana e Leoš Janáček e nas adaptações das obras de William Shakespeare para o italiano.

No que se refere à produção operística no Brasil, embora a regionalização de produções teatrais seja um fenômeno

Alessandro Sangiorgi
Regente assistente do Coro
Lírico Municipal

interessante, no contexto da ópera é essencial observar uma padronização técnica, principalmente no campo da projeção vocal. O intérprete necessita de uma base técnica sólida para atingir as notas previstas na partitura, especialmente em trechos que exigem grandes saltos vocais.

Sendo assim, a questão da *parola cantata* é central na prática operística, e a adaptação linguística para o canto, realizada com rigor técnico e sensibilidade sonora, é fundamental para garantir a clareza, expressividade e integridade estética que a ópera exige.



Processo de Criação e Práxis

Tivemos uma primeira mesa rica em conteúdo e em questionamentos! A Academia vive desse eterno questionar, eterno buscar respostas para novas perguntas. Novas teses, propostas, teoremas, corolários... fico feliz de ter ouvido a primeira mesa, aprendi muito.

Tanto na área acadêmica quanto em nossa *práxis*, o objeto desta segunda mesa é chegar a um denominador comum. É sempre importante perceber a ideia caleidoscópica de um mosaico que vai se formando na medida em que se vai progredindo em um trabalho acadêmico. Isso acontece de maneira muito evidente. Em nosso trabalho prático, isso também acaba acontecendo. Ali, por uma grande sinergia, conseguimos encontrar nosso denominador comum. Encontramos essa sinergia através de uma relação de simpatia: pensando, concebendo o substantivo simpatia no sentido vibracional – afinal, trabalhamos com harmonias, com o som, que nada mais é do que vibração. Encontramos esta simpatia vibracional na relação com a Ligiana Costa e com as pessoas que colaboraram nesse processo para a versão da ópera em português. Maestro Sangiorgi e Ligiana Costa aceitaram várias sugestões.

Esse foi um trabalho de grande esforço, feito praticamente em tempo recorde, não é? Recebi a informação de que faríamos a ópera em português faltando um mês para o início dos ensaios. Evidentemente, Ligiana e equipe estavam trabalhando há algum tempo. Foi com um misto de surpresa e alegria que recebi a informação. Para um intérprete brasileiro, interpretando um personagem brasileiro, de um compositor brasileiro, ainda que de origem italiana, me parecia muito mais interessante que, cem anos após a estreia da ópera em italiano aqui no Theatro Municipal, pudéssemos trazer ao público uma visão renovada! Afinal, a arte tem a liberdade de sempre renovar. Sempre com responsabilidade, sabendo que nos cabe uma responsabilidade muito grande.

O trabalho de composição interpretativa, meu e dos colegas, está pincelado e ligado à linguística, à sociologia, à fonética, à acústica, acrescido ainda da dicção e pronúncia, da maneira de falar, culta ou inculta ou popular. Nos servimos de tudo isso e, com uma boa dose de inteligência e audácia, precisamos compor o personagem da melhor maneira possível.

Gostaria de aproveitar a fala da Carolina: “Quando estamos dentro de um teatro de ópera, do grande palco, nós precisamos nos preocupar com o entendimento do ouvinte a respeito daquilo que estamos trazendo”. Como dois trilhos de trem, temos o som e a palavra. E temos que compor isso. Um trem precisa dos dois trilhos para funcionar. Como boa base. Eu sempre ensino assim pros meus alunos, e isso foi levado em conta no meu processo de abordagem do Felisberto Caldeira, pensando num personagem culto, nobre e que ao mesmo tempo flertava com o povo e com seus escravos.

Então, primeiramente, trago minhas observações sobre o que me encanta no processo de versionamento, esta *práxis* vivida aqui no Municipal que considero algo histórico.

Assim como fizeram Maria Alice Volpi e Ligiana Costa, gostaria de saudar a figura do maestro Roberto Duarte. Amigo pessoal, se hoje faço música é graças a ele, meu primeiro maestro. Estive recentemente ao seu lado, conversamos um pouco sobre *O Contractador de Diamantes* e sobre o seu trabalho. Roberto foi assistente do maestro Francisco Mignone, antes, era pianista colaborador e pianista de formação. A partir das aulas de regência, de composição e contraponto na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Francisco Mignone o alçou à figura de seu maestro assistente. Consequentemente, fez uma excelente carreira como regente e como grande pesquisador, sobretudo na música brasileira, em trabalhos sobre Carlos Gomes, Villa-Lobos e com obras de Mignone, Guerra-Peixe, entre outros.

Falemos dessa nova versão de *O Contractador de Diamantes* em português. Nela, interpreto Felisberto Caldeira. É preciso lembrar sempre da figura de Mário de Andrade, não tem como fugir do Mário! Assim:

“O critério de música brasileira para a atualidade deve existir em relação a atualidade. A identidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo: O critério histórico atual da música brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça”. (Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, 1928)

Agrada-me refletir e ainda encontrar muito da verdade de Mário de Andrade estampada na realidade. Nós, brasileiros, estamos celebrando uma ópera de caráter nacional que reflete um patriotismo presente em nossos corações. Não tem discurso político na minha visão do Felisberto, embora o personagem possua uma relação de entrave político-econômico com Portugal, por questões provenientes de impostos e da retirada das riquezas dos diamantes, ouro e pau-brasil. O que é uma colônia, não é mesmo? Enfim, vejo o patriotismo aqui relacionado às nossas culturas, nossos valores, nossos jeitos, modos e costumes. E à nossa sociedade!

Como eu avalio as nossas motivações para uma versão em português?

Por ser uma obra de caráter nacionalista, o canto em português reforça evidentemente sua identidade. Sendo uma obra sobre nossa história, ambientada em nosso país – hoje Diamantina (Minas Gerais), antigo Tijuco – e abordando a figura de Dom Felisberto Caldeira, cantá-la em português contextualiza melhor a narrativa, consolidando sua dramatização.

A utilização da nossa língua para a veiculação de nossa cultura configura-se como uma forte ferramenta identitária, o que reforça a continuidade de um projeto nascido e engendrado por músicos como Alberto Nepomuceno, o próprio Mário de Andrade – lembro aqui a canção *Viola Quebrada*, carregada de um regionalismo comum ao falar do caipira ou do homem inculto –, Luciano Gallet, Villa-Lobos, Lorenzo Fernández e o próprio Francisco Mignone, como citado nesta revista pela professora Flávia Toni, Mignone trouxe uma autocrítica a respeito do seu processo composicional, inclusive em relação a *O Contractador de Diamantes*.

O processo prático

Trago aqui dois trechos cantados por Felisberto Caldeira, em que tive mais ativamente interação com Ligiana Costa e o processo de versionamento.

No primeiro, consegue-se manter toda a rítmica que Mignone escreveu, a divisão métrica que realizou, e consegue-se versionar o texto:

“Da-ti pace, o mio cuore” torna-se *“Dai-me paz, coração meu”*.

Podemos notar que o acento tônico cai justamente na sílaba tônica de *“coração meu”* com certa naturalidade.

“É svelato il mistero” tornou-se *“Revelou-se o mistério”*.

No trecho acima, não precisamos fazer nenhuma alteração significativa no contexto tanto rítmico quanto, digamos assim, de entendimento, de fruição dessa frase, a nível de vocalidade.

“Ecco le mie glorie...”

Nesta frase, precisamos fazer uma alteração e a equipe atendeu uma sugestão poética minha de versionar:

“Jazem minhas glórias...”

Com a palavra *“jazem”* funcionando como um modo de falar mais culto:

“Jazem minhas glórias”

“Como sombria cruz num cemitério”

“Ecco le mie glorie”

“Siccome nere croci in cimitero”

Nos exemplos acima, seguiu-se a divisão métrica original, sendo minha única contribuição utilizar a palavra *“jazem”*, com a intenção de pensarmos nas glórias do personagem como adormecidas ou amortecidas.

Vamos então ao último momento, em que veremos o segundo exemplo, no final da ópera, em que a partitura traz:

“Verrá il mio spirito librato”

“Sulle tiepide fragranze”

“Dell’aure mattutine”

Versamos da seguinte maneira:

“O meu espírito liberto”
“Andará pelos campos”
“Nas brisas matinais”

Aqui procuramos utilizar o texto em português que melhor se aproxime do que é dito em italiano.

“*Col rullo delle onde marine...*”
“Nas ondas do mar que quebrantam...”

Neste exemplo, é uma tradução exata. O “quebrantar das ondas” é o que faz o barulho do “*rullo*”, mas não encontrávamos a palavra ideal para o formato musical, pelo menos nesse momento do processo, porém a obra de arte é sempre uma obra passível de questionamentos e adequações.

Seguindo:

“*Col rullo delle onde marine a sorvolare su te placato*”
“Nas ondas do mar que quebrantam sobrevoando-as aplacadas”

Aplacado o furor das ondas marinhas, referindo-se a um país que enfim encontra no seu povo, na sua gente, a sua cultura pacífica. Minha intenção aqui foi defender a visão de Affonso Arinos e de Mignone a respeito do Felisberto Caldeira, aplacando um desejo de fúria da colônia portuguesa em relação à família Caldeira e em relação ao povo do Tijuco, evocando justamente o que Ligiana Costa falou: “Um sentimento patriótico autêntico, verdadeiro, ligado a um ideário também andradiano”.

Mário tinha amor por essa terra. Quando ele fala da questão racial, não se refere às raças separadas, ao africano, ao indígenas, ao português, ao ibérico, mas sim ao brasileiro, amálgama dessas raças.

Evocando a mesma ideia, Manuel Bandeira, no poema *O Anjo da Guarda*, diz que quando sua irmã morreu: “um anjo moreno, violento e bom veio ficar ao pé de mim!”. Ou seja, do lado dele havia um “anjo brasileiro, moreno, violento e bom”, um ser que traduz o amálgama de nossas raças originais.

Acho que nossa intenção, na práxis, é trazer para o público a ópera com cantores de hoje, maestros de hoje, pensadores de hoje, realizando um trabalho para o hoje e para o amanhã, tendo como base o passado.

Agradeço pelo trabalho hercúleo que foi todo esse processo e parabéns Ligiana Costa e a equipe, e também ao maestro Sangiorgi por toda a liderança e acolhimento. Agradeço a todos vocês por esta oportunidade!

Lício Bruno

Baixo e barítono, diretor cênico e professor de canto da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) e do Coletivo das Artes





Prefeitura Municipal de São Paulo	Prefeito Ricardo Nunes Vice-prefeito Coronel Mello Araújo Secretário Municipal de Cultura e Economia Criativa José Antônio Silva Parente – Totó Parente Secretária Adjunta Carol Lafemina Chefe de Gabinete Rogério Custódio de Oliveira
--	---

Fundação Theatro Municipal de São Paulo	Direção Geral Abraão Mafra Direção de Gestão Dalmo Defensor Direção Artística Andreia Mingroni Direção de Formação Leonardo Camargo Direção de Produção Executiva Enrique Bernardo
--	---

Conselho Administrativo Sustenidos	André Isnard Leonardi (presidente), Ana Laura Diniz de Souza, Anna Paula Montini, Gabriel Fontes Paiva, José Alexandre Pereira de Araújo, José Roque Cortese, Magda Pucci, Monica Rosenberg, Odilon Wagner e Renata Bittencourt
---	---

Conselho Consultivo Sustenidos	Elca Rubinstein (presidente), Abigail Silvestre Torres, Adriana do Nascimento Araújo Mendes, Ana Maria Wilhelm, Celia Cristina Monteiro de Barros Whitaker, Claudia Ciarrocchi, Daniel Annenberg, Daniel Leicand, Gabriel Whitaker, Leonardo Matrone, Luciana Temer, Luiz Guilherme Brom, Marisa Fortunato, Melanie Farkas (<i>in memoriam</i>), Paula Raccanello Storto e Wellington do Carmo Medeiros de Araújo
---------------------------------------	---

Conselho Fiscal Sustenidos	Bruno Scarino de Moura Accioly, Daniel Leicand e Paula Cerquera Bonanno
-----------------------------------	---

Sustenidos Organização Social de Cultura (Theatro Municipal)	Diretora Executiva Alessandra Fernandez Alves da Costa Diretor Administrativo-Financeiro Rafael Salim Balassiano Gerente Financeira Ana Cristina Meira Coelho Mascarenhas Gerente de Controladoria Leandro Mariano Barreto Contador Marcelo Francisco Rosa Gerente de Suprimentos Susana Cordeiro Emidio Pereira Gerente Jurídica Adline Debus Pozzebon Gerente de Mobilização de Recursos Marina Funari Gerente de Tecnologia e Sistemas Yudji Alessander Otta
---	--

Gerente de Musicoteca Ruthe Zoboli Pocebon **Coordenador de Musicoteca** Jonatas dos Santos Ribeiro **Equipe de Musicoteca** Carolina Aleixo Sobral, Cassio Mendes Antas, Diego Scarpino Pacioni, Felipe Faglioni, João Marcos Lopes de Souza Miranda, Jonatas Ribeiro, Leonardo Serrão Minoci de Oliveira, Martim Butcher Cury e Monik Regina da Silva Freitas **Pianista Correpetidor** Anderson Brenner **Bolsista** Livia Maria Monteiro Torres de Matos **Aprendiz** Yzabelly Nunes Gonçalves

Gerente de Produção/Programação Artística Nathália Costa **Coordenadora de Produção** Rosana Taketomi de Araujo **Equipe de Produção** Ana Luísa Caroba de Lamare, Carla Luíza Silveira Henriques, Carlos Eduardo Marroco, Eliana Aparecida dos Santos Filinto, Eunice Baía, Felipe Costa, Joana Leonor de Moura Rosa, Karine dos Santos, Laura Cíbele Gouvêa Cantero, Luiz Alex Tasso, Marita Cunha Prado, Rodrigo Correa da Silva, Ronaldo Gabriel de Jesus da Silva, Rosângela Reis Longhi e Thais Vieira Gregório **Bolsista** Murillo Oliveira Monteiro **Aprendiz** Isabelly Souza Santos **Coordenadora de Programação Artística** Camila Honorato Moreira de Almeida **Equipe de Programação** Bruna de Fátima Mattos Teixeira, Isis Cunha Oliveira Barbosa, Máira Scarello, Marcelo Augusto Alves de Araújo e Pedro Ferreira Guida **Bolsista** Vitória Santos Almeida da Silva **Aprendiz** Aline Nunes Gouveia

Supervisora de Figurino Luciana Conte Hadlich Santos **Equipe de Figurino** Alzira Campiolo, Fabiane do Carmo Macedo de Almeida, GERALDA CRISTINA FRANÇA DA CONCEIÇÃO, Isabel Rodrigues Martins, Ivete Dias, Katia Souza, Lindinalva Margarida Celestino Cicero, Maria Gabriel Martins e Regiane Bierrenbach **Aprendiz** Luísa Felix Fleck

Gerente Cenotécnico Anibal Marques (Pelé) **Coordenadora de Produção Central Técnica** Laura de Campos França **Equipe Central Técnica** Carolina Beletatto, Ivaildo Bezerra Lopes, Jalmir Amorim da Conceição, Juliano Bitencourt Mesquita e Walamis Santos **Bolsistas** Amanda Gomides de Moraes, Deyvidson Ferreira Bila, Douglas Aguirre Solares, João Miguel Moraes Ferreira Francisco, Julia Sthefany Pires de Oliveira, Nuan Mazurega da Silva, Pedro Henrique Oliveira Santana e Tamires Gomes de Jesus

Gerente de Formação, Acervo e Memória Ana Lucia Lopes **Equipe de Formação, Acervo e Memória** Clarice de Souza Dias Cará e Stig LAVOR **Aprendiz** Laura Feitosa dos Santos **Bolsistas de Dramaturgia e Ópera** Beatriz Cristina de Carvalho Obata, Debora Oliveria dos Santos e Mirella Lima Cserba

Coordenadora de Educação Adriane Bertini Silva **Supervisora de Educação** Dayana Correa da Cunha **Equipe de Educação** Caroline Flávia Casimiro Ramos, Diego Diniz Intrieri, Fernanda Keico de Oliveira Sugiyama, Gabriel Gerônimo Alves França, Gabriel Zanetti Pieroni, Joana Oliveira Barros Rodrigues de Rezende, Jonathas Pereira dos Santos, Luciana de Souza Bernardo, Mateus Masakichi Yamaguchi, Monike Raphaela de Souza Santos e Rosa Txutxá **Estagiárias** Clara Carolina Augusto Garcia Gois e Sarah Graciano Lima **Bolsistas** Amanda Silva Policarpo e Maria Renara Abreu Costa

Coordenador de Acervo e Pesquisa Rafael Domingos Oliveira da Silva **Equipe de Acervo e Pesquisa** Ana Clara Azevedo Pereira, Andreia Francisco dos Reis, Bruno Bortoloto do Carmo, Giovanna Santos Costa, Rafael de Araujo Oliveira e Shirley Silva **Estagiários** Ana Clara Azevedo Pereira, Clara Carolina Augusto Garcia, Dam Baruch de Souza, Daniela Andressa Baez Garcia de Oliveira, Gabriela Eutran da Silva, Karina Araujo do Nascimento, Rayan Fernandes da Silva e Thalia Ariadna Silva de Andrade **Bolsistas** Aline Alves de Jesus e Daniel Gonzaga de Araujo

Coordenador de Ações de Articulação e Extensão Felipe Oliveira Campos **Equipe de Ações de Articulação e Extensão** Renata Raíssa Pirra Garducci **Bolsistas** Ester da Silva Rotilio de Miranda, Karen Samyra dos Santos e Vitória Oliveira da Silva **Aprendiz** Beatriz Rodrigues Neves

Diretor Cenotécnico Sérgio Ferreira **Coordenador Técnico** Jonas Pereira Soares
Coordenador de Palco Adalberto Alves de Souza **Equipe de Direção de Palco** Amanda Tolentino de Araújo, Diogo de Paula Ribeiro, Matheus Alves Tomé, Olavo Cadorini Cardoso, Sônia Ruberti e Vivian Miranda **Aprendiz** Eduardo Johnny Santana Pimentel **Supervisores de Maquinário** Carlos Roberto Ávila, Marcelo Luiz Frosino e Paulo Miguel de Sousa Filho **Equipe de Maquinário** Alex Sandro Nunes Pinheiro, Anderson dos Santos Gasparotto, Ermelindo Terribele Sobrinho, Everton Jorge de Carvalho, Igor Mota Paula, Júlio César Souza de Oliveira, Manuel Lucas de Sousa Conceição, Marcelo Evangelista Barbosa, Odilon dos Santos Motta e Ronaldo Batista dos Santos **Supervisor de Contrarregragem** Edival Dias **Equipe de Contrarregragem** Alessander de Oliveira Rodrigues, Luiz Carlos Lemes, Maicon Rodrigues Nagel, Samuel Gonçalves Mendes, Vitor Siqueira Pedro e Wellington de Araújo Benedito **Supervisão de Montagem** Rafael de Sá de Nardi Veloso **Montadores** Alexandre Greganyck, Ivo Barreto de Souza, Marcus Vinícius José de Almeida e Pedro Paulo Barreto **Coordenador de Sonorização** Daniel Botelho **Equipe de Sonorização** André Moro Silva, Edgar Caetano dos Santos, Emiliano Brescacin e Rogerio Galvão Ultramarini Junior **Bolsistas** Matheus Glezer e Lucas Penteado de Matos **Coordenador de Iluminação** Wellington Cardoso Silva **Coordenadora de Iluminação** Suely Matzusaki **Equipe de Iluminação** André de Oliveira Mutton, Danilo dos Santos, Fabíola Galvão Fontes, Fernando Miranda Azambuja, Guilherme Furtado Mantelatto, Igor Augusto Ferreira de Oliveira, Tatiane Fátima Müller, Ubiratan da Silva Nunes e Yasmin Santos de Souza **Bolsistas** Daniel Costa Barros e Rebeca Luiza dos Reis

Gerente de Comunicação Elisabete Machado Soares dos Santos **Equipe de Comunicação** André Felipe Costa Santa Rosa Lima, Francielli Jonas Perpetuo, Guilherme Dias de Oliveira, Gustavo Quevedo Ramos, Karoline Marques da Conceição, Larissa Lima da Paz, Laureen Cicaroli Dávila, Letícia Silva dos Santos e Winnie dos Santos Afonso **Aprendiz** Thierry Henri Barbosa Carvalho

Gerente de Parcerias e Novos Negócios/Bilheteria Luciana Gabardo dos Santos **Coordenadora de Parcerias e Novos Negócios** Giovanna Campelo **Equipe de Parcerias e Novos Negócios** Daniel Selles, Raphael Augusto Duarte Batista de Nazaré, Thamara Cristine Carvalho Conde e Vitória Terlesqui de Paula **Supervisor de Bilheteria** Jorge Rodrigo dos Santos **Equipe de Bilheteria** Bruna Eduarda Cabral da Silva, Claudiana de Melo Sousa, Flavia dos Santos da Silva e Maria do Socorro Lima da Silva **Aprendizes** Amanda Viana Sena, Gabriel Sagitario Constancio e Schelly da Silva Lima

Supervisora de Atendimento ao Público Ana Claudia de Carvalho Lima Faria **Equipe de Atendimento ao Público** Juliana da Silva, Marcella Relli, Rosimeire Pontes Carvalho e Vitória Almeida de Moraes

Coordenador de Planejamento e Monitoramento Douglas Herval Ponso **Equipe de Planejamento e Monitoramento** Milena Lorana da Cruz Santos e Thamella Thais Santana Santos **Aprendiz** Amanda Nascimento dos Santos

Coordenadora de Captação de Recursos Heloíse Tiemi Silva **Aprendizes** Amanda Nascimento dos Santos, Ana Clara Santos Alves e Yasmin Antunes Rocha

Gerente Geral de Operações e Finanças Helen Márcia Valadares Meireles Carvalhaes **Assessora de Gerência** Fernanda do Val Amorim

Gerente de Patrimônio e Arquitetura Eduardo Spinazzola **Equipe de Patrimônio e Arquitetura** Angelica Cristina Nascimento Macedo, Artur Ferreira de Brito, Gustavo Madalosso Kerr e Juliana de Oliveira Moretti **Aprendiz** Laura Silva dos Santos

Coordenador de Operações Mauricio Souza **Equipe de Facilities** Carolina Ricardo e Leandro Maia Cruz **Aprendiz** Emily Santos Silva

Coordenador de Manutenção Predial Elias Ferreira Leite Junior **Equipe de Manutenção Predial** Gustavo Giusti Gaspar e Pedro Henrique de Campos Lima **Aprendiz** Lucas Cerqueira Vieira

Equipe de TI Carlos Eduardo de Almeida Ferreira e Romário de Oliveira Santos **Aprendiz** Karina da Silva Sena

Supervisora Financeira Jéssica Brito Oliveira **Equipe de Finanças** Christie Fernando de Oliveira Souza, Fernanda Estrela de Souza, Marília Durães Teixeira, Rosilene Costa dos Santos e Stephanie Cardoso Muniz **Equipe de Controladoria** Erica Martins dos Anjos

Coordenador de Compras e Suprimentos Raphael Teixeira Lemos **Equipe de Compras e Suprimentos** Eliana Moura de Lima, Leandro Ribeiro Cunha, Paulo Henrique Risseri e Thiago Faustino **Aprendizes** Larissa Cardoso Saviolli e Suiany Olher Encinas Racheti

Supervisora de Logística Aline de Andrade Nepomuceno Barbosa **Equipe de Logística** Arthur Luiz de Andrade Lima, Guilherme Ferreira dos Santos, Lucas Lima Vieira e Marcos Aurélio Vieira do Nascimento Samora **Equipe de Contratos e Jurídico** Aline Rocha do Carmo, Douglas Bernardo Ribeiro e Lucas Serrano Cimatti **Aprendizes** Lucas Ferreira da Silva, Pedro Henrique Lima Pinheiro e Saulo Sousa de Lira

Gerente de Recursos Humanos Renata Aparecida Barbosa de Sousa **Equipe de Recursos Humanos** Amanda Alexandre de Souza Mota, Janaina Aparecida Gomes Oliveira, Letícia Silva de Oliveira, Natali Francisca Vieira dos Santos, Priscilla Pereira Gonçalves e Zenite da Silva Santos **Aprendiz** Maria Vitória Lima do Nascimento

Coordenador de Saúde e Segurança do Trabalho Edson Alexandre Moreira **Equipe de Saúde e Segurança do Trabalho** Mateus Costa do Nascimento e Tamires Aparecida de Moraes Lanfranco Pires

**Expediente
da Publicação**

Edição de Conteúdo Guilherme Dias/Equipe de Comunicação do Complexo Theatro Municipal

Design e Diagramação Winnie Affonso/Equipe de Comunicação do Complexo Theatro Municipal

Revisão Cíça Correia

Informações e ingressos **theatromunicipal.org.br**

Acompanhe nossas redes sociais:

Theatro Municipal

f @theatromunicipalsp

@ @theatromunicipal

X @municipalsp

d @theatromunicipal

Theatro Municipal

f @pracadasartes

@ @pracadasartes

Municipal Online

y /theatromunicipalsp

Para uma experiência segura, confira o manual do espectador,
disponível em: **theatromunicipal.org.br/manualdoespectador**

Programação sujeita a alteração.



realização:



