

A ÓPERA

NA FLORESTA

TRADUÇÕES DE UMA CULTURA LÍRICO-MANAUARA

FELIPE VLAXIO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

FELIPE VLAXIO

A ÓPERA NA FLORESTA:
TRADUÇÕES DE UMA CULTURA LÍRICO-MANAUARA

PORTO ALEGRE

2024

FELIPE VLAXIO

A ÓPERA NA FLORESTA:
TRADUÇÕES DE UMA CULTURA LÍRICO-MANAUARA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Linha de Pesquisa *Culturas, Política e Significação*, como requisito para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário.

PORTO ALEGRE

2024

CIP – Catalogação na Publicação

Vlaxio, Felipe

A ópera na floresta: traduções de uma cultura lírico-manauara / Felipe Vlaxio. -- 2024.
275 f.

Orientadora: Nísia Martins do Rosário.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, 2024.

1. Ópera. 2. Manaus. 3. Cultura. 4. Semiótica. 5. Festival Amazonas de Ópera. 6. Belle Époque Manauara.
I. Rosário, Nísia Martins do, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

FELIPE VLAXIO

A ÓPERA NA FLORESTA:
TRADUÇÕES DE UMA CULTURA LÍRICO-MANAUARA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Linha de Pesquisa *Culturas, Política e Significação*, como requisito para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Data de Aprovação: 1 de abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário
Universidade Federal do Rio Grande do Sul | UFRGS
Presidente da Banca

Prof.^a Dr.^a Mirna Feitoza Pereira
Universidade Federal do Amazonas | UFAM
Membro Externo

Prof.^a Dr.^a Kátia Viana Cavalcante
Universidade Federal do Amazonas | UFAM
Membro Externo

Prof.^a Dr.^a Luciane Viana Barros Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas | UEA
Membro Externo

Prof. Dr. Felipe Moura de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul | UFRGS
Membro Interno



Aos avós que partiram (*in memoriam*), e à avó
que continua conosco, Sônia (*ecce valeas!*),
pois suas vidas dariam verdadeiras óperas.

AGRADECIMENTOS

À família, em primeiro lugar. Meus pais e irmãos me incentivaram ao acreditar que, mesmo com todas as dificuldades, a jornada do doutorado me empurraria mais um passo na direção do conhecimento, este último muito valorizado no seio da nossa família. Em virtude disso, sou inesgotavelmente grato à minha mãe, Elândia, pelo amor incondicional e imprescindível nos momentos em que desejei abandonar a jornada; ao meu pai, Mário J., pela torcida discreta, mas sempre presente e duradoura; à minha irmã, Elanny, pelo companheirismo, pela escuta atenciosa e pelo apoio certo em relação às minhas escolhas; e ao meu irmão, M. André, por abraçar a ideia da pesquisa nas nossas inúmeras conversas, acreditando nela desde seu início, me ajudando a clarear as partes mais obscuras do caminho — e, também, por cuidar do Todd_(y) (*honorifica mentione*) nas minhas ausências.

Aos meus amigos — Danielle, Mayara, Kátia, Taynah e André A. —, cuja amizade sustentou firmemente as estruturas da minha mente. As conversas, as saídas, os abraços e o compartilhamento memético regular e de humor duvidoso foram primordiais para a manutenção de uma constância nessa estrada, e sem os quais a desistência pareceria um tanto mais palpável. Torço para que cada um permaneça na minha vida, e retribuirei em igual medida em todos os projetos pessoais nos quais necessitem de minha torcida, parceria e ajuda.

Aos colegas da UFAM, por ajudarem no possível quanto às questões institucionais de ministração de disciplinas, execução de projetos e realização do afastamento das minhas atividades como docente. Também aos competentes e prestativos profissionais que me atenderam nas instituições que visitei, especialmente no Acervo Histórico do Teatro Amazonas, na Biblioteca Pública do Estado e no Museu Amazônico.

À minha orientadora, Nísia, pela paciência e compreensão com que conduziu o andamento dessa investigação. No horizonte da vida acadêmica, os orientadores acabam não tendo noção de toda a influência que detêm sobre a vida de seus orientandos. Por isso, quando se encontra na orientadora a junção entre profissionalismo, respeito e cordialidade trata-se de uma espécie de loteria — na qual me sinto muito sortudo de ter acertado.

Por fim, agradeço à parceria firmada entre UFRGS e UFAM, por meio do DINTER, que permitiu uma qualificação prestigiosa e o intercâmbio de conhecimentos. Os resultados colhidos desta iniciativa impactaram e continuarão impactando ambas as universidades, os novos doutores formados pelo convênio, e a ciência brasileira. Universidade pública e gratuita não é apenas direito; é luta — e assim seguimos.

Sempre em frente, até o fim e depois um pouco mais adiante.



*O amor pela ópera é estranho. Causa paixões
absorventes. Vistas a frio, elas podem
mostrar-se muito cômicas, caricaturais [...].
Mas a intensidade das emoções que a ópera
sabe produzir é uma experiência
insubstituível.*

— Coli (2003, p. 9).

RESUMO

A presente investigação se debruça sobre o argumento de uma tradição lírica nas camadas da cultura manauara, germinada a partir do fim do século XIX, constante dos processos comunicacionais produzidos pelo Festival Amazonas de Ópera. Trata-se de uma tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seu objetivo principal foi investigar a semiose oriunda da semiosfera composta pelo Festival Amazonas de Ópera na relação entre o espetáculo lírico e a cultura manauara, apresentando como especificidades o estabelecimento de um marco teórico-referencial sobre a cultura manauara e a tradição lírica herdada do período da *Belle Époque*, o mapeamento dos aspectos indicativos do que vem a compor uma cultura manauara a partir dos espetáculos líricos, a identificação das traduções na cultura manauara motivadas pelas ressignificações da herança operística na cidade de Manaus, e um traçado dos sentidos produzidos na semiosfera da cultura manauara a partir do Festival Amazonas de Ópera em sua relação com o espetáculo lírico desde o período da *Belle Époque*. O trabalho se justifica, portanto, sob a possibilidade de resgate e manutenção da memória operística e urbanística de Manaus, bem como pela proposta de analisar a cena lírica manauara por uma perspectiva comunicacional e semiótica em paralelo ao desenvolvimento sociocultural viabilizado pelo Ciclo da Borracha na Região Amazônica. Para tanto, fez-se uso do método do estudo de caso, alinhado a uma abordagem semiótica, com a finalidade de tecer discussões e análises sobre a tradição lírica na cultura manauara por meio dos conceitos de diacronia e tradição conforme os postulados da semiótica soviética, corrente esta utilizada para direcionamento do estudo em torno da cultura. Trata-se, além disso, de uma pesquisa documental em que foram considerados documentos históricos de periódicos da imprensa e monografias da literatura especializada sobre a cidade de Manaus em duas temporalidades: de 1890 a 1907, período em que houve maior incidência da ópera nos teatros manauaras, e a partir de 1997, quando foi instituído na cidade o Festival Amazonas de Ópera. Os resultados da investigação apontam que o festival pode ser compreendido como um resgate da herança operística da *Belle Époque* na cidade de Manaus. Nessa lógica, uma tradição lírico-manauara não apenas se torna factível, como se vê atravessada por cinco dimensões, quais foram expostas nessa tese, a saber: a dimensão da elite, a dimensão cidadina, a dimensão transgeracional, a dimensão de resgate e a dimensão do acesso. Embora não se pretenda que tais dimensões sejam absolutas ou irretocáveis em sua propositura argumentativa, a concepção que delas se extrai delineia uma trajetória diacrônica da lírica na cultura manauara, que por sua vez se originou no período da *Belle Époque* Manauara e hoje se reafirma como tradição nas edições do Festival Amazonas de Ópera.

Palavras-chave: ópera; Manaus; Festival Amazonas de Ópera; *belle époque*; Teatro Amazonas; semiótica da cultura; tradição lírica; tradução; diacronia; cultura manauara; ciclo da borracha.

ABSTRACT

This investigation focuses on the argument of a lyrical tradition in the layers of Manauara culture, germinated from the end of the 19th century, held in the communicational processes produced by the Amazonas Opera Festival. This regards a doctoral thesis presented to the Postgraduate Program in Communication at the Federal University of Rio Grande do Sul. Its main objective was to investigate the semiosis arising from the semiosphere composed by the Amazonas Opera Festival in its correlations between the lyrical spectacle and the Manauara culture, presenting as specificities the establishment of a theoretical-referential framework on Manauara culture and the lyrical tradition inherited from the *Belle Époque* period, the mapping of indicative aspects of what seems to integrate a Manauara culture under the presence of lyrical spectacles, the identification of translations in Manauara culture motivated by the resignifications of the operatic heritage in the city of Manaus, and a trace of the meanings produced in the semiosphere of Manauara culture from the Amazonas Opera Festival in its correlations with the lyrical spectacle since the *Belle Époque* period. The work is justified, therefore, under the possibility of rescuing and maintaining the operatic and urban memory of Manaus, as well as the proposal to analyze the Manaus lyrical scene from a communicational and semiotic perspective in parallel to the sociocultural development made possible by the Rubber Cycle in the Amazon Region. To this end, the case study method was used, aligned with a semiotic approach, with the purpose of creating discussions and analyzes about the lyrical tradition in Manaus culture through the concepts of diachrony and tradition according to the postulates of Soviet semiotics, which is used to direct the study around culture. Furthermore, this regards a documentary research in which historical documents from press periodicals and monographs from specialized literature about the city of Manaus were considered in two time periods: from 1890 to 1907, a period in which there was a greater incidence of opera in Manauara theaters, and from 1997 onwards, when the Amazonas Opera Festival was established in the city. The results indicate that the festival can be understood as a recovery of the operatic heritage of the period of the *Belle Époque* in the city of Manaus. In this logic, a lyrical-Manauara tradition is crossed by five dimensions, which were exposed in this thesis, namely: the elite dimension, the city dimension, the transgenerational dimension, the rescue dimension and the dimension of access. Although it is not intended that such dimensions are absolute or irreproachable in their argumentative proposition, the conception that is extracted from them outlines a diachronic trajectory of the lyric aspect in Manauara culture, which in turn originated in the period of the *Belle Époque* Manauara and today reaffirms itself as a tradition in the editions of the Amazonas Opera Festival.

Keywords: opera; Manaus; Amazonas Opera Festival; *belle époque*; Amazon Theatre; semiotics of culture; lyrical tradition; translation; diachrony; Manauara culture; rubber cycle.

RESUMÉ

Cette enquête se concentre sur l'argument d'une tradition lyrique dans les couches de la culture Manauara, germée à partir de la fin du XIXe siècle, constante dans les processus de communication produits par le Festival Amazonas d'Opéra. Il s'agit d'une thèse de doctorat présentée dans le cadre du Programme de Troisième Cycle en Communication de l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul. L'objectif principal était d'étudier la sémiose issue de la sémiosphère composée par le Festival Amazonas d'Opéra dans la relation entre le spectacle lyrique et la culture manauara, présentant comme spécificités l'établissement d'un cadre théorico-référentiel sur la culture manauara et la tradition lyrique héritée de la période de la Belle Époque, la cartographie des aspects indicatifs de ce qui vient composer une culture manauara à partir de spectacles lyriques, l'identification de traductions en culture manauara motivée par les resignifications du patrimoine lyrique de la ville de Manaus, et une trace des significations produites dans la sémiosphère de la culture manauara du Festival Amazonas d'Opéra dans sa relation avec le spectacle lyrique depuis la Belle Époque. Le travail se justifie donc par la possibilité de sauver et d'entretenir la mémoire lyrique et urbaine de Manaus, ainsi que par la proposition d'analyser la scène lyrique de Manaus dans une perspective communicationnelle et sémiotique parallèlement au développement socioculturel rendu possible par le cycle du Caoutchouc dans la région Amazonie. À cette fin, la méthode des études de cas a été utilisée, alignée sur une approche sémiotique, dans le but de créer des discussions et des analyses sur la tradition lyrique de la culture de Manaus à travers les concepts de diachronie et de tradition selon les postulats de la sémiotique soviétique, ce utilisé pour orienter l'étude autour de la culture. En outre, il s'agit d'une recherche documentaire dans laquelle ont été considérés des documents historiques provenant de périodiques de presse et des monographies de la littérature spécialisée sur la ville de Manaus dans deux périodes temporelles: de 1890 à 1907, période au cours de laquelle il y avait une plus grande incidence d'opéra dans les théâtres manauaras, et à partir de 1997, lorsque le Festival Amazonas d'Opéra a été créé dans la ville. Les résultats de l'enquête indiquent que le festival peut être compris comme une récupération du patrimoine lyrique de la période d'influence française dans la ville de Manaus. Dans cette logique, une tradition lyrique-manauara est traversée par cinq dimensions, qui ont été exposées dans cette thèse, à savoir: la dimension de l'élite, la dimension de la ville, la dimension transgénérationnelle, la dimension du sauvetage et la dimension de accéder. Même s'il n'est pas prévu que ces dimensions soient absolues ou irréprochables dans leur proposition argumentative, la conception qui en est extraite dessine une trajectoire diachronique du lyrique dans la culture manauara, qui à son tour trouve son origine dans la période de la Belle Époque Manauara et se réaffirme aujourd'hui comme une tradition dans les éditions du Festival Amazonas d'Opéra.

Mots-clés: opéra; Manaus; Festival Amazonas d'Opéra; belle époque; Théâtre Amazonas; sémiotique de la culture; tradition lyrique; traduction; diachronie; culture manauara; cycle du caoutchouc.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

TABELAS:

Tabela 01	Esquema sinóptico dos subgêneros e funções da ópera.	63
Tabela 02	Lista de preços dos ingressos para o XXV Festival Amazonas de Ópera.	232

FIGURAS:

Figura 01	Representação da relação entre componentes da apresentação ao vivo de uma ópera.	83
Figura 02	Possível fluxo da relação fenômeno-tradução-ressignificação.	141
Figura 03	Espelho de tela do filme <i>Carmen</i> (1984).	143
Figura 04	Circuito da ópera na relação do público com a cultura.	144
Figura 05	Anúncio das temporadas líricas no Eden-Theatro e no Teatro Amazonas.	163
Figura 06	Programa de um evento extraordinário realizado no Eden-Theatro, em 1892.	168
Figura 07	Vista panorâmica do Teatro Amazonas, ainda em construção, e seu entorno, em 1895.	173
Figura 08	Nota do Diário Oficial do Estado do Amazonas sobre a inauguração do Teatro Amazonas.	174
Figura 09	Salão Nobre do Teatro Amazonas.	178
Figura 10	Divulgação de espetáculos no Teatro Amazonas e Eden-Theatro, em agosto de 1899.	180
Figura 11	Artes do 25.º Festival Amazonas de Ópera divulgadas pela Secretaria de Cultura.	184
Figura 12	Performance de <i>Il Guarany</i> , de Carlos Gomes, em 2000, no Festival Amazonas de Ópera.	188
Figura 13	<i>Harlem Shake Challenge</i> do XVII Festival Amazonas de Ópera.	189
Figura 14	Captura de tela da récita d' <i>O Contractador dos Diamantes</i> , de Francisco Mignone, transmitida em 7 de maio de 2023, com legendas em português e tradução simultânea para LIBRAS.	190

Figura 15	Apresentação da ária <i>O Mio Babbino Caro</i> , da ópera <i>Gianni Schichi</i> (1918), de Giacomo Puccini.	193
Figura 16	Vista de parte do Largo de São Sebastião em frente ao Teatro Amazonas.	212
Figura 17	Vista em ângulo aéreo do Teatro Amazonas e imediações de seu entorno.	217
Figura 18	Mapa em camadas do Teatro Amazonas e suas imediações nas ruas circundantes.	221
Figura 19	Estabelecimentos que atualmente circundam as imediações do Teatro Amazonas.	223
Figura 20	Panfletos e artes digitais de divulgação das edições do Festival Amazonas de Ópera.	227
Figura 21	Três vezes o público do Festival Amazonas de Ópera em uma única noite.	231
Figura 22	Mapa de assentos do Salão de Espetáculos do Teatro Amazonas.	234
Figura 23	<i>Folder</i> distribuído no 15.º Festival Amazonas de Ópera, em 2011.	238
Figura 24	Apresentações ao ar livre em duas edições do Festival Amazonas de Ópera.	242
Figura 25	Realização do <i>Projeto Ópera Mirim</i> no interior do estado.	244
Figura 26	Apresentação do <i>Projeto Ópera Delivery</i> , em maio de 2018.	246
Figura 27	Publicações relativas ao festival na plataforma do Instagram.	250

SUMÁRIO

prelúdio

PRIMEIRA PARTE: A GÊNESE DO ENREDO	14
1.1 Compendo o tema e suas delimitações	17
1.2 Solfejando o fenômeno	19
1.3 Transcrevendo problemas e problematizações.....	23
1.4 Harmonizando a justificativa	29
1.5 O arranjo dos objetivos	31
1.5.1 Objetivo geral.....	31
1.5.2 Objetivos específicos	31
1.6 Regendo a metodologia.....	31

il libretto

SEGUNDA PARTE: DRAMA LÍRICO EM V ATOS	45
2.1 Ato I – Origem e histórico da ópera.....	47
2.2 Ato II – (Sub)Gêneros e funções.....	62
2.3 Ato III – Montagem	71
2.4 Ato IV – Mdiatização do espetáculo.....	86
2.5 Ato V – Potencialidades semiósicas da ópera.....	93

interlúdio

TERCEIRA PARTE: A ORQUESTRAÇÃO DO SENTIDO	113
3.1 O sentido dos sentidos.....	115
3.2 O sentido e sua produção na cultura	123
3.3 Semiose e semiosfera nos/dos processos comunicacionais	132
3.4 Tradução e ressignificação	138
3.5 A diacronia da tradição	147

a ária da solista

QUARTA PARTE: EPISÓDIOS LÍRICOS EM MANAUS	155
4.1 A época em que Manaus “queria ser” bela	157
4.2 Antes, o Eden-Theatro	167
4.3 Teatro Amazonas: uma casa de ópera	172
4.4 Breves notas sobre o ostracismo cultural entre 1920 e 1990	180
4.5 Um festival de ópera na Selva Amazônica	183

grand finale

QUINTA PARTE: UMA CULTURA LÍRICO-MANAUARA.....	195
5.1 Dimensão da elite: o devaneio da alta-roda	197
5.2 Dimensão cidadina: a modernização da aldeia	207
5.3 Dimensão transgeracional: a casa de ópera como símbolo urbano.....	216
5.4 Dimensão de resgate: a celebração da ópera.....	228
5.5 Dimensão do acesso: a deselitização da cultura lírica	236

fecham-se as cortinas

ÚLTIMA PARTE: VAIAS, APLAUSOS E O BURBURINHO PÓS-ESPETÁCULO.....	252
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	253
REFERÊNCIAS	261

prelúdio

PRIMEIRA PARTE: A GÊNESE DO ENREDO



*O amor é um pássaro rebelde [...], o amor é uma
criança boêmia [...], o amor está longe [...].*
— Trecho de *Carmen*.

A vingança do inferno ferve no meu coração.
— Trecho de *A flauta mágica*.

Como bibliotecário por formação, talvez seja motivo de certa estranheza minha opção por cursar um doutorado em Comunicação. Embora correlata, a Biblioteconomia nem sempre se alinha aos dispositivos de investigação desta área do conhecimento, de modo que empreender uma jornada nesse doutorado passa a ser um apelo a desafios. Para dizer o mínimo, é possível que o percurso seja tanto mais difícil dado o fato de eu não possuir uma formação regular nas áreas perpendiculares à Comunicação, como o Jornalismo, por exemplo.

Contudo, vale mencionar que, desde o início de minha graduação, em meados de 2013, venho sendo exposto ao universo dos processos comunicacionais por ocasião da disciplina obrigatória de Introdução à Comunicação, ainda no segundo período regular do curso. A partir desta disciplina, além de passar a conhecer melhor seu conteúdo programático, acabei adquirindo afeto pelas Teorias da Comunicação e, sobretudo, pela Semiótica, que se transformaram, doravante, em perspectivas de pesquisa na minha própria área de atuação.

Ali, contudo, Comunicação e Semiótica pareciam para mim parcelas de um mesmo tema, de modo que foi apenas com leituras mais aprofundadas que me deparei com a verdadeira riqueza destas áreas do conhecimento, separadamente. A trajetória que transcorri por meio dos textos não foi de todo fácil, mas, quanto mais lia sobre o assunto, mais o desafio se apresentava satisfatório, até o momento em que concluí que a Comunicação e a Semiótica — principalmente esta última — alinhavam-se nos caminhos que gostaria de percorrer academicamente.

Nos anos que se seguiram, ainda como graduando, tive a oportunidade de realizar monitoria por três vezes na disciplina de Introdução à Comunicação, ministrada nos cursos de Biblioteconomia e Arquivologia da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Nestas ocasiões, fiquei responsável, sob a supervisão de minha orientadora, por discutir com as turmas sobre o tópico de Semiótica em ambos os cursos. Após egresso, continuei a atividade de docência como professor substituto por dois anos e atualmente integro o corpo docente efetivo da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC). Tão logo tive contato com as temáticas abordadas na disciplina, me flagrei impressionado pela riqueza do campo e desenvolvi trabalhos acadêmicos com o prisma da Comunicação e da Semiótica, conduzindo-me para o que viria, posteriormente, a transformar-se na pesquisa que aqui se apresenta.

Nessa dinâmica, tenho estudado a Comunicação, direta ou indiretamente, por mais de uma década. Motivo pelo qual decidi, neste ponto de minha vida, amadurecer ainda mais meus estudos da Semiótica, dentro da Comunicação, em um curso de doutorado. Oportunamente, desde que assumi a docência efetiva na universidade, o acordo de cooperação firmado entre a UFRGS e a UFAM através do Doutorado Interinstitucional (DINTER) tem me proporcionado a possibilidade de alcançar este objetivo.

Paralelamente, outro de meus interesses é a ópera, com origem na ocorrência do Festival Amazonas de Ópera, cuja primeira edição da qual participei foi em 2007, época em que iniciava o Ensino Médio. A primeira ópera a que assisti foi *Der Fliegende Holländer* (ou *O Holandês Voador*, também conhecido como *O Navio Fantasma*), de Richard Wagner (1813–1883), no Teatro Amazonas, uma das maiores casas de ópera da América Latina. Àquela altura, a semente da paixão pelo espetáculo lírico foi plantada, e ainda hoje permanece germinando frutos, como este, que é objeto de meu doutoramento; uma junção entre meus interesses particulares e minhas inclinações acadêmicas.

Faço este delineamento pessoal — ora cronológico, ora nostálgico — para contextualizar a investigação em evidência. A pesquisa *Ópera na Floresta*, a bem da verdade, nasce com a condição de imbricar-se a partir da angulação desses interesses, confrontados com as teorizações que desenvolvo atualmente. Destarte, além do viés comunicacional, a tese agrega como temáticas-chave a semiose, a ópera e a cultura — em particular a cultura manauara, no interior da qual se desdobram ainda o período da *Belle Époque* Manauara e o Festival Amazonas de Ópera, alinhados a partir da regionalidade intrínseca aos processos comunicacionais que envolvem o espetáculo lírico e à problemática da angulação entre essas facetas temáticas.

Com efeito, este capítulo situa os eixos fundantes da investigação, que servirão para expor os demais capítulos que compõem o produto textual da pesquisa. Para tanto, a tese segue estruturada em cinco capítulos, sendo este o primeiro. Intitulado *Prelúdio – Primeira Parte: a gênese do enredo*, trata, essencialmente, da apresentação do tema e suas delimitações, esclarecendo o fenômeno estudado, os problemas e problematizações, bem como da justificativas e dos objetivos geral e específicos. Também apresenta o percurso metodológico executado até a completude da proposta de tese, agora finda.

O capítulo seguinte tem como título *Il Libretto – Segunda Parte: drama lírico em V atos*, e aborda, em uma lógica sistêmica, as questões relacionadas à ópera e seus aspectos principais. Desdobra-se na discussão da origem e histórico do drama lírico, seus principais gêneros e funções, além dos elementos de montagem dos espetáculos, de sua midiatização e as potencialidades semióticas que apresenta. O capítulo três, por sua vez intitulado *Interlúdio –*

Terceira Parte: a orquestração do sentido, envereda pelos debates em relação à produção de sentido na cultura, assim como a semiose e semiosfera nos processos comunicacionais. E se encerra na discussão sobre os conceitos de tradução e ressignificação para a Semiótica da Cultura, atravessando a diacronia e a tradição.

Subsequente ao capítulo anterior, o capítulo seguinte — *A Ária da Solista – Quarta Parte: episódios líricos em Manaus* — aborda a cidade em marcos distintos de sua história, como a *Belle Époque* Manauara, o Eden-Theatro, o Teatro Amazonas, o período de suspensão cultural de décadas, e o Festival Amazonas de Ópera. O próximo capítulo — *Grand Finale – Quinta Parte: uma cultura lírico-manauara* — apresenta cinco dimensões que sustentam o argumento da lírica na cultura local, sendo elas a dimensão da elite, a dimensão cidadina, a dimensão transgeracional, a dimensão de resgate e a dimensão do acesso. O que se segue a partir disso são as considerações finais, que trazem recomendações para estudos futuros sobre o festival, e as referências das fontes utilizadas ao longo do texto.

1.1 Compendo o tema e suas delimitações

As temáticas abordadas nesse texto, como em muitas pesquisas, coadunam-se para formar uma silhueta própria em sua delimitação. Em certo senso, este trabalho lida com a questão da semiose, que por sua vez tem seus postulados testados no núcleo da ópera e da cultura, examinadas a partir do Festival Amazonas de Ópera, que por sua vez origina-se na herança da *Belle Époque* Manauara, vivida pela cidade de Manaus há mais de um século. Esse panorama mostra, portanto, uma linha condutora para uma possível observação do fenômeno de pesquisa, definido com mais acuidade na seção 1.2.

Em uma perspectiva prática, posso sinalizar que as temáticas trabalhadas nesta pesquisa se fragmentam em assuntos principais, que direcionam, portanto, a especificidade dos fragmentos que deles se desdobram. Esses assuntos principais se expressam na “semiose”, na “ópera” e no “Festival Amazonas de Ópera”. Consequentemente, a especificidade dos fragmentos se revela (a) nos processos comunicacionais considerados a partir do sentido produzido culturalmente sob a lente da Semiótica; (b) na semiosfera da cultura manauara em relação à tradição lírica da cidade; e (c) no vínculo diacrônico entre o Festival Amazonas de Ópera e o período da *Belle Époque* Manauara. Estas temáticas serão pormenorizadas ao longo desta seção, com o fim de expor mais detalhadamente as intenções prescritivas desta pesquisa e sua realização sob a angulação aqui proposta.

A questão do sentido produzido na cultura parece se encaixar de modo eficaz dentro do campo da Comunicação. Deste modo, o conjunto vinculado a essa dualidade — entre sentido e Comunicação — permite a formação de uma espécie de guarda-chuva epistemológico sob o qual se consegue estudar a ópera e a cultura, além dos desdobramentos diacrônicos do período da *Belle Époque* e do Festival Amazonas de Ópera. Quando angulados, estes tópicos se alinham para conduzir a um dimensionamento particular de pesquisa, abrindo margem para outros assuntos recorrentes na investigação, como as traduções e ressignificações que atravessam a tradição lírica na cultura manauara.

A delimitação escolhida para essa pesquisa advém pela perspectiva da Semiótica, entretanto, não prioriza o estudo dos sistemas de signos, mas, em primeira instância, considera a semiose passível de observação nos fenômenos culturais, tanto históricos quanto contemporâneos. Isto porque examinar a produção de sentido que deflagra alinhamentos com a cultura manifesta-se como uma tarefa mais exploratória do que descritiva, de modo que os fenômenos passam a requerer uma flexibilidade diacrônica indicativa de como a tradição se constrói em uma dada semiosfera. Logo, a parte semiótica dessa pesquisa servirá de guia para explorar tal flexibilidade nas temáticas aqui expostas.

Por conta disso, optar pelo exame da ópera torna-se viável pela suposição de que há uma clara produção de sentido em volta dos espetáculos líricos. Há, sobretudo, um repertório de mensagens comunicadas através desses espetáculos, cujos códigos podem implicar diretamente nos sentidos que permeiam a totalidade da ópera, seja como expressão artística, manifestação cultural, manifestação midiática, ou mesmo como artifício de escapismo para o público que a consome. Isto porque esse repertório, que podemos nominar como repertório comunicacional do espetáculo e da ópera, é muito antigo, e por isso vem passando de uma cultura para outra, sendo ressignificado e quase sempre não se apresenta acessível — ou traduzível — para todos que se permitem consumi-la.

No tocante à *Belle Époque*, constitui-se aqui um panorama histórico que faz compreender a herança operística na cidade de Manaus, que transborda para a própria compreensão da cultura manauara em relação ao espetáculo lírico. Muito embora o período de inspiração francesa não se entenda como foco desta pesquisa, ainda assim mostra sua imprescindibilidade diacrônica na relevância que o Festival Amazonas de Ópera desempenha hoje para a região. Nesse sentido, considerar o período da *Belle Époque* Manauara nos ângulos desta investigação significa atravessar as temáticas imbricadas na pesquisa com a perspectiva diacrônica, que também se coloca pertinente para observar a semiose oriunda da tradição lírica da ópera na cidade.

Dentro desta silhueta, insere-se, portanto, o Festival Amazonas de Ópera, que se apresenta como delimitação no enfoque dessas temáticas e que encaminhará, por conseguinte, o registro formal do fenômeno a ser estudado. Existem certas hipóteses relevantes previamente identificadas do ponto de vista investigativo, quais sejam: (i) o festival resulta de um resgate da herança operística da cidade de Manaus, proveniente do período da *Belle Époque*; (ii) no festival há a performance concretizada da ópera que se faz notável na cultura manauara; e (iii) por meio de materialidades que compõem o festival, é possível buscar a compreensão de como se configuram os processos comunicacionais do fenômeno, completando o ciclo dimensional das temáticas que envolvem a pesquisa.

Diante desse delineamento estrutural, torna-se possível delimitar o universo teórico da investigação, de modo a construir a proposição de um objeto. Ocorre, contudo, que o objeto de pesquisa construído nessa angulação não é estático, tampouco se restringe a uma quantificação rígida. Ao invés disso, recai sobre a fuga ao estanque, isto é, caracteriza-se especialmente por sua natureza tensionada, volátil, instável — ou seja, dinâmica. E é por conta destas características que compreendo a necessidade de entrelaçamento das temáticas, o que permite enxergar melhor o objeto, a ser nominado a partir daqui como fenômeno.

1.2 Solfejando o fenômeno

Do exposto na seção anterior, o fenômeno da pesquisa resulta da angulação temática que atravessa a investigação. A composição teórica, portanto, que sustenta o fenômeno na especificidade dessa silhueta é pautada no alinhamento entre semiose, ópera — abarcando a *Belle Époque* e Festival Amazonas de Ópera — e cultura, especificamente a cultura manauara no interior da composição desse alinhamento. Logo, cabe estipular que essas frentes temáticas sejam imbricadas em um corpo hipotético que se tornará em um corpo teórico que fertilizará a definição de um fenômeno de pesquisa propício a um exame mais cuidadoso, mas sem a obrigatoriedade de torná-lo estático dentro de uma perspectiva cartesiana.

Nesta resolução, eis o fenômeno a ser investigado nesta pesquisa: os processos comunicacionais produzidos pelo Festival Amazonas de Ópera e sua interface entre o espetáculo lírico e a cultura manauara. Entretanto, a esse fenômeno somam-se variáveis, como o período da *Belle Époque* (variável diacrônica), a regionalidade (variável cultural), as relações de cadeia produtiva (variável econômica), a produção criativa (variável artística), dentre outros aspectos que, em maior ou menor escala, subsidiam uma expansão do que se definiu acima. Assim, embora o delineamento do fenômeno se componha de uma etapa fundante do

dimensionamento da pesquisa, não deve funcionar como engessamento das teorizações fomentadas no seu exame.

Convém ainda supor que o fenômeno delimitado nesta seção possa ser estudado de variadas maneiras. Isto, por certo, depende de determinados alinhamentos que vão desde as inclinações de pesquisa do autor, perpassando pelas etapas de formação acadêmica, até a construção da problematização, dos objetivos e, em consequência, dos procedimentos metodológicos adotados na investigação. Contudo, existem possibilidades de enfoque do fenômeno que, a depender da construção investigativa, podem oferecer resultados divergentes às hipóteses formuladas pelo pesquisador. Por este motivo compete definir, também, a abordagem do fenômeno aqui proposto.

Para se alinhar à definição do fenômeno da pesquisa, seu enfoque estará nos processos comunicacionais, dentro dos quais é possível acessar a questão da semiose e sua produção na semiosfera da cultura manauara. Nesse encaminhamento repousam indicadores das práticas inerentes à realização dos espetáculos, às sociabilidades do público e, particularmente, às estruturas comportamentais deste mesmo público. Percebo que a semiose se vincula a esses fragmentos investigativos com naturalidade, de modo que esta abordagem me parece apropriada para tratar empiricamente o fenômeno.

Outro enfoque reside no viés diacrônico, que se manifesta principalmente na aproximação da *Belle Époque* às conexões de influência que o período teve na criação do Festival Amazonas de Ópera. Todavia, cabe esclarecer que esse viés diacrônico funciona nesta pesquisa como encaminhamento para a contextualização do festival e da cultura manauara no recorte da sua relação com o espetáculo lírico ao longo do último século. Assim, os aspectos provenientes da diacronia aqui exposta serão relevantes para sustentar os argumentos da herança operística que constitui traços distintivos na cultura manauara.

Nesse senso, essa configuração admite o caráter comunicacional da pesquisa, especialmente pela consideração dos processos comunicacionais, que permitem usar a Semiótica para solidificar a estrutura das análises que serão realizadas ao longo da investigação. Isto porque, semioticamente, torna-se viável indicar que tais processos comunicacionais englobam um processo semiótico que edifica a suposição de uma semiosfera no interior da qual impera a confluência entre a ópera e o que vem a compor a cultura manauara nessa perspectiva.

Com base nestas exposições, necessito esclarecer que elegi a Semiótica da Cultura como corrente teórica para o estudo caracterizado neste texto. Grande parte desta escolha baseia-se nos conceitos de “semiose” e “semiosfera”, mas, com particular relevância para esta pesquisa, também nos conceitos de “tradição”, “tradução” e “ressignificação” — tratados com

aprofundamento na Semiótica da Cultura. Contudo, para alcançar tal conclusão, me propus ao trabalho de, no terceiro capítulo deste texto, refletir sobre como o fenômeno desta pesquisa se comportaria nas correntes teóricas da semiótica estruturalista e da semiótica pragmaticista. Embora tais correntes forneçam grandes contribuições teóricas para análise da lírica nos desdobramentos desse fenômeno, é na Semiótica da Cultura que conluo residir a pertinência maior para a configuração do que se apresenta nesta investigação.

Examinar os processos comunicacionais produzidos pelo Festival Amazonas de Ópera permite, portanto, compreender como se configura esse fenômeno cultural manauara e como se dá o engendramento dos sentidos produzidos. A opção pelos processos comunicacionais demanda uma investigação mais complexa, que vai além da centralidade do produto e se dedica a um olhar mais profundo que inclui o contexto, a perspectiva diacrônica, as especificidades culturais envolvidas, materialidades produzidas, linguagens e códigos utilizados. Assim, entendendo que, paralelamente ao embasamento comunicacional, é importante a contribuição da Semiótica para esse estudo.

Uma vez definido o enfoque, cabe especular os possíveis desdobramentos da investigação. Aqui me refiro a uma espécie de prospecção do porvir, ponderando uma visão macro dos caminhos possíveis para a pesquisa. A prospecção, por sua vez, ainda não remete aos dados coletados, mas, em fato, diz respeito aos perfilamentos do fenômeno quando confrontados com as intenções de abordagem deste estudo. Em uma observação breve, deduzo que estes desdobramentos podem ser de cunho teórico, metodológico, aplicado ou uma combinação entre os anteriores.

Em um desdobramento de cunho teórico, o fenômeno seria estudado com vistas à expansão das dimensões que o compõem. Entram nesse exercício as inferências do pesquisador, desde que delineadas as pistas que o conduzem a um produto conceitual de corpo válido para os objetivos da pesquisa. Além desse requisito, a teorização de um objeto como esse movimenta-se prioritariamente para demarcar uma atualização de conceitos e aplicações tidos como estáticos, ou melhor, aceitos como irreduzíveis ou dificilmente renováveis ou ainda não expansíveis do ponto de vista canônico em um estado da arte sobre o que se discute, isto é, sobre semiose, ópera e os movimentos da cultura em Manaus a partir do festival. Por isso mesmo, há nesse desdobramento uma necessidade de estabelecer o marco teórico que orbita as temáticas envolvidas na pesquisa, a fim de situar o fenômeno no centro epistemológico dessa investigação, sendo este centro os processos comunicacionais.

Por outro lado, um desdobramento de cunho metodológico encaminharia para a configuração de procedimentos para compreender as temáticas a partir de certas linhas teóricas,

como no caso da Semiótica da Cultura. Em outras palavras, alinha-se a teorização aos procedimentos, de forma que o fenômeno assume justamente a função do *modus operandi* através do qual é factível dirigir-se às temáticas de pesquisa, tendo como finalidade a organização de um direcionamento conceitual. O que muda em relação ao desdobramento de cunho teórico é o foco na abordagem semiótico-comunicacional do fenômeno, que no cunho metodológico se apresenta como meio, não como fim.

Considerando um cunho prático, o fenômeno foi examinado a partir de um conjunto de procedimentos que passa pela observação, apoiando-se em levantamento de dados e análises documentais, e que se funde operacionalmente com a averiguação da realidade prática, isto é, ao empirismo da pesquisa. Este desdobramento permitiu explorar o fenômeno por meio de inferências germinadas ao considerar as temáticas que envolvem espetáculo lírico e cultura manauara. Deste modo, presumo que o fenômeno pôde ser distribuído em certos eixos de traduções — transformados em “dimensões” no quinto capítulo —, que modularam um *corpus* legítimo para sua expansão conceitual.

Em outras palavras, aquilo que realizei, efetivamente, foi explorar como se produz a semiose oriunda da semiosfera composta pelo Festival Amazonas de Ópera nas suas relações — de diacronia, de materialidades, de linguagens, de códigos — entre o espetáculo lírico e a herança operística da cultura manauara resgatada a partir do período da *Belle Époque*. Pelo contorno que faço, cabe esclarecer que o referido fenômeno não foi abordado por um direcionamento quantitativo, haja vista a complexidade das camadas de teorização que se apresentam no estudo dos aspectos indicativos de uma cultura manauara na relação com o espetáculo lírico. Esta indicação é feita no senso de ter sido possível elucidar o fenômeno da pesquisa também a partir das frentes não consideradas para seu estudo, muito embora a possibilidade exista em alguns possíveis encaminhamentos, caso fosse este o escopo da investigação. Entretanto, o direcionamento quantitativo elencado acima não se conectava metodologicamente com a angulação que defini para esta pesquisa.

Partindo desta propositura, o fenômeno aqui exposto fica esclarecido e ancora os ângulos norteadores pelos quais foi confrontado. Destinam-se, pois, a esta ramificação a composição dos problemas de pesquisa, basilares à exequibilidade investigativa do que se apresenta. Alinhados, portanto, à definição do fenômeno de pesquisa encontram-se no texto da próxima seção o problema de pesquisa e a problematização dos eixos de investigação, que costuro de forma a assegurar uma visualização das implicações para a aproximação do fenômeno de pesquisa ao dimensionamento concebido ao longo do trabalho.

1.3 Transcrevendo problemas e problematizações

Para a formalização dos problemas desta pesquisa, evoquei a concepção de Pardinas (1977), cuja ótica me levou a concluir que nesta proposta os problemas se manifestavam sob a concepção de estudos acadêmicos e de informação, por tratarem de um fenômeno sobre o qual se pretendia descrever, explicar e informar. Por conseguinte, a problematização exigiu um direcionamento por vezes fenomenológico que, segundo Triviños (1987, p. 97), “põe em relevo as percepções dos sujeitos e, sobretudo, salienta o significado que os fenômenos têm para as pessoas”. Com base no diálogo entre estas perspectivas, discuto a problematização exposta na presente seção.

Em primeiro lugar, não posso afirmar que a definição dos problemas elencados a seguir se sucedeu com facilidade. Houve certo exercício inferencial que ditou as contemplações do fenômeno por ângulos que eram capazes de tensioná-lo, rompê-lo e explodi-lo. Pior seria, contudo, se me distanciasse dessa tarefa, pois o fenômeno tornar-se-ia invólucro de um conhecimento maior, mas com potencial desperdiçado pela falta de provocações a que se devem submeter o próprio fenômeno. Por esta via, valido a tentativa de expor os problemas para esclarecê-los, na medida do possível, neste texto.

Dou início à tarefa com a provocação mais urgente no que diz respeito à pesquisa, isto é, refletindo se o problema é comunicacional ou semiótico. Ocorre, todavia, que os problemas desta pesquisa repousam nos dois encaminhamentos, de modo que prospectei, naturalmente, a existência de um problema semiótico-comunicacional. Neste esquema das coisas, o problema perpassou ambas as abordagens, extraindo de cada uma sua cota de contribuição para soluções teóricas, e, posteriormente, fundindo as duas para dar conta de uma sustentação conceitual. Assim, observo na composição dos problemas uma espécie de autopoiese indissociável, na qual, se os problemas tendessem apenas para um dos encaminhamentos, terminariam por mostrar-se incompletos em suas frentes de análise, facilmente refutáveis ou inválidos para aquilo que se propunha aqui em termos de questionamentos.

Nesse processo de reflexão quanto ao encaminhamento dos problemas, pude deliberar, também, acerca da sua natureza. Isto é, na síntese da proposta, tratava-se de um problema de ordem prática e de ordem intelectual. Assim como na definição do fenômeno, enfatizo novamente que se pretendia aplicar as teorizações tecidas ao longo da investigação a uma realidade prática, do empirismo que envolve o Festival Amazonas de Ópera. Por outro lado, exatamente por conta das teorizações, pretendia-se também expandir o corpo epistemológico que envolve o fenômeno da pesquisa.

Antes, porém, de apresentar o problema da pesquisa em si, convém problematizar as temáticas que atravessam o fenômeno em estudo, a fim de dar robustez à justificativa de sua investigação no âmbito acadêmico. Um desses aspectos manifestou-se na singularidade do festival na cidade de Manaus. À época de sua criação, em 1997, os recursos na região eram quase inexistentes para a escala do evento que se propunha, de modo que a alternativa mais efetiva era adquirir os recursos de fora — especialmente em relação aos recursos humanos e de produção artística. Em virtude disso,

nas primeiras edições, tudo era importado do Leste Europeu: orquestra, solistas, cenários e figurinos. [Todavia,] a partir da criação de corpos artísticos como a Amazonas Filarmônica, o Coral do Amazonas e o Corpo de Dança do Amazonas, este panorama foi gradativamente mudando. **O festival passou a confeccionar e desenvolver localmente suas produções** e a cidade começou a valorizar e a trabalhar para a ópera, **hoje incorporada à identidade cultural de Manaus**, inclusive formando artistas (Portal Amazônia, 2023, *online*, grifo nosso).

Assim, segundo informações da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas (Festival..., 2023, *online*), a produção do festival tem proporcionado “transformações culturais e o legado na música, canto, teatro e dança” para a cidade de Manaus. Logo, as demandas do festival imperam, sobretudo, na geração de empregos para a população local — que trabalha nas várias frentes criativas do evento — e na expansão dos acervos produzidos nas edições dos espetáculos, como é o caso da “formação de profissionais em técnicas de perucaria artística [...que] acrescenta qualidade no desempenho dos artistas, poupando tempo de preparação antes dos espetáculos” (Arte..., 2023, *online*).

Outro aspecto a ser pontuado é o fato de que o Festival Amazonas de Ópera foi o primeiro festival dedicado inteiramente à ópera criado na América Latina, e hoje se constitui como o maior festival do gênero mesmo após a criação de outros similares na cena artística e musical latino-americana, chegando a contar, de acordo com informações do seu site oficial, “com a plateia de ópera mais jovem do Brasil, uma característica importante, que evidencia o interesse das novas gerações pelo gênero da ópera e coloca o Amazonas como um Estado de destaque na cena lírica do país” (Festival Amazonas de Ópera, 2023, *online*).

Atualmente no Brasil, além do evento anual na cidade de Manaus, existe, em caráter permanente, apenas outro evento de mesma natureza, que é o Festival de Ópera do Theatro da Paz, realizado também em caráter anual na cidade de Belém, no estado do Pará, e que se destina exclusivamente ao gênero musical da ópera. Em paralelo, outros festivais em que a ópera está inclusa no repertório, mas não é o foco principal de sua realização, são o Festival Internacional

de Música de Campina Grande, no estado da Paraíba, e o Festival de Inverno de Campos do Jordão, no estado de São Paulo.

Em outra medida, verificou-se pertinente ponderar acerca da importância da ópera enquanto linguagem artística para o mundo contemporâneo. Esta indagação liquefaz-se, ainda, quando se pretendeu compreender, haja vista que a princípio parece ser tão pouco popular nos dias correntes, como essa arte é capaz de produzir sentidos comunicacionais e culturais. Tais problematizações forneceram subsídios para uma reflexão acadêmica a respeito das temáticas que compõem a angulação desta pesquisa.

Assim, indico que os problemas aqui apresentados seguem uma natureza de ordem intelectual e empírica, e passam a embasar-se a partir desse novo item no dimensionamento da investigação. Isso também implica afirmar que as questões norteadoras tecidas ao longo dessa seção constituíram-se, igualmente, de uma ordem lógica, portanto, embora seja possível compreendê-las pelo caráter empírico a que o fenômeno abre margem, o direcionamento da pesquisa apontou para um horizonte teórico, que encontrou sua razão de ser na exploração prática do fenômeno de pesquisa dentro da angulação temática em que se insere.

Diante do que se expõe, formalizei o problema de pesquisa no interior do seguinte questionamento: **como o Festival Amazonas de Ópera tem produzido sentidos na relação entre o espetáculo lírico e a cultura manauara?** Tratava-se, *a priori*, de um problema-núcleo no qual couberam inúmeros desdobramentos. Todavia, usei este questionamento como norte para continuar refletindo sobre o problema de pesquisa na tentativa de prospectar as variáveis que dele poderiam surgir, especialmente nas particularidades dessa investigação.

Com base nisso, convém destacar os eixos de base que permearam esta investigação. Estes eixos, por sua vez, puderam ser encarados como a diluição do problema em classes menores, dentro das quais se experimentou a formulação de perguntas norteadoras. Seguindo esta linha de raciocínio, realizo a indicação de três eixos fundamentais, quais sejam, não obrigatoriamente nesta ordem: (i) a semiose (eixo 1); (ii) a ópera — e o que a compõe (eixo 2); e (iii) a cultura manauara (eixo 3). O período da *Belle Époque* e o Festival Amazonas de Ópera — partes indissociáveis no estabelecimento do fenômeno de pesquisa — atravessam os três eixos, portanto, alocam-se intrínsecos ao seu desenvolvimento.

O primeiro eixo tratou da semiose. Estimo que, talvez, este eixo seja o mais relevante da pesquisa, haja vista que não apenas partiu de complexidades próprias na conceituação, mas também porque assumiu a responsabilidade de empregar uma releitura àquilo que se considera previamente definido e aceito na literatura especializada. Contudo, tratou-se de um eixo fundamental para imbricar-se ao problema da ópera e da cultura manauara, de modo que propus,

justamente, a angulação entre ambas as temáticas para, então, lidar com os desdobramentos do fenômeno da pesquisa.

Em seguida, há o segundo eixo fundamental, que tratou, pois, da ópera e o que a compõe, no senso de examinar sua arquitetura conceitual, a historicidade por trás de sua expressão e sua manifestação na cultura. Como problema de pesquisa, esse eixo encontrou sua justificativa na urgência de uma compreensão profunda dos espetáculos líricos, com vistas à sua equiparação com os compostos semióticos dos quais extraí dados sobre a semiose. Desta feita, o eixo fundamental que tratou da ópera exerceu a função de preparar o terreno para discutir os outros problemas da pesquisa.

Nessa perspectiva, estipulei o terceiro eixo fundamental desse texto, cujo problema se corporificava no Festival Amazonas de Ópera para a cultura manauara, especificamente em sua relação com os espetáculos líricos, que por sua vez são frutos da herança operística do período da *Belle Époque* na cidade de Manaus, no fim do século XIX e início do século XX. Esse problema somou as temáticas do fenômeno de pesquisa e resultou na angulação sobre a qual discuto nesse texto. E é a partir desse eixo fundamental que prospectei a estruturação de um corpo epistemológico para esta investigação.

A junção desses três eixos fundamentais possibilitou — mesmo que não fosse este o objetivo da pesquisa, vale esclarecer — a construção de um panorama da ópera na cidade de Manaus, monitorando sua realização ao longo da história, e tecendo um paralelo situacional com a prática do consumo de ópera na atualidade. Nesta conjuntura, o resultado arqueológico da investigação foi a exposição pormenorizada da ópera em todos seus estágios no contexto manauara, perpassando o território demarcado pela efervescência cultural da cidade, rastreada até o consumo desse tipo de expressão artística por parte do público. Nisso se incluíram as linhas de fuga condicionantes de uma tradição lírica na cidade, permeada de traduções e ressignificações entre as duas temporalidades — da *Belle Époque* e das edições do Festival Amazonas de Ópera.

Assim, a teorização do problema se dividiu em certos questionamentos que acabaram por apontar caminhos para a pesquisa. Por isso permiti as indagações germinadas no dimensionamento da investigação, que tomaram a forma de perguntas norteadoras. Na formulação destas perguntas, tentei englobar o maior número de perspectivas na menor quantidade de interrogações. Tanto o é, que delimitarei tais questionamentos, portanto, em quatro perguntas, que seguem acompanhadas de justificativa para apresentar sua relevância ao desenvolvimento da pesquisa, descartando-se as especulações óbvias e de caráter contraditório aos eixos fundamentais dessa problematização. Além dessas características, tais

questionamentos foram usados para formular os objetivos específicos da pesquisa, bem como a proposta metodológica para sua execução.

Em princípio, questionei como base para a pesquisa o seguinte: **como se configura a cultura manauara?** Esta pergunta pode soar um tanto genérica ou ambiciosa ou ainda pouco exequível no cronograma deste doutoramento, haja vista as inúmeras possibilidades de resposta. Em virtude disso, estabeleci como delimitação o recorte da cultura manauara em relação a uma possível tradição lírica, isto é, que envereda pelo consumo de espetáculos de ópera ao longo de sua história recente. Responder a essa pergunta foi primordial para elucidar o restante dos questionamentos da pesquisa.

Por conseguinte, **qual a relação dos espetáculos líricos performados em Manaus no período da *Belle Époque* com a criação e realização do Festival Amazonas de Ópera?** Esta pergunta partiu da hipótese de que o festival cultiva raízes culturais e diacrônicas no período de influência francesa, que agora são resgatadas com possíveis ressignificações de uma herança operística na cidade de Manaus. Logo, compreender essa relação se mostrou importante para a contextualização do próprio festival.

Adicionalmente, **como ocorre a produção de sentido oriunda da semiosfera dos espetáculos líricos realizados na cidade de Manaus pelo Festival Amazonas de Ópera?** Nesta especulação em particular me dirigi às questões estruturais que fundamentam as construções sógnicas identificadas no universo da cena operística manauara a partir do festival — na sua diacronia, materialidades, linguagens, códigos e assim por diante —, regido por interlocuções com um momento distinto da história, no período da *Belle Époque*. Além do mais, esta pergunta sintetizou o problema da pesquisa alinhado ao fenômeno definido. Respondê-la, portanto, resultou no produto bruto da tese.

Subsequente a isto, questionei, por fim: **como tais sentidos configuram as lógicas culturais da população manauara que consome os espetáculos líricos?** Para esta pesquisa, entende-se a lógica cultural pela ótica de Soares (2011), isto é, indícios de sociabilidade, hábitos dinâmicos, estilos de vida, dentre outras características que, segundo Lotman e Uspenskij (1979), determinam os traços distintivos de uma determinada cultura. A resposta para essa pergunta se solidificou por meio do exame de documentos — tais como notícias em veículos de imprensa, folhetins, artes próprias do festival, dentre outros materiais — que elucidaram os aspectos contidos no questionamento aqui apresentado.

Hipoteticamente, a semiose assumiu a probabilidade de se dividir em determinados vieses dentro da cultura manauara — como exposto na seção 1.2, esses vieses podem revelar-se como variáveis diacrônicas, culturais, econômicas, artísticas etc. Essa diligência no sentido

produzido culturalmente assume a necessidade de um caráter sólido, em que se imaginaria as etapas dessa produção como estáticas, genéricas, imutáveis, engessadas em conceitos duros. No entanto, concluí que a essência da semiótica em si é bastante dinâmica, o que torna dinâmicas também as próprias relações entre o espetáculo lírico e a cultura manauara.

Não creio haver necessidade de isolar as alternativas conceituais a uma suposição convencional, pois há no estudo da cultura manauara especificidades suficientes para tornar única a semiosfera que a compõe diacronicamente. Tampouco me vi inclinado a pensar que a determinação de um cenário ilustrativo da cultura manauara em relação à ópera a tornasse automaticamente estanque. Não se tratava, afinal, de delimitar as possibilidades, mas de formular tantas possibilidades quanto fossem possíveis para abranger o maior número de cenários hipotéticos no mapeamento da semiótica. Pecar pelo excesso, e não pela insuficiência. Mais abrangência, menos fronteiras.

De qualquer forma, os resultados encontrados fomentaram novas frentes de análise para o estudo do sentido aplicado aos enfoques, dimensionamentos e particularidades dessa pesquisa. Os problemas fluidificaram-se, a bem da verdade, na relevância temática para os campos da Comunicação e da Semiótica, o que fez valer todo o trabalho de teorização produzido nesta instância. Por isso, convém lembrar, lidamos com uma proposição essencialmente exploratória, arquitetada em um dimensionamento bastante fértil para as temáticas entrelaçadas em seu corpo teórico.

Com efeito, os eixos fundamentais e as perguntas norteadoras contidas nesse exercício de problematização foram solvidos nos objetivos da pesquisa, a fim de registrar o caminho percorrido ao longo da investigação. O desafio desta tarefa não foi o de traduzir a operacionalização da pesquisa em metas exequíveis, mas o de manter o alinhamento estabelecido entre o fenômeno de pesquisa e os problemas elencados, sem perder de vista a angulação das temáticas e os desdobramentos do próprio objeto.

Antes, porém, com a finalidade de expor as motivações que fizeram nascer o projeto desta investigação, apresentarei os aspectos que justificam a presente pesquisa. Tal como o fiz até aqui, também a justificativa se vinculou às temáticas, ao fenômeno, e aos problemas da investigação, de modo a elucidar a intencionalidade por trás da execução do que aqui se propôs, frente à sua validade em nível acadêmico, regional e, também, pessoal. Para assegurar a organicidade na estruturação dos aspectos técnicos deste texto, a justificativa compõe-se, portanto, de seção própria, que se inicia a seguir.

1.4 Harmonizando a justificativa

A pesquisa da *Ópera na Floresta* — uma licença poética usada por mim para nomear os espetáculos líricos realizados no coração da Amazônia, na Grande Selva — encontrou seu caminho investigativo em justificativas variadas, das quais parte delas constituiu uma relevância clara da pesquisa em seu desenvolvimento. Em primeiro lugar, as pretensões que motivaram a escolha desta pesquisa ganharam força, principalmente, no tema da cultura, dentro do qual puderam se ramificar a linguagem e a estética, bem como os sistemas simbólicos oriundos das experiências adquiridas em manifestações artísticas e culturais como é o caso da ópera e dos compostos que dela se ramificam.

A justificativa acadêmica se manifestou na possibilidade de expandir a compreensão acerca de conceitos sobre os quais se discute há muito tempo, e para os quais pouco se adiciona em termos de acréscimos conceituais. Nesses casos específicos, o estado da arte quase sempre é escasso, e no mais das vezes perfila-se a partir do dimensionamento genérico das temáticas de pesquisa, como no caso desta. Nessa conjuntura, estudar a semiose, confrontada com a ópera, serviu de grande contribuição para as Ciências Sociais Aplicadas.

Concomitante a estes aspectos, outro foco da justificativa repousou no quesito da regionalidade, no suporte da região amazônica como pano de fundo para o desenvolvimento da pesquisa. Esse caráter pode não parecer imperativo para a investigação, mas, para os habitantes da região, trata-se de uma honra quase institucionalizada deparar-se com estudos que lidam com a cultura local. Investigações estas que sustentam o orgulho científico, também promovido pelo simbolismo de viver cercado pelas florestas, mas sem renunciar a uma atitude cosmopolita à qual estamos acostumados desde a inevitável colonização portuguesa dos povos originários.

Seguindo-se a isto, a execução desta pesquisa apresentou relevância, outrossim, no resgate e na manutenção da memória operística e urbanística, eternizada na cena manauara da *Belle Époque* possibilitada pelo auge do Ciclo da Borracha, e ainda em constante registro por intermédio do Festival Amazonas de Ópera. Além disso, agregou valor histórico por lidar com a herança imaterial da cidade, haja vista que a memória musical de determinado lugar também se caracteriza como patrimônio.

Às justificativas anteriores somou-se a proposição de analisar a ópera manauara por um viés semiótico e comunicacional, no qual os sentidos produzidos na cultura permitiram compreender aspectos pouco explorados na história da cidade. Por ópera manauara entenda-se, portanto, os espetáculos líricos ora arranjados, adaptados, realizados e aceitos pela recepção do público da cidade, que frequenta o teatro e está cada vez mais atento à cena cultural de Manaus

com suas produções locais. Este tópico da justificativa não se restringiu, portanto, à performatividade do espetáculo em si, mas, especialmente, considerou a regionalização de repertórios majoritariamente europeus, com a finalidade de alcançar um público diversificado, mais jovem, abasileirando os libretos, contratando e empregando recursos humanos locais, e promovendo entretenimento sadio para pessoas de baixa renda, que não teriam acesso à ópera em outras circunstâncias não previstas pelo festival.

Adicionalmente, uma das justificativas para esta pesquisa concebeu-se em um alicerce pessoal e subjetivo. Tal como destaquei na apresentação da tese, conduzi-me a partir de uma experiência própria no Festival Amazonas de Ópera que me fez admirar os espetáculos líricos e todos os aspectos oriundos de sua realização, levando-me, nos dias de hoje, a estudá-los formal e academicamente.

Outro ponto de relevância foi a compreensão de que tenho em relação à necessidade de um festival deste gabarito para a Região Norte do Brasil, que tende a hospedar menos eventos com esta escala em comparação com outras regiões do país. Ao longo das últimas décadas, Manaus vem tentando recuperar o tempo perdido em seu silenciamento artístico no século XX, mas ainda se depara no início de seu projeto de resgate e promoção cultural. Logo, esta pesquisa também faz parte de uma parcela de empoderamento, cujo contorno se solidifica na frequência com que debatemos temas relevantes para o desenvolvimento local.

Em paralelo, tal como exporei no segundo capítulo deste trabalho, a ópera pode ser concebida como uma das formas da expressão humana, no latente ao modo como se comunica com a audiência e transmite sua composição poética, simbólica e mesmo social. Estudá-la concebeu a oportunidade de aprofundar a compreensão acerca das representações realizadas em sua composição, seja por meio de figurinos, de cenografia, de técnicas de iluminação, além, é claro, da combinação entre música, poesia e encenação, executadas de modo a proporcionar aos espectadores a experimentação de sentidos diversos.

Diante disso, outra vertente da importância desta investigação, a partir de um levantamento bibliográfico prévio acerca das temáticas aqui expostas, residiu na pouca quantidade de trabalhos sobre a semiose voltados especificamente para os espetáculos líricos, o que faz desta pesquisa bastante conveniente naquilo que se propôs a realizar dentro de suas possibilidades. Este trabalho intentou se tornar, portanto, referência para embasar outras investigações de mesma natureza, que abordem o sentido produzido culturalmente nos seus mais variados campos de análise, dentro do universo semiótico-comunicacional.

1.5 O arranjo dos objetivos

Os objetivos enunciados a seguir estabeleceram o encaminhamento da investigação. Definiram especialmente uma linha condutora para guiar a execução da pesquisa. Por isso abrangeram as reentrâncias da propositura elencada até aqui, no intento de agregar, em simultâneo e em uma mesma envergadura acadêmica, as temáticas, o fenômeno e os problemas em uma sequência natural de procedimentos.

1.5.1 Objetivo geral

- Investigar a semiose oriunda da semiosfera composta pelo Festival Amazonas de Ópera na relação entre o espetáculo lírico e a cultura manauara.

1.5.2 Objetivos específicos

- I. Estabelecer um marco teórico-referencial sobre a cultura manauara e a tradição lírica herdada do período da *Belle Époque*;
- II. Mapear os aspectos indicativos do que vem a compor uma cultura manauara a partir dos espetáculos líricos, tanto no vínculo diacrônico com a *Belle Époque*, quanto na realização do Festival Amazonas de Ópera;
- III. Identificar as traduções na cultura manauara motivadas pelas ressignificações da herança operística na cidade de Manaus;
- IV. Traçar os sentidos produzidos na semiosfera da cultura manauara a partir do Festival Amazonas de Ópera em sua relação com o espetáculo lírico desde o período da *Belle Époque*.

1.6 Regendo a metodologia

A pesquisa em Comunicação é uma prática contínua, sempre em construção e recontextualizada a partir do ponto de vista de inúmeros autores que surgem neste campo do conhecimento. Quando se compromete com a tarefa da investigação, o pesquisador percorre um itinerário de desafios, dentre os quais se destacam as particularidades dos objetos e fenômenos de estudo — que, não raro, tendem a transformar-se, encorpar-se e esclarecer-se

apenas depois de iniciada a investigação —, e da complexidade do tema em uma universalidade restrita a certos tipos de encaminhamentos teóricos.

Nesse sentido, Azanha (1992, p. 180, grifo do autor) declara que “a prática é um *saber fazer* e não um *saber que* aplicado a ela. Não há duas coisas: o saber de um lado e depois a prática à qual o saber se aplica. Há apenas o saber fazer que é a prática”. A questão da prática deve prescindir conexão direta com a silhueta da pesquisa, a fim de que a complexidade do tema esteja alinhada às pretensões do pesquisador no que compete aos resultados da investigação.

O percurso metodológico desta pesquisa se deu, portanto, com vistas ao atendimento de seus objetivos geral e específicos. Tratou-se de uma investigação com ponto de vista exploratório e de cunho analítico, pautada nos dados coletados a partir de fontes históricas e interpretações de realidades distintas. Em vista dessas considerações, cabe dimensionar o universo da pesquisa no que concerne ao método, à abordagem, à técnica de coleta e ao tipo de análise de dados.

O projeto que se apresentou para a pesquisa possuía certas diferenças quando comparado ao produto desta tese, posto que os ajustes naturais tecidos ao decorrer da investigação resultaram em um percurso modificado, que descrevo brevemente. As alterações, nesta medida, foram consequências de aspectos teóricos, mas também levam em consideração os aspectos da realidade vivida ao longo da quarentena imposta pela pandemia de Covid-19, que impactou na modalidade de busca e coleta de dados iniciais, mas especialmente no *processo* de coleta de dados, que precisou ser postergado por conta das medidas sanitárias de quarentena e distanciamento social adotadas pelas instituições que salvaguardam os documentos de relevância para esta pesquisa.

A primeira alteração significativa se manifestou na mudança do próprio fenômeno de pesquisa, que anteriormente focava com maior prioridade no período da *Belle Époque* Manauara. Contudo, fui percebendo ao longo das leituras que fiz sobre o tema que representava um aspecto deveras complicado para manter como objeto de estudo. Nesta resolução, para não descartar sua relevância ao contexto do Festival Amazonas de Ópera, decidi considerar tal temporalidade como parte constituinte do fenômeno, mas não como foco da investigação. Desta feita, foi necessário ajustar, também, as outras partes estruturais do projeto, como os objetivos, a problematização e o desenho metodológico-operacional.

Além disso, antes o objetivo geral compreendia a investigação dos processos de significação nos espetáculos líricos durante a *Belle Époque*, no intervalo de 1890 a 1907. Consequentemente, os objetivos específicos angulavam-se para compor uma comparação entre

as duas temporalidades, da *Belle Époque* e do atual Festival Amazonas de Ópera (1997–presente). Ocorre, contudo, que ao invés de priorizar a fragmentação do processo de significação tendo o festival como ilustração para seu estudo, a pesquisa teve como foco investigar a semiose oriunda do festival na sua relação entre a ópera e a cultura manauara. Assim, os objetivos constantes deste texto atual correspondem, portanto, à temporalidade do Festival Amazonas de Ópera, e formalizam a execução de um marco teórico-referencial sobre a *Belle Époque* Manauara para contextualizar o festival.

As alterações da problematização traduziram-se principalmente nas questões norteadoras, em que a *Belle Époque* assumia um lugar de maior priorização, e agora se faz presente por meio das interlocuções diacrônicas que a correlacionam com a herança operística manauara. Além disso, as próprias perguntas da pesquisa passaram a dedicar maior preocupação com a semiose e com as possíveis maneiras com que tais sentidos podem influenciar a lógica cultural da população manauara no horizonte do Festival Amazonas de Ópera.

Com base nessas movimentações no dimensionamento da pesquisa, o desenho metodológico também sofreu adaptações. Anteriormente, era minha intenção encarar a pesquisa pela lente do método fenomenológico. Compreendo, porém, que o novo dimensionamento que se definiu para a pesquisa tomou a forma de um percurso mais delimitado em um estudo de caso no qual as arestas foram podadas para se adequar à validade e à exequibilidade da investigação em evidência.

Tendo como base o dimensionamento que configura os aspectos desta pesquisa, compreendi que o mais apropriado seria usar como método o estudo de caso. Primeiro porque seu uso condiciona as particularidades tecidas ao longo do delineamento da investigação, e segundo porque percebi que o estudo de caso é um método bastante condizente com as pesquisas em Ciências Sociais Aplicadas, ou em campos do conhecimento similares, que se nivelam, em maior ou menor escala, pelo uso da especificidade. Além disso, este método tornou-se essencial, imagino, por assumir que “a noção de sistema limitado está relacionada com a definição de tempo e espaço, e o ‘caso’ pode ser compreendido por um evento, uma atividade ou indivíduos” (Maffezzolli; Boehs, 2008, p. 98).

Nessa modalidade, supus que o Festival Amazonas de Ópera fosse, categoricamente, um caso específico a ser estudado. Afinal de contas, esse tipo de investigação acaba por definir-se particularmente “pelo estudo concentrado de um único caso [...]”. Percebe-se que esse tipo de pesquisa é realizado de maneira mais intensiva, em decorrência de os esforços dos pesquisadores concentrarem-se em determinado objeto de estudo” (Raupp; Beuren, 2013, p. 84), objeto este que, aqui, não desconsiderou a prominência da *Belle Époque* como

característica constitutiva do festival, mas ao invés disso o tornou ainda mais específico, contribuindo para sua delimitação cautelosa de universo.

Em justaposição, a angulação das temáticas que permearam o isolamento do fenômeno definido nesta pesquisa concebeu, reafirmo, a especificidade pela qual se adequa o estudo de caso. Seguindo esta linha de raciocínio, a especificidade à qual me refiro traduziu-se, doravante, na semiose (fenômeno genérico) que orbita o Festival Amazonas de Ópera (fenômeno específico) a partir dos espetáculos líricos em consonância à influência do período da *Belle Époque* na cultura manauara (formalização de um “caso” a ser estudado).

Carecia levar em consideração, ainda, que o estudo de caso torna viável o empirismo de uma investigação (Yin, 2001), permitindo enfoques tanto em casos únicos quanto múltiplos, transversais, que acomodam nos objetos e fenômenos de estudo variadas ramificações dos fenômenos estudados. Dessa maneira, usá-lo como método abriu frentes de análise para a caracterização da cultura manauara a partir do caso da ópera, expressa nas temporadas líricas da *Belle Époque* e nas edições do festival.

Sobretudo, na visão de Lüdke e André (1986), o estudo de caso cede unicidade à pesquisa, pois, por mais semelhantes que os fenômenos se pareçam com os de outras investigações, a especificidade do caso geralmente o torna único na comparação com outros estudos. Logo, ainda que a semiose e a ópera sejam temas bastante plurais em pesquisas produzidas no espectro da cultura, o caso do sentido produzido pela ópera na cultura manauara agrega valor de unicidade à investigação, cedendo-lhe facetas pouco ou jamais consideradas na área do conhecimento a que se destina, que nesta parcela pode ser lida como a Comunicação e a Semiótica.

Adicionalmente, Yazan (2016, p. 157) esclarece que “o estudo de caso se baseia em linhas múltiplas de evidência, a partir de propostas trianguladas [...]. De acordo com esse posicionamento”, continua a autora, “ao realizar cada movimento ou tomar decisões ao longo do processo de investigação, os investigadores devem ser capazes de fornecer a lógica que está por trás disso, em conformidade com as proposições teóricas e as características do caso”. Com efeito, a partir do acurado entendimento da autora, concluí que a utilização do estudo de caso como um método formal abarcaria a maior parte das variáveis prescritivas do corpo metodológico desta pesquisa, justificando, portanto, sua escolha.

Metodologicamente, a pesquisa pode ser caracterizada com relação a seus aspectos principais, tipificando a investigação de acordo com a natureza da pesquisa, com a inclinação dos objetivos, com a abordagem do problema e com a escolha dos procedimentos — isto para destacar apenas as principais categorizações. A caracterização aqui definida serviu para

nominar a tecnicidade que deu empirismo ao que se discutiu, formalizando a trajetória e guiando o caminho do pesquisador.

Dessa maneira, destaco que esta pesquisa se expressou por sua natureza aplicada, em contraposição a uma natureza básica, que se restringiria a discorrer sobre temas existentes, sem a necessidade de criticá-los, reformá-los ou mesmo discuti-los por um viés diferente. Contudo, parte das intenções aqui propostas regeram-se pela atualização dos conceitos consolidados de semiose, auxiliados pela sua *aplicabilidade* aos espetáculos de ópera performados no Festival Amazonas de Ópera, que se originam a partir de uma tradição lírica germinada na *Belle Époque* Manauara. Por conta disso, de acordo com Zanella (2013), esse esquema lida com uma natureza de pesquisa aplicada justamente por propor reformulações ao que está posto sobre determinada área do conhecimento.

Quanto aos objetivos, por sua vez, sugeri uma inclinação exploratória, pois, tal como pontuam Raupp e Beuren (2013, p. 80), “uma característica interessante da pesquisa exploratória consiste no aprofundamento de conceitos preliminares sobre determinada temática não contemplada de modo satisfatório anteriormente”. A exploração do dimensionamento aqui proposto foi ao encontro das urgências deste pesquisador em compreender como se configura a produção de sentido oriunda da herança operística resgatada pelo festival nas relações com a cultura manauara.

Seguindo essa linha de raciocínio, a abertura exploratória propiciada pelo método do estudo de caso permitiu a adoção de uma abordagem semiótica do problema e suas ramificações conceituais. Sobre a complexidade do fenômeno desta pesquisa, entendi que uma abordagem semiótica se expunha, afinal, pertinente para o fazer da investigação, de modo que, segundo Pires (1997, p. 86), “a lógica formal não consegue explicar as contradições e amarra o pensamento impedindo-lhe o movimento necessário para a compreensão das coisas”.

Sendo assim, o estudo de caso, aliado a uma concepção semiótico-comunicacional, conseguiu adentrar o campo dos processos comunicacionais e da semiose, além de considerar as mutações da sociedade e da cultura no contexto da investigação realizada, como no caso da lógica cultural do povo manauara. Em outras palavras, estudo de caso e semiótica, em conjunto, costumam funcionar efetivamente nas pesquisas em Comunicação, pois permitem a consideração de várias frentes e chaves analíticas, ideais para a proposta trabalhada nesta investigação, isto é, na angulação entre o festival e a semiose.

No que concerne às temporalidades da investigação, o primeiro recorte temporal considerado foi entre 1890 e 1907, sob a justificativa de que, segundo M. Páscoa (2009), este intervalo compreendeu o apogeu da ópera na Manaus da *Belle Époque*, apresentando maior

incidência destes espetáculos líricos em registros recuperáveis. O segundo recorte temporal comportou as edições do Festival Amazonas de Ópera, sem, no entanto, delimitar anos específicos por entender que todas as edições poderiam contribuir para a caracterização de uma cultura manauara em sua relação com a ópera. Destarte, ambas as temporalidades apresentaram ricas possibilidades de investigação científica.

Por fim, em relação aos procedimentos, empreguei uma pesquisa majoritariamente documental, cuja coleta será explicitada mais adiante. De todo modo, “merecem destaque entre as fontes documentais, ainda, os textos literários, as narrativas dos viajantes [...], os jornais e revistas, os arquivos, as bibliotecas escolares, entre tantos outros documentos [...]” (Corsetti, 2006, p. 36). Em especial quando trato do período da *Belle Époque*, a grande massa geradora de dados foi proveniente de documentos históricos ou que integram uma historiografia da Amazônia. Paralelamente, usei a pesquisa documental, além de procedimento, como uma técnica de coleta.

Em termos de técnicas, a pesquisa foi tocada, fundamentalmente, pela técnica da pesquisa documental, posto que abarcava o *modus operandi* para a coleta de dados necessários a esta investigação no que diz respeito às fontes históricas e documentos em variados suportes. No entanto, não se excluiu, neste caso, as possibilidades de uso de outras técnicas, sempre que se apresentavam pertinentes para o levantamento e a compreensão dos dados.

Segundo Corsetti (2006, p. 36), “o cruzamento e confronto das fontes é uma operação indispensável, para o que a leitura hermenêutica da documentação se constitui em operação importante do processo de investigação”. Isto assim é, porque, ainda de acordo com a autora, “nos possibilita uma leitura não apenas literal das informações contidas nos documentos, mas uma compreensão real, contextualizada pelo cruzamento entre fontes que se complementam, em termos explicativos”.

Considerarei, portanto, como fontes de informação os seguintes documentos: jornais, revistas, relatos de viajantes, relatórios de província, estudos acadêmicos, documentos pessoais, comprovantes, recibos, crítica especializada, textos legais, documentos internos de instituições, dentre outras tipologias documentais que porventura não estejam contempladas nessa lista. Os principais periódicos consultados foram *Amasonas*, *Jornal do Amazonas*, *Commercio do Amazonas*, *Província do Amazonas*, *Diario de Manáos*, *Diario Official*, *A Crítica*, dentre outros — sabidamente noticiadores dos espetáculos líricos realizados em Manaus nas duas temporalidades tocadas por esta pesquisa.

Parte das edições destes documentos e jornais antigos encontra-se digitalizada ou armazenada em suporte físico para consulta na Biblioteca Pública do Amazonas, no Museu

Amazônico, vinculado à Universidade Federal do Amazonas (UFAM), no Arquivo Público do Estado do Amazonas, no arquivo permanente do Acervo Histórico do Teatro Amazonas, no Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (IGHA) e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional — nesta última fonte indexados por periódico, período cronológico e localidade, passíveis de recuperação a partir de termos de busca em campo próprio da ferramenta.

Isto além de duas publicações especializadas em teatro e música no período da *Belle Époque*, sendo elas *O Teatro* e *A Platéia*, indicadas por M. Páscoa (2009). Como os espetáculos líricos foram e ainda são pautas jornalísticas em veículos de comunicação nacionais e internacionais, também considere, sempre que oportuno, os portais e periódicos digitais, como o *Portal Amazônia* e *GI Amazonas*, a página virtual da *Ópera Latinoamérica*, o site oficial da *Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas*, e o site oficial do próprio Festival Amazonas de Ópera, que fornecem informações sobre programações, óperas e notícias relativas ao festival. Todas estas são fontes primárias e secundárias que compuseram o corpo documental imprescindível para a pesquisa que se apresenta.

Concomitantemente, grande parte da literatura revisada sobre as temáticas da *Belle Époque*, Festival Amazonas de Ópera e a Manaus de outrora e de agora integrou o arcabouço das produções acadêmicas, nos níveis de mestrado e doutorado, realizadas nos Programas de Pós-Graduação (PPG) da UFAM — em especial no PPG em História (PPGH), PPG em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA), PPG em Antropologia Social (PPGAS) e PPG em Sociologia (PPGS) — e Universidade do Estado do Amazonas (UEA), no PPG em Letras e Artes (PPGLA). Nestes programas, destacam-se alguns estudiosos, usados ao longo desta investigação para coleta de dados e fundamentação teórica, como Otoni Mesquita, Ana Maria Daou e Edinea Mascarenhas Dias (sobre o período da *Belle Époque*), Mário Ypiranga Monteiro, Etelvina Garcia e Santos Júnior (sobre a cidade de Manaus e o Teatro Amazonas), e Márcio Páscoa e Simone Villanova (sobre a vida musical em Manaus na *Belle Époque* e sobre a ópera manauara), dentre outros de igual pertinência.

Até o segundo semestre de 2022, porém, quando as medidas sanitárias de distanciamento social foram sendo progressivamente revogadas nos órgãos públicos da cidade de Manaus —, realizei visitas técnicas às instituições supramencionadas para levantamento bibliográfico e coleta de material para análise. Na Biblioteca Pública do Amazonas, os dados foram coletados da *Coleção Amazoniana*, acervo especializado dedicado exclusivamente à manutenção e disseminação de documentos e obras (históricas e contemporâneas; também raras e de consulta regular) sobre a Região Amazônica de períodos que datam desde o Brasil colonial, até meados do século XX.

No Museu Amazônico e no Arquivo Público do Estado do Amazonas (ambos com visita previamente agendada, conforme os protocolos de biossegurança instaurados pela Secretaria de Cultura) constavam documentos como os *Relatórios dos Presidentes de Província* e *Mensagens dos Governadores do Amazonas*, nos quais foi possível recuperar falas, atas, legislações, notas públicas etc. dos administradores públicos daqueles tempos, a partir dos quais priorizei o período republicano, que condiciona o recorte da *Belle Époque* pertinente a esta pesquisa, isto é, o intervalo entre 1890 e 1907.

No Acervo Histórico do Teatro Amazonas, por trabalharem com materiais históricos considerados raros e de frágil manuseio, houve necessidade de aprovação prévia para visita solicitada à Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas. No acervo, que salvaguarda os materiais de espetáculos realizados no teatro — desde figurinos até peças cenográficas e acessórios cênicos —, constavam sobretudo materiais referentes ao Festival Amazonas de Ópera, como *banners*, folhetos, artes de divulgação e registros documentais das edições do festival desde sua primeira realização, datada de 1997, até a atualidade.

No que diz respeito à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, para uso efetivo da ferramenta disponibilizada, delimito alguns termos de busca para nortear o levantamento de dados. A busca priorizou em específico os periódicos por localidade (Amazonas) com os recortes temporais fornecidos pela própria indexação da Biblioteca Nacional, ou seja, os períodos de 1890-1900 e 1900-1910. Os termos principais usados foram “Ópera”, “Belle Époque”, “Teatro Amazonas”, “Ópera + Manaus”, “Eden-Theatro”.

Destas entradas catalográficas também adicionei uma busca secundária pelas referências cruzadas com os termos “Belle Époque Manauara”, “Belle Époque Tropical”, “Belle Époque Baré”, “Theatro Amazonas”, “Ópera Manauara”, “Cultura + Manaus”, “Cultura Manauara”, “Estação Lírica”, “Temporada Lírica”, “Estação Operística”, “Temporada Operística”, “Ópera no Theatro Amazonas” e “Amazonas Opera House”.

Adicionalmente, como docente da UFAM, institucionalizei um projeto de pesquisa no período de setembro de 2020 a agosto de 2022, dentro do qual desenvolvi, junto aos alunos do Curso de Biblioteconomia, três projetos de Iniciação Científica que também possibilitaram a coleta de dados para esta pesquisa de doutorado. Em um dos projetos trabalhamos a representação descritiva e temática dos figurinos das óperas performadas nos primeiros 15 anos do Festival Amazonas de Ópera.

Em paralelo, foi possível trabalhar no segundo projeto com a representação descritiva e temática da cenografia das óperas performadas também nas primeiras 15 edições do festival. E no terceiro projeto trabalhamos a possibilidade de criação de uma ontologia para indexação de

libretos dos espetáculos de ópera realizados no período da *Belle Époque* Manauara. Os projetos resultaram na publicação de um artigo em periódico da área de Ciência da Informação, e na apresentação e posterior publicação de trabalho completo nos anais de um evento internacional sobre cultura na Amazônia.

Coincidência ou não, tal fato parece ter construído em volta desta pesquisa, de modo orgânico e satisfatório, uma atmosfera regionalista que faço questão de destacar sempre que possível, como forma de celebrar as pesquisas no âmbito amazônico, feitas por amazônidas que falam sobre a Amazônia. Estas e outras fontes compuseram as referências e bibliografias para a coleta de dados, principalmente no fomento à compreensão da cultura manauara em seu entrelaçamento histórico com a tradição lírica da cidade e na contextualização do Festival Amazonas de Ópera.

Por conseguinte, analisar dados gerados a partir de teorizações se mostrou uma tarefa dessas repletas de caminhos que podem levar a resultados compostos por equívocos conceituais, perturbações interpretativas e distanciamento daquilo que autores consolidados de fato pretendiam dizer quando escreveram as obras pelas quais se tornaram fontes canônicas. Todavia, arriscar-se na execução dessa tarefa faz parte do fazer científico, portanto, o que pretendi foi, ao menos, manter-me dentro dos limites territoriais que demarcavam as linhas fronteiriças entre a expansão do conhecimento e os erros inferenciais.

Pautado nessa intenção, usei como instrumento de análise uma leitura flutuante, que se trata do “resultado espontâneo dessa atividade de teorização flutuante própria do pensamento do analista, versão de uso pessoal que reúne uma seqüência de hipóteses interpretativas a partir de acontecimentos [...]” (Aulagnier, 1979, p. 59 *apud* Azevedo, 2005, p. 3). Esse instrumento fomentou uma base para um exame mais acurado dos documentos considerados ao longo dessa investigação, considerando as possíveis bifurcações interpretativas encontradas na fase de coleta esmiuçada anteriormente.

Essencialmente, foram priorizados documentos jornalísticos na análise para mapear os aspectos indicativos — uma equivalência para os “traços distintivos” conceituados por Lotman e Uspenskij (1979, p. 67) — de uma cultura manauara a partir dos espetáculos líricos. Nisto se incluiu, portanto, críticas, notas, resenhas, dentre outros tipos textuais publicados nos periódicos destacados alguns parágrafos acima; bem como relatórios de província nos quais fosse possível identificar registros relativos aos espetáculos líricos e à cena lírica em Manaus no fim do século XIX e início do século XX. Essas tipologias compuseram o material de análise desta pesquisa, muito embora fosse possível, em mais de uma ocasião, considerar outras tipologias documentais.

Sou levado a esclarecer este detalhamento da análise, pois se tornou viável considerar outros aspectos que se configuram como documentais na semiosfera do festival, como os figurinos dos cantores, a cenografia das óperas, os libretos das histórias, a composição das músicas, os programas dos eventos, e assim por diante. Entretanto, tais documentos comporiam uma massa documental extensa demais, de sorte que analisá-las, caso a caso, requereria uma tese própria dedicada ao produto do trabalho que dela resultaria.

Por consequência do exposto, optei pelo uso da análise documental como técnica para guiar as inferências tecidas a partir do instrumento de leitura flutuante. De acordo com Cechinel *et al.* (2016, p. 6), “em muitas pesquisas, os documentos são a única fonte de informação, assim como este tipo de pesquisa também pode ser utilizado de forma associada ou complementar com outros procedimentos metodológicos”. Em outra medida, “a análise propriamente dita [dos documentos] consiste na obtenção de informações significativas que irão possibilitar a elucidação do objeto de estudo e contribuir na solução dos problemas de estudo propostos” (Lima Junior *et al.*, 2021, p. 45).

Logo, a análise documental trata-se da técnica de estudar a fundo certas fontes com a finalidade de identificar, selecionar, organizar e interpretar documentos a partir de objetos de pesquisa previamente estabelecidos. Com essa técnica, “o uso de documentos em pesquisa deve ser apreciado e valorizado. A riqueza de informações que deles podemos extrair e resgatar justifica o seu uso em várias áreas das Ciências Humanas e Sociais” (Sá-Silva; Almeida; Guindani, 2009, p. 2).

Ainda de acordo com os autores, esse tipo de análise “possibilita ampliar o entendimento de objetos cuja compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural”. Compreendi, portanto, que a análise documental partiria de uma acuidade pertinente — e encorajada nesta concepção analítica — para o exame dos espetáculos líricos na atividade de mapear os aspectos constitutivos da semiose a partir das fontes elencadas na seção de coleta, que integraram o corpo das análises.

Além disso, para Kripka, Scheller e Bonotto (2015, p. 246), a análise documental “também é apropriada quando se deseja investigar um fenômeno já ocorrido e que se estendeu por determinado tempo, buscando criar numa linha do tempo comportamentos de um determinado evento”. Tal fenômeno, nos enfoques dessa pesquisa, configurou-se nos sentidos produzidos e na discussão de seus conceitos mais conformizados, de modo que a análise propriamente dita, nesta medida, manifestou-se nos desdobramentos do fenômeno definido na investigação. Os autores acrescentam ainda que “uma vantagem adicional dos documentos é

que eles se constituem uma fonte não reativa, permitindo a obtenção das informações após longos períodos de tempo”.

Em paralelo, na técnica de análise documental, “embora alguns personagens, instituições e acontecimentos não pertençam ao cenário atual, isto não significa que estejam confinados ao esquecimento” (Pimentel, 2001, p. 192). Nessa mesma perspectiva, Lima Junior *et al.* (2021, p. 38) compreendem que é necessário encarar a análise documental, em termos práticos, “como uma metodologia [...] que utiliza procedimentos técnicos e científicos específicos para examinar e compreender o teor de documentos de diversos tipos, e deles obter as mais significativas informações, conforme os objetivos de pesquisa [...]”, dentro da configuração investigativa de seus fenômenos.

Por certo a análise total das variáveis que orbitavam em volta do fenômeno desta pesquisa sofreu alterações até sua finalização, de modo que os percalços em uma investigação acometem e ameaçam a todos os pesquisadores. Ainda assim, acredito que a técnica aqui descrita abrangeu de modo satisfatório os requisitos operacionais desta investigação. Todos os desdobramentos do dimensionamento temático da pesquisa estão, desta feita, contemplados nas características metodológicas apresentadas até aqui. Logo, o *corpus* conceitual resultado das teorizações da investigação foi alimentado pela extração de dados e tratamento das informações, organizados de modo a favorecer as inferências pormenorizadas no decorrer do desenvolvimento desta pesquisa.

Em outro composto, o desenho metodológico dessa pesquisa se formalizou em um conjunto de procedimentos, porém, se sustentou em dois pilares. O primeiro deles foi o método do estudo de caso, que encontrou sua relevância na especificidade das angulações temáticas costuradas nessa investigação. Essa perspectiva não se restringiu apenas ao uso da análise documental, mas também, tal como permite o estudo de caso, ao uso de roteiros e outros procedimentos que podem guiar a execução da pesquisa.

O segundo pilar partiu da técnica de análise documental, que guiou os procedimentos inferenciais acerca das teorizações computadas a partir da coleta de dados e tratamento dos resultados. Em relação ao período da *Belle Époque*, a coleta se encaminhou pela consideração dos documentos descritos anteriormente. No que diz respeito ao Festival Amazonas de Ópera, além desses documentos, foi considerado, também, o conteúdo disponibilizado em mídias digitais, como no caso das postagens sobre o festival nas contas oficiais do governo do estado, compostas institucionalmente pelas equipes de *social media*, para publicação em plataformas como Instagram, Facebook, X (antigo Twitter) e TikTok.

Em senso prático, estes detalhamentos são pormenorizados com o intuito de construir uma visualização da pesquisa por meio de sua fragmentação em etapas, das quais me utilizei para sistematizar e dividir os procedimentos metodológicos em relação a cada objetivo específico definido para a pesquisa. Assim, com base na estrutura de um estudo de caso combinado à análise documental, a operacionalização da pesquisa foi realizada por meio das seguintes etapas:

→ Etapa I | Territorialização

Aqui está incluso o procedimento de levantamento bibliográfico e documental, expressos nas visitas técnicas às unidades de informação que resguardam dados passíveis de consulta sobre o período da *Belle Époque* e o Festival Amazonas de Ópera. Estas instituições foram, principalmente, a Biblioteca Pública do Amazonas, o Museu Amazônico, o Arquivo Público do Estado do Amazonas, o Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (IGHA) e o Acervo Histórico do Teatro Amazonas, localizados na cidade de Manaus.

Entretanto, os referidos locais foram afetados pela pandemia de Covid-19, e como consequência tiveram o serviço de atendimento ao público durante os anos de 2020, 2021 e início de 2022 suspenso. Por conta disso, as visitas técnicas a estes lugares começaram a ser realizadas a partir do segundo semestre do ano de 2022, portanto, convém esclarecer que esta etapa foi adiada por motivos de força maior, o que prejudicou de certa forma o andamento da elaboração desta tese.

Além disso, a *territorialização* que intitula esta etapa alude ao estabelecimento de um marco teórico-referencial sobre a cultura manauara e a tradição lírica herdada do período da *Belle Époque*. Ou seja, os dados coletados nesta etapa serviram para atender o disposto no primeiro objetivo específico definido para a pesquisa, a fim de solidificar o terreno para a execução das etapas seguintes.

→ Etapa II | Exploração

Com base em uma leitura flutuante, sistematizada para escolha dos documentos analisados, esta etapa condicionou um exame conceitual, temático e crítico dos documentos filtrados na primeira etapa. Deste modo, foi possível esquematizar o mapeamento dos aspectos indicativos do que vem a compor efetivamente uma cultura manauara a partir dos espetáculos líricos, tanto no vínculo diacrônico com a *Belle Époque*, quanto na realização do Festival

Amazonas de Ópera. Cabe indicar, por esta via, que o segundo objetivo específico foi formalmente atendido nesta etapa.

Além disso, esta etapa seguiu como procedimento de referência o trabalho de Pimentel (2001), que indicava como protocolo um roteiro que consistia em organizar a documentação coletada para classificá-la de acordo com os direcionamentos da pesquisa. Nessa configuração, esses direcionamentos possibilitaram a classificação dos documentos em três eixos, que seguem: (i) documentos sobre os espetáculos líricos performados em Manaus, especialmente — porém, não de modo restritivo — no período da *Belle Époque*; (ii) documentos sobre o Festival Amazonas de Ópera; (iii) outros documentos não contemplados nos eixos anteriores, mas que contribuíram para o delineamento da compreensão da cultura manauara na relação com a ópera, como críticas especializadas, materiais de divulgação, informações turísticas, dentre outros resultados.

→ Etapa III | Demarcação

Nesta etapa foram inclusas as operações de decodificação dos dados brutos obtidos na etapa de exploração, a partir dos documentos selecionados na etapa de territorialização. Convém indicar, também, que nesta terceira etapa foi executado formalmente o terceiro objetivo específico, ou seja, em atendimento à identificação das traduções na cultura manauara motivadas pelas ressignificações da herança operística na cidade de Manaus a partir da lógica cultural subsidiada pela ópera dentro da silhueta desta investigação. Nesse processo, tornou-se possível a elaboração de inferências simbólicas e/ou temáticas, que, por meio do método do estudo de caso e da técnica de análise documental, permitiram qualificar as inferências tecidas na próxima etapa.

→ Etapa IV | Especificação

Aqui os resultados organizados na etapa anterior foram factualmente analisados e comparados entre si de modo sistêmico e categorial, isto é, os argumentos elencados no terceiro objetivo específico puderam ser confrontados com os aspectos (também simbólicos e/ou temáticos) identificados a partir da revisão de literatura, compondo um marco teórico-referencial e, em simultâneo, possibilitando a expansão conceitual do terceiro objetivo específico. Essa sobreposição entre os postulados da semiose, da tradição, da ópera, da *Belle Époque* Manauara e do festival foi apresentada por meio da descrição da configuração da

semiosfera na cultura manauara em sua interface com o Festival Amazonas de Ópera na sua relação com o espetáculo lírico desde o período da *Belle Époque*, buscando identificar semioses que emergem dessa confluência, fazendo uso do conceito de diacronia para rastrear o marco zero da tradição lírica na cidade.

Assim se concebe o elemento exploratório que buscou caracterizar a lógica cultural dos manauaras na sua relação com a ópera, em temporalidades distintas, porém bem delineadas na história da cidade. Nesse intento, a etapa aqui descrita — intitulada *especiação*, termo emprestado da biologia, em virtude do seu potencial para formar novas espécies, isto é, analogamente, permite a criação de novos conceitos para as temáticas aqui estudadas — correspondeu ao disposto no quarto objetivo específico definido para a pesquisa, e fomentou a discussão sumária dos resultados a partir da descrição de ações político-culturais oriundas do Festival Amazonas de Ópera.

→ Etapa V | Validação

Nesta etapa, a partir da massa documental analisada com base no problema e nas questões norteadoras da pesquisa, empreendeu-se sistematicamente uma validação dos resultados, com base nos quais se procedeu, naturalmente, à exposição dos sentidos produzidos na cultura manauara a partir do Festival Amazonas de Ópera sob o viés diacrônico. Concluídas todas as etapas, o que se obteve foi um produto teórico que abrange a totalidade dos objetivos geral e específicos, considerando ainda resultados porventura não contemplados na operacionalização da pesquisa.

Diante do exposto, por se tratar de uma investigação exploratória, intentou-se contribuir de forma contundente para o campo da Comunicação e da Semiótica no que diz respeito ao estudo da semiose na/para/pela cultura manauara. Assim foi realizado sob uma angulação específica para o tema dos espetáculos líricos em seu alinhamento diacrônico com o período da *Belle Époque* e com o Festival Amazonas de Ópera.

il libretto

SEGUNDA PARTE: DRAMA LÍRICO EM V ATOS



[...] a ópera nem sempre é uma cantora corpulenta de nariz adunco cujos vocalises ameaçam a todo momento romper as vidraças, mas em primeiro lugar uma história, personagens, uma atmosfera, emoções...

— Suhamy (2007, p. 6).

Este capítulo se propõe a tomar a forma de um aporte teórico sobre o tema da ópera de modo a indicar pistas para a compreensão desse gênero músico-teatral. Não é a intenção aqui a construção de um texto com peso musicológico nem historiográfico, muito embora se tenha recorrido aos trabalhos de musicólogos e historiadores — estes, sim, trabalham a perspectiva da ópera com muito mais minúcia e acurácia — para fundamentar os conceitos debatidos ao longo das seções, que, então, passam a fomentar suporte teórico que servirá, neste e nos próximos capítulos, para embasar a investigação em toda a linha condutora que atravessa a pesquisa desenvolvida, especialmente no que toca a parcela semiótica do trabalho.

Considero necessário este esforço justamente para podermos abordar provocações norteadoras que, para além de suscitarem a análise teórica fragmentada nos tópicos do texto, desenham os aspectos relativos à semiosfera da ópera e sua produção de sentidos nas mais variadas traduções que a orbitam. Tais aspectos estão expressos, por exemplo, na mensuração da relevância da ópera atualmente, após mais de quatrocentos anos de sua origem, ou ainda na estranheza que o gênero causa em lugares tidos como incomuns para seu consumo, como na Selva Amazônica. Nesse intento, é preciso levar em conta que a ópera, apesar de parecer uma coisa só, um produto único construído sob uma concepção isolada, é na verdade composta de muitos elementos que dão corpo à sua apresentação.

Em virtude disso, para nos aproximarmos da compreensão dessa arquitetura operística, o presente capítulo expõe em suas seções as camadas que a integram desde sua concepção até sua apresentação ao público. Assim, primeiro falo sobre seu histórico — na tentativa de traçar um panorama desde sua origem até os tempos mais recentes —; depois apresento seus principais subgêneros e funções — sob a intenção de elencar as características oriundas de suas tipologias principais —; por conseguinte, exploro os componentes da montagem de uma ópera — considerando composição, libretos, figurinos, cenografias, performances —; posteriormente, endereço-me à sua midiatização — na expectativa de rastrear as reformas pelas quais o gênero passou; — e, por fim, discuto sobre as potencialidades semióticas da ópera — para esclarecer sua relação com os sentidos que produz.

2.1 Ato I – Origem e histórico da ópera

Desde o seu surgimento no século XVII, a ópera sempre ultrapassou a dimensão sob a qual foi idealizada — a de ser uma poesia cantada —, tomando a forma de espetáculo, mais precisamente de espetáculo lírico¹. Não incomum, é possível associar o consumo da ópera à manutenção de *status* social e cultural, em particular nas cortes europeias dos séculos que se seguiram e, também, nos agrupamentos eruditos de cidades com efervescência artística e musical, como era o caso de Manaus no final do século XIX.

De acordo com Kobbé (1997, p. 3), “a ópera surge como tal na Itália, [...] precedida por diversas formas religiosas ou profanas que uniam música e teatro, [...] íntima união entre o gesto musical e o gesto teatral que será a ambição suprema dos homens do Renascimento”. Segundo o autor, à época, havia um desejo latente por parte dos entendidos de música em “recuperar a unidade da prosódia antiga. A meta com que sonham é um *recitar cantando* em que a força da música seja submetida a um texto que [se] valorizará [com a música]”.

Nascia ali uma clara tendência a tentar resgatar formatos preexistentes de expressão musical, para ajustá-los aos interesses de uma demanda elitista. Ocorre que, mesmo em sua gênese, o espetáculo lírico desvincilhou-se das intenções dos primeiros compositores, que tateavam naquele novo estilo. Assim, rapidamente o formato passou a ganhar silhueta própria, tornando-se alguns anos mais tarde um fenômeno que carregava em si não apenas a música e o teatro, mas as vivências contemporâneas ao público.

Conceitualmente, a “ópera é um meio teatral formal que expressa sua essência dramática integrando palavras e ações com a música” (Fisher, 2005, p. 14, tradução nossa). Logo, toda ópera conta uma história, uma representação artificial dos reflexos em um espelho social, utilizando-se da lírica por meio de narrativas poéticas e musicalização para infligir no espectador determinados sentimentos, compreensões, receios, desejos, criando assim sistemas de signos próprios. Em certa medida, o espetáculo lírico — da produção cênica até a adequação da sonoplastia orquestral, dimensões estas relacionadas à sua montagem — pode ser considerado um dos precursores e influenciadores do cinema, haja vista a semelhança sensorial compartilhada em ambas as linguagens.

¹ O termo “ópera lírica” também é usado para situar a ópera entre os subgêneros *opéra comique* e *grand opéra*. Todavia, em um uso mais generalizado, a relação da “ópera” *per se* com a “lírica” denota características próprias, como um tom melódico, nem sempre dramático, que dita o andamento de um enredo ficcional. Assim, de acordo com Grout e Palisca (2001, p. 631), um estilo lírico seria representado “com melodias cativantes, suficientemente expressivas, mas sem exageros”, que, embora se refira à música lírica no geral, também pode se referir ao espetáculo lírico de ópera. Em paralelo à tradição, “lírica” pode, igualmente, ser um sinônimo para “ópera”, como na tradição lírica italiana, ou na tradição lírica francesa, e assim por diante.

“Continuo convencido de que a ópera atende a uma necessidade do homem: a transmissão pela música das muitas e diferentes formas de drama com que se defronta a condição humana” (Harewood, 1997, p. XIII). Esta perspectiva se repete em muitos argumentos de estudiosos da música, de modo que posso sobrepor a assertiva com as potencialidades semióticas que o espetáculo lírico apresenta: a condição humana que impera no arsenal de representações fomentadas nas performances do gênero.

A ópera foi inventada por um seletivo grupo com a intenção de transmitir os princípios austeros de seus idealizadores para o público — de como se portar na sociedade, como se vestir, quais valores priorizar, quais dogmas seguir. Essa ação somente seria possível, em um breve sincretismo, através das representações signíficas que incutissem na audiência o sentido desejado — previamente moldado para acessar certos tipos de lógicas culturais dos espectadores. Com o tempo, conforme se propagava da Itália seiscentista para o resto da Europa, o gênero ganhou as altas cortes europeias, ostentando igual crescimento na produção técnica, musical e cênica.

Parte do sucesso deste formato músico-teatral se atribui aos enredos apresentados nos espetáculos, concebidos em geral na linguagem poética e estruturados a partir do uso de narração e diálogos intercalados. Trata-se, neste caso, dos libretos, que são os textos cantados de “óperas, oratórios, cantatas ou musicais, cuja cópia impressa é às vezes oferecida ao público para acompanhamento da cena” (Dourado, 2004, p. 184). Tal como os contos e romances literários, os libretos compõem-se de alegorias, comumente advindas de um tema específico, que tentam espelhar artisticamente a realidade dos espectadores ou até mesmo transportá-los para o escapismo da fantasia.

Em linhas gerais, a ópera demanda uma relação íntima entre música, língua e percepção, no senso que, para Abbate e Parker (2015, p. 17), “as palavras, afinal, proveem a história básica; a música então adiciona a essa história impacto e aura [constatados na recepção por parte do espectador]”. Convém esclarecer que, ainda para os autores, parecia existir no século XVIII uma espécie de competição entre libretistas e compositores, a fim de se definir, via de regra, quem era subalterno de quem, embora seja de compreensão universal o fato de a dependência dicotômica entre música e língua ser imprescindível aos aspectos estruturais e fenomenológicos que fundamentam a ópera.

Para uma noção de registro, é possível remontar o início da ópera moderna ao ano de 1600, data na qual estreou, na cidade italiana de Florença, *Euridice*, de Jacopo Peri (1561–1633), primeiro exemplo do gênero que sobreviveu ao longo da história. Todavia, historiadores e estudiosos da música — como Kobbé (1997), Grout e Palisca (2001), Brown *et al.* (2018), dentre outros — assinalam que *Euridice* não foi, de fato, a primeira ópera a ser criada. Esta

posição de destaque é ocupada pela ópera *Dafne*, também de Peri, com libreto de Ottavio Rinuccini (1562–1621) e contribuição musical de Jacopo Corsi (1561–1602), baseada no mito grego da ninfa que se tornou o primeiro amor do deus olímpico Apolo, com estreia em 1597 em Florença. Desta obra, contudo, apenas o libreto permaneceu como registro.

Segundo Donington (1981, p. 104–108, tradução nossa), *Dafne* foi apresentada pela primeira vez nas festividades do Carnaval de Florença, tendo como presença ilustre no público o *Signore Don Giovanni de' Medici* (1567–1621), importante arquiteto italiano responsável pelo projeto da Capela dos Médici da Basílica de São Lourenço, em Florença. O autor completa ainda que “o prazer e o espanto que este novo espetáculo produziu no espírito do público não pode ser expresso, basta apenas [mencionar] que nas muitas vezes que foi recitado (*recitata*), despertou a mesma admiração e o mesmo deleite [...] que toda Itália admirou”.

Em outra ocasião digna de nota, *Euridice* (na versão de Peri) foi performada pela primeira vez em uma sexta-feira, nas celebrações de vários dias do casamento de Maria de' Medici com o rei da França, Henrique IV. O evento é descrito por Donington (1981, p. 131, tradução nossa) como “um casamento de grande importância dinástica, resultado de longas negociações e diplomacia”, o que cede certas pistas para indicar que, mesmo desconhecida do grande público enquanto gênero musical consolidado, a ópera tinha em seus idealizadores uma boa rede de sociabilidades aristocráticas para se fazer apreciada nos círculos importantes da sociedade à época de sua concepção.

Apesar dos exemplos supramencionados, foi apenas em 1607, em Mântua, na Itália, com a obra *L'Orfeo, favola in musica*, que Claudio Monteverdi (1567–1643), munido do libreto de Alessandro Striggio (1573–1630), apresentou ao mundo um formato diferente o bastante para se consagrar como um novo gênero musical, que se aproxima da ópera conhecida nos dias atuais. A obra de Monteverdi não foi a primeira, porém, em termos de qualidade, estrutura e performance (Kobbé, 1997), destaca-se com mais elogios do que as primeiras tentativas de Peri no gênero, tornando Monteverdi uma espécie de pai da ópera na história da música.

Talvez seja conveniente pontuar que, no fim do século XVI, reunia-se em Florença um seleto grupo de intelectuais, com participação ativa na aristocracia italiana², cujos encontros resultavam em certas especulações do potencial para a música. Dentre os envolvidos nesse coletivo, que posteriormente ficou conhecido como “Camerata”³ (Kobbé, 1997), evidencia-se

² Segundo Coelho (2003), é possível situar a aristocracia italiana dos séculos XVI e XVII a partir de um cenário político, composto pela nobreza da Itália, marcado por rivalidades entre nobres e intrigas entre cidades-estados sob comando das famílias aristocratas.

³ Grupo de intelectuais — todos homens, dentre os quais havia músicos, poetas e humanistas — que se reunia regularmente como em clubes sociais para cavalheiros, comuns à época (Kobbé, 1997).

o nome do próprio Jacopo Peri, mas também o de Giovanni Bardi di Vernio (1534–1612) e Jacopo Corsi — que atuavam como mecenas na produção dessas obras —, Emilio de' Cavalieri (1550–1602), Giulio Caccini (1551–1618) e Vincenzo Galilei (1520–1591) — este último pai do famoso astrônomo Galileu Galilei (1564–1642) —, que se mostravam compositores com uma forte vertente musical no canto, o que pode dar indícios sobre a criação de um novo gênero musical bastante marcado pela inserção de palavras cantadas.

A intenção do grupo Camerata jazia em recuperar uma combinação entre palavras e música, bastante íntima do Teatro Grego⁴. Contudo, o foco deveria estabilizar-se na inteligibilidade das palavras, para que fossem compreendidas com clareza pela audiência, muito mais do que apenas um complemento à complexidade da música. Assim, a declamação do texto deveria ser algo de extrema importância, sendo executada de forma correta, porém, sem tornar as palavras o ápice da obra. Colocando de outra maneira, haveria de se equilibrar a música com a declamação, de modo que ambos contribuíssem em simultâneo para a obra como um todo. Essa foi a estrutura que se usou para estabelecer a ópera como um gênero diferente de outros modos praticados anteriormente nos *intermedi*⁵, madrigais⁶ e pastorelas⁷, por exemplo.

Embora tenha seu início marcado no fim do século XVI, foi somente no século seguinte que a ópera de fato ganhou notoriedade para fora de seu berço de origem. Quanto a isso, Grout e Palisca (2001, p. 359) afirmam que “ao longo da segunda metade do século XVII a ópera difundiu-se por toda a Itália, chegando também a outros países. O principal centro italiano continuou a ser Veneza, cujos teatros de ópera eram famosos em toda a Europa”. Todavia, os autores apontam que as óperas se compunham em sua maioria de uma herança da tragédia grega, em que as “intrigas eram um amontoado de personagens e situações inverossímeis, uma mistura irracional de cenas sérias e cômicas, servindo meramente de pretexto para melodias agradáveis, o belo canto solístico e os efeitos cênicos surpreendentes [...]”. Este retrato distanciava a ópera em parte do equilíbrio entre música e palavras visionado pelos idealizadores

⁴ Considerado um “teatro de ideias” por seu pioneirismo, e estigmatizado pela representação de grandiosas tragédias sobre vingança, morte e heroísmo, o Teatro Grego pode ser compreendido como “um teatro de dramaturgos cujo meio de pensamento era o palco, que usava a maquinaria do teatro como forma de *pensar*, crítica e construtivamente, sobre o seu mundo” (Arrowsmith, 1963, p. 32, tradução nossa). Ainda na mesma passagem, o autor esclarece que “nesse teatro [...] uma tese ou problema normalmente terá precedência sobre o desenvolvimento do personagem ou do heroísmo”.

⁵ Configura-se como um “entretenimento músico-dramático inserido entre os atos de uma peça nos períodos renascentista e barroco” (Sadie, 1992, v. 2, p. 805, tradução nossa).

⁶ Segundo Dourado (2004, p. 191), trata-se de uma “composição vocal de origem italiana para várias vozes, geralmente sem acompanhamento”.

⁷ Tipo de “balada dramática [...], toda a narrativa era monologada [...]. Mais tarde, o diálogo passou a ser não apenas cantado, como também representado [...e] o resultado era uma pequena peça de teatro com música” (Grout; Palisca, 2001, p. 86).

do gênero, de modo que “o coro praticamente desaparecera, a orquestra pouco tinha que fazer, além de acompanhar as vozes, e os recitativos apresentavam um escasso interesse intelectual; a ária reinava em absoluto [...]”, sendo o próprio aspecto da ária uma “vitória do gosto popular sobre o requinte aristocrático do recitativo florentino das primeiras óperas”.

Se pudermos recorrer a um conceito básico, a ópera se trata de uma “obra que combina música, teatro, poesia e artes visuais [...]” (Dourado, 2004, p. 233). Mas há de se notar que nem sempre uma obra do gênero conduz-se a partir de todos esses elementos. Por esse motivo, as primeiras óperas estruturavam-se de um modo mais formal, utilizando-se de aspectos de outros formatos, como o oratório e o recitativo, mas, no decorrer de sua prática, passou a ajustar-se às intenções do compositor, que por sua vez baseava-se em enredos específicos dos libretistas, e então passavam à montagem do espetáculo, a partir do qual os elementos poéticos, cênicos e efetivamente visuais, enfim, eram colocados em confluência para produzir o resultado da ópera completa.

Em paralelo, a ópera foi sofrendo mudanças de formato que desdobraram o gênero em alguns subgêneros operísticos. Falaremos mais a respeito destes desdobramentos na seção seguinte, sobre subgêneros e funções. Aqui, pontuo, com base em Fisher (2005, p. 14, tradução nossa), que o núcleo de uma ópera se configurava em apresentar-se como uma “forma de arte totalmente cantada, em que o objetivo final é alcançar um drama musical perfeito através da integração de palavras e música”. Ocorre que mesmo este objetivo final congrega inúmeras possibilidades de execução, em que por vezes as palavras têm um caráter mais protagonizado — com particular manifestação nas árias dos solistas, por exemplo —, em outras vezes a música excede a qualidade do texto, tornando-a popular pela condução orquestral que fazem os textos conhecidos para o público a partir de sua musicalização, e em outras vezes nas quais música e palavra somente alcançam um ápice dramático eficaz quando alinhadas aos aspectos cênicos de figurinos, cenografia e encenação.

Repensando sua estrutura, portanto, a ópera passou a ser “reformada”:

Sucedeu com a ópera o mesmo que com a sonata e a sinfonia: novos gêneros e estilos foram surgindo a partir dos antigos, suplantando-os gradualmente ao longo do 1.º quartel do século XVIII. A *tragédie lyrique* francesa resistiu à mudança neste período, e o estilo global da ópera veneziana sobreviveu ainda por bastante tempo na Alemanha, mas de Itália sopravam já fortes ventos de mudança. A nova ópera italiana, que viria a dominar os palcos de toda a Europa no século XVIII, foi produto das mesmas forças que remodelaram todos os outros gêneros musicais na era das luzes. Pretendia ser clara, simples, racional, fiel à Natureza, universalmente cativante e capaz de agradar ao público sem lhe causar uma fadiga mental desnecessária. O artificialismo de que em breve se revestiu, e pelo qual veio a ser rotundamente condenada pelos

críticos dos últimos decênios do século, ficou a dever-se, em parte, a meras convenções ultrapassadas do período anterior e, em parte, a excrecências fortuitas [...]. Quando alguns compositores italianos começaram a tentar seriamente harmonizar a ópera com os novos ideais da música e do teatro os seus esforços foram no sentido de tomarem toda a concepção mais “natural”, ou seja, mais flexível na estrutura, mais profundamente expressiva no conteúdo, menos sobrecarregada de coloratura e mais variada noutros recursos musicais (Grout; Palisca, 2001, p. 495–497).

Muito por conta dessa instabilidade em sua concepção, a ópera precisou de certas releituras em sua estrutura. Isto implica dizer que, embora o conceito de ópera exista dentro dos aspectos de música, teatro, poesia e artes visuais, não há uma estrutura última a ser seguida sob o risco de não poder ser caracterizada como ópera. Ao invés disso, com base na recepção do público, os compositores e libretistas passaram a enxergar uma estrutura flexível que, no mais das vezes, dialogava com os anseios da audiência nas dimensões musicais, teatrais, poéticas e visuais. Assim, ao longo dos séculos, a própria estrutura operística — compreendidos aí os elementos por trás de seu conceito básico — congrega em uma única obra performances teatrais em que música e palavra conduzem histórias que apresentam um texto a partir de um conjunto sonoro, que por sua vez considera outras dimensões da ópera, como sentimentos diversos (medo, angústia, vitória, amor, desejo), alusão à grandiosidade e à fraternidade, reflexo das sociabilidades regionais (majoritariamente europeias), períodos do tempo, vestígios ideológicos e assim por diante. Trata-se, enfim, de imprimir em uma única ópera todas as ferramentas artísticas importantes para sua narrativa.

Todas essas mudanças reformistas no gênero da ópera ocorreram, principalmente nos séculos XVII e XVIII, nos países onde o gênero se proliferou fertilmente — sabidamente na Itália, seu marco-zero, mas também na França, Alemanha e Áustria⁸. Em Viena, conforme sinalizado por Riding e Dunton-Downer (2006, p. 124, tradução nossa), houve compositores como Christoph Willibald Gluck (1714–1787) — que passou expressamente a colocar “a música ao serviço da ação dramática” — e Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), que “criou personagens de palco que se assemelhavam a pessoas reais”, ao contrário das caricaturas inverossímeis das primeiras óperas.

Nota-se que as reformas estavam longe de ater-se às parcelas da música no gênero da ópera. Os libretos marcavam importância igual à importância da musicalização, e os compositores e libretistas uniam forças no trabalho de direção dos espetáculos propriamente ditos, dando à ópera características atrativas para sua mercantilização como produto de

⁸ É possível apontar, também, Rússia, República Tcheca, Inglaterra e Estados Unidos nos séculos XVIII e XIX, porém, de modo menos expressivo em relação aos países supramencionados (Grout; Palisca, 2001).

entretenimento. Muito em breve, as mudanças em seu núcleo estrutural democratizaram o consumo do gênero, antes reservado aos eruditos das cortes italianas, francesas e alemãs, tomando alcance significativo no apreço de um público mais diversificado, em praças públicas e nos teatros de ópera cômica que foram erguidos para este fim a partir do século XVIII.

Ainda que manifestadas no corpo total da ópera, as mudanças de estrutura também expressavam no equilíbrio entre música e palavra o resgate aos moldes gregos de dramaturgia. Headington, Westbrook e Barfoot (1987) revelam que os dramaturgos gregos possuíam o hábito de criar sua própria música, porém, especulavam até que ponto a música deveria se subordinar ao texto. Estes questionamentos nasciam da constatação de que, se usada levemente, a música pareceria aos gregos um mero instrumento de sonoridade em aversão aos silêncios no palco. Para os idealizadores da ópera, contudo, esse devia ser um erro evitado na composição de uma ópera.

Dessa forma, “em meados do século XVII, a ópera havia evoluído, e à sua estrutura foi acrescentada a abertura orquestral; à medida que se aproximava o século XVIII, crescia o número de árias e a complexidade de enredos e cenas” (Dourado, 2004, p. 233). Todos esses indícios apresentam pistas para as reformas ocorridas no gênero da ópera, em parte motivadas pelo gosto do público, mas sobretudo impulsionadas pela necessidade de flexibilizar o equilíbrio entre palavra e música — para então haver uma preocupação formal com os outros elementos da composição.

Em torno dessas mudanças, Rosand (2001 *apud* Brown *et al.*, 2018) esclarece que, ainda no século XVII, a ópera perpassou por três fases distintas, porém, características em sua história registrada. A primeira delas se desenrolou no intervalo de 1600 a 1635, nominada pela autora como ópera de corte humanista. Sua principal característica era o entretenimento da corte italiana, mantendo vivas as tradições renascentistas — muito pelo fato de a ópera ser consumida pelos italianos aristocratas —, tendo uma ocorrência maior em Roma, Florença e Mântua.

A segunda fase ficou conhecida como *dramma per musica*, compreendendo o período por volta dos anos 1637 a 1680. Vale comentar que o termo *dramma per musica* passou a ser bastante usado nos libretos daquela época, especialmente das óperas apresentadas em Veneza, e por isso este mesmo termo pode ser usado para se referir ao conceito geral de ópera (Dourado, 2004). As obras criadas nessa temporalidade ganharam força na propagação do gênero, e contribuíram para a popularização do formato nos teatros europeus.

Concomitantemente à segunda fase, a terceira fase da ópera no século XVII se sucedeu entre os anos de 1650 e 1690, quando a ópera chegava perto de completar seus primeiros cem anos de origem e amadurecia estruturalmente nas composições da época. O fato que diferencia

uma fase da outra é que na terceira fase houve uma disseminação mais contundente da ópera não apenas por toda a Itália, mas pelos Alpes⁹. E essa disseminação permitiu ao gênero adaptar-se “a condições políticas e sociais, tanto em teatros públicos quanto privados” (Rosand, 2001 *apud* Brown *et al.*, 2018, p. 9, tradução nossa).

A questão da política, todavia, era assunto delicado em uma Europa marcada pelas guerras napoleônicas¹⁰, estendidas da própria Revolução Francesa. Na Itália, compositores como Gioachino Rossini (1792–1868) evitavam abordar a política em suas obras, tal como exposto por Riding e Dunton-Downer (2006), mas havia à época uma agitação em torno do tema que levou à criação de óperas cujo conteúdo tocava a política de modo satírico. Esta era uma forma de criticar a sociedade de acordo com os acontecimentos importantes ocorridos em paralelo à manutenção das expressões artísticas.

E, assim, no meio dos fenômenos sociais, a ópera continuava conquistando espaço nas casas de espetáculo europeias. Muitas obras novas foram criadas, mas aquelas que primeiro apareceram na Itália também eram resgatadas eventualmente sob novas interpretações para os enredos. Exemplo disso se vê esclarecido em Ortenblad (2014, p. 3), que aponta o fato de que, “depois de 250 anos de esquecimento, as primeiras edições e performances modernas de *Orfeu* aparecem no início do século XX. Nos últimos quarenta anos [deste mesmo século], houve várias produções diferentes da ópera, usando instrumentos de época”.

Mas foi ainda no século XVIII que a ópera se consolidou como gênero, e sua estrutura básica, de acordo com Dourado (2004, p. 233), “consistia em uma abertura, três atos e coro final com o elenco completo [...]. Abrindo-se ao gosto popular, formas mais palatáveis de ópera foram surgindo [...]”. A importância desse novo gênero músico-teatral teve seu registro mais característico em sua gênese italiana, mas também ganhou corpo de novas funções quando se propagou para a França e para a Alemanha. A Itália, contudo, permanece como marco da origem operística na história.

Pode ser tentador pensar na ópera como uma forma de arte artificial, até mesmo inventada. Com apenas quatro séculos de existência, nasceu na terra europeia que deu o seu nome e a muitos dos seus maiores compositores: a Itália. No entanto, na realidade, o canto — de amor, traição, sofrimento ou

⁹ Sistema de montanhas que se estende por oito países da Europa, quais sejam Alemanha, Áustria, Eslovênia, França, Itália, Liechtenstein, Mônaco e Suíça.

¹⁰ Motivadas pelo desejo expansionista francês do século XIX, as guerras napoleônicas foram “desencadeadas pelo choque entre os novos ideais revolucionários e a defesa do sistema monárquico nos países europeus [...] e mudaram as relações geopolíticas da Europa” (Petersen, 2019, *online*). Os novos ideais impetrados pelos regimes que se instalavam no continente europeu influenciaram a sociedade e a cultura europeias, de modo que a ópera não fugiu às consequências das batalhas e trazia em seu conteúdo um reflexo do que ocorria.

alegria — é mais antigo do que a história registrada, inseparável da própria paixão humana. Assim, o que os primeiros criadores da ópera fizeram foi dar a antigas verdades emocionais uma nova forma lírica e dramática (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 10, tradução nossa).

A ópera italiana quase sempre percorreu o caminho do drama, sendo caracterizada pela seriedade de seus enredos e rigidez em sua estrutura. Somente após algumas centenas de anos, por volta do século XIX, os músicos italianos passaram a mostrar maior inventividade nas composições. Tal fato resultava de uma resposta para enfrentar a concorrência no resto da Europa, que começava a se estabelecer como palco fértil para óperas no mesmo nível da italiana, e que se manifestava nas variações do gênero, sobretudo por meio da comédia.

Sobre o fato, Grout e Palisca (2001, p. 501–502) elucidam que foi por meio do *intermezzo*, um tipo de ópera cômica apresentada em “breves interlúdios cômicos entre os actos de uma ópera séria”, que a comédia ganhou notoriedade no gosto do público que consumia o gênero. Para os autores, a mudança estrutural desencadeou uma espécie de competição entre comédias que imprimia na música “um exemplo acabado do estilo cômico vivo e espirituoso, no qual os compositores italianos ultrapassavam os do resto do mundo” quando se comparava as óperas de teor cômico com as de teor trágico herdado da tradição grega.

Mais ou menos nessa época, especificamente na segunda metade do século XIX, Richard Wagner (1813–1883) estabelecia-se como um dos maiores compositores de ópera na Alemanha e em toda a Europa. Sua importância, não surpreendentemente, reverberou na Itália, preocupando, segundo Coelho (2002), o parlamento italiano em relação a uma suposta contaminação estrangeira na arte napolitana, considerada pelos políticos como superior à mesma arte no resto da Europa. Isto se deu, em parte, porque o wagnerismo influenciou artistas importantes da Itália, como Gabriele d’Annunzio (1863–1938), um poeta e dramaturgo herói de guerra, cujas obras eram adaptadas para libretos de ópera, e que depositava em Wagner a chancela de transformador da sociedade.

Toda a comoção em torno do “perigo” wagneriano se desdobrava a partir das reformas que o compositor alemão vinha tentando realizar no gênero da ópera — e, por extensão, na música de um modo geral. Wagner via-se cansado das histórias repetidas que dominavam o cenário operístico da Europa, e por conta disso buscava novos recursos musicais para renovar o gênero, trazendo um olhar fresco a um formato que considerava demasiado comum e sem mudanças significativas nos últimos séculos. Ocorre que nem todas essas mudanças eram bem-vistas pelos italianos, e tal fato refletia-se também nas ideologias da época.

Wagner foi uma das fontes de inspiração de d'Annunzio quando, enjoado com o “liberalismo efeminado” da nova Itália, esse desconcertante escritor tentou reivindicar para o artista o direito a moldar o destino da nação, a defender um tipo de idealismo mais heróico e viril e, abandonando a imagem tradicional do poeta como uma vítima alienada, pregou a necessidade de que **os intelectuais e os artistas guiassem a burguesia politicamente dominante rumo a um renascimento dos valores espirituais aristocráticos. Essa é uma atitude que já contém em si nítida semente pré-fascista** (Coelho, 2002, p. 24, grifo nosso).

O autor também aponta que, nesse período, cogitou-se aprovar uma lei na Itália para combater a “contaminação alemã” nos conservatórios italianos, de modo a refrear a influência de Wagner e suas tentativas de mudanças radicais na música. Do lado italiano, plantava-se um nacionalismo que flertava com o fascismo da sociedade à época, e do lado alemão o retrato se repetia — isto é, a ocorrência de um fascismo seminal —, o que viria a inspirar, algumas décadas mais tarde, a aceitação do nazismo como uma ideologia nacional-socialista.

Assim, muito rapidamente as óperas experimentaram o dissabor da censura. Conforme a apuração de Riding e Dunton-Downer (2006, p. 125, tradução nossa), “para o mundo da ópera, isto significava que cada novo libreto exigia aprovação, estando as autoridades sempre alertas para qualquer coisa minimamente crítica à monarquia, à Igreja Católica Romana ou à ocupação estrangeira”. Logo, para escapar à censura, mais uma vez o caminho trilhado foi o das mudanças no gênero, que passaram a se distanciar das possíveis armadilhas provenientes dos temas políticos e religiosos.

Em outra perspectiva, havia quem apresentasse motivos menos polêmicos para tantas mudanças no mundo da música. Parecia existir, desde a segunda metade do século XVIII, uma espécie de crise na ópera séria. Em sua obra *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua Origine fino al Presente*, de 1782, um padre espanhol versado no estudo da música, Esteban de Arteaga y López (1747–1799), garantia que a principal razão para as reformas na música da época estarem ocorrendo se dava porque “o público assistia a óperas demais; estava ‘saturado de beleza’ e, cansado das ‘coisas simples e naturais’; exigia sempre, portanto, temperos novos e mais fortes” (Coelho, 2003, p. 26).

Embora tomada de um conservadorismo próprio da religião — que encontrava na ópera uma brecha para a suavização de pecados —, a explicação do clérigo tem certos fundos de verdade, haja vista que apresenta indícios de que o público consumidor de óperas jazia em um lugar-estaque do gênero, fertilizado pela alta demanda por novas obras, mas pela oferta lenta de óperas verdadeiramente novas. Estes, também, são vestígios para a compreensão do

surgimento de subgêneros operísticos nos países por onde o gênero vinha se estabelecendo, e que precisavam dar conta dos anseios da audiência.

Dentro do panorama francófono, a ópera chegou à França por volta da década de 1660, especialmente na corte de Versalhes, porém, fincou características mais relevantes no gênero apenas no século XIX “com a chegada da grande ópera, um espetáculo de cinco atos mais luxuoso do que qualquer coisa já encenada antes” (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 262), concorrendo com a poderosa Itália, que havia feito da ópera uma tradição no século XVIII. Além disso, por ser direcionada majoritariamente às cortes, a ópera francesa era bem menos popular do que a ópera italiana (Dourado, 2004), e no início costumava apresentar enredos sofisticados demais em uma estrutura menos flexível dos elementos operísticos.

Ainda que a ópera italiana fosse apresentada no território francês, a princípio os franceses não aderiram à tradição operística napolitana, nem criaram para si um equivalente próprio do gênero. Levou alguns decênios até que a França passasse de fato a construir uma ópera nacional, que pretendia distanciar-se do formato italiano. Segundo Grout e Palisca (2001, p. 364), “as características peculiares da ópera francesa tiveram origem em duas fortes tradições da cultura nacional: o sumptuoso e colorido *ballet*, que florescera na corte real a partir do *Ballet comique de la reine* de 1581, e a tragédia clássica francesa”. Ambas as características se destinavam a compor uma vertente francesa que fosse única para a ópera.

Todavia, embora tivesse o hábito de aceitar as obras de artistas estrangeiros, a França inclinava-se para a criação de histórias patrióticas a serem performadas nos palcos líricos, o que ditava a adaptação dos libretos previamente usados em óperas estrangeiras. A grande inovação francesa deu origem à *tragédie lyrique*, que mesclava o balé ao teatro com musicalização que dava um ar novo para as composições líricas, passando a pavimentar o terreno para a consolidação da *grand opera*. Pouco tempo depois, “embora a ópera italiana se mantivesse [no monopólio do gênero], a partir da década de 1820 Paris tornou-se a capital europeia da ópera, atraindo compositores de toda a Europa. A influência deles foi considerável” (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 19, tradução nossa).

Outro lugar de importância para a evolução da ópera no segundo século de sua existência foi a Alemanha, que, ao mesmo tempo em que prezava pela apresentação repetida de óperas italianas nas cortes alemãs, “buscava paralelamente impô-la à língua germânica, tentando romper com a hegemonia da Itália na cena musical européia” (Dourado, 2004, p. 233). De todos os ângulos que se observa a história da ópera, parecia haver sempre uma intenção clara de destronar a tradição italiana como principal expoente do gênero. Tal como ocorreu na França, também se sucedeu na Alemanha tentativas de reformar a ópera — objetivo este realizado

efetivamente no século XIX com a influência wagneriana para os formatos consolidados da ópera, mas também verificado desde o século XVIII com a criação e manutenção de companhias líricas nacionais que se expressavam nas obras de compositores famosos como Gluck e Mozart, que, embora fossem de origem austríaca, somavam-se à consolidação de uma tradição germânica para a ópera.

Antes, porém, de conseguir subsidiar uma corrente operística efetiva, manifestada de modo mais veemente em uma escola nacional de ópera, os compositores alemães primeiro realizaram diversas adaptações das óperas venezianas e parisienses, ensaiando nos modelos italiano e francês tentativas de uma germanização do gênero. Sediando-se principalmente na cidade de Hamburgo na segunda metade do século XVIII e perdurando por todo o século XIX, “as principais influências nacionais na formação da ópera alemã foram o drama escolar e a canção solística alemã. Os dramas escolares eram pequenas peças de caráter piedoso, moral ou didático que incluíam números musicais e eram representadas por estudantes” (Grout; Palisca, 2001, p. 370). Nessa época, os libretos eram adaptados em grande parte sob um tom religioso com temas bíblicos, e apenas mais tarde viriam a adotar a característica romântica pela qual a ópera alemã se tornaria mais conhecida.

A ópera romântica encontrou a sua voz alemã no início do século XIX e atingiu o seu ápice no gigantesco *Ciclo do Anel* de Richard Wagner, de 1876. Entretanto, novos teatros em dezenas de cidades de língua alemã apresentavam óperas românticas populares. A tradição germânica fornecia histórias, e grandes orquestras sinfônicas combinavam música de textura densa com canto poderoso (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 204, tradução nossa).

Além disso,

a linha evolutiva da ópera romântica alemã foi rompida por Richard Wagner com *Tristão e Isolda*, um grande marco na história do gênero. Os monumentais dramas de Wagner [...] faziam interagir diversas formas de arte, processo que o compositor intitulava *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, e introduziram a idéia de motivo principal, o *Leitmotiv*, motivo condutor recorrente nas partituras. Wagner rompeu não apenas com a ópera italiana e as formas tradicionais, mas com toda uma linha filosófica e estética da música ocidental do século XIX, ferindo mortalmente o até então intocável conceito de tonalidade (Dourado, 2004, p. 233).

Do lado alemão, a tradição operística germânica tentava combinar música e canto a partir da grandiosidade, o que se refletiu em muitas das óperas de Wagner, sabidamente reconhecidas pelas grandes produções tanto no quesito músico-teatral, quando nos elementos

de montagem dos espetáculos. Conseqüentemente, muitas das mudanças identificadas no apreço alemão pela grandeza de suas histórias se viam impressas nos dramas wagnerianos não apenas como uma reforma da ópera séria, mas também como uma redefinição do conceito de ópera como obra de arte total, isto é, aquele que se munia de vários elementos artísticos para oferecer ao público um entretenimento completo.

Ainda assim, havia na ópera alemã certas equivalências das óperas cômicas italiana e francesa, que mesclavam fala e canto no *Singspiel*. À época, tornou-se comum abordar temas religiosos ou de teor sacro de uma forma mais leve, por vezes inusitadas, o que levou, segundo Riding e Dunton-Downer (2006), à construção da Oper am Gänsemarkt, em Hamburgo, que viria a se tornar a primeira casa de ópera pública na Alemanha, e segunda na Europa, depois de Veneza. Esta casa de ópera foi palco para a estreia de inúmeras óperas de comédia, tendo como compositores de seu catálogo Reinhard Keizer (1674–1739), Georg Philipp Telemann (1681–1767) e George Frideric Handel (1685–1759).

Tais camadas históricas e transformações pelas quais a ópera passou são uma boa ilustração dos movimentos semiosféricos da própria ópera. Isso se confirmaria tanto pela “entrada” por suas fronteiras de novas tipologias operísticas, como pelos tensionamentos ocorridos no centro dessa semiosfera bem delineada. Assim, quando as fronteiras territoriais da ópera se expandem — seja no plano horizontal da história ou de modo diacrônico —, seria possível concluir que a ópera também se transforma. Por essa lógica, também seria pertinente diferenciar, por exemplo, a ópera produzida no continente europeu daquela ópera produzida na América — ou ainda aquela produzida na Itália em relação às óperas produzidas nos demais países da Europa —, pois os lugares onde eram e ainda são performadas configuram justamente as movimentações semiosféricas que caracterizam os processos comunicacionais da ópera e as fronteiras que demarcam — ou não — sua homogeneização em determinadas culturas.

No restante do mundo, a ópera foi conduzida pelos itinerários das companhias líricas italianas e francesas que realizavam turnês pela Europa e pela América. Nestes países, embora mais modesto, o gênero se popularizou pela demanda da elite por divertimento erudito muito mais do que por uma demanda real pelo formato hospedado nas casas de espetáculos. Era possível nominar compositores que contribuíram para a propagação da ópera, segundo Kobbé (1997), como Frederick Delius (1862–1934), Ralph Vaughan Williams (1872–1958) e outros na Inglaterra; Igor Fedorovich Stravinsky (1882–1971), Sergei Sergeyeovich Prokofiev (1891–1953) e outros na Rússia; Leoš Janáček (1854–1928) e Bohuslav Martinů (1890–1959) na República Tcheca; George Gershwin (1898–1937), Marc Blitzstein (1905–1964) e outros nos Estados Unidos da América.

No Brasil, a ópera chegou tímida, mas em pouco tempo ganhou adeptos, sendo demandada pelo desejo das elites dominantes do café, no sudeste, e do ciclo da borracha, no norte do país, por receber as obras que costumavam assistir nas casas europeias. A presença do gênero em território brasileiro foi responsável pela construção do Teatro Amazonas, em Manaus, bem como dos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo (Dourado, 2004), que apresentavam ainda forte influência de Portugal na cena musical.

Sobre o fato, Mattos (2010, p. 1) aponta o seguinte:

O movimento operístico foi trazido para o Brasil no início da colonização brasileira pelos portugueses. No século XIX, foi encenada aquela que se considera a primeira ópera nacional escrita e representada: *A Noite de São João*, levada ao teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, em 14 de dezembro de 1860. Nela, tudo era brasileiro: o libretista José de Alencar, o compositor Elias Álvares Lobo e o argumento — uma história que se passava em São Paulo, na época colonial. O elenco era quase todo brasileiro também.

Sobre os compositores, Dourado (2004, p. 2034) acrescenta:

O verdiano Carlos Gomes, nascido em Campinas, alcançou notoriedade na Europa e firmou-se como o maior compositor de óperas do Brasil com obras como *Il Guarany* (1870), *Fosca* (1873) e *Lo Schiavo* (1889). Camargo Guarnieri, paulista da Tietê interiorana, compôs *Pedro Malazarte* (1932), Elazar de Carvalho escreveu uma precoce *A descoberta do Brasil* (1938) e *Tiradentes* (1940), Villa-Lobos compôs *Yerma* (1958) e praticamente interrompeu a curta vida do gênero no país, cujas mais recentes e esporádicas investidas são creditadas ao petropolitano Ernani Aguiar (*O menino maluquinho*, ópera infantil com libreto de Ziraldo), e Jorge Antunes, com sua ambiciosa *Olga* (composta entre 1987 e 1997, com libreto sobre a vida de Olga Benário Prestes).

A proporção geográfica é apenas um dos aspectos da evolução da ópera nos últimos quatrocentos anos desde sua origem até sua replicabilidade contemporânea. A questão do lugar vem a ser especialmente determinante nas características da ópera, uma vez que parecia haver uma disputa de sentidos a depender da região, ou, em outras palavras, uma tentativa de nacionalizar a ópera para garantir o direito à sua propriedade em relação aos outros países. Assim o era na Itália, na França e, sobretudo, na Alemanha. A este conjunto, todavia, somam-se outras categorias do gênero que justificam sua consolidação nas artes, como as questões relacionadas ao patrocínio, às edificações construídas para recebê-lo, aos recursos humanos, materiais, simbólicos e assim por diante. Elencar todas as traduções que atravessam a ópera demandaria um trabalho muito mais aprofundado, e previamente realizado por historiadores e musicólogos mais gabaritados para discutir sobre o tema.

Inicialmente, a realização dos espetáculos era viabilizada pelo mecenato¹¹ de aristocratas — em geral, personalidades de influência e detentoras de recursos econômicos capazes de garantir a produção das óperas por meio de redes de contato com a nobreza, por exemplo. Segundo Mattos (2010, p. 2), “um dos principais fatores que determinam a decisão de um patrocinador por este ou aquele espetáculo é a relação custo-benefício. Isto significa: o maior número possível de pessoas presentes para assistir ao evento”. Essa concepção, atualmente, acaba visando a um baixo custo para atrair patrocínio do setor privado e de pastas culturais nos governos vigentes, sem desconsiderar quesitos de inclusão social e uma produção sustentável por meio dos recursos captados. Por este motivo, cada vez mais a ópera vem se atrelando ao poder público, que passa a ocupar o lugar dos mecenas para incluir a ópera em festivais públicos que permitam sua manutenção.

Com efeito, a maior parte das casas de ópera existentes foi erguida em uma época progressiva em que se dava grande importância para espetáculos do gênero. Para Riding e Dunton-Downer (2006, p. 35), “suas imponentes fachadas sugerem templos de culto pagão, seus interiores ornamentados reforçam a mística de quem passa por suas portas e seus palcos apresentam beleza em forma de ritual”. Sob uma perspectiva crítica apontada pelos autores, tais prédios extrapolam as características de meros teatros, uma vez que “mantêm viva a arte da ópera encomendando novas obras e trazendo clássicos apreciados a novos públicos”, mas ainda assim vinculando-se ao caráter físico dos locais onde estes espetáculos são hospedados, seja em eventos próprios ou em festivais que congregam várias formas de arte.

Todavia, há certos problemas que dificultam a construção de novas casas de ópera e tornam aquelas previamente erguidas em problemas para a administração pública. Dentre os desdobramentos desses problemas, é possível mencionar a falta de subsídios para sua manutenção, sendo necessário — dados seus cuidados caríssimos — recorrer a políticas públicas de incentivo cultural que parecem englobar uma generalidade das artes, mas pecam em tocar as especificidades que delas se apresentam. No caso da ópera, tais incertezas contribuem para a perpetuação de seu estereótipo elitista — o que não é de todo uma concepção

¹¹ De acordo com Grout e Palisca (2001), trata-se de uma atividade de patrocínio, que em geral era realizada por indivíduos, pela Igreja, por um município ou mesmo por um grupo de entusiastas daquilo a que se destinariam seus recursos financeiros. Comum nos séculos XVI e XVII, o mecenato teve o início de seu declínio a partir do século XVIII, quando os teatros passaram a acolher o público de modo generalizado mediante pagamento de entrada, “**o que constituiu um passo decisivo na história da ópera, até então dependente de mecenas ricos ou nobres**” (Grout; Palisca, 2001, p. 327, grifo nosso). Por conta desse declínio, ainda segundo os autores, houve no século XIX uma “transição de um público musical relativamente pequeno, homogêneo e culto para o público burguês, numeroso, diversificado e relativamente pouco preparado” (Grout; Palisca, 2001, p. 575). Assim, “estes músicos não compunham, como os seus predecessores do século XVIII, para um mecenas ou para uma função bem definida, mas para o infinito, para a posteridade, para um público ideal, que, esperavam eles, viria um dia a apreciá-los e compreendê-los [...]”.

incorreta, mas que na história recente do gênero vem sendo desconstruída a partir da oferta de espetáculos líricos a preços mais acessíveis para um público mais diversificado, desejoso de uma erudição por parte do consumo de obras consideradas refinadas no patamar artístico.

Além disso, mais recentemente, a ópera — especialmente a italiana — preocupou-se com uma aproximação maior do público. Não bastava mais apenas produzir a ópera e apresentá-la em uma edificação de proporções monumentais. Agora se vê uma necessidade de conceber obras que tratem de “personagens comuns em situações igualmente comuns, agindo violentamente sob o impulso de emoções primitivas” (Grout; Palisca, 2001, p. 690). Esta noção formalizou a era do verismo¹² na ópera italiana, que, segundo os autores, transformou a ópera em uma “antepassada da televisão e dos filmes de aventura”.

Diante dessas camadas de mudanças, “sucessivas gerações de compositores e libretistas capturaram os sentimentos operísticos de sua época. E à medida que a popularidade da ópera crescia [...], ela também se tornou uma forma de arte internacional” (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 10). A tentativa de capturar a experiência humana em uma performance de poucas horas mantém a ópera em um lugar atemporal na história, que, embora substituída no gosto de certos públicos pelo cinema, pela música eletrônica e pelas novas experimentações sensoriais da Inteligência Artificial, ainda detém potencialidades de produção de sentido que permitem sua continuidade enquanto expressão artística no repertório simbólico da humanidade.

2.2 Ato II – (Sub)Gêneros e funções

Conceitualmente, a ópera pode ser encarada como um termo guarda-chuva que engloba uma série de subgêneros de si ramificados. Entretanto, não seria recomendável para este estudo considerá-la de modo tão simplista como em categorias, haja vista que os subgêneros descritos nesta seção carregam pistas para compreender as transformações pelas quais o gênero passou. Nisso se incluem não apenas questões relacionadas à estrutura de sua composição, mas à mudança dos gostos do público, aos traços regionais, às intenções de remodelagem do formato para apropriação dos países, e assim por diante.

Logo, para efeito de organização, a Tabela 01 mostra um esquema sinóptico desses subgêneros, estruturados em forma de hierarquia, mais para facilitar a compreensão de suas

¹² O verismo italiano impactou na forma como as óperas eram produzidas. Segundo Grout e Palisca (2001, p. 690), “a sua primeira manifestação é a escolha de um libreto violentamente sob o impulso de emoções primitivas. A segunda manifestação é um estilo musical adequado a tal libreto”. Além disso, a ópera de origem verista se aproximava bastante dos filmes de aventura atuais.

funções do que de fato hierarquizará-los por meio de uma subordinação. É importante considerar que tais subgêneros, em parte, compartilham inúmeras similaridades, sendo diferenciados majoritariamente por sua ocorrência nos países pelos quais a ópera viria a se propagar na Europa nos séculos seguintes à sua origem.

Tabela 01 – Esquema sinóptico dos subgêneros e funções da ópera.
Organização dos subgêneros da ópera, enquanto gênero principal dos quais os outros se ramificam estruturalmente, recebendo características próprias conforme período e local de ocorrência.

Gênero	Subgênero	Função	Ocorrência predominante	Exemplo
Ópera	<i>Opera seria</i>	Apresenta temas complicados de tragédia e heroísmo, com rigidez no formato e uso de recitativos e árias intercaladas, cuja função da orquestra era basicamente acompanhar os cantores	Itália, nos séculos XVIII e XIX	<i>Griselda</i> (1721), de Antonio Vivaldi (1678–1741)
	<i>Opera buffa</i>	Insere elementos de comédia, tendo curta duração e forma simples, em geral performada no intervalo entre os atos de uma <i>opera seria</i>	Itália, no século XVIII	<i>O barbeiro de Sevilha, alma viva ou a inútil precaução</i> (1816), de Rossini
	<i>Opéra bouffé</i>	Com foco no entretenimento, inclui aspectos de sátira, paródia e farsa, com diálogo falado ao invés de recitativo, podendo ser ópera ou opereta, a depender da duração e estrutura	França, da metade para o final do século XIX	<i>Orphée aux enfers</i> (1858), de Jacques Offenbach (1819–1880)
	<i>Opéra comique</i>	Não necessariamente cômica, apresenta música leve para introduzir conceitos, também com números musicais e diálogos falados na mesma medida, com menos cantores e instrumentistas que a <i>opera seria</i>	França, no século XVIII	<i>Carmen</i> (1875), de Georges Bizet (1838–1875)
	<i>Singspiel</i>	Compõe-se de músicas animadas e histórias inspiradas no repertório popular de canções alemãs, também com muito diálogo falado e temas de tom burlesco e ritmos dançantes	Alemanha, majoritariamente no século XVIII, mas com tradição dos <i>Singspiels</i> do século XVII, até o século XIX	<i>A flauta mágica</i> (1791), de Mozart
	<i>Opera semiseria</i>	Intermediava a junção de personagens e situações leves com temas sérios e textos	Itália, na segunda metade do século XVIII e início do século XIX	<i>Linda di Chamounix</i> (1842), de Gaetano

		declamados inclinando-se para a comédia		Donizetti (1797–1848)
	Ópera de câmara	Apresenta-se como uma ópera de pequenas proporções acompanhada por uma orquestra também pequena	Itália e Rússia, no século XVIII	<i>La serva padrona</i> (1733), de Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736)
	Ópera-balada	Insera na encenação baladas e músicas folclóricas, com diálogo falado	Inglaterra, no início do século XVIII, e Alemanha, no final do mesmo século	<i>The beggar's opera</i> (1728), de John Gay (1685–1732)
	Ópera-balé	Acrescenta o balé francês às composições, consistindo em prólogo e três ou quatro atos, combinando ópera e dança	França, no século XVIII	<i>Les fêtes vénitiennes</i> (1710), de André Campra (1660–1744)
	Ópera-oratório	Insera o uso do oratório na ópera, caracterizando-se pela dinâmica estática do texto dramático a ser encenado	Rússia, no século XX	<i>Oedipus rex</i> (1927), de Stravinsky (1882–1971)
	<i>Grand opera</i>	Renova a grandiosidade da ópera, com temas imponentes e estrutura complexa, realizada para agradar grandes multidões	França, no século XIX	<i>O crepúsculo dos deuses</i> (1876), de Wagner
	Opereta	Concebe uma pequena ópera com libreto paródico e música leve, intercalada por diálogos falados, canções e danças, e serviu de inspiração para o surgimento do musical	Inglaterra, da metade do século XIX até o início do século XX	<i>The mikado, or The town of Titipu</i> (1885), de Sullivan

Fonte: Organizado pelo autor (2024) com base em dados coletados de Sadie (1992, v. 3; v. 4), Anderson (1993), Kuhn (2000), Grout e Palisca (2001) e Dourado (2004).

O gênero **ópera** em um sentido básico pode ser caracterizado como sendo “uma forma de drama, de origem italiana, na qual música instrumental é essencial e predominante” (Kuhn, 2000, p. 953, tradução nossa). Além disso, “a palavra ‘ópera’ significa um drama ao longo do qual atores e atrizes cantam” (Sadie, 1992, v. 3, p. 671, tradução nossa), ou ainda “um texto dramático cantado por um ou mais cantores com acompanhamento instrumental” (Anderson, 1993, p. 416, tradução nossa). Tais definições se aproximam do equilíbrio entre música e palavra idealizado pelos primeiros compositores do gênero, no fim do século XVI.

Por se tratar de um termo relativamente seminal, isto é, usado para conceber a ideia da coisa, sofreu várias modificações ao longo de sua história. À sua conceituação, somam-se aspectos estruturais, por certo, mas também de teor geográfico, de conteúdo e de montagem, que deram vazão aos subgêneros destacados na Tabela 01. Há indícios de outros elementos da

música que podem vir a unir-se à construção do termo — como o poema sinfônico¹³ e o *pasticcio*¹⁴, por exemplo, ou ainda “as cenas vocais, recitativos, canções, árias, duetos, trios, coros, e assim por diante, acompanhados por orquestra” (Kuhn, 2000, p. 954, tradução nossa) —, mas aqueles assinalados na Tabela 01 parecem congregar de modo satisfatório as ramificações do gênero principal.

Não obstante, alguns desses elementos são frequentes em quase todos os subgêneros da ópera, especialmente os recitativos¹⁵ e as árias¹⁶, que assumem importância nas composições por darem possibilidade ao desenvolvimento dos enredos. Seja como for, os gêneros ora mencionados sob uma subordinação conceitual se manifestam, em maior ou menor escala, a partir de um conjunto de elementos característicos da música e da poesia que concretizam uma narrativa musicalizada e com aporte na dramaturgia, cujo uso aliado à encenação faz da ópera um produto músico-texto-visual de entretenimento complexo e camadas de sentido para o público que o consome.

A **ópera séria** (*opera seria*, no original em italiano, também registrada em alguns libretos pelo termo *dramma per musica*) é, como o próprio termo indica, marcada pela seriedade de seu conteúdo, geralmente com destaque para temas que envolvem tragédia, heroísmo e grandiosidade. Segundo Kuhn (2000, p. 954, tradução nossa), compartilha virtualmente as mesmas características da *grand opera*, e “denota um drama musical eloquente repleto de convulsões emocionais, conflitos trágicos, cenas de triunfo e desastre, com insanidade, assassinatos e suicídios preenchendo a ação”. Teve uma ocorrência predominante na Itália dos séculos XVIII e XIX, quando se passou a diferenciar os tipos de ópera criados na Europa, podendo contar seu enredo entre três e cinco atos.

Segundo Dourado (2004), a *opera seria* “contrapunha-se aos padrões cômicos mais populares”, o que a tornara o oposto da *opera buffa*. Por haver certa rigidez em sua concepção,

¹³ Como indica o nome, “estas obras têm um caráter sinfônico [...] cada poema é uma forma contínua com várias secções de caráter e andamento mais ou menos constante e alguns que são desenvolvidos, repetidos, variados ou transformados de acordo com a estrutura própria de cada obra” (Grout; Palisca, 2001, p. 617).

¹⁴ Trata-se de uma “música operística ou sacra que faz referências temáticas a obras preexistentes [...]. Durante o Classicismo, o *pasticcio* operístico servia à intenção comercial de autores e empresários, citando à maneira de *pot-pourris* composições recentes que havia caído no gosto do público” (Dourado, 2004, p. 246).

¹⁵ Referem-se a “um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, com a intenção de imitar a fala dramática na música. Na prática, a sua natureza tem variado muito de acordo com a época, a nacionalidade, a origem e o contexto” (Sadie, 1992, v. 3, p. 1251, tradução nossa).

¹⁶ Podem ser consideradas “uma música solo geralmente estruturada em um padrão formal. As árias geralmente transmitem pensamentos reflexivos e introspectivos, em vez de ações descritivas” (Fisher, 2005, p. 416, tradução nossa). Em dado momento da história, “as árias tornaram-se peças de destaque do cantor, e eles criavam cadências (*cadenzas*), nas quais embelezavam e improvisavam passagens no final das árias para exibir sua bravata vocal. Como resultado, os compositores superaram-se uns aos outros na escrita de árias decorativas para os cantores mostrarem a sua destreza vocal” (Fisher, 2005, p. 21, tradução nossa).

era considerada “estática e inteiramente previsível, dramática e musicalmente; seu único interesse residia na música, não no drama; tanto a dramaturgia quanto o estilo musical permaneceram praticamente os mesmos de geração em geração” (Sadie, 1992, v. 3, p. 698, tradução nossa). Suas características também davam um ar mais erudito ao público que a preferia em relação às óperas de teor cômico, por terem retratadas histórias pesadas, bastante indicativas da parcela dramática, mas principalmente pela musicalidade firme e complexa. Por quase todo o século XVIII, foi a principal forma operística apresentada nas casas de espetáculos, desenvolvendo, de acordo com Anderson (1993, p. 419, tradução nossa), “uma formalidade rígida que era ao mesmo tempo dramaticamente sufocante e altamente artificial”.

Por conseguinte, a *opera buffa* (no original em italiano, também registrada em alguns libretos pelo termo *dramma giocoso*) se distancia da *opera seria* exatamente por adotar o tom mais leve em suas obras, o que a caracteriza por investidas satíricas até mesmo quando aborda temas mais sérios da sociedade. Conforme a definição de Kuhn (2000, p. 954, tradução nossa), esse subgênero “prospera com base em esquemas e estratégias encontrados em comédias de Shakespeare, Molière e outros clássicos da literatura dramática. Essas peças estão repletas de identidades equivocadas, disfarces, decepções e intrigas, mas a virtude triunfa no final”.

Todavia, sua ocorrência predominante também é a Itália, e nisso não se pode confundir com a *opéra bouffe*, que, embora compartilhe de verossimilhanças, predominou na França. Era caracterizada por sua duração curta (em relação à *opera seria*, que costumava passar facilmente das três horas de duração). Aliás, segundo Dourado (2004, p. 234), esse gênero de ópera cômica italiana tinha “forma simples com não mais de três atos e textos recitativos, [e] surgiu inspirada nos *Intermezzi* apresentados nos intervalos da chamada *Opera Seria*”. Por ter menor duração e apresentar veia cômica, tornou-se logo bastante popular dentro e fora da Itália ao longo do século XVIII (Anderson, 1993).

Sua equivalente francesa — agora, sim, a *opéra bouffe* (no original em francês) — desenvolveu-se da metade para o final do século XIX na França, e na qual “um diálogo espirituoso e uma música leve e brilhante se combinam em um gênero projetado para entreter” (Sadie, 1992, v. 3, p. 684, tradução nossa). É conveniente afirmar que, por ter se originado após a *opera buffa* italiana, o termo *opéra bouffe* é uma tradução para diferenciar-se do subgênero praticado na Itália (Anderson, 1993). Também é importante diferenciá-la da *opéra comique*, pois costumava apresentar “um tom mais francamente humorístico, muitas vezes beirando a farsa, e o uso de paródia e sátira (literária, musical, social e às vezes política)” (Sadie, 1992, v. 3, p. 684, tradução nossa).

Tanto a vertente italiana quanto a francesa pareciam apostar nas sátiras para entreter o público. Tal fato é contextualizado a partir do reinado de Napoleão III (1808–1873), que governou a França no período pós-Revolução Francesa, e acabou se tornando tema recorrente nas paródias e sátiras de várias expressões artísticas. À época, a Europa via-se mergulhada em conflitos de guerra, e, portanto, este tema era quase sempre tocado pelas óperas sob uma espécie de suavização para dar ao público um alívio cômico.

Em justaposição, a **ópera cômica** propriamente dita (*opéra comique*, no original em francês) se parece bastante com as descrições da *opera buffa* e da *opéra bouffe*, com uma das principais diferenças sendo a de produzir um “diálogo falado ao invés de recitativo” (Kuhn, 2000, p. 954, tradução nossa). Ainda segundo o autor, sua natureza não é necessariamente humorística, até porque, à época, o conceito de comédia tinha conotações diversas, de modo que “a música dessas óperas tinha uma textura leve e dramática, muitas vezes introduzindo conceitos de moralidade e comportamento social adequado”, e podia tratar de temas como tragédias e morte, sem o peso de seu conteúdo.

Estruturalmente, “a ópera cômica tinha menos pretensões do que a grande ópera, requeria menos cantores e instrumentistas e era escrita numa linguagem musical muito mais simples” (Grout; Palisca, 2001, p. 630). De acordo com Dourado (2004), o subgênero predominou até o início do século XX, mas pode ser identificado também nos séculos XVIII e XIX. Em sua simplicidade, buscava contrapor-se à complexidade da *grand opera*, que assumia para si um tom mais sério de proporções grandiosas. Todavia, embora seja mais simples que a *grand opera*, está na rigidez de sua estrutura, portanto, a característica que a diferencia melhor de suas semelhantes *opera bouffa* italiana e *opéra bouffe* francesa.

Do lado germânico das variações operísticas, ainda no século XVIII surgiu o *Singspiel* (no original em alemão), que se soma às equivalências cômicas italiana e francesa. Trata-se de um termo para designar uma ópera alemã oitocentista “com diálogo falado e enredo cômico ou sentimental [e] é uma aplicação moderna do termo, que se estabilizou em terras de língua alemã apenas no século XIX” (Sadie, 1992, v. 4, p. 402, tradução nossa). Segundo Grout e Palisca (2001, p. 370), “quando se empregava o recitativo, este era, geralmente, num estilo tomado praticamente sem alterações da ópera italiana”, o que corrobora o fato de que a tradição italiana era muito apreciada na Alemanha nos séculos XVII e XVIII.

Assim como a *opera buffa* e a *opéra bouffe*, o *Singspiel* também é caracterizado por um diálogo falado ao invés de um recitativo acompanhado por orquestra (Fisher, 2005), o que o coloca em um tripé com suas equivalentes italiana e francesa em uma tendência na ópera europeia que via surgir no público que frequentava as casas de espetáculo uma demanda por

obras mais leves e palatáveis para consumo. Por conta disso, “muitas das melodias dos *Singspiel* setecentistas foram compiladas em coletâneas de canções alemãs, tendo-se, assim, transformado praticamente, com o passar do tempo, em canções de repertório popular”. Este fato leva o *Singspiel* um tanto mais além, pois de certa forma nacionalizou a comédia a partir de músicas previamente conhecidas pelos alemães, não sendo este necessariamente o objetivo por trás dos compositores italianos e franceses.

Em outra ramificação do gênero operístico, há a **ópera semi-séria** (*opera semiseria*, no original em italiano, e “semisséria”, sem uso do hífen, na atualização das regras para a língua portuguesa), que, segundo Anderson (1993, p. 419, tradução nossa), originou-se na segunda metade do século XVIII para descrever “uma obra de caráter bastante leve, mas que também contém alguns elementos sérios”. Este subgênero perdurou até o século XIX como “um gênero intermediário [...] aplicado principalmente às obras italianas equivalentes às obras francesas pós-revolucionárias [...] e depois se estendendo para as comédias” (Sadie, 1992, v. 3, p. 697, tradução nossa).

Definia-se, de acordo com Dourado (2004, p. 234) por “textos declamados de características melodramáticas do Classicismo italiano”. Poderia ser virtualmente considerada uma ópera cômica, como no caso francês, mas adotava elementos de seriedade no sentido do termo principal da ópera, como tragédias, heroísmo e grandiosidade (Fisher, 2005). Por conta disso, situava-se em lugar intermediário entre a *opera seria* e a *opéra comique*, muito embora fosse adotada majoritariamente na Itália oitocentista. Por sua flexibilidade no conteúdo, permitia mais liberdade aos compositores que se arriscavam a adaptar libretos de cunho dramático, mas que davam margem para certo alívio cômico.

No que diz respeito à **ópera de câmara**, trata-se, segundo Dourado (2004, p. 234), de uma “ópera de pequenas proporções com acompanhamento de uma pequena orquestra”. Mais do que um subgênero, caracteriza-se pelo formato de sua apresentação, haja vista que pode ser acompanhada por um pequeno grupo de músicos ao invés de uma orquestra completa. Começou a ser observada no início do século XVIII na Itália e na Rússia como uma maneira de levar a performance das óperas a locais menos preparados para receber obras completas. Era comum, portanto, haver arranjos de vários tipos de óperas (sérias, semissérias, cômicas) para garantir uma apresentação virtualmente total das narrativas exploradas.

Em outro extremo, a **ópera-balada** caracterizava-se como “uma obra musical composta principalmente de baladas e canções folclóricas existentes, ou suas melodias, nas quais o diálogo falado é um componente” (Kuhn, 2000, p. 944, tradução nossa). Popularizou-se na

Inglaterra no início do século XVIII, chegando a assemelhar-se ao *vaudeville*¹⁷ francês. Ainda segundo o autor, a ópera-balada também ganhou notoriedade na Alemanha no fim do mesmo século, mas foi eventualmente substituída no gosto germânico pelo *Singspiel*.

Acerca da **ópera-balé** (*opéra ballet*, no original em francês), assume-se que o subgênero surgiu na França por volta do final do século XVII e início do século XVIII, agregando às óperas o elemento do balé francês, de modo mais ou menos equilibrado, com vistas a agradar espectadores menos exigentes. Configurava-se, tal como aponta Kuhn (2000, p. 954, tradução nossa), por ser “um drama popular de entretenimento [...] elevou a comédia lírica a um nível equivalente à tragédia para o público francês”, de sorte que ganhou o gosto da audiência justamente pela adição do balé performado pelos cantores no palco.

O formato “geralmente consistia em um prólogo e três ou quatro atos [...] caracterizados por um enredo ou assunto separado para cada ato [...], e uma ênfase em *divertissements* que incluíam música vocal e também dança (geralmente colocada no clímax do ato)” (Sadie, 1992, v. 3, p. 683, tradução nossa). Assim, sua principal característica era combinar a dança (acrescida como elemento de protagonismo) aos textos cantados tanto em teor dramático quanto cômico. De certo modo, foi a partir da ópera-balé que o elemento da dança foi encarado com maior seriedade nos aspectos cênicos das óperas produzidas na França da época.

Outro subgênero operístico é a **ópera-oratório**, que, como o próprio termo sugere, se manifesta na junção da ópera ao estilo do oratório. Em sua forma intermediária, “canto e declamação transcorrem sem cena no palco” (Dourado, 2004, p. 234), como em uma espécie de monólogo teatral, muito embora possa ser executado por mais de um personagem. Por conta disso, Anderson (1993, p. 418, tradução nossa) define este formato como “sendo de natureza amplamente estática, mas estabelecendo um texto dramático e destinado a ser encenado”, e serve principalmente para desenvolver grandes narrativas de modo mais objetivo, a fim de fazer o público compreender melhor o que se passa na história. Por outro lado, atualmente o termo também pode se referir a uma ópera, de qualquer subgênero, não havendo presença de figurinos ou cenários, e, segundo Dourado (2004, p. 234), apresenta a “parte cantada e instrumental de uma ópera, sem cena ou movimentos sobre o palco”.

Concernente à **grande ópera** (*grand opéra*, no original em francês, ou *grand opera*, no equivalente em inglês pelo qual é mais conhecida na literatura sobre ópera), o subgênero surgiu nas primeiras décadas do século XIX “com a ascensão de uma classe média numerosa e cada

¹⁷ Segundo Dourado (2004, p. 352), trata-se de um “gênero de canção de espírito satírico que teve origem na normanda Vau de Ville do final da Idade Média. Posteriormente, passou a referir-se também a comédias leves de diálogos declamados, que eram acompanhadas por temas musicais [...], e ópera com diversos movimentos”.

vez mais influente [...], destinado a cativar o público relativamente inculto que enchia os teatros de ópera em busca de emoções e divertimento” (Grout; Palisca, 2001, p. 628). Geralmente estruturada em cinco atos, Kuhn (2000, p. 950, tradução nossa) esclarece que abordava “um tema heroico, mitológico ou histórico, suntuosamente fantasiado e produzido em uma grande casa de ópera”, com grande corpo orquestral e inúmeros personagens no palco.

A parcela semântica da palavra “grande” no termo indicava exatamente isto, ou seja, a grandiosidade em todos os elementos que compunham as óperas desse subgênero. O desejo dos compositores franceses era o de dar ares voluptuosos às suas composições, agregando aos espetáculos, de acordo com Grout e Palisca (2001, p. 629), “imponência de estrutura e de estilo — com música que transcende eficazmente os aspectos externos da acção”. Embora houvesse predominado principalmente na França, o subgênero também exerceu forte influência em Wagner, que viria a ficar conhecido por suas óperas grandiosas, às vezes de produção megalomaniacas, na Alemanha novecentista.

Por sua vez, a **opereta** (*operetta*, no original em italiano) se traduz literalmente como “‘pequena ópera’ em que o libreto tem um tom cômico, zombador-patético, paródico ou tudo menos sério. A música é leve e animada, muitas vezes interrompida por diálogos” (Kuhn, 2000, p. 954, tradução nossa). De acordo com Dourado (2004, p. 234), o termo geralmente é atribuído a Mozart, que tinha bastante sucesso em composições desse subgênero, e, tendo se popularizado “na Viena do final do século XIX, consagrou-se na Inglaterra de [William Schwenck] Gilbert [(1836–1911)] e [Arthur Seymour] Sullivan [(1842–1900)] e abriu caminho para o surgimento do musical no século XX”.

Conforme apontado por Sadie (1992, v. 3, p. 707), “o termo ‘*operetta*’ também tem sido comumente aplicado de um modo mais abrangente para descrever obras curtas, ou menos ambiciosas, derivadas da ópera”. Apresenta como características principais o uso de diálogos falados, acompanhados de danças e canções curtas intercaladas ao longo dos diálogos para dar leveza a passagens mais complicadas da trama, o que tornava mais simples a compreensão da narrativa principal para o público.

Por fim, embora não seja considerado um subgênero da ópera, é consenso que o **musical** se originou dos estilos operísticos aqui apresentados, tendo sido especialmente inspirado na opereta (Anderson, 1993), e, portanto, vale a menção neste ponto do texto. Historicamente, no século XX, “quando a opereta conheceu o jazz americano, o *music hall* e a música *folk*, o musical nasceu” (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 20, tradução nossa), tendo, contudo, iniciado na Inglaterra e, segundo os autores, se popularizado na América.

Adicionalmente, Dourado (2004, p. 218) indica que esta expressão artística faz uma referência à tradição do “teatro musical, e em especial à música que surgiu da comédia musical, à ópera cômica do final do século XIX”. Em virtude disso, ainda segundo esclarecimentos do autor, “apesar de originar-se dos ambientes burlescos da Inglaterra, mantinha fortes afinidades com a chamada opereta, de estilo leve e palatável”. Atualmente, o musical ganhou características que o separam da ópera — principalmente no estilo do canto, que costuma adotar uma versão mais natural ao invés do lírico —, e apresenta performances mais teatrais nas quais a musicalidade é utilizada apenas como elemento complementar, e não como parte insubstituível no equilíbrio entre texto e música.

De qualquer modo, todos estes subgêneros compõem uma espécie de rizoma cronológico que elucidada como a ópera foi construída, recebida e modificada ao longo da história. Em maior ou menor escala, cada um dos formatos ora apresentados acaba por manifestar vestígios de sua concepção seminal, na qual os elementos que a compõem dialogam em detrimento de uma narrativa condutora que a torna, mesmo hoje, uma forma de arte atemporal. Apesar das poucas obras compostas atualmente, aquelas anteriormente criadas sobrevivem ao critério do tempo a partir de suas reproduções nas mais variadas linguagens contemporâneas.

2.3 Ato III – Montagem

Como em qualquer expressão artística que seja apresentada em forma de espetáculo, a ópera encara também o processo de montagem. Esse processo congrega uma série de dimensões — desde o viés artístico até a produção técnica — que atravessam a totalidade de sua concepção para, enfim, ser apresentada a uma audiência. Neste texto, considero, para uma espécie de diálogo com o composto semiótico e cultural da pesquisa, as dimensões relativas à composição, ao libreto, ao figurino, à cenografia e, por último, à performance — tudo isto em um vínculo congênere à própria montagem de um espetáculo lírico, a fim de subsidiar reflexões sobre a produção de sentido intrínseca à ópera em seus variados elementos.

Como esclarecido até aqui, o processo de produção de uma ópera geralmente se inicia quando um compositor escolhe um libreto para musicalizar. Ao longo da história da ópera, tais libretos são selecionados de histórias previamente conhecidas do público, mas às vezes podem ser criados especialmente para o gênero operístico. Uma vez definida a narrativa a ser contada, o compositor se debruça, então, sobre a criação da música em torno do texto, e nisso são considerados tanto a ambiência sonora — isto é, o acompanhamento orquestral — quanto a

execução do texto, seja por meio de diálogos, canções, árias, recitativos, que por sua vez podem ser performados individualmente pelos cantores, ou em duetos, trios, coros. Depois disso, pensa-se sobre os aspectos relacionados à vestimenta dos ocupantes do palco e ao cenário distribuído entre as cenas. Estes aspectos podem ser também definidos pelo compositor, mas, mais recentemente, atribui-se tal função a um diretor de espetáculo, que tende a cuidar de outras dimensões relacionadas à encenação, ao cronograma, às récitas¹⁸ da ópera e a outras técnicas que se desdobram do espetáculo propriamente dito.

Até que seja, de fato, apresentada ao público, a ópera é exaustivamente ensaiada, de modo a satisfazer o compositor na concretização de suas ideias. Para tanto, é necessário que haja uma harmonia entre todos os corpos participantes daquela ópera, como os instrumentistas, os cantores, os bailarinos, o coral — e, em certas óperas, até mesmo animais domésticos, usados para garantir a execução da narrativa (Riding; Dunton-Downer, 2006). Fato é que uma ópera, para ser completa, perpassa níveis de montagem que abrangem muitas camadas — artísticas ou não —, a fim de fazer nascer um produto músico-texto-visual capaz de entreter a audiência através da conjunção entre todas estas dimensões em uma única expressão artística.

Em relação a isso, Mattos (2010, p. 2) esclarece que

os conceitos de montagens de espetáculos de artes cênicas de grande porte tiveram que se modificar. Antes a preocupação era apenas manter o nível musical, cênico e principalmente perpetuar as tradições. Hoje isto não é mais possível, por causa dos altos custos. Com isto, começou-se a pensar em renovação. Como atrair público, gastar pouco nos cenários, figurinos, cachês e divulgação?

Uma das causas do afastamento do público do teatro é que as óperas são apresentadas em língua original, o italiano, o francês e o alemão, dificultando a natural compreensão do enredo. Além disto, as óperas duram em média cerca de três horas e o público se cansa de permanecer nos teatros todo este tempo sem entender o enredo.

Um dos pontos sinalizados pelo autor diz respeito à duração das óperas, que, no caso da passagem citada, refere-se provavelmente à *opera seria* e/ou à *grand opera*, que se caracterizavam pela longa duração de suas récitas. Todavia, há óperas de menor duração, como o trio de subgêneros composto pela *opera buffa* italiana, a *opéra bouffe* francesa e o *singspiel* alemão, além da também francesa *opéra comique*. Estes tipos de ópera, inclusive, destacavam-se justamente pela duração menor, o que permitia mais apresentações em um mesmo dia, e ganhavam a apreciação do público por seu conteúdo mais leve e divertido.

¹⁸ Trata-se das apresentações e reapresentações de uma ópera (Dourado, 2004).

Outro aspecto apontado pelo autor se refere aos custos altos de se produzir óperas. Esta discussão parece não imperar tanto quando se discute os custos para produção de outras expressões artísticas, como filmes, séries, músicas populares, dentre outras linguagens em que há um orçamento para sua produção, geralmente em investimentos de estúdios e outras agências privadas de fomento. Todavia, por atrelar-se em caráter estereotípico a um elitismo erudito, costuma-se pensar que, talvez, a ópera seja de consumo mercadológico menos vendável e, portanto, pouco rentável na comparação com os outros exemplos supramencionados.

A resposta para este problema se vê, comumente, na inserção do gênero operístico em eventos que congregam outras formas de arte, como o teatro, a dança e a música orquestrada de concertos, aos quais a ópera se assoma ao invés de protagonizá-los. Ou ainda é possível constatar a apresentação de óperas apenas com foco na música e no canto, desconsiderando as dimensões de figurino e cenografia, por exemplo, para baratear os custos da produção, cuja apresentação é conhecida pelo termo ópera-oratório.

Riding e Dunton-Downer (2006, p. 29, tradução nossa) argumentam que, muito embora a ópera possa ser consumida e apreciada em gravações sonoras, “só ganha vida quando a música e a letra se encontram com interpretação, decoração, iluminação e figurinos. É então que o público decide se a alquimia teve sucesso”. Os exemplos de apreciação do público das apresentações de ópera são o que deve indicar se uma ópera é bem recebida ou não, de modo que suas futuras reapresentações recaem, em última análise, sobre seu valor mercadológico como produto capaz de entreter aqueles que pagam um ingresso — por vezes caro, se comparado a uma entrada para o cinema, por exemplo — para assisti-la.

Modelos viáveis para baratear a ópera não são incomuns ao longo de sua trajetória. Um deles, no Brasil, é a *Presto-Ópera*¹⁹, um projeto de extensão da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) na década de 1990. Segundo Mattos (2010, p. 3), o projeto contrariava o estereótipo de que ópera deve “realizada apenas para a elite e com muito dinheiro”, provando que “a ópera pode e deve ser popularizada, desmistificando o elitismo sempre aliado a ela”. Para tanto, os recursos de sua produção devem prestar-se a um tipo de “renovação minimalista [...] sem que esta perca sua característica original, sua beleza e ao mesmo tempo modernizando-a”.

O projeto de extensão analisado pelo autor surge como uma maneira de flexibilizar as formas pelas quais a ópera é viabilizada. Nesse intento, o autor sugere como base principal

¹⁹ Vale esclarecer que, embora insinue o contrário, *Presto-Ópera* não é um subgênero operístico, por isso não consta na Tabela 01; trata-se do título de um projeto de extensão desenvolvido na UFPB a partir de 1992. O termo “presto”, que significa “pronto” em italiano, alude à rapidez e à simplicidade com que as óperas podem ser apresentadas, com poucos recursos e músicos ainda em processo de formação profissional (Mattos, 2010).

desta alternativa que a ópera tenha seu enredo apresentado ao público por meio de um narrador, e isto pode ser feito inclusive na língua portuguesa, mesmo que o libreto original exponha uma língua diferente, como o italiano, o francês e o alemão — idiomas mais comuns nas óperas dos mais variados compositores dos últimos quatrocentos anos. Além disso, trechos que não precisem ser necessariamente cantados — a exemplos dos recitativos, diálogos e oratórios — também podem ser transcritos para o português, de modo que tal adaptação facilite a compreensão da audiência e, ao mesmo tempo, excetue nestas partes a necessidade do uso de figurinos rebuscados ou cenários complexos no palco.

Entretanto, essas formas de apresentação da ópera parecem dar conta de baratear apenas aquilo que está relacionado às vestimentas e à cenografia, haja vista que, em se tratando da qualidade musical, ainda é necessário contratar instrumentistas experientes e cantores gabaritados na arte do canto lírico, camadas estas que também demandam custo significativo para a produção dos espetáculos. Adicionalmente, em tempos progressos era necessário considerar, ainda, que certos lugares se viam limitados pela permissão de quem poderia ou não subir aos palcos, e certos recursos utilizados poderiam ser considerados profanos demais ou inadequados para serem apresentados a determinados públicos.

Sobre o fato, Coelho (2003, p. 26) comenta o seguinte:

Mulheres, porém, não podiam pisar no palco na sede do papado [em Roma, no início do século XVIII] e, com elencos exclusivamente masculinos, era muito difícil realizar o drama, a não ser mediante recursos extremamente estilizados — ou seja, por meios exclusivamente musicais, capazes de sugerir, lançando mão de diversas convenções, a diferença entre o príncipe heróico e a castelã melancólica e enamorada. Técnicas e expedientes expressivos tinham de ser elevados ao extremo, a música instrumental ganhava função mais importante e, ao arsenal sério, era preciso também somar uma série de elementos que provinham do domínio bufo [cômico].

Com efeito, Riding e Dunton-Downer (2006, p. 31, tradução nossa) acrescentam:

Uma casa de ópera deve contratar os melhores cantores anos antes do compromisso, mas a decisão mais importante envolve escolher o diretor de uma nova produção. Uma vez nomeado, ele escolhe os cenógrafos, a iluminação e os figurinistas e, juntos, dão forma ao conceito de ópera do diretor. Em seguida, as oficinas de teatro passam a construir cenários, informatizar planos de iluminação e confeccionar fantasias e perucas. Então, várias semanas antes da noite de estreia, os ensaios começam. Os solistas e o coro devem conhecer suas partes, mas o diretor deve definir como atuam. O maestro então molda o som da ópera, mas seu visual já está fixo.

Por um lado, a montagem das óperas no passado atrelava-se a muito mais camadas do que apenas aquelas referentes aos recursos materiais e financeiros. Tratava-se, em alguns casos, de traduzir os aspectos narrativos através das linguagens disponíveis, dentre as quais, afora o texto, repousava com maior relevância na música. Por conta disso, ao invés de apenas acompanhar os cantores ou de ser um contracanto na obra, a musicalização tinha de suprir as limitações visuais expostas no palco, tentando incutir no público alusões à feminilidade, à virtude, à delicadeza — estratos estes muito mais sugestivos para a recepção da audiência do que factualmente impressos na visualidade da montagem do que se performava.

Por outro lado, artistas preparados para atuarem em óperas não eram tão comuns em épocas em que a maior parte dos corpos artísticos se mantinha em companhias conhecidas pelos compositores, que delas faziam uso para a realização dos espetáculos. Assim, não bastava programar com bastante antecedência os contratos com essas companhias, mas era necessário, também, esquematizar a logística por trás da carpintaria na construção de cenários, da alfaiataria por trás da confecção de figurinos, ou mesmo da produção técnica da iluminação de certas cenas para satisfazer as intenções dos diretores do espetáculo.

Aqui se insere o aspecto da dramaturgia, sob o qual a encenação versava aspectos teatrais que o compositor em geral não dominava. Mattos (2010, p. 5) lista alguns desses aspectos na preparação dos personagens, como “ação e reação, necessárias em determinadas cenas, e aprender a caminhar no palco de acordo com o personagem. Existe também a necessidade de desenvolver um gestual de mímica facial e de mãos, pois esta forma é muito usada em papéis cômicos”, dentre outros que se somam à parcela cênica da ópera. Além disso, se a ópera necessitasse de números de dança, como o balé, seria imprescindível formalizar coreografias, ensaiá-las e conectá-las de modo orgânico ao contexto pré-definido dos enredos, de modo a não destoar das parcelas músico-teatrais do espetáculo. De modo geral,

ao montar um espetáculo de artes cênicas não se pode deixar para um segundo plano os cenários e figurinos. Por tradição, a ópera é um espetáculo caro e que somente a elite social pode ter acesso em detrimento das outras camadas sociais. Visando modificar esta situação, e buscando uma mentalidade atual e politicamente correta, os cenários deverão ser sempre confeccionados com materiais recicláveis, como papelão, canos de PVC, e que sejam de fácil transporte, possibilitando pequenas turnês. Os figurinos sempre que possível deverão ser customizados a partir de vestuários pré-existentes, brechós, retalhos diversos, com acessórios confeccionados com materiais recicláveis como garrafas pet, tampas de garrafas, borracha, couro sintético. Os alunos podem desenvolver a criatividade aprendendo também a se maquiar e pentear ajudando uns aos outros substituindo contra-regras, camareiras, maquiadores e cabeleireiros (Mattos, 2010, p. 5).

A passagem do autor se refere ao projeto de extensão *Presto-Ópera* na UFPB, mas pode se estender facilmente à montagem da ópera em outras configurações, pelo menos na atualidade. Adicionalmente, é possível fazer bom uso da tecnologia, que hoje é manuseada para facilitar não apenas os aspectos voltados à iluminação dos cenários e dos personagens, ou para registrar as récitas por meio de fotografias e vídeos, mas também para a projeção de imagens estáticas e em movimento no palco que podem substituir, até certo ponto, a construção de cenários caros. Por meio do uso de projetores, aliás, é possível fazer nascer fundos de florestas, oceanos, épocas passadas ou até mesmo mundos fantásticos que fogem à realidade limitada do mundo real. Os aparatos tecnológicos, embora geralmente mais caros, podem ser reutilizados em vários espetáculos, tornando-os sustentáveis e fazendo-os ter uma ótima relação custo-benefício a médio e longo prazos.

Nos dias de hoje, é mais fácil visualizar alternativas para baratear os custos exorbitantes da produção de uma ópera. Todavia, ao longo dos quatro séculos em que, permito-me a inferência, a ópera vinha passando por inúmeras reformas de estilo, estrutura, concepção e apresentação, mencionar tais alternativas requer uma análise minuciosa — e talvez perigosamente anacrônica — das épocas. No fim das contas, podemos tecer interpretações mais próximas da realidade quando consideramos, em sentido básico, que as óperas seguiam as predeterminações das histórias que contavam, de modo a alcançar a satisfação — bilateral entre seus idealizadores e o público que a consumia — por meio da qual se poderia classificar a ópera no sucesso de sua realização.

Afinal de contas, “a inovação cênica precisa ter um sentido, suscitar uma reflexão que tenha relação com a estória” (Ortenblad, 2014, p. 5). As novas leituras de óperas há muito compostas permitem uma flexibilidade em sua montagem, de sorte que hoje ficam à mercê dos recursos destinados à sua apresentação, repartidos pela direção dos espetáculos em um modo que deve se preocupar com a qualidade artística, certamente, mas que não pode desconsiderar aspectos puramente mercadológicos de distribuição, número de públicos, material de divulgação, dentre tantos outros que orbitam em volta da realização de eventos, festivais, celebrações de datas comemorativas e assim por diante.

No esquema dessas dimensões, o libreto pode ser considerado como a porta de entrada para a concepção de uma ópera. “‘Primeiro as palavras, depois a música’, é o antigo credo da ópera italiana. Alguns compositores opuseram-se a esta afirmação, mas toda grande ópera começa com um libreto forte” (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 23, tradução nossa). Os libretos das óperas costumam atravessar uma variedade de temas, que vão desde as tragédias gregas e o folclore popular europeu, até romances proibidos, libertinagem, vingança e histórias

baseadas em personalidades reais da história, a exemplo de *Anna Bolena* (1830) e *Maria Stuarda* (1835), ambas de Donizetti, que se inspiraram nas vidas com fim trágico²⁰ da rainha da Inglaterra e da rainha da Escócia, respectivamente.

Não era incomum que alguns compositores escrevessem seus próprios libretos, como o caso especial de Wagner, tendo uma necessidade de criar todas as partes importantes de suas obras. Todavia, em geral, muitos compositores famosos firmavam parcerias com libretistas para juntos darem vida às histórias narradas nas óperas. “No entanto, os libretistas são frequentemente os heróis anônimos da ópera. Uma vez que suas histórias são musicadas, a ópera é lembrada por seu compositor. Pior ainda, uma ópera fracassada é muitas vezes atribuída a um libreto fraco” (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 23, tradução nossa).

Fato é que a cumplicidade entre compositores e libretistas tendia a gerar resultados impactantes no microcosmos operístico. Lorenzo Da Ponte (1749–1838) escreveu para Mozart o libreto para três das mais famosas óperas do compositor, *As bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790), bem como seis libretos para Antonio Salieri (1750–1825), quatro libretos para Giuseppe Francesco Bianchi (1752–1810), e inúmeros outros libretos para as óperas de outros compositores. Firmando parceria com A. S. Sullivan, W. S. Gilbert compôs cerca de 14 libretos para as óperas cômicas do compositor, gerando uma colaboração de décadas que, segundo Dourado (2004), viria a inspirar o surgimento do musical no início do século XX. Também há parcerias entre mais de um libretista e um compositor, como no caso da dupla Luigi Illica (1857–1919) e Giuseppe Giacosa (1847–1906), que juntos escreveram o libreto para quatro das óperas mais célebres de Giacomo Puccini (1858–1924), dentre elas *La bohème* (1896), *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904), que figuram entre as óperas mais famosas da história (Maddocks, 2011).

Quando a ópera viajou para além das cortes e cidades italianas, os libretistas adaptaram a forma para se adequar às línguas, histórias e tradições teatrais nativas. Tal como os primeiros libretistas de Veneza, alguns escreveram para casas de ópera públicas, onde a chave do sucesso era libertar as maiores paixões dos frequentadores de ópera pagantes.

Outros escreveram para produções judiciais, onde a tarefa era agradar ao soberano que encomendou a ópera. Em ambos os casos, o tema da ópera tinha de ser digno de grandeza emocional e teatral. De montagem cara, as óperas também exigiam uma mistura incomum de talentos e energias para serem encenadas (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 23–24, tradução nossa).

²⁰ Ambas as rainhas foram decapitadas. Anna Bolena foi sentenciada à “pena de morte sob acusações de infidelidade e incesto” (Nogueira; Ferrari, 2020, *online*), e Maria Stuarda sofreu o mesmo fim sob acusação do “assassinato de seu segundo marido”. As óperas de Donizetti sobre as monarcas foram performadas em Manaus no atual Festival Amazonas de Ópera.

Ainda para os autores, “no nascimento da ópera, não existia tal disputa [entre texto e música...], as palavras formavam o centro de gravidade: a música servia ao texto ao expressar as qualidades musicais da linguagem e da ação” (Riding e Dunton-Downer, 2006, p. 23, tradução nossa). Mesmo assim, “se uma ópera deveria recorrer a contadores de histórias [...], dramaturgos [...] ou poetas nacionais [...]; baseada na história ou no folclore [...], a matéria-prima teve de ser moldada para se adequar às convenções — e possibilidades — do momento histórico da ópera”, tendo sido o libretista Giovanni Francesco Busanello (1598–1659) a adotar, ainda na década de 1640, a história como fonte para uma ópera ao invés da ficção. Todos esses elementos fazem do libreto uma parte importante não apenas para a concepção de uma ópera, mas também para sua montagem, que passa a ganhar vida na história a ser contada.

Outra dimensão que integra a montagem de uma ópera são os figurinos. Hoje, pensar nos figurinos de uma ópera significa pensar no passado, muito embora, à época em que a maioria das óperas estreou, o passado de agora fosse o presente de então, o que isola a representação para a realidade vivida naquele tempo, e que hoje se manifesta como uma representação pregressa dos contextos históricos do passado. Podemos aduzir ao apelo que o passado incita em nosso interesse enquanto espectadores da história. Benjamin (1987, p. 223) comenta que “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção”. Mas vai muito além desse aspecto, quando ponderamos a história como experiência inalcançável, “pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes?”. Ou ainda, “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer?”.

Seguindo este encaminhamento, a imaginação simbólica pode ser considerada através de sua dimensão de equilíbrio sociológico, distanciando-se, mesmo que por pouco, do equilíbrio biológico e do equilíbrio psíquico. Dentro deste cenário, Durand (1993, p. 108) aponta que “o símbolo, no seu dinamismo instaurador em busca de sentido, constitui o próprio modelo da mediação do Eterno no temporal”. Aqui se observa, portanto, a intrincada relação entre ficção histórica e imaginação simbólica.

Durand completa, ainda, argumentando acerca da importância do símbolo para a construção da imagem, de modo a representar sentidos secretos, transfigurando o concreto em abstrato. Em uma perspectiva diacrônica, o símbolo carrega a potência de construir e reconstruir, mas também de destruir o sentido, isto é, na corrida do imaginário, concebe-se a possibilidade de significação, ressignificação e esvaziamento do simbólico naquilo que é representado.

Adicionalmente, através da ópera, do filme, da peça teatral e de outras composições audiovisuais — nas visuais com maior frequência —, “revivemos o passado, percebemos novas nuances do presente, conhecemos outras culturas, capturados que estamos pelo efeito de realidade, ou seja, pela sensação de estarmos diante da concretude do real” (Rossini, 2008, p. 128). Nesse sentido, a perspectiva de Benjamin (1987, p. 224) se solidifica ao indicar que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.

Até o século XX, os figurinos evocavam a época em que se passava uma ópera. Hoje, os figurinos são usados para definir o clima de uma produção: os trajes de época anunciam uma abordagem tradicional; o vestido moderno antecipa uma mensagem social ou política. E, no entanto, os personagens de palco também podem estar vestidos com uma mistura peculiarmente operística: heroínas em vestidos adornados com joias, opostas a heróis em uniformes marciais de estilo romano, mulheres em *chiffon* de cores vivas e homens em couro preto. Ainda assim, como os trajes são caros para serem feitos sob medida, eles nunca são uma reflexão tardia. Na prática, embora não correspondam a um período exato, constituem uma parte intrínseca de toda produção (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 32, tradução nossa).

Neste sentido, cabe sugerir que existem elementos específicos na narrativa da ópera para representar o passado, inculcando no público a experiência sensorial e imaginária de uma viagem no tempo — tanto para o passado (quando se tem esta intenção) quanto para o futuro (em uma prospecção calculada de imaginário), e em simultâneo para a fantasia atemporal (cuja história não lhe cai como via de regra, mas tampouco o fazem o presente e o futuro, haja vista sua simbologia fantástica). Esses elementos podem ser manifestados nos figurinos, nas cenografias, nas paisagens sonoras e em vários outros instrumentos simbólicos com potencial de representação histórica.

Os estudos acerca do figurino podem ser rastreados desde sua utilização na Grécia Antiga. O figurino, portanto, na ópera — podemos especular — vem munido expressivamente do “trabalho de transformar devaneios e fantasias em espaços cênicos interiores, onde se pode entrar, e que estão povoados de figuras vívidas, com as quais se pode falar e conversar, sentindo e tocando-lhes a presença” (Hillman, 1992, p. 126 *apud* Contrera, 2015, p. 464).

No quesito de figurino — tendo como horizonte a criação e recriação de épocas presentes, passadas, futuras e fantásticas —, supõe-se que a exatidão histórica não necessariamente poderá ser alcançada, de sorte que a própria história foge ao alcance de seus investigadores. Neste encaminhamento, infiro que a narrativa das indumentárias mergulha em uma plêiade de possibilidades limitadas, cuja extrapolação destes limites se compõe não de

outro aspecto a não ser o da liberdade artística dos figurinistas e historiadores no ato de manipular a imaginação dos espectadores.

A narrativa operística, no caso da representação visual dos figurinos, é contada também como uma narrativa contida no discurso das indumentárias. Apesar disto, Banner (2020, *online*, tradução nossa) explica que se fala muito sobre os erros que os filmes (e outros instrumentos da ficção) de época cometem quando investem na confecção de figurinos históricos. Isto acaba “dando a falsa impressão de que qualquer tentativa em recriar indumentárias de época é, por padrão, imperfeita em termos de exatidão”. Concernente a isto, a historiadora faz um alerta para o fato de que, na verdade, “não existe exatidão histórica, e, com o passar do tempo, inevitavelmente, algumas informações cruciais se perderam no caminho”, ao passo que essas perdas, em maior ou menor escala, “impedem que se alcance uma recriação cem por cento verídica da história”.

Para Filipecki (2017, p. 145), “o processo de criação de figurino de um período histórico (figurino de época) [...] consiste fundamentalmente em interpretar memórias textuais e imagéticas de contextos históricos, sociais e culturais”. A autora argumenta que o “figurino de época é um dos recursos da dramaturgia histórica para situar o espectador na trama e no período”, e também, sobretudo, que “retrata a indumentária do período sem estar rigidamente conformado às questões de autenticidade histórica dos trajes”. Além disso, “expressa a cultura material da época retratada pelo enredo da trama e também o momento em que a obra é produzida (o filme ou a telenovela de época)”. Mais importante que tudo, “nesse tipo de figurino, o passado (silhuetas, peças e materiais autênticos ou originais) e o presente se misturam”.

Na representação de personagens femininas, por exemplo, conseguimos visualizar uma relação intrincada entre o contexto histórico e a apresentação de arquétipos. Os traços delicados, os cortes delineados, a silhueta em forma de pera ou violão, a pouca exposição do corpo e outras características visuais são todos “registros das manifestações históricas deste comportamento” (Eliade, 1979, p. 33), isto é, do comportamento feminino, da insinuação de fragilidade, da sugestão de impotência física, da imagem de moça, do arquétipo de mulher.

Atualmente, a narrativa histórica vem se configurando como uma representação da história que sussurra a imaginação simbólica para os espectadores na partilha do sensível, no equilíbrio sociológico e até em dimensões psicossomáticas. O figurino — ao lado do libreto, da cenografia, das paisagens sonoras e outras ferramentas cênicas —, portanto, surge como camuflagem que transporta o público para um determinado lugar em um determinado tempo, com vistas à manipulação das imagens para resgate das memórias associativas da audiência.

Nesta medida, ênfase não a necessidade de exatidão histórica, mas a qualidade investigativa por trás da montagem da ópera. Do mesmo modo, posso inferir que tem se lapidado a exigência do público que se propõe a consumir conteúdos de época, e por isso a direção dos espetáculos líricos deve atentar ainda mais para a qualidade e uso das ferramentas visuais que enveredam no resgate do simbólico humano.

Tal como os figurinos, importante papel também é desempenhado pela cenografia de uma ópera. Torna-se relevante esclarecer que, segundo Capra (2008), é necessário questionar em primeira instância qual importância se deseja que a cenografia tenha no espetáculo, para apenas depois dessa definição começar a construir os cenários. Há de se considerar, porém, que os cenários não devem ser erguidos nos palcos pela mera necessidade de dar ao público o que olhar durante os espetáculos. “Se o cenário não consegue dizer ao espectador o que um palco nu pode fazer melhor, não o façam”, decreta Beck (1972 *apud* Capra, 2008, p. 27), ao que completa: “a ornamentação supérflua distrai a atenção do que é central. Muitos dos costumes e moralidade da classe média são ornamentos destinados a distrair a nossa concentração do que é central nas coisas...”.

O argumento de Beck se revela particularmente interessante quando olhado sob a ótica dos custos de produção cenográfica. Isso significa dizer que se deve pensar sobre o que de fato, em um enredo de ópera, deve ser colocado sobre os palcos para aduzir ao cenário em que se desenrolam as cenas. Os elementos cenográficos que efetivamente tomarão conta do proscênio²¹ no dia das récitas devem ser decididos pelos idealizadores da ópera prezando pela qualidade narrativa, e não pela quantidade de visualidades para distrair a audiência. Afinal de contas, uma única árvore basta para aludir à natureza, não é necessário construir uma floresta inteira — a floresta, inclusive, pode ser sugerida para o público também pelo texto e pela música, e até pelo figurino. Portanto, o cenário deve ditar o tom visual das cenas, mas não precisa ser ele mesmo a dimensão protagonista, ainda que sua função seja tão importante quanto a das outras dimensões do espetáculo lírico.

De acordo com Riding e Dunton-Downer (2006, p. 29, tradução nossa),

[...] no mundo estranho e irreal da ópera, novas máquinas imaginativas tornaram tudo possível. As cenas foram alteradas rapidamente entre os atos; os deuses “voavam” para dentro e para fora do palco por meio de fios

²¹ Na linguagem teatral, “conhece-se pela designação de proscênio o sector do cenário que se encontra mais próxima dos espectadores. O proscênio é portanto o espaço que se encontra entre a beira do palco e a primeira fila de assentos” (Conceito.De, 2023, *online*). Além disso, “o conceito também é aplicado para evocar o arco que se situa sobre o palco e que enquadra a cena que os espectadores devem ver”.

invisíveis; montanhas, tempestades e monstros apareceram inesperadamente; as chamas engoliriam vários canalhas.

O cenário tornou-se mais complicado, enquanto os trajes de época usavam veludos e sedas para dar autenticidade. Acrobatas e engolidores de fogo povoavam o palco, enquanto animais reais participavam de cenas de caça e procissões reais.

A iluminação também desempenhou um papel central na formação da estética da ópera. Nos séculos XVII e XVIII, a luz das velas prevalecia, apesar do risco de incêndio que a acompanhava, com telas metálicas por vezes a mascarar as velas colocadas diretamente em frente ao palco. No século XIX, a iluminação a gás foi introduzida nos teatros e, aqui novamente, foram desenvolvidas técnicas para criar efeitos de cores misteriosos. Finalmente, a partir da década de 1880, a eletricidade começou a chegar às grandes casas de ópera, permitindo que o auditório fosse escurecido, enquanto os acontecimentos no palco eram transformados por holofotes, cores e sombras.

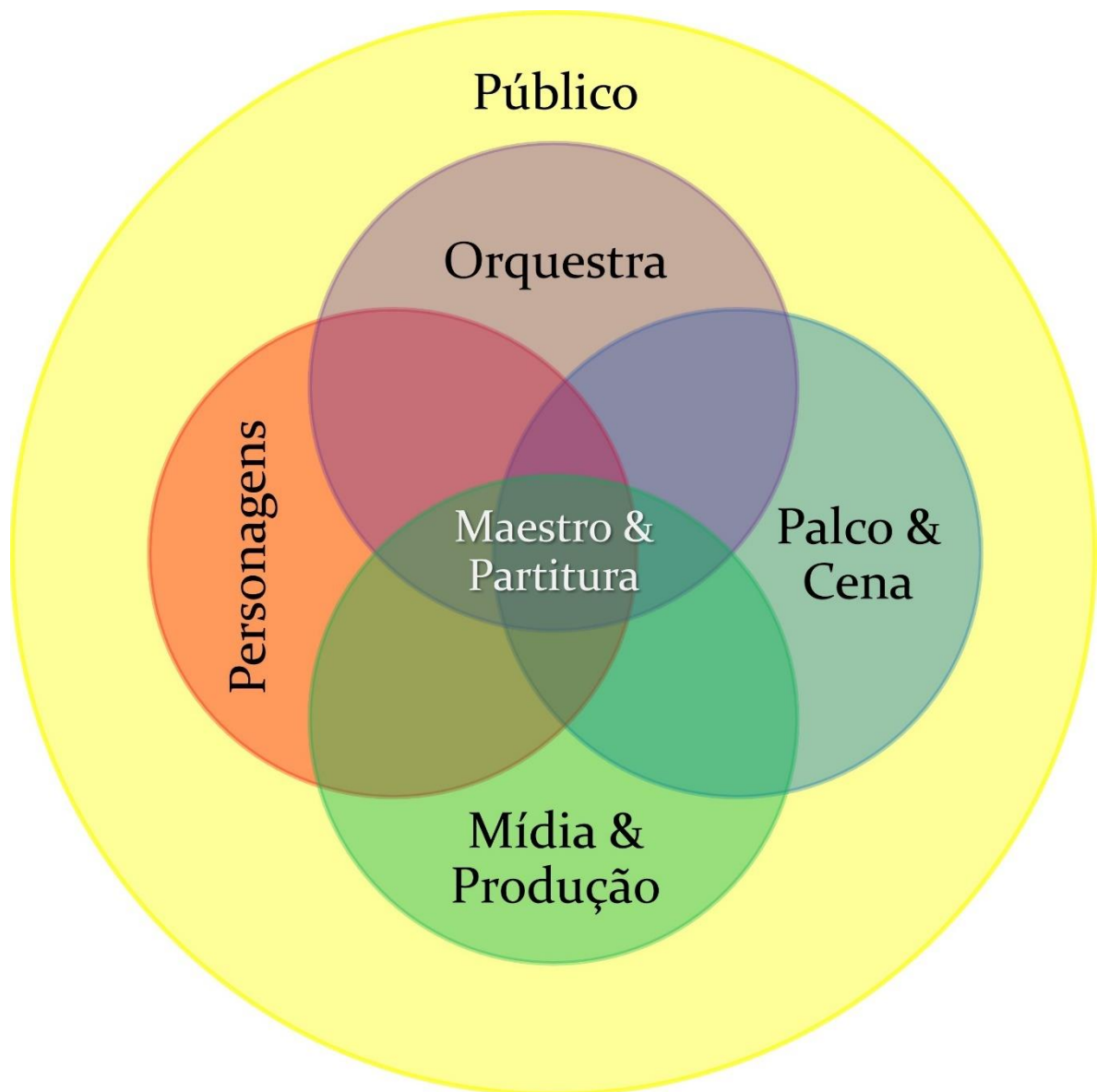
Embora pareçam uma dimensão passiva no esquema geral da montagem de uma ópera, os cenários também ostentam uma carga de significação para o público, de modo que sua utilização inefetiva poderia gerar menos compreensão para a audiência do que a narrativa teria de transmitir enquanto mensagem dentro da ópera. Do mesmo modo que um cenário nu — com poucos ou nenhum elemento físico construído sobre o palco — poderia ser tão efetivo para o desenvolvimento de uma ópera quanto um palco poluído por visualidades desnecessárias ao enredo das cenas.

Além disso, o próprio formato da casa de espetáculos também dita muito do que pode ser construído sobre o palco. De acordo com Freitas (2009), muitas casas de espetáculos costumavam ser construídas em formato redondo — algumas poucas em formato retangular — e essa disposição do ângulo de visão do público poderia gerar problemas de perspectiva, por exemplo, ou destacar para um lado parte do cenário que não seria tão bem percebido pelos espectadores do outro lado. Logo, à composição cenográfica se assoma, ao mesmo tempo, a edificação arquitetônica da casa de espetáculos.

Nesse sentido, para além das questões técnicas — de carpintaria, marcenaria, eletricidade, arquitetura, pirotecnia —, o proscênio deveria integrar a história na interpretação da audiência. Mais que isto, deveria permitir o movimento livre, a fluidez cênica e a execução de ações performáticas dos personagens, contribuindo para entregar a mensagem narrativa tanto quanto a própria performance dos personagens em si. Neste intento, o cenário para a ópera configura-se como base visual para a integração entre as outras dimensões de sua montagem, isto é, parece estar contida no cenário a plataforma signíca sobre a qual se expõem outros sentidos, codificados por uma materialidade técnica para alcançar lugares e não-lugares onde a história da ópera possa encontrar vazão para sua contação.

No que diz respeito à performance, alguns componentes atravessam a apresentação de uma ópera. Isto porque há certos quesitos a serem considerados, como a execução estritamente musical dos instrumentistas, bem como a entrega dos personagens em partes de coro, árias, diálogos, recitativos e, sobretudo, a carga cênica na interpretação de cantores e atores. Cada um desses quesitos requer uma execução particular, cuja forma influencia diretamente na performance. Entretanto, desses componentes resulta um conjunto que, visualizado no todo, compõe a performance operística completa, conforme apresentado na Figura 01 a seguir.

Figura 01 – Representação da relação entre componentes da apresentação ao vivo de uma ópera. Com base na imagem abaixo é possível supor uma relação intrínseca entre os elementos da performance de uma ópera partir dos elementos ativos de sua apresentação em um dado evento, esclarecendo a totalidade básica que compõe sua montagem para os espetáculos mais gerais que a recebem.



Fonte: Adaptado pelo autor (2024) com base em Armitage e Ng (2013, p. 277, tradução nossa).

Embora dê a entender desta forma, a performance não se restringe à encenação, contudo, nela está bastante expressa. A performance, conforme mostrado na Figura 01, compõe-se de todos os componentes ativos na apresentação da ópera em si, cuja montagem conta com elementos dentro e fora do palco e se inicia muito antes da récita. Para Mitchell (1970, p. 88, tradução nossa), “a encenação na ópera é projetada para adicionar significado visual às palavras e músicas já significativas de uma obra de drama lírico”. Dentro desta concepção, “a intenção geralmente é harmonizar o que se vê com o que se ouve, para que não haja sensação de distração ou perplexidade [para o público que assiste ao que é mostrado no palco]”.

Fato é que a parcela da encenação na performance pode ditar, muitas vezes, o sucesso da ópera, tal como apontado por Armitage e Ng (2013). Todavia, assim como no caso dos libretos, não se pode reduzir à atuação dos cantores e atores a totalidade do sucesso de uma obra que abrange outras dimensões na montagem. Por conta disso, o equilíbrio entre esses componentes da ópera deve dialogar com “o controle da natureza através da sua imitação realista, que envolvia usos artísticos da voz (coloratura), do corpo (dança, traje, gesto), da linguagem (retórica) e, claro, da imaginação” (Strohm; Noiray, 2001 *apud* Brown *et al.*, 2018, p. 25, tradução nossa), de modo que “a ideia realista de imitar pessoas no palco foi filtrada de várias maneiras através dos textos literários e musicais artificiais e das convenções gestuais [...] e, acima de tudo, através de códigos de comportamento público”.

Na dimensão da performance se encontram nuances que podem estimular a audiência a perceber os códigos comunicacionais de maneiras específicas. Os próprios movimentos dos atores e cantores, para Mitchel (1970, p. 88–89, tradução nossa), são de vital importância por fazerem fluir “a proximidade de uma parte do figurino ao rosto do ator, dificultando seu desbotamento. Os movimentos do ator também mostram o figurino, e até mesmo partes individuais do figurino, de forma que o cenário não seja exibido”. Isso tudo considerando, ainda, certos protocolos de época a serem seguidos na montagem dos espetáculos, como o fato de mulheres não poderem subir aos palcos de regiões onde o catolicismo ditava o decoro social, precisando ser substituídas, segundo Strohm e Noiray (2001 *apud* Brown *et al.*, 2018), por seus equivalentes no canto lírico, os *castrati*²².

A ópera abordou continuamente questões de gênero e classe (por exemplo, promulgando normas comportamentais no palco) e direcionou-se para

²² Segundo Dourado (2004, p. 72), o termo refere-se à “voz masculina de registro (acp. 1) agudo que guarda enorme semelhança com as vozes femininas. Foi muito popular na Europa, especialmente nas igrejas e na ópera italiana dos séculos XVII e XVIII, quando os homens tinham que substituir por imposição os papéis femininos. Os *castrati* eram treinados antes da puberdade, período em que seus genitais (testículos) eram mutilados para impedir o desenvolvimento hormonal e, consqüentemente, as características vocais de um homem adulto”.

costumes sociais de vestir, esgrima, dança, festa, litígio e assim por diante. As mulheres não eram permitidas no palco público no Estado da Igreja, mas, fora isso, apareciam em muito mais casas de ópera do que no século XVII. Apesar da discriminação e da exploração sexual, as mulheres muitas vezes competiam com os castratos pelos papéis mais lucrativos. O interesse pelas vozes castratas, que aumentou até cerca de 1770–80, tem dimensões artísticas, econômicas e provavelmente sociais (Strohm; Noiray, 2001 *apud* Brown *et al.*, 2018, p. 25).

Apesar desse contexto, a participação feminina nas óperas sempre foi importante, haja vista que os compositores viam na extensão vocal das mulheres uma espécie de poesia musical própria, e por isso sua performance era constantemente solicitada. De todo modo, “o objetivo da performance é dar vida às obras que seus criadores, dramaturgo e compositor, imaginaram” (Mitchell, 1970, p. 89, tradução nossa). E a performance, para o autor, vai muito além disso: “Em vez de uma lista de nomes [...], recebemos pessoas reais para assumir os personagens, [...] vestindo fantasias reais e se movimentando no espaço fornecido [...], e geralmente entrar no espírito da obra com o propósito de projetá-la claramente da maneira pretendida pelos criadores”.

Ainda mais importante do que tudo, para Armitage e Ng (2013, p. 277, tradução nossa), “as performances multissensoriais permitem que o público se envolva com a obra em diferentes domínios sensoriais, aumentando a quantidade de informação expressiva que pode ser transmitida”. Reside aí a relevância da performance no equilíbrio das dimensões na montagem de uma ópera. Vê-se na encenação uma espécie de força propulsora que, quando bem executada, pode fomentar sentidos específicos para o público na compreensão da narrativa, e, quando fraca ou desleixada, pode pôr a perder todo o esforço empreendido pelos outros componentes da apresentação da obra ao vivo na presença de uma audiência cada vez mais exigente quanto ao produto de entretenimento que consome.

Enfim, “hoje, como no passado, continua a ser o desafio do compositor manter a ópera avançando com entusiasmo e originalidade” (Riding; Dunton-Downer, 2006, p. 21, tradução nossa). Alcançar tais indicadores de sucesso para uma ópera, contudo, requer — por mais repetitivo que seja mencioná-lo — um equilíbrio entre os elementos da montagem que possibilitam, em última análise, a apresentação completa de uma ópera, em cuja execução se integram tanto os aspectos técnicos quanto os artísticos, sem desconsiderar a qualidade da obra como um todo na recepção da audiência. Afinal, segundo o pensamento da maioria dos autores ora citados, se a ópera pretende manter-se no futuro da humanidade, precisa adequar-se, cada vez mais, às exigências de seus consumidores, que, tal como nas épocas da história, modificam seus gostos conforme novas linguagens lhes são oferecidas como entretenimento.

2.4 Ato IV – Mdiatização do espetáculo

Com o advento das tecnologias mais recentes, a ópera vem sendo transportada para outras linguagens, que, no estrato de suas formas de apresentação, conduzem basicamente às récitas de óperas sem a co-presença de um público em um prédio físico cuja interação — de aplausos, vaias, reações corporais — não ocorre da mesma maneira. É certo que as tecnologias não têm afetado apenas a ópera, mas a música e as artes de um modo generalizado. Todavia, no caso da ópera, essa influência se traduz em um distanciamento entre a performance e a percepção da audiência dos espetáculos líricos.

Nessa configuração, há diversas mudanças características de produção e, sobretudo, de transmissão, haja vista que as tecnologias empurram as óperas para uma lógica de transmissão em que o público se encontra em outro lugar que não aquele onde a ópera é apresentada. Além disso, para a transmissão ocorrer de modo efetivo, é necessária uma captação — de sons e imagens — que requer certa qualidade para repassar aos espectadores o mesmo nível sonoro e imagético experimentado *in loco* na apresentação das obras. Logo, por “mídiatização” da ópera, entende-se a transformação das récitas para as linguagens em que elas serão transmitidas com o aporte das tecnologias, especificamente as digitais. Importante frisar, contudo, que a ópera por si só apresenta uma característica comunicante, e não se restringe aos aspectos midiáticos.

Para facilitar a compreensão dessa transformação, Schürmer (2022) declara que a ópera atravessa três fases sob o ângulo da mídiatização proporcionada pela tecnologia. A primeira delas foi a fase do rádio, a segunda fase é a da Internet, e a terceira fase se expressa na imersão. Todas elas são marcadas pela presença da tecnologia digital, de modo que a mídiatização passa a ser um sinônimo para “digitalização” da ópera, a fim de alcançar o público consumidor dessas novas mídias e extrair-se dos muros das casas de espetáculo, por muito tempo únicas anfitriãs do drama lírico na história.

A fase da ópera do rádio²³ se distingue em dois momentos que dizem respeito às óperas apresentadas nesse meio de comunicação: a) quando óperas previamente compostas eram transmitidas via rádio, passando por arranjos para adequar-se à transmissão; e b) quando as óperas passaram a ser compostas exclusivamente para este meio, diferenciando-se das óperas

²³ Certos autores, como Schürmer (2022), assumem a ópera do rádio (ou ainda *ópera-rádio*) como um subgênero operístico, haja vista que um número significativo de óperas foi composto para este meio de comunicação. Aqui, no entanto, considero a ópera no rádio como uma camada na história da ópera, até para facilitar as discussões sobre sua mídiatização, haja vista que está inteiramente ligada à tecnologia do rádio muito mais do que a uma característica estrutural de composição.

mais tradicionais por conterem, em geral, apenas um único ato, haja vista a impossibilidade de transmitir grandes óperas de mais de três horas em um programa extenso que, por certo, não teria êxito em segurar os ouvintes por tanto tempo naquela estação. A primeira ópera de que se tem registro na transmissão do rádio, segundo Wickstead (2017), foi *The Red Pen*, em 24 de março de 1925, do compositor Edward Geoffrey Toye (1889–1942), com libreto de Sir Alan Patrick Herbert (1890–1971).

O sucesso da ópera no rádio foi modesto, e a isto se atribui a ausência do seu elemento visual. Mantinha-se, muito pela particularidade técnica do próprio rádio, apenas o elemento musical que, mesmo contendo suas virtudes, carecia dos estímulos operísticos por parte dos figurinos, dos cenários, das danças, das acrobacias, das expressões cênicas e outros componentes ligados ao sentido da visão. Por conta disso, este tipo de transmissão ficou conhecido como “ópera para cegos”, “ópera no alto-falante” e “ópera no sofá” (Henze, 1955; Baruch, 1955; Oehl, 2006 *apud* Schürmer, 2022, p. 5, tradução nossa). Fato é que, atualmente, a ópera deixou de ser transmitida nas principais estações de rádio, sendo reservada a estações específicas na especialidade de música, cada vez mais raras e com ouvintes demasiadamente nichados nesse microcosmos de apreciação musical.

Diferentemente da fase do rádio, que levou algumas décadas para alcançar seu ápice, a fase da Internet — na qual nos encontramos neste período da história — iniciou-se no começo da década de 2000, mas foi acelerada por conta da pandemia de Covid-19 — ou melhor, por conta das transformações de interação durante o período de distanciamento social —, principalmente a partir de 2020. A maior característica dessa fase parece repousar em dois ideais, o da interação e o da democratização do acesso às óperas por quaisquer meios viabilizados pela Internet, cujo uso foi impulsionado pelos momentos mais críticos na história recente da humanidade.

Segundo Schürmer (2022, p. 6, tradução nossa),

a pandemia também ajudou a impulsionar o gênero da ópera na Internet, relegando a vida cultural para a web: as constantes transmissões e o YouTube sob demanda transformaram palcos virtuais em realidade cultural. Foi apenas uma questão de tempo até que a própria crise se tornasse um tema — nomeadamente com *Tag 47*, uma ópera digital de Gordon Safari sobre o “distanciamento social” destes/daqueles dias.

Em *Tag 47*, o monitor como palco apresenta a vida e os problemas de quatro pessoas durante o confinamento: uma mulher solitária anda continuamente na mesma sala com um soprano histórico; outra, parecendo resignada, isolou-se do marido violento, enquanto um casal gay mantém a sua relação através de chat de vídeo. Isolamento, violência doméstica, separação — ou seja, problemas reais que surgiram durante a pandemia — são os temas do *Tag 47*

e revelam-se um verdadeiro material músico-teatral. A linguagem audiovisual da ópera digital não só utiliza os novos meios de comunicação de forma atmosférica, mas também os processa esteticamente. No nível auditivo, recomenda-se o uso de fones de ouvido “para o melhor resultado sonoro” — e de fato a música, composta por meio de orquestra em MIDI e oscilando entre a vanguarda instrumental e o som digital de 8 bits, apenas atua como um mediador eficaz nesta forma, ou seja, o ato de ouvir necessita de mediação tecnológica para se expressar adequadamente.²⁴

Naquilo que a ópera no rádio pecava, a ópera na Internet encontra sua *raison d'être*, isto é, nos elementos visuais. É possível, por exemplo, com as técnicas de filmagem, fazer *close-ups* específicos — tanto nos personagens, quanto em partes do cenário —, cuja fotografia pode somar-se à contação da narrativa, criar situações de angústia e desespero, de alívio e felicidade, de isolamento e frustração, que no caso da pandemia integram o contexto do confinamento e do distanciamento social. Em outras óperas digitais, será possível contar com a alternativa de efeitos visuais para substituir ou complementar a cenografia; além do fato de que, por permitir a edição, o produto audiovisual conta com uma pós-produção que leva a montagem da ópera a outros níveis, tornando o mundo digital uma nova extensão para a apresentação de dramas líricos.

Ainda segundo Schürmer (2022), a terceira fase da ópera se inicia recentemente, muito inspirada na jogabilidade de videogames: a fase da imersão. Ao contrário do distanciamento social provocado pela pandemia, a imersão — que é uma camada ramificada da própria Internet, atualmente — possibilita uma espécie de “aproximação social” por meio dos aparatos tecnológicos para manuseio das novas mídias. Essa nova fase traz consigo uma perspectiva pós-digital, até trans-humanística, na qual a corporalidade do ser humano pode ser virtualmente substituída por avatares, muitas vezes programados em ambientes de inteligência virtual, que renovaram no jeito de fazer ópera. Para os antigos compositores, talvez isto pudesse soar profano, um ultraje às tradições operísticas construídas em séculos de aperfeiçoamento do gênero. Todavia, pensar nesses novos formatos nos dias atuais não apenas torna-se tarefa obrigatória para os estudiosos de música, como parece suscitar caminhos que requerem o acréscimo da tecnologia aos componentes da montagem de uma ópera.

Uma das maiores expectativas para ópera imersiva é a de possibilitar ao público estar junto dos personagens enquanto a história é contada. Para tanto, certamente há de haver um significativo número de tecnologias funcionando em uníssono, possibilitando uma realidade

²⁴ A ópera foi transmitida ao vivo em *live* do YouTube no dia 1 de maio de 2020, contando com 22 min 56 s de duração, e encontra-se disponível para acesso no canal da Kammeroper Salzburg sob o título *TAG 47 – Digital Opera – Uraufführung*. Até fevereiro de 2024, a ópera digital contava com mais de 2.400 visualizações. Pode ser assistida no seguinte link: <https://www.youtube.com/live/-6eoajAYUt4?si=1J2YV6jJKUJ4X0>.

virtual e aumentada na qual o público não apenas assiste aos cantores, mas pode estar lado a lado com eles enquanto a narrativa se desenrola. Contudo, ainda não há, de fato, exemplos dessa realidade que se possam mencionar aqui. O que há, na verdade, é uma prospecção de um novo *modus operandi* para a midiaticização dos espetáculos líricos que, na cronologia da ópera, parece fomentar uma nova era, cheia de possibilidades.

Dirigir-se a essa menor incidência histórica do formato indica uma fragilidade bastante clara da ópera. O gênero nasce com foco na beleza poética da fala cantada, e o rigor técnico se sobressai ao entretenimento mais escrachado do público. Isto é, o espetáculo lírico prioriza a arte antes da mercantilização do seu produto cultural. Ainda assim, a ópera é capaz de abordar os mais variados temas da psiquê humana, como atestam Hutcheon e Hutcheon (2004), que estudam a *arte de morrer* nas performances operísticas. Neste senso, a ópera usufrui de grande potencial para produzir sentidos, mas em circunstâncias geralmente calculadas, pouco naturais, porém, que estabelecem vínculo com a estruturalidade de um sistema, modelizado a partir das semiosferas operísticas.

Infelizmente, isso não parece ser o bastante. Afinal,

[...] a ópera floresceria depois da Segunda Guerra Mundial como nunca florescera antes: em reinterpretações de direção e concepção musical de peças dos últimos quatrocentos anos, em apresentações acessíveis em filmes, gravações e outras mídias; como símbolo de exagero e grandeza. E aí o paradoxo: o século XX foi, em muitos sentidos, o mais rico e mais complexo dos quatro séculos da história da ópera, mas também testemunhou as mudanças finais da ópera que a levaram a ser uma coisa do passado. Foi o século no qual a ópera se tornou pela primeira vez em sua história um entretenimento amplamente disseminado, acessível por meio de transmissão e reprodução mecânicas. Uma imensa audiência global tem agora um acesso sem paralelo a apresentações de ópera do passado, seja em gravações que possuímos e das quais podemos dispor, seja nos extraordinariamente abundantes arquivos do YouTube, ou transmitidos em *streaming* dos acervos de instituições como o Metropolitan Opera de Nova York (Abbate; Parker, 2015, p. 580).

Estes marcos no uso da tecnologia para modelização dos fenômenos sociais e culturais alcançaram também a ópera. Esse cenário abre uma nova linha de enfrentamento para a massificação dos artefatos culturais, que ganha corpo teórico justamente na democratização do acesso a estes artefatos. Quando colocados em domínios da Internet agora no século XXI, hospedados em plataformas de vídeo, transmitidos via *streaming*, postados em mídias digitais ou até mesmo filmados para gravação de multimídias físicas, os espetáculos podem ser acessados por grande parte de um público que, de formas tradicionais, não poderia consumir os espetáculos, seja por falta de poder aquisitivo, distância geográfica, por achar-se incapaz de

“compreender” a história, dentre outras impedências, que são amenizadas pela realidade da mediação, por exemplo, através da inserção de legendas para os enredos e tradução simultânea para as linguagens de sinais.

Na concepção musical desta parcela mediada, cabe uma declaração de Adorno (2008, p. 201, tradução nossa), em que “o conteúdo secreto embutido na forma anima as nuances mais sutis do fluxo musical, mesmo em formas que já se tornaram muito livres”. Embora o filósofo alemão esteja se referindo à forma e à linguagem musical em sua fala, convém alinhá-la à obra de arte total de Wagner, que pressupunha em sua época uma previsão do potencial midiático da ópera na atualidade. Estivesse vivo, seria interessante imaginar uma escola wagneriana lidando com as nuances do fluxo musical a partir de uma espetacularização da música em si, tal como a espetacularização da própria sociedade (Debord, 2013).

Desta feita, se se supõe a ópera como fetichizada até mesmo pela tecnologia, posso concordar com Strinati (1999, p. 71) na elucidação de que “as mercadorias produzidas pela indústria cultural são regidas pela necessidade de concretizar seu valor no mercado. O estímulo do lucro determina a natureza das formas culturais”. Consequentemente, no tocante ao capitalismo, “os tradicionais fermentos antimitológicos da música conspiram contra a liberdade, pois eram seus aliados outrora proscritos. Os representantes da oposição ao esquema autoritário tornam-se testemunhas da autoridade do sucesso comercial” (Adorno, 1985, p. 273, tradução nossa).

O desenvolvimento tecnológico não é novidade para o cenário da música popular, mas talvez o seja para a ópera, e tal fato pode ter pesado nas críticas de Adorno à própria música popular. Cronologicamente, a relação da música com os aparatos tecnológicos teve seu marco mais proeminente com a invenção do fonógrafo, por Thomas Edison (1847–1931), no fim do século XIX. A invenção proporcionou uma mudança latente nos modos de consumo da música, ocasionando enfim na indústria fonográfica, focada, principalmente, na música popular do século XX.

Esta prática de “mercantilização” da produção musical herdada da indústria fonográfica evolui em larga escala dentro do contexto das óperas, em particular nas últimas duas décadas, em que “o contexto deste número crescente de performances aumentadas digitalmente e exposições de ópera e teatro parece ser impulsionado por um declínio percebido no atendimento nos modos de performance tradicionais” (Lin; Williams, 2014, p. 208, tradução nossa). Como efeito colateral, uma sociedade que idolatra a espetacularização de tudo à toda hora no mesmo lugar é “uma extensão interna massiva do mercado capitalista — a invasão e reestruturação de

áreas inteiras de tempo livre, vida privada, lazer e expressão pessoal”, atesta Clark (1984, p. 9 *apud* Crary, 1989, p. 99, tradução nossa).

Proponho, a partir destas inferências, que a ópera faz parte desses debates teóricos ao se configurar e se aceitar como espetáculo midiático — o que, na perspectiva de Adorno, equivaleria a profanar de modo consciente a dita música boa, a música séria, a música de vanguarda. Com relação a esta assertiva, Crary (1989, p. 96, tradução nossa) comenta que o termo espetáculo é “o produto de uma crítica radical da prática da arte modernista, uma política da vida cotidiana e uma análise do capitalismo contemporâneo”. Diante disso, a ópera como espetáculo midiático se distancia do gosto de Adorno, mas se aproxima da herança wagneriana a respeito de uma obra de arte total.

Há de se levar em conta, todavia, que,

na ópera, o espetáculo não é produto da tecnologia mais recente. Teatros barrocos, como o Drottningholm Court Theatre ou o Teatro do Castelo Český Krumlov, foram equipados com máquinas que serviram para a criação de todos os tipos de efeitos especiais [...]. Hoje, esta “filosofia do espetáculo” na ópera está muito viva e sua influência depende das capacidades tecnológicas e financeiras disponíveis [...]. A magnitude do palco, o brilho e a cor do guarda-roupa e da caracterização, a exuberância de elementos com função meramente coreográfica, os efeitos surpreendentes são todos filmados no mesmo estilo que vemos no horário nobre da televisão (López, 2013, p. 286–287, tradução nossa).

Com base nesses esclarecimentos, não se pode encarar com surpresa que a performance das óperas tem sido traduzida para filmagens, incorrendo em rupturas da estabilidade do tradicional, o que leva, por um lado, à fetichização da ópera como mercadoria para consumo rápido sem necessidade de alto nível intelectual a fim de entendê-la, e, por outro, à dessacralização da arte manifestada pelo espetáculo lírico, o que Riding e Dunton-Downer (2006, p. 23, tradução nossa) chamavam de “ópera comercial”. Por esta via, a popularização neste caso conduz à banalização, torna circense o que supostamente deveria manifestar-se como arte superior. Os próprios figurinos, cenários, esquemas de sonoplastia, direção de fotografia, enquadramentos de câmera, montagem... todos estes aspectos são elementos com potencial de reconfigurar o espetáculo da ópera a partir de uma nova arquitetura midiática comunicacional que não encontra precedentes na herança operística dos grandes compositores setecentistas e oitocentistas, mas que, na popularização por meio da midiática, podem tornar mais acessíveis os espetáculos.

Nesse composto de midiática, seria possível ainda tecer algumas notas sobre o estudo da recepção, mesmo que não seja este o objetivo do texto. Isto porque em alguns campos de

pesquisa da ópera se busca compreender a receptividade dos públicos em óperas encenadas em teatros fechados. Além disso, Lin e Williams (2014, p. 207, tradução nossa) comentam que “cada vez mais vemos ópera e teatro sendo encenados em ambientes de realidade mista ou virtual, ou distribuídos fora de locais únicos”. Adicionalmente, os autores relatam, à guisa de estatística, que “desde 2012, o uso de *lives/streamings* ou, em alguns casos, ‘transmissão ao vivo’, ganhou força no teatro e na ópera, com seus benefícios óbvios de aumentar o acesso além dos centros metropolitanos”.

Em outro extremo, Littlejohn (1992, p. 148, tradução nossa) utiliza o termo “justaposição de culturas” para dirigir-se à questão da ópera enquanto potencializadora de uma semiose. Por outro lado, considerando uma ótica negativa, Abbate e Parker (2015, p. 580–581) concluem que o último século foi “o tempo no qual a ópera começou a residir num necrotério, um maravilhoso necrotério cheio de apresentações espetaculares, mas assim mesmo, e por tudo isso, um necrotério”, referindo-se, nesta medida, à ausência de público na comparação com outros espetáculos artísticos, teatrais, musicais, cinematográficos etc. Em contraponto, Citron (2010) apresenta como a ópera tem contribuído para melhorar o cinema, e justifica seu argumento citando exemplos de um estilo operístico claramente identificável em séries icônicas do cinema, como a trilogia de *O Poderoso Chefão*. Na mesma medida, posso supor que o inverso também é recíproco, isto é, que o cinema também pode e tem contribuído para melhorar a ópera, seja na questão das montagens ou do próprio *storytelling*, que se sofisticam para agradar um público mais atual e cada vez mais jovem.

Outrora prazer dos príncipes, a ópera foi por muito tempo o entretenimento distinto de uma elite social ou intelectual. Ainda hoje, é provável que só na Itália se ouça um encanador consertar um vazamento cantando a plenos pulmões a ária do Dique em *Rigoletto*: “La donna è mobile, qual piuma al viento...” (A mulher é volúvel como a pluma ao vento...). No entanto, graças ao rádio, à televisão, ao disco, ao videocassete e, recentemente, ao videodisco e ao DVD [e, ainda mais recentemente, à internet, ao *streaming*, à imersão e à inteligência artificial], a ópera populariza-se cada vez mais. O cinema, após ter, de certa maneira, destronado a ópera, contribui igualmente para essa democratização. Os filmes de Ingmar Bergman (*A Flauta Mágica*), de Joseph Losey (*Don Giovanni*), de Franco Zeffirelli (*La Traviata*), para citar apenas os mais famosos, mostraram que a ópera nem sempre é uma cantora corpulenta de nariz adunco cujos vocalises ameaçam a todo momento romper as vidraças, mas em primeiro lugar uma história, personagens, uma atmosfera, emoções... (Suhamy, 2007, p. 6).

Além dessas instâncias, a midiatização consegue aprumar a ópera sobre a possibilidade de convergência das mídias — áudio, vídeo, fotografia, tradução simultânea, acréscimo de

legendas e assim por diante. Na midiaticização, a montagem embarca em novos níveis da produção de um espetáculo que, de outro modo — ou seja, o modo como se fazia antes das tecnologias digitais —, continuaria a onerar os custos para sua realização. Nessa linha de pensamento, a tecnologia dita como as óperas, antigas e novas, poderão ser entregues à audiência, especialmente no contexto mercadológico em que a ópera mantém sua qualidade artística, mas deve se conformar em aceitar a necessidade de sua sobrevivência comercial.

Seja como for, não é de agora que a ópera sofre transformações, seja em sua estrutura ou mesmo nos formatos para sua apresentação ao público. Ocorre que, com sua midiaticização, quem mais parece ser beneficiado é o público, que, outrora afastado da ópera pela concepção elitista e exclusiva nela historicamente embutida, encontra na sua democratização de acesso a coragem para consumi-la sem o julgamento das movimentações sociais que proliferam o ato de frequentar espetáculos líricos. Por outro lado, se a midiaticização significará a extinção há muito profetizada da ópera ou o reavivamento da paixão pelo gênero, apenas o próximo século de sua história poderá esclarecer.

2.5 Ato V – Potencialidades semióticas da ópera

De um modo provocativo, qual seria o valor semiótico da ópera? Ou ainda como o gênero se alinha a um viés cultural mesmo que bastante específico, como no caso dos consumidores de ópera? Responder a essas provocações é um eixo norteador dessa seção, que usa o termo *semiótico*, ao invés de *semiótico*, por pura intenção de aproximar-se à semiose desse gênero, em busca de ajudar a compreender os processos comunicacionais da produção de sentido imbricados na semiosfera operística.

Embora se integre à cultura — se supusermos que é consumida como tal —, a ópera congrega uma camada cultural bastante específica. Trata-se da camada composta por consumidores do gênero, que por sua vez podem ser identificados em uma escala mais ampla do consumo de música e das artes no geral. Talvez não seja auspicioso declarar veementemente que ópera é cultura, mas seria tanto melhor presumir que a ópera *está* na cultura, sob um ângulo em que a condiciona tanto a um consumo avulso de frequentadores que assistem a espetáculos esporádicos, quanto a uma espécie de tradição, quando outros a consomem como um hábito, seja nas casas de espetáculo ou pelos variados meios em que é apresentada.

Nessa resolução, a produção de sentido na ópera atravessa todos os seus elementos, previamente elencados neste capítulo. Ocorre que cada um de seus elementos implica uma forma própria de produzir sentido. O libreto, a música, os figurinos, a cenografia, a direção

cênica, enfim, todos estes elementos compõem a linguagem da ópera e possuem desdobramentos sógnicos, com mensagens codificadas, que pensam no modo como são configurados, elaborando, apresentando e refletindo os sentidos nas mais variadas maneiras de sua ocorrência. Assim, assumo como teoria que é exatamente na exposição à ópera — avulsa ou contínua — que o gênero toma parte no esquema cultural, passa do exótico ao natural, atravessa as fronteiras da cultura, deixando de ser marginal para integrar-se às modelizações de uma semiosfera particular: a do consumo de ópera.

Por certo que esse processo — de atravessamento do exterior para o interior da cultura — vem concebendo na ópera, ao longo da história, uma grande quantidade de traduções²⁵. Seja por meio das mudanças de sua estrutura e composição, dos arranjos para adequar-se às montagens em casas de espetáculos específicas, dos temas abordados nos libretos para determinados públicos em regiões diferentes, da confecção de indumentárias para representação de épocas, da construção de cenários que espelham o mundo real ou que sugerem um mundo imaginário, dentre outras transformações que modificam a ópera de outrora para a ópera constantemente (re)apresentada à audiência que a consome.

Sobre o fato, Donington (1981, p. 18, tradução nossa) esclarece o seguinte:

Em termos gerais, as palavras de uma ópera são escritas antes de a música ser composta. A estrutura do libreto descreve a estrutura da partitura. O enredo, a caracterização e com algumas exceções os pontos de clímax são estabelecidos verbalmente, antes de serem amplificados musicalmente. Existe o som e o sentido e toda a habilidade linguística do verso, ou da prosa onde esta é substituída na parte inteira. Existem muitos conceitos encantadores de imagens poéticas, muitas vezes altamente apropriados para bordados musicais; e é certo que nenhuma imagem poética genuína é desprovida de sentido. Em alguns casos, mas não em todos, a música pode ser de qualidade superior (e talvez muito superior) às palavras. No entanto, em nenhum caso devemos subestimar a importância mútua das palavras e da música.

O ponto principal do autor se manifesta na criação da imagem poética. O texto desenvolvido no qual se encontra a passagem citada dá conta de situar a imagem poética como um microcosmos de sentidos experimentados pelo público dentro de um macrocosmo de sentidos possíveis aos quais o público experimenta para além da ópera. Nesse movimento imbricado, o sentido é experimentado através da ópera, mas constantemente tocado pelos sentidos intrínsecos à audiência, que chega ao espetáculo previamente dotada de uma carga sógnica, que, a partir da experimentação do espetáculo lírico, pode mudar, expandir-se ou

²⁵ Especificamente em referência ao conceito de tradução para a Semiótica da Cultura, que será mais discutido no próximo capítulo.

mesmo gerar novos conjuntos de sentido em um esquema maior dos sistemas de signos alinhavados à imagem poética que o público visualiza no todo da récita de uma dada ópera.

Em outro apontamento, Riding e Dunton-Downer (2006, p. 10, tradução nossa, grifo nosso) sugerem que “a ópera é, obviamente, **uma experiência emocional e até íntima. Sua essência dramática não pode ser esquecida**: história, letra e música se unem para expressar sentimentos poderosos”. Ora, se essa experiência emocional não atribui à ópera uma potencialidade semiósica, o que mais o fará? Certamente, esta questão não é definitiva ou irreduzível, sobretudo, estanque. Mas considero que é nesta experiência íntima do espectador com a obra que reside a força produtora de sentidos que a ópera exerce sobre a audiência. Como expressão artística, a ópera nem sempre poderá ser totalmente interpretada, fazendo surgir um nível de irregularidade, descontinuidade, imprevisibilidade em sua apreciação, por isso é arte.

Dessa forma, Donington (1981, p. 18, tradução nossa) conclui que “as imagens da música [referindo-se à ópera] são tão comunicativas quanto as imagens da poesia [tida como um elemento essencial do gênero]”, de modo que a junção à sonoridade e à poesia reflete certa eficácia para transmitir sentidos ao público. Em todo caso, existem, de um lado, os sentidos idealizados para transmissão à audiência, e, de outro, os sentidos de fato absorvidos pela audiência. Nem sempre os dois parecem se alinhar. Contudo, independentemente do sentido em última instância levado com o público de volta para casa após experimentar a ópera, fato é que a transmissão ocorre, e esta suposição cede à ópera, presumo, a função de produzir sentidos, ainda que de maneira minimamente bilateral.

Todavia, segundo Coli (2003, p. 19–20), “para além dessa relação dual mais perceptível — palavra e som musical —, é necessário lembrar que a ópera vem magnificamente carregada de ‘impurezas’”. A partir desse apontamento, considero que para categorizar a ópera como uma obra por si só — mesmo que atravessada por seus elementos particulares — é necessário, tal como sugerido pelo autor, que nos afastemos da “idéia de que a música possui uma essência autônoma [e também a poesia, a dramaturgia, a dança e assim por diante], regida por um sistema de combinatórias, definidas na noção de forma”. Para esclarecer essa indicação, torna-se necessário assumir que “a ópera [...] exige, para sua compreensão, uma musicologia que dependa da história da cultura, que perceba os sons musicais como apenas compreensíveis dentro dos parâmetros de uma dada cultura, como ‘contaminados’ pela impureza da cultura”. Isto nos leva uma vez mais à sugestão de que a ópera não é cultura, mas *está* na cultura, de modo que, por isso mesmo, é influenciada por ela em todos os seus níveis simbólicos, e em todos os vínculos que mantém com os elementos que a compõem.

Em virtude disso, Coli (2003, p. 20) considera o seguinte:

A ópera nos obriga a atentarmos para a cultura que a perpassa. Se a música é sua espinha dorsal, ela não é feita apenas de som: que obra de música dita “pura”, sem texto, sem história, sem drama, conseguiria durar as numerosas horas de *D. Carlo* [1867] ou de *Tannhäuser* [1845]? Um libreto de ópera não se sustenta sozinho, mas a música da ópera também não. Assim, a primeira postura seria tentar perceber as “leis” internas à obra, ou melhor, o panorama das constantes, das variantes, das exceções que regem a situação das palavras dentro do som. Um pouco à maneira como agem os decifreadores de códigos secretos, embora, no caso da ópera, não haja um código totalizador: será sempre preciso trabalhar, segundo as obras, com um maior ou menor número de fragmentos.

Partindo daí, seria possível delimitar “campos semânticos” de relações precisas e significantes.

A lógica do autor se manifesta deveras relevante ao mencionar as leis intrínsecas à máquina da ópera. Estas leis poderiam ser compreendidas como os modos aceitos de configuração do espetáculo, que por sua vez são capazes de gerar determinados códigos. Por isso mesmo, as “constantes”, “variantes” e “exceções” evidenciadas na passagem se aportam no interior das regularidades e irregularidades da ópera, em sua continuidade e descontinuidade, em sua previsibilidade e imprevisibilidade, moldando as relações embutidas nos campos semânticos mencionados.

Ainda nessa perspectiva,

essas relações podem ser aplicadas, ao considerarmos suas recorrências na obra do compositor e de outros autores de sua época. Ela determinará significações semânticas a serem detectadas mesmo quando a palavra *ainda* não intervém [...], ou quando, simplesmente, ela *não* intervém. Mais ainda, seria preciso mapear os sons em campos semânticos mais vastos, criados pelas convenções aceitas pela cultura e pela época da obra, e pelo modo como são empregados no discurso sonoro específico, que se afina, necessariamente, em contato com o texto posto em música.

Encontra-se pressuposta, aqui, a consideração da subjetividade de quem ouve, não considerada como um arbitrário, ou como um objeto específico da psicologia, a quem os semiólogos costumavam remeter, mas como o lugar do cruzamento de determinantes culturais de uma época, de um meio.

Haveria a considerar, no discurso musical, os efeitos onomatopaicos, as diversas formas imitativas. E também o gesto pressuposto pela ação, ou a coreografia articulando-se com os sons nos bailados. Há [...] as lições que o compositor recebe das outras artes, da pintura, por exemplo, que interferem na gênese inspiradora da criação (Coli, 2003, p. 20–21).

Os argumentos do autor são bastante enfáticos na declaração de que a ópera não pode ser fragmentada a partir de seus elementos, se a quisermos considerar como “ópera” no sentido total do seu conceito. Não se pode, por exemplo, presumir que a ópera é apenas um libreto, ou

apenas uma composição musical, ou apenas um conjunto de cenas teatrais. Embora tais sejam os componentes de sua montagem, a ópera é, na verdade, todos eles, e não apenas alguns deles. Deste modo, quando se refere às “leis” no cerne da obra, o autor parece declarar que a ópera se constitui de uma totalidade de variáveis, que, à sua maneira, admitem sobretudo códigos semânticos para o público, que os decifra para experimentar a ópera de um modo completo.

Exatamente por conta disso a subjetividade da audiência pesa bastante na balança da produção de sentido, e tão importante quanto este peso é também o peso da cultura, que na apresentação de uma ópera está intrinsecamente conectada a uma época específica — da qual se pode recorrer à diacronia para tentar compreendê-la atualmente. Sobretudo, parece haver uma necessidade inexorável de supor um cruzamento de culturas, a partir do qual a ópera, embora tenha sofrido mudanças de acordo com o tempo e a geografia na qual era consumida no passado, mostra-se sintagmática na horizontalidade temporal de sua execução. Ou seja, o espetáculo lírico integra-se à cultura não apenas em termos de temporalidades distintas, mas também de expansão entre culturas diversas em uma mesma época, simultaneamente.

Em justaposição a isto, cabe supor que por congregar um conjunto de outras artes — como no caso da pintura, mencionada pelo autor —, a ópera não pode ser encarada como um artefato cultural absolutamente puro em sua concepção. Está aí a resposta para a noção de impureza no gênero, que recebe uma contaminação cultural justamente a partir dos elementos que constituem e inspiram uma ópera. Assim, seria mais adequado tomar a ópera por uma expressão artística aos moldes da criação de *Frankenstein* (1818), no romance gótico de Mary Shelley (1797–1851), em que as partes corporais de várias pessoas contribuíram para a criação de um novo homem.

Do mesmo modo é a ópera, que empresta de outras artes — também se inspira *em* e se apropria *sobre* — aquilo que melhor têm a oferecer para criar um modelo de arte novo — que, no todo, encontra sua singularidade e independência, mas que, fragmentado, pertence a outras expressões artísticas previamente existentes. Esse é, provavelmente, um dos motivos que levaram Wagner a definir a ópera como *Gesamtkunstwerk*, uma obra de arte total (Kuhn, 2000), absoluta em sua totalidade, mas incompleta no isolamento de seus componentes.

Ainda para Coli (2003, p. 22), “em qualquer dessas etapas está sempre presente o princípio de natureza *una* que a música apresenta em seu entrelaçamento com todas as formas de cultura [...]”, de modo que, a partir “da estreita relação estabelecida entre palavra e música, nas situações da ópera, segue-se para um alargamento e um procedimento que conduzem a certas compreensões dos fenômenos musicais como unidades de cultura”. A potencialidade semiótica explorada nesses argumentos não exime a ópera de ser consciente de seus próprios

limites, mas permite que se torne um encaminhamento para algo novo, em que a produção de sentido se integra de tal modo à experimentação do espetáculo lírico que, uma vez consumido, dele seja indissociável.

Uma outra potencialidade semiótica da ópera reside em sua parcela dramaturgica, teatral, cênica. Para Donington (1981, p. 18, tradução nossa), “a encenação também deveria servir a mesma experiência numinosa, através de imagens visuais desenhadas no espírito, embora não necessariamente na letra, formando o mesmo idioma artístico”. Segundo o autor, especificamente nas óperas wagnerianas, “as direções do palco tendem a ser esparsas, mas desafiadoras, como quando o inferno ou o céu se abrem diante de nossos olhos em um espetáculo completo e custoso”, o que contribui para o caráter numinoso de emoções espirituais, inspiradoras, misteriosas, despertadoras.

Para esclarecer estas pontuações, o autor afirma que, quando a ópera ainda dava seus primeiros passos no mundo, parecia incidir nos libretos uma espécie de poesia neoplatônica que influenciava a montagem da própria ópera, especialmente no que dizia respeito a simbolismos, alegorias, associações de memória, dentre outras ferramentas narrativas destinadas a infligir no público uma sensorialidade implícita na ópera apresentada. Tratava-se de uma questão de abstração, isto é, de que a audiência fosse exposta a um conjunto complexo de sentidos premeditados sem suspeitar deste ato.

Nessa lógica,

para nós hoje, brilha através da superfície encantadora da arte de inspiração neoplatônica uma impressão de significado subjacente que nos leva a um deleite especial [...]. [O autor explica a característica neoplatônica tomando por base a obra teatral *Fabula di Orfeo* (ca. 1479–1480), de Agnolo Poliziano (1454–1494), para elucidar o fato de que] as chaves para esta lenda clássica, a mais familiar, teria sido, primeiro, o contraste entre o submundo sombrio e a luz do dia; e segundo, a relação de Orfeu, o músico arquetípico, com Eurídice, sua amada companheira e complemento feminino [...]. Uma interpretação neoplatônica atual de Eurídice era a de que ela era para Orfeu exatamente o que a Beatriz de Dante, segundo ele próprio, se tornou para Dante: sua alma (*anima*); sua musa; como poderíamos dizer, o portador do seu próprio componente complementar de feminilidade interior, projetado na mulher do caso, como tantas vezes fazemos (Donington, 1981, p. 33, tradução nossa).

A ideia principal da passagem anterior reside no aspecto da sensorialidade, em que é possível, a partir de uma herança neoplatônica que dominou por muito tempo os libretos, realizar transportes de sentido a partir da mensagem transmitida. Seja a transfiguração de realocar o gênero dos personagens, de misturar a motivação bélica, de cambiar o desejo de

vingança, enfim, de transmutar o sentido nas relações entre os personagens por meio das sensações, dos gestos, das expressões, e, principalmente, daquilo que não é dito. E, por não ser dito — ou melhor, cantado —, apoia-se nos sentimentos, na insinuação, na sugestão velada de certas reações da audiência. Todas estas oscilações do sentido congregam-se, portanto, na sensorialidade possibilitada pela ópera.

Ainda sobre Orfeu, Ortenblad (2014, p. 2, tradução nossa) acrescenta:

O mito de Orfeu é rico em simbolismos — o artista Orfeu tem que ir ao inferno para se resgatar (e conceder a imortalidade aos outros) através da arte — o parto do inconsciente, aonde a sombra vem à luz. Essa verdade trazida por ele desafia a ordem pré-estabelecida do mundo dos homens; então ele é punido pela sociedade por ousar dizer coisas que ninguém quer ouvir. O conhecimento e o poder advindo dele são uma afronta, sendo prontamente condenados — seja o castigo de Adão e Eva por ter desobedecido a Deus e provado da fruta do conhecimento, seja o mito de Prometeu, que, por roubar dos deuses a tocha da imortalidade, foi sujeito à tortura eterna dos abutres. Ou talvez o castigo seja apenas o conflito entre bem e mal trazido pela perda da inocência advinda do conhecimento. O mito de Orfeu também pode ser encarado pelo viés da tradição epicurista como necessária provação para o crescimento espiritual a partir do desapego das coisas terrenas e da renúncia ao mundo. Nesse contexto, a perda de Eurídice estaria relacionada à impossibilidade de resistir às tentações da carne.

Embora seja necessária uma análise historicamente orientada para dar conta de mensurar a importância do mito de Orfeu em várias óperas de diferentes compositores, não é possível negar a carga de sentidos que a história ostenta. Adaptá-la para um espetáculo lírico, portanto, sempre requereu uma compreensão profunda da narrativa por trás do herói, para, apenas então, imprimi-lo em uma representação lírica. O exemplo das óperas baseadas neste mito revela inúmeras potencialidades semióticas possíveis no corpo da ópera, uma produção de sentidos fértil para públicos em diferentes momentos históricos, em contextos distintos, mas que sempre puderam, até hoje, extrair da obra significados relativamente similares àqueles elencados na passagem anterior.

Parece haver em Orfeu uma grande camada arquetípica em que a magnitude humana impera para comover por meio dos personagens. Segundo Donington (1981, p. 38, tradução nossa), existem nesse mito “algumas intenções deliberadamente alegóricas a serem consideradas; mas dificilmente as experimentamos como alegorias no teatro”. E isso ocorre porque “o simbolismo é em grande parte daquela ordem indescritível que atua diretamente sobre os nossos sentimentos e as nossas intuições”, enfatizando mais uma vez a abstração do

público ao consumir Orfeu, seja como ópera, como peça teatral, como literatura, como música ou como outras formas de linguagens nas quais o mito é apresentado.

Para o autor, é uma tarefa muito difícil mapear a intencionalidade e a espontaneidade em uma récita de ópera. Por certo, a estrutura, a montagem e a performance definem o andamento de sua execução. Todavia, não há como prever com total acurácia o que se passará no palco, tampouco como a audiência reagirá ao que assiste. Existe, portanto, uma espécie de equilíbrio na mistura entre aquilo que é intencional e aquilo que é espontâneo, de modo que, estando consciente ou não, os recursos humanos que integram uma ópera — cantores, instrumentistas, bailarinos, equipe técnica — jamais poderão replicar totalmente uma execução nas récitas de uma mesma ópera

De um lado, os artistas podem até manter em mente um sentido pré-estabelecido daquilo que os idealizadores desejam transmitir, mas não têm poder sobre a maneira como a audiência recebe a carga sígnica perpetrada na apresentação de um espetáculo. Por outro lado, o público pode chegar à casa de espetáculo com certo conhecimento acerca do enredo da história, da estrutura da composição musical, de uma memória prévia dos cantores em outras récitas, mas, dada a imprevisibilidade da execução, não é capaz de antever — ou identificar de modo consciente — o conjunto sensorial que experimentará ao assistir o que lhe é apresentado na ocasião.

É possível supor, nesse intento, que a ópera apela, sobretudo, à natureza humana. Complexa como é, esta natureza se instala tanto nos sentimentos explícitos do homem — ao aludir ao heroísmo, ao amor, ao patriotismo, enfim, às sensações públicas de um indivíduo —, quanto nos sentimentos ocultos e mais profundos — como a ganância, a vingança, a grandiosidade, o medo, a frustração e assim por diante. Logo, a ópera é capaz de se expressar por aquilo que é intencional — e, nesta medida, consciente —, mas também por aquilo que é intrínseco à natureza humana — em outra medida, espontâneo, imprevisível, inconsciente. Por certo que outras linguagens também o fazem, mas aqui me refiro à exclusividade da ópera por ser esta última linguagem o objeto de estudo da investigação aqui exposta.

Para dar pistas dessa intervenção simbólica, Donington (1981, p. 38, tradução nossa) complementa seu raciocínio de uma maneira um tanto quanto categórica, chegando a afirmar que “não há forma de arte mais adequada do que a ópera para carregar significados internos. Alguns destes significados estão ligados àquela dualidade humana [...], que dividiu a natureza subjacente a tantos dos problemas da nossa existência humana, mas também animal”. Na intenção de exemplificar a dualidade sobre a qual argumenta, o autor menciona “a escuridão e a luz, o instintivo e o cultural, o princípio feminino e masculino”, declarando que, à nossa

maneira, somos todos atravessados por essas dualidades, sejam conscientes ou não, e, por isso mesmo, “estamos inevitavelmente em conflito e intuitivamente em busca de reconciliação”. Isto acaba fertilizando o terreno dos impactos que a ópera exerce sobre a audiência que a consome, ainda que de modo geralmente arquetípico e quase sempre por abstração.

As potencialidades semiósicas da ópera decerto caminharam junto às reformas pelas quais passou ao longo do tempo, que acrescentaram ao gênero certos instrumentos narrativos que potencializam também os efeitos incutidos no público. Seguindo essa linha de raciocínio, suponho que as traduções arquitetadas geraram também ressignificações no modo de fazer ópera. Inicialmente, pensava-se em criar algo efetivamente novo resgatando ao mesmo tempo as heranças mais bem-sucedidas do Teatro Grego, além de introduzir determinados valores, comportamentos, códigos de conduta etc. Conforme as reformas foram ocorrendo, porém, os compositores de ópera passaram a operar em detrimento da audiência, tentando compreender as demandas para supri-las simbolicamente nas novas composições.

Esse processo, certamente, não se sucedeu da noite para o dia; foram necessárias várias décadas para que a ópera apresentada nos palcos europeus fosse ao encontro dos anseios do público, de sorte que, para agradá-lo, seus idealizadores passaram a manipular os sentidos como um forma de, em simultâneo à manutenção da qualidade artística, obterem sucesso pós-performance, quando o público deixava os assentos da casa de espetáculo, mas ainda assim continuava com a história revolvendo em suas mentes. O impacto, nesse sentido, tornara-se um indicador do sucesso de uma ópera, mas também se ocupava de tocar a alma da audiência, a fim de transcender sempre e constantemente as sensações que a ópera causava.

Para Coli (2003, p. 24), “a obra torna-se, desse modo, o veículo de suas posições [dos artistas] diante do mundo. O artista deixou de dever contas ao mecenas, para obedecer às escolhas de seu coração, de seu pensamento, de sua consciência”, mesmo que, de modo pragmático, esse argumento seja mais idealizado do que historicamente acurado, haja vista que os artistas necessitam, sim, prestar contas aos seus mecenas atuais, e em geral estão ligados contratualmente aos espetáculos de que aceitam fazer parte. Por isso, o autor alerta que, ao invés de tornar mais fáceis as composições operísticas, este fato as tornou mais desafiadoras. Transmitir convenções de sentidos requer, segundo seu entendimento, a invenção de códigos semânticos próprios com vistas a imprimir nas óperas todas essas ideias, ou seja — aqui adequo as palavras do autor para a esfera temática deste trabalho —, era necessário pensar sobre a transmissão de sistemas de signos organicamente, considerando, inevitavelmente, a abstração.

Parte desse problema se viu expresso na questão musical. Tornou-se comum refletir de que formas essas ideias — imbuídas de liberdade artística — poderiam ser transmitidas por

meio da música. Afinal de contas, que mensagens a música pode transmitir senão aquela imediatamente sonora? Como pode, por exemplo, um conjunto de compassos musicais fazer o público entender que os personagens estão sentindo medo, aversão, alegria? Ou ainda insinuar à percepção da audiência que algo perigoso está prestes a se desenrolar nas cenas? Alguns marcos na história da própria música parecem dar indícios de como resolver esse problema, tal como revelado por Coli (2003, p. 26) na seguinte passagem:

O século XIX é rico de poemas sinfônicos, de peças para piano descritivas ou evocatórias, de tentativas as mais diversas para produzir música literária, música portadora de imagens e de conceitos. Wagner resolveu genialmente, pelo seu sistema de *Leitmotive*²⁶ (motivos condutores), as relações entre a palavra, a idéia, o sentido e a música. Pela concomitância e pela recorrência do som com a situação dramática ou com a frase poética, nós aprendemos que tal tema, tal acorde — ou por vezes mesmo, tal timbre — significa um cisne, uma espada, um rio, a coragem, o amor ou a morte. Trata-se aqui do apogeu dessa questão semântica no século passado.

Incidentalmente ou não, os compositores descobriram que certos sons poderiam tornar-se estímulos para sensações específicas, transformando-se em analogias para reações imediatas de quem assistia aos espetáculos, surpreendido pela fluência sonora. Quando se passou a compor desta forma, conscientemente, a narrativa deixou de depender quase que exclusivamente da parcela textual dos libretos — que, por aportarem-se no uso da língua, eram muito mais eficazes em transmitir mensagens de um modo direto e claro —, e passou a ser manifestada com maior territorialidade na música. Em pouco tempo, a orquestra também deixou de ser um mero acompanhamento dos cantores para igualar seu protagonismo por meio da sensorialidade que despertava na audiência, passando a manipulá-la no mesmo nível que os outros elementos da ópera. Aí, então, a mensagem da música tornou-se mais clara e fez o gênero evoluir para alcançar os propósitos de Wagner acerca da totalidade da ópera.

Em outro extremo do raciocínio semiótico para tratar da ópera, torna-se possível evocar Lotman (2000, p. 16, tradução nossa), para quem “[...] a sensorialidade da percepção significa aqui o imediatismo do contato. A palavra funciona distanciada do mundo dos objetos, a coisa é sempre dada em contato imediato”. Essa interlocução se apresenta pertinente à compreensão da ópera e de outros espetáculos artísticos e produtos midiáticos, em uma dinâmica que comporta o sentido através das variadas formas de representação, oriundas da produção do espetáculo,

²⁶ De acordo com *The New Grove Dictionary of Opera* (Sadie, 1992, v. 2), um *leitmotif* pode ser considerado um tema que visa à manutenção de uma identidade a partir de uma recorrência, podendo simbolizar nessas repetições pessoas, objetos, lugares, dentre outros elementos que constituem uma obra dramática.

que englobam desde a concepção artística, até os aspectos técnicos de iluminação do palco, figurino dos cantores, cenografia dos ambientes e assim por diante.

Uma semiose hipotética da ópera vem, como discutimos, imbuída de elementos sensoriais, usados de forma sistemática para atingir o público emocional e intelectualmente. Nem sempre foi assim, contudo. Antes, engessada nas exhibições das tragédias gregas, a ópera limitava-se muito à estrutura discursiva, no intento de levar a si mesma a sério. Por outra perspectiva, é fato público que em muitos casos a ópera fugia às casas de espetáculo e alcançava as praças públicas, os teatros populares, a plebe das cortes. Nessas incursões, a estrutura se adaptava às premissas mais livres do entretenimento — como o humor escrachado, o uso de palavras de baixo calão, figurinos e cenários improvisados, dentre outras —, e modificava o padrão das representações para atender uma audiência menos erudita (Amadeus, 1984).

Adicionalmente, não se pode deixar de acrescentar que a ópera, ao longo dos séculos, transbordou para além da máquina dos espetáculos. Quando os pioneiros do formato passaram a adotar a mescla entre poesia e musicalidade, não se pensava de fato que conseguiriam construir algo novo, ainda mais por conta de a proposta das estruturas operísticas se aproximar bastante da premissa milenar do teatro da Grécia Antiga. Nesta perspectiva, Headington, Westbrook e Barfoot (1987) argumentam, por sua vez, que a ópera acabou superando a visão de seus criadores, e adquiriu poderes de representação simbólica que, embasados na arte e na música, começaram a englobar organicamente a sociedade e a cultura.

Como consequência, as tramas encenadas nos espetáculos refletiam questões políticas, religiosas, históricas, fantásticas do mesmo modo que se dividiam em subgêneros como comédia, sátira, drama, dentre outras classificações. Buscava-se, desta feita, atender as demandas do público tanto na camada de entretenimento erudito quanto na camada de autocrítica e questionamentos à realidade (Kobbé, 1997). Assim, não tardou até que os libretos se tornassem obras complexas, por vezes censuradas, e, quando musicalizadas pelos operistas, encontravam no público sua razão para existir, mantendo relações semiósicas no que dizia respeito à moda, à etiqueta, aos costumes e a outras convenções retratadas nas óperas.

Diante disso, as temporadas líricas — ou estações operísticas — marcaram presença na cena musical de cidades cosmopolitas, tolerantes à depreciação cômica da sociedade e suscetíveis à manifestação da cultura e expressão livre da arte. “Muito mais que pelo *status*, [atualmente] a ópera se sustenta na ambivalência do uso da beleza para desvelar o que há de errado com o mundo, não apenas entretendo, mas empoderando o público”, declaram Vlaxio e França (2022, p. 6), ao que acrescentam: “a ópera pode ser encarada como o espetáculo que transita pelas classes sociais, além de provocar a reflexão acerca de verdades duras a uma

audiência diversificada”, fomentando nesse intento “a representação de contextos, hábitos comportamentais e tendências multitemporais, cujo valor muda de acordo com a particularidade dos espectadores”.

Ainda assim, a

ópera é um tipo de teatro no qual a maioria ou todos os personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo. Nesse sentido, **é muito óbvio que ela não seja realística, e com frequência, no decorrer de seus mais de quatrocentos anos de história, tem sido considerada exótica e estranha.** Além disso, é quase sempre bastante cara de se encenar e de se assistir. Em nenhum momento da história a sociedade, como um todo, conseguiu sustentar facilmente os custos exorbitantes da ópera (Abbate; Parker, 2015, p. 21, grifo nosso).

Por outro lado,

a incapacidade de descobrir nos modelos teóricos da humanidade um lugar para as fantasias é um dos factores responsáveis pela incapacidade de articular as teorias da cultura e, assim, também da religião com as teorias de outros aspectos dos seres humanos e das suas diversas manifestações. Para além do mais que podem ser, as óperas e os museus de pintura, os recitais de poesia e os concertos sinfónicos, e outras manifestações culturais são também formas de fantasias colectivas representadas publicamente, em conjunto, por seres humanos. As pessoas vivem em grupos. A representação de fantasias privadas por um indivíduo isolado pode ser perigosa não só para os outros, mas também para o próprio indivíduo. Mas a necessidade da representação das fantasias é uma necessidade humana básica e premente (Elias, 1994, p. 78).

Assim, “os símbolos operísticos são extraídos do público ao mesmo tempo em que a ópera oferece símbolos a este mesmo público, criando uma dicotomia cíclica na qual o espetáculo lírico e a audiência realizam trocas simbólicas frequentes” (Santiago; Vlaxio, 2022, p. 964). Paralelamente, a perspectiva elencada acima vai ao encontro das inferências de Hauser (2003) sobre a ópera, que, segundo o autor, origina-se também na condição social do público, o que lhe permite projetar sentidos muito próximos daquilo que os espectadores desejam encontrar refletido no espetáculo.

Posso especular que o público que consome a ópera não o faz somente pelo puro gosto a este formato artístico, mas, em um ponto de vista interpretativo, porque deseja escapar ao seu cotidiano. Fugir ao dia a dia, isto é, à rotina — cenários diferentes, é verdade, para a burguesia e para classe trabalhadora — a que muitos se sentem aprisionados. Barbosa (2015) sugere inclusive que o cotidiano é resultado de um interacionismo simbólico, dentro do qual a fantasia

é tida como escapatória da rotina dos indivíduos, o que explica em parte o sucesso que os espetáculos líricos registram desde sua criação.

Por fornecer uma visão bastante representativa da realidade, além de arraigar-se à espetacularização da vida, a ópera recebeu uma chancela de cultura. E quem assiste à ópera é considerado *detentor* de cultura, ou pelo menos vê-se *associado* a uma espécie de eruditismo cultural. Desde sua origem, os enredos performados nos palcos tendem a traduzir para arte a dura realidade de muitas pessoas, o que gera empatia e fidelização por parte do público, que passa a consumir o formato musical com a frequência que formaliza a tradição do hábito de assistir à ópera.

Em contrapartida, para Everett (2019), a cultura não pode ser representada no seu todo — especialmente em um único espetáculo ou em uma série deles performada nos festivais específicos da indústria de entretenimento. Porém, nem por isso a ópera se despe da cultura. Pelo contrário, usa-a como troféu para consolidar-se na sociedade. Ou pelo menos o fazia, haja vista que na atualidade o gênero vem perdendo cada vez mais espaço para outras linguagens musicais, marcadas pela efemeridade dos tempos líquidos (Bauman, 2001), ditados pela velocidade das inovações tecnológicas que desestimulam o público a comparecer às casas de ópera para apreciar os espetáculos presencialmente.

Paralelamente, Alleau (2001, p. 67) desenvolve o pensamento da analogia para alcançar o público através das representações congêneres, tanto à história, quanto aos fenômenos de natureza social e cultural. Isto porque “qualquer experiência existencial dramática ou excepcional se vê na necessidade de reinventar a sua expressão”, de modo que a realidade do ser sofre modulações semiósicas (Posner, 1995), seja por meios naturais ou por hábitos adquiridos como o ato de frequentar a ópera em busca de experimentar a fuga ao cotidiano, a apreciação estética, artística, musical etc. Porém, em oposição, o público também vai à ópera para ver a si mesmo representado no espetáculo. Esse comportamento, ao longo de um período em que isto se torna uma rotina, configura-se como as partes individuais de um todo coletivo que se traduz na cultura.

Em certo senso, a ópera caminha junto à cultura na movimentação relativa entre ambas, que é expressa na corporeidade do sentido. Isto implica dizer que tanto ópera quanto cultura trabalham com elementos sígnicos que, por esta via, produzem experiências — ou simulacros destas —, capazes de enriquecer o repertório de memórias do indivíduo. Tanto o é, que, em muitos casos, a ópera era usada como instrumento didático, a fim de ensinar ao público princípios predeterminados que transbordavam da cultura hegemônica ou do sistema modelizante específico do ambiente em que a ópera era performada.

Poucas décadas após sua criação, “a ópera já podia ostentar muitos feitos [...]. Mais importante, ela se estabeleceu como um gênero — um produto cultural com um elenco de características que seus consumidores esperavam que se repetissem” (Abbate; Parker, 2015, p. 93). A repetição mencionada pelos autores confere ao processo semiótico um de seus possíveis estágios regulares — aquele em que o signo é exposto ao indivíduo vezes o suficiente para que se consolide enquanto código e se torne uma expectativa, algo a se esperar dentro de uma determinada configuração semiótica da cultura.

Além disso, a continuidade de uso das características de um produto cultural formalizava o comportamento regular, ao qual me interesso em sobrepor à perspectiva de repertório de memórias. Aqui, portanto, a consolidação da ópera como destaque — partindo de um cenário em que o formato inexistia na expectativa do público — significa justamente a cultura normalizando o sentido. Encaramos aqui a *necessidade de referência*, que discuto mais a fundo na terceira parte deste trabalho, como artifício demarcatório do acervo de experimentações do indivíduo.

Não é fato desconhecido que a ópera se distanciou de sua “importância” do passado. Hoje, lembram-se da ópera aqueles que foram marcados por ela ou aqueles que a estudam. Dificilmente se a encara como produto do *mainstream* cultural, daí o indício para seu estigma de elitista, feita para poucos, sinônimo do privilégio de ser bem-nascido, bem-educado, bem-vivido. O estereótipo construído em torno da ópera retrata uma parcela real do seu consumo, como artefato cultural de um grupo seletivo de entendidos de música. Porém, a história mostra que, em vários momentos, a ópera esteve disposta para as classes trabalhadoras, às vezes, de modo mais natural que para as cortes europeias (Amadeus, 1984). Entretanto, o grande custo financeiro, somado à necessidade de recursos humanos habilitados em técnicas específicas para realização do espetáculo — e por vezes a falta de público —, torna inviável a produção de eventos dedicados à ópera, salvos os registros em que sua realização era custeada por mecenas amantes do gênero, hoje substituídos pelos investimentos de empresas do setor privado e órgãos públicos voltados para a cultura.

Independendo disto, para Van Baest (2000, p. 51, tradução nossa), a ópera sozinha configura um signo completo — o equivalente a um texto para Lotman (1996) ou para a semiótica soviética —, porém, também um “sincretismo, o que significa que é um signo constituído pela conjugação de outros signos, neste caso o libreto e a música”, isto é, camadas de sentido. Contabiliza-se nesse inventário a produção cenográfica, a direção artística, a confecção de figurinos, enfim, a montagem do espetáculo de um modo geral. Dentro desse panorama, é possível identificar as partes que compõem a totalidade da semiose.

Por outro lado, a “ópera é para a maioria das pessoas uma manifestação artística distante da realidade atual, de difícil compreensão para os não-iniciados”, esclarece Ortenblad (2014, p. 1), que completa: “Cantada em geral em outros idiomas, uma ópera pode durar horas e retrata histórias que há muito tempo deixaram de pertencer à cultura comum da população em geral”. Isso torna difícil a sua tradutibilidade. São necessárias competências específicas para sua interpretação, o que pode interferir no processo de semiose. Consequentemente, o resgate desse gênero é custoso se comparado a outros textos com os quais compartilha elementos sensoriais, como o cinema, o musical e a própria dramaturgia teatral.

Embora todos esses aspectos contribuam para compreender as semioses da ópera como propensa a produzir sentidos em suas mais variadas camadas, talvez o argumento que mais corrobore essa suposição seja aquele encontrado nos ideais wagnerianos sobre a ópera ser uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), ou obra de arte do futuro — termo também wagneriano, contextualmente usado em uma época pretérita ao cinema, ao rádio e à televisão, por exemplo. Para Wagner, o fato de se congregarem na ópera outras artes é um indicativo da totalidade do gênero, que, à época do compositor, não encontrava concorrência em nível simbólico tão completo em nenhuma outra expressão artística isolada. Elucida este entendimento o que aponta Kuhn (2000, p. 950, tradução nossa) a seguir:

Foi Wagner quem promulgou a ideia de que todas as artes estão inter-relacionadas, e que a sua síntese final deveria ser a ideia de cada arte constituinte, que a pintura e as artes figurativas deveriam servir à causa da arquitetura e das apresentações teatrais, que a poesia deveria relacionar-se com conceitos filosóficos, e que a música deveria ser tanto a serva quanto a senhora de suas artes irmãs. Em seus dramas musicais, ele tentou se aproximar do ideal do *Gesamtkunstwerk*, atribuindo igual importância ao texto, à música da orquestra, ao canto, à atuação e ao desenho cênico. Esta reforma operística visava à restauração da unidade das artes da música, literatura e pintura, como se acreditava ter existido na antiga tragédia grega.

Alguns pontos ficam claros a partir da concepção de Wagner, sendo o primeiro deles as relações multilaterais entre as variadas artes. Esse diálogo, ou equilíbrio, ou uso paralelo e unificado das artes na ópera, faz desta um núcleo artístico que recorre às funções das artes que utiliza em sua composição com a finalidade de firmar-se no sentido do público, que por sua vez consome a ópera como uma obra completa, ao invés de consumi-la, separadamente, como música, teatro, pintura, dramaturgia. Logo, o conceito de obra de arte total se solidifica exatamente na noção de esta única obra de arte ser construída considerando todas as outras, mas sendo oferecida à audiência como um só produto artístico.

Outro ponto do argumento wagneriano é que a ópera resgata as tradições do Teatro Grego, como se discutiu nas seções anteriores. Ocorre que, além desse resgate, a ópera também fazia uso de uma ferramenta narrativa da música que precedia o compositor alemão, a música programática. Para Dourado (2004, p. 220, grifo nosso), também no século XIX, Franz Liszt (1811–1886) fazia uso dessa expressão “para designar a música de programa, ou seja, a **composição que tem caráter descritivo de pessoas, coisas, acontecimentos ou objetos [...]**”, e, por conta disso, vinculam “idéias musicais e conceitos claramente wagnerianos a elementos descritivos”. Isto se assemelha à perspectiva da imagem poética para Donington (1981), mas também às formas pelas quais a música pode transmitir mensagens que sugerem ao público sentidos específicos, como medo, raiva, excitação, susto, ou mesmo seres vivos e ações de movimento, como animais domésticos, correria, quedas, marchas etc.

Sou levado a sugerir, correndo o risco de parecer reducionista, que, na Semiótica e na própria Comunicação, o conceito de “programação” também existe no mesmo nível da música programática. Basta lembrar, por exemplo — ainda que não seja a única —, da teoria comunicacional do *Agenda Setting* — que pressupõe certa dose de manipulação da sociedade sobre os assuntos a serem discutidos em determinadas ocasiões dando-lhes maior destaque e expondo-os com a frequência necessária para que impere na rotina das pessoas —, ou também do processo de modelização para a Semiótica da Cultura — que, em uma visão bastante simplificada, transforma um texto cultural em algo comum também a partir de sua exposição continuada à hegemonia da cultura, portanto, de acordo com os padrões definidos dentro das fronteiras da própria cultura. Essas ilustrações podem permitir uma visualização do aspecto programático não apenas na música, mas em qualquer dimensão da sociedade.

Em outro espectro, há uma obra intitulada *Como ouvir e entender música*, escrita e publicada originalmente em 1934 pelo músico e compositor norte-americano Aaron Copland (1900–1990), que ajuda a expandir um tanto mais a compreensão aqui construída sobre as potencialidades semiósicas da ópera. Em seu livro, o autor sugere que a música pode ser dividida em três planos distintos, a saber: (1) o plano sensível; (2) o plano expressivo; e (3) o plano puramente musical (Copland, 2013). A ordem dos planos não interfere nos argumentos do compositor, portanto, para aproximá-los das inclinações temáticas desta pesquisa, endereço-me primeiramente ao plano puramente musical e finalizo pelo plano expressivo.

De maneira sintética, o **plano puramente musical** se refere a uma espécie de materialidade da música, isto é, à manipulação das notas em instrumentos específicos — sejam de teclas, de cordas, de sopro ou mesmo vocais. Trata-se do ato de fazer a música, e nisso estão inclusos todos os aspectos físicos e mecânicos da coisa, desde a leitura da partitura, até sua

execução em um dado instrumento musical. Todavia, esse plano restringe-se quase que totalmente aos músicos, pois quem ouve a música raramente tem consciência dessa materialidade, e foca-se nos sons e silêncios (ou pausas) que dela são reproduzidos. Daí pode surgir o problema de os músicos darem importância demasiada apenas a esse plano, descartando os outros planos, o que pode de certo modo mecanizar demais a performance. Por certo, sem as técnicas musicais a execução da música seria muito inferior em qualidade. Todavia, ao mesmo tempo, a música não pode destilar-se tão-somente, por exemplo, nos movimentos que um pianista faz sobre um piano. Para a música transcender sua materialidade, há muito mais em jogo.

Isto ocorre justamente por haver envolvido nessa performance a presença de um público, que em geral não tem uma consciência orientada pelo estudo da música para compreender a estrutura das melodias e harmonias que ouve. Ideal mesmo seria se a audiência estivesse disposta a não reagir apenas à parcela sensorial da música, mas que pretendesse entender também os componentes estruturais da composição. Como este nem sempre é o caso, o entendimento desse plano termina sendo exclusivamente daqueles que executam a música, que, por sua vez — cientes do fato —, precisam levar em conta que a performance extrapola a simples concreticidade de produzir sons através do uso de instrumentos.

Por conseguinte, o **plano sensível** diz respeito a uma entrega do público — seja em um concerto ou na solidão da sala de um apartamento — à simples apreciação do som (que, em retrospecto, de simples não tem nada). Aqui o autor se refere a ouvir a música sem ter muita consciência de que o está fazendo, e, portanto, manifesta-se na recepção da música sem se pensar muito na materialidade envolvida no processo que a atravessa para que seja produzida. Em todo caso, apenas o ato de ouvir se configura como suficiente para exercer no ouvinte um significativo estado mental impregnado de ideias, emoções, sensações — em outras palavras, estímulos sensoriais.

Ocorre que certos indivíduos, quando costumam ir a um concerto ou quando meramente ligam o rádio para servir de trilha-sonora no desempenho de tarefas domésticas, fazem-no para distanciar-se de si mesmos, ou seja, como uma forma de escapar à iminência existencial do agora, para fugir em direção a outras dimensões imaginativas que os agradem ou os satisfaçam enquanto praticam a apreciação do som. Muitas vezes o fazem, inclusive, como forma de esquecer da rotina ou dos problemas que porventura encontram na realidade externa à dimensão da música, e, embora não haja qualquer problema quanto a isso, não se pode afirmar que o valor ou a qualidade de uma música está vinculada estritamente à sensorialidade proporcionada em sua execução. Até mesmo porque, esclareço, o apelo sensório muda de acordo com que mudam

os ouvintes, de modo que uma mesma música pode despertar estímulos totalmente diferentes de um indivíduo para o outro — fato este que muitos músicos, quando presos ao plano puramente musical, parecem esquecer.

O terceiro plano apresentado na obra de Copland (2013) talvez seja o mais importante para tecer um paralelo com a ópera, que é o **plano expressivo**. Inicialmente, o autor revela que os compositores parecem desviar-se desse plano porque possui uma concepção muito instável, que se distancia da materialidade da simples execução musical. Isso se sucede, em grande parte, porque o público é condicionado — seja pela recepção própria do que ouvem e veem ou pelas experiências pregressas que carregam consigo — a atribuir sentido àquilo que estão ouvindo ou vendo. É impossível definir com acurácia o que de fato uma música significa, pois a resposta para esta reflexão pode não se adequar para todos os indivíduos.

Logo, ainda que toda música seja imbuída de um potencial expressivo, em maior ou menor escala, podemos supor que cada uma possui um significado, produzido na materialidade de sua execução. Mesmo assim, por mais que o significado exista, torna-se improvável agradar aos ouvintes quanto a qual significado se esteja referindo ao analisar uma música. É nisto que reside a expressividade do plano, ou seja, no argumento de que uma mesma música pode ser expressa de maneiras absolutamente diferentes, quase como se dependesse em última instância da interpretação — no caso dos músicos, de como a interpretam na execução e, no caso da audiência, como a interpretam em nível sensorial. Afinal de contas, uma sonata para piano composta por Mozart pode encontrar na interpretação de vários músicos significados diferentes transmitidos por meio do modo como a performam no instrumento, do mesmo modo que tal sonata pode encontrar na interpretação do público inúmeros sentidos desdobrados em como a apreciam.

É certo que, como discutido sobre a música programática, o plano expressivo parece ser mais bem compreendido quando a música representa com exatidão temas, objetos, pessoas, ações. Assim, quando uma peça estimula a audiência a lembrar-se da primavera, como n’*As quatro estações*, de Vivaldi, a expressividade somente pode ser alcançada quando os músicos tocam as notas de modo a alcançar as intenções do compositor. Nessa configuração, o sentido apresenta-se como consequência da interpretação bilateral da orquestra e do público, não podendo, portanto, um se desvencilhar do outro.

Além disso, todas essas nuances representadas na música e em sua apreciação podem modificar o espírito, mesmo que, por parte do público, não se tenha conhecimento técnico sobre a estrutura da composição, porque, no plano expressivo, unem-se a materialidade do plano puramente musical e a sensorialidade do plano sensível. Por este motivo, não há de fato uma

forma correta para compreender o sentido da música, mas se deveria pensar na qualidade expressiva que a música pode estabelecer em seu consumo.

Paralelamente, seria perigosamente equivocado pensar que a música teria de significar apenas uma emoção, uma sensação, um resultado, haja vista que suas nuances são carregadas de potências simbólicas que, quanto mais expressivas se apresentarem, mais sentidos poderão produzir, e às vezes sentidos diferentes para um mesmo público que ouve uma mesma música a cada nova apreciação. Nesta medida, Copland (2013) conclui que a música, de fato, possui um significado expressivo, contudo, especificar de quais sentidos ela faz uso é um chamado a adentrar uma análise complexa e minuciosa de todos os seus componentes.

Sumariamente, embora o autor use seus argumentos tomando por base a música de um modo geral, para aproximar seus apontamentos à questão da ópera, ofereço como sugestão um quarto plano para assomar-se aos três apresentados aqui — ou, talvez, um plano único que congregue todos os três. Minha oferta seria a suposição de um plano semiósico, composto, portanto, de materialidade, sensorialidade e expressividade. Como discutido no tópico sobre a montagem da ópera, é possível demarcar cada um dos planos de Copland (2013) aos elementos do gênero.

No plano puramente musical estariam previstos os aspectos relacionados à composição da ópera — no enredo e na orquestração —, bem como dos aspectos relacionados à confecção de figurinos, da construção de cenários, da arquitetura das casas de espetáculo, das técnicas de iluminação e assim por diante. A materialidade congregaria também a execução da ópera por meio da execução dos instrumentistas, da performance dos cantores e de toda a encenação e movimentação corporal das danças estipuladas pelo enredo da história. Haveria aí uma dimensão concreta, tangível, palpável do espetáculo lírico.

Ao plano sensível se somaria toda qualidade de sensações transmitidas pelos artistas e experimentadas, individual e coletivamente, pela audiência. Tratar-se-ia das reações operísticas determinadas no conjunto da performance, dos figurinos, da cenografia — tudo isso sendo usado para satisfazer o público enquanto espectador do que se desenvolve sobre o palco. Em suma, seriam as emoções estimuladas através dos elementos da ópera a partir de temas narrativos pontuais, com a finalidade de transcender a materialidade e proporcionar a sensorialidade.

Por fim, no plano expressivo estaria contemplada a execução puramente musical com vistas a um apelo à sensibilidade do público. Dessa forma, isso equivaleria argumentar que a expressividade proveniente da ópera resultaria em levar os indivíduos presentes no recinto às lágrimas, às gargalhadas ou às vaias. Transmitir felicidade, medo, surpresa, excitação,

comiseração, compaixão. Enfim, esse plano diz respeito à potencialidade da ópera para despertar a reatividade da audiência, ou melhor, de fazê-la sentir algo, independentemente do que fosse, pois, de outro modo, a ópera não seria mais do que um plano de fundo para fazer passar o tempo daqueles que a consomem.

Diante disso, um plano efetivamente semiótico seria expresso na conjunção entre todos esses aspectos. Seja o público dotado de erudição musical ou não, a ópera parece usufruir de potenciais semióticos, pois integra, em uma única obra, a materialidade, a sensorialidade e a expressividade, de modo que também se usa desses potenciais para transmitir suas mensagens, codificadas no som, na visualidade cênica e na receptividade da audiência. Assim, seria possível supor um plano semiótico como unificador para o contexto da ópera, e, a partir dessa suposição, compreender que o gênero se reveste de uma evidente riqueza simbólica capaz de justificar sua chancela como obra de arte total.

Nessa reflexão em que me empenhei para situar a ópera no contexto das potencialidades semióticas, permito-me resgatar as palavras, quase românticas, de Coli (2003, p. 9), que acredita no seguinte argumento: “o amor pela ópera é estranho. Causa paixões absorventes. Vistas a frio, elas podem mostrar-se muito cômicas, caricaturais [...]. Mas a intensidade das emoções que a ópera sabe produzir é uma experiência insubstituível”. Nessa investida, suponho que a ópera seja matéria obrigatória nos estudos da semiótica, talvez não como objeto focal — embora neste trabalho o seja em parte —, mas minimamente como ilustração da construção cultural, em que imperam os elementos da experiência humana para o repertório de memórias que nos destina ao caminho da compreensão do mundo por lentes infinitas em possibilidades.

Experimentar a ópera, nessa linha de raciocínio, equivale a experimentar a cultura simulada nas paredes de uma casa de espetáculos, ou mesmo em recitais menos pomposos, mas que contribuem em igual medida para uma significação individual que, decerto, implicará na experiência partilhada pelo coletivo. Mesmo no cenário de mídiatização, em que o ato de apreciar os espetáculos parece estar separado da experiência pura por um véu tecnológico, consumir ópera continua sendo um ato imbricado de sentidos, à espera da decodificação. Estes sentidos, por vezes tautológicos de uma cultura europeia, com resquícios de uma herança colonizadora, ainda podem ser traduzidos para novas tradições, deflagradas no público na exposição programada pela lírica, que por sua vez se instala na cultura manauara desde as primeiras récitas de ópera há mais de cem anos.

interlúdio

TERCEIRA PARTE: A ORQUESTRAÇÃO DO SENTIDO



[...] a ópera é uma amálgama de diferentes ideologias que dialogam entre si por se unirem no contexto de um signo operístico. O diálogo destas ideologias é o que a ópera tem em comum com todas as formas de produção cultural.

— Van Baest (2000, p. 149, tradução nossa).

Compreender as variadas concepções do sentido na ópera, de sua produção contínua e ininterrupta na cultura e de sua dependência com os processos comunicacionais se manifesta como um esforço importante para aportar as seções deste capítulo. Isso se escalona principalmente quando se identifica a necessidade de uma definição mais pormenorizada sobre os aspectos oriundos da semiose e da semiosfera. Em virtude dessa necessidade de embasamento, o texto aqui apresentado se inicia testando alguns conceitos que atravessam a comunicação, a história, a cultura e a semiótica — reforçando-se com particularidade na Semiótica da Cultura pela proximidade que esta corrente soviética da semiótica compartilha com os outros tópicos ora explorados.

Em tempo, convém destacar que o fenômeno investigado por essa pesquisa — formalizado pelo Festival Amazonas de Ópera, mas extrapolado na cultura manauara — alicerça-se em duas temporalidades distintas, quais sejam o período da *Belle Époque* Manauara e as últimas duas décadas na cidade. Exatamente por conta disso é que se torna imprescindível pautar na literatura o *modus operandi* para as inferências tecidas ao longo do trabalho, com especial enfoque nas perspectivas diacrônicas. Assim, discutir a diacronia fertiliza o terreno para os debates acerca de traduções semióticas e ressignificações na cultura, e, doravante, as seções se dividem no direcionamento a essa discussão.

Trata-se, portanto, de uma esquematização do encontro desses temas para compreender, nesse e nos próximos capítulos, de que formas a tradição — mais precisamente a tradição lírica, hipoteticamente construída pela presença da ópera na cidade de Manaus, bem como por suas intervenções nos traços distintivos da população local — tem se organizado na cultura manauara a partir da diacronia das temporalidades supramencionadas. Além disso, partindo desse exercício de reflexões, é possível aprofundar melhor o lugar que a ópera ocupa nas relações com os processos de semiose dentro das semiosferas nas quais se observa consumida, considerando ainda o papel dos processos comunicacionais na consolidação dos espetáculos líricos enquanto tradição que sobrevive à passagem do tempo para, em última análise, imprimir-se na cultura de modo duradouro.

3.1 O sentido dos sentidos

No processo em que se produz sentido está inserida uma vasta gama de representações, constitutivas também da composição de um imaginário que pode ser percebido no coletivo, isto é, na interação do indivíduo com seus pares em uma dada cultura. Essas representações — advindas dos sistemas de signos²⁷ aos quais somos expostos ininterruptamente enquanto desempenhamos ações de vivência — em geral são estratos da artificialidade, da atividade humana de compreender o mundo sob sua ótica personalizada.

Por certo há resquícios sintomáticos da natureza que se incluem em nosso repertório de memórias associativas, mas, aportado em Peirce (2017), suponho que a imensa maioria das representações sígnicas chega até nós a partir de interferências humanas nas oscilações naturais do mundo. Esta ação atravessa, portanto, o natural (fixo no mundo), enxerga o sobrenatural como invenção (fictício pelo ponto de vista biológico), e considera o artificial como comunicação (codificação da experiência em forma de mensagem dentro dos processos comunicacionais). E o resultado dessas interferências se manifesta, assim, em sentidos que, por meio das combinações de signos, caracterizam a cultura.

Em outra medida, Lotman (2007, p. 20) sugere que isolamos o significado de uma linguagem²⁸ ao usarmos “línguas artificiais (ou línguas naturais e poéticas como línguas artificiais, por exemplo, se transmitimos o conteúdo de um romance de Tolstoy através de uma pequena anotação do enredo)”. O semiótico russo faz um breve comentário sobre o isolamento das partes de um todo no trato da linguagem, e finaliza pontuando que “durante as operações complexas da significação gerativa, a linguagem é inseparável do contexto que ela expressa”, o que, suponho, faz o natural para Lotman se aproximar ou ainda

²⁷ Os sistemas de signos podem ser compreendidos por várias óticas, a depender, por exemplo, da corrente semiótica que se usa para fazê-lo. Resumidamente, comportam-se como cadeias de elementos com potencial de representação, comunicação e significação, e podem ser constituídos por uma gama de signos — estes, por sua vez, funcionam como unidades básicas desses sistemas de modo organizado. Signos, nessa lógica, podem ser palavras, imagens, comportamentos, línguas, fenômenos da natureza ou mesmo aqueles artificiais produzidos pelo homem, e assim por diante (Eco, 1991; Lotman, 1996; Saussure, 2006; Barthes, 2012; Peirce, 2017). No caso específico da ópera, esses sistemas de signos são formalizados a partir dos elementos que constituem sua montagem e consumo, desde sua concepção até a estreia, conforme discutido no capítulo anterior. Aí estão impressos, portanto, os processos de semióse que fazem a ópera, por si só, comunicante.

²⁸ Para uma concepção semiótica, segundo Machado (2003, p. 162–163), a linguagem pode ser compreendida como “um sistema que serve de meio de comunicação por meio de signos [...]. Para os semióticos russos, há três campos bem definidos na linguagem: as línguas naturais; as línguas artificiais (linguagem científica, código Morse, sinais de trânsito); as línguas secundárias estruturadas e sobrepostas à língua natural, como a arte, o mito, a religião”. Vale complementar que, ainda segundo a autora, “linguagem também é entendida como a que se expressa não por signos lingüísticos mas por outros signos, seja por meio da arte, da técnica de representação e de expressão gráfica, da imagem de um tema real ou imaginário, em suas várias formas e objetivos sejam eles lúdico, artístico, científico, técnico e pedagógico”.

se assemelhar ao natural para Peirce. Essa noção de natural, aqui, se expressa no ponto de partida da semiose, que uma vez estabelecida se transforma na noção de artificial.

Uma forma de olhar para essas linguagens artificiais seria teorizá-las no âmbito do sentido. De um lado, há os sentidos naturais, muito próximos daquilo que se extrai a partir da interpretação da natureza, daquilo que é próprio do mundo, do que existe sem a ação do homem. De outro lado, toda e qualquer intervenção humana sobre a natureza, marcada por intencionalidade, poderia caracterizar a artificialidade das linguagens, de modo que, neste cenário, o sentido seria construído de modo cognoscível, isto é, por meio da ciência de que a intervenção é capaz de produzir sentido novo, em paralelo aos sentidos previamente existentes da natureza.

Mas de que maneira podemos aventar essas teorias à realidade observável? Suponho que uma aplicação possível da produção de sentido seria — além da experiência — a partir da linguagem. Nisso pretendo sugerir que a estruturalidade da linguagem se ramifica das partes para o todo, entretanto, oferece sentido somente na visualização do todo e não no isolamento das partes. Por esse motivo as características culturais²⁹ são manifestadas no coletivo (o sotaque nordestino, por exemplo) e não na individualidade (como no trejeito da fala do seu Francisco e da dona Raimunda, que moram no Recife e em Fortaleza, respectivamente). O sentido, nesse exemplo, seria produto do Nordeste ao invés de cada nordestino, em separado.

Lateralmente, Greimas (1993, p. 164) comenta que, “no plano retórico, tem-se a haver com a organização discursiva que consiste em organizar aí um novo plano discursivo representando um discurso no discurso, tomando por base o discurso direto já instalado na narrativa”. Como consequência, externa-se por essa medida o subsigno³⁰, cuja mensagem complexa adentra camadas dos sentidos. E, assim, torna-se viável perscrutar, por conseguinte, a percepção do indivíduo em relação aos códigos recebidos na mensagem.

Posso apenas supor que Greimas se referia a uma estrutura tal como a estruturalidade era compreendida por Lotman e outros estudiosos de uma Semiótica da Cultura. *Estrutura*, portanto, passa a compor um plano formal que organiza a língua com vistas à representação

²⁹ Refiro-me aqui, em certa medida, a possíveis *índices* relativos a uma dada cultura, que, no caso do argumento supramencionado, fortalece-se na coletividade. Por certo, é possível confundir essas características culturais com os estereótipos, que, sob uma conotação pejorativa, acabam nivelando uma comunidade a partir dos traços que se sobressaem no comportamento coletivo, muito embora não indiquem *pari passu* a totalidade de complexidades e camadas que, factualmente, caracterizam sua cultura. Ainda assim, esses traços estereotípicos são comunicantes, de modo que desconsiderá-los, igualmente, não seria de todo útil para esta investigação.

³⁰ Esclareço que subsigno aqui se refere a um signo em camadas que o compõem para gerar novos signos. Esse processo estimula o processo de semiose contabilizando signos não totalmente completos ou corporificados na materialidade da representação, e, portanto, ao invés de serem signos-totais constituem signos subordinados que, em relação ao signo completo, permitem uma autopoiese da significação.

fortificada em uma metalinguagem — camadas de sentido oscilantes, isto é, aspectos identitários que podem compor a cultura linguística de uma dada região. Contudo, Greimas pautava-se na questão das línguas naturais. *Estruturalidade*, por outro lado, “define o traço da cultura enquanto texto não pelo fato de o texto ter uma estrutura [...], mas porque no centro do sistema cultural existe ‘um manancial tão vigoroso de estruturalidade’ que é a linguagem” (Machado, 2003, p. 158), por meio da qual as inferências do indivíduo podem tanto ser afetadas pelo coletivo, quanto afetá-las, em medida variável.

Todavia, é possível considerar ainda o “problema da *percepção como interpretação de dados sensores desconexos* que são organizados por um processo transativo com base em hipóteses cognoscitivas baseadas em experiência anterior” (Eco, 1980, p. 145, grifo do autor). Isto porque, no fim das contas, o que dita a compreensão do indivíduo é o seu próprio repertório de memórias³¹ — inclusive após traduções e ressignificações —, acumulado com as experiências de vida. Logicamente, cabe concluir que, quanto mais experimentações o indivíduo acumular em seu repertório, tanto mais profunda será sua interpretação do mundo — e mais complexos serão os sentidos que extrai do mundo —, sem desconsiderar, porém, as formas como vivenciam tais experimentações. Afinal, um indivíduo vienense, por exemplo, pode extrair sentidos diferentes de uma ópera na comparação com um indivíduo manauara. Aí está, portanto, o problema da percepção a que Eco se referia, e para o qual complemento com as experiências vividas pelos indivíduos em Viena e em Manaus.

Talvez seja adequado supor que a experimentação gera os sentidos da percepção, pois advém da intervenção dos sentidos criados justamente para proporcionar experiências. Se uma música é tocada para fazer o ouvinte sentir medo, alegria, angústia, ou visualizar uma imagem poética/acústica de um animal, uma floresta, uma tempestade, então, o que o ouvinte experimentará será alguma parcela daquilo que lhe é transmitido com aquele objetivo. O que se modifica, portanto, são as estruturalidades permeadas pelo ambiente, pela geografia, pelos elementos sensoriais — que se articulam na intencionalidade do processo de semiose, ou pelo menos o facilitam dentro de uma dada semiosfera.

³¹ Le Goff (1990) esclarece que memória pode ser considerada a partir da coletividade dos fenômenos compartilhados. Assim, fenômenos são percebidos em coletividade, ainda que contaminados por experiências isoladas. Logo, mesmo experimentando um fenômeno isoladamente, o indivíduo consegue dar-lhe significado apenas sob um repertório de vivências coletivas. Dessa maneira, a memória se constitui de um conjunto de versões que vão do individual para o coletivo, mas cuja versão individual é impregnada das percepções do próprio coletivo. Nessa lógica, concluo que as traduções e ressignificações também são contaminadas pela individualidade apenas na sua relação macro com a coletividade. Traduzimos e ressignificamos, portanto, em conjunto. A iniciativa pode até partir do privado para o público, mas apenas terá efeito na amplitude pública, isto é, se considerarmos a ação de frequentar a ópera, podemos aventar que a execução de tal ato por apenas um indivíduo seria *comportamento*, ao passo em que se executado por um grupo seria *tradição*. A percepção, aqui, ganha o caráter do processo transativo de Eco (1980) apenas na experiência coletiva.

Para Ribeiro, Leal e Gomes (2017, p. 41), é possível sinalizar que “o presente indica o que vivemos, mas também as lembranças que o passado proporciona e as projeções para o futuro”. Isso implica supor que as ocorrências que vivemos na atualidade englobam também a memória do passado, o que o torna também presente nessas mesmas ocorrências. Para tanto, não consideramos uma “mera alusão a lembranças de acontecimentos, mas do esforço de recuperação que implica pesquisar origens, buscar interconexões, encontrar coerências, pontos nebulosos, perspectivas de explicação [...]” (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017, p. 43) que elucidam um lugar específico da história dentro da nossa compreensão do sentido, que por sua vez é constituído por aquilo que é, mas também pelo que foi, e, sobretudo, por aquilo que pode vir a ser em dado momento na experiência da significação.

Assim,

consequentemente, dir-se-á que a significação, por oposição ao sentido, é sempre articulada. De fato, na medida em que ela é somente reconhecível após sua segmentação e comutação, só se pode apreendê-la por meio das relações que a unidade isolada mantém com as outras unidades, ou que sua significação mantém com outras significações disponíveis para a mesma unidade (Fontanille, 2019, p. 32).

Logo,

torna-se cada vez mais claro que a estrutura da consciência individual é dada, até mesmo nas camadas mais profundas, por conteúdos pertencentes à consciência coletiva. Os problemas do signo e do sentido são, por essa razão, cada vez mais urgentes, já que todo conteúdo psíquico que ultrapassa os limites da consciência individual adquire, pelo simples fato da sua comunicabilidade, o caráter de signo (Mukařovský, 1978, p. 132).

Nessa medida, a experimentação coletiva³² ocorre como um frenesi grupal, uma orgia do signo, em que os fluidos de sentido são compartilhados afetivamente, em um *continuum* sensorial capaz de imprimir na memória dos indivíduos um repertório coletivo de experiências. Partindo dessa linha de raciocínio, posso sugerir que assim se sucede a corporificação da cultura, ou seja, não pelo isolamento das inferências de uma parte, mas pela miscigenação de

³² Há de se notar, ainda, que a consciência coletiva — ou uma experimentação coletiva — é transgeracional, solidificada diacronicamente. De acordo com Assmann (2011, p. 17), “a comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um repositório de conhecimento partilhado se perde”. Nesta passagem, o termo repositório de conhecimento refere-se, por exemplo, a obras muito conhecidas que atravessam gerações, como as tragédias shakespearianas. A autora acrescenta ainda que “há, então, um paralelo entre memória *cultural*, que supera épocas e é guardada em textos normativos, e a memória *comunicativa*, que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente”.

um todo, promovido pelas relações ecossistêmicas distribuídas entre os indivíduos, em uma frequência que permite o mapeamento das etapas de um processo que, quando findo, produz sentido para determinados grupos. Grupos estes que podem ser convenientemente exemplificados por frequentadores de ópera que acabam de assistir a uma récita d’*A Flauta Mágica*, de Mozart, ou d’*O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, ou ainda de *Anna Bolena*, de Donizetti, e que vivenciam a ópera coletivamente enquanto participam — mesmo que passivamente — dos espetáculos.

Desta feita, a “cultura” ou o “comportamento” ou o “hábito” de frequentar a ópera, na verdade, concebem-se nos agrupamentos potencializados pelo público, que passa a ser exposto aos sentidos artificiais produzidos na semiosfera dos espetáculos. A imagem do ato de “frequentar a ópera” é construída a partir de um conjunto de esquemas inconscientes, de maneira que os aspectos fundamentais do espetáculo lírico — como a música, o enredo, a encenação, a montagem — passam a ser encarados como pano de fundo para a indução de sentidos, quaisquer que sejam, à audiência, em um processo de semiose.

Os elementos que compõem uma ópera, como visto no segundo capítulo deste trabalho, possuem ferramentas próprias para criar sentidos. Todavia, em conjunto, formam um núcleo mais completo do qual surgem tantos mais sentidos, a depender exatamente dos componentes de sons, palavras, danças, figurinos, cenografias, além dos aspectos técnicos de iluminação, efeitos especiais e assim por diante. Nesta compreensão, a mensagem da ópera passa a ser constituída de fragmentos em sua composição e montagem, mas que somente solidifica os significados da mensagem completa quando experimentados no todo do espetáculo lírico. Não se pode esperar, por exemplo, que alguém compreenda as reais motivações para a Rainha da Noite, em um rompante de fúria, cantar “a vingança do inferno ferve no meu coração” (Rullman, 1800, p. 15, tradução nossa) — a ária mais famosa d’*A Flauta Mágica* —, sem que tenha sido estimulado anteriormente pela música, pelas vestimentas, pela movimentação dos personagens ou pela encenação performada sobre o palco³³.

³³ Uma ópera “muitas vezes vista como o conflito entre a razão e o impulso, entre a iluminação e as forças da ‘escuridão’ [...]. *A Flauta Mágica é um conto de fadas*. O príncipe Tamino começa seguindo as ordens de uma mulher, a Rainha da Noite. Ele acaba cantando louvores a um homem poderoso, Sarastro, cujo poder herdará. A princesa Pamina se unirá a Tamino depois que ele for iniciado na sociedade governada pelo patriarca. A Rainha da Noite, sua mãe, está frustrada em sua intenção de decidir o destino de sua filha. O próprio poderoso Sarastro unirá Pamina a Tamino. **Ao contrário da maioria dos contos de fadas, este exige do público um esforço especial para mudar a identificação com os seus protagonistas à medida que a história se desenrola.** O público é obrigado a sentir a continuidade psicológica na descontinuidade da história — o fato de que a mãe ‘boa’ que aparece no primeiro ato se transforma na mãe ‘má’ no segundo ato e que o homem que primeiro é considerado mau, porque raptou a princesa, revela-se sábio e misericordioso, onipotente e onisciente, a voz da humanidade” (Cosser, 1978, p. 337–338, tradução nossa, grifo nosso).

Transversalmente, Eco (2010, p. 280), em sua caracterização da obra aberta, pontua que “a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura”. Por esse exato motivo, manifestações artísticas e culturais como a ópera geralmente expressam uma complexidade simbólica que vai para além dos palcos das casas de espetáculo. É com base nisso que o autor complementa — e que apropriado para a ópera — que “a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas”. A problematização do mundo, afinal, parece ser também relevante para a construção do repertório de memórias associativas dos indivíduos que tentam compreendê-lo.

Diante disso, encaro como possível investigar os sentidos potencializados pelo fenômeno dos espetáculos líricos a partir do estudo de sua própria semiose, sempre que possível no âmbito dos processos comunicacionais. Esta alternativa enfatiza a existência de uma lógica cultural³⁴ que permeia a identidade de determinada população, em um dado momento da história, exposta a ocorrências específicas, como nos “traços distintivos” ou ainda “características distintivas” cunhados por Lotman e Uspenskij (1979, p. 67–68). Entretanto, há ainda caminhos a sondar para uma compreensão mais abrangente da semiose, de modo que um dos aspectos consonantes da produção de sentido é a compreensão dos caminhos pelos quais o sentido pode enveredar na cultura.

Neste raciocínio, o sentido se situa em perpendicularidade aos traços distintivos na cultura; oscila, mas mantém uma relação entre os códigos e a mensagem, validando-se, sobretudo, na dependência de sentidos entre a materialidade dos traços distintivos e a sua compreensão cultural. Isso geraria, portanto, uma espécie de marca identitária — ou uma espécie de selo cultural —, na qual o sentido poderia ser considerado como sinônimo de traços distintivos na cultura. Logo, produzir sentidos pode ser uma forma de “distinguir” uma população a partir de seus textos culturais.

Como paralelo a essas elucubrações, convém sugerir que, se de um lado os traços distintivos são capazes de imprimir na semiosfera uma espécie de condição demarcatória para uma dada cultura, de outro lado, também contribuem para as representações que na cultura são reafirmadas — isto, diga-se, com certa recorrência. Logo, a relação indissociável no esquema

³⁴ As diversas lógicas culturais podem ser entendidas sob um conjunto de dinâmicas, com contextos sociais ou organizacionais, que se desdobram em sociabilidades, isto é, interações entre indivíduos a partir de comportamentos, vivências, criação de memórias, estilos de vida ou ainda da participação de eventos culturais, a exemplo dos “shows, peças de teatro, festivais, exposições, entre outros” (Soares, 2011, p. 2).

geral da significação entre os indivíduos e a semiosfera congrega potencialidades semióticas implícitas, congruentes e inerentes, que somente se mostram com clareza quando esmiuçadas sob estudos direcionados à cultura. Quando não é o caso, essa movimentação na esfera da semiose se mescla aos traços distintivos daquela comunidade de indivíduos, e o sentido torna-se orgânico à sua representação na cultura.

Nessa medida, torna-se propício pensar, portanto, nas mensagens codificadas na cultura. Uma vez mais, a estruturalidade se mostra deveras conveniente para entender os padrões culturais contornados pelas representações sígnicas. A semiose, por suposto, obedece à estruturalidade, mas também pode ser rompida pelos tensionamentos da cultura, ou mesmo pelas liminaridades³⁵ demarcadas em fronteiras do sistema modelizante. Mas, em termos da linguagem, a estruturalidade condiciona a fragmentação discursiva, dividindo também os sentidos em códigos.

Para um código, inclui-se não somente um certo conjunto binário de regras para codificar e decodificar uma mensagem, mas também uma hierarquia multidimensional. Da mesma forma, o fato de que ambos os participantes de uma comunicação usam a mesma língua nativa (inglês, russo, estoniano, etc.) não garante a identificação do código. Para que isso ocorra, deve haver também uma experiência lingüística em comum e uma dimensão de memória idêntica. E a isso deve ser adicionado um conhecimento da norma, da referência lingüística e das formalidades. Se então um deles considerar as tradições culturais (a memória semiótica da cultura) e o fator inevitável do aspecto individual com o qual essa tradição é revelada a um membro particular de um grupo, obviamente a coincidência de códigos entre o transmissor e o receptor será, na realidade, possível apenas em uma medida bastante relativa (Lotman, 2007, p. 16).

Lotman se dirige a três variáveis de vital importância para a semiose. A primeira delas se refere à consciência da norma, prescritiva do discurso nas representações sígnicas, que regulamenta a forma como a mensagem é constituída, decodificada e transmitida. A segunda variável toca na questão da referência lingüística, que é um desdobramento do repertório de memórias do indivíduo, e integra-se como parte das possibilidades de experimentações. Por último, apresenta a variável da formalidade, que corporifica o signo enquanto mensagem, traduzindo-se nas tradições culturais — que decorrem, a meu ver, da completude exitosa da própria semiose.

³⁵ Segundo definição de Machado (2003, p. 161), liminaridade refere-se a um “regime de tudo o que vive sob fronteiras no espaço dialógico. Se for possível entender que *fronteira* é a designação de um todo que pode estabelecer contato, e não apenas de uma borda liminar, fronteira é superfície liminar de contato”. Ainda para a autora, “a liminaridade diz respeito à dinâmica do sistema que permite trânsito entre o externo e o interno. Pensada no contexto da extraposição, liminaridade remete à injunção de tempo-espaço da cultura”.

Em contrapartida, “as questões fundamentais de qualquer sistema semiótico são, em primeiro lugar, a relação do sistema com o extrassistema, com o mundo que se estende além de seus limites e, em segundo lugar, a relação entre estática e dinâmica” (Lotman, 1999, p. 11, tradução nossa). Desta feita, compreender o sentido pelo viés da cultura implica admitir as modulações do ambiente da própria cultura, pelo lado de dentro e pelo lado de fora, em que os fatores interno e externo são considerados de modo equilibrado. Mas isto a semiótica executa com sucesso considerável, se comparada a outras frentes de análise.

O título que tipifica esta seção é o sentido dos sentidos. Mais como provocação do que uma tentativa de conceituação, a propositura aqui levantada talvez se aporte na importância que damos ao sentido. Flexibilizando tal argumento, seria possível destacar que o sentido dos sentidos é uma maneira de dar sentido ao mundo. Ou, pelo menos, de entender o mundo através dos sentidos que se extrai dele, isto é, de compreender o mundo por meio de esquemas associativos da memória dos indivíduos, pautados nas experimentações no nível pessoal, mas principalmente no nível da coletividade.

Desta inferência surge a prospecção de que as representações funcionam como camadas de equivalências entre aquilo que o indivíduo vive, imbricado no coletivo, e aquilo que o indivíduo registra como memória. Equivalências essas que se ramificam em associações entre uma coisa e outra coisa, entre um dado e outro dado, entre uma informação e outra informação — um câmbio frequente entre sentidos que orbitam o tempo da vida. Como alguém que evita andar de pés descalços na areia pela memória do desconforto que sentiu ao praticar o ato em uma experiência pregressa. Ou quando alguém decide vestir uma camisa da cor azul por concluir que as cores verde, laranja e vermelha não lhe caem tão bem.

Concreto mesmo parece ser a presença dos traços distintivos permeando as características desse indivíduo, que se manifestam imprescindíveis para ditar como o sentido é compreendido — isto é, a sensação que a areia lhe causa nos pés ou a mensagem estética que deseja transmitir ao usar uma camisa azul —, haja vista que os próprios traços distintivos daquele indivíduo são produzidos na semiosfera da qual faz parte. Assim, as estruturalidades dessa comunicação acabam ditando as variadas configurações com que recebemos o sentido, absorvemo-lo e o devolvemos à semiosfera na forma de novos sentidos, em um processo de semiose aparentemente ininterrupto dentro da cultura, o que cede indícios da ocorrência de traduções e ressignificações. E, na cultura, a produção do sentido transborda para as complexidades do homem em relação ao seu meio.

3.2 O sentido e sua produção na cultura

Em uma perspectiva um tanto quanto simplista, posso contribuir para definir o sentido produzido na cultura afirmando que se apresenta como uma forma de experimentação do mundo ao mesmo tempo que fazemos uso dele, adquirindo no processo memórias que se acumulam em um repertório para entender o próprio mundo enquanto continuamos a experimentá-lo por meio de associações, mas cuja compreensão que pensamos ser estanque, última, imutável, se ajusta à cada nova experiência. Ocorre que uma perspectiva simplista não é recomendada para tratar deste assunto, cuja complexidade dilui-se em camadas tão sobrepostas e profundas para a consciência humana, que seria no mínimo contraproducente definir o sentido por vias perigosamente delimitadas.

Talvez o grande desafio aqui não repouse particularmente na definição da coisa, mas concluo que na aplicação que se faz dela. A aplicação, por suposto, desdobra-se em tantas possibilidades quanto é possível para a experimentação humana. Como em uma analogia de multiverso³⁶, no qual cada simples ação do homem é capaz de fragmentar o paralelo do indivíduo consigo mesmo em realidades alternadas, sempre paralelas, às vezes sobrepostas, mas nunca indissociáveis no grande esquema das coisas. Assim, talvez, ocorre com o sentido.

Outra analogia para a produção do sentido no indivíduo em um multiverso seria a de um espaço-tempo único, isto é, do que se tem como consolidado na cultura, homogeneizado, e que, quando perturbado, passa a forjar estilhaços de um espelho, em que cada fragmento reflete uma perspectiva diferente daquele indivíduo em seu próprio acervo de experiências — a experimentação da cultura. Mas a produção de sentidos à revelia de um despropósito é impensável, isto é, geralmente existe uma força motora por trás da semiose. Há de haver uma finalidade, por mais banal que seja, ou o ingrediente da intencionalidade. Um propósito que naturalmente molda o homem como barro úmido desde seus primeiros desbravamentos cognitivos até a cessão de sua atividade cerebral, quando morre. Produz-se e adquire sentido, portanto, até quando não se puder mais produzi-lo e adquiri-lo.

Porém, não seria auspicioso encarar essa produção como um conjunto de partes disjuntas que compõem, por obrigatoriedade, um todo, de modo que mais prático seria considerar o todo como o verdadeiro propósito que mencionei acima. Assim, com essa pequena

³⁶ O conceito de multiverso compreende, de acordo com Drake (2022, *online*), hipoteticamente, aquilo “que está além das margens do universo observável”, argumentando a possibilidade de “que nosso universo seja apenas um de muitos”, e que, dentro da analogia usada neste trabalho, poderia configurar as possibilidades refrativas do sentido, de acordo com as experimentações dos indivíduos e de acordo com o universo em que estejam.

mudança de pensamento, “[...] a significação completa (ou implicação) de *Todo x é y* são todas suas consequências válidas, e sua aplicação completa (ou âmbito) são todas aquelas descrições de circunstâncias em que ela se mantém válida — isto é, todos seus antecedentes suficientes” (Peirce, 2017, p. 147, grifo do autor). Em outras palavras, cada parte de uma experiência carrega em si partículas do todo, isto é, de um universo possível de experimentações.

Em paralelo, considerando a cultura, suponho que a semiose tenha certa tendência a ocorrer em caráter sintomático, o que transforma as experiências do indivíduo em sistemas simbólicos capazes de criar repertórios sógnicos (sentidos adquiridos) e modulações subjetivas (uso dos sentidos em uma dinâmica individual). No caso da ópera, por exemplo, existe a aplicação da cenografia para transportar o público a determinadas épocas, situações, espacialidades, estados de espírito etc. Ou ainda a utilização de figurinos para situar os personagens em diferentes mundos, reais ou imaginários, que se alinham tanto ao movimento narrativo quanto às intenções artísticas dos idealizadores do espetáculo. Os estímulos visuais, aliados à música, à poética e à encenação, promovem experiências simbólicas à audiência — ou seja, simulacros de experimentações —, de modo que cada espectador tem a possibilidade de extrair a mensagem a partir de sua capacidade interpretativa, do seu repertório de memórias e de acordo com as competências de domínio das linguagens em questão. Nesta conjunção, a semiose se constrói em diversos processos comunicacionais (de codificação, textualização, estruturalidades, tradução, possibilidades de sentidos, capacidades cognitivas, entre outros) inseridos na complexidade da semiosfera que envolve a ópera e se deflagra no espetáculo.

A despeito disso, como vimos, a ópera vem a ser “uma forma de arte cujas obras mais populares e duradouras foram quase sempre escritas num distante passado europeu, criadas, portanto, em culturas muito diferentes das nossas”, é o que apontam Abbate e Parker (2015, p. 22), “mas cuja influência em muitos de nós — e cuja significância em nossa vida hoje em dia — é ainda palpável. A ópera pode nos transformar: física, emocional e intelectualmente”. Esse poder a que se referem os autores reside justamente na abrangência dos códigos da mensagem, por meio dos quais é possível acessar os sentimentos do público através de experimentações — se não coletivas, pelo menos compartilhadas — representadas na performance do espetáculo.

Este é, na verdade, mais um exemplo de como o sentido pode ser traduzido, quer dizer, como pode ser rerepresentado em uma mensagem produzida por meio de códigos propositalmente organizados em camadas de signos para incutir nos indivíduos uma rememoração de suas experiências pessoais. Essa rememoração leva a entender que a empatia obtida pela contemplação da representatividade é natural da expressão artística do gênero da ópera, mas, em igual medida, trata-se de uma mensagem calculada discursivamente por seus

interlocutores, que — conscientes dos processos comunicacionais ou não — utilizam-se da tradução para trazer à superfície das percepções dos indivíduos emoções pontuais e desejáveis à compreensão do espetáculo consumido, e, em simultâneo, ao registro cognitivo de novas experiências.

Em outra instância, pode soar repetitivo retomar a legitimidade do *todo-versus-partes*, mas por meio dessa noção podemos nos permitir a provocação de que o sentido se alinha — talvez organicamente — à terminologia. Ainda consideramos, portanto, a linguagem como plano retórico organizado, que formaliza a extração de sentido das experiências do indivíduo sob o guarda-chuva da cultura. Contudo, existem, outrossim, certas vias pelas quais talvez seja auspicioso investigar o sentido. Além de realizar uma diferenciação entre os enfoques do signo, quem apresenta tais vias é Peirce (2017, p. 147), como segue:

É necessário distinguir entre (1) a significação indispensável, (2) a significação banal, (3) a significação informativa e (4) a significação completa. (1) é tudo quanto está contido em qualquer coisa que se possa fixar como sendo a definição de um termo [...]; (2) é aquilo que ‘nem é preciso dizer’, aquilo que todo mundo sabe, e (3) é aquilo que se tem ocasião de dar expressão: estas coisas, naturalmente, variam com os diferentes indivíduos a quem a proposição é emitida — o fato de o oxigênio ser hilariante é informativo para o estudante de química e banal para o professor de química (mas é falso para aqueles que têm conhecimento dos últimos resultados da ciência); (4) consiste em todos os predicados válidos do termo em questão.

Não pretendo usar os argumentos elencados acima para analisar a ópera, mas na verdade para tentar expandir a compreensão sobre a produção dos sentidos na cultura. Nessa breve passagem textual, Peirce consegue ser bastante eficaz na tarefa descrever os tipos de significação que apresenta em sua obra, mas que tomo aqui como ótica para vislumbrar o sentido. A significação indispensável, por exemplo, expande-se para a totalidade das representações possíveis. Embora seja mais consolidada na linguagem, não se reserva ao distanciamento de outras vias pelas quais passa o signo na cultura, de modo que o fato linguístico é apenas ilustrativo, não exaustivo. Aqui o sentido age por meio das possibilidades que se apresentam, na generalidade, sem obrigar-se ao aprofundamento na especificidade.

A significação banal recai sobre a falta do caráter inédito na mensagem transmitida. Em outra oportunidade, Peirce complementa esta assertiva ao afirmar que toda informação, por exemplo, necessita ser uma mensagem significativa que comunica algo novo, que o indivíduo receptor ainda não conhece (Nöth; Gurick, 2011). Logo, sem o ingrediente da novidade, não há informação, não há comunicação, não há sentido produzido, pois — assim imagino — não há aquisição de experiências a partir daquilo que já se experimentou no passado. Não se pode,

afinal, experimentar o primeiro beijo mais de uma vez, e assim por diante. É imprescindível que algo, por ínfimo que seja, reconstitua o caráter inédito da mensagem para que readquirira o potencial de produzir sentidos novos, o que Lotman (2007, p. 6) atribui como “função da memória” na cultura.

Por conseguinte, a significação informativa se assemelha à banal, de sorte que Peirce enfatiza, outra vez, a necessidade do ineditismo para, suponho, compor um sentido genuíno. Aqui, contudo, Peirce apresenta a alternativa de falseabilidade, quando uma informação deixa de ser inédita, mas passa a ser refutável com base em informações novas. Considero nessa medida a possibilidade de pensar a informação por meio da autopoiese³⁷, e sugerir, portanto, que se reproduz em si mesma, no argumento de que apenas a própria informação é matéria-prima para informações inéditas — ininterrupta e infinitamente. Do mesmo modo seria na cultura, em que essa matéria-prima equivale às combinações de signos, que, embora possam ser compostas de signos existentes, tornam-se novos signos quando agrupadas de diferentes maneiras. Tal como na máxima de Pascal (1678, p. 377), “não se diga que eu nada disse de novo: a disposição das matérias é nova”.

Por fim, a significação completa seria uma interpretação específica da mensagem, no meio das outras interpretações possíveis que dela se possam extrair. Isto porque o sentido sugere uma aproximação prévia de parte da mensagem para compreensão de parte dela, muito embora não se garanta inferências de todo assertivas. Na significação banal e na significação informativa há muitas possibilidades interpretativas, e a maior parte delas é previamente conhecida pelo indivíduo, portanto, são determinantes para sua compreensão de algo que não lhe é familiar. Logo, a significação completa seria a angulação perfeita dos aspectos da mensagem para experimentação do indivíduo que a recebe. Em termos culturais, um sentido completo produziria uma experimentação específica dentre outras possibilidades de experimentação, como no fato de que a ópera, por exemplo, pode ser experimentada como elitista (Abbate; Parker, 2015) para um determinado público, mas há possibilidade de ser experimentada também como apreciação artística, busca da erudição, performance cênico-musical, forma de lazer e assim por diante.

Convém estabelecer que os sistemas culturais investigados pela semiótica podem ser considerados uma semiosfera, como no caso do Festival Amazonas de Ópera para a cultura

³⁷ Criado por Humberto Maturana e Francisco Varela, o termo autopoiese foi usado por Niklas Luhmann para designar sistemas sociais que tendem a se auto-produzir (ou auto-reproduzir), isto é, que se aportam nas próprias estruturas para manter-se em constante crescimento, como organismos vivos (alusão esta emprestada da biologia e empregada à teoria de sistemas), que continuam dinâmicos em sua interação com outros sistemas de modo interdependente (Luhmann, 2016).

manauara. Para Lotman (1996, p. 11, tradução nossa, grifo nosso), o conceito de semiosfera se expressa a partir de uma “determinada esfera que possui **os traços distintivos que lhe são atribuídos a um espaço fechado em si**. Somente dentro desse espaço é possível a realização de processos comunicativos e a produção de novas informações”. Esta vertente da semiótica teve seu nascimento na experiência da escola de Tártu-Moscou no que concerne ao estudo da cultura. Suas contribuições foram de imensa projeção para as investigações da cultura com o enfoque semiótico, com notoriedade nos conceitos de tradução, ressignificação, fronteira, intersecção e explosão.

Em linhas gerais, a corrente soviética de semioticistas focava seus trabalhos na linguística, na literatura e nas artes, ao passo em que tinha o texto como valor de cultura. Porém, não se pode dizer que o texto ao qual se referiam estava reduzido às palavras escritas ou faladas. Na verdade, o “texto”³⁸ para a Semiótica da Cultura extrapola suas limitações semiológicas e começa a ser observado no alinhamento da cultura com a própria sociedade — em uma semiosfera.

Segundo Machado (2010, p. 159–160, grifo do autor), “o escopo da Semiótica da Cultura concebida pelo pensamento eslavo diz respeito a um *modus operandi* em que cultura é fruto da semiose (*semeiose*) da própria natureza”. Assim, em relação à Semiótica da Cultura, Bystrina (2009, p. 16) esclarece que “a cultura para nós é um conjunto, uma totalidade de textos. Todas as obras de artes, rituais, mitos, são textos. Eles são regulamentados gramaticalmente e, além disso, também culturalmente”. Para Machado (2010, p. 159), “a disciplina para o estudo dos sistemas de signos da cultura tem raízes fundas nas indagações sobre o sentido”. Nessa conjuntura, Lotman (2007, p. 25) explica que

Toda cultura é constantemente bombardeada por textos casuais isolados que caem em cima dela como uma chuva de meteoritos. O que temos em mente não são os textos incluídos em uma tradição duradoura que tem influência na cultura, mas invasões isoladas e disruptoras. Esses textos podem ser resíduos de outras civilizações descobertas por acaso, textos trazidos por acaso de culturas remotas no tempo ou espaço. A menos que os textos tivessem sua própria memória e fossem capazes de criar uma aura semântica particular ao redor de si mesmos, todas essas invasões poderiam persistir como um conjunto de peças de museu separadas do processo cultural principal. Mas, de fato, esses são fatores importantes no estímulo da dinâmica cultural. Para um texto, ao contrário de um grão de trigo que contém dentro de si o programa de seu desenvolvimento futuro, nada é determinado definitivamente sem permitir mudanças. O interior, assim como a determinância ainda não finalizada de suas estruturas, fornecem um reservatório de dinamismo quando influenciados pelos contatos com novos contextos.

³⁸ O termo soa mais adequado com seu adjetivo designativo, “texto cultural” (Lotman, 1998).

Em justaposição, Machado (2010, p. 160–161) acrescenta que

O conceito de texto da cultura pressupõe: relações sistêmicas, modelizações de linguagem e estruturalidade. Somente nesse sentido o texto da arte, dos ritos, dos meios de comunicação, das transmissões biológicas ou tecnológicas pode ser apreendido em linguagens modelizadas e estruturadas culturalmente [...]. A semiótica da cultura se ocupa dos textos e de seus mecanismos de semiose, que tanto o constituem como sistema semiótico, quanto desencadeiam formações interpretantes e de leitura, o que, em última instância, implica a constituição do próprio conhecimento.

No caso dos espetáculos líricos, a concepção de textos culturais ganha um itinerário de novos percursos, pois os sentidos podem ser produzidos através do texto literal — expostos na materialidade dos libretos e enredos —, mas também por intermédio da musicalização, da composição cênica, da percepção do público e da interação entre a ópera e a realidade por meio das ideologias que a orbitam (Van Baest, 2000) — objeto da representação, como em linhas de fuga que acabam gerando novas lentes para encarar os textos culturais. Esta noção é trabalhada mais detalhadamente por Lotman (2007, p. 6), quando o semioticista esclarece de modo pontual que, “nos textos planejados para comunicar, a primeira função [que é a de transmitir informações anteriormente disponíveis] predomina, enquanto em textos artísticos [como no caso da ópera, por exemplo], a função principal é a capacidade de gerar novas informações”. O que une estes aspectos é justamente a troca simbólica proporcionada pela cultura, e visualizada nos vários processos comunicacionais que a integram.

Oportunamente, cabe conceituar a própria cultura para a semiótica russa. Machado (2003, p. 157, grifo nosso) esclarece:

CULTURA. Sistema semiótico constituído pela dinâmica transformadora dos textos enquanto estruturas. **Na estrutura de todo texto se manifesta a orientação para um certo tipo de memória, não aquela individual, mas a memória coletiva.** Cultura é assim memória coletiva não-hereditária. Para a semiótica, a cultura é um conjunto de informações não-hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestação da vida. **Uma vez que a cultura compõe-se de traços distintivos, as informações vinculadas a uma coletividade configuram-se como um subconjunto caracterizado por um certo padrão de ordem.** A compreensão de produção simbólica de uma sociedade se dá pela análise das trocas informacionais que ocorrem tanto no interior de uma dada organização, como entre diferentes estruturas. Além de transmitirem determinado conteúdo, as interações entre diferentes mensagens possuem uma função bem mais abrangente, pois as transferências informacionais estabelecem-se como parâmetro de regulação, que visam manter a inteireza de um dado sistema, combatendo a tendência degenerativa de uma informação em trânsito. A

contínua retroalimentação realizada pelas trocas informacionais garante a eficiência das mensagens no intuito de assegurar uma série de invariáveis dentre um conjunto de variáveis mantidas no interior de um sistema. Ao conceber a cultura como informação os semioticistas russo se voltam para os códigos culturais dentro da perspectiva de regulação de comportamentos. Os códigos culturais funcionariam, assim, como programas de controle, tal como havia sido previsto pela cibernética. a cultura funciona então como um programa e, quanto tal, como informação.

Ainda sobre o tema, Lotman (1997, p. 821) esclarece que “o conflito entre a imagem da cultura, criada por seus teóricos, e a consciência de massas nos permite compreender as contradições reais da cultura como um fenômeno integral”. Isto porque existe certa disparidade entre a realidade vivida pelo público e o seu desejo de experimentar a utopia, o que explica em parte o anseio pela fuga ao cotidiano em simultâneo ao anseio de representatividade nos enredos das óperas — ou de outras linguagens, por certo, mas no escopo dessa investigação principalmente a ópera. Tem-se, nesta concepção, uma espécie de paradoxo cultural, quer dizer, um conflito entre o que existe e aquilo que se deseja que existisse — entre o sentido real e o sentido produzido artificialmente para uma finalidade específica.

Em outro extremo, a perspectiva bakhtiniana se alinha às premissas de estruturalidade dos conceitos de Lotman e da escola de Tártu-Moscou. Segundo o teórico soviético, “onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento” (Bakhtin, 2006, p. 307). Aqui, texto e signo poderiam ser visualizados como sinônimos, no que o autor complementa como argumento que, “quando estudamos o homem, procuramos e encontramos signos por toda parte e nos empenhamos em interpretar seu significado” (Bakhtin, 2006, p. 319), assim, texto e signo se alinhariam no homem por meio de suas várias possibilidades de interpretação. Novamente, portanto, cabe ressaltar que o texto, nesta linha, não pode ser reduzido às palavras escritas ou faladas, mas extrapola para os sistemas de signos — ou combinações de textos e conjuntos de sistemas de signos — que compõem a própria cultura.

Por sua vez, Todorov (1977, p. 315–316) argumenta que

Cada sociedade, cada cultura possui um conjunto de discursos, de que podemos formar a tipologia. Não tem cabimento condenar um em nome do outro (seria como chamar ao gelo água divergente) [...], mas isso também não quer dizer que cada discurso seja individual e não se assemelhe a nenhum outro [...]. A arte é funcional, e esta funcionalidade reduz-se finalmente a um único objectivo: imitar a natureza. A linguagem é igualmente transitiva, e a sua função também é única: serve para representar, ou para comunicar.

Entendendo esta afirmação no contexto da ópera, compete especular que os espetáculos líricos, em geral, são percebidos de formas diferentes a depender do público que o consome, do mesmo modo que são produzidos de formas diferentes a depender de seus idealizadores e da semiosfera em que estão inseridos. Exemplo disto são certas óperas realizadas no Festival Amazonas de Ópera que são adaptadas de suas versões originais europeias (Viana, 2011). Nisto se vê com clareza o aspecto de criação — ou ainda de tradutibilidade — sendo praticado a partir de ressignificações impetradas por um conjunto de fatores, seja da regionalidade, dos recursos à disposição, da licença poética dos arranjadores e assim por diante. Retoma-se, outra vez, a questão da experiência como repertório snico para interpretação de sistemas simbólicos. Este processo, portanto, gera novos fluxos de significação, no que se pode ponderar que o texto da pera possui uma partilha comum de objetos a partir da qual os indivíduos são capazes de empregar trocas de sentido — uns com os outros, por certo, mas também com o próprio espetáculo dentro da semiosfera.

A reflexão realizada aqui sobre semiose repousa suas tentativas na teorização mais abrangente da semiótica. Em outro senso, atesto que o sentido comporta melhores dissoluções na generalidade, embora seja possível ensaiar sua aplicação a certos fenômenos controlados. Entretanto, analisar a semiose sob o crivo da generalidade tem suas desvantagens, como a superficialidade das correlações entre a mensagem e as inferências multidimensionais norteadas pelo todo. Com vistas a isso, uso o conceito de modelizar, dos sistemas modelizantes, que, segundo Machado (2003, p. 167–168, grifo nosso), constituem-se como

Sistemas relacionais constituídos por elementos e por regras combinatórias no sentido de criar uma estruturalidade que se define, assim, como uma fonte ou um modelo [...]. Os sistemas modelizantes podem ser entendidos como sistemas de signos, como conjunto de regras (códigos, instruções, programas) para a produção de textos no sentido semiótico amplo e com totalidade de textos e suas funções correlatas. Todos os sistemas semióticos da cultura são, *a priori*, modelizveis; prestam-se ao conhecimento e explicação do mundo. O modelo primário de modelização  a linguagem natural, enquanto todos os demais são secundários. **Alguns sistemas modelizantes secundários (literatura, mito) usam a linguagem natural como material, acrescentando outras estruturas e todos eles são construídos em analogia com as linguagens naturais (elementos, regras de seleção e combinação, níveis) que funcionam como metalinguagem universal de interpretação.**

Conectando tal definição com o caso da pera, vê-se apresentar um cenário bastante fértil para as indagações acerca do sentido, especialmente quando se assume a possibilidade de uso das linguagens naturais — revertidas em aspectos da lírica no espetáculo — para acessar a interpretação — ou melhor, estimulá-la conscienciosamente. Deste modo, caberia supor, ainda

que na semiosfera o indivíduo não seja o foco fundamental, a partir dos sistemas modelizantes sua participação torna-se destaque dentro de uma estruturalidade composta por um modelo imbuído de regras com a finalidade de produzir textos culturais, como no exemplo da ópera, onde o público é importante parcela à qual se destinam os sentidos.

Nessa linha de raciocínio, para examinar a ópera enquanto fenômeno imbricado de sentido, talvez interesse mais a consideração da semiosfera. Afinal, “semiosfera é, antes de tudo, o domínio que permite a uma cultura definir-se e situar-se para poder dialogar com outras culturas” (Fontanille, 2019, p. 283). Por consequência, a semiosfera se localiza como um “espaço de produção da semiose na cultura, portanto, de coexistência e coevolução dos sistemas de signos. Nesse espaço, natureza e cultura vivem uma relação de complementaridade” (Machado, 2003, p. 163). Além disso, a semiosfera converte a experiência do coletivo em material de análise, tal como explica Lotman (1979, p. 55, tradução nossa) ao afirmar que “pertencer a um todo torna-se um sinal de significado cultural: existir significa ser parte. O todo tem valor não enquanto símbolo de algo mais profundo, mas por si mesmo, isto é, enquanto igreja, estado, país, lar”.

Para os autores mencionados no parágrafo anterior, existe a possibilidade de câmbio simbólico entre diferentes culturas — como uma espécie de *policulturalidade* (Machado, 2003) —, permeado por modulações advindas de uma evolução orgânica e natural da linguagem. Nisso estão previstas as fusões entre os sistemas de signos, suportando o todo nas mediações das partes em relação a um universo de experimentações. Nesta medida, a semiose emerge do entrelaçamento entre a cognição e ação, entre a idealização e a manifestação, entre o signo mental e o signo real. E, no epicentro desse processo, ainda se deve levar em conta a construção coletiva da memória de modo diacrônico (Le Goff, 1990; Assmann, 2011).

No caso específico da ópera, os signos são capazes, portanto, de gerar os sentidos culturalmente — ou em um nível que acesse a cultura em suas camadas —, ao passo em que as variadas linguagens se integram para formar um corpo semiótico característico que pode ser identificado nas semiosferas em que a ópera se manifesta — a exemplo de festivais específicos, como ilustrado na presente investigação pelo Festival Amazonas de Ópera e nas estações líricas da *Belle Époque* Manauara. Nesta lógica, o sentido pode ser produzido na cultura a partir dos processos de semiose que provêm do meio — uma consolidação da hegemonia, demarcada pelos traços distintivos —, mas também das fronteiras com outras semiosferas, em que a ópera pode ser comum, exótica ou uma transição entre ambos *os status*.

3.3 Semiose e semiosfera nos/dos processos comunicacionais

De um ponto de vista social, os processos comunicacionais podem ser compreendidos como as várias maneiras pelas quais a comunicação é efetivada entre indivíduos, grupos, comunidades, culturas. Por certo, tais processos ocorrem em outras instâncias, como por meio de componentes eletrônicos em um conjunto de aparatos informatizados, em que o fluxo da mensagem se formaliza pela interação entre emissor-mensagem-receptor. Todavia, para esta investigação, considero os processos comunicacionais a partir do fluxo transativo dos signos compreendidos na semiose e na semiosfera. Nessa concepção, portanto, desempenham um papel de elevada importância no câmbio de informações, de ideias e de sentidos entre estes indivíduos, grupos, comunidades, culturas.

É possível considerar os processos comunicacionais pelas inúmeras formas nas quais se veem desenvolvidos, como nos constituintes da linguagem — ritos, artes, mídias etc. —, do uso de tecnologias, da tradição, dos mitos, da memória coletiva e assim por diante. Por conta de sua versatilidade, os processos comunicacionais usufruem de uma dinâmica própria de estudo, que, embora similares, não são necessariamente idênticos aos estudos da história, da língua, da antropologia. Trata-se de uma base extremamente fértil para a análise da formação de culturas, dos processos de significação e das interfaces de fenômenos da comunicação que transbordam para a tentativa de compreensão dos sistemas de signos.

Convém pontuar que, segundo Ribeiro, Leal e Gomes (2017, p. 45), “pensar historicamente atos comunicacionais [...] significa reconstruir, interpretar, dar um sentido presumido a essas questões numa dimensão espaço-temporal”, de modo que observar os processos comunicacionais sob uma lente histórica se trata de analisar certos pontos de interesse com a finalidade de tecer uma abordagem mais acurada das práticas de comunicação. Assim, deve-se considerar o fenômeno comunicacional a partir de um viés da cultura, considerando sua historicidade, isto é, o tempo e o espaço, que, segundo os autores, permitem vislumbrar um panorama da memória, das ações do homem, das narrativas do passado, dos fatos ocorridos.

Essa abordagem dos processos comunicacionais, em junção aos estudos de historicidade, acaba fertilizando um terreno para o campo da Comunicação, em que a relação espaço-temporal se expressa como um *locus* na cultura que permite sua análise por meio de quaisquer fenômenos, pelo menos nos últimos tempos. De acordo com Barbosa (2012, p. 147), “se a disciplina histórica se constitui e se instaura como lugar reconhecido do saber sobre o passado num longo processo desde o século XVIII, no século XX emergiu um *locus* de práticas e processos específicos, que chamamos campo comunicacional”. Justamente pelo surgimento

desse *locus* no composto temporal é que se faz necessário compreender a ópera passando por sua história, suas transformações, e os traços que extraiu de cada cultura na qual foi traduzida e ressignificada.

Essa assertiva vai ao encontro dos argumentos de Ribeiro, Leal e Gomes (2017, p. 41), para quem “pensar historicamente é destacar a visão processual do mundo e pensar as práticas e processos comunicacionais como próprios de um dado momento e lugar”. Grande parte disso, no escopo desta pesquisa, refere-se à questão do sentido permeado pelas variadas linguagens que atravessam a ópera, munida por elementos inter-relacionáveis que dão vazão ao sentido nos espetáculos líricos por meio, enfim, de processos comunicacionais.

Todavia, seria pertinente esclarecer que “a linguagem, ao se transformar pelos múltiplos processos comunicacionais, não é apenas mera inscrição” (Barbosa, 2012, p. 150), pois “passa a ser significado, no qual estão imersos o sentido e a referência, ou seja, o caráter dialógico do discurso, que torna possível a sua interpretação”. Presumo que este fluxo — a compreensão da linguagem até a abstração de sua significação — aporta uma sustentação teórica no entendimento que temos sobre semiose, isto é, do processo de produção de sentidos que integra uma inseparabilidade dos processos comunicacionais.

A semiose, por sua vez, estabelece-se como um conceito muito comum no que Torop (2010, p. 138, tradução nossa, grifo nosso) chama de semiótica geral, mas que, especificamente para a cultura, parte da concepção de “um **estado ou processo** em que algo funciona como um signo ou tem um significado de signo agregado, pode ser usada para especificar o objeto de investigação da semiótica (da cultura)”. Os autores da corrente teórica da Semiótica da Cultura definem, portanto, semiose como sendo o processo de significação que se articula no interior da semiosfera, isto é, uma ambientação complexa (natural, artificial etc.) em que o sentido é produzido nas camadas da cultura a partir de textos culturais.

Adicionalmente, segundo a perspectiva de Lotman (1996, p. 171, tradução nossa, grifo nosso), a semiosfera se configura, enfim, como um “domínio em que todo sistema sígnico pode funcionar, **o espaço em que se realizam os processos comunicacionais e se produzem novas informações**, o espaço semiótico fora do qual é impossível a existência mínima da semiose”. Nessa perspectiva, a semiosfera se torna um conceito relevante para investigar a interface entre a ópera e a cultura manauara.

Estimular essa análise, isto é, uma análise em si mesma imbuída por temporalidades diferentes, seria considerar, tal como pontua Barbosa (2012, p. 146), que “a história torna-se uma espécie de dona incontestável dos tempos idos. Da mesma forma, o presente transforma-se no lugar natural da reflexão dos processos comunicacionais”. As performances

comunicacionais, portanto, estariam impressas para livre análise a partir dos estudos da própria cultura, que se alinha como um núcleo a partir do qual as camadas históricas de apresentam como memória e tradição.

Convém acrescentar, contudo, que, para a semiótica soviética,

existem inúmeras definições de cultura [...]. Toda cultura historicamente determinada gera um certo modelo cultural próprio. Portanto, o estudo comparativo da semântica do termo “cultura” ao longo dos séculos constitui material extremamente útil para construções tipológicas [...]. Em primeiro lugar, na base de todas as definições está a convicção de que a cultura tem traços distintivos. Na sua aparente trivialidade, esta afirmação tem um conteúdo que não é desprovido de sentido: dela deriva a afirmação de que a cultura nunca representa um conjunto universal, mas apenas um subconjunto com uma determinada organização. Nunca abrange tudo, a ponto de formar um nível com consistência própria [...]. Especificamente, sempre que falamos sobre as **características distintivas da cultura como “artificial”** (em oposição a “inato”), “convencional” (em oposição a “natural” e “absoluto”), “capacidade de condensar a experiência humana” (em oposição ao “estado de natureza original”), teremos que lidar com **diferentes aspectos da essência sógnica da cultura** (Lotman; Uspenskij, 1979, p. 67–68, tradução nossa, grifo nosso).

Todavia, para além de debatermos o todo como a junção de várias partes, em que cada parte equivale a experiências memoráveis que determinam nossa compreensão de mundo, é possível também enveredarmos pela característica processual dessas experimentações. Um processo (o todo do sentido), nessa perspectiva, carrega uma variedade de etapas (as partes de sua produção). Mas, antes disso, o processo aqui se refere à representação constitutiva das experiências, de modo que um caos processual incorreria, factualmente, no estranhamento da compreensão, no encontro com o exótico, na ciência da falta de experiência que outrem pode nutrir frente a fenômenos da cultura em que se insere o indivíduo. Logo, os processos comunicacionais atravessam essas etapas, de modo a permear a transmissão de mensagens por meio de códigos inerentes à semiosfera.

Somando-se isto às noções de artificial e natural,

é precisamente na compreensão mútua entre ‘natureza’ e ‘cultura’ que se forma o homem. Em algum momento histórico, a ‘natureza’ aparece como quase a única perspectiva da verdadeira cultura, enquanto em outras etapas, de ‘modas’ e ‘leis’ estabelecidas — quando a ‘cultura’ já é aceita como ‘natureza’ —, torna-se uma inimiga radical do autenticamente moderno (Talvet, 2003, p. 49, tradução nossa, grifo nosso).

Em uma perspectiva estruturalista, que vale a pena considerar para efeito desta reflexão, Barthes (2012, p. 61) pontua que “a significação pode ser concebida como um processo; é o ato que une o significante e o significado, ato cujo produto é o signo”. Levando em conta o aspecto de dualidade sgnica das representações, podemos inferir que a produo de sentido resultaria do imbricamento dessa dualidade. Uma fusão eficaz do natural com o artificial; daquilo que é próprio da natureza e daquilo que é próprio do homem. Nessa medida, os sentidos produzidos culturalmente parecem ser parte de um processo comunicacional proveniente de outros sentidos produzidos previamente, imbuídos de experiência na percepo dos indivíduos, que fazem da cultura algo ininterrupto e sempre contínuo.

Mas essa noo do todo, na verdade, pode ser contemplada inclusive quando se discute a idealizao do signo, enquanto parcela de representao de algo, sem o s-lo. Provavelmente é mais fácil compreender essa suposio quando consideramos a linguagem. Partindo de um movimento mental, a manifestao concreta da linguagem parece ser uma etapa perpendicular  semiose, mas extremamente importante para o processo comunicacional. Isto porque, ao lermos, ouvirmos ou vermos uma mensagem proveniente do mecanismo da linguagem, estamos, em simultâneo, experimentando a coisa manifestada, isto é, os códigos explícitos de uma mensagem que — concludo — originou-se anteriormente em outra instância cognitiva da máquina humana, e que agora serve para manifestar outros sentidos.

Neste intento, a semiose se condiciona a um universo permeado por códigos interpretáveis e replicáveis dentro de uma dada semiosfera. Assim, o código se manifesta como um “signo convencional ou uma organizao de caráter genérico a partir da qual é possível a constituio dos sistemas e, conseqüentemente, da linguagem” (Machado, 2003, p. 155). Além disso, a mensagem aqui ainda seria deveras superficial, e os sentidos, rasos demais para a gerao de signos paralelos, isto é, artefatos indicativos de uma metalinguagem que proporcione representao mais refinadas e complexas. Combinao de signos que produzem semiose em uma dada semiosfera.

Quando passa a suportar uma hierarquia sgnica — com camadas de sentido autnomas, mas inter-relacionáveis —, a mensagem alcança a hipótese de conotao — termo este, diga-se, usado (ou acusado em discordância) como sinnimo de significação para autores como Todorov (1977), Eco (1991), Barthes (2012) e Peirce (2017). Contudo, essa noo hierárquica do signo insinua uma capacidade — ou mesmo necessidade — de estruturalidade. A interpretao mais adequada às reflexão dessa pesquisa, talvez, seja a da Semiótica da Cultura, para a qual a estruturalidade consiste em um “dinamismo modelizante que garante a organizao de um sistema semiótico como linguagem, ainda que não possua uma língua, ou

seja, uma estrutura regulada por um código definido” (Machado, 2003, p. 158). Nesse entendimento, a semiose, também, advém e/ou se aporta em uma estruturalidade na linguagem, seja qual for, como a ópera, por exemplo.

Em outra instância, Deely (1995, p. 138) alerta que a “emergência da semiótica enquanto arquitectónica do estudo das comunicações lança uma nova luz sobre a noção de experiência e clama por uma reconceptualização da própria noção de experiência”. Uma vez mais retornamos à importância da experiência para a semiose. Deely, contudo, toca em um ponto delicado desse cenário de argumentos, que é, primordialmente, a reflexão sobre aquilo que entendemos por experiência nos sentidos produzidos.

Impressionante mesmo é constatar que o sentido, de modo amplo, não parece se expressar como uma exclusividade do ser humano. Todas estas elucubrações acerca das ideias, das experiências, do repertório de memórias, do uso da linguagem, da estruturalidade, enfim, de todo o composto teórico do sentido, não é matéria restrita ao homem em sua trajetória diacrônica — muito embora se mostre conveniente até certo ponto reconhecer que ao homem destina-se o mérito da teorização e reflexão sobre estas coisas. Concernente a isto, Everett (2019, p. 97) sugere que compartilhamos a práxis da produção de sentido com outras espécies, o que nos condiciona à reformulação da noção que temos sobre experiência, conforme encorajado por Deely (1995).

Essa produção de sentido — ou ainda construção semiósica —, independentemente da espécie a que se está referindo, cria um referencial consciente, orgânico, que serve como ponto de partida para outras experiências. Nessa lógica, a referência se torna parte integrante de um processo comunicacional, ao passo que os atos de comunicação refletem não apenas a intensidade com que o indivíduo interpreta a mensagem, mas também o modo como a enxerga dentro de um número específico de possibilidades factíveis.

A referenciação, pois, funciona como um padrão daquilo que o indivíduo identifica no mundo à sua volta para fazer associações de sentido quanto àquilo que consome como novos sentidos. Como quando uma criança passa a imitar os trejeitos de seus pais por atribuir àquele comportamento um ponto referencial a partir do qual encontra sentido no modo de agir, falar, vestir, comer etc. Desta maneira, o sentido é gerado na criança a partir do padrão identificado nas referências disponíveis na sua experimentação do mundo. A referência trata-se, portanto, de um ponto de partida no qual o indivíduo projeta suas ações para se mesclar com o meio em que vive, e daí se criam referenciações novas e mais refinadas que o ajudam a navegar em todas as suas fases da vida em coletividade.

Ora, se todo ato cognoscente do homem configura, por automático, o signo (Santaella, 2012), então posso especular que a realização própria do signo, isto é, de sua manifestação na cultura, está diretamente condicionada à geração do sentido, portanto, à semiose em uma dada semiosfera. Aqui se imbricam a possibilidade do *vir a ser* e a materialidade dos resultados sígnicos. Podemos, nessa linha, computar a miscelânea das etapas de um processo comunicacional hipotético de produção de sentido por meio das representações consequentes do processo. Assim, a representação de algo é afetada com relação às outras representações presentes em um sistema de signos.

Para Pietroforte (2015, p. 21), “nas relações entre signo, pensamento e objeto, o sentido é gerado pela referência dos signos aos objetos e aos pensamentos; [...] as linguagens fazem sentido porque são reflexos das ‘coisas’ do mundo”. Isso se traduz em uma projeção de mundo gerada pela linguagem, com a expectativa de dar sentido às experiências vividas no mundo. Por isso nos processos comunicacionais também representamos aquilo que experimentamos, uma vez que nossa criatividade caminha até certo ponto na originalidade — todo o resto é uma cópia reorganizada daquilo que experimentamos em um tempo pretérito, customizada com as intenções da mensagem que desejamos transmitir e com os suportes e meios que escolhemos para fazê-lo.

Assim ocorre na ópera. Representamos aquilo que experimentamos e desejamos repassar, logo, a ópera se expressa como um espelho de nós mesmos, porém, em forma de linguagem artística — um texto (artificial) cultural. De acordo com Santiago e Vlaxio (2022, p. 967–968), “a representação tem um papel importante [para o espetáculo lírico] quando o assunto é fazer com que o espectador adentre em uma realidade ausente, e esta pode ser encontrada tanto na atuação quanto no espaço cênico”. Todavia, independentemente da configuração do texto, o sentido sempre estará presente, pois decorre naturalmente dessas etapas que compõem o processo comunicacional na semiose da ópera.

Sobre esta concepção natural, Saussure (2006, p. 139) tece um ótimo paralelo, em que “o meio de produção do signo é totalmente indiferente, pois não importa ao sistema [...]. Quer eu escreva as letras em branco ou preto, em baixo ou alto relevo, com uma pena ou com um cinzel, isso não tem importância para a significação”. Por certo o tom definitivo usado pelo linguista suíço não intenciona restringir o sentido ao conceito independente de sua materialidade, mas acaba sendo determinista quando atesta a autonomia da produção do sentido. Afinal, em certos contextos, importa, *sim*, se as letras estão em branco ou preto, em baixo ou alto relevo. De outro modo, as possibilidades do sentido estariam restritas às inferências da imagem acústica proposta pelo autor, quando na verdade podem propagar-se, também, pela

materialidade da mensagem em que os signos estão contidos, além de admitir uma diacronia cultural a que os sentidos estão sujeitos.

Nessa semiosfera que possibilita o sentido, caberia supor, propositalmente — embora os acidentes de percurso também levem a vertentes válidas dentro de um esquema das coisas —, a existência de um *modus significandi* (Peirce, 2017, p. 148). Nesse campo fértil de combinações de textos culturais, o homem assumiria o título designativo de *Homo significus* (Skibiński, 2003) — o homem que significa — para poder fazê-lo conscienciosa e voluntariamente.

E, nessa atividade, poder-se-ia, enfim, examinar cada passo que compõe os textos culturais para compreender a semiose em camada correlatas, indissolúveis do todo. Assim, as experiências poderiam ser visualizadas no repertório do indivíduo, para permitir a compreensão sobre a trajetória do signo até se tornar tradição, transcender em metamorfoses, ressignificar sua estruturalidade e, finalmente, contribuir para a especiação³⁹ da semiose em um *continuum*. Diante disso, embora as correntes teóricas da semiótica estruturalista e pragmaticista ofereçam material para estudar a produção do sentido, conluo estarem na Semiótica da Cultura as ferramentas mais adequadas para compreender a semiose no Festival Amazonas de Ópera e a interface entre o espetáculo lírico e a cultura manauara.

3.4 Tradução e ressignificação

Acessar os postulados sobre tradução e ressignificação, especialmente na Semiótica da Cultura, apresenta-se como um esforço pertinente para se aprofundar nas questões do sentido voltadas à ópera. Primeiro, porque, ao longo de sua história, a ópera sofreu uma série de reformas em sua estrutura e nas formas de seu consumo, e, por isso mesmo, precisou atravessar um conjunto de traduções que se ligam diretamente a estas reformas. Segundo, porque os modos como as óperas se apresentam hoje na cultura, embora tentem alinhar-se às premissas de sua concepção, foram remodeladas de acordo com os anseios do público e das próprias reformas pelas quais passaram, sendo, neste fluxo, ressignificadas em várias camadas para, então, tornarem-se o que é hoje tido como gênero e uma expressão artística que se pretende completa.

A questão da tradução está atrelada, em uma visão básica, a alguns fatores que fomentam indícios para sua compreensão. O mais característico deles seria o de câmbio entre linguagens

³⁹ Termo emprestado do campo da Biologia e que estabelece os variados processos de evolução das espécies. O uso do termo nesta investigação se transpõe para a característica de evolução do sentido em subdivisões e camadas, de modo a proliferar sua produção na semiosfera.

— ou, ainda, se consideramos a ópera uma linguagem própria, um câmbio *no interior* da linguagem —, isto é, a transformação ou passagem do conteúdo de uma linguagem originária para uma linguagem nova, que por sua vez faz surgir novos sistemas de signos. É o caso, por exemplo, quando uma obra literária é adaptada para o cinema, em cuja adaptação ocorrem ajustes inevitáveis que são inerentes à especificidade da própria linguagem. Esse processo também é conhecido como tradução intersemiótica⁴⁰ (Amorim, 2013) e dialoga principalmente com as relações de equivalência, em geral, entre mídias.

Todavia, a tradução também ocorre de modo menos pragmático ou técnico, isto é, nem sempre sua execução fica evidente na interpretação ou no uso que se faz da linguagem. Por vezes, a tradução pode ocorrer no nível sógnico do conteúdo, o que permite o surgimento de camadas inteiramente diferentes para sua concepção. Quando tratamos disso pelo olhar da cultura, a tradução esbarra na ideia de fronteira, e ocorre com maior ênfase entre semiosferas ao invés de, exclusivamente, entre linguagens.

Sobre o tema, Lotman (1996, p. 12, tradução nossa) esclarece que, “como o espaço da semiosfera tem caráter abstrato, não devemos imaginar sua fronteira utilizando os recursos da imaginação concreta”. Desta maneira, na intenção de traduzir como um ato de equivalência dos sentidos na semiosfera, é necessário “semiotizar fatos não semióticos. Assim, os pontos fronteirizos da semiosfera podem ser equiparados [...] aos blocos de tradução que adaptam o mundo externo a uma determinada esfera semiótica em relação a ele”. O ponto principal aqui se justifica em tornar o exótico (o extra-semiótico) em natural por meio de uma equivalência na qual a tradução ajusta aquilo que está externo a uma semiosfera para dentro de sua fronteira. Com base nisso, o ato da tradutibilidade se expressa como uma espécie de uniformização daquilo que não é semiótico em algo que passa a ser, de um não-texto para um texto, de uma informação obscura a uma informação conhecida, e assim por diante.

Nós, porém, conhecemos apenas dois caminhos para a transmissão de informações entre as gerações: a herança genética — que significa um caminho da informação natural extremamente lento e que não pode transmitir símbolos culturais ou textos — e a transmissão, a tradição (no sentido etimológico) pelo caminho sógnico por meio de textos sensorialmente perceptíveis.

⁴⁰ Tendo sido um tipo de tradução classificada e desenvolvida inicialmente por Roman Jakobson, a tradução intersemiótica ocorre ao se traduzir “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (Jakobson, 1969, p. 72 *apud* Amorim, 2013, p. 17). Todavia, deve-se considerar “o ato da tradução como **recodificação**, ou seja, não **transportamos** de uma língua para outra, e sim **recodificamos** a mensagem que deverá ser transmitida. Essa recodificação é determinada [...] pelo sistema gramatical da língua de chegada, e, no caso da tradução intersemiótica, do sistema de signos de chegada” (Amorim, 2013, p. 17, grifo do autor).

Os textos e motivos culturais não podem ser inatos e herdados. Eles são transportados e adquiridos através da tradição. A informação adquirida no período de vida de um indivíduo não pode ser transmitida para os seus descendentes pelo caminho genético, pela via genética (Bystrina, 2009, p. 32).

Por esta lente de análise, a tradição tende a se comportar como uma espécie de canal dentro dos processos comunicacionais, capaz, como tal, de levar adiante os fenômenos imbricados no nível da própria tradição. Para tanto, porém, caberia o ato de semiotizar aquilo que não é semiótico, ou seja, identificar nos fenômenos os sentidos que lhe são caros para, apenas então, pensar em traduzi-los para a temporalidade presente na época de sua manutenção. Desta forma, talvez seja possível assumir que a semiose atua na continuidade da produção de sentidos para manter a tradição viva transmitida nas fronteiras da semiosfera. No caso da ópera, o argumento de uma tradição lírica italiana, por exemplo, ou francesa, alemã — ou mesmo manauara, para o caso dessa investigação — pressupõe esse esquema de continuidade, que, mesmo sendo traduzida e ressignificada, ainda é facilmente identificável na recorrência histórica dos lugares onde se observa presente.

Consequentemente, dentro da semiosfera, de acordo com Lotman (1996, p. 14, tradução nossa), “limitar a penetração do externo e interno [...] significa a separação do que é próprio do que é estrangeiro [...]”. Nessa conjunção, isolar algo que é próprio da cultura daquilo que advém de seu externo possibilita identificar as áreas de fronteiras, como a música de um país, por exemplo, que acaba se popularizando em outro país pela força hegemônica dos ouvintes que a consomem neste segundo lugar. “Deste ponto de vista, todos os mecanismos de tradução que servem aos contatos externos pertencem à estrutura fronteira da semiosfera. A fronteira geral da semiosfera atravessa as fronteiras de espaços culturais particulares”, e acabam integrando-se à cultura hegemônica tanto mais quando os produtos são consumidos ao ponto de se tornarem comuns em determinado momento na história. Trata-se de uma espécie de habituação do externo — naturalmente ou forçada pela ação da cultura — com vistas a normalizar sua presença em uma semiosfera onde agora passa a ser parte dela.

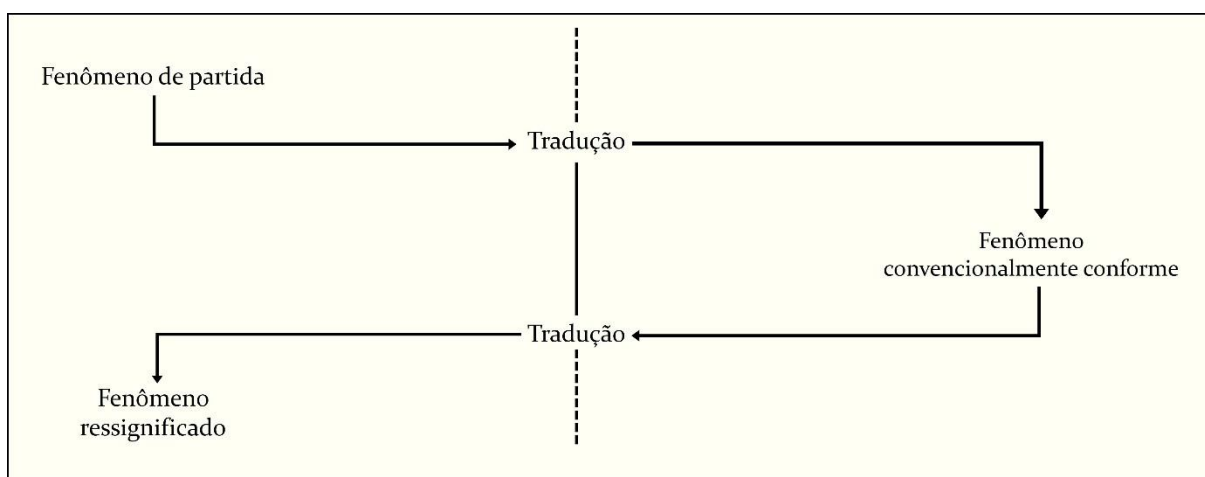
Dessa maneira, “pela tradução, o extra-sistêmico pode assumir a condição sistêmica, visto que, em traduções desse tipo, são devidamente considerados a não coincidência de códigos” (Machado, 2013, p. 80). Assim, “a simetria do espelho cria as relações necessárias de diversidade estrutural e semelhança estrutural que permitem a construção de relações dialógicas” (Lotman, 1996, p. 21, tradução nossa). Isso implica deduzir que, “por um lado, os sistemas não são idênticos e emitem textos diferentes, e, por outro lado, são facilmente transformados de um para outro, o que garante a tradutibilidade mútua dos textos” em um

esquema que torna a cultura o núcleo de referência. Tudo que está mais próximo de seu centro é aceito com maior facilidade; ao passo que, quanto mais se afasta para as bordas da semiosfera, os artefatos culturais tendem a necessitar de tradução para normalizarem seu consumo dentro da cultura.

Uma proposição adequada para compreender tal argumento se embasa em Lotman (1998), que exemplifica a ocorrência da tradução em duas linguagens distintas. Para elucidar o esquema do autor à ópera, transponho-o para um exemplo mais próximo desta investigação⁴¹. A Figura 02, portanto, adapta o argumento do semiótico soviético para um possível fluxo inter-relacionável entre um dado fenômeno, suas traduções, até chegar ao ponto em que o fenômeno é ressignificado de um modo linear, mas que admite certa circularidade. Em outras palavras, o fluxo possibilita uma renovação cíclica do fenômeno.

Figura 02 – Possível fluxo da relação fenômeno-tradução-ressignificação.

As etapas abaixo compõem o fluxo hipotético da relação entre um dado fenômeno, que passa por traduções em relação a outros fenômenos para se tornar, enfim, em um fenômeno renovado por ressignificações.



Fonte: Adaptado pelo autor (2024) com base em Lotman (1998, p. 17, tradução nossa).

Nesse esquema da Figura 02, tem-se inicialmente um fenômeno de partida, que pode ser também considerado o marco-zero de uma futura tradição no panorama histórico. Quando este fenômeno entra em processo de interação com outros fenômenos, ocorre uma primeira tradução, a fim de que as fronteiras sejam estreitadas com o primeiro fenômeno, situando-o em um campo intermediário, em sua provável recorrência, como um fenômeno convencionalmente conforme. Esta conformidade se estabelece na identificação de similaridades entre os fenômenos — características regionais, temporais, ritualísticas e outras de natureza similar.

⁴¹ No modelo definido na obra de Lotman (1998), o termo “fenômeno” é indicado pelo termo “texto” para referir-se mais especificamente aos textos culturais que são traduzidos por textos previamente existentes na própria cultura para se transformar em novos textos culturais.

Deste ponto em diante, tudo o que interfere no fenômeno de partida passa também a ser considerado uma etapa de tradução que se poderia sintetizar na semiotização dos fatos não-semióticos. Consequentemente, esse processo, embora parta de um fenômeno específico em dado momento do tempo, termina por remodelar um fenômeno em si, com camadas acrescentadas ao núcleo do primeiro, até que este seja ressignificado. O resultado seria um fenômeno renovado de sentidos, que ressignifica principalmente a tradição a longo prazo, aspecto este que somente poderá ser identificado com certa clareza em gerações futuras, haja vista que uma tradução reversa seria impossível, e, assim, “o texto por nós obtido será, em relação ao inicial, uma nova mensagem” (Lotman, 1998, p. 17, tradução nossa).

Sob esta ótica, talvez o ato de ressignificação relacionado a um fenômeno esteja obrigatoriamente vinculado às traduções pelas quais passa, tanto sincronicamente, quanto — e sobretudo — diacronicamente, que também flertam com as funções da linguagem para Lotman (2000). No caso da ópera, as traduções podem ocorrer em alguns níveis, dentre os quais se destacam, principalmente, os seguintes: (i) quando uma história previamente existente em outra linguagem (literária, mitológica, de tradição oral etc.) é adaptada para o enredo de um libreto, que por sua vez será montado como espetáculo lírico; (ii) quando uma ópera é transformada em filme, série, álbum musical ou quaisquer outros produtos da indústria cinematográfica e/ou fonográfica; (iii) quando, no corpo da ópera, são produzidas equivalências de sentido a fim de transmitir aos espectadores a concepção original da mensagem considerada, como traduzir o idealismo libertário da Revolução Francesa para um público não-francófono, utilizando-se dos elementos próprios da ópera, como figurinos, cenografias, libretos, orquestração, danças.

Todas estas características configuram-se como aspectos de tradutibilidade que, afinal, potencializam a ressignificação da ópera nas camadas de tradução. Nessa medida, deste ponto até a tradição perpassam, portanto, os sentidos acrescentados no campo da semiose, interior às semiosferas em que a ópera é, finalmente, consumida pelo público. Para ilustrar o exposto, podemos considerar como exemplo o longa-metragem *Carmen* (1984)⁴², dirigido pelo italiano Francesco Rosi (1922–2015), cuja Figura 03 expõe um enquadramento no qual se pode identificar certos aspectos de tradução que permitem visualizar a ressignificação da ópera na qual o filme foi baseado.

⁴² A adaptação do longa-metragem “conta a história de uma cigana irreverente, sensual e libertária que despertou uma arrebatadora paixão no coração de Don José, soldado do regimento de Alcalá, e conquistou também o aclamado toureiro Escamillo” (Filmow, 2023, *online*). Todavia, “os conflitos e as queixas multiplicam-se, à medida que se torna evidente que as suas opiniões sobre o amor e o compromisso são fundamentalmente incompatíveis” (IMDb, 2023, *online*, tradução nossa).

Figura 03 – Espelho de tela do filme *Carmen* (1984).

No enquadramento abaixo, vê-se a personagem de Carmen, interpretada pela soprano Julia Migenes-Johnson (1943–presente), confrontando de modo petulante Don José, interpretado pelo tenor Plácido Domingo (1941–presente), à companhia de seu grupo e observada pelos militares do batalhão de Don José.



Fonte: Johnston (2017, *online*).

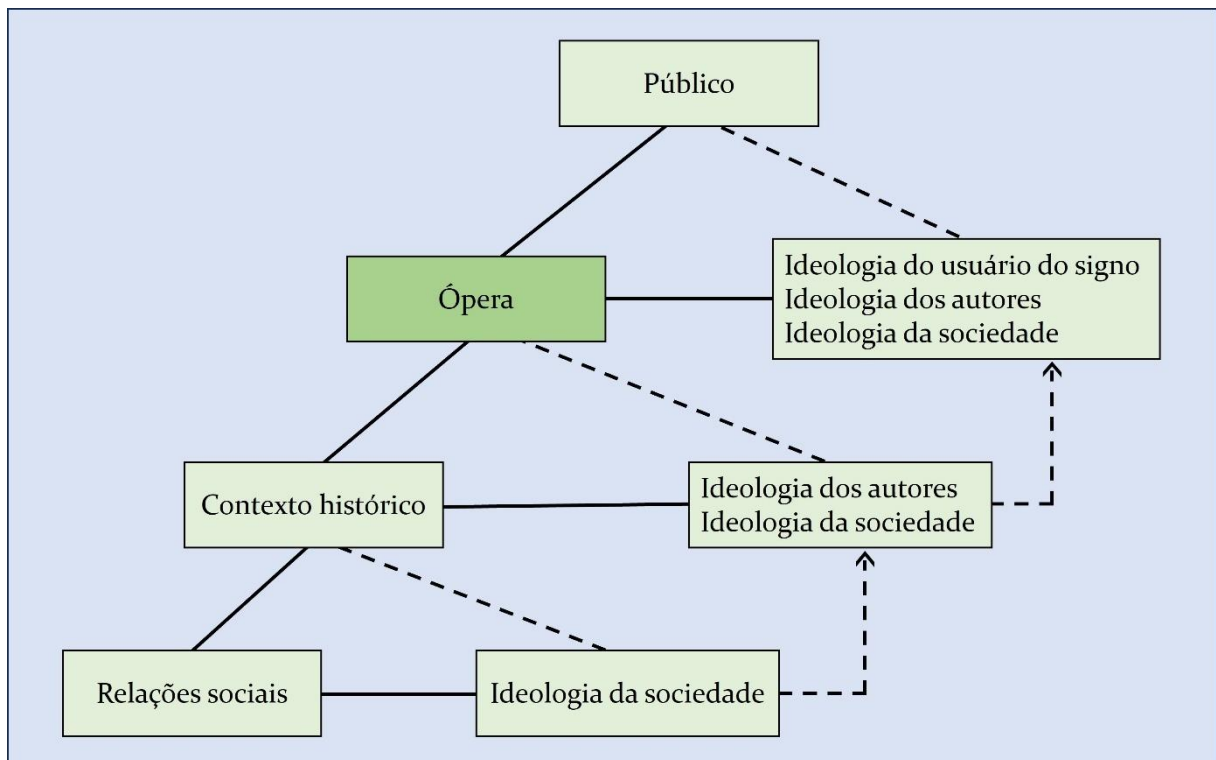
O filme dirigido por Rosi foi baseado na ópera homônima de Bizet, composta mais de um século antes do lançamento do longa-metragem. Ocorre que a própria ópera, por sua vez, também teve sua história adaptada para libreto baseando-se em uma novela homônima escrita por Prosper Mérimée (1803–1870), publicada em 1845. Logo, *Carmen* nasceu na linguagem literária, foi transformada em linguagem operística e, posteriormente, transposta para a linguagem cinematográfica. E as traduções não pararam nesses marcos, pois, segundo Johnston (2017, *online*), munido das possibilidades do cinema, Rosi fez questão de usar “locações espanholas de cartão-postal” para a fotografia do filme, nas quais foi possível apresentar de modo mais visual “paixões ciganas, touradas” e outros elementos da narrativa que encontravam nos palcos das casas de espetáculo inúmeras limitações para a apresentação da ópera.

Um outro esquema visual que pode dar pistas e auxiliar na compreensão das traduções da ópera é apresentado na Figura 04, tomando a forma de um circuito que explicita os vínculos

gerais da ópera com o público⁴³, com o contexto histórico de suas (re)apresentações, com as relações sociais que dela decorrem e com as ideologias que a atravessam. Van Baest (2000, p. 143, tradução nossa) parte da premissa de que “[...] a ópera como fenômeno semiótico é definida como a conjunção e a co-presença do libreto e da música [que se equilibram para fornecer sentidos ao público]”. Nesta conjuntura, “o signo operístico trata de personagens e acontecimentos [...]”, e, portanto, cabe ao público a “tarefa de processar esta informação de tal forma que no final possamos combinar os pedaços de informação dispersos de modo a nos dar um interpretante coerente”.

Figura 04 – Circuito da ópera na relação do público com a cultura.

No modelo apresentado, é possível observar o vínculo processual entre ideologias diferentes influenciando na relação da ópera com a cultura e com o público dentro de uma dada temporalidade.



Fonte: Adaptado pelo autor (2024) com base em Van Baest (2000, p. 149, tradução nossa).

A explicação do autor é simples: “[...] a ópera é uma amálgama de diferentes ideologias que dialogam entre si por se unirem no contexto de um signo operístico. O diálogo destas ideologias é o que a ópera tem em comum com todas as formas de produção cultural” (Van Baest, 2000, p. 149, tradução nossa). Isso implica na suposição de que o público encabeça o processo comunicacional de recepção da ópera, e a partir dele todos os outros componentes

⁴³ Na obra de Van Baest (2000), o autor utiliza o termo “interpretante” para se referir ao “público” que consome a ópera, e que ocupa o lugar de destaque no topo do circuito por ser o ponto de partida para a absorção dos signos operísticos das obras do gênero.

desse circuito ideológico se organizam. Na base do circuito, as relações sociais vinculam-se à ideologia da sociedade, ao passo em que no nível da ópera, portanto, devem dialogar com as ideologias da própria sociedade, mas também dos autores da ópera e dos usuários do signo, aqui definidos como a audiência que consome o espetáculo lírico.

As projeções do autor tomam forma quando, ainda para esclarecer o domínio sógnico da ópera, seu argumento se direciona para a sugestão de que a comunicação prevista na récita de uma ópera deve ser uma “viagem sombria”, isto é, “você não sabe o que esperar, e reviravoltas inesperadas não podem ser vividas novamente naquele momento, pois as coisas continuam acontecendo, não é possível escapar do movimento sem atrapalhar a experiência” (Van Baest, 2000, p. 143, tradução nossa), o que se aproxima da necessidade de novidade para o *continuum* da semiose, como apresentado por Peirce (2017).

Assim, a comunicação pode passar a ser preenchida por traduções de um nível mais cognitivo — ou sensorial, por ampliação terminológica — da audiência, que a todo momento tenta realizar equivalências partindo da referenciação em seu repertório de experiências enquanto abstrai os sentidos que lhes são apresentados na performance de uma determinada ópera. Tais equivalências estão ligadas diretamente às ideologias que compõem a carga sógnica do público, caminhando na direção dos argumentos de Van Baest (2000) sobre o vínculo processual com a cultura.

Em algumas situações, talvez seja recomendado pensar a comunicação a partir de sua complexidade em relação às trocas culturais dos indivíduos, que podem ser encaradas como critérios de interpretação para a semiosfera. Barbosa (2012, p. 152) recomenda “pensar a comunicação num mundo como narrativa, isto é, lugar histórico no qual está sempre presente a tentativa de explicação e compreensão dos atos comunicacionais”, e estes, por sua vez, auxiliam nas análises da história que permeiam o processo de semiose nas semiosferas a partir dos traços distintivos de uma dada cultura.

Por certo, nessas análises é necessário sempre considerar um *overlapping*⁴⁴ dos tempos, isto é, uma espécie de sobreposição de ocorrências (sincronia) em diferentes temporalidades (diacronia). Assim, pode-se ter uma visão mais completa do que constitui os sentidos nos produtos estudados com maior especificidade. Afinal de contas, “ao lado do tempo da natureza (biológico e físico), há os tempos da sociedade e das subjetividades (dos grupos e dos indivíduos)” (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017, p. 45–46). Ainda de acordo com os autores, “é essa

⁴⁴ Do original em inglês, o termo denota uma justaposição de objetos, fenômenos, linguagens, temporalidades, que não necessariamente se iniciaram ou terminaram ao mesmo tempo, mas foram simultâneos em algum momento de suas ocorrências, portanto, sobrepondo-se (*overlapping*) uns aos outros.

multiplicidade de tempos que constitui a arquitetura temporal de cada época, construída a partir das experiências humanas, modeladas por crenças e representações”, o que nos leva a “considerar essa arquitetura como um processo no qual tem importância as ideias de cada época, determinadas pela ação do homem no mundo”, e que podem facilitar investigações de objetos pontuais, como o caso da ópera em suas camadas de subjetividade a partir dos indivíduos que a consomem ao longo de sua trajetória.

Mas, mesmo assim, não devemos assumir apenas que o presente é o lugar da comunicação. Nada começa hoje. A mesma lógica processual que governa a reflexão em torno das práticas comunicacionais governa também o olhar histórico. O momento atual é resultado de um jogo acumulativo dos processos que começaram muito antes de nós. A história nada mais é do que atos comunicacionais de homens de outrora. E só porque são um ato comunicacional é que esses restos, rastros e vestígios puderam chegar ao presente. O passado só se deixa ver sob a forma de processos comunicacionais duradouros (Barbosa, 2012, p. 149).

Por meio dessa lógica, seria possível presumir em parte que a ressignificação está, outrossim, condicionada ao tempo em forma de rizoma, multilateral. A implicação desse argumento se justifica na assertiva de que as traduções realizadas no ato de ressignificar determinados fenômenos partem de um marco-zero até o qual se pode rastrear a origem da tradição. Todavia, a partir do marco-zero em diante, todo o tempo passa a ser residual do presente em direção ao futuro, em uma dinâmica diacrônica que perpassa a semiosfera na qual o fenômeno se vê ocorrendo ao longo do tempo. Diante disso, a história aporta a base na qual se imprimem os sentidos remodelados considerando os primeiros sentidos produzidos à época da origem do fenômeno de partida.

Dentro deste âmbito conceitual, cabe olhar para os processos da produção de sentido também como processos de tradução sob o prisma da Semiótica da Cultura. Nessa vertente, tradução concebe a ideia de transformação dos textos culturais de um modo diacrônico, em que os sentidos parecem permitir ressignificações através do tempo. A despeito disso, retomo a questão da ópera, que, *a priori*, se originou de modo rudimentar como forma de acrescentar poesia de versos cantados à música instrumental (Kobbé, 1997), mas, *a posteriori*, ganhou novas formas, que, junto à dramaturgia teatral, tornaram a ópera algo muito maior do que aquilo para o que foi projetada inicialmente. Passou por ressignificações que traduziram a ópera de seu protótipo seminal para seu atual título de espetáculo lírico.

3.5 A diacronia da tradição

Para as análises tecidas nessa investigação, verifica-se como relevante compreender melhor alguns aspectos íntimos às intenções da pesquisa, das quais destaco duas. A primeira delas é determinar a linha condutora que liga duas temporalidades distintas na hipótese da lírica na cultura manauara. Essas temporalidades se expressam no período da *Belle Époque* e nas últimas duas décadas na cidade de Manaus, ambas discutidas com maior profundidade no próximo capítulo deste trabalho. Em todo caso, o conceito conclusivo mais apropriado para a compreensão pretendida aponta-se na diacronia, e, portanto, nela se basearão parte das discussões desta seção.

A segunda intenção de destaque se manifesta a partir de uma segunda hipótese, isto é, a de uma tradição lírica também na cultura manauara, que se supõe nessa investigação a partir do Festival Amazonas de Ópera em sua relação com a tradição operística herdada dos tempos idos da *Belle Époque*. Aqui a tradição parece assumir um vínculo cabal com a diacronia, o que leva à necessidade de debatê-la em paralelo com os traços característicos de tradução e ressignificação por um viés histórico. Assim, a diacronia deverá, nesta seção, ser analisada sob a ótica da tradição — e vice-versa, se supusermos que este vínculo é inter-relacionável na cultura por meio dos processos comunicacionais.

Um dos aspectos importantes a se considerar ao lidar com tradição é a diferença entre a “tradição viva” e a “tradição fossilizada”, ambos os termos endereçados por Coutinho (2002). Segundo o autor, a tradição viva é aquela referente aos indivíduos e às suas posses, ou patrimônios, que advêm do espectro histórico e cultural, isto é, de um imbricamento entre história e cultura para estes indivíduos. A tradição fossilizada, por sua vez, tem sua concepção naquilo que é tido como fato imutável, uma ocorrência na linha da história em que não há espaço para interpretações flexíveis, por isso é vista como eterna.

Todavia, a tradição para a cultura é capaz de abranger ambas as definições, primeiro do fato em si (fossilizado) e depois de suas articulações com os sujeitos que dele fizeram parte no fenômeno (vivo). Podemos ilustrar tal perspectiva com a queda do Muro de Berlim, em 1989, por exemplo — fenômeno este por meio do qual podemos acessar a tradição fossilizada (a derrubada do muro em si, enquanto fato irrefutável) e a tradição viva (todo o contexto histórico, social, cultural que muito antes da queda começou a dar indícios de uma revolta popular para a consumação do ato propriamente dito). Observa-se, portanto, que um mesmo fenômeno pode abranger as duas concepções de tradição, embora sejam distintas.

Essa distinção pode ser melhor formulada mediante a análise etimológica do termo “tradição” que, por explicitar um sentido simultaneamente substancial e processual, lança luz sobre o problema metodológico do duplo fundamento — objetivo e subjetivo — da cultura. A palavra “tradição” deriva do latim: *traditio*. Do verbo *tradere*, que significa a ação de transmitir, entregar. Proveniente do direito romano, a expressão denotava originalmente a idéia de transmissão material como, por exemplo, na frase: “*per manus traditae glaebae*” (“glebas passadas de mãos em mãos”) ou a transmissão de um poder ou um direito a outrem, como em “*imperium navium legato populi Romani ademisti, Syracusano tradidisti*” (“você tirou um legado do povo romano, o comando dos navios, e o entregou a um siracusano”). Mas além da acepção jurídica, **o vocábulo *traditio* significava, já na Antigüidade, a transmissão de idéias, ensinamentos, práticas, normas e valores**, podendo designar tanto a ação de transmitir, como na frase “*pugnae memoriam posteris tradere*” (“transmitir à posteridade a lembrança de um combate”), quanto o conteúdo transmitido: “*ita nobis majores nostri tradiderunt*” (“tal é a tradição que vem dos nossos ancestrais”) (Coutinho, 2002, p. 2, grifo do autor em itálico, grifo nosso em negrito).

A grande conclusão da passagem anterior se instala no caráter processual que permeia a tradição. É salutar para esta investigação assumir um processo para compreender a tradição, haja vista que os argumentos sobre diacronia aqui expostos parecem ganhar força quando visualizados sob a ótica das temporalidades pelas quais passa o fenômeno até que se consolide como tradição. Isto porque o fenômeno não nasce, de modo seminal, como tradição; torna-se tradição por recorrências espaçadas — preferivelmente entre períodos bem definidos — que estimulam os indivíduos a esperar por sua repetição ao longo do tempo, mas que só podem ser compreendidas por eles como tradição nas gerações futuras, sob o pressuposto de que o fenômeno quase nunca é encarado como tradição por seus idealizadores. Esta interpretação necessita do ingrediente do tempo para ser reforçada na semiosfera: a longa tradição operística da Itália decerto não era encarada como tradição à época da primeira récita de *Dafne* no Carnaval de Florença, mas atualmente o é, graças à viabilidade de contemplação do passado por meio dos registros históricos.

Para Beyaert-Geslin (2013, p. 2, tradução nossa), “reduzir a temporalidade à diacronia e concebê-la como uma variação temporal, uma descontinuidade, nos permitirá observar a rearticulação sistemática de formas e valores ao longo do tempo”. Conseqüentemente ao que se desdobra dessas elucidações do tempo analisado, este ato geralmente é realizado por conta da existência de um vínculo entre a temporalidade e os sentidos, que, ainda de acordo com o autor, “assegura a atualização dos valores em torno dos quais uma comunidade se reúne, mas submetendo-a de um ponto de vista externo que permite-nos observar a força mutável da práxis, a sua forma de organizar a sucessão de formas e de a fazer significar”.

Logo, a integração entre tempo e sentido imprime vestígios na história que podem ser rastreados até sua origem e analisados no presente, embora tal análise requiera inúmeras nuances metodológicas e, não raro, termine por se tratar de uma única camada de interpretação — nem sempre fidedigna — acerca dos fenômenos, e não uma garantia de como de fato se sucederam tanto na tradição fossilizada quanto na tradição viva. Ainda assim, a relação dual de tempo-sentido pode ser uma das formas mais efetivas de se investigar fenômenos pelo campo da Comunicação, também como um modo de não depender tão-somente da historiografia.

Como consequência, caberia apontar que a distinção entre as tradições é significativa, pois “os acontecimentos diacrônicos têm sempre caráter acidental e particular [...e] os fatos diacrônicos são particulares; a modificação de um sistema se faz pela ação de acontecimentos que não apenas lhe são estranhos, como também isolados, sem formar sistema entre si” (Saussure, 2006, p. 109 *apud* Broden, 2017, p. 29). Essa ótica talvez possa contribuir para elucidar melhor como a tradição se comporta na história para sua consolidação e, posteriormente, sua manutenção.

De um lado, com base no critério da particularidade, os fatos diacrônicos necessitam de certa recorrência para serem reconhecidos pelos indivíduos na cultura, e, de outro lado, uma vez registrados na memória coletiva, passam a ser praticados por determinados grupos com a mesma recorrência, consolidando a tradição na linha histórica — quase como um mecanismo de repetição comunicacional, ou como na ótica do conceito programático no caso da música, esclarecido no segundo capítulo deste trabalho. Nesse plano, não se poderia considerar tradição, por exemplo, eventos específicos que nunca mais voltaram a ocorrer dentro de uma mesma semiosfera. A recorrência, portanto, passa a ser um ingrediente primordial para a tradição em um panorama diacrônico.

Utilizando os argumentos relativos à memória coletiva, seria possível aventar que a tradição, no processo diacrônico, se consolida a partir da experiência do fenômeno por parte dos indivíduos e de sua recorrência. O Festival Amazonas de Ópera, por exemplo, pode ser considerado como uma herança da tradição lírica do período da *Belle Époque* a partir da experiência que os manauaras têm no registro histórico das óperas performadas no passado. Os fatos constituem, portanto, um reforço de memória que auxilia na consolidação da tradição — que, volto a enfatizar, somente pode ser compreendida como tal quando se afasta de seu marco-zero, ou seja, quando se pode visualizar nos exemplos de registros históricos as recorrências do fenômeno na semiosfera. A *Belle Époque* Manauara, por sua vez, não era conhecida por este termo designativo à época em que ocorreu; coube à história nominá-la como tal na dinâmica diacrônica.

Nesse sentido, o espaço de experiência se constitui como fonte de sentidos e de verdades a serem chamados na configuração do agir no presente. A consciência se faz histórica quando é afetada por um passado que é recebido e interpretado à luz das proposições de sentido e pretensões à verdade que carrega. O passado deixa de ser visto como um depositário morto de fatos dados ou como uma verdade imperativa e se faz presente, oferecendo condições para que o indivíduo produza, nesse seu agir, expectativas quanto ao futuro.

O presente é vivo, portanto, porque é histórico, porque permite a reconfiguração constante do passado e do futuro. Todo narrar, todo esforço de configurar a experiência temporal — midiático inclusive — resulta, então, esse agir, se constitui como uma operação de produção de sentido, de configuração de mundos, a partir da proposição de uma experiência do tempo, ao configurar presente, passado e futuro (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017, p. 39).

Adicionalmente, “a particularidade do termo ‘tradição’ é precisamente o fato de designar, ao mesmo tempo, um legado cultural ou, se preferirmos, um objeto, o produto da atividade humana, e a sua reprodução ou transmissão no tempo” (Coutinho, 2002, p. 3), de modo que esse legado é construído primordialmente através da subjetividade na semiosfera, ou seja, trata-se de um “processo subjetivo através do qual esse produto é socialmente elaborado”. Assim, uma outra característica da tradição é a de que por certo não pode ser criada na individualidade — ou pelo menos não experimentada no isolamento dos indivíduos, pois, dessa forma, não passaria de um comportamento individual —, mas, ao invés disso, aporta-se na coletividade das experiências sincrônicas e diacrônicas, configurando em si mesma uma ação processual que pode ser identificada tanto horizontal quanto verticalmente na história.

Além disso, o autor aponta para uma outra vertente argumentativa, que se apresenta na tendência de *divinização* da tradição, isto é, uma espécie de compreensão desta como parte de uma mitologia criada em torno de sua concepção, de modo idealizado, ou ainda acrescido de novos sentidos compatíveis com sua ocorrência. Geralmente, esse aspecto divino para a tradição encontra embasamento quando os indivíduos tentam compreender sua própria origem, ou a origem do tempo e a origem das coisas que existem, e assim o fazem tentando enxergar a tradição partindo de um olhar nostálgico, afetivo, à mercê da memória coletiva.

Neste cenário, parecem surgir vertentes de atribuição à origem — do homem, do tempo, das coisas — por meio de explicações que fogem à realidade dos fatos, e por isso mesmo a tradição, quanto mais se afasta de seu marco-zero, mais tende a ganhar interpretações que, embora usufruam de um núcleo verdadeiro, ressignificam-se a partir de quem a analisa, e, então, a ressignificação *per se* ganha um teor mais imperativo nas traduções que se faz da própria tradição. Em síntese, poder-se-ia assumir ao menos duas dimensões para a tradição: aquela que

é real e aquela que é idealizada pelos indivíduos que dela participam ativamente na história de sua ocorrência.

Diacronicamente, portanto, a tradição pode ser encarada como um sistema de signos transmitidos culturalmente em um dado recorte histórico. Em geral, tais signos aparecem imbricados de camadas de sentido, e podem refletir linguagens, símbolos, rituais, mitos, dentre outras formas de expressão cultural. De acordo com Ricoeur (2010, p. 376 *apud* Ribeiro; Leal; Gomes, 2017, p. 40, grifo do autor), “é *projetando* um horizonte histórico que experimentamos, na tensão com o horizonte do presente, a eficácia do passado, da qual o ser-afetado é o correlato”, o que pode indicar que a transmissão da tradição ocorre, em grande parte, através dos processos comunicacionais e de sua importante contribuição para consolidar a própria tradição dentro dos recortes históricos considerados.

Com base nisso, à medida que os signos são repassados entre as gerações, é possível supor que admitem traduções que os ressignificam, a depender das gerações subsequentes, que os recebem e interpretam sob a ótica inferencial de suas próprias temporalidades. Isto pode resultar tanto na perpetuação da tradição quanto em sua extinção; o que ditará qual dos resultados se terá é, provavelmente, o manuseio da tradição traduzida semioticamente e ressignificada pelo período da história e pelos indivíduos que o vivem.

Pode-se acrescentar a esse debate sobre a diacronia da tradição a existência de planos diferentes para as formas com que o sentido se apresenta na cultura. Há, em primeiro lugar, um plano de imanência referente às harmonias da história, que são organizadas pelas práticas sociais dos indivíduos devidamente registradas e que computam um panorama da tradição. Em segundo lugar, há o plano referente aos desacordos nas interpretações da tradição, evidentes nas interferências dos registros históricos que fragilizam a concretude dos fenômenos. Tais planos são pontuados por Beyaert-Geslin (2013, p. 2, tradução nossa), para quem “os objetos [ou fenômenos] nos permitem vivenciar o tempo como uma diacronia”, contudo, “a própria diacronia participa da enunciação criativa”, o que permite inferir que não apenas os fenômenos históricos geram vestígios para sua interpretação, mas a sua própria relação com a história também é pertinente nas investigações sob as quais a tradição se vê analisada.

Se por um lado “podemos nos isentar dos fatos diacrônicos estabelecendo correlações entre as atividades científicas e os acontecimentos que acontecem no plano histórico, geográfico e institucional” (Brodén, 2017, p. 34), por outro, Barbosa (2012, p. 151) sustenta que “pensar em relação [aos fatos diacrônicos] é se referir obrigatoriamente à questão da narrativa”. Para o autor, a narrativa se trata da “forma como nos consideramos na duração, ou seja, a maneira como enquanto seres nos relacionamos com a relação temporal (passado, presente e futuro)”,

do mesmo modo que “o ato humano na sua dimensão histórica é essencialmente narrativo (passado, como memória; presente como ação e futuro como projeto ou espera)”. Diante disso, convém, de igual modo, lidar com a tradição sob a perspectiva de uma narrativa diacrônica, isto é, enquanto fenômenos recorrentes experimentados no coletivo a partir de temporalidades distintas e registrados de acordo com os indivíduos ativamente participantes em sua construção e manutenção.

Em outra medida, seria possível especular que a subjetividade da tradição, por lhe gerar incoerências históricas nos sentidos da semiosfera, pode mistificar a cultura e, desta feita, afastá-la de uma práxis concreta por conta de uma falta de objetividade ao encará-la. Nessa lógica, Coutinho (2002, p. 3) esclarece que “a cultura é pensada como sujeito absoluto: o ‘espírito do povo’, uma totalidade singular que escapa ao controle dos indivíduos e opera nos limites de suas próprias leis”. O autor acrescenta ainda que “os indivíduos participam do desenvolvimento da cultura, mas não são capazes de alterar o rumo dos acontecimentos históricos, sendo estes uma determinação do espírito [coletivo]”, o que atribui à memória coletiva, portanto, a chancela de perpetuação das tradições construídas historicamente, percebida aí a semiose concretizada na semiosfera pelos processos comunicacionais que sobrevivem à passagem do tempo e imprimem na cultura a recorrência da tradição.

Em argumento similar, Beyaert-Geslin (2013, p. 13, tradução nossa) complementa:

O tempo é concebido como continuidade e descontinuidade. É ao mesmo tempo uma realidade contínua e uma sucessão de momentos colocados ponta a ponta. A diacronia restitui o segundo sentido e evidencia a ruptura do tempo, suas sucessivas rupturas. Submetidos a um ponto de vista, estes assumem o estatuto de limites que separam e ligam segmentos consecutivos. Nesse sentido, conceber o tempo pelo ângulo da diacronia chama a atenção também para o contraste de valores colocados ponta a ponta, para os fenômenos de abertura e fechamento, de rupturas, mas também para as conexões entre os segmentos. A diacronia permite-nos conceber o tempo como uma série de acontecimentos e a novidade na sua atualidade.

Igualmente para Broden (2017, p. 34), convém destacar que todos “esses acontecimentos diacrônicos indicam como as perspectivas interna e externa se unem e se misturam no percurso científico de um pesquisador”, haja vista que “se cada um dos fatos e situações evocados guarda uma grande parte de aleatório, as ações comparáveis de uma época somam-se para esboçar uma tendência e produzir efeitos significativos”. Aqui está mais um indício de que a tradição é coabitada pela complexidade dos fenômenos que lhe são íntimos, e que, no esquema geral da história, refletem-se como cenários paradigmáticos que se acoplam à concepção de diacronia na cultura.

Logo, “o presente, assim, não se apresenta mais em sua associação ao ver, mas simultaneamente como um agir e um sofrer em que os sentidos do passado e do futuro são constantemente realinhados pela consciência histórica” (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017, p. 40). Estas perspectivas contribuem para a suposição de que a tradição diacrônica está tão imbricada por fluxos de semiose quanto a própria cultura está atravessada por modelizações que nela se instalam de modo traduzido e se assomam à hegemonia, fortalecendo a tradição por meio de sua manutenção ao longo do tempo.

Todavia, não basta supor que o passado se situa como originário e o presente, como ferramenta de significação, pura e simplesmente. Isto porque, segundo Barbosa (2012, p. 153), “pensar historicamente [...] permite o enriquecimento da reflexão sobre o universo comunicacional [...]. Pensar historicamente é colocar em destaque a visão processual do mundo e as práticas e processos comunicacionais como próprios de um momento e lugar”. Para tanto, não se pode simplificar demasiadamente a análise das tradições, como em categorias de passado e presente, mas ideal mesmo seria acessar a tradição como um único fenômeno do qual se desdobram camadas de sentidos culturais que, não incidentalmente, estão vinculados aos aspectos temporais pelo composto diacrônico — que, embora seja primordial para sua investigação, não pode dispensar outras complexidades da semiosfera, como as traduções e as ressignificações permeadas pelos processos comunicacionais.

Adicionalmente, vale recorrer aos argumentos de Coutinho (2002, p. 3), para quem “a tradição é compreendida como atividade de seleção, valoração, interpretação e afirmação do acervo cultural legado pelo passado”. Vale, outrossim, presumir que “esta concepção da tradição como ‘totalidade’ — síntese dialética entre sujeito e objeto — contrapõe-se às perspectivas ‘subjetivistas’ e ‘objetivistas’, a partir das quais o pensamento metafísico pensa a cultura”. Resumidamente, os processos de semiose convertem-se na produção de sentidos *na e para* a semiosfera a partir de um patrimônio cultural, relegado às gerações futuras pelas gerações anteriores que, à sua época, desempenharam o papel de semeadores da tradição, mas muito provavelmente não foram capazes de, dentro da temporalidade que lhes cabia, colher os sentidos que dela se perpetuaram na história.

Adicionalmente, em vias de conclusão sobre este tema, posso sugerir que o que se tem hoje em Manaus, por meio do Festival Amazonas de Ópera, pode ser compreendido como uma tradução da tradição, tal como proposto por Lotman (1999). Esta tradução, por sua vez, configura-se também em si mesma como uma tradução das tradições operísticas europeias, e que, até certa medida, também carrega consigo uma cultura civilizatória, camada esta imbricada

no resgate de uma memória cultural da *Belle Époque* originada nos moldes europeus, e, posteriormente, traduzida pelo festival.

Deste modo, a diacronia da tradição dialoga com a história, porém, constrói esse diálogo em um nível estrutural ao invés de manter consigo uma relação indissociável, uma vez que a passagem do tempo é capaz de remodelar a tradição por meio das traduções e ressignificações, mas não é, em última análise, o ponto inicial de sua ocorrência. Assim, o ato transativo de criar uma tradição nova talvez se expresse melhor na práxis de fatos histórico-comunicacionais, isto é, nas ações do homem em meio ao coletivo, que se repetem vezes o suficiente para imprimir na cultura uma continuidade programática dentro do mínimo de sua concepção, por mais que este mínimo se mantenha apenas como alicerce ao longo da história, e chegue até as épocas futuras como registro cultural dos tempos idos.

a ária da solista

QUARTA PARTE: EPISÓDIOS LÍRICOS EM MANAUS



A atividade musical referente ao norte do Brasil, ainda pouco conhecida no restante do país, revela-se rica e sensível [...] durante a sua fase áurea, em que o Brasil todo sonhava erguer-se ao nível das grandes nações [...] em igualdade de prestígio e respeito [...], uma região outrora marginalizada, algumas vezes contemplada com assombro pela monumentalidade de sua natureza, outras vezes vista com surpresa e até estranhamento, por sua produção cultural cosmopolita e sofisticada.

— L. Páscoa (2009, p. 13).

A intenção deste capítulo manifesta-se na apresentação de episódios líricos em Manaus, que se coadunam a partir de uma linha histórica da cidade — isto é, marcos importantes na formação social e cidadina daquela que muitos consideravam uma “aldeia” no meio da selva. Primeiro, tem-se o início das apresentações de óperas em uma época de pouco desenvolvimento regional, em meados de 1870, para, depois, haver uma maior incidência de espetáculos da lírica seguindo um surto de modernização urbana no período da *Belle Époque*. Posteriormente, os episódios foram forçosamente pausados pelas crises econômicas, e apenas recentemente voltaram a ser registrados por ocasião do Festival Amazonas de Ópera.

De modo pragmático, considerar tais episódios líricos contribui para um rastreamento metódico da efervescência cultural — especialmente associada aos teatros da cidade — que fortalece o argumento de uma tradição lírica na cultura manauara, ou pelo menos o argumento de uma tradição em construção. Nesse intento, o texto apresentado neste capítulo conduz a aspectos históricos que fomentam uma perspectiva diacrônica na construção das movimentações operísticas, herdadas do patrimônio urbano da cidade que, embora tenha ficado adormecido por décadas de inércia cultural, mostra-se atualmente com vontade revigorada para manter a ópera pelo próximo século.

Para dar conta desses argumentos, o capítulo prioriza o período da *Belle Époque* Manauara como um divisor de águas a partir do qual se pode mapear a ópera na cidade. Por ser uma herança estrangeira de origem europeia, os impactos de uma “franconização urbana” da Manaus campestre ganharam força principalmente estética e culturalmente, mas parecem fornecer uma contribuição mais simbólica do que economicamente duradoura. A “Paris dos Trópicos” vive, assim, seu episódio mais recente da lírica por meio do festival, que se apresenta como coroação de uma tradição há pouco reinstalada no seio da população.

4.1 A época em que Manaus “queria ser” bela

A *Belle Époque* Manauara (ca. 1890 a 1920) foi um período de embelezamento da cidade de Manaus, inspirado na influência francesa, e no qual, de um lado, havia uma cidade marcada pela localidade geográfica — envolta de floresta e rio — e, de outro, um lugar habitado pelos nativos e pelos estrangeiros, que, juntos, davam contorno a uma silhueta de mudanças urbanas, de *fin-de-siècle*. Contudo, em uma narrativa oposta, há historiadores que afirmam que a época na verdade foi marcada por uma falsa concepção de modernização, em que se priorizava os desejos dos famigerados “barões da borracha” sobre as necessidades da população.

Segundo Vlxio e França (2022, p. 5), “estas perspectivas tomavam um caminho ainda mais pedagógico através da ópera: aquele de educar a audiência”. Isto porque parecia se formar naquela época, em Manaus, um movimento em que “uma pequena elite tentava orientar a população aos modelos de lazer considerados mais citadinos, europeus, representados nos teatros, nos clubes, nas associações e nos modos de se portar e de se vestir” (Villanova, 2008, p. 41). Vlxio e França (2022, p. 5) destacam, ainda, que as manifestações culturais no considerado Teatro Antigo “tinham uma função de projeto civilizador que buscava educar as pessoas [...]. Esta prática tornou-se mais comum com a chegada dos produtos simbólicos europeus em terras manauaras”.

Seria possível entender o conceito de “elite” por inúmeras características. Aquela de que aqui tratamos — com base em Daou (2004; 2014), Santos Júnior (2007), Villanova (2008), M. Páscoa (2009), Dias (2019), entre outros autores de referência acerca da época na cidade de Manaus — revela-se uma elite financeira. Esse grupo seletivo era composto por empresários de vários setores do extrativismo e comércio, bem como de famílias ricas, nascidas na cidade ou peremptoriamente com residências fixas ali. Faço tal ressalva, porque no capítulo seguinte voltarei a evocar um novo conceito para a elite, contudo, doravante imbuídas de outras características, que dão apresentação de vários tipos de elites.

Seguindo-se a isto, o movimento francês da *Belle Époque*⁴⁵ compreendeu um período entre o final do século XIX e o início do século XX. Sua influência tecnológica, artística, musical, política, arquitetônica e cultural extrapolou o território europeu, e chegou ao Brasil tendo como sedes as cidades do Rio de Janeiro, Belém e Manaus. Na Região Norte, o cenário

⁴⁵ Iniciada na França ao fim da década de 1870, a *Belle Époque* se sucedeu “numa sociedade contrastada onde uma pequena minoria desfrutava das benesses do progresso, a classe média conquistava lentamente um melhor nível de vida, principalmente nas cidades” (Mérián, 2012, p. 135). Ainda de acordo com a autora, o progresso era “científico, tecnológico, material [...]. Se elaborou progressivamente a ideia de uma ‘idade de ouro’, o mito de uma *Belle Époque*”.

se sustentou por meio do Ciclo da Borracha, cuja fase áurea nomeou Manaus como a Paris dos Trópicos, graças à sua transformação em cidade cosmopolita.

Todavia, pelos altos da década de 1880, “Manaus não era de modo algum objeto de admiração por parte da elite que ali vivia, que falava da cidade como uma ‘aldeia’ e sonhava com um espaço urbano em tudo distante do que ela evocava de mais forte” esclarece Daou (2004, p. 35), e completa: “a presença impertinente da natureza por toda parte. Às vésperas da Proclamação da República, a cidade permanecia acanhada, constrangida espacialmente pelo rio, para onde estava voltada”. Havia uma clara diferença de percepção entre os habitantes da região que se sucedia dependendo da classe social.

A classe trabalhadora buscava educação no tempo que sobrava, e divertimentos quando lhe cabia. A classe burguesa ansiava por entretenimento por não suportar mais contemplar o verde da selva para todo canto que direcionava o olhar. Essa dicotomia encontrou na influência francesa um resultado que atendeu, em certa medida, a ambos os lados, muito embora seja possível supor que a elite foi quem mais se beneficiou da desgastada promessa de modernidade. O fato sobre o qual não resta dúvida é que, decerto, a cena cidadina de Manaus modificou-se visualmente, e isto se constatava nos prédios, nas ruas, nas vestimentas e nas sociabilidades de um modo proliferado na cidade.

Essas mudanças foram possibilitadas por conta das próprias mudanças econômicas pelas quais passava a cidade à época, em um momento oportuno na história em que a borracha vinha se tornando um insumo de demasiada importância para a economia mundial. Isto se tornava evidente, portanto, nas regiões onde a matéria-prima da seringueira podia ser extraída, e de cuja atividade inúmeras outras poderiam decorrer, inclusive a reestruturação de cidades como no caso de Manaus. Sobre a borracha, Daou (2004, p. 19) esclarece o seguinte:

Na Exposição Universal de 1876, em Paris, a borracha foi exibida como produto incorporado pela técnica, como matéria-prima de pneus em veículos movidos a cavalo. Antes mesmo da ampla vulgarização do automóvel no início do século XX, o uso de luvas de borracha foi uma importante contribuição para a assepsia médica. Preservativos sem costuras longitudinais se difundiram na Inglaterra vitoriana, facilitando o controle da natalidade e da transmissão de doenças venéreas. Bernard Shaw referiu-se a tal proteção de borracha como a maior invenção do século XIX.

Havia, de acordo com tais apurações, uma atividade econômica bastante fértil em torno da produção e comercialização da borracha e seus derivados. Em outra linha, Mesquita (2006, p. 20) argumenta ter surgido na cidade uma “mentalidade progressista” por meio da qual se discutia, em todas as esferas, questões relacionadas ao urbanismo, uma das heranças mais

veementes que perdura até hoje no Centro Histórico. Ocorre que esta tal mentalidade pressupunha um modelo burguês que não era vivido pela população geral, mas, ao invés disso, pela parcela dos mais ricos que desejavam integrar-se ao sistema capitalista internacional, ou pelo menos replicá-lo como podiam estando cercados pela maior floresta tropical do mundo.

Como resultado disso — também da alta incidência de estrangeiros na região —, houve um aumento nos índices de criminalidade, equiparáveis a outras cidades europeias, o que não se via com tanta evidência no período que antecedeu a *Belle Époque*. Além disso, o turismo impulsionou não apenas a oportunidade de conhecer o “povo da selva”, mas também uma maior frequência de trabalhadores do sexo, que viam na modernização compulsória vias alternativas para um sustento precário, porém, com demanda regular (Dantas, 2014).

Tal como costuma acontecer em cidades que passam por uma mudança apressada, Manaus viu a formação de agrupamentos análogos a guetos, que por falta de opção afastavam-se cada vez mais das localidades privilegiadas pela reformulação dos padrões citadinos. Em paralelo a isso, os governantes tentavam, de variadas maneiras, justificar a razão de ser para tantas mudanças. O plano era dar visibilidade à cidade colocando-a no mapa internacional, não apenas pela exportação de látex, mas, sempre que possível, pelos produtos culturais que se venderiam facilmente com a oferta do exótico.

Sobre o fato, M. Páscoa (2009, p. 52) pontua que “a decisão pela construção do Teatro Amazonas [...] coincidiu com o processo de estratificação social do público frequentador do teatro, talvez motivado pela regularidade de espetáculos e a definição dos gêneros assistidos”. O musicólogo acrescenta ainda que “a maior urgência para inaugurar o teatro público deve ter sido o desejo de um espaço cênico de melhores e maiores recursos, para suportar a demanda que se ia imprimindo”.

Mesquita (2005, p. 138) destaca uma “europeização das elites, tanto que modernidade (ideologia do progresso) e civilização se tornam sinônimos intercambiáveis, revelam-se igualmente no plano das idéias, no desejo de ser parte integrante do universo *belle époque*”. A predileção pela importação da cultura estrangeira tornava os traços culturais da cidade cada vez mais restritos à população pobre, afastada do Centro Histórico. Talvez, por esse motivo, quando o mau gerenciamento de recursos se sobressaiu àquilo que anteriormente havia sido construído na região, a cidade perdeu muito mais do que apenas sua autonomia econômica, mas, em simultâneo, viu desbotar-se a lógica cultural de que tanto parecia se orgulhar.

Desta maneira, insistir em enxergar a *Belle Époque* pela lente da atualidade seria incorrer em uma espécie de anacronismo perigoso para analisar fenômenos desta escala — esta noção, vale frisar, é bem aceita por Lotman e Uspenskij (1979, p. 67, tradução nossa, grifo

nosso), quando apontam que “toda cultura [é] **determinada historicamente** [e] gera um determinado modelo cultural próprio”, que, por consequência, deve conduzir sua análise por um viés diacrônico fundamentado na historicidade da cultura em específico. Até porque, hoje, a cidade de Manaus se reinventa com base em suas heranças social, cultural, urbanística, resgatando o patrimônio imaterial que acumulou ao longo dos últimos cem anos pós-*Belle Époque*. Há, entretanto, quem olhe para o passado da cidade com um resguardo tendencioso, quando na verdade não se pode negar nem os erros cometidos na gestão de um período de rupturas culturais, nem as benesses patrimoniais que sobrevivem à passagem do tempo.

A virada do século XIX para o XX apresentou-se para Manaus com vigor, poder e espírito expansionista sem precedentes na história da cidade, esta se transformou em promotora de signos de ostentação, grandiosidade, monumentalidades, mas também repressão, controle, vigilância. A economia gomífera semeou possibilidades de reconfigurações que deixaram suas marcas como signos de um período. Signos esses filtrados pelas elites e idealizadores para a reestruturação da cidade sob referenciais, em boa medida, europeus (Santos Júnior, 2007, p. 2).

Todas essas configurações sígnicas funcionam, sob o olhar crítico de hoje, como indícios para compreender o desenvolvimento da cidade de Manaus, não apenas economicamente — haja vista que tal eixo pode acabar se restringindo, a depender da ótica, às questões relacionadas a extração do látex —, mas, sobretudo, culturalmente. A história da cidade, nesse segmento, serve de registro para rastrear o panorama da formação de uma cidade que, embora jovem na idade, carrega vasta experiência em termos de camadas culturais.

Porto (2016, p. 46), em um caminho contrário, esclarece que a *Belle Époque* Manauara, de certa forma, “marca a história da cidade pelo seu primeiro momento de expansão urbana e tecnológica”, mas também “pelo grande número de estrangeiros, que, atraídos pela ideia de prosperidade a partir da economia da borracha, chegaram à região e tiveram importante participação no processo de transformações empreendidas na cidade”. Neste cenário, há uma arbitrariedade clara no enfoque que se dá à análise do período de influência francesa, e que se faz pertinente para pensar a cultura manauara.

Manaus era naqueles tempos “facilmente identificada como uma ‘aldeia’ [e] esta representação da cidade [...] foi eclipsada, superada pela imagem de uma cidade dita ‘moderna’” (Daou, 2014, p. 116). Existe aqui uma mudança substancial na forma como Manaus era percebida, tanto por seus nativos quanto por seus visitantes. De início, um local rudimentar, refrativo do caráter pitoresco e bucólico de um acampamento simples, que, depois, ascendeu

aos patamares civilizados da sociedade oitocentista, tomando para si a chancela de cidade moderna e atrativa aos olhos da nova república que nascia.

Segundo Dias (2019, p. 20), “embelezar e modernizar Manaus foi o grande objetivo dos administradores dessa época. Era necessário que a cidade se apresentasse moderna, limpa e atraente, para a imigração, o capital e o consumo”. Nesse sentido, muito mais do que subsidiar à população manauara uma melhoria de vida — em termos de infraestrutura, saneamento, logística, educação, dentre outros aspectos oriundos da rotina na cidade —, havia uma urgência para tornar Manaus mais apresentável visualmente, com fins de agradar os donos das grandes fortunas que se acumulavam à época e, mais importante, para não lhes envergonhar quando a cidade precisasse ser exibida como vitrine aos olhares estrangeiros. E o melhor modelo que se adequava a tais intenções era, efetivamente, o modelo francês, que, segundo Mérian (2012), ditava na segunda metade do século XIX muitos padrões replicados na Europa e no mundo em termos de tecnologia, arquitetura, ciência e moda.

Parecem coexistir, desta feita, diferentes narrativas para o caso da época do embelezamento em Manaus, cada uma delas com uma ótica própria que, apesar de correta, não invalida a outra. Porém, em um tópico as narrativas convergem. No fato de uma das maiores heranças deixadas pelo período ser o Teatro Amazonas. Sua construção não apenas situou a cidade no mapa internacional, ostentando uma opulência da civilidade no coração da Floresta Amazônica, mas também fez nascer no povo a curiosidade pelos espetáculos ali hospedados. Criou-se, então, uma atmosfera mítica em torno da construção da casa, cuja inauguração aconteceu, ainda com necessidade de acabamentos, em 31 de dezembro de 1896.

“Com efeito, o anseio por diversões públicas [das mais variadas] colocou Manaus no roteiro das turnês de inúmeros corpos artísticos e musicais estrangeiros” (Vlaxio; França, 2022, p. 5). A partir desta perspectiva, L. Páscoa (2009, p. 13) elucida, por sua vez, que tanto Manaus quanto Belém fazem parte de “uma região outrora marginalizada, algumas vezes contemplada com assombro pela monumentalidade de sua natureza, outras vezes vista com surpresa e até estranhamento, por sua produção cultural cosmopolita sofisticada”.

Muito deste estigma, que se assomava ao aspecto de grandiosidade das florestas e rios que circunda(va)m a cidade, compunha-se do perfil da população. De acordo com Dias (2019, p. 53), “o recenseamento geral da República, em 1890, deu para o município 38.720 habitantes, dos quais 30.910 eram analfabetos. Isto significa dizer que 79,82% da população de Manaus não sabia ler e escrever até aquela data”. Todavia, isto não foi empecilho, ao que indicam Daou (2004; 2014), M. Páscoa (2000; 2009) e Villanova (2008), para o gosto da população pela ópera, haja vista sua frequência nos espetáculos que recebiam o gênero.

O período de remodelação de Manaus trouxe novos olhares sobre a cidade, uma redefinição da identidade e representações diferenciadas dos outros espaços por parte de seus próprios habitantes, especialmente suas autoridades e elites. *A Belle Époque* Manauara passou a ser representada por segmentos da sociedade local como a Manaus moderna e civilizada (Santos Júnior, 2007, p. 2).

Além do mais,

se num primeiro momento pode parecer surpreendente indicar a existência da movimentação de peças teatrais ou de outros lazeres em Manaus antes da grande expansão da economia do látex, vale perceber que, embora se tratasse de uma província esquecida pelo poder Imperial, voltada para a economia de subsistência e eminentemente rural, a vinda de espetáculos teatrais e lazeres não era inexpressiva: a cidade de Manaus possuía teatros, símbolos de status e lazer civilizados e modernos (Villanova, 2008, p. 17).

Com base nessas apurações, há certos indícios de uma efervescência multilateral ocorrendo na cidade, que acabavam por atravessar os vários segmentos de seu desenvolvimento. De um lado, havia uma remodelação identitária na percepção de Manaus em relação a si mesma e em sua relação com os visitantes, cada vez mais frequentes e cuja permanência se estendia com a instalação de empresas, comércios e outras atividades econômicas. De outro lado, esses ensaios para uma nova identidade fertilizavam o terreno para uma movimentação cultural na cidade, o que possibilitava ambicionar a sofisticação do lazer para os residentes.

Fato é que a cidade crescia rapidamente — talvez até rápido demais para uma perspectiva duradoura. Essa velocidade nas mudanças ocorridas fazia certas etapas do desenvolvimento regional serem ultrapassadas sem o devido tempo de aclimação, isto é, as mudanças ocorriam mais rápido do que a população conseguia acompanhar ou se acostumar, o que, em certo sentido, pareceu incorrer em um cenário positivo em termos de progresso, mas absolutamente instável em termos de posteridade. Esse quadro se repetia na cena cultural tanto quanto no desenvolvimento urbano.

Os espetáculos de ópera — suprássimo simbólico da representação desse progresso — tornaram-se regulares no Teatro Amazonas, tal como anteriormente o eram no Eden-Theatro (ver Figura 05), construindo uma herança operística que por muito tempo ficou silenciada, mas que passou a ser resgatada com a criação do Festival Amazonas de Ópera, em 1997, um século após a edificação da casa. Na *Belle Époque*, as temporadas líricas ganhavam o apreço do público e faziam Manaus se destacar na América Latina. Essas oportunidades fizeram fervilhar a lógica cultural da população à época.

FIGURA 05 – Anúncio das temporadas líricas no Eden-Theatro e no Teatro Amazonas.
 No recorte à esquerda, vê-se o anúncio da temporada lírica sediada no palco do Eden-Theatro, entre 1890 e 1891, indicando a direção de Joaquim Franco, maestro brasileiro que dirigiu grande parte das estações operísticas realizadas na cidade de Manaus. No recorte à direita, vê-se o anúncio da temporada lírica sediada no palco do Teatro Amazonas, em 1907, com a programação de espetáculos que se destaca pela encenação de óperas de grande fama na Europa e Estados Unidos.

<p style="text-align: center;">EDEN-THEATRO</p> <p style="text-align: center;">ASSOCIAÇÃO LÍRICA AMAZONENSE</p> <p style="text-align: center;">ESTAÇÃO DE 1890 A 1891</p> <p style="text-align: center;">Companhia italiana dirigida pelo maestro brasileiro</p> <p style="text-align: center;">JOAQUIM FRANCO</p> <p style="text-align: center;">HOJE</p> <p style="text-align: center;">21 DOMINGO 21</p> <p style="text-align: center;">Recita extraordinária</p> <p style="text-align: center;">Entrão em scena os artistas</p> <p style="text-align: center;"><i>COSTANZA BRINI, FERDINANDO AMBROSI</i> <small>Soprano absoluto Primeiro tenor</small></p> <p style="text-align: center;"><i>Giuseppe Dominici e Alessandro Nicolini</i> <small>Primeiro barítono Primeiro baixo</small></p> <p style="text-align: center;">constituindo uma nova companhia</p> <p style="text-align: center;">Representar-se-ha pela segunda vez em Manaus, a opera de grande espectáculo, musica de</p> <p style="text-align: center;">G. VERDI,</p> <p style="text-align: center;">libretto extrahido de um drama de VICTOR HUGO, dividido em quatro actos:</p> <p style="text-align: center;">ERNANI</p> <p style="text-align: center;">DISTRIBUIÇÃO</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%;">Ernani, chefe dos bandidos</td> <td style="width: 50%;">Sr. Ferdinando Ambrozi.</td> </tr> <tr> <td>Carlos I, rei de Hespanha</td> <td>• Giuseppe Dominici.</td> </tr> <tr> <td>D. n Ray Gomes da Sylva</td> <td>• Alessandro Nicolini.</td> </tr> <tr> <td>Elvira, sobrinha e noiva de D. Ray</td> <td>Sra. Costanza Brini.</td> </tr> <tr> <td>Joanna, ama de Elvira</td> <td>• Paulina Matta.</td> </tr> <tr> <td>D. Ricardo, escudeiro do rei</td> <td>Sr. Ferdinando Fava.</td> </tr> <tr> <td>Yago, escudeiro de D. Ray</td> <td>• Trivé.</td> </tr> </table> <p>Córos de montanhezes e bandidos, gentis homeas da casa da Sylva, aias de Elvira, cavalheiros do rei, personagens da liga, nobres de Hespanha e da Alemanha, damas hespanholas e allemãs, soldados, etc., etc.</p> <p style="text-align: center;">Começará ás 8 1/2 horas em ponto</p> <p style="text-align: center;">PREÇOS</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td>Camarote de 1.º ordem, com 5 entradas</td> <td style="text-align: right;">15\$000</td> </tr> <tr> <td>Ditos de 2.º ordem, com 3 entradas</td> <td style="text-align: right;">20\$000</td> </tr> <tr> <td>Cadeiras superiores</td> <td style="text-align: right;">4\$000</td> </tr> <tr> <td>Geranos</td> <td style="text-align: right;">2\$000</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">AVISO</p> <p style="text-align: center;">Os Srs. assignantes tem preferencia aos seus bilhetes ate ao meio dia</p>	Ernani, chefe dos bandidos	Sr. Ferdinando Ambrozi.	Carlos I, rei de Hespanha	• Giuseppe Dominici.	D. n Ray Gomes da Sylva	• Alessandro Nicolini.	Elvira, sobrinha e noiva de D. Ray	Sra. Costanza Brini.	Joanna, ama de Elvira	• Paulina Matta.	D. Ricardo, escudeiro do rei	Sr. Ferdinando Fava.	Yago, escudeiro de D. Ray	• Trivé.	Camarote de 1.º ordem, com 5 entradas	15\$000	Ditos de 2.º ordem, com 3 entradas	20\$000	Cadeiras superiores	4\$000	Geranos	2\$000	<p style="text-align: center;">Theatro Amazonas</p> <p style="text-align: center;">Temporada lyrica de 1907.—Março-Maio.—Empreza J. FRANCO</p> <p style="text-align: center;">A PLATÉA offerece aos seus leitores todo o elenco da companhia franceza que ora trabalha no Theatro Amazonas:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 60%;">1.º Chef d'orchestre.....</td> <td style="width: 40%;">M. Edouard Boni</td> </tr> <tr> <td>2.º</td> <td>M. Dolne</td> </tr> <tr> <td>Régisseur général.....</td> <td>M. Servat</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">ELENCO POR ORDEM DE GENERO:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 60%;">Soprano dramatique lyrique.....</td> <td style="width: 40%;">M.^{lle} Demours</td> </tr> <tr> <td>Soprano léger.....</td> <td>M.^{lle} Mendés de Léon</td> </tr> <tr> <td>Soprano dramatique.....</td> <td>M.^{lle} Conte</td> </tr> <tr> <td>Mezzo soprano.....</td> <td>M.^{lle} Moska</td> </tr> <tr> <td>Soprano mezzo.....</td> <td>M.^{lle} Botti</td> </tr> <tr> <td>Contralto (Dugazon).....</td> <td>M.^{lle} Durand</td> </tr> <tr> <td>1.º Dugazon.....</td> <td>M.^{me} Boni</td> </tr> <tr> <td>2.º</td> <td>M.^{lle} Dumond</td> </tr> <tr> <td>3.º</td> <td>M.^{me} Lherme</td> </tr> <tr> <td>1.º Ténor dramatique.....</td> <td>M. Hughes</td> </tr> <tr> <td>1.º Ténor lyrique.....</td> <td>M. Henric</td> </tr> <tr> <td>1.º Ténor léger.....</td> <td>M. Benevadi</td> </tr> <tr> <td>1.º Baryton grand opéra.....</td> <td>M. Valdor</td> </tr> <tr> <td>1.º Baryton opéra-bouffe.....</td> <td>M. Tritignan</td> </tr> <tr> <td>1.º Basse noble.....</td> <td>M. Manent</td> </tr> <tr> <td>1.º Basse chantante.....</td> <td>M. Darnaud</td> </tr> <tr> <td>1.º Basses bouffes.....</td> <td>M.^{ers} Servat et Jagorel</td> </tr> <tr> <td>2.º Ténor.....</td> <td>M. Henriot</td> </tr> <tr> <td>2.º Baryton.....</td> <td>M. Delange</td> </tr> <tr> <td>2.º Basse.....</td> <td>M. Lopez</td> </tr> <tr> <td>1.ª Danseuse (Etoile).....</td> <td>M.^{lle} Ory</td> </tr> <tr> <td>Travesti.....</td> <td>M.^{lle} Noriac</td> </tr> <tr> <td>Danseuse—Demi caractere.....</td> <td>M.^{lle} Francia</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">DAMES DU BALLET</p> <p style="text-align: center;">M.^{les} Garello, Diane da Costa, Eleonora da Costa, Chabrier, Moneta Morandi, Rosita Belti, Maitresse de Ballet—M.^{lle} Idda Ory.</p> <p style="text-align: center;">30 coristas de ambos os sexos, 35 professores de orchestra, 20 banda.</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 60%;">Costumier.....</td> <td style="width: 40%;">Alexandre</td> </tr> <tr> <td>Decors.....</td> <td>Sormani de Milan</td> </tr> <tr> <td>Musique.....</td> <td>Ricord—Joubert</td> </tr> <tr> <td>Accessoires.....</td> <td>Berard</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">Administrateur general—E. BONI.</p> <p>O repertorio é o seguinte:—<i>Africana, Huguenottes, Hebréa, Guilherme Tell, Barbeiro de Sevilha, Fausto, Carmen, Bohemia, Rigoletto, Guarany, Palhaços, Cavallaria Rusticana, Mignon, Werter, Traviata, Lucia, Trovador, Galathéa, Dragons de Villars e Filha do Regimento.</i></p> <p>Destas operas a companhia já representou <i>Guilherme Tell</i> (estréia), <i>a Filha do Regimento, Dragons de Villars e Fausto.</i></p> <p style="text-align: center;">EXPEDIENTE:—Numero avulso 200 reis. A correspondencia deve ser enviada para a Agencia Theatral—Barbeiro Elegante, rua Municipal n.º 7.</p>	1.º Chef d'orchestre.....	M. Edouard Boni	2.º	M. Dolne	Régisseur général.....	M. Servat	Soprano dramatique lyrique.....	M. ^{lle} Demours	Soprano léger.....	M. ^{lle} Mendés de Léon	Soprano dramatique.....	M. ^{lle} Conte	Mezzo soprano.....	M. ^{lle} Moska	Soprano mezzo.....	M. ^{lle} Botti	Contralto (Dugazon).....	M. ^{lle} Durand	1.º Dugazon.....	M. ^{me} Boni	2.º	M. ^{lle} Dumond	3.º	M. ^{me} Lherme	1.º Ténor dramatique.....	M. Hughes	1.º Ténor lyrique.....	M. Henric	1.º Ténor léger.....	M. Benevadi	1.º Baryton grand opéra.....	M. Valdor	1.º Baryton opéra-bouffe.....	M. Tritignan	1.º Basse noble.....	M. Manent	1.º Basse chantante.....	M. Darnaud	1.º Basses bouffes.....	M. ^{ers} Servat et Jagorel	2.º Ténor.....	M. Henriot	2.º Baryton.....	M. Delange	2.º Basse.....	M. Lopez	1.ª Danseuse (Etoile).....	M. ^{lle} Ory	Travesti.....	M. ^{lle} Noriac	Danseuse—Demi caractere.....	M. ^{lle} Francia	Costumier.....	Alexandre	Decors.....	Sormani de Milan	Musique.....	Ricord—Joubert	Accessoires.....	Berard
Ernani, chefe dos bandidos	Sr. Ferdinando Ambrozi.																																																																																		
Carlos I, rei de Hespanha	• Giuseppe Dominici.																																																																																		
D. n Ray Gomes da Sylva	• Alessandro Nicolini.																																																																																		
Elvira, sobrinha e noiva de D. Ray	Sra. Costanza Brini.																																																																																		
Joanna, ama de Elvira	• Paulina Matta.																																																																																		
D. Ricardo, escudeiro do rei	Sr. Ferdinando Fava.																																																																																		
Yago, escudeiro de D. Ray	• Trivé.																																																																																		
Camarote de 1.º ordem, com 5 entradas	15\$000																																																																																		
Ditos de 2.º ordem, com 3 entradas	20\$000																																																																																		
Cadeiras superiores	4\$000																																																																																		
Geranos	2\$000																																																																																		
1.º Chef d'orchestre.....	M. Edouard Boni																																																																																		
2.º	M. Dolne																																																																																		
Régisseur général.....	M. Servat																																																																																		
Soprano dramatique lyrique.....	M. ^{lle} Demours																																																																																		
Soprano léger.....	M. ^{lle} Mendés de Léon																																																																																		
Soprano dramatique.....	M. ^{lle} Conte																																																																																		
Mezzo soprano.....	M. ^{lle} Moska																																																																																		
Soprano mezzo.....	M. ^{lle} Botti																																																																																		
Contralto (Dugazon).....	M. ^{lle} Durand																																																																																		
1.º Dugazon.....	M. ^{me} Boni																																																																																		
2.º	M. ^{lle} Dumond																																																																																		
3.º	M. ^{me} Lherme																																																																																		
1.º Ténor dramatique.....	M. Hughes																																																																																		
1.º Ténor lyrique.....	M. Henric																																																																																		
1.º Ténor léger.....	M. Benevadi																																																																																		
1.º Baryton grand opéra.....	M. Valdor																																																																																		
1.º Baryton opéra-bouffe.....	M. Tritignan																																																																																		
1.º Basse noble.....	M. Manent																																																																																		
1.º Basse chantante.....	M. Darnaud																																																																																		
1.º Basses bouffes.....	M. ^{ers} Servat et Jagorel																																																																																		
2.º Ténor.....	M. Henriot																																																																																		
2.º Baryton.....	M. Delange																																																																																		
2.º Basse.....	M. Lopez																																																																																		
1.ª Danseuse (Etoile).....	M. ^{lle} Ory																																																																																		
Travesti.....	M. ^{lle} Noriac																																																																																		
Danseuse—Demi caractere.....	M. ^{lle} Francia																																																																																		
Costumier.....	Alexandre																																																																																		
Decors.....	Sormani de Milan																																																																																		
Musique.....	Ricord—Joubert																																																																																		
Accessoires.....	Berard																																																																																		

Fonte: No recorte à esquerda, *Amazonas* (1890, p. 4); no recorte à direita, *A Platéia* (1907, p. 4).

É possível salientar, de acordo com Villanova (2008, p. 186), que “pequenos trechos de óperas já tinham sido exibidos na cidade de Manaus em 1874, porém foi no Eden-Theatro que ela realmente se afirmou como espetáculo costumeiro entre os habitantes da cidade”. Isso indica que a trajetória da ópera na cidade remonta a uma época pretérita à própria construção das casas com essa finalidade, e dão conta de uma espécie de experimentação por parte do público desse gênero que, anteriormente, se via apenas nos salões nobres europeus.

Imprimia-se ali o que Daou (2004, p. 46) destaca:

Nos jornais, chama a atenção o reconhecimento da necessidade de “diversões”, o que sinaliza para a emergência de um tipo de sociabilidade mais segmentada [...]. As diversões e os eventos públicos eram objeto de atenção dos diferentes administradores, governadores e prefeitos, preocupados em promover distrações e grandes acontecimentos que favorecessem a vida pública e convivência “ordeira” nos espaços da cidade — renovada tanto urbanística quanto demograficamente, visto que a grande maioria dos habitantes eram recém-chegados ao Amazonas. A vida da cidade tomou as ruas. As calçadas da avenida eram ocupadas com mesinhas, “como na França” e tal qual fazia a elite carioca no apogeu de sua *belle époque*.

Indícios deste sucesso podem ser constatados nas temporadas de óperas, que não apenas traziam amantes da música estrangeiros ao solo manauara, mas também cediam a Manaus uma envergadura de opulência em comparação a outras cidades, inclusive europeias, que não eram capazes de igualar sua excentricidade nem apelo turístico para a alta classe burguesa. A marca deixada pela *Belle Époque* pode ser observada em vários traços distintivos da cidade e da população local, mas, sobretudo, na realização dos espetáculos líricos performados no Teatro Amazonas.

Interessante frisar que não era um costume do poder público da época firmar compromissos para edificações cuja finalidade seria a prática das belas artes. “Antes da construção do Teatro Amazonas, os governos provinciais [...] não custeavam as construções de teatros. Sua edificação ficava a cargo da iniciativa privada” (Villanova, 2008, p. 86), a exemplo dos antigos mecenas, nos séculos XVII e XVIII. Isso parece direcionar para uma compreensão de que a administração pública parecia divergir do seu padrão de governo, o que, ainda de acordo com a autora, encontrou na pressão por parte da elite uma rota para a intervenção dos governantes na construção de um monumento inteiramente manauara.

Todavia, ao mesmo tempo em que a pressão da elite manauara sobre a distribuição da verba pública detinha uma agenda efetivamente cultural, também impactava nos outros segmentos que daí se ramificavam. Por certo que “os marcos da *Belle Époque* permaneceram

conservados na memória de manauaras até os dias de hoje” (Santos Júnior, 2007, p. 14), contudo, ao distanciar-se de uma narrativa ufanista que tende a orbitar os registros desse episódio na história da cidade, Dias (2019, p. 121) afirma ter havido “em Manaus uma concentração muito grande de trabalhadores mal pagos, explorados nos mais diferentes tipos de serviços, que sofreram com o aumento do custo de vida”, panorama este quase que inteiramente “provocado pelos altos preços dos produtos importados e pela carência dos gêneros de primeira necessidade, o que contribuía para as péssimas condições de vida desses trabalhadores”.

Apesar dessa configuração recorrente, a população parecia se orgulhar dos artistas que “cultivava” nas recorrentes temporadas líricas, como no exemplo registrado no *Commercio do Amazonas* (1899, p. 2), em que o colunista do editorial de cultura vangloria-se de a população ter feito o nome de Amelia Lopiccolo (1869–19--), uma soprano assídua nas óperas encenadas no Teatro Amazonas, ficar famoso mundialmente. “Relativamente nova no palco [...], o publico compreendeu desde logo a artista e dentro em pouco applaudiu a em papeis mais sérios”, e acrescenta que “nem se diga que só nós a admiramos. O franco successo que provocou em alem-mar prova que a nossa consagração é justíssima”.

Outra noção pertinente é a relação do consumo de espetáculos com a sociabilidade das mulheres da época, como expõe Daou (2014, p. 2016):

Na frequência ao Teatro se fazia presente o ritual de reconhecimento da elite e dos comportamentos sociais. As mulheres terão quanto a isto um papel importante e rigidamente controlado. Se tradicionalmente um dos locais de aparecimento público das mulheres era a missa celebrada aos domingos, o Teatro foi a “escola de costumes” da qual participavam as famílias e onde eram observados os indivíduos, especialmente moças e senhoras que se apresentavam no espaço público. Exatamente elas, que duas, três décadas antes eram recorrentemente descritas pelos viajantes como recolhidas às casas e até mesmo em função da sua ausência em determinadas comemorações em que pudessem estar em pé de igualdade com seus maridos.

Nesta concepção específica, “a *Belle Époque* passou a ser a mudança de hábitos das pessoas que acreditavam na mudança social e visualizava-se, então, o progresso futurista. Isso era inevitável” (Souza, 2013, p. 163). Compreendo, aqui, que a sociabilidade da população passava a se condicionar pela lógica cultural do coletivo, mas também a condicionava pela mesma via. O que gerava uma relação de dependência dicotômica entre as partes e o todo, incorrendo na modulação da própria cultura.

Independentemente da ótica pela qual se analise o período, a *Belle Époque* delineou um perfil bastante característico para Manaus, transformando-a, segundo Santos Júnior (2007, p.

17), em “uma cidade múltipla, híbrida, com diferentes espaços, territórios e representações de seus usos, com variedade de elementos culturais, étnicos, que, no buscado cosmopolitismo [...], tensionaram e causaram transformações intrínsecas à cidade e entre seus habitantes”. Ufanista ou realista, simbólica ou concreta, historicamente correta ou equivocadamente idealizada, tal noção pode ser acessada com um breve passeio no bairro do Centro Histórico, em que o indivíduo — ali nascido ou em visita turística — pode julgar a partir de seus próprios critérios a influência do modelo francês sobre a paisagem urbana, aspecto este que será tratado de modo mais aprofundado no próximo capítulo.

Essas dinâmicas constituíam um combustível natural para a semiose oriunda da cena lírica em Manaus, de modo que os sentidos produzidos na cultura manauara dispunham-se em paralelo à movimentação artístico-musical dos teatros que possibilitavam novos formatos de sociabilidades. Tais espaços, por sua vez, preparavam o solo para uma tradição lírica proveniente da recorrência dos espetáculos líricos na cidade, que foi interrompida pela decadência que se sucedeu à perda do monopólio da borracha, ali o recurso mais lucrativo para a região.

Em uma perspectiva diacrônica, o intervalo que compreende a efervescência dos espetáculos na Manaus *française* subsidia as pistas mais relevantes para reconstituição da origem da tradição lírica que se traduz hoje no Festival Amazonas de Ópera. Deste modo, a historicidade do período, imortalizada nos registros dos documentos consultados, dimensiona a contextualização a partir da qual se sustenta nesta pesquisa o estudo da semiose na semiosfera da cultura manauara em sua interface com o espetáculo lírico.

Apesar das narrativas divergentes que permeiam o plano histórico do período, a *Belle Époque* não pode ser descartada como parte constitutiva do espectro pelo qual a cidade é contemplada tanto pela população quanto pelo resto do mundo. O argumento da herança legada pela influência francesa encontra sua validade nas instâncias em que o período de ensejo franco-brasileiro integra a história cultural de Manaus. Nisso se inclui, também, a legalidade dos aspectos culturais que se destacam, ainda hoje, na configuração básica do comportamento manauara, ou seja, nas práticas cotidianas que se originaram naquela época e que se consolidaram como tradição no esquema idiossincrático dos habitantes da cidade — estejam cientes do fato ou não.

Diante disso, a *Belle Époque* Manauara constitui um pano de fundo rico de contribuições para compreender o fenômeno desta pesquisa, a partir do qual Manaus é concebida como cerne de um viés diacrônico que abarca elementos da semiose e da semiosfera, a exemplo da arte, da música, da sociedade, da tecnologia, da arquitetura, dentre outros compostos geradores de

sentido. Não obstante à importância da cidade no período em evidência, Manaus também é um raro exemplo brasileiro de cidade que, àquela época, desejava igualar-se aos centros de grandes nações, e, em muitos aspectos, obteve o sucesso que buscava.

4.2 Antes, o Eden-Theatro

Em outro ponto relevante do resgate que se faz da *Belle Époque*, compete apontar que a ópera, de fato, existia na cidade desde a década de 1870, mas se via apresentada muito modestamente e com pouca frequência em teatros pequenos como o da Beneficente Portuguesa⁴⁶. Antes da construção e funcionamento do Teatro Amazonas, outro teatro de notória relevância para a cidade foi o Eden-Theatro. Segundo Villanova (2008, p. 187), “o Eden foi construído em 1888, quando o pequeno teatro da Beneficente Portuguesa estava velho e cheio de cupins. A cidade precisava de outro edifício [...]”, muito embora a autora também indique que o edifício do Eden-Theatro fosse “pequeno e feito de material simples”. De acordo com M. Páscoa (2009, p. 41), “foi ainda neste mesmo teatro que se viu o primeiro recital inteiramente lírico noticiado na cidade”, tendo recebido luz elétrica no início de suas atividades, algo inédito em termos de funcionamento de teatros.

O funcionamento deste teatro não era de todo uma surpresa para a população local, haja vista que as dinâmicas de sociabilidade acabavam sendo bastante presentes na cidade por conta da movimentação urbana proporcionada pela economia vívida da época. Em virtude disso, a Região Norte do país encontrava-se em um momento de grande prosperidade em vários âmbitos da rotina social, o que fazia de suas capitais anfitriãs frequentes dessa movimentação. Assim, a cena musical e artística tomava forma e era registrada pela imprensa com um ar de exclusividade em que parecia imperar o orgulho da cidade.

Note-se que muitas dessas companhias [líricas] não se interessavam de imediato pelos estados do sul. Manaus e Belém constituíam um centro de interesse maior que o Rio de Janeiro e São Paulo. Somente depois de uma estada aqui é que voltavam as vistas para o sul. Isto mostra que o quadro geral da economia era muito mais satisfatório e o povo mais receptivo [...]. Mas também serve para mostrar aos eternos incrédulos que não constituía, para nós, antes da inauguração do Teatro Amazonas, nenhuma novidade a presença de

⁴⁶ De acordo com Villanova (2008, p. 25), esse teatro foi “criado em 1875, que inicialmente tinha como finalidade básica gerar recursos para os cofres da referida entidade [a Beneficente Portuguesa]”, e foi extinto em 1888, com a construção do Eden-Theatro. “Inicialmente, o interesse da instituição era a formação de um hospital para atender aos imigrantes da colônia portuguesa que aqui residiam. Foi sob a direção do primeiro presidente, José Teixeira de Souza, nascido em Portugal, que surgiu o teatro da sociedade” (Villanova, 2008, p. 141).

grandes companhias numa cidade encravada na selva (Monteiro, 1965, v. 1, p. 99).

Começava-se a produzir, à época, uma cena cultural que orbitava particularmente o ato de frequentar o teatro. Essa cena cultural, por oportunidade das várias companhias artísticas que passaram a visitar a cidade, logo ganhou característica de cena lírica, em que a ópera se tornou espetáculo comum nos palcos manauaras disponíveis. Na Figura 06 é possível observar que os espetáculos do teatro desempenhavam funções socioculturais para além das de apreciação artística e erudição da população, ao acrescentarem um evento à programação da temporada lírica em andamento para endereçar-se à tragédia do naufrágio de uma embarcação que partia para a Província de Mato Grosso.

FIGURA 06 – Programa de um evento extraordinário realizado no Eden-Theatro, em 1892. No recorte, vê-se discriminada a programação de matinê artística realizada fora do cronograma regular da temporada lírica em homenagem às famílias das vítimas do naufrágio do Monitor Solimões, uma embarcação da Armada Imperial Brasileira que naufragou, diz-se, por conta de sabotagens dos cinco sobreviventes. A notícia comoveu o país e desencadeou homenagens como a que tomou lugar no palco do Eden-Theatro.

<h1>EDEN-THEATRO</h1> <h2>MATINÉE ARTISTICA</h2> <p><i>em beneficio das familias das victimas do naufragio do monitor brasileiro SOLIMÕES</i></p> <p>Domingo, 19 de Junho de 1892</p> <p>PROGRAMMA</p> <p>1ª PARTE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1—Symphonia da opera <i>Il Barbiere de Sevigia</i>, de Rossini, pela orchestra, sob a direcção do maestro Cornetti. 2—Solo de piano—<i>Sonnata pathetica</i>—de Bethoven, por Melle. Josephina Freitas. 3—Solo de mezzo soprano—<i>O mio Fernando</i>—da opera <i>La Favorita</i>, de Donizetti, pela signora Desdemona Campagnuoli, acompanhada pela orchestra. 4—Solo de violino—<i>Scène et ballet</i>—de Beriot, pela signora Paulina Gattinoni, acompanhada ao piano pelo maestro Cornetti. 5—Phantasia da opera <i>Il Guarany</i>, de Carlos Gomes, para piano a quatro mãos, pela signora Gattinoni e o maestro Cornetti. 6—Solo de 2ª contralto—<i>Stella del marinar</i>—da opera <i>Giaconda</i>, de Ponchielli, pela signora Petich, e duetto seguinte da mesma opera, pelas signoras Petich e Conte-Forni, acompanhadas pela orchestra. 7—Quartetto da opera <i>Anna Bolena</i>, de Donizetti, para dous violinos, violoncello e piano, pelos srs. maestro Adelelmo do Nascimento, Tranquillino Diogo, Alexandre Rayol e Armenio de Figueiredo. 	<p>INTERVALLO DE 20 MINUTOS</p> <p>2ª PARTE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1—Symphonia da opera <i>Fra Diavolo</i>, de Auber, pela orchestra, sob a direcção do maestro Cornetti. 2—Solo de soprano—<i>Son junta</i>—da opera <i>Forza del Destino</i>, de Verdi, pela signora Schiavinato, acompanhada pela orchestra. 3—Solo de soprano ligeiro—<i>Mia piccerella</i>—da opera <i>Salvator Rosa</i>, de Carlos Gomes, pela signora Maria Bosi, acompanhada pela orchestra. 4—Solo de piano—<i>Rhapsodie Hongroise</i>—de Listz, pelo maestro Cornetti. 5—Solo de baritono—<i>Dio possent, Dio d'amor</i>—da opera <i>Faust</i>, de Gounod, pelo sr. Sante Athos, acompanhado pela orchestra. 6—Duetto de soprano e tenor—<i>Sento una forza indomita</i>, da opera <i>Il Guarany</i>, de Carlos Gomes, pela signora Conte Foroni e o sr. Martinez Patli, acompanhados ao piano pelo maestro Cornetti. 7—Quartetto da opera <i>Semiramide</i>, de Rossini, para dous violinos, violoncello e piano, pelos srs. maestro Adelelmo do Nascimento, Raymundo Felgueiras, Alexandre Rayol e Armenio de Figueiredo. <p>Principiará ás 2 horas da tarde em ponto</p>
---	--

Fonte: *Diario de Manãos* (1892, p. 4).

Adicionalmente, M. Páscoa (2009, p. 44) esclarece que “a acolhida do público no novo teatro [o Eden] deve ter influenciado diretamente a subvenção do governo amazonense para um

novo grupo artístico em 1889”, o que possibilitou a manutenção das atividades desse teatro tal como nos anos anteriores. Assim durou, ainda que em menor escala, pela próxima década. Todavia, tão logo se iniciou o século XX também se sucedeu o fim das atividades do Eden-Theatro, muito pela predileção ao Teatro Amazonas, que se imprimiu como a casa principal de espetáculos na cidade.

De todo modo, o Eden deu a largada nas performances operísticas do circuito manauara, que passou a se suceder na cidade em temporadas anuais com a presença de companhias artísticas nacionais e estrangeiras. Não obstante, contrariando o caráter de civilidade imbuído nos espetáculos líricos, o público que frequentava esse teatro comumente não era dos mais refinados, o que gerava um contraste evidente, em especial para os jornais de então, entre as obras apresentadas e o público que as consumia.

Em certo senso, parecia haver na imprensa da época uma espécie de incômodo velado em relação às plateias que ocupavam os assentos do teatro, como se, para apreciar os espetáculos — sobretudo a ópera —, o público devesse atender requisitos de erudição, moda e etiqueta aos moldes citadinos — e por “citadinos” leia-se “europeus”. Os registros da imprensa acabavam refletindo os “olhos da elite que não se cansava de censurar as ‘gafes’ do público” (Villanova, 2008, p. 25), como o fato de sempre haver animais domésticos espalhados pelas instalações físicas do Eden nas noites de espetáculo, hábito este que se atribuía aos frequentadores do teatro cujo bom senso não era sofisticado o suficiente para manter seus animais fora daquele lugar onde se devia prezar pelos bons costumes da civilidade, tal como assinalado na passagem a seguir:

[...] em relação ao “teatro da cidade” as críticas ao uso de foguetes nas estréias dos espetáculos, os cachorros que invadiam o teatro e se sentiam “à vontade” no interior do templo da cultura, a má-educação dos soldados que adoravam ir ao Eden. Tudo isso é descrito pelos folhetinistas, que não escondiam sua reprovação ante o comportamento dos espectadores e tanto faziam alardes e “pateadas” que não foi possível ficarem indiferentes ao seu comportamento (Villanova, 2008, p. 199).

Independentemente do pouco caso por parte da imprensa, nesse período de transição entre as décadas de 1880 e 1890, os espetáculos no Eden produziram, portanto, uma temporada de óperas. Com vistas à continuidade das atividades musicais no teatro, “durante o ano de 1890 constituiu-se a Associação Lírica Amazonense, formada por diletantes e comerciantes, que incumbiu o maestro Joaquim Franco de formar a empresa lírica” (Páscoa, M., 2009, p. 45). Ainda para o autor, o maestro assumiu um papel de elevada importância para a cena operística

que se instalava na cidade, tendo dirigido as temporadas líricas nos anos seguintes, e “assim, o Eden-Theatro foi o palco da primeira estação operística amazonense”.

Este registro serve como marco para rastrear a ópera em Manaus, que tomou o Eden como ponto de partida para uma tradição que ali começava a dar os primeiros indícios de permanência na história da cidade. Para Villanova (2008, p. 188), “no Eden, algumas características chama a atenção: a vinda da ópera definitivamente para a cidade de Manaus e com ela artistas e companhias estrangeiras, em detrimento de companhias nacionais e locais”. Ainda assim, mais uma vez a autora lança luz sobre a forma como a imprensa da época tendia a encarar os frequentadores desse teatro: “era um público disposto a uma ‘pateada’ chamando a atenção pelos excessos dentro do teatro”.

[...] as óperas da empresa de Joaquim Franco são aquelas que reúnem uma série de quesitos nesse sentido, qual fosse de sua estruturação dramática, tratamento estético dos assuntos, orientação ideológica, nível de recepção ao longo de sua existência, possibilidade de bom funcionamento como espetáculo em condições bastante variáveis e, sobretudo, associação poético-musical a resultados educativos. O ideal hegeliano de arte romântica atingia pontos culminantes com a ópera, aqui associado ao consenso do papel educador do teatro. A recepção do gênero, das peças e do conjunto do cartelão mostra a fácil assimilação do público. Todas as óperas foram reprisadas, o que leva a crer que tenha havido interesse (Páscoa, M., 2009, p. 46).

Longe de especificar o comportamento que levava a escarnecer o público do Eden, os cronistas e folhetinistas — tidos, em geral, como a crítica especializada da época — pareciam direcionar seus textos com maior frequência aos modos de se portar dos espectadores do que às obras performadas nos palcos. Incomodava, talvez, mais a falta de seletividade da audiência do que seu acesso às récitas de óperas forjadas nas fornalhas artísticas da Europa, o que poderia indicar, presumo, uma tentativa de manutenção do purismo das elites ao encará-las como únicas detentoras do direito ao entretenimento erudito representado pela ópera.

Ainda nessa perspectiva, M. Páscoa (2009, p. 46) comenta que “a escolha de títulos tradicionais, dos principais compositores do gênero do século XIX, fundamentava-se no ideal de educação estética que se desejava para uma população em crescimento e transformação”. Logo, não apenas a imprensa conduzia um pensamento de que a população necessitava de um “adestramento” cultural, mas a própria direção das temporadas líricas parecia partir da premissa dessa necessidade, e tal agenda se via, portanto, impressa nas óperas montadas à época com base em um fator também pedagógico para o público.

No início de suas atividades, por volta dos anos de 1888 até 1892 (Villanova, 2008), o Eden-Theatro recebeu companhias líricas provenientes do estado do Pará, que haviam sido

anteriormente descontinuadas e contavam com cantores italianos disponíveis para contrato. Assim, de acordo com a autora, a cena teatral do Eden nos primeiros anos constituía-se de apresentações pequenas, montadas e performadas pelos recursos humanos disponíveis e que conseguiam trabalhar em um teatro lírico. Nesse ínterim, a empresa do maestro Joaquim Franco passou a atuar na cidade com espetáculos maiores e escancarou a necessidade de uma casa de espetáculos à altura dos anseios da população, que passava a se interessar cada vez mais pelo gênero lírico apresentado no Eden.

Conseqüentemente, “o enorme sucesso da primeira estação lírica em Manaus permitiu que Joaquim Franco voltasse com nova empresa em 1892” (Páscoa, M., 2009, p. 49). Nesta segunda temporada lírica, o catálogo ganhou corpo, tendo “aumentado para 18 títulos, sendo composto basicamente dos mesmos da temporada passada e algumas necessárias inclusões”. O público viu naquela nova forma de lazer um grande potencial para entretenimento, o que possibilitou a continuidade dos espetáculos na cidade. Além disso, o próprio público aumentava em números, levando a novas récitas de certas óperas.

Ainda recente no ato de frequentar o teatro ao fim do século XIX, a população manauara — ou pelo menos a parcela que costumava praticá-lo — parecia aderir ao hábito com grande gosto. Talvez para explicar o comportamento que ali se tornava comum valha a conclusão de Daou (2014, p. 164), para quem “o teatro é um símbolo social menos por seu valor artístico ou estilístico propriamente dito e mais por ser uma ‘objetivação do espírito’, no sentido [...] quanto às realizações culturais”. Nessa trajetória, de modo orgânico e contínuo, “[...] a ópera se inseriu no Eden” (Villanova, 2008, p. 192), e assim continuou pelos anos que se seguiram.

Embora figure como um marco na história e na cultura da cidade de Manaus, o Eden-Theatro não teve vida longa. Suas limitações em relação a tamanho fizeram-no perder o protagonismo para o Teatro Amazonas, cuja construção foi concebida pensando em sua consolidação como espaço principal para os espetáculos da época. “Joaquim Franco ainda conseguiu alguns recursos [...] para realizar uma temporada no Eden em 1893. Seria a última estação lírica da vida desse teatro [...]” (Páscoa, M., 2009, p. 52). Ainda assim, sua importância como semente de uma cultura lírico-manauara pode ser observada não apenas nos registros — ainda que poucos — daquele período da *Belle Époque* Manauara, mas também na herança legada à cidade, uma herança operística.

Certo mesmo seria esclarecer que “o Eden, assim como a maioria dos teatros no Brasil durante esse período, possuía precárias instalações, sendo edifícios despojados e de simples estruturas” (Villanova, 2008, p. 195). Algumas edificações eram ainda mais rudimentares, erguidas com materiais rústicos como madeira e palha. Em virtude disso, seguindo de acordo

com a autora, “aqueles acostumados com os teatros parisienses, como os estrangeiros franceses e americanos, desprezavam esses pequenos teatros que abrigavam as óperas”. Não obstante, tal como costuma ser comum nesse universo, a arte sempre encontrava alternativas para perdurar e criar hábito no imaginário da população.

Para Daou (2014, p. 167), “reivindicava-se também a consecução de um teatro, templo da civilização e dos bons costumes, ali tomado como expressão máxima da cultura letrada”. Este anseio encontrou concretude na elevação do Teatro Amazonas, posteriormente. Todavia, pelo menos por certo tempo, “o teatro lírico, como era considerado o Eden, era o local mais nobre e civilizado existente na cidade como modo de entretenimento culto” (Villanova, 2008, p. 204), daí sua importância para uma Manaus que ansiava pelo reconhecimento internacional como expoente da boa cultura (Santos Júnior, 2007).

Afinal, no Eden-Theatro, tal qual exposto por Villanova (2008, p. 254), “as óperas definitivamente começaram a tornar-se espetáculo corriqueiro, eram esperadas com ansiedade pela sociedade amazonense. Símbolo de um lazer culto [...]”. Essa dinâmica — ora reflexo do desejo da elite, ora resultado da modernização da cidade, ora anseio da população por divertimentos mais refinados — mudou apenas de endereço, perpetuando-se na legítima Casa de Ópera da Selva, o Teatro Amazonas.

4.3 Teatro Amazonas: uma casa de ópera

A experiência com o Eden-Theatro mostrou para a administração pública que a população manauara se interessava pela vida nos teatros. Entretanto, o próprio Eden — e outros teatros menores que existiram antes e em simultâneo — não comportava o público cada vez mais desejoso e curioso pelos espetáculos hospedados em temporadas anuais. Surgia aí, portanto, um problema quase que inteiramente logístico, mas que se expandia para uma agenda política da elite do látex, que demandava uma casa que pudesse servir tanto para receber eventos de sociabilidade refinada quanto para exercer a função de cartão-postal e vitrine de uma cidade que flertava com um *modus vivendi* cosmopolita.

Havia, segundo Daou (2014, p. 193), “uma procura pelos espetáculos em ambientes mais descontraídos, de modo que o Teatro Amazonas e a ópera com ele identificadas eram apenas uma dimensão das ‘diversões’ que aconteciam na cidade”. Para a autora, essa procura revelava uma movimentação cultural por parte da elite, e a ópera imprimia-se como o estandarte dos bons costumes, sem os quais Manaus não passaria de uma aldeia sem atrativos para os estrangeiros que passavam a habitá-la ou visitá-la.

Essa sucessão de acontecimentos refletia um claro monopólio dos mais ricos nas decisões sobre a administração dos recursos da cidade, principalmente os destinados à construção. Em outra medida, os recursos angariados reforçavam a vontade da elite de tomar as rédeas do comportamento local, através da presença cada vez mais latente de uma atmosfera cosmopolita, receptiva dos costumes estrangeiros, quando não se considerava os costumes locais algo que valia manter em um contexto de civilidade (Daou, 2014). A caracterização da Manaus real divergia, portanto, da Manaus idealizada nas fornalhas do modelo europeu. Assim se sucedeu durante grande parte do período de influência da *Belle Époque*, o que culminou na justificativa mais veemente para a construção de um edifício, da magnitude no Teatro Amazonas, em meio a tanta natureza, como mostrado na Figura 07.

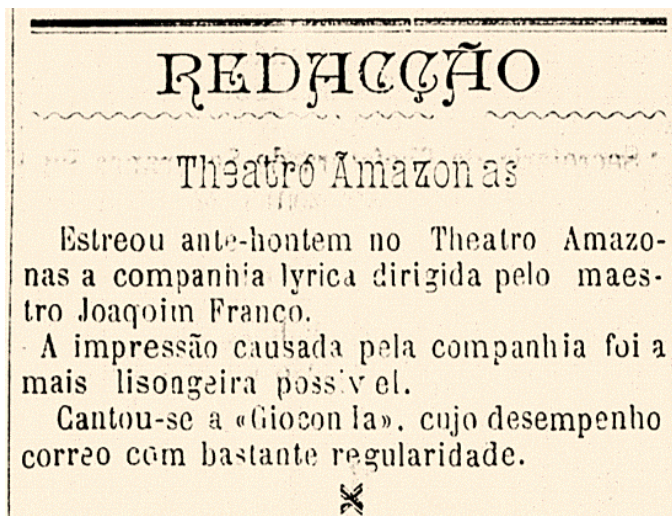
FIGURA 07 – Vista panorâmica do Teatro Amazonas, ainda em construção, e seu entorno, em 1895. Na imagem, vê-se o teatro mais de um ano antes de sua inauguração oficial. Ao fundo, encontra-se o Igarapé do Espírito Santo em uma paisagem que hoje não existe mais, pois foi aterrada em virtude da expansão da via e mobilidade urbana. O edifício do teatro, à época, era rodeado por árvores, água do rio e alguns poucos estabelecimentos do que compõem atualmente o bairro do Centro Histórico.



Fonte: Daou (2014, p. 180).

É possível supor que a construção do teatro se pautou, prioritariamente, no anseio por ostentação da riqueza do extrativismo de látex na região. Todavia, além dessa causa, havia também o argumento de que apenas o Eden-Theatro e as extintas casas de espetáculo não mais conseguiam dar conta da demanda por eventos maiores e mais pomposos. A Figura 08 apresenta um recorte publicado no Diário Oficial do Amazonas, em que se registra a boa impressão que a companhia lírica contratada para a temporada de estreia do teatro causou na população.

FIGURA 08 – Nota do *Diário Oficial do Estado do Amazonas* sobre a inauguração do Teatro Amazonas. No recorte, o documento institucional do Governo do Estado faz referência à *Companhia Lírica contratada para a temporada lírica que inauguraria, em 1897, a estação de espetáculos no Teatro Amazonas*.



Fonte: *Diario Official* (1897, p. 2).

Neste contexto, Daou (2004, p. 36) esclarece que “a Manaus modernizada atendia particularmente aos interesses da burguesia e da elite ‘tradicional’, vinculada às atividades administrativas e burocráticas”. Além disso, a autora conjectura que, por se situar no centro desta elite, Manaus figurava entre as cidades mais desenvolvidas e prósperas do mundo, beneficiando-se da comercialização da borracha para adquirir e manter luz elétrica, transporte urbano, água encanada e saneamento eficiente, mas, em contrapartida, tendia a renegar a cultura local em detrimento de uma padronização pelo modelo “mais civilizado”, isto é — como exposto neste estudo em algumas oportunidades —, indicava uma clara preferência pelo estilo europeu de ser, de se portar, de se vestir.

Todavia, quando a ópera passou a ser recebida nas casas de espetáculo,

[...] de forma alguma pode-se dizer que apenas a elite econômica e social compareceu a tais espetáculos. Bastaria argumentar que em 1892 o jornal do operariado local, *O Guttenberg*, tinha seu cronista teatral, que dava pareceres sobre os espetáculos que corriam no Eden e isto já é indicativo suficiente para se perceber que os leitores desse periódico, a classe trabalhadora, também se interessavam, dentre outras coisas, por ópera (Páscoa, M., 2009, p. 103).

Fato é que, depois de suprir as necessidades básicas dos ricos, a população da cidade passou a alimentar-se de interesses mais refinados em comparação aos interesses prévios à influência francesa, capazes de construir uma atmosfera cultural na região que se sustentava na cena lírica dos teatros. Quanto a isto, Monteiro (1965, v. 1, p. 72) sugere que a própria construção do internacionalmente famoso Teatro Amazonas se deu “no sentido de proporcionar

ao povo [e, em especial, aos trabalhadores que podiam pagar pelos ingressos] divertimento sadio”, ao que se destacam a arte, a literatura e, com especial importância, a música. Esta última, por sua vez, logo se tornou um símbolo de poder e de fascínio, ambos representados de maneira ímpar no fenômeno da ópera.

Além disso,

em Manaus, a complexificação das atividades urbanas; a clara definição de uma área comercial correlata à ampliação de áreas residenciais; e os novos bairros previstos no código municipal contribuíram para que fossem afastadas do perímetro urbano atividades que evocassem o contato e o desfrute da natureza, tocando à cidade sobretudo a realização dos negócios e dos prazeres “mundanos” ou estritamente associados ao consumo cultural: os bailes, as cervejarias e o teatro (Daou, 2004, p. 42).

Modificava-se, portanto, a lógica cultural do povo, rompendo a estrutura dos comportamentos da época para formulação de um novo comportamento regular que orbitava um núcleo alicerçado na civilidade, no apelo cidadão e na ambição da elite em fazer-se reconhecer no cenário internacional. Por certo que esse quadro durou apenas enquanto restavam os recursos provenientes da importação do látex, em um momento que ficou conhecido como Apogeu da Borracha. Uma vez perdido o monopólio do látex para o mercado asiático, o quadro geral da cidade modificou-se novamente, voltando à configuração anterior à modernização local — ou a uma configuração ainda pior.

Interessante mencionar que “o Teatro Amazonas era uma das principais visões do viajante que chega ao porto. A intencionalidade de construir o Teatro em um local de destaque fica visível por ser a construção mais alta da cidade” (Santos Júnior, 2007, p. 4). Tão logo os visitantes desembarcavam no porto era possível ter um vislumbre da cúpula do prédio, e por conta dessa visão era possível criar um efeito visual bastante característico da própria cidade para quem chegava: o Teatro Amazonas era, nessa medida, um anfitrião dando boas-vindas a todos que desembarcavam na orla do Rio Negro.

Tendo sido inaugurado no dia 31 de dezembro de 1896, a construção do prédio se iniciou doze anos antes, em 1884 (Cultura do AM, 2021). Comporta um total de 701 pessoas divididas entre os assentos de plateia, frisas e camarotes — lugares estes, à época do início de suas atividades, leiloados pouco antes dos espetáculos na bilheteria da casa. Tal protocolo tornou comum a venda de ingressos a preços elevados, cujo preço era geralmente pago por um seletivo grupo de indivíduos que podia arcar com os valores cobrados. Reforça-se nesta dinâmica mais

uma vez a frequência regular de uma elite financeira que dispunha de recursos monetários para despendar nas noites de espetáculos.

É possível supor que toda a construção da casa de ópera esteve rodeada por tentativas simbólicas de capturar a essência da região a partir de um paralelo de embelezamento europeu. Um desses exemplos são os dois Panos de Boca⁴⁷ do palco, em que “um representa o fim da monarquia, e o outro, a natureza amazônica juntamente com seres mitológicos” (Cultura do AM, 2021, *online*). Em certo senso, todos os elementos estéticos do teatro funcionam como uma composição única de monumentalidade edificada pela grandeza da floresta e pela finesse das belas artes.

Em outro paralelo, cabe admitir que, várias décadas mais tarde, segundo Daou (2014, p. 198), “a lírica afastada dos palcos foi no entanto se fazendo mito, de modo que às vésperas dos 100 anos de sua inauguração, no final do século XX, a adequação técnica do edifício e as decisões de política cultural possibilitaram” a idealização do hoje internacionalmente reconhecido Festival Amazonas de Ópera, “retomando-se, assim, iniciativas do passado que se reafirmam como tradição [...]”. Em contrapartida, ainda de acordo com a autora, nem sempre houve uma priorização do espaço como um lugar reservado exclusivamente à ópera, de modo que “o edifício do Teatro Amazonas, que no momento da inauguração acenava para que ali se realizassem grandes temporadas líricas, assumiu outras funções e experimentou um esvaziamento acentuado na década de 1910”. Na compreensão de Santos Júnior (2007, p. 7),

o Teatro Amazonas foi outro ícone da modernidade, espaço por excelência onde houve maior empenho na manutenção de posturas, expressando hábitos e comportamentos convencionados como civilizados. Obviamente que era um ambiente exclusivo das elites nascidas ou identificadas com a cidade e os representantes oficiais de países com os quais Manaus mantinha um intenso fluxo comercial.

Tal argumento fortalece os indícios de que a casa de ópera havia sido construída, talvez, com uma intenção maior voltada para sua praticidade como vitrine da cidade para os estrangeiros do que, de fato, para apreciação das belas artes. A casa foi entregue à população após o fim da administração do então governador Eduardo Gonçalves Ribeiro (1862–1900), no mandato de Fileto Pires Ferreira (1866–1917). Ribeiro, contudo, foi responsável por agilizar a finalização das edificações do teatro, que se estendia morosamente por mais de uma década.

⁴⁷ Segundo Leite (2019, *online*), Pano de Boca é um termo teatral para referir-se à “cortina [frontal antecedendo uma cortina secundária] que fecha a cena e a encobre da vista do público”, geralmente colocada na parte da frente da cortina *per se* antes do início dos espetáculos. Para ilustração, a imagem do Pano de Boca do Teatro Amazonas encontra-se exposta na página que abre a última parte desta tese iniciando as Considerações Finais.

Logo após ter sido inaugurado, o teatro assumiu como função principal a ópera, o que, de acordo com Daou (2014, p. 190), “era o sonho da lírica como programação mais adequada para o edifício [...]”, contrariando “o esforço dos administradores em relação à seleção dos programas ‘dignos’ de ocuparem o principal palco da cidade [...]”. Havia ali uma espécie de ciúmes quanto a que corpos artísticos e a quais obras se permitiriam figurar no Salão de Espetáculos da casa recém-inaugurada. Talvez, para certos administradores, o teatro fosse encarado melhor como um monumento visual ao qual se reservariam apenas olhares distantes do que como um prédio público fadado à visita de toda sorte de pessoas.

Como consequência disso, “não é de se estranhar que os artistas ‘locais’ e todos os que atuavam nos teatros menores pressionassem no sentido de também utilizar o espaço do Teatro Amazonas, o que não foi facilmente concebido, especialmente nos dez primeiros anos” (Daou, 2014, p. 197). Conforme apuração da autora, “até 1908, entre 80 e 100% das apresentações eram de artistas ou companhias ‘de fora’, sendo privilegiados os espetáculos líricos e os concertos musicais”. Algo parecido se repetiu nas primeiras edições do Festival Amazonas de Ópera, quando a maioria dos artistas envolvidos nos espetáculos eram estrangeiros, mas tal fato vem sendo cada vez mais mitigado pela formação de artistas locais por meio dos corpos artísticos que nasceram das demandas do festival atual.

Ainda sobre o simbolismo oriundo dos elementos do teatro, um grande destaque estético se expressa na pintura do teto do Salão de Espetáculos, que para alguns — embora não seja consenso — alude à Torre Eiffel vista de baixo, cujas quatro colunas dividem a pintura em quatro partes. Nessas partes, há a apresentação de quatro expressões artísticas: a música, a dança, a tragédia e — por fim, sendo considerada a junção das primeiras três — a ópera (Cultura do AM, 2021). Tais expressões artísticas confluem a junção daquilo que era considerado belo, e que, portanto, deveria ser objeto de réplica das atividades do Teatro Amazonas.

Outra instalação física digna de nota é o Salão Nobre. Corroborando o argumento de que o teatro assumiu outras funções além da ópera, o Salão Nobre era comumente utilizado para encontros da alta sociedade manauara, especialmente durante os intervalos das apresentações performadas em noites de espetáculos: “os novos eventos atendiam a comemorações de ordem mais restrita, distantes do glamour da mítica ‘casa de ópera’ durante a *belle époque*” (Daou, 2014, p. 668-69). Em paralelo, grande parte das pinturas que adornam o salão é uma representação da natureza amazônica, com fauna e flora trabalhadas para dar ares de uma floresta àquela parte da casa. Logo, a alta sociedade era sempre lembrada da temática amazônica que se impunha no esquema visual do espaço (ver Figura 09).

FIGURA 09 – Salão Nobre do Teatro Amazonas.

Na imagem, vê-se um panorama vertical do Salão Nobre com seus elementos. No teto, há a pintura assinada por Domenico de Angelis, que compõe um esquema de fusão entre a Floresta Amazônica e as Belas Artes.



Fonte: Manaus de Antigamente (2021, *online*).

A própria pintura do teto no Salão Nobre é uma obra de arte imbuída de significados. Produzida pelo italiano Domênico de Angelis (c.1852–c.1900), a obra leva o título bastante apropriado de *A Glorificação das Bellas Artes na Amazônia*, na qual se vê um grupo de musas em plena celebração das artes, enquanto descendem do céu para a floresta — esta última representada propositalmente por Domênico de Angelis na parte inferior do salão com as colunas imitando troncos de árvores e suas copas pintadas imediatamente acima dos pilares de sustentação. A intenção, podemos supor, era suscitar uma imersão na natureza ao mesmo tempo em que se poderia rodear-se pelas artes (Cultura do AM, 2021).

Segundo Daou (2014, p. 190), mesmo com óperas sendo apresentadas antes da inauguração do Teatro Amazonas, foi nessa casa de ópera que o gênero de fato tomou para si um valor de elite. “Isto resultou numa outra receptividade por parte do público: o Teatro impunha um constrangimento particular, uma série de ‘expressões obrigatórias’ que envolviam não apenas o trajar de roupas elegantes e os complementos da indumentária, como as joias”, destaca a autora, com particular ênfase nesta última parte: “mas de um modo de comportamento particular: a expressão regrada das emoções diante da representação, a destreza em utilizar seus muitos espaços [...]”.

Aí está, talvez, o maior argumento da elitização da ópera na cidade: não a ópera *per se* — que, sozinha, carregava previamente o estigma da erudição e riqueza europeias —, mas o próprio teatro recém-inaugurado, que requeria de seus frequentadores um nivelamento segregacionista de classe e encarava com olhos semicerrados o populacho que ousava adentrar os átrios destinados apenas àqueles detentores dos bons costumes. Entretanto, nem mesmo a elite poderia sustentar o funcionamento de um prédio tão mítico no imaginário dos manauaras, de modo que, a contragosto ou não, as portas da casa de ópera eventualmente se abriram para aqueles sem o *pedigree* do bom-nascimento.

Em certa medida, o teatro se tornou para a cidade aquilo que a cidade se tornou para o teatro. Isto é, na busca por uma representação fidedigna da cidade de Manaus, teatro que carrega o nome do estado acabou tornando-se um ícone indissociável dos próprios manauaras. Nessa conjunção, “a história do Teatro Amazonas se confunde e se entrelaça com a história do Amazonas. Ele é a representação simbólica da consolidação da cultura e da autoestima do povo” (Teatro Amazonas, 2022, *online*). Perto de completar treze décadas de existência, o Teatro Amazonas continua firmando-se na cultura manauara como anfitrião das artes e do povo. Neste intento, consolida-se como farol das tradições artísticas da cidade.

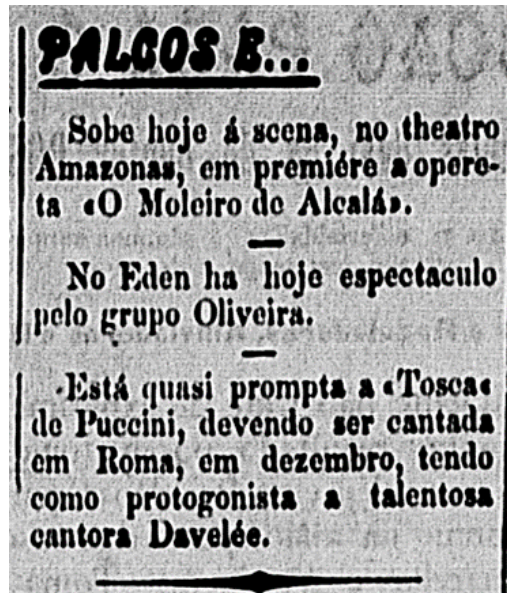
4.4 Breves notas sobre o ostracismo cultural entre 1920 e 1990

O ostracismo presente no título desta seção contempla o argumento de que, por várias décadas, Manaus — e o Amazonas, por expansão — estagnou em muitos ramos de sua sociedade. Quando contraposto ao período da *Belle Époque*, marcado pela ostentação de riquezas adquiridas rapidamente, o intervalo que se inicia por volta da segunda metade da década de 1910 e se estende até meados da década de 1990 pode ser considerado como uma temporalidade de incertezas que destoa drasticamente dos tempos áureos da borracha na cidade, época na qual não se prospectava qualquer vestígio de decadência para Manaus.

Nessa medida, Bentes (2008, p. 190) comenta que, “pela historiografia regional, pautada na perspectiva dos grandes eventos como catalisadores do processo histórico da humanidade, criou-se a idéia de que o estado do Amazonas passou por grandes períodos de transformações”. Uma dessas transformações foi justamente o intervalo em que perdurou a *Belle Époque*, mas que logo enveredou por uma decadência entre as décadas de 1910 e 1940, voltando a tomar fôlego somente com a criação da Zona Franca, na década de 1960.

FIGURA 10 – Divulgação de espetáculos no Teatro Amazonas e Eden-Theatro, em agosto de 1899.

No recorte, também se vê uma atualização sobre a preparação de um espetáculo romano, que em dezembro daquele ano encenaria a ópera Tosca, de Giacomo Puccini, e que a cidade esperava poder reproduzir em breve.



Fonte: *Commercio do Amazonas* (1899, p. 3).

Para quem é manauara e se interessa pela história da cidade, é comum refletir sobre os aspectos que levaram à decadência supramencionada. Por um lado, tem-se o crescimento da Ásia no mercado de exportação do látex — matéria-prima da riqueza local. Por outro, é de se

estranhar que o tesouro da cidade estivesse restrito a um único recurso do extrativismo da região. Cabe inferir, neste senso, que a economia da cidade se deparou com uma combinação de desafios que não foi capaz de superar, e isto relegou Manaus a uma espécie de apagão cultural pelas décadas que se seguiram — contrário à cena cultural que se imprimia no fim do século XIX, período em que tanto o Eden-Theatro quanto o Teatro Amazonas recebiam em seus palcos (ver Figura 10) espetáculos dignos de nota nos veículos de imprensa da época.

Se pela ótica ufanista é possível atribuir à *Belle Époque* Manauara um período de grandes benesses para a cidade, também seria possível assumir que, tão logo findo este período, Manaus se viu desprovida da máquina responsável por seu embelezamento, por seu progresso, por sua modernização. Nesse contexto se torna fácil vincular, portanto, o apogeu cultural da época ao apogeu da borracha — o que pode significar, outrossim, que a cena de cultura da cidade dependia quase que totalmente da eficácia econômica na região.

A decadência que se seguiu, contudo, não iniciou abruptamente. Segundo Daou (2004, p. 66), “em 1908, a produção asiática de borracha atingiu um volume inédito, crescendo em ritmo acelerado a partir de então. Antes da I Guerra, a borracha asiática comercializada superou a amazônica”. O cenário econômico degradingolou com a ameaça do monopólio da Ásia sobre aquele recurso até então associado à Floresta Amazônica, e, ainda de acordo com a autora, “diante deste quadro, a Amazônia perdia seu lugar privilegiado como produtora de borracha silvestre [...]. Em 1916, o governo liquidou com os empreendimentos no setor”, e a partir dali a economia sucumbiu a uma crise que durou décadas.

Consequente a isto, “a atividade operística nas casas cessou bruscamente com o fim da prosperidade da borracha [na década de 1910]” (Perpetuo, 2009, *online*). Esse desenrolar dos fatos talvez possa ser atribuído à ausência de investimentos na região durante as décadas que se seguiram à perda do monopólio de extrativismo do látex. Sem investimentos, não havia movimentação estrangeira na cidade; e, sem tal movimentação, não havia justificativa forte o suficiente para manter a contratação de companhias artísticas que se apresentariam para um público muito menos seleto do que aquele que a elite e os administradores teriam gostado de receber no grande teatro.

Analisando por uma ótica diacrônica, não há como não admitir que o panorama cultural da cidade dialogava em grande medida com as questões econômicas, que sustentavam a cultura como contrapartida simbólica de representação da riqueza e abundância dos senhores da floresta. Logo, sem a dinâmica econômica recorrente, a cultura foi sendo encarada como um custo alto demais para manter — afinal de contas, sem visitantes endinheirados com potencial de investimento, Manaus não precisaria mais ser uma vitrine.

Até mesmo o Teatro Amazonas sofreu — provavelmente o ícone cultural que mais foi impactado — com a decadência econômica da região. Em certa medida, houve tentativas de dar usos alternativos para o prédio que estavam distantes de sua finalidade artística — como jantares particulares, festas de aniversários, celebrações de casamentos (Daou, 2014), todos usando o Salão Nobre que passou a funcionar como salão de festas —, mas nem mesmo essa “dessacralização” da casa de ópera se sustentou por muito tempo.

De 1937 a 1971 o Teatro Amazonas passou pela maior crise cultural que já se registrou nessa ordem de coisas no Amazonas. Todavia, por amor à tradição, vez em quando aparecia por aqui uma companhia, mas a receptividade era negativa, pois outras eram as manifestações divertitivas a atrair uma população deculturada. O teatro como incentivo educacional e até mesmo como apenas lazer deixou de portar função. É de salientar, entretanto, a persistência dos amadores de Manaus, mal recompensados nas suas tentativas de pôr para frente a arte. De sorte que, quando não se tratava de peças de valor, acudia o *vaudeville*, a revista humorística (Monteiro, 1997, v. 4, p. 9).

Somente com a implantação da Zona Franca de Manaus no fim da década de 1960 é que a dinâmica econômica da cidade voltou a dar sinais de sobrevivência — ou melhor, de ressurreição. A reação deflagrada por esse “produto da Política de Integração Nacional no início dos governos militares” (Araújo, 2009, p. 34) gerou uma movimentação no âmbito nacional de imigração e desenvolvimento regional que relembrou Manaus dos tempos idos da *Belle Époque*. Não surpreendentemente, na década seguinte o Teatro Amazonas passou por sua maior restauração na história de sua existência.

Aos poucos, talvez lentamente demais, a cena cultural da região voltou a pulsar. Nas décadas seguintes, a administração pública precisou lidar, uma vez mais, não apenas com o desenvolvimento econômico, mas com todas as demandas que dele se desdobravam, inclusive o reavivamento dos anseios públicos por espetáculos na casa de ópera. Assim, em meados da década de 1990, em uma articulação de sucesso por parte da Secretaria de Cultura, instalou-se na cidade o Festival Amazonas de Ópera.

Penso ser importante mencionar o período de ostracismo que se fertilizou em Manaus, porque esse tipo de fenômeno histórico, direta ou indiretamente, acaba influenciando nas sociabilidades da população, o que por associação também pode ditar como as tradições sofrem transformações ao longo do tempo e são ressignificadas. Neste rizoma esquemático de acontecimentos, os elementos relacionados à cultura manauara — sobretudo naquilo oriundo do universo artístico — acumulam-se para formar um patrimônio imaterial urbanístico que

auxilia na compreensão da própria cidade, na sua formação e no seu desenvolvimento social, além de legitimar suas heranças e tradições.

4.5 Um festival de ópera na Selva Amazônica

Apesar de muito falado e conhecido na imprensa local e internacional, pouco se escreve no meio acadêmico sobre o Festival Amazonas de Ópera. O levantamento bibliográfico sobre o evento retornou poucos documentos — por via impressa e eletrônica —, dentre os quais se encontra, quando muito, anedotas pontuais que não focam, especificamente, no festival, mas o mencionam em passagem por outros objetos temáticos. O texto que aqui apresento, portanto, resulta de uma revisão desses materiais.

Dou início com a citação da fala de Amazonino Mendes (1939–2023), que à época de instalação do festival ocupava o cargo de governador do estado do Amazonas.

Há um século o coração da Amazônia foi contemplado com uma casa de arte cujo esplendor arquitetônico surpreende a todos que a visitam. Pela sua grandiosidade, tornou-se um ícone emblemático, traduzindo a ousadia e o desafio, características principais dos habitantes da floresta. O templo — Teatro Amazonas —, nascido em época economicamente positiva da região, padeceu dezenas de anos de silêncio; quase que criminoso frente à sua destinação. Repentinamente ressurgiu não apenas na sua restauração física de grande porte, mas impactando com o tenor José Carreras, imprimindo retorno aos áureos tempos, agora seguido com os espetáculos do Teatro Bolshoi de Minsk, com *La Traviata*, *O Barbeiro de Sevilla* e *Carmen*, símbolos representativos da ópera. Espera-se, pois é do nosso ardente desejo, que se transforme, finalmente, em uma casa permanente de ópera, de apresentações sinfônicas e da magia do balé. Um novo século aí está para redimir um outro de silêncio (Mendes, 1997 *apud* Viana, 2011, p. 13).

O discurso do então administrador mostra-se sintomático para a criação do festival por variadas razões, mas em especial por três delas. A primeira razão se alinha ao fato de que o Teatro Amazonas, monumento histórico herdado dos tempos áureos da borracha na região, pouco justificava sua subsistência, uma vez que havia muito tempo não hospedava em seus palcos eventos tão significativos. A criação do festival de ópera, nesse sentido, atendia a uma necessidade quase burocrática de dar uso à casa de espetáculos um século após sua inauguração, evitando a analogia de “elefante branco” que possuía nas décadas que antecederam a implantação do festival.

A segunda razão se assemelha muito à lógica cultural do período da *Belle Époque*, em que a população local passava a ansiar por divertimentos públicos de eruditismo, em acréscimo

aos outros tipos de entretenimento regional, que se compunham em sua maioria pelo exercício turístico proporcionado pela configuração geográfica da própria cidade. Nessa linha, a idealização do festival seguiu uma proposta bastante específica para atender ao desejo das pessoas de frequentar o teatro não apenas para fins de visitação turística, mas para experimentá-lo na finalidade para a qual fora construído — a de consumir espetáculos das mais diferentes expressões artísticas que se faziam disponíveis no mundo.

A terceira razão refere-se ao século de silêncio mencionado por Mendes. Parecia haver na conta dos administradores uma espécie de dívida implícita a pagar pelo tempo de inércia cultural ao qual a cidade fora submetida. E, nisso, mais uma vez podemos associar a lógica cultural à presença do teatro na cidade, muito embora outros prédios históricos tenham sido adaptados, ao longo do tempo, para hospedar eventos de menor porte para a população. Ainda assim, quando se trata de uma noção da herança operística, é no teatro principal que se pensa para evocar a realização dos espetáculos.

FIGURA 11 – Artes do 25.º Festival Amazonas de Ópera divulgadas pela Secretaria de Cultura. Na primeira arte, vê-se a divulgação da temporada lírica do ano de 2023; na segunda, há a descrição dos preços dos ingressos para os espetáculos e o mapa de assentos de teatro; na terceira, vê-se as agências de fomento participantes em 2023 nas categorias de investimento, apoio cultural e realização.



Fonte: FAO (2023, online), reprodução.

“Atualmente, a maior parte das óperas realizadas na cidade é hospedada no palco do Teatro Amazonas, em temporadas anuais por ocasião do Festival Amazonas de Ópera” (Vlaxio; França, 2022, p. 5–6). A Figura 11 mostra a divulgação da edição mais atual do festival, na qual

se destaca a manutenção de preços populares para acesso às óperas. Os valores relativamente baixos para este tipo de festival seguem na direção de um movimento instituído para “deselitizar” o acesso à ópera, tornando-a mais custeável para a população, a fim de trazer ao teatro pessoas de todas os níveis de renda.

Idealizado a partir de 1994 pela então Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas⁴⁸, e estreado em 1997, o evento ostenta mais de duas décadas de existência, tendo como base um modelo bastante delineado em sua concepção, que o torna pioneiro na região: “ingressos populares; espetáculos ao ar livre; programa de formação de artistas e técnicos; produção local; promoção positiva nacional e internacional do Amazonas, ingredientes que foram sendo implementados gradativamente” (Braga, 2011, p. 9). Estes aspectos constituem, novamente, uma tentativa de “deselitizar” a ópera para a população da cidade.

Por meio do festival, foi possível acessar vários campos da produção econômica da região, além dos anseios culturais do povo. Logo, a criação do evento anual supria um conjunto de demandas de uma única vez. Além disso, parece haver uma repetição da história, pois, tal como no período da *Belle Époque*, um dos êxitos do festival foi recolocar a cidade no mapa internacional da música, passando a receber nos palcos e na plateia do Teatro Amazonas um sem-número de artistas que, das duas, uma: ou compunham a equipe de realização das edições do festival, ou vinham à cidade para prestigiá-lo.

Convém adicionar que a própria inauguração do Teatro Amazonas foi tópico de uma das entradas mais indicativas da satisfação dos administradores públicos, com o término da construção do prédio, nas periódicas mensagens dos Governadores do Amazonas para a Assembleia Legislativa (Mensagem..., 1897, p. 13), exatamente um século antes da estreia do Festival Amazonas de Ópera em 1997. No registro específico sobre o teatro, o então administrador Fileto Pires Ferreira informa que, “dotado de todos os melhoramentos possíveis, preenchendo amplamente ao fim a que se destina, o grandioso edifício vem a sanar a falta sensível de que já se resentia a nossa capital pela carencia de uma casa de diversão publica”.

Segundo informações da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas ([2011] *apud* Costa, 2011, p. 40), o Festival Amazonas de Ópera compõe-se de elevada importância como o “único evento do gênero na América Latina que se sustenta em dois fortes componentes simbólicos: o mítico Teatro Amazonas, construído em plena selva amazônica pelos barões do látex, em 1896, e o apaixonado fascínio que desperta o mundo das

⁴⁸ Hoje denominada como Secretaria de Cultura e Economia Criativa. Além do próprio Festival Amazonas de Ópera, o órgão é responsável por manter a execução de outros eventos no estado, como Carnaval, Carnaboi, Festival Folclórico do Amazonas e Concerto de Natal.

grandes produções líricas”. Adicionalmente, a realização permanente do festival tem se mostrado um compromisso assumido pelos diferentes governantes que atravessam a linha temporal desses 25 anos em que se mantém o evento.

Por estas elucidações, é possível considerar — ou pelo menos supor — que a lírica nunca deixou de fato a consciência e o desejo do povo manauara, mas foi, por obra das ações da história, negada à população durante um período letárgico. Logo, em um esquema sógnico, constato que o próprio festival extrapola a finalidade de sua criação, transcendendo o pragmatismo econômico, artístico, regional. Recai, antes de tudo, sobre a nova retórica que vem se instalando na lógica cultural da cidade de Manaus, de modo que, ao mesmo tempo, contribui para transformar o festival em tradição para o médio manauara.

Em sua primeira edição, ocorrida entre 5 e 20 de abril de 1997, o evento se chamava 1.º Festival de Manaus (Cultura do AM, 2022). Somente na terceira edição, ocorrida entre 27 de abril e 18 de maio de 1999, passou a chamar-se III Festival Amazonas de Ópera, com sua comunicação visual também adaptada para aludir a uma regionalidade mais próxima da identidade da floresta. Esta proposta nos materiais de divulgação pode ser vista em todas as edições, e agora com maior difusão por conta do uso de mídias sociais e plataformas digitais na divulgação do festival.

É certo que o mercado da borracha colapsou na década de 1910, impondo um intervalo de incertezas e desafios para aqueles que permaneceram na cidade. Mas este fato hoje serve de registro histórico quando se visualiza a linha cronológica de Manaus nas duas temporalidades. Assim, como apontado por Rohter (2005), a realização de um evento anual com a ambição do Festival Amazonas de Ópera é motivo de grande espanto para amantes do gênero no mundo inteiro, que parecem surpreender-se ao imaginar a sofisticação da música lírica no meio da Selva Amazônica.

Um desses exemplos segue abaixo:

Um destaque para quaisquer férias no Brasil é a Amazônia, e Manaus é a porta de entrada indiscutível e lar de uma joia histórica única, o Teatro Amazonas. Com apresentações musicais e teatrais de todo o mundo, alguns dos músicos e artistas mais famosos do mundo e um passado histórico que intriga até o mais casual dos exploradores, o que mais os fãs de ópera poderiam querer? Que tal um local lindo e tropical no coração da floresta amazônica? Acredite ou não, isso é possível na cidade brasileira de Manaus e sua impressionante Casa de Ópera (Rainforest Cruises, 2013, *online*, tradução nossa).

Em contrapartida,

o festival significa para a população manauara muito mais do que a realização dos espetáculos líricos propriamente ditos, posto que sua produção começa muito antes do evento, gera emprego e renda para a cidade, estimula o turismo cultural e aquece a cena artística e musical da região. Além disso, o festival ostenta com orgulho a formação de artistas e músicos locais, que estudam e se especializam nos liceus com a finalidade de atuar diretamente nos espetáculos (Vlaxio; França, 2022, p. 6).

A cadeia produtiva que ronda o festival é um dos grandes méritos do evento. Os corpos artísticos formados pela necessidade de atender ao festival congregam-se em uma dinâmica bastante específica, na qual a demanda do evento movimenta a formação de artistas locais, às vezes de modo amador — inicialmente, quando jovens procuram os cursos oferecidos pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa —, mas que ultrapassa para a carreira profissional — posteriormente, quando os alunos dos cursos passam a se envolver mais diretamente com as atividades do festival, bem antes de sua realização nos meses de abril e maio.

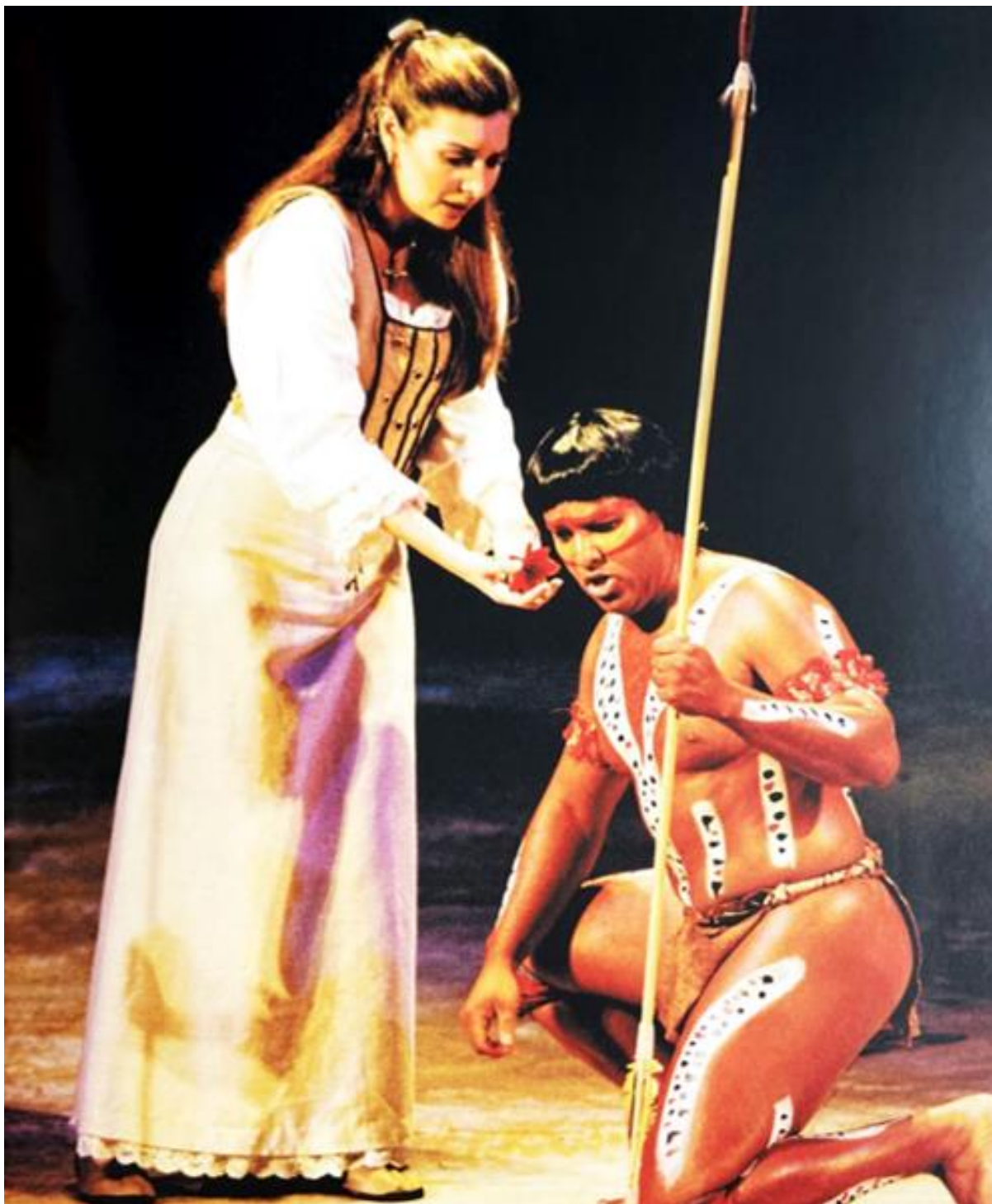
Essas demandas também são uma mostra da força da ópera — pelo menos indiretamente, no caso do festival —, haja vista que tais movimentações se sustentam em uma potência de exploração dos recursos humanos locais para inseri-los diretamente nas dinâmicas da cultura, isto é, na participação popular. Minimamente, a participação de artistas locais em um evento desta magnitude serve para torná-lo próprio da região, de modo que passa a ser compreendido na sua concepção local, o que, em certo senso, contribui para uma percepção de orgulho por parte da população.

Por certo, o festival hospedado no Teatro Amazonas tem sido usado para impulsionar o turismo local, “no intuito de transformar o Amazonas em um efetivo polo turístico, o que enquadra tais ações culturais e de reestruturação urbana [no novo perfil da cidade]” (Bertolini, 2017, p. 69). Mas o impacto do evento transborda as urgências da necessidade de movimentar a economia da região por meio de “estratégias de *city marketing*, onde a imagem da cidade é transformada em mercadoria”. Refiro-me aqui aos impactos culturais, muito mais indicativos do sucesso do festival e da justificativa para sua relevância.

Como consequência, assoma-se a essa relevância a oportunidade de valorização de compositores e obras nacionais, junto ao repertório europeu replicado ao longo das primeiras edições. O desejo nacionalista embutido nessas ações integra parte da dívida implícita da inércia cultural da cidade, que agora tenta se redimir da maneira correta, trazendo aos palcos do principal teatro do Amazonas espetáculos de todas as regiões em que a prática lírica é observada na sociedade.

FIGURA 12 – Performance de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, em 2000, no Festival Amazonas de Ópera.

À esquerda, vê-se a personagem Cecília, interpretada pela soprano Claudia Riccitelli, e, à direita, o personagem Peri, interpretado pelo tenor Eduardo Itaborahy. É tida como a primeira ópera brasileira a ser aclamada mundo afora, e sua abertura ficou famosa ao se tornar tema do programa de rádio A Voz do Brasil.



Fonte: Fotografia de Alberto Cesar Araujo e Roumen Koyniov (Viana, 2011, p. 49).

Exemplos disto puderam ser verificados em festivais anteriores, como na quarta edição, que teve como destaque a ópera *Il Guarany* (1870), de Antônio Carlos Gomes (1836–1896), cujo enredo apresenta personagens indígenas e sua relação com o homem branco (ver Figura

12). Pode-se mencionar também a décima sétima edição, em 2013, que aderiu, em uma de suas campanhas publicitárias, ao *Harlem Shake Challenge* (Culturadoamazonas, 2013), desafio viralizado nas mídias sociais e repetido em escala global naquele ano (ver Figura 13). As ações destas duas edições, assim como em todas as outras, demonstram, no contexto desta pesquisa, uma aproximação do espetáculo à realidade vivenciada pelo público que o frequenta ou é afetado de alguma forma por sua realização.

FIGURA 13 – *Harlem Shake Challenge* do XVII Festival Amazonas de Ópera.

A partir da proposta do desafio, no primeiro frame vê-se os músicos da Orquestra Amazonas Filarmônica tocando seus instrumentos como normalmente o fazem; no segundo frame, os mesmos músicos dançam da forma mais imprevisível possível, ao som da música original do desafio, desenvolvida por Baauer, em 2012.



Fonte: Culturadoamazonas (2013, *online*).

Adicionalmente, Malheiro (2011, p. 11) — maestro e diretor artístico do festival desde sua criação, e que se encontra à frente dos músicos na Figura 13 — enfatiza que “muitas obras de compositores brasileiros foram restauradas e/ou apresentadas pela primeira vez aqui, *Poranduba* de Villani, *Yerma* de Villa-Lobos com partitura toda revisada, ganhou uma versão completa [...]”, corroborando o posicionamento do festival em relação à priorização de obras e artistas nacionais. Ainda segundo o músico, os repertórios dos espetáculos vão do barroco ao contemporâneo, sempre monitorando o desejo do público de assistir a determinadas composições aliadas ao oferecimento de adaptações de fenômenos da realidade local e global.

Nas breves palavras do então governador Eduardo Braga (2005 *apud* Viana, 2011, p. 121), “o Festival Amazonas de Ópera traduz ao mesmo tempo a capacidade de nossa gente produzir, desenvolver e gerar alternativas para o desenvolvimento econômico [...]”. Mas não

apenas isso, pois “a ópera tem sido um polo catalisador de esforços e competências de artistas, maestros, técnicos brasileiros e do exterior, que têm conseguido demonstrar em quase sessenta dias de espetáculos e convivência artística, anualmente, elevado senso profissional”. Isso enfatiza a qualidade técnica que, frente a um orçamento modesto se comparado aos festivais de outros países, mostra o amadurecimento da administração pública local.

As primeiras edições do festival funcionaram como um ensaio para ajustar os aspectos técnicos, mas também para fazer uma cartografia da recepção do público. Afinal de contas, ao contrário dos espetáculos performados no período da *Belle Époque* — em que se priorizava a elite e se colocava o resto da população em segundo plano —, no festival atual o foco é justamente a população que nunca teve acesso à ópera. Por esse motivo, ainda hoje, o festival se adequa às modulações da estruturalidade na lógica cultural, como no cenário da pandemia de Covid-19, em que a vigésima terceira edição do festival aconteceu na modalidade remota (Ópera Latinoamérica, 2021), com vistas a assegurar o distanciamento social e evitar a propagação do vírus de SARS-CoV-2.

FIGURA 14 – Captura de tela da récita d’*O Contractador dos Diamantes*, de Francisco Mignone, transmitida em 7 de maio de 2023, com legendas em português e tradução simultânea para LIBRAS. De acordo com A Crítica (2023, online), a ópera foi performada pela última vez no Rio de Janeiro, na década de 1950. Por isso, “o Festival Amazonas de Ópera firmou parceria com a Academia Brasileira de Música para restaurar as partituras, criando uma versão exclusiva para a obra de Mignone”.



Fonte: Cultura em Casa (2023, online).

Em algumas de suas edições, o festival conta com auxílio da tecnologia para um maior alcance de seus espetáculos. Em sua vigésima quinta edição, no ano de 2023, as récitas das óperas foram transmitidas ao vivo pelo YouTube no canal da Cultura em Casa, uma plataforma

gratuita de conteúdo cultural por demanda (ver Figura 14). As transmissões foram realizadas com projeção na tela de legendas para o português dos libretos, bem como tradução simultânea para a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Após a transmissão, as récitas se tornam disponíveis para o público no canal do YouTube da Secretaria responsável pelo festival.

Com efeito, esse movimento do uso de mídias para transmissão dos espetáculos segue o caminho do novo momento da ópera, em que sua midiaticização pode significar sua sobrevivência junto a outros gêneros musicais e formatos artísticos. O festival manauara parece se preocupar em acompanhar essas mudanças de modo orgânico, com vistas a garantir, sobretudo, uma maior facilidade de acesso. A transmissão simultânea com legendas e tradução para LIBRAS pode ser assistida de qualquer lugar com acesso à Internet e dispositivos com navegadores ou aplicativos, o que permite a formação de uma audiência não-presencial que tende a crescer ainda mais nos próximos anos do festival.

Em vista disso, ao longo de sua trajetória,

o empenho era criar as condições adequadas e produzir o Festival Amazonas de Ópera inteiramente em Manaus, de forma gradativa, preparando artistas e técnicos, criando orquestra, profissionalizando o coral, constituindo o corpo de dança oficial do Teatro, gerando emprego e renda, enfim, buscando efetivar o evento como mola impulsora de outras ações no campo das artes (Viana, 2011, p. 243).

De modo que,

em 1994, traçamos um plano de ação a ser implantado pelo Estado em busca da construção coletiva de uma política pública de cultura, quando a ópera foi definida como eixo central daquele projeto, por várias razões, inclusive a de tradição do Teatro Amazonas e memória da cidade e suas múltiplas possibilidades de representação artística (Braga, 2005 *apud* Viana, 2011, p. 121).

Politicamente, o festival tem sido palanque para debates sobre a cultura da região, que depositam no evento a grande esperança de redenção para os anos de letargia cultural. Socialmente, o festival é entendido pela população que costuma frequentá-lo como uma celebração da identidade construída em torno do evento, tal como o Carnaval para o Rio de Janeiro ou o Festival Folclórico do Boi-Bumbá para Parintins-AM, com a diferença que o Festival Amazonas de Ópera, em geral, estende-se por dois meses inteiros do ano, quase sempre em abril e maio, com espetáculos distribuídos nos fins de semana pelo grande teatro e em outros prédios históricos na capital e no interior do Amazonas, além de performances ao ar livre. Nessa

medida, o festival deixa de se isolar em Manaus e parte em um itinerário com parada em outros municípios do estado. Assim, “fiel ao projeto de interiorizar, cada vez mais, a cultura, este ano [2010] o Festival chega até Novo Airão [município do estado do Amazonas], oferecendo ao homem do interior a oportunidade de acesso ao espetáculo lírico e às artes” (Aziz, 2010 *apud* Viana, 2011, p. 209).

Culturalmente, por conseguinte, o festival gera um circuito movimentado pela dinâmica da programação anual, pensada pela direção artística para incutir no público reflexões pautadas na realidade manauara. Assim, “Manaus e o Teatro Amazonas são ímpares pela sua localização geográfica e pela sua história, mas hoje também pelo seu Festival de Ópera dentro do cenário mundial” (Malheiro, 2011, p. 11). A cada ano, portanto, os espetáculos tornam-se mais sofisticados e contam com um maior número de recursos humanos local. Isso cede ao festival um caráter ainda mais regional — proposta objetivada no cerne de sua idealização, na década de 1990, quando foi implantado.

Cabe também ao Festival realizar grandes espetáculos não só no Teatro Amazonas, como também em praça pública e nos municípios do Estado, reunindo plateias das mais diferentes camadas sociais, para momentos de puro encantamento. Pioneiro em seu formato, único na América Latina, o Festival Amazonas de Ópera é ainda mais inovador e audacioso, ao oferecer pela primeira vez no Brasil, a montagem completa do *Ciclo do anel* de Wagner, atraindo amantes da ópera de várias partes do mundo (Braga, 2005 *apud* Viana, 2011, p. 121).

Consequentemente, atravessam o festival questões muito claras quando vistas em paralelo. O resgate da herança operística está plenamente contemplado na justificativa da realização dos espetáculos, mas ao mesmo tempo dimensiona um esforço coletivo para ajustar a herança aos moldes da contemporaneidade. Mais uma vez, a cidade passa por um período de modernização, porém, desta vez compreende a população como um todo e não apenas a elite. Logo, a audácia de oferecer acesso à erudição por meio da ópera se manifesta como um objetivo alcançado, que se reafirma a cada nova edição do festival.

Um dos indicativos dessa tentativa de alcançar o público tornou-se ainda mais claro em 2018, com a criação do *Projeto Ópera Delivery*, que se propunha a descentralizar as performances das óperas, levando as apresentações do teatro às casas da população (ver Figura 15). De acordo com Alencar (2018, *online*), “foram 50 apresentações realizadas em domicílio, beneficiando 1.076 pessoas e envolvendo 25 artistas”. Assim, “a casa de espetáculos não foi o único local a receber os tenores e músicos durante o Festival, não. Neste ano, foi possível assistir a uma apresentação de ópera sem sair de casa” (G1 Amazonas, 2018, *online*).

FIGURA 15 – Apresentação da ária *O Mio Babbino Caro*, da ópera *Gianni Schichi* (1918), de Giacomo Puccini.

Na imagem, vê-se um dos grupos inscritos no Projeto Ópera Delivery assistindo à apresentação em domicílio. O ambiente improvisado permite o acondicionamento de mais espectadores no local, expandindo o alcance do projeto para os inscritos e para a vizinhança interessada nas récitas selecionadas para a apresentação.



Fonte: *G1 Amazonas* (2018, online), reprodução de Rede Amazônica/TV Globo.

A partir de iniciativas como esta, convém assumir que o sentido gerado pela realização do festival alcança muito mais indivíduos do que apenas aqueles que frequentam formalmente o principal teatro que hospeda a temporada de óperas. Em diversas edições, a produção do evento leva o espetáculo — ressignificado para públicos mais específicos — a escolas públicas da capital e do interior do estado, como forma de pavimentar no imaginário das crianças e adolescentes parte da tradição lírica que se instala, desde os períodos áureos da borracha, na cultura manauara.

Nesse senso, pessoas que jamais haviam sequer entrado no Teatro Amazonas — pelo receio de encontrar ali um espaço elitizado, edificado no meio da selva apenas para os senhores da floresta —, passam a esperar pelo festival para frequentar o ambiente da Casa de Ópera, ao passo em que constituem parte de um novo ciclo sendo escrito pela história. Os artistas amazonenses — antes escassos, menosprezados pelo poder público, desejosos de abandonar a cidade em busca de oportunidades de trabalho — agora encontram validação na realização do festival, fundindo-se a uma semiose contínua na lógica cultural da semiosfera da região.

Nessa conjunção, o que antevejo para o século que iniciamos há pouco é, portanto, um período de reparação histórica que, se administrado corretamente e ciente do seu passado,

poderá redimir todas as décadas em que a chama da cultura operística, musical e artística da cidade permaneceu apagada pelas intempéries do tempo. De todo modo, como bem pontua Viana (2011, p. 243), o Festival Amazonas de Ópera é “afinal um grande patrimônio do povo amazonense”, cuja população experimentou, aprovou e agora passa a consumir a ópera no seu cardápio cultural.

grand finale

QUINTA PARTE: UMA CULTURA LÍRICO-MANAUARA



A música erudita, o canto lírico e os corpos artísticos: sobre o palco do Teatro da Selva, enregelado por cem anos de silêncio, a luz voltou a se acender. A arte, finalmente, despertara.

— Braga (2005 *apud* Viana 2011, p. 9).

Este capítulo, que encerra a investigação apresentada nesta tese, constitui a parte empírica da pesquisa, isto é, os resultados mais concretos elucidados no universo temático aqui trabalhado. Envereda, nesta medida, por entre os processos comunicacionais oriundos de uma tradição lírico-manauara, ora formalizada como argumento principal da investigação. No interior dessas estipulações, concluo que a cultura lírico-manauara, pautada na tradição da ópera, é atravessada por cinco dimensões — estas, por sua vez, empíricas, diacrônicas e semióticas —, que são abordadas nesse capítulo.

Todas as dimensões a serem sugeridas como resultados inferenciais deste estudo solidificam-se sobre o aspecto diacrônico que atravessa a tradição lírica, por sua vez resgatada no período da *Belle Époque* Manauara, e que se estende até os dias atuais. Passam, contudo, por ressignificações compatíveis com os ajustes dos processos comunicacionais para a interface da cultura manauara com os espetáculos líricos. Assim, a corporificação do argumento de uma lírica manauara se dá por meio da dimensão da elite, da dimensão cidadina, da dimensão transgeracional, da dimensão de resgate e da dimensão do acesso.

A primeira dimensão — da elite — apresenta as discussões acerca da alta-roda no período da *Belle Époque* Manauara, bem como toda a movimentação para as intervenções urbanísticas que culminaram na construção de uma casa de ópera. A segunda dimensão — cidadina — refere-se à primeira grande modernização pela qual passou a cidade no mesmo período, que imprimiu no comportamento urbano um anseio por entretenimento erudito como nos moldes europeus, ali acessados por meio da ópera.

Por conseguinte, a terceira dimensão — transgeracional — situa o Teatro Amazonas como um símbolo urbano que atravessou a história de Manaus no último século, sendo testemunha das transformações urbanas e da lógica cultural da população. A quarta dimensão — de resgate — trata diretamente do Festival Amazonas de Ópera como herança operística da *Belle Époque*, e que sustenta atualmente o argumento de uma tradição lírica na cidade, além de influenciar na cultura local por meio de sua repercussão.

A quinta e última dimensão proposta — do acesso — discute as questões voltadas para a “deselitização” de uma cultura lírica em Manaus. Apresenta as ações político-culturais do festival, do chamamento à população para participar dos espetáculos, tanto como espectadores

como integrantes dos corpos artísticos. Também aborda os aspectos relacionados aos preços para acesso aos espetáculos, bem como as tentativas de descentralização do evento com vistas ao alcance de um público ainda pouco tocado pelo festival.

Diante disso, este capítulo visa à apresentação de possibilidades para responder aos questionamentos e problematizações da investigação. Não se pretende afirmar que a semiosfera de uma cultura-lírico manauara está restrita a estas cinco dimensões. O que se põe em evidência, contudo, é a proposta de que tais dimensões, conforme elencadas e desenvolvidas a seguir, constituem um corpo teórico e empírico capaz de embasar o argumento para a existência de uma cultura manauara diretamente vinculada à lírica. Destarte, o produto textual oferecido adiante parte desses delineamentos, e os coloca à prova.

5.1 Dimensão da elite: o devaneio da alta-roda

O termo “devaneio” que integra o título desta seção faz referência a um intenso desejo da elite para modernizar a cidade de Manaus no período da *Belle Époque*. Nesse recorte temporal, sobre o qual muitos historiadores divergem quanto aos seus impactos — se positivos, negativos ou mesmo demasiadamente romantizados —, considero principalmente a movimentação de uma parcela pequena de indivíduos da alta-roda manauara — a elite financeira —, cuja finalidade se encaminhava no sentido de executar intervenções urbanísticas, que por sua vez carregavam aspectos bastante intrínsecos a um objetivo maior: embelezar Manaus, higienizá-la e adestrar sua população para torná-la a vitrine dos bons costumes ambicionados pelos recém-retornados de temporadas na Europa.

Ocorre que “antes do apogeu da borracha, na área urbana de Manaus, conviviam ricos e pobres, brancos, índios, mamelucos e mestiços” (Dias, 2019, p. 29). A diversidade sempre foi uma característica presente na constituição demográfica manauara, e tal fato exprimia-se como um obstáculo para os mais ricos a ser mitigado no processo de desenvolvimento urbano da cidade. A conclusão era a de que não poderia haver de fato um embelezamento da cidade sem antes haver uma higienização, tanto do “lamaceiro” proveniente da configuração de floresta que rodeava os agrupamentos urbanos, quanto da insistente presença de indivíduos que não combinavam com os ideais da boa civilidade.

Começava a incomodar à elite branca o fato de Manaus parecer mais uma aldeia do que uma cidade, uma vez que a esmagadora maioria de seus habitantes era formada de índios e mestiços, que davam os tons culturais da capital da Província do Amazonas. Assim, tornava-se imperioso para a

minoria branca eliminar a fisionomia índia que Manaus possuía. Nesse período reiniciou-se o processo gradativo de ocidentalização da elite que, embora lento, entrava em choque com formas culturais nativas, de fortes raízes indígenas. Na ótica daquela minoria econômica e politicamente dominante, a situação se agravava pela ausência de uma estrutura urbana que permitisse a separação física entre os dois modos de vida. O espaço de Manaus — dividido em cinco bairros (Campinas, São Vicente, Remédios, Espírito Santo e República) — era ocupado por índios, mamelucos, portugueses, negros em número reduzido, imigrantes nacionais e estrangeiros, sem distinção de classe, cor ou profissão (Santos, 2010, p. 187).

A passagem anterior torna-se conveniente para responder à seguinte questão, que se trata de uma das perguntas norteadoras para esta investigação: Como se configura a cultura manauara? Talvez fosse melhor especular a partir de que características se constitui uma cultura manauara. O autor esclarece a participação inescapável da elite nas movimentações da cidade, especialmente no contexto de urbanidade. Por certo que esta resposta atravessa a história da cidade de Manaus, bem como a composição da população manauara.

Todavia, para o espectro deste estudo, uma resposta possível para esta indagação deve considerar a diacronia dos eventos iniciados no período de influência francesa da *Belle Époque*, para então rastreá-los à atualidade, a fim de identificar um fio condutor capaz de possibilitar um delineamento dos traços de uma cultura que seja, efetivamente, manauara. Assim, o que se segue a partir daqui são tentativas de encontrar pistas para uma resposta que satisfaça o eixo deste questionamento.

Segundo Daou (2014, p. 39), em meados do século XIX a população da antiga Barra⁴⁹ “era predominantemente de indígenas e caboclos, o que não passava despercebido aos que ali chegavam, de modo que vários registros assinalam a notável presença indígena na composição das primeiras famílias”. Era comum, portanto, haver casamentos entre homens brancos e mulheres indígenas, o que, ainda de acordo com autora, “foi um dos caminhos do abrasileiramento dos europeus que ali viviam, visto que as mulheres de origem indígena (caboclas) por muito tempo formaram a maior proporção de população feminina [...]”, e por isso estavam mais acessíveis aos homens brancos.

A elite financeira da época mantinha um interesse por permanecer no topo da dominação social, política, urbana, mas não parecia se importar com um pouco de “desembranquecimento” da pele, contanto que todo o resto permanecesse branco. Isto porque, embora as opções disponíveis para relações afetivas se compusessem em sua maioria da mestiçagem dos mais

⁴⁹ Segundo Daou (2014, p. 67), “em 1848, a Vila da Barra do Rio Negro foi elevada à categoria de cidade e, com a implantação da Província em 1852, tornou-se capital. Em 1856 teve a consagração do nome Manaus”.

ricos, as sociabilidades deveriam preservar os padrões europeus encontrados nos ideais franceses dos bons costumes, dos modos de se portar, de vestir, de apreciar música, de vislumbrar as artes, e assim por diante.

Para Santos Júnior (2007, p. 8), “a filtragem ou as reinterpretações das culturas européias pelas elites locais foi utilizada para produzir um dinamismo diferenciado do já existente na cidade”, que se traduz em modificar as configurações do panorama citadino para tocar por meio das materialidades arquitetônicas e urbanísticas a composição cultural dos nativos. Ainda segundo o autor, “o espírito de modernidade do início do século XX abrilhantou e impulsionou as autoridades da cidade, elites gomíferas e intelectuais, à busca pelo domínio sobre a natureza, resultando um vigor material degustado por poucos e pretendidos por muitos” e que dividiu as narrativas sobre a *Belle Époque* Manauara.

Tratava-se, portanto, de um melhoramento citadino sem foco em todos os cidadãos, mas cuja percepção externa poderia ser preenchida pela ilusão de que aquela cidade melhorada era usufruída por todos seus habitantes. Afinal de contas, os bondes, a eletricidade, as galerias de esgotos e outras intervenções urbanas aprimorariam em automático a rotina dos que ali viviam, logo, ainda sob essa percepção, o progresso em curso somente poderia significar um aspecto positivo para os manauaras — independentemente se nem todos andassem de bonde, tivessem luz elétrica em suas residências ou usufríssem nos novos sistemas de saneamento básico nos subsolos da cidade.

Todavia, é considerável o número de autores que escrevem sobre aquela época a partir de uma divergência desse melhoramento para todos. A noção principal que se extrai da leitura desses materiais — seja em livros, estudos acadêmicos ou registros nos veículos de imprensa — é a de que o argumento do progresso embutido nas intervenções urbanas alicerçava-se na promessa de melhoria para toda a população, mas, na prática, os tais melhoramentos alcançavam apenas as famílias abastadas e pouco caso se fazia em relação àqueles que não conseguiam partilhar dos usos do progresso. Sobre isto, Santos Júnior (2007, p. 8) esclarece que “a própria idéia de modernidade adquiriu sentidos restritos para elites e autoridades locais”, e dessa maneira “uma das tensões culturais no cotidiano da cidade ocorria quando as mesmas convenções e relações sociais estabelecidas entre as elites eram postas como parâmetros para outros habitantes”.

Assim, discutir sobre uma cultura manauara requer uma compreensão bastante aprofundada de que a própria população, no fim do século XIX, era moldada a partir da promessa de progresso. Essa promessa partia da elite financeira e parecia chegar aos mais pobres como uma ideia de que todos poderiam usufruir do desenvolvimento urbano. Contudo,

na rotina do caos urbanístico, essa promessa se fragilizava e os habitantes de assentamentos mais afastados do Centro Histórico não conseguiam acesso às mudanças positivas do embelezamento da cidade.

Logo, no viver manauara tentara-se impor um viver europeu, mas não eliminou totalmente as culturas indígenas, que se materializavam em hábitos e costumes que passaram a ser uma prática unilateral, e sua presença em prédios públicos também foi imperativa, nem se fosse para “lembrar que um dia Manãos havia sido uma tapera”, um dia que foi cada vez mais distanciado do imaginário popular e a historiografia celebrativa pouco procurou dar voz aos personagens obscuros dessa cidade neste período. Claro está que para construir uma nova sociedade, é necessário reconstruir seu passado. Um passado sem resistências ou lutas, um passado idílico que não representa nenhum perigo (Braga, 2016, p. 161).

Tentar viver como os europeus não era, em si, um problema do ponto de vista ideológico. Era nas diferenças praticamente logísticas que o verdadeiro desafio se encontrava, pois a elite tentava replicar em um local recém-elevado à categoria de cidade um padrão que as capitais francesa, italiana e inglesa mantinham há alguns séculos. Pensavam eles — isto é, a elite — que dinheiro seria o suficiente como combustível da máquina do progresso, ainda mais com a prosperidade da indústria gomífera. Todavia, esbarraram nos entraves sociais, habitacionais, de segurança pública e saneamento, que escancararam os desdobramentos com os quais a noção de progresso deveria lidar.

Impossibilitada de conseguir o que queria na velocidade que gostaria com as pessoas que desejava, a elite apontou sua “flecha de ouro” — expressa ali na riqueza proveniente do extrativismo da borracha — para soluções mais peremptórias. Esse anseio apressado culminou na pressão política para erguer no coração do agrupamento urbano um símbolo que dissesse com todas as letras que Manaus era civilizada: o Teatro Amazonas. A casa de ópera se tornaria, em última instância, o prêmio de consolação de uma elite que não conseguiria — por mais que tentasse — europeizar uma cidade inteira.

Fato é que, “durante muito tempo, o Teatro Amazonas [...] foi um dos maiores símbolos de riqueza do ciclo da borracha na Amazônia [...]. A riqueza desfilava pelas ruas com pessoas em belas vestimentas, feitas de várias camadas de tecidos, inapropriados para o calor tropical” (Rossi, 2015, *online*). Estava fundida na junção entre o teatro e os requisitos para frequentá-lo a simbologia daquela casa de ópera como o estandarte da elite financeira. Além disso, a autora acrescenta ainda que, “como os filhos dos barões da borracha eram enviados à França para estudar e voltavam falando francês, a língua tornou-se oficial entre os nobres”, e às vezes era ensinada à criadagem, que não deixava de ser cabocla, mas deveria cumprimentar os herdeiros

dos padrões com um *Bonjour, Monsieur* ou *Bonjour, Madame/Mademoiselle* todas as manhãs a fim de transportar seus empregadores de volta à Paris de suas lembranças, uma vez que a “Paris dos Trópicos” tinha limitações na comparação com a cidade original francesa.

Outro aspecto relevante a se destacar é a frequência de visitantes de outros lugares que desembarcavam nos portos manauaras àquela época, e acabavam movimentando ainda mais as dinâmicas de sociabilidades. “A presença de estrangeiros na formação da sociedade amazonense na configuração da elite local é significativa [...]” (Daou, 2014, p. 49). Essa diversidade — que acrescenta o estrangeiro à previamente existente diversidade local de pessoas — remodelava a alta-roda “bellepoquesa”. A autora aventa que, “além dos tradicionais portugueses com quem compartilham atividades de exportação e importação, é na cidade que a presença de estrangeiros, sobretudo europeus, se evidencia”. A passagem destaca ainda: “proprietários de ascendência alemã, inglesa, francesa e italiana têm seus nomes estampados nas fachadas das casas comerciais ao lado das mercearias e dos armazéns de portugueses já estabelecidos”, e tal fenômeno demográfico contribuiu para uma reconfiguração da paisagem urbana, cujos vestígios perduram até hoje, especialmente no Centro Histórico da cidade.

Como em qualquer outro lugar, a conjunção da diversidade demográfica possibilitada pelo ajuntamento de vários imigrantes levou a uma espécie de reajuste nas configurações sociais, econômicas, culturais, religiosas e assim por diante. Quando se assoma a este fenômeno o fato de que Manaus experimentava uma dinâmica de desenvolvimento urbano, torna-se possível supor que o crescimento da cidade não se deu tão ordeiramente quanto se projetava, o que cedia certo cenário de caos para aquele recorte temporal, e implicava nos vários problemas relatados pelos autores que tratam das desigualdades que se evidenciaram em meio aos argumentos do progresso.

Assim, até mesmo essa rotina não conforme pela qual passava a população manauara à *Belle Époque* serviu para deixar marcas na formação de uma cultura local, fosse por meio das trocas simbólicas ou simplesmente comerciais. Sob essa perspectiva, os imigrantes podem ser considerados como parte relevante das mudanças ocorridas na cidade entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, e sua influência pode ser rastreada a vários dos costumes que dali passaram a surgir. Alguns desses novos sujeitos que desembarcavam no porto juntaram-se à elite financeira; outros, contudo, proliferaram pela classe trabalhadora, aumentando o corpo miscigenado dos habitantes permanentes.

De certa maneira, parecem confluir no período da *Belle Époque* dois segmentos que pesam sobre a formação de uma cultura manauara, isto é, um segmento caboclo e um segmento europeu que, em simultâneo, contribuíram significativamente para a construção de uma

semiosfera. No primeiro segmento, tem-se uma herança indígena proveniente dos povos nativos da região, que, embora sofressem inúmeras tentativas de um “embranquecimento” por parte da elite incomodada com as características caboclas, não tinham como ser excluídos da composição dos traços distintivos do que significava ser manauara naqueles tempos.

Essa herança indígena, inclusive, era vista pelos estrangeiros sob um olhar de exótico, que por vezes servia para chamar atenção de outras nações para a selvageria dos nativos em pleno processo de adestramento social. Nessa conjuntura, a característica exótica da região e de seus habitantes tornava-se um atrativo turístico, mas também com promessa de potencial para investimentos em uma localidade com imensa riqueza de recursos naturais, e que ainda não era explorada em nível industrial, o que podia gerar oportunidades para empresários com o certo conhecimento para tirar proveito desses recursos.

No segundo segmento — em contraste à herança indígena —, o lastro de uma influência europeia também se impunha na caracterização da cidade naquele período. Por certo que, como explicitado, a influência francesa predominava nas sociabilidades da elite na *Belle Époque*. Todavia, a influência dos imigrantes portugueses, alemães, ingleses, italianos — em maior ou menor escala — tocou de forma relevante a formação de uma cultura manauara. As práticas trazidas pelos imigrantes e incorporadas na rotina local se confundem hoje com o comportamento caboclo, e podem ser consideradas até certa extensão como indissociáveis da cultura manauara.

Consequentemente, uma semiosfera única foi se construindo ali, cujo processo de semiose não se constituiu de todo uniforme, mas atravessou a confluência de várias culturas que se encontraram naquele momento da história e tiveram grande importância no desenvolvimento urbano da cidade. Como resultado disso, seria possível concluir que uma cultura efetivamente manauara está imbricada de uma herança plural e, sobretudo, rastreável ao período da *Belle Époque* pelo menos de modo seminal, como um epicentro histórico, haja vista que, anteriormente, a dominância dos povos nativos na região se sobrepunha a quaisquer intervenções estrangeiras, que ainda não tinham força tão relevante para assomar-se aos traços culturais de Manaus no início de sua existência.

A configuração de uma cultura manauara, portanto, é tocada pelas heranças de outras culturas, porém, de modo mais sutil, haja vista que a elite tentava constantemente moldar as dinâmicas sociais sob o padrão europeu. Dentro dessa perspectiva, os comportamentos da população deixavam de ser orgânicos à sua origem para se tornarem artificiais por meio das alternativas que lhe eram oferecidas. Qualquer sociabilidade que fugisse a essa composição acabava se tornando uma característica dissidente para os residentes da cidade, com perfil de

resistência, isto é, práticas clandestinas executadas longe dos olhos da elite e reservadas aos pequenos grupos sociais que não viam como atrativos os eventos dos teatros, ou que preferiam interações mais simples entre amigos e conhecidos.

Tal como explicitado no capítulo anterior, o período que compreende a *Belle Époque* Manauara fez proliferar novas formas de sociabilidades na cidade, que iam desde os divertimentos públicos em balneários, até eventos mais pomposos nos teatros. Mesmo nessas sociabilidades era possível fazer uma diferenciação entre os seus praticantes e frequentadores, de modo que a noção de elite/não-elite fica ainda mais evidente nesses retratos da vida urbana. Se os botecos em *layout* de bistrô emprestado do modelo francês recebiam os trabalhadores depois de um dia árduo de trabalho, os teatros — especialmente o Teatro Amazonas — eram anfitriões de um público mais seletivo, da alta-roda, que contrastava com o resto da população comum em termos de poder aquisitivo.

Esse contraste ganha novas nuances quando nos deparamos com a existência de mais de um tipo de elite. Os registros dão conta de que, ao longo da *Belle Époque* Manauara, o acesso aos benefícios do progresso era muito mais efetuado por um grupo de empresários, comerciantes e membros de famílias ricas da região, que compunham, portanto, uma elite financeira. Esta elite tinha grande voz sobre as decisões administrativas, pois os próprios administradores, não incomum, surgiam desse próprio agrupamento seletivo que detinha o fluxo de capital na cidade.

Atualmente, porém, se considerarmos o Festival Amazonas de Ópera, podemos visualizar um grupo, também seletivo em relação à totalidade demográfica de Manaus, que continua frequentando os círculos sociais, como no caso dos festivais hospedados no Teatro Amazonas, por exemplo. Trata-se, novamente, de uma elite, porém, uma elite remodelada, pois não é mais composta em sua maioria por empresários, comerciantes e indivíduos abastados com heranças de família.

Parece haver uma nova configuração da alta-roda manauara nesses eventos, que seria uma elite intelectual. Este grupo provavelmente se constitui de acadêmicos e pesquisadores das Instituições de Ensino Superior, artistas das mais variadas modalidades de arte — aí ilustradas a música, a dança, a literatura, as artes plásticas, a pintura etc. — e, com elevada frequência, universitários da região em níveis de graduação e pós-graduação, dado este que se aproxima do argumento de que o Festival Amazonas de Ópera conquistou na atualidade uma das plateias mais jovens no Brasil para este tipo de evento (Diário da Capital, 2023, *online*), o que “evidencia o interesse das novas gerações pelo gênero da ópera e coloca o Amazonas como um Estado de destaque na cena lírica do país”. Todavia, a suposição de uma elite intelectual tal

como descrita acima se trata de uma inferência pessoal enquanto pesquisador destes temas, haja vista que não há, até o momento, dados divulgados acerca do perfil socioeconômico do público que frequenta o festival, portanto, fica a ressalva.

Se há uma contribuição direcionada a um lado bastante positivo da elite financeira no período da *Belle Époque* Manauara, essa contribuição poderia ser traduzida na atuação da elite como uma espécie de mecenas para os espetáculos. Não necessariamente exercendo o mecenato como patronos das obras a serem performadas nas casas de espetáculos, mas, mais precisamente, como atores que pressionavam os administradores para dispensa de recursos públicos na intenção de firmar contratos com companhias artísticas estrangeiras, que então passaram a colocar Manaus no circuito de suas turnês. Nesse esquema, o ato de frequentar o teatro incluía-se como comportamento impresso na cultura; uma espécie de busca pela civilidade a partir das práticas eruditas.

Considero que o entendimento do Teatro Amazonas como uma *opera house* é certamente uma interpretação possível para a compreensão de seu significado como mais um monumento expressivo do progresso e do fazer civilizatório. No entanto, isto leva a se questionar se o Teatro teria sido desde sempre pensado como casa de ópera ou se este é um entendimento particular, uma explicação que se forjou em função da afirmação da elite consoante a projeção da cidade como cenário particular de sua atuação e como melhor “sinal” de civilização (Daou, 2014, p. 172).

Nestes termos,

assim como a ópera estava ligada ao lazer culto e aristocrático, ela teve que buscar uma platéia que não se restringisse à nobreza, embora estivesse ligada aos seus costumes. O teatro no século XIX, acompanhando com as transformações sociais ao longo do período, resultou em uma ampliação do público freqüentador das casas de espetáculos ligadas à ópera: as classes médias urbanas. Embora a cidade de Manaus ainda fosse pequena, com poucas características urbanas e com uma pequena população, os espetáculos de ópera existentes no Eden eram destinados a esse público. As críticas à companhia de Franco, quando ocorriam, eram diplomáticas e educadas. As censuras se voltavam para o público, os folhetinistas ficavam indignados com o comportamento da platéia e a instalação física do Eden, tão precária, para receber as companhias (Villanova, 2008, p. 198).

As passagens anteriores contribuem para uma compreensão bastante elucidativa de uma cultura manauara galgada a partir dos símbolos e fenômenos da *Belle Époque*. Primeiro porque o Teatro Amazonas era tido como a representação do progresso para a cidade, pois expressava-se como o maior lembrete visual da civilidade no epicentro urbano da época. Por conta disso, o

prédio tornou-se logo um monumento que, para a elite financeira que mais o utilizava, despontava como um marco da civilização, o que implicava dizer que sua carga s gnica extrapolava a finalidade para a qual foi construído — a de receber a  pera e as outras artes —, e transbordava para configurações culturais em que frequentar o teatro poderia ser traduzido como a manutenção dos bons costumes.

Até certo ponto, essas articulações se encaixam nos “aspectos da essência s gnica da cultura” (Lotman; Uspenskij, 1979, p. 67–68, tradução nossa), que ali se alicer avam por meio de uma evidenciada relevância da  pera para os indivíduos que a consumiam pelos meios de que dispunham. Além disso, a  pera carregava um peso de nobreza, sob o qual consumi-la significava praticar um tipo de lazer culto, recomendado para aqueles que buscavam um comportamento mais citadino, próximo da erudição, da vivência como bom cidadão. Por consequência, essas camadas de sentido punham a  pera no núcleo da cultura, tornando-a essência para aquele recorte de tempo, de local e de população — que se concretizava na Manaus da *Belle  poque*.

Por se diluir na cultura da cidade — que estava longe de uma composição majoritariamente elitista —, a  pera precisou expandir seu território de entusiastas, isto é, devia abrir margens para uma recepção maior, além da nobreza, além da alta-roda, e se fazer atrativa para as demais classes sociais. Essa ampliação do público que frequentava os espetáculos líricos se iniciou naqueles tempos, mas hoje se traduz em novas reformulações da elite, que passa a não ser inteiramente caracterizada pelo capital financeiro, mas parece flertar com um capital intelectual entre acadêmicos, artistas, pensadores, políticos, representantes da sociedade civil, dentre outros atores que compõem a cena manauara da atualidade.

O viver em Manaus nos traz uma experiência única, com seus sabores e sua diversidade [...]. Temos uma cultura peculiar que transpira do boi bumb  aos clássicos das orquestras. Somos o uno no diverso [...]. Trazemos no peito a marca do jaraqui⁵⁰ e do x-caboquinho⁵¹ em um enlace único de nossa gastronomia. Somos banhados pelo maior rio do mundo e temos populações tradicionais das florestas e das  guas. Tudo isso em uma única cidade. Somos Manauaras, somos caboclinhos, somos Amazônia (Cavalcante, 2021 *apud* Lima, 2021, *online*).

⁵⁰ Peixe tipicamente consumido nas residências de Manaus, sendo comum por seu preço acessível e reconhecido como Patrim nio Imaterial de Manaus (G1 Amazonas, 2019). Também   fonte de um provérbio local dos habitantes da cidade para os turistas: “Quem come jaraqui não sai mais daqui”.

⁵¹ Iguaria bastante apreciada pelos manauaras, preparada com pão francês, queijo coalho, banana pacovan madura frita e lascas de tucumã, cujo sanduíche é aquecido em chapa com manteiga. A receita pode sofrer variações dependendo do lugar, e o pão francês comumente é substituído por tapioca. A essa última versão d -se o nome de *tapioca caboquinho*.

O autor sintetiza de modo romântico, porém competente e certo, o que vem a ser uma cultura manauara. Por cultura, entenda-se as camadas distintas, e, por manauara, entenda-se aqueles que nasceram em Manaus e/ou que elegeram a cidade como residência permanente. De todo modo, uma cultura manauara atravessa não apenas as camadas horizontais das características sociais, arquitetônicas, demográficas, mas, sobretudo, acessa as camadas verticais — em uma perspectiva diacrônica — em que, no passado, a população média era tomada em tom jocoso pelos folhetinistas que se incomodavam com o comportamento da plateia nos espetáculos do Teatro Amazonas, o que me leva a sugerir, formalmente, que a ópera se funde à cultura de Manaus vertical e horizontalmente nessa configuração.

Trata-se, novamente, de aplicar a elucidação de Lotman e Uspenskij (1979, p. 67–68, tradução nossa) sobre os “traços distintivos” ou “características distintivas”. Estes traços ou características funcionam como peças de um quebra-cabeça cultural que, isoladamente, compõem os segmentos da cultura pelos processos de semiose, e, em conjunto, constituem uma semiosfera bem-delineada e independente, a imagem completa do quebra-cabeça, capaz de sobreviver em meio a outras semiosferas a partir daquilo que foi construído diacronicamente, pois passa a ter fronteiras definidas e duradouras.

Estes traços e características servem para entender as camadas constitutivas da cidade. Afinal, “Manaus é uma cidade de muitas faces e muitas histórias. De um passado glorioso com o ciclo da borracha — quando virou a ‘Paris dos Trópicos’, no coração da maior floresta tropical do planeta — ao marasmo econômico quando os seringais ‘mudaram’ para a Malásia” (Lima, 2021, *online*). Ainda para o autor, “a Manaus das belezas naturais, da fauna e da flora, das incomensuráveis riquezas culturais também é a cidade do déficit habitacional, das dificuldades do transporte coletivo e da violência extrema que explodiu com a ascensão do tráfico de drogas”, especialmente com o crescimento rápido e desordenado das últimas décadas — fato este que também se viu ocorrer no período da *Belle Époque*.

A configuração de uma cultura manauara, portanto, deve ser rastreada de modo quase arqueológico até o “devaneio” da elite financeira da temporalidade de influência francesa. Havia ali uma tentativa de europeizar Manaus a todo custo, mas tal tentativa entrou em conflito direto com a realidade da cidade, cuja floresta e rios incandesciam suas paisagens. A natureza era um lembrete constante e incisivo de que a ação do homem poderia ocorrer até certa medida para escondê-la em plena vista, mas não poderia jamais sobrepujar sua monumentalidade, e por isso o mais adequado seria incorporá-la à estética do progresso para fazê-la de vitrine aos estrangeiros que a visitavam.

Em todo caso, é necessário enfatizar que tal devaneio resultou em pelo menos dois legados: (i) o Teatro Amazonas, que se impõe até hoje no Centro Histórico como um titã nascido dos tempos áureos da riqueza manauara, adaptando-se ao longo de sua existência para manter-se vivo; e (ii) a semente de uma tradição lírica que hoje é colhida com o fruto do Festival Amazonas de Ópera, em que, diferente de outrora, a lírica esteja se tornando cada vez mais um espetáculo para todos os públicos, e não apenas para aqueles bem-nascidos. Correto mesmo seria afirmar que a cultura manauara, embora composta de traços e características distintivas, ainda continua em formação, e, doravante, passível de outros devaneios.

5.2 Dimensão cidadina: a modernização da aldeia

Uma outra dimensão constitutiva de uma cultura manauara a partir do argumento da lírica é a dimensão cidadina, aqui rastreada até a primeira grande modernização da cidade ao longo do período da *Belle Époque*. Embora lide efetivamente com modificações na paisagem urbana de Manaus, esta dimensão se prolifera pelas intervenções urbanísticas engatilhadas pela elite financeira, e que imprimiram no comportamento urbano um anseio por entretenimento erudito como nos moldes europeus. Aí, talvez, esteja o melhor argumento para fusão da lírica à cultura manauara.

Entendo que essa dimensão seja importante para situar a ópera em Manaus porque o gênero chegou à cidade junto do progresso, e por isso seria equivocado lidar com o espetáculo lírico em território manauara sem, igualmente, lidar com as mudanças perpetradas no próprio território. Nessa suposição, a cidade e a ópera se mesclam nas configurações urbanas, isto é, na oferta de espetáculos e no seu consumo por parte do público — em grande parte pela elite, mas também pelas demais classes com o passar do tempo, dentro dos esquemas de acesso a esses espetáculos.

Segundo Dias (2019, p. 41), “ao mudar sua feição, Manaus ganha e dá significados diferentes aos antigos e aos novos constituintes da antiga aldeia”. Nesta afirmação, a autora se refere à interação proporcionada pelos agentes participantes da vida na cidade, que se compunham ali tanto dos nativos, quanto dos recém-chegados que montavam residência. Logo, “a necessidade começa a ter a dimensão de consumo; o abastecimento passa a significar meio de produção; a ambição passa a conviver com a oportunidade de lucro, o português da taberna com o comerciante cosmopolita”. E, nessa dinâmica que se estendia como rotina pelo centro urbano, “a troca de produtos atinge uma circulação vigorosa até nos pontos mais distantes da

Amazônia”, fazendo de Manaus a porta de entrada para essas atividades e, sobretudo, para os indivíduos que delas participavam.

A vinda desses estrangeiros para a cidade significava a vinda, em simultâneo, de suas culturas, o que incorria diretamente em novas semioses que remodelavam, de modo contínuo, a semiosfera manauara. Os processos de significação do homem nativo, portanto, passavam pelos comportamentos do homem do exterior e se coadunavam em processos reformulados para atender as interações que se iam configurando nas trocas — majoritariamente mercadológicas — entre o povo da terra e o povo de fora. Em pouco tempo, uma vez declarada a pressa da elite pelo progresso, semiosferas eclodiam entre si, manifestando novos textos culturais que encontravam na especificidade diacrônica da *Belle Époque* um terreno fértil para proliferar nas mudanças ocorridas na cidade.

Isso tudo remodelava — ou pelo menos ajustava — as práticas regionais, o que poderia tanto levar ao desbotamento identitário do caboclo nativo quanto conduzi-lo a uma segunda via identitária, na qual se poderia identificar aspectos indígenas e europeus, em fusão. Certo mesmo é que a incorporação desses aspectos estrangeiros à identidade local era realizada de modo compulsório, encabeçado pela elite financeira, e ao cidadão médio restava apenas adaptar-se ou sucumbir ainda mais ao não-acesso às mudanças impostas pelo desenvolvimento urbano exagerado em tão pouco tempo.

A arte regional, por exemplo — hoje estandarte da região para o resto do mundo —, passou a ser manufaturada como forma de “refinação da floresta”, isto é, começava a priorizar o uso de técnicas trazidas pelos estrangeiros e se afastar do artesanato originário dos povos da floresta. Como isso impacta na formação de uma cultura manauara? A resposta para essa indagação segue o argumento de desbotamento da cultura originária da região, de modo que seria possível supor uma tentativa de apagamento do manauara indígena em detrimento da formação de um manauara francês.

Desde o primeiro contato com os estrangeiros, a população nativa defendeu com garra sua cultura e esta se perpetuou por anos, mesmo que ressignificada ao longo da história. A cultura de Manáos tem origem na cultura indígena, que incorporou a seus valores, elementos da cultura do branco. Exemplo: andar vestido era tipicamente da cultura branca. Não que, ao final do século XIX os índios andassem completamente nus, afinal, da conquista no século XVII até o fim do XIX passaram-se mais de 200 anos, porém utilizavam roupas de forma peculiar e estapafúrdia para a época: os homens não utilizavam fraque, camisas de punhos, sapatos, gravatas, etc.; as mulheres não usavam vestidos longos, com anáguas, espartilhos, e aqueles acessórios que caracterizam a *belle époque*. Era uma forma de resistência dos índios? Sim, mas também era o que eles podiam adquirir com seus salários ínfimos e, principalmente era

mais oportuno o uso de trajes mais simples, para melhor adaptação ao clima úmido e tropical da região. Aqui iremos encontrar uma troca bem clara que houve entre índios e brancos: as vestimentas. Ao chegarem aqui e presenciarem o clima, os brancos também passaram a transformar seus trajes, nem que se mudasse apenas o tecido dos vestidos e calças, já foi uma troca necessária ao seu bem-estar (Braga, 2016, p. 163–164).

Tal como no caso da arte regional, que pretendia refinar a floresta, as vestimentas eram outro indicativo bastante claro da intenção de mudar os costumes da cultura local para algo que agradasse a elite financeira. Se ao manauara cabia o uso de pouca vestimenta, tal hábito era resultado direto do clima amazônico, muito mais do que de qualquer código de etiqueta pensado para as interações sociais. Não havia motivos, portanto, para o cidadão médio cobrir-se de indumentárias pesadas de cortes complexos quando o calor inviabilizava o bem-estar de indivíduos cobertos por tecidos. Todavia, para os recém-retornados da Europa, onde o clima era mais ameno e geralmente os obrigava a abrigar-se do frio, os códigos indumentários deveriam ser seguidos à risca sob a urgência de manter os padrões civilizados. A pele precisava respirar para viver bem, mas mostrá-la significava selvageria e incivilidade.

Diante desses esquemas recorrentes, as práticas que ali se imprimiam não eram condizentes, de modo orgânico, com o *modus vivendi* daquela população naquela localidade. Havia, decerto, um esforço para “artificializar” as vivências, com o claro intuito de se assemelhar mais aos costumes europeus, ao passo em que se distanciava cada vez mais dos hábitos indígenas, considerados impróprios, anti-higiênicos, pouco recomendáveis e representações da barbaridade proveniente da floresta, e, por extensão, dos povos que nela habitavam. À natureza reservava-se a moradia dos primitivos, de sorte que para os cidadãos obrigava-se a moradia na cidade e o atendimento a seus requisitos — estes últimos codificados nas semioses urbanas.

Assim, parecia existir em conflito uma cultura indígena e uma cultura branca. A cultura branca, por sua vez, ramificava-se na configuração dos não-caboclos — que, por conta da mestiçagem, não necessariamente eram brancos *per se* — e dos estrangeiros — imigrantes franceses, portugueses, italianos, ingleses. Nessa articulação, portanto, projetava-se — naquela época ainda timidamente — a semente de uma cultura efetivamente manauara, que hoje em dia se sabe ser constituída de uma miscelânea de outras culturas, mas que repousa seu caráter seminal na cultura indígena, e dela parte para outras.

Faz-se pertinente mencionar que a formação da cultura manauara naquela época passava por um crescimento rápido da demografia na cidade. De acordo com Santos Júnior (2007, p. 2), “a capital crescia na virada dos séculos XIX e XX. A população de cerca de 29.000 habitantes

em 1872 passou para 61.000 em 1900. A agitação ligada à circulação de passageiros e de mercadorias no porto evidenciava seu dinamismo”. Para o autor, esse crescimento possibilitou, naturalmente, uma interação entre vários atores nesse cenário irrequieto e inconstante, de modo que “com a reestruturação urbana e com a pujança da economia gomífera passaram a viver na capital não só as elites agro-exportadoras, mas grandes negociantes, técnicos, profissionais diversos e uma gama de trabalhadores que exerciam suas atividades na cidade que se expandia”, cada um contribuindo à sua maneira para a formação da cultura local.

Tais atores da cena urbana remodelavam o tecido social da cidade. Parte dos profissionais, por exemplo, convivia em agrupamentos voltados para a extração da borracha, que por sua vez abastecia os cofres dos empresários com a exportação do látex. A mão-de-obra do extrativismo era composta em sua maioria pelos nativos com pouco ou nenhum estudo, e que exerciam os trabalhos braçais nos seringais. Os técnicos lidavam com os instrumentos da rotina industrial da goma enquanto matéria-prima da borracha, e os negociantes transitavam pela cidade mediando a exportação do produto, principalmente para empresas inglesas que mais compravam os insumos do látex.

Nessas condições, assim como no caso da ópera, a cultura manauara atravessava também a exportação da borracha. Isso significava que, se de um lado a ópera caracterizava as sociabilidades pela presença de artistas, músicos e entusiastas do gênero, de outro lado a borracha caracterizava as sociabilidades pela presença de uma classe trabalhadora que se assomava à elite detentora dos meios de produção em um circuito industriário composto pelo extrativismo. Desta maneira, encontra-se aqui mais uma pista para compreender a formação de uma cultura manauara. O mais interessante nessa resolução, contudo, é que a parcela de sociabilidade da classe trabalhadora foi o que mais proporcionou a parcela de sociabilidade inerente à presença da ópera na cidade, posto que eram a elite e os trabalhadores quem consumiam a ópera enquanto viviam em Manaus.

A necessidade da ópera fazia com que ela fosse trazida para a capital do Amazonas, mesmo não havendo muito aparato físico para recebê-la, uma vez que era costume das companhias e dos próprios folhetinistas reclamarem do aspecto estrutural do Eden, que não estava preparado para acolher tal empreendimento. Desse modo, a ópera chegou antes de um teatro devidamente condizente para recebê-la. Além disso, a ópera, juntamente com o drama realista, tinha a função de educar a população, a qual deveria ter sensibilidade o bastante para compreender tão refinado lazer. Era uma tentativa de educar os ouvidos para uma música refinada e se livrar das cantigas locais de origem indígena ou negra, integrando-se finalmente ao canto de origem européia (Villanova, 2008, p. 192).

Mesmo quando não tinha uma estrutura adequada para receber os espetáculos de ópera segundo a imprensa da época, Manaus teve seus primeiros contatos com o gênero nos pequenos teatros da cidade. Apenas na segunda metade da década de 1890 é que o Teatro Amazonas passou a receber oficialmente os eventos operísticos das estações anuais que ali se instalaram a partir da Companhia Lírica de Joaquim Franco. Consequentemente, o anseio da elite pela ópera na cidade fez nascer primeiro a demanda, e apenas posteriormente a elevação de uma casa de espetáculos própria para atendê-la.

Se a primeira temporada lírica do Eden-Theatro foi não mais que uma tentativa tímida que, no saldo contabilizado daquele ano, acabou se tornando um sucesso de recepção por parte do público, a segunda temporada coroou o gênero no gosto da população e serviu para mostrar o potencial daqueles espetáculos para a região. “O sacrifício pecuniário feito há um ano por meia dúzia de homens corajosos e de boa-vontade fazendo vir a esta capital pela primeira vez uma companhia regular de ópera está hoje produzindo seus frutos... Sala cheia na estreia...” (Diário de Manáos, 1892 *apud* Páscoa, M., 2009, p. 50). A força desse argumento sustentou com maior destaque a pressão por parte da elite financeira aos administradores para construir uma legítima casa de ópera, que se consolidaria na memória afetiva dos manauaras como um leviatã da civilidade.

Ambos o Eden-Theatro e o Teatro Amazonas despontavam no esquema da paisagem urbana como marcos urbanos indicativos da modernização da antiga aldeia Manáos. Embora o Eden tivesse sido desativado logo após a inauguração da casa de ópera principal da cidade, sua relevância para a instalação da ópera em território manauara foi sem dúvida essencial para “ensaiar” as temporadas líricas. Por conseguinte, quando chegou ao palco do Teatro Amazonas, a ópera havia previamente sido experimentada pela população, que com a aprovação entusiasmada tornou-se desejosa de manter os espetáculos no novo prédio construído supostamente para aquele fim.

A construção do edifício, portanto, levou em conta esses anseios e se adaptou concebendo essas dinâmicas, a fim de que solidificasse sua relevância sempre que esta fosse questionada. Uma intervenção após a inauguração da casa foi o calçamento do piso no entorno do teatro com tijolos de borracha, uma vez que os ladrilhos originais produziam muito barulho com as charretes que ali transitavam à noite, e acabavam atrapalhando a sonoridade dos espetáculos no interior do teatro. Embora a acústica do prédio fosse satisfatória para manter o som dentro das instalações físicas, não era de todo eficaz em isolar os ruídos externos que competiam com as performances.

FIGURA 16 – Vista de parte do Largo de São Sebastião em frente ao Teatro Amazonas. A imagem mostra a calçada da praça com pedras portuguesas representando o Encontro das Águas, e que inspirou sua réplica carioca. À esquerda, é possível ver o Monumento à Abertura dos Portos às Nações Amigas, em estilo neoclássico, produzido por Domênico de Angelis, em 1899.



Fonte: Amazonas Incrível (2022, *online*).

Uma outra característica marcante em volta do edifício fica no Largo de São Sebastião⁵² (ver Figura 16), em frente à entrada: as calçadas em formato de onda, feita com pedras portuguesas nas cores preta e branca, assim como “as calçadas da Praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, que estampam cangas e *suvenirs* cariocas. **As de Manaus, em todo caso, foram construídas antes**, e em homenagem não às ondas, mas ao encontro das águas dos rios Negro e Solimões” (Rossi, 2015, *online*, grifo nosso).

Os marcos urbanos não são apenas entidades físicas que contam a história “oficial” das cidades, mas são, antes, cenários dos acontecimentos cotidianos da experiência de vida de cada um dentro do grupo social. Condensam e mesclam as experiências individuais e coletivas. Servem como cenários para o desenrolar da vida singular de cada sujeito e funcional, simultaneamente, como ligação entre as pessoas de uma determinada época (no plano da temporalidade horizontal). Em outro plano (da temporalidade vertical), são elos entre as gerações que se sucedem, visto que sobrevivem a cada uma delas.

⁵² Centro Cultural em espaço aberto, construído em 1888, que hoje conta com “bares, museus, casarões antigos e apresentações artísticas [...] que compreende toda a área do entorno da Praça de São Sebastião” (Cultura do AM, 2018, *online*), ocupando a frente e o lado direito do Teatro Amazonas.

Constituem, desse modo, um elemento vital dentre os organizadores de identidade coletiva do grupo social no sentido histórico.

O Teatro Amazonas parece exercer esse papel para a cidade de Manaus, por ser um marco histórico que transcende suas fronteiras, ganhando o status de um bem que se tornou símbolo até mesmo do país. É evidente que a cidade de Manaus tem outros monumentos que podem muito bem representá-la. Mas o Teatro possui o caráter especial de ser conhecido além das fronteiras do Estado ou mesmo do País. Essa fama incrementa seu papel de símbolo urbano, pois realimenta seu potencial simbólico e introduz o afluxo de uma aura que a população percebe reforçada pelas alusões a ele feitas, pelo fluxo de visitantes que ele atrai, por sua relevância para a cultura local e, por fim, pelo mais singelo dos argumentos: sua beleza e complexidade estética e arquitetônica (Ferraz, 2012, p. 13–14).

A dimensão da modernização é importante para encarar a cultura manauara especialmente porque os resultados desse progresso são capazes de tecer experiências para os habitantes da cidade, seja individual ou coletivamente. Essas experiências suscitam as semioses dentro das fronteiras da semiosfera manauara, e catapultam a construção de memórias afetivas que fazem daquele período um objeto multifacetado da história. As diferentes versões para aquela época confirmam justamente a subjetividade das experiências, que no coletivo se juntam em uma lembrança saudosa e positiva daquele recorte temporal.

Na temporalidade horizontal, o protagonismo se sustenta a partir das vivências dos habitantes em relação direta com as mudanças às quais eram submetidos pelo desenvolvimento urbano acelerado. Na temporalidade vertical, os marcos urbanos se tornam transgeracionais, e se prestam a um papel de representação muito maior na história do que os retratos isolados dos manauaras. Em outro senso, diacronicamente, são as reformas do progresso que ditam as dinâmicas sociais, muito mais do que a população tende a fazer o caminho reverso, haja vista sua pouca articulação monetária.

Com base nisso, seria concebível supor que o Teatro Amazonas se apresentava como um símbolo-mor da modernização da aldeia. Como tal, tornava-se automaticamente em um chamariz para atrair visitantes, uma vitrine “de estilo arquitetônico renascentista e detalhes ecléticos” (Cultura do AM, 2020, *online*) através da qual seria possível exibir a riqueza da região, sem renunciar à sofisticação do bom gosto europeu. Era no teatro, portanto, que residia o reflexo das semioses da população em uma semiosfera manauara na qual os comportamentos oscilavam ora pela herança indígena, ora pela imposição dos costumes estrangeiros, que encontravam na elite a busca pela persona cidadina ideal.

Assim também ocorria com as demais construções erguidas no período da *Belle Époque*, cuja influência francesa na arquitetura é facilmente identificada ainda hoje nos passeis pelo bairro do Centro Histórico. Deste modo, transitar atualmente pelo centro da cidade possibilita

para o observador atento uma viagem ao passado, pois a estética daquela área conta uma narrativa bastante característica de Manaus no composto diacrônico do embelezamento compulsório da cidade, que também conta a história da produção desigual de riqueza com a exploração dos recursos naturais da Amazônia.

Para Santos Júnior (2007, p. 6), “a Manaus da Borracha, como qualquer outra cidade, foi um cenário de ações, que atingiam e modelavam o cotidiano. Os espaços da Manaus da Borracha caracterizavam-se como um império fervilhante de signos e linguagens”. Essa dinâmica permitia uma produção de sentido fértil na composição da lógica cultural daquele tempo, com “cada ambiente possuindo representações diferenciadas, denotadas por agentes sociais que possuíam pressupostos culturais distintos”, o que fortalece o argumento de uma cultura manauara construída pelos comportamentos e vivências trazidos pelos imigrantes e incorporados às dinâmicas locais.

Em consonância a isto, Braga (2016, p. 162) aventa que, “assim, Manáos seguia um rito inviolável de civilização, querendo apresentar ao mundo que a mesma podia sim ser civilizada”. Por outro lado, para usufruir dos benefícios da civilidade era necessário atender os requisitos de um contrato invisível e líquido com os comportamentos aceitáveis pela elite, que “fizeram da Cidade um local de poucos, onde poucos poderiam viver, onde muitos foram impedidos de manifestar sua cultura, suas práticas cotidianas”, pois não se adequavam aos requisitos supramencionados, isto é, distanciavam-se do ideal europeu.

O apagamento massivo dessas práticas desbotava cada vez mais aquela cultura cabocla. “Os índios neste período transformar-se-ão em trabalhadores urbanos e sua moradia, seus trajes, sua cultura deveriam ser adaptados à nova sociabilidade. Agora, era preciso adequar estes braços, a nova Manaus, para eles exercerem sua função, seus ofícios sem atrapalhar o belo” (Braga, 2016, p. 162). Tudo isto em nome do progresso com a finalidade de extinguir os aspectos de aldeia e tornar Manaus em uma legítima cidade cosmopolita em que mais interessava agradar o estrangeiro sob a retórica da beleza do que satisfazer os anseios e necessidades da população nativa, que serviria apenas como mão-de-obra para a continuidade das atividades de extração do látex para exportação em massa.

O seringueiro, figura essencial para a manutenção do sistema extrativo da borracha na Amazônia, é criatura explorada no seringal e indesejável na cidade que sonhava ser a “Paris dos Trópicos”, cujas leis de tudo previa para impedir a presença daqueles desvalidos que eram empurrados para os

arredores da cidade como o Umirisal⁵³ que é símbolo na Amazônia dos excluídos e aliados dos serviços públicos que as elites tanto se orgulhavam de possuir (Magalhães, 2021, *online*).

Imperava mesmo uma urgência em retocar a cidade e esconder seus “defeitos” estéticos. “Para os administradores locais, sendo Manaus o coração do Amazonas, tudo deverá ser feito para saneá-la, embelezá-la, modernizá-la, ou seja, transformá-la na Paris dos Trópicos” (Dias, 2019, p. 45). A autora se refere aqui a uma ênfase ao fato de que apenas a elite financeira se beneficiava desse desenvolvimento urbano, pois os pobres sofreram demasiadamente ao longo dessa reestruturação da cidade, na qual o tal embelezamento argumentado provocou na verdade uma “higienização” da cidade que resultou no afastamento da população carente do centro urbano, escondendo-a das vistas dos que ali chegavam. Em outra perspectiva, o que ocorreu à época foi uma espécie de proto-gentrificação que deixou como legado urbano uma expectativa social de que apenas os endinheirados poderiam habitar as partes bonitas da cidade, e, naturalmente, frequentar os espaços recém-construídos e que eram destinados às interações dos *bons-vivants* daquele tempo.

Mais de um século depois, em 2023, Manaus foi ranqueada pelo jornal americano *The New York Times* em 41.º lugar em uma lista dos 52 destinos para se visitar naquele ano. A matéria sobre o fato destacava, principalmente, a culinária da cidade — originada na cultura indígena, decerto, mas também com influência dos colonizadores europeus que se inseriram no esquema manauara —, que se mescla à experiência de poder consumir *in loco* pratos típicos servidos em outras cidades brasileiras, como São Paulo, mas que não conseguiam replicar a experiência pura de estar rodeado, ao mesmo tempo, pela natureza e pelas construções monumentais, no bairro do Centro Histórico (Gill, 2023). Trata-se, agora, de uma reinvenção das dinâmicas do passado, que apelam uma vez mais para a formação de experiências com o intuito de fidelizar os visitantes da cidade. A culinária — de origem indígena —, neste intento, junta-se à ópera, às belezas naturais, à promessa de contato com o exótico, dentre outras alternativas de sociabilidade — uma vez que o domínio de produção da borracha foi sumariamente perdido para a produção asiática.

Mesmo os pontos que fazem da cidade um chamariz turístico atualmente orbitam a localidade do Teatro Amazonas, ou dele emprestam a temática de turismo cultural. Por isso o “teatro é de tal modo envolvente para as pessoas que sua história não se pôde limitar a relatos

⁵³ Instituição para a qual pacientes com hanseníase e varíola eram enviados, em Paricatuba, Amazonas, para isolamento entre o fim do século XIX e início do século XX. Carrega o estigma de leprosário, e atualmente encontra-se desativada e em ruínas que são visitadas por turistas (Pinheiro, 2022).

frios da historiografia oficial ou acadêmica, como sói ocorrer com todo monumento natural ou cultural que transcende no quesito de significação para a coletividade” (Ferraz, 2012, p. 87). Segundo o autor, “sua história acabou impregnada pela imaginação e — por que não dizer? — pela necessidade da explicação mitológica que surge diante de fenômenos ou objetivos de marcada importância para o grupo social”.

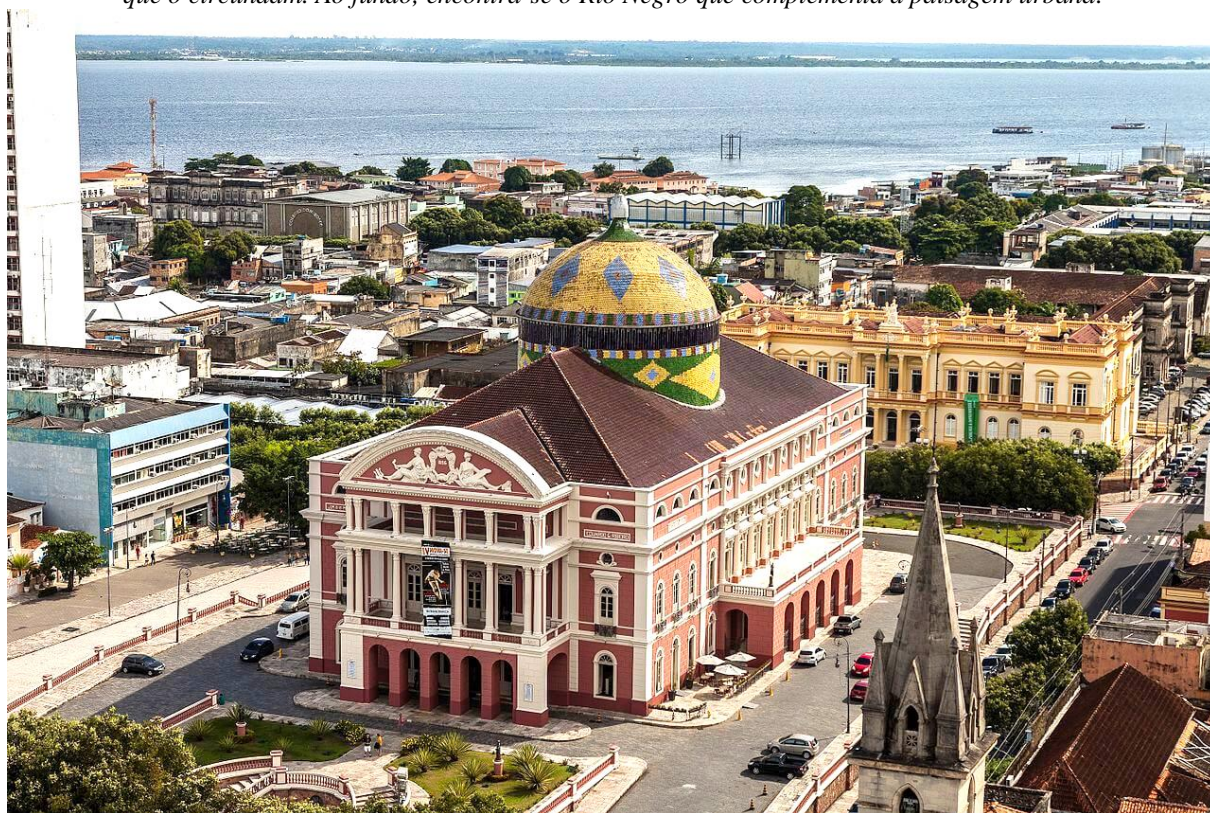
Assim, no caso do Teatro Amazonas, a configuração não apenas se caracteriza por ser um marco urbano, mas por ter ditado à época de sua construção e primeiros anos de atividade uma dinâmica própria sustentada pelo lastro simbólico que derramava sobre a população. Por conta do legado que parte desse prédio, o teatro solidifica a dimensão cidadina e deságua em uma dimensão própria, como um atravessamento das gerações da cidade que se estabeleceu ao longo da história como um símbolo urbano. Isto é, não se consolidava meramente como um *teatro* para finalidades estritamente *teatrais*, mas — igualmente e sobretudo — como um monumento que comporta em sua carga sêmica também outros sentidos, sejam culturais, sociais, turísticos e assim por diante.

5.3 Dimensão transgeracional: a casa de ópera como símbolo urbano

Esta dimensão visa a uma abordagem do Teatro Amazonas enquanto símbolo urbano transgeracional, oficializado como uma casa de ópera construída para receber os espetáculos na cidade, mas que, em última análise, excedeu essa expectativa pragmática. Pela ótica diacrônica, trata-se do resultado de um anseio da elite financeira da *Belle Époque*, que pressionou a administração pública para a construção desse leviatã. De todo modo, ainda hoje, o teatro segue como símbolo da passagem dessas eras, sendo integrado à vida dos manauaras no último século, e perdura como sobrevivente dos devaneios pelo progresso da alta-roda local, pois deles se desvencilhou e foi, continuamente, ressignificado.

Tendo levado mais de uma década para ser erguido — com paradas nas obras que somaram cerca de oito anos —, o Teatro Amazonas passou por episódios inusitados ao longo de sua construção. Segundo Rossi (2015, *online*), “durante esse tempo, o que era para ser o centro cultural de uma das maiores elites do país serviu de campo de ‘pelada’, abrigou festas de debutantes e outros eventos menos nobres”. Demorou algum tempo até que a casa de ópera de fato começasse a funcionar dentro de suas finalidades, o que deixava seus idealizadores nervosos diante da necessidade de justificar constantemente a construção de um monumento que tanto custou aos cofres públicos.

FIGURA 17 – Vista em ângulo aéreo do Teatro Amazonas e imediações de seu entorno. A imagem mostra o prédio do Teatro Amazonas na atualidade após as reformas da década de 1970 e os prédios que o circundam. Ao fundo, encontra-se o Rio Negro que complementa a paisagem urbana.



Fonte: Latin America & Caribbean Geographic (2019, *online*).

A Figura 17 mostra como o Teatro Amazonas se encontra na atualidade. O crescimento do bairro do Centro Histórico em volta do prédio foi inevitável, haja vista que aquela localidade sempre foi marcada pela movimentação demográfica da classe trabalhadora. Ao fundo continua o plano do Rio Negro, cuja proximidade com o edifício aproxima o teatro das atividades do porto da cidade e do turismo, facilitando a permanência da construção na paisagem urbana frequentada por parte da população.

Mesmo após várias décadas sem um uso concreto — ou pelo menos um uso para sua finalidade principal: receber a ópera —, o teatro não parece ter perdido a força simbólica enquanto marco urbano que passou por várias gerações. Sua constituição sêmica permanece inalterada, de modo que a casa de ópera facilmente se destaca no aglomerado de prédios à sua volta, funcionando como estrela central em um sistema solar cujos planetas rodeiam sua órbita simbólica há quase 130 anos.

[...] abandonado à própria sorte, o Teatro compartilhou a decadência do ciclo econômico da borracha. Perdeu seu esplendor, ficando sem uso adequado, utilizado apenas para pequenas cerimônias de repercussão absolutamente local, quando não usado por crianças que ali “brincavam de teatro”. Após a

reforma de 1974, no entanto, o cenário começou a mudar para o Teatro Amazonas, visto que, a partir daí, com as sucessivas melhorias que veio recebendo, ele foi deixando de ser um objeto cioso, subaproveitado, marco do saudosismo melancólico de um passado próspero e perdido, para reencontrar sua vocação de grandiosidade, voltando a ser um polo receptor e irradiador de cultura, agora atualizando em termos de tecnologia (Ferraz, 2012, p. 16).

No início, o Teatro Amazonas carregava a responsabilidade de dar à elite financeira da época a sensação de civilidade, portanto, seu uso deveria estar atrelado à mais alta cultura, que se corporificava na ópera. A expectativa para seu funcionamento escancarava um chamamento à produção de sentidos em uma tela em branco, cujas semioses se desenvolveriam conforme a passagem da história, e assim a semiosfera dos espetáculos líricos se vincularia — hoje é possível compreender tal fato — à diacronia na linha cronológica da cidade.

Durante seus primeiros anos de atividades, “a ausência de récitas de ópera em sentido restrito não desmerece o significado e as ressonâncias do que ocorreu naquela casa entre os anos de 1897 e 1907” (Daou, 2014, p. 196). Segundo a autora, é importante frisar que “concentrou-se nesse período o maior número de espetáculos ‘instauradores’ de uma tradição e promotores de uma identificação do Teatro Amazonas com a lírica”. Desta maneira, a cultura manauara passava a flertar com uma cultura lírica por meio dos hábitos de consumo proporcionados pelos espetáculos recebidos no palco da casa de ópera. Nessa dinâmica, começava a se instalar ali um comportamento direcionado ao consumo de ópera que perdurou tanto quanto pôde, até o ostracismo que se sucedeu após a perda do monopólio do látex para a indústria asiática.

Em outras palavras, foi possível verificar nesse espaço temporal o nascimento do hábito de frequentar o teatro especificamente para assistir à ópera. Contudo, tão logo se sucedeu a perda do monopólio de extração do látex, este hábito não perdurou por muito tempo, o que desestruturou a rotina anual de temporadas líricas na cidade. Se contabilizarmos as estações operísticas da época, podemos chegar a mais ou menos quinze anos de atividades. Hoje, o Festival Amazonas de Ópera segue para sua vigésima sexta edição, tendo sobrevivido a uma pandemia global, o que cede certos indícios sobre o potencial de durabilidade deste evento atual como tradição na cidade.

De acordo com Daou (2014, p. 197), mesmo a ópera tendo ficado ausente dos palcos do Teatro Amazonas após 1907, “isto não minimiza seu valor como elemento promotor de distinção, como diferenciador social de um público ‘elevado’ que pretendia apreciar tais espetáculos e bem se comportar naquela casa”, o que levou naturalmente a uma espécie de aceitação ou familiarização “por outros meios com um tipo de consumo expressivo da

mundialização da cultura”. Retornamos aqui uma vez mais à prerrogativa do caráter cosmopolita presente na cidade, que ditava as dinâmicas sociais a partir da participação de atores estrangeiros inseridos na rotina manauara e que modificaram, no decurso do *modus vivendi*, a própria cultura que ali se formava.

O desejo por uma cidade cosmopolita, contudo, parecia entrar constantemente em conflito com a regionalidade. Às vezes, esse conflito rendia concessões artísticas que tentavam reconciliar o estrangeiro ao local. Assim, algumas obras foram utilizadas na intenção de produzir um sentido que satisfizesse a confluência entre as culturas branca e indígena presentes na cidade. É o caso da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, que comporta elementos sgnicos de uma nacionalidade construída pelo homem branco e pelos povos originários.

“*Il Guarany*” foi uma das obras artísticas no século XIX que mais se relacionou ao sentimento nacionalista naquela etapa de formação da identidade brasileira. Estilisticamente esta ópera está relacionada ao movimento da Scapigliatura [...], e que tinha como características estéticas maior participação da música sinfônica para finalidades descritivas, exotismo e orientalismo, dentre outras. No contexto oitocentista o orientalismo refere-se aos povos distantes e sua cultura, na tentativa de recuperar os valores primitivos do bom selvagem, abandonados no contexto europeu de crise e decadência. De certa forma, o movimento posiciona-se entre Realismo e Ultra-realismo, ou Naturalismo e, portanto, exhibe elementos que por vezes relacionam-se a ambos (Páscoa, 2022, p. 436).

Em uma análise iconográfica da obra *Peri e Ceci*⁵⁴ (ca. 1898–1899), de autoria do badalado pelos contratantes de serviços do Teatro Amazonas, Domenico de Angelis, Páscoa (2022, p. 441) aponta que “a floresta nas concepções religiosas e nas crenças populares de inúmeros povos desempenha um papel significativo como área sagrada e misteriosa, é um lugar que concede asilo e proteção, tem o sentido simbólico da concentração espiritual e da interioridade”. A própria ópera de Carlos Gomes parece expressar justamente essa concentração espiritual e da interioridade a partir de um desejo patriótico de representação do nacionalismo, confluindo-se com o opúsculo de José de Alencar⁵⁵ em uma identidade que parece mesclar — proposital ou incidentalmente; seria equivocado ditar certezas sobre o fato — a selvageria dos povos nativos e a busca pela civilidade destes mesmos povos, nem que fosse sob a justificativa do amor inevitável entre brancos e indígenas.

⁵⁴ Painel produzido para exibição no Salão Nobre do Teatro Amazonas.

⁵⁵ *O Guarany: romance brasileiro* (no original) — ou simplesmente *O Guarani* — é um romance histórico escrito por José de Alencar, publicado pela primeira vez em 1857, e conta a história de um amor não correspondido entre Peri, um indígena goitacá, e Cecília de Mariz, uma mulher branca (Alencar, 1995).

A questão da dualidade parece imperar em muitos dos aspectos da cultura manauara: elite *versus* população carente; homem branco *versus* indígenas; cultura cabocla *versus* cultura estrangeira; e assim por diante. Entretanto, o conflito sempre presente nessas dualidades de certa forma enriquecia os argumentos sógnicos de uma cultura rica, diversa, plurissignificativa. Nessa percepção, o painel exposto no Salão Nobre parece traduzir a natureza complexa e conflituosa do próprio Teatro Amazonas, que prioriza o refinamento das belas artes em meio à selvageria da floresta.

Páscoa (2022, p. 442) elucida também que “o tema representado no painel evoca uma recorrência dramaturgica de então, a ópera de resgate ou de libertação, onde personagens e até mesmo nações, oprimidos, são resgatados física e ideologicamente”. Ainda segundo a autora, “trata-se de termo aplicado inicialmente às óperas francesas do período da Revolução (e antes) em que, como clímax, um protagonista é resgatado por outro, ou por vários outros, do perigo moral ou físico”. As analogias sógnicas extraídas da análise iconográfica da obra dão pistas sobre o pensamento do homem branco acerca do comportamento dos povos originários, e serve de referência para outras análises.

Talvez essa interpretação seja adequada para compreender o devaneio da elite financeira no período da *Belle Époque*, em que a elite deveria ser resgatada, pelos bons costumes, da selvageria do nativo, que representava em seus hábitos um perigo moral que espreitava a manutenção desses mesmos costumes e ameaçava as sociabilidades trazidas pelo progresso do desenvolvimento urbano. Ou ainda que a elite precisaria resgatar o nativo selvagem do estado em que se apresentava, e, por isso, fazia uso do acultramento.

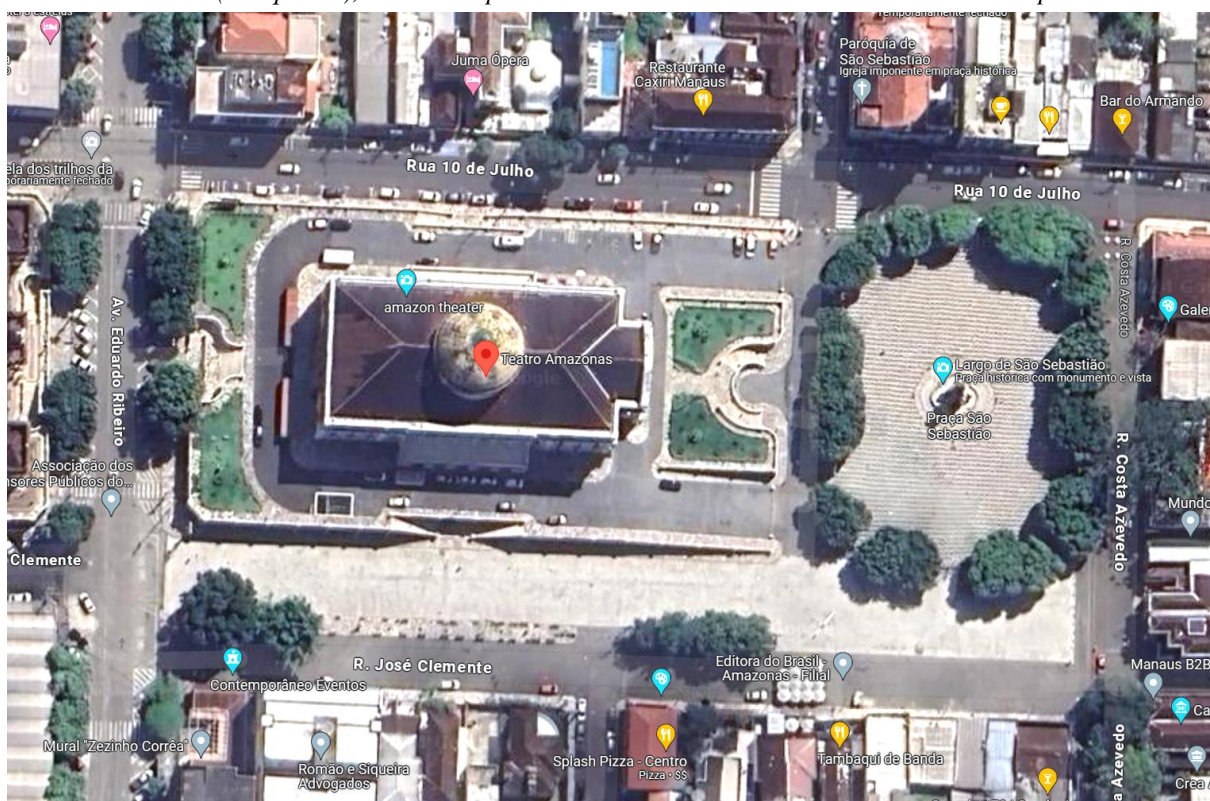
Outro elemento constitutivo da dimensão transgeracional está associado às sociabilidades engendradas na órbita do Teatro Amazonas. Durante a *Belle Époque* Manauara, o que se via eram homens e mulheres com vestimentas pesadas, sob o calor característico da cidade, transitando de lá para cá enquanto desenvolviam suas atividades corriqueiras. Hoje, as mesmas dinâmicas ocorrem, apenas remodeladas pela passagem do tempo e as inevitáveis mudanças que dela decorreram.

As normatizações nas relações de sociabilidade transcendiam práticas que eram plenamente corriqueiras para maioria da população. Porém, vistas como ofensa ao alheio, agressão à moral e causando desconforto a outros personagens sociais, que entre esses estavam membros de grupos socialmente encastelados, possuindo o poder de mando e portanto o poder de sanção. Há de se ressaltar que tais grupos sociais na Manaus da Borracha estavam também imbuídos de ideais, exercendo seu poder de pressão sob conjunto de razões ligadas aos ideais em questão, objetivando conter hábitos considerados primitivos e rústicos (Santos Júnior, 2007, p. 6).

Logo após a construção do Teatro Amazonas, as sociabilidades diversas ainda estavam muito atreladas às práticas da população. Para os trabalhadores, isso significava rotinas de trabalho e comércio. Para a elite, com tempo livre de sobra, as sociabilidades rodeavam as rotinas de diversão, comércio, passeios públicos, encontros sociais, dentre outros de mesma natureza. A divergência nos tipos de sociabilidades era ditada, portanto, de acordo com o tempo disponível para exercê-las, bem como o capital monetário disponível para gastar com as atividades que eram oferecidas.

Ainda nesse tema, antes da pavimentação do entorno da casa de ópera, as vias eram barrentas, o que, quando chovia — o que era comum —, causava verdadeiros lamaçais, e, em épocas de sol frequente — o que também era muito comum —, incorria em levantamento constante de poeira, enchendo de sujeira os estabelecimentos ali instalados, fossem residenciais ou comerciais. Somente após a pavimentação da Praça de São Sebastião, por volta de 1900, é que o deslocamento de pessoas se tornou mais agradável, independentemente do clima.

FIGURA 18 – Mapa em camadas do Teatro Amazonas e suas imediações nas ruas circundantes. *Captura de tela de imagem via satélite referente à localização do Teatro Amazonas, do Largo e Praça de São Sebastião, das Ruas 10 de Julho (acima), José Clemente (abaixo), Costa Azevedo (à direita) e Avenida Eduardo Ribeiro (à esquerda), mostrando parte dos estabelecimentos no entorno da casa de ópera.*



Fonte: Google Maps (2024, online).

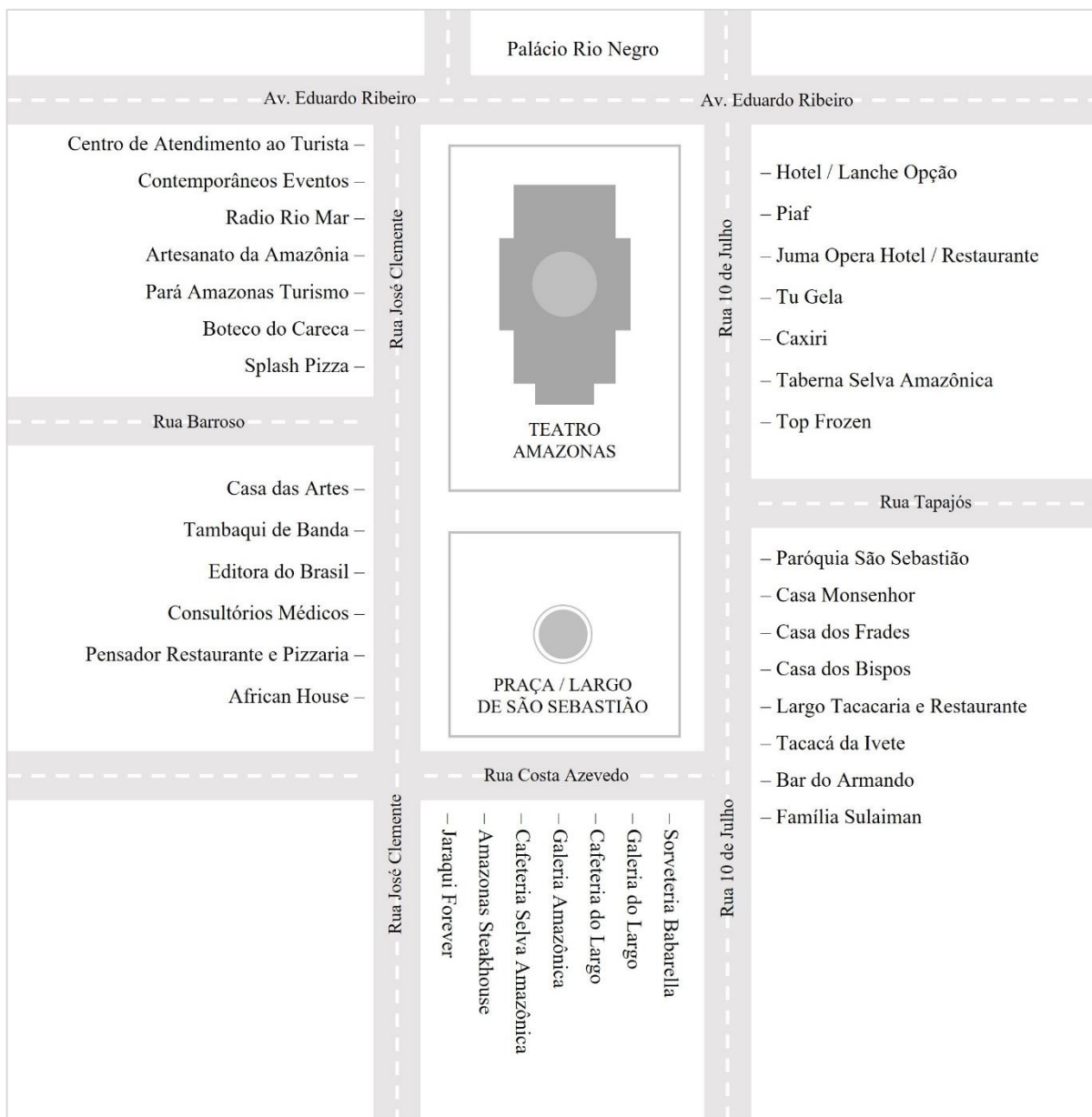
A Figura 18 mostra como o contorno do Teatro Amazonas se encontra atualmente, em comparação à imagem da Figura 07 apresentada na quarta parte desta tese. A paisagem registrada via satélite é caracterizada pela presença de automóveis em ruas devidamente asfaltadas. O tráfego de veículos e pessoas substituiu o tráfego de charretes puxadas a cavalo. A poeira ainda existe, porém, em uma escala bem menor, o clima pouco interfere na circulação de transeuntes, e as atividades possibilitadas pelos estabelecimentos circundantes diversificam as sociabilidades atuais.

Interessante notar, contudo, que a paisagem não sofreu apenas modificações com as construções ao longo de sua urbanização, mas recebeu intervenções estruturais de grande porte, como o aterramento de rios, a fim de possibilitar o delineamento de ruas e, posteriormente, sua pavimentação (Daou, 2014; Dias, 2019). Assim, onde antes havia uma paisagem marcada pela presença de árvores e água, agora se vê ruas asfaltadas com quarteirões repletos de estabelecimentos comerciais, em cujo subsolo de certas vias há uma galeria de esgotos que, à época, era tida como uma das maiores intervenções urbanas no que diz respeito ao saneamento básico daquele recorte distrital.

A Figura 19, por sua vez, apresenta uma esquematização visual em planta baixa dos estabelecimentos que, também atualmente, circundam o prédio do Teatro Amazonas. A diversidade categórica desses locais varia desde quiosques de informação turística a sorveterias e lojas de artesanato. Vale mencionar que, até poucos anos atrás, encontrava-se ali, também, uma biblioteca municipal e um sebo de livros, que agora não existem mais. A biblioteca foi transferida de volta para seu prédio original, que passava por reformas, e o sebo — bastante tradicional naquela área — foi desativado após o falecimento de seu proprietário durante a pandemia de Covid-19.

Adicionalmente, seria possível considerar que o esquema construído na Figura 19 permite a visualização de um fluxo comunicacional que ocorre a partir do teatro, isto é, congrega na casa de ópera um núcleo referencial do qual partem variados processos comunicacionais. Decerto, estão previstas nesses processos as mensagens embutidas nos estabelecimentos comerciais, todavia, o teatro serve como mensagem de referência da qual podem surgir outras mensagens, próprias dos estabelecimentos. Por esse raciocínio, o potencial comunicante desses locais faz uso do potencial comunicante do próprio teatro, e nesse esquema surgem, portanto, processos comunicacionais em fluxo. Ou seja, no sentido do teatro para os estabelecimentos, e no sentido dos estabelecimentos para o teatro — constatadas aí as variações direcionais desses fluxos.

FIGURA 19 – Estabelecimentos que atualmente circundam as imediações do Teatro Amazonas. Lista de estabelecimentos de categorias diversas — tais como alimentação, hotelaria, lazer, religião, viagem — que atualmente encontram-se nas imediações diretas do Teatro Amazonas. A relação de estabelecimentos foi organizada e atualizada em fevereiro de 2024.



Fonte: Elaborado pelo autor (2024) com base em informações coletadas *in loco*.

Compreender a importância dos estabelecimentos discriminados na Figura 19 torna-se relevante para entender a lógica cultural por trás das sociabilidades que oferecem à população. Primeiro porque o fato de se encontrarem no entorno do Teatro Amazonas os torna mais facilmente localizáveis, mesmo por pessoas que nunca os frequentaram. Segundo porque permitem um complemento ao próprio hábito de frequentar o teatro, de sorte que, em noites de espetáculo, o público tem a possibilidade de — antes ou depois das apresentações — socializar em um desses estabelecimentos.

Cada vez mais tem se tornando comum frequentar esses espaços prévia e/ou posteriormente aos espetáculos. Mesmo quando a população vai até esses lugares sem intenção de entrar no teatro, a casa de ópera ainda permeia os diálogos dessas interações, haja vista que sua estrutura pode ser vista de quaisquer desses estabelecimentos. Além disso, para a população que mora nos bairros mais distantes do Centro Histórico, torna-se mais conveniente comer e beber nas imediações do teatro do que partir para outros lugares longes dali após o término dos eventos.

Há de se mencionar, contudo, dois aspectos relevantes para essas sociabilidades. O primeiro deles se refere ao fato de que existem inúmeros outros estabelecimentos nas proximidades que não circundam o prédio do teatro. Logo, as opções não se restringem àquelas listadas na Figura 19. Uma rápida consulta aos mapas basta para perceber que o diâmetro de estabelecimentos que se beneficiam da proximidade à casa de ópera possui um raio de pelo menos três quarteirões daquela área.

O segundo aspecto se refere às questões de valor por localidade. Explico: em sendo o Teatro Amazonas um dos pontos turísticos mais frequentados da cidade, o preço dos produtos oferecidos aumenta proporcionalmente à proximidade com a casa de ópera. Nesse sentido, quanto mais distantes do prédio, mais baratas são as opções de consumo nos estabelecimentos, sejam dedicados a comidas, bebidas, artesanatos, lanches ou sobremesas. Assim, as próprias sociabilidades possibilitadas pela sombra do teatro sofrem uma interferência do valor cultural nele imbuído.

Em virtude desses fatos, os estabelecimentos ora listados comumente recebem turistas e parte da população que possui recursos financeiros para arcar com os custos de frequentá-los, seja no setor de hotelaria ou no setor de alimentação. Para justificar os preços elevados, os estabelecimentos fazem uso da “regionalidade” como carga signífica incrustada nos produtos e serviços que oferecem. Por isso, os cardápios de comidas e bebidas estão repletos de “opções típicas” ou “pratos regionais”, que vendem, além da juntada de ingredientes em preparos próprios, uma *experiência culinária* — que, admita-se, usufrui do privilégio da vista para o maior cartão-postal da cidade.

Há no local, ainda, outros estabelecimentos que não necessariamente possuem um foco comercial, como certas residências, espaços culturais, emissora de rádio e editora. Mas esses espaços são mais antigos do que a formação do circuito comercial que se estabeleceu ali nos últimos anos. As sociabilidades, portanto, reúnem-se no núcleo dos estabelecimentos na categoria comercial, que oferecem produtos e serviços como forma custeável de experimentar

a cultura local, divulgando-se como *modus vivendi* desejado, igualmente, pelo exotismo da natureza e pela sofisticação dos seus prédios.

Decerto que me endereço aqui a sociabilidades que são modificadas de acordo com as variáveis da população que frequenta aquele lugar. É possível, por exemplo, verificar sociabilidades diferentes de acordo com o turno. De dia, a rotina se espalha muito mais pelas atividades de trabalho e comércio, enquanto de noite se veem praticadas ali as interações relativas ao divertimento público. Nessa lógica, em noites de espetáculo no Teatro Amazonas, há um aumento na movimentação nesses estabelecimentos, mas, por outro lado, não é necessário haver atividade na casa de ópera para que a população frequente tais lugares, e, assim, a relação de sociabilidade entre o funcionamento do teatro e frequência da população é quase difícil demais de mapear.

A bem da verdade, a modernização de Manaus fomentou interações entre os mais variados atores, que por sua vez permitiu inúmeros outros fenômenos que, de acordo com Daou (2004, p. 40), “intensificaram-se, permitindo que se tecessem e consolidassem novas relações, promovendo uma base de experiências comuns a indivíduos e famílias que ali revitalizavam as redes de sociabilidade e reforçavam sua identidade social [...]”. Desta maneira, ainda segundo a autora, “as novas formas de sociabilidade ligam-se a uma notável ampliação das esferas de contato social, de exibição pública, e aos novos modos de interação que marcaram a vida ‘mundana’ de cidades como Manaus e Belém no final do século XIX e início do século XX”. Manaus não era exclusividade nesse processo de formação cultural por meio de um progresso exagerado e rápido, mas tinha destaque graças ao protagonismo viabilizado pela riqueza acumulada com o extrativismo gomífero da época.

Em paralelo, o

Teatro Amazonas é considerado o monumento mais bonito do Brasil, segundo pesquisa. O majestoso teatro no coração da Amazônia foi associado mais vezes à palavra “bonito” na pesquisa elaborada por um site português, que analisou 132 países, entre eles o Brasil [...]. Símbolo arquitetônico de Manaus, o Teatro Amazonas, é destaque na pesquisa online do site Angi, que apontou o monumento histórico como “o mais bonito do Brasil” (G1 Amazonas, 2023, *online*).

Por constatações desse nível, cabe salientar que a proeminência do teatro das elites não foi adquirida da noite para o dia. Sua reputação foi construída lentamente ao longo de um processo diacrônico em que foi submetido às intempéries do julgamento do tempo. Por muitos foi — e ainda o é — considerado um elefante branco nas décadas em que teve suas atividades

reduzidas a zero. Por outros, é motivo de um orgulho regional que catapulta a Amazônia no mapa das belas artes. Seja qual for a conclusão para sua existência, o Teatro Amazonas continua se sustentando como símbolo da cultura local, na qual se veem mesclados os ideais europeus ao *modus vivendi* caboclo.

Logo, “além de serem os teatros e seus edifícios sinais da consonância das cidades com o ideal do progresso, associa-se a isto um outro aspecto: a ópera como expressão artística constituía-se internacionalmente como o símbolo do gosto mais refinado” (Daou, 2014, p. 173. Deste modo, “a frequência à temporada lírica [era] uma das características de distinção da elite, que ali tinha a oportunidade de ouvir música em sua forma mais elevada” e ainda inseri-la no repertório cultural da cidade em que habitavam, de modo que não necessitavam mais deslocar-se até os teatros europeus para experimentar a qualidade das obras lá performadas e assistidas pela elite em suas viagens ao Velho Mundo.

Ainda no período da *Belle Époque* Manauara, de acordo com M. Páscoa (2009, p. 55), “ao fim das apresentações estavam estabelecidas duas constantes para o desenvolvimento comercial da ópera na região. Uma rota envolvendo Manaus, Belém e São Luís, e a consolidação das faixas socioeconômicas do público do lírico”. Torna-se pertinente enfatizar tal argumento, pois, atualmente, por ocorrência do Festival Amazonas de Ópera, Manaus se apresenta como uma rota para a ópera internacional consolidada no mundo da música, não apenas bem-vista no cenário global, mas diversas vezes prestigiada no circuito operístico, recebendo eventos importantes como a 16.^a Conferência Anual da Ópera Latinoamérica (OLA), sediada pela primeira vez no Brasil junto ao festival em maio de 2023.

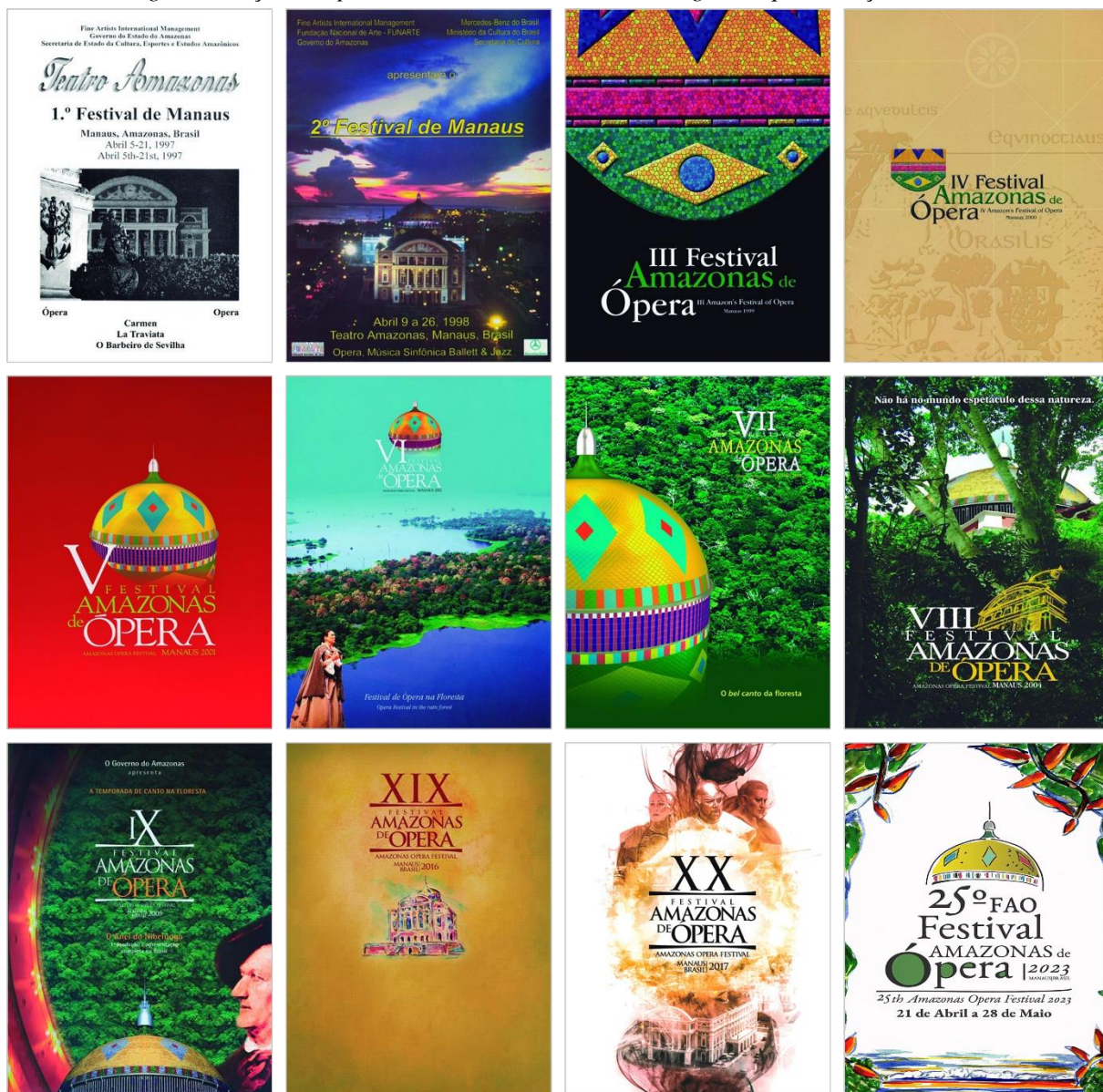
Para Ferraz (2012, p. 96),

o Teatro Amazonas construído como foi no apogeu do ciclo da borracha — apogeu esse que já marcava o início de sua decadência — guarda em seu semblante, tanto quanto no seu significado existencial o caráter de marco de uma época histórica, isso, aliás, não é característica peculiar a ele, mas a todo monumento histórico significativo. O que importa é o fato de que do ponto de vista das subjetividades, ele é vivido e representado como o elo maior da cidade de Manaus com seu passado de esplendor econômico e de glamour social e cultural.

Assim sendo, o Teatro Amazonas é por excelência o objeto a um só tempo real e simbólico, isto é, externo e introjetado que funciona como elo de contato com o passado da cidade e, por conseguinte, com as gerações anteriores. Ele é a marca da perenidade diante do efêmero. Ele é a história viva que permanece. Diante de sua presença, [é] o contato imaginário com o passado e os antepassados em forma de devaneio [...].

Os marcos urbanos compõem, portanto, parte dos traços distintivos de uma cidade, que por sua vez se imprimem nas características da população. No caso dos teatros, tais traços se veem com maior incidência na parcela da população que os frequenta, e, dessa forma, os espetáculos que consomem tendem a ditar também como esses traços são perpetuados na memória afetiva e coletiva dos frequentadores. Dessa forma, o consumo da ópera no Teatro Amazonas — seja no passado ou na atualidade — ganha força de afetividade por meio das vivências, e o conteúdo das óperas pode aprimorar a complexidade dessa experiência, e talvez seja determinante para a criação dos laços de memória adquiridos pela população.

FIGURA 20 – Panfletos e artes digitais de divulgação das edições do Festival Amazonas de Ópera. Na imagem, encontram-se reunidos os panfletos e artes usados na divulgação das edições do Festival Amazonas de Ópera, compreendendo da primeira edição, em 1997, até a nona edição, em 2005, bem como a décima nona e vigésima edições, respectivamente em 2016 e 2017, e a vigésima quinta edição, em 2023.



Fonte: Reunido e organizado pelo autor (2024).

A Figura 20 permite observar que, nas vinte e cinco edições do Festival Amazonas de Ópera realizadas até o momento, o Teatro Amazonas apareceu representado de alguma forma — seja por completo ou apenas em uma alusão à sua famosa cúpula — em pelo menos treze artes de divulgação do evento. Considere-se, contudo, que não foi possível encontrar a arte do panfleto de divulgação referente à décima oitava edição, possivelmente em 2014 ou 2015, e que a vigésima quarta e vigésima quinta edições compartilham o mesmo desenho da casa de ópera em seus *designs*. O fato mais importante destas ilustrações encontra-se no argumento de que a cultura lírica está inserida na cultura manauara a partir do Teatro Amazonas, de modo que o uso de sua imagem na divulgação do festival confirma a relação indissociável entre o prédio e o consumo de ópera na cidade ao longo dos últimos anos.

Além disso, concebe-se como pertinente refletir acerca da percepção que outras culturas têm sobre uma cultura efetivamente manauara a partir do Teatro Amazonas como cartão-postal, isto é, a partir da carga sígnica ostentada pela casa de ópera como um dos maiores — se não o maior — símbolos de Manaus e igualmente do estado do Amazonas. Independentemente dos entraves pelos quais passou sua construção e posteriormente a manutenção de suas atividades, o Teatro Amazonas se apresenta para Manaus como um legado diacrônico herdado de uma configuração temporal irrecuperável na história da cidade, e que hoje se ressignifica para manter as tradições outrora germinadas em seu palco.

A partir da compreensão acerca do lastro simbólico do Teatro Amazonas é possível reunir pistas para responder não apenas ao questionamento sobre como se configura uma cultura manauara, mas, mais recentemente, sobre as relações comunicacionais entre o Festival Amazonas de Ópera em sua interface com os espetáculos líricos sob um viés diacrônico. Nessa perspectiva, o Teatro Amazonas foi tão importante para a formação de uma cultura manauara quanto possibilitou acrescentar-lhe a lírica, de modo que hoje tais segmentos são praticamente indissociáveis, e dão indícios de continuar assim no futuro da cidade.

5.4 Dimensão de resgate: a celebração da ópera

A dimensão de resgate faz referência a um “retorno” da lírica à cidade de Manaus. Tal retorno se sucede como uma espécie de resgate realizado por meio das edições do Festival Amazonas de Ópera⁵⁶, evento anual realizado desde 1997, que tem como um dos objetivos principais a celebração da ópera. A partir dessa dimensão é possível se endereçar a duas das

⁵⁶ Inicialmente, o evento foi nomeado como Festival de Manaus, e assim foi realizado nas suas primeiras duas edições. Apenas na sua terceira edição é que passou a se chamar Festival Amazonas de Ópera (FAO).

questões norteadoras dessa investigação, quais sejam: (i) Qual a relação dos espetáculos líricos performados em Manaus no período da *Belle Époque* com a criação do Festival Amazonas de Ópera?; e (ii) Como o Festival Amazonas de Ópera tem produzido sentidos na relação entre o espetáculo lírico e a cultura manauara?

Concernente à primeira questão, tal como discorrido ao longo deste capítulo e do anterior, a relação dos espetáculos recebidos em Manaus na *Belle Époque* se exprime com valor seminal para o atual Festival Amazonas de Ópera. Isto porque o festival realizado na cidade nas últimas duas décadas faz parte de um resgate da herança operística firmada ao fim do século XIX e início do século XX, ainda no Eden-Theatro e no Teatro Amazonas quando do início de suas atividades. Ali se encontrava o nascimento de uma tradição lírica que, portanto, formaliza uma relação diacrônica entre as duas temporalidades na cidade, isto é, entre as estações líricas da *Belle Époque* e as edições do Festival Amazonas de Ópera.

Não é de agora que a ópera encontra nos festivais a vazão para se perpetuar no gosto do público. Desde seu surgimento, passando por suas modificações de gênero e estrutura, até os dias atuais em que se vê ameaçada pelo monopólio de outras linguagens audiovisuais e digitais, a ópera vem se reinventando conforme as demandas de seus idealizadores e das audiências para as quais são produzidas. No caso do Festival Amazonas de Ópera, há um retorno ao consumo do gênero que antes era possibilitado pelas movimentações urbanas ocasionadas pelo caos do progresso, e que hoje se alicerça em projetos governamentais de ressignificação dos espaços culturais da cidade, tal como o Teatro Amazonas, que por muitas décadas permaneceu com pouca ou nenhuma atividade em suas instalações.

Não apenas isto, mas também se deve assinalar o potencial semiótico da ópera não apenas para o público que a consome, mas para a localidade que a recebe regularmente em seus eventos, sejam públicos ou privados. A configuração da natureza cede à realização dos espetáculos líricos em Manaus um simbolismo revestido da cultura cabocla, que durante a *Belle Époque* foi enxertada com traços distintivos de culturas estrangeiras, especialmente europeias, que se inseriam no cenário local com a vinda dos imigrantes para a cidade em busca de montar comércios, empresas, ou mesmo integrar-se à classe trabalhadora, bastante necessária para suprir as demandas de extração da borracha nos seringais. Assim, a ópera representava não apenas o ápice da sofisticação, mas sua própria linguagem traduzia os níveis de civilidade de seus personagens mais icônicos.

Esses níveis de civilidade geralmente eram apresentados à audiência a partir dos elementos que compunham a montagem dos espetáculos, principalmente no caso dos figurinos e cenários. “De fato, na hierarquia operística, quanto mais elevado o desenvolvimento do

personagem ou maior sua posição no contexto social, maior a quantidade de roupa” (Virmond; Tólon; Nogueira, 2015, p. 382 *apud* Páscoa, 2022, p. 440). Assim, “em outras palavras, os índios do coro podem ser pobremente vestidos, mas o primo tenor, ou o índio-chefe, mesmo que em mesmas condições étnicas, terá seu corpo mais coberto”. Esse argumento elucidava o fato de que a ópera refletia não apenas os ideais de uma cultura, mas imprimia em seus traços aspectos tidos como padrões aceitos, em uma tentativa de modelização para um público que consome a ópera e absorve suas mensagens mesmo sem se dar conta disto.

O público que frequenta a ópera, por sua vez, nem sempre é aquele considerado adequado pelos idealizadores do espetáculo ou pelas elites que encabeçam a produção dos eventos. No caso de Manaus, por exemplo, a audiência era *idealmente* composta pela alta-rodada de empresários, comerciantes e membros de famílias ricas da cidade, porém, regularmente tais personagens necessitavam compartilhar os assentos da casa de ópera com um público menos abastado, cujo comportamento era, muitas vezes, condenado publicamente pelos folhetinistas dos veículos de imprensa locais. Entretanto, o fator determinante para definir o público que frequentava a ópera se manifestava, em última instância, no valor dos ingressos, como é possível aferir da passagem abaixo sobre os espetáculos da década de 1890.

Esse trecho descreve bem as características dos frequentadores do Eden. Embora as temporadas líricas fossem de boa qualidade, os frequentadores nem sempre conseguiam corresponder ao refinamento de tal espetáculo. Os preços do ingresso do teatro eram relativamente acessíveis aos padrões econômicos manauenses, e as classes medianas tinham acesso às óperas. Isso fica evidente não só devido aos anúncios dos jornais, mas também com a transcrição do periódico *O Gutenberg*, que veremos adiante. Sendo um jornal operário, demonstrava que a frequência ao Eden por classes populares ocorria nesse período. No próprio jornal *Commercio do Amazonas*, há a descrição da necessidade de se abaixarem os preços dos bilhetes no Eden; os lugares da platéia superior ficariam reduzidos a 3\$000 réis. Essa redução do preço era para que um maior número de pessoas pudesse ter contato com a ópera. “É de crer que essa resolução, pondo o teatro ao alcance de maior número de pessoas, que talvez não pudessem ir lá pela carestia dos preços, contribua para aumentar a concorrência aos espectáculos da companhia Lyrica” (Villanova, 2008, p. 200).

Segundo a autora, os preços dos ingressos para noites de espetáculos líricos eram acessíveis para o manauara médio, contudo, essa configuração acabava por favorecer a classe trabalhadora muito mais do que uma parcela mais pobre da população. Não que isso fosse um problema, haja vista que mostrava ali uma tentativa de “deselitizar” a ópera na cidade. Contudo, havia ainda uma população mais pobre que a classe trabalhadora — composta de indígenas, desempregados, mulheres solteiras com filhos bastardos para criar, dentre outros atores dessa

faixa demográfica — que, mesmo com a redução no valor dos ingressos, ainda não era capaz de adquiri-los para apreciar os espetáculos dentro dos teatros. Isso implica deduzir que mesmo uma tentativa tímida de democratização dos espaços culturais da cidade ainda não era capaz de suprir as desigualdades da época.

Tornava-se necessário — embora não haja registros de que isso de fato foi realizado com sucesso naquele período de influência francesa — reduzir ainda mais os preços com a finalidade de aumentar o público que nunca teve contato com a ópera. Ou, melhor ainda, oferecer, vez ou outra, noites gratuitas para as populações carentes, a fim de compartilhar o consumo das óperas — mas isto era algo que a elite financeira não permitiria acontecer sem inviabilizar tais estratégias. A elite, na verdade, geralmente ocupava os teatros nas noites de estreia, em que os ingressos eram comumente mais caros — fato praticado até os dias de hoje — e cujas performances eram motivo de assunto nos dias que se seguiam nas *soirées* em que os abastados se encontravam para comentar as óperas a que assistiram. Aos trabalhadores, portanto, reservava-se as rerepresentações das obras, quando a elite as havia consumido com a antecedência que o valor dos ingressos permitia.

FIGURA 21 – Três vezes o público do Festival Amazonas de Ópera em uma única noite. A imagem se divide para mostrar o público do XII Festival Amazonas de Ópera, em 2008, em três momentos da noite de abertura do evento: no hall de entrada do Teatro Amazonas (à esquerda), na parte externa em frente à porta principal (direita superior) e no Salão de Espetáculos (direita inferior).



Fonte: Acervo Histórico do Teatro Amazonas (2008, consulta local).

Atualmente, um dos objetivos declarados do Festival Amazonas de Ópera se formaliza em oferecer os espetáculos a preços populares, com vistas a uma diversidade de público (ver Figura 21). Tal iniciativa, talvez insustentável na *Belle Époque* Manauara, se traduz em uma interação direta entre as elites atuais e a população em geral. Afinal de contas, os ingressos — vendidos ainda na bilheteria do Teatro Amazonas, mas também por vias digitais em sites especializados em eventos — podem ser adquiridos por meio de uma variedade de formas — com dinheiro em espécie, ou por transações bancárias via Pix, cartão de débito e crédito —, e ainda podem ser parcelados junto às operadoras de cartão de crédito.

Assim, virtualmente não há qualquer diferença entre quem adquire seu ingresso à vista e quem parcela em prestações o assento na mesma categoria de preço, tal como verificado na Figura 21, que mostra o público de 2008 na abertura da décima segunda edição do festival, com a estreia da ópera *Ça Ira* (2005), de Roger Waters (1943–presente). A Tabela 02 mostra a divisão de preços a partir da setorização dos assentos do Salão de Espetáculos onde ocorrem as apresentações de ópera. A elite e o público distante dessa realidade reúnem-se nos mesmos espaços graças à imparcialidade sistêmica do *e-commerce*, e tal dinâmica remodela todo o comportamento visto nas temporadas líricas no período da *Belle Époque*, ressignificando a tradição da ópera para os manauaras e aqueles que vêm de todas as partes do mundo prestigiar as edições do festival.

TABELA 02 – Lista de preços dos ingressos para o XXV Festival Amazonas de Ópera. Os valores dos ingressos estão divididos conforme áreas dos lugares, variando de preço de acordo com a cor, cuja correspondência pode ser verificada no mapa de assentos do Salão de Espetáculos do Teatro Amazonas.

ASSENTOS	PREÇOS DE ESTREIA	PREÇOS DE RÉCITA
ÁREA LARANJA		
— Plateia — Frisa — 1.º Pavimento	R\$ 100,00	R\$ 80,00
— 2.º Pavimento	R\$ 90,00	R\$ 70,00
ÁREA AMARELA		
— Plateia	R\$ 80,00	R\$ 65,00
— Frisa	R\$ 70,00	R\$ 60,00
— 1.º Pavimento	R\$ 60,00	R\$ 55,00
— 2.º Pavimento — 3.º Pavimento	R\$ 50,00	R\$ 45,00

ÁREA ROXA		
— 1.º Pavimento	R\$ 20,00	R\$ 15,00
— 2.º Pavimento — 3.º Pavimento — Camarote Extra do 1.º Pavimento — Camarote Extra do 2.º Pavimento	R\$ 20,00	R\$ 10,00

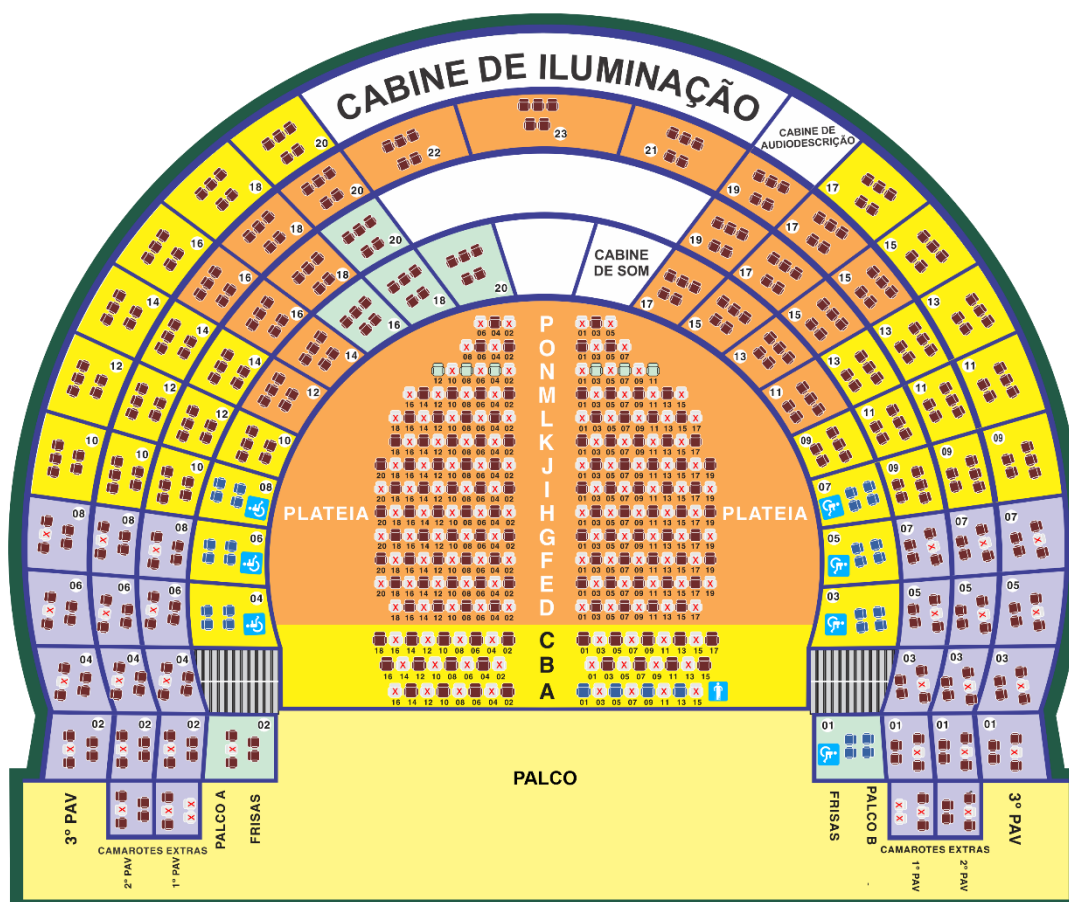
Fonte: Elaborado pelo autor (2024) com base em Culturadoam (2023, *online*).

Convém sinalizar que todos os valores de ingressos discriminados na Tabela 02, em quaisquer das três áreas de assento, estão sujeitos à compra por modalidade de Meia-Entrada. Segundo o *Manual de Normas e Procedimentos dos Espaços Culturais* (Teatro Amazonas, 2022, p. 31) — instrumento do estado que normatiza os usos do Teatro Amazonas para eventos públicos —, a Lei da Meia-Entrada (Lei N.º 12.933/2013) e o Estatuto da Juventude (Lei N.º 12.852/2013) garantem o direito “aos estudantes, idosos e pessoas com deficiência [...], além de jovens de baixa renda, professores em adquirir ingressos pela metade do preço”, ambas as legislações refletem o cenário nacional para promoção de eventos.

Como complemento, “a Lei N.º 749 de 07 de janeiro de 2004, do município de Manaus, também garante o benefício da meia-entrada aos estudantes da Educação Básica e de Jovens e Adultos, Profissionais e dos Cursos Pré-Vestibulares, assim como aos da Educação Superior” (Teatro Amazonas, 2022, p. 31) — esta legislação, por sua vez, reflete o cenário local para promoção de eventos. Embora seja um mecanismo previsto na lei, a venda de ingressos pela metade do preço para parte da população que possui esse direito reforça o argumento de democratização do acesso à casa de ópera e aos espetáculos ali recebidos, além de certos eventos dentro do festival que são ofertados gratuitamente obedecendo a uma ordem de chegada dos frequentadores (FAO, 2023).

Paralelamente, segundo divulgação da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas, os assentos localizados na Área Roxa do Salão de Espetáculos (ver Figura 22 em paralelo à Tabela 02 para comparação de equivalências) são considerados assentos populares, com valor do ingresso mais acessível à população de baixa renda (Culturadoam, 2023). Além disso, os 40% de ingressos destinados à meia-entrada, previstos nas leis ora mencionadas, são um diferencial que não existia no período da *Belle Époque*, pois as políticas públicas vigentes não tocavam esse aspecto do uso de prédios públicos, mas permitem, atualmente, o acesso à cultura lírica de uma forma facilitada em termos monetários. Outras políticas — como a de interiorização — também contribuem para essa dinâmica.

FIGURA 22 – Mapa de assentos do Salão de Espetáculos do Teatro Amazonas. Na ilustração é possível identificar a setorização por área dos assentos que compõem os 701 lugares disponíveis no Salão de Espetáculos do Teatro Amazonas. A divisão por cores serve para facilitar a localização dos assentos, inclusive aqueles com acessibilidade, e para precificar os ingressos dos espetáculos.



Fonte: Teatro Amazonas (2021, p. 56).

Contudo, convém mencionar que os pavimentos mais altos do Salão de Espetáculos do Teatro Amazonas possuem uma característica física que os torna consideravelmente desconfortáveis em relação aos assentos mais caros. Por se encontrarem em níveis acima do palco, a visão do prosscênio e do fosso da orquestra é prejudicada, e para corrigir tal problema alguns espectadores necessitam ficar de pé enquanto assistem às apresentações. Se considerarmos que determinadas óperas — especialmente do subgênero *opera seria* — podem facilmente passar das três horas de duração, o desconforto do público ocupante desses assentos é certo. Em outras palavras, de um lado há, de fato, uma facilitação no acesso, mas, de outro lado, trata-se de um acesso que também carrega um estigma de “vira-latismo” por parte da população que aceita ou não possui meios para adquirir outros lugares na casa de ópera.

Por conta disso, o Festival Amazonas de Ópera “se comunica com diversas camadas da população, independentemente de formação ou de condições socioeconômicas, tendo como visão que a Cultura deve ser acessível a todos, sem distinção” (Diário da Capital, 2023, *online*).

O festival em si lidou com um mecenato variado ao longo de suas vinte e cinco edições. A edição mais recente de 2023 foi realizada pelo Governo do Estado, sob tutela da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, além da Agência Amazonense de Desenvolvimento Cultural e do Ministério da Cultura. Com patrocínio *master* do Banco Bradesco e aprovado na Lei de Incentivo à Cultura, possui apoio cultural do Grupo Atem, da Academia Brasileira de Música, da organização Ópera Latinoamérica, dentre outros atores e agências de fomento ligados diretamente à pasta cultural.

Em termos de receita, para ilustrar o nível de arrecadação, tem-se dados do IX Festival Amazonas de Ópera, realizado em 2005, que recebeu as óperas do *I Ciclo do Anel*, de Wagner (constituído de *O ouro do Reno*, *A valquíria*, *Sigfried* e *O crepúsculo dos deuses*), e *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini. Segundo dados coletados no Acervo Histórico do Teatro Amazonas⁵⁷, as estreias e récitas destas óperas renderam R\$ 24.628,50 em vendas com cartão de crédito, R\$ 32.866,50 em vendas com dinheiro, e R\$ 29.980,00 em vendas com depósito bancário, totalizando um montante de R\$ 87.475,00 (oitenta e sete mil, quatrocentos e setenta e cinco reais) para as óperas daquele ano de realização do festival.

A arrecadação parece até simbólica quando se considera o fato de que os festivais possuem um orçamento para realização na casa dos milhões. A décima oitava edição, por exemplo, em 2014, foi orçada em R\$ 4,1 milhões, segundo informações do jornal *A Crítica* (2014). Adicionalmente, em algumas edições, como a vigésima segunda, em 2019, o valor dos ingressos chegou a variar entre R\$ 2,50 e R\$ 60,00 (Amazonas Atual, 2019). O relatório da equipe gestora também expõe o quantitativo de ingressos “reservados”, isto é, solicitados pelos patrocinadores do festival e autoridades públicas, que foram destinados para o Rio de Janeiro, São Paulo, Alemanha, Estados Unidos, Viena, entre outros lugares.

Todas essas elucidações possibilitam o endereçamento à segunda questão norteadora delineada no início desta seção, acerca de como o festival tem produzido sentidos na relação entre o espetáculo lírico e a cultura manauara. O processo de semiose oriundo do Festival Amazonas de Ópera também é atravessado por uma linha diacrônica passível de rastreamento até a *Belle Époque* Manauara. Contudo, as camadas de sentido são experimentadas no cerne do festival a partir das dinâmicas de sociabilidade dele resultadas, isto é, do jogo social perpetrado pela movimentação na cidade nos meses de realização do evento (para a população) e nos meses de produção que antecedem o evento (para os idealizadores).

⁵⁷ Em visita técnica realizada em 6 de maio de 2023 para coleta de dados, protocolada via Secretaria de Cultura e Economia Criativa e autorizada pela entidade por meio do preenchimento de Termo de Responsabilidade pelo Uso e Divulgação de Informações.

Existe uma estimativa de que mais de 500 mil pessoas tenham prestigiado o festival ao longo de suas 25 edições. Esse quantitativo demográfico talvez não pareça tão impressionante se comparado a outros eventos culturais, como festivais esportivos, por exemplo, mas são notadamente expressivos para um evento considerado elitizado como este que prioriza a ópera. Desta maneira, o festival movimenta a população manauara em um nível cultural, todos os anos, de modo a estimular a produção de sentido e trocas simbólicas tal como na *Belle Époque*, em que a cultura manauara era impactada diretamente pelos comportamentos estrangeiros dos imigrantes que aqui assentavam residência. Hoje em dia, tais trocas se traduzem muito mais em uma indústria turística, que articula as interações entre os estrangeiros e a população local em um nível afetivo de experimentações do *modus vivendi*.

Logo, o festival se dimensiona a partir de um resgate da herança operística, e hoje se solidifica como um núcleo de ressignificações culturais sustentadas nos legados das artes que abriga, culminadas, portanto, na ópera. Nessa perspectiva, consolida-se, a partir dos sentidos que produz na semiosfera manauara, como uma nova tradição remodelada da *Belle Époque*, em que a lírica se apresenta na cultura como um de seus traços distintivos. Não o é por si só o baluarte da cultura, mas se torna um de seus alicerces quando se observa atentamente que a história de Manaus imprime grande importância sobre o progresso de outrora, que por sua vez resultou na construção do Teatro Amazonas, e, a partir dele, fomentou a chegada do espetáculo lírico na cena local, no passado e no presente.

5.5 Dimensão do acesso: a deselitização da cultura lírica

A dimensão do acesso aqui proposta como argumento para uma cultura lírico-manauara se refere, efetivamente, a um processo de “deselitização” da ópera por meio dos inúmeros processos comunicacionais atravessados pela lírica na cidade de Manaus, especialmente em termos de democratização desse acesso. Até aqui foi possível rastrear a ópera de maneira seminal ao período da *Belle Époque*, de modo que ali se viu a origem do hábito de consumo da ópera nos espaços culturais da cidade, bem como uma aceitação por parte da população, majoritariamente caracterizada pela elite financeira, porém tocada pela classe trabalhadora daqueles tempos.

Quando falo de acesso endereço-me à ação de frequentar os espetáculos líricos de forma facilitada e recorrente, isto é, com viabilidade econômica e frequência padronizada. Com base nisso, o Festival Amazonas de Ópera se apresenta como o canal para esta viabilidade, haja vista que seu público é composto, de acordo com os órgãos responsáveis pela realização do evento,

pela população média da cidade, que, diferentemente do fim do século XIX e início do século XX, não mais se compõe demograficamente por empresários, comerciantes e membros de famílias abastadas, de idade acima dos quarenta anos, e que visitaram a Europa em algum momento de suas vidas.

Diacronicamente, as modulações ocorridas no público que consome a ópera mostram uma linha de ressignificação histórica, a partir da qual a cultura manauara se reinventa seguindo as mudanças na cidade. Os episódios pelos quais passou — pré-extração da borracha, apogeu do látex, declínio da produção gomífera, implantação da Zona Franca e aquecimento das inovações industriais da região — moldaram o que hoje se vê apenas como um reflexo direto do cenário encontrado na *Belle Époque*. Assim, Manaus continua se reinventando hoje, porém, consultando a lógica cultural de seus próprios habitantes para equilibrar as sociabilidades — considerando as lutas sociais em simultâneo aos anseios culturais do povo —, a fim de tornar o espectro das elites uma imagem desbotada do passado.

A iniciativa do acesso, contudo, não se restringe apenas a questões de precificação dos ingressos para as noites do festival. Outras ações são executadas nesse encaminhamento e, às vezes, por serem tão orgânicas, não parecem propositais. Como o fato de que a tradução dos libretos das óperas é projetada acima do palco quando as óperas estão sendo performadas. Vimos no segundo capítulo deste trabalho que a grande maioria das óperas mais famosas é composta com libretos nas línguas italiana, francesa e alemã. Longe de tentar nivelar o público pela falta de conhecer outros idiomas, sinalizo que geralmente a audiência das óperas não costuma falar as línguas supramencionadas, e, portanto, a tradução dos libretos permite aos espectadores compreenderem a história tal qual se desenrola no palco.

Indo em direção similar, os materiais distribuídos nas noites de espetáculo também servem como ferramentas de democratização das óperas, pois facilitam o entendimento das obras apresentadas. É o caso dos *folders* entregues ao público na entrada do teatro nas noites de evento (ver Figura 23), que trazem informações contextuais sobre as óperas a serem performadas naquela edição do festival. Em geral, o conteúdo do material contempla uma breve sinopse dos enredos das óperas — que funciona como um adiantamento do que a audiência encontrará nas apresentações — e dados descritivos acerca dos artistas que subirão ao palco em cada uma das récitas. Nesta medida, o público assenta-se nas cadeiras marcadas com um conhecimento prévio das narrativas que serão cantadas, e assim são capazes de compreender melhor o conteúdo da própria narrativa sem depender tão-somente dos aspectos sensoriais da ópera e outros elementos de sua montagem.

FIGURA 23 – Folder distribuído no 15.º Festival Amazonas de Ópera, em 2011. Parte do material distribuído para os frequentadores dos espetáculos ocorridos em 2011 no festival, contendo informações sobre as récitas e sinopses das óperas.

Recital Bradesco IV - Franz Liszt - Canções e Transcrições
Sexta | 20 de Maio | 20h - Teatro Amazonas

Recital Bradesco V - Negro Spirituals
Sábado | 21 de Maio | 20h - Teatro Amazonas

Convivências da Ópera
Segunda | 23 de Maio | 18h - Centro Cultural Palácio da Justiça
Iluminação, com Fabio Retti.

Convivências da Ópera
Terça | 24 de Maio | 18h - Centro Cultural Palácio da Justiça
Produção Técnica, com Marcos Apolo.

Recital Bradesco VI - Alunos da Classe de Canto "Ivete Ibiapina"
Quinta | 26 de Maio | 20h - Centro Cultural Palácio da Justiça

"Cenas Líricas" - 15 Anos do FAO
Domingo | 29 de Maio | 19h - Largo de São Sebastião

I FAO - Carmen - Georges Bizet
La Traviata - Giuseppe Verdi
O Barbeiro de Sevilha - Gioacchino Rossini

II FAO - Tosca - Giacomo Puccini

III FAO - Madama Butterfly - Giacomo Puccini

IV FAO - Il Guarany - Carlos Gomes
Boi de Pano - Paulo Marinho, Chico Cardoso, Davi Almeida e Liduina Moura
Le Nozze di Figaro | **As Bodas de Figaro** - Wolfgang Amadeus Mozart

V FAO - La Bohème - Giacomo Puccini
A Flauta Mágica - Wolfgang Amadeus Mozart

VI FAO - Cavalleria Rusticana - Pietro Mascagni
Don Giovanni - Wolfgang Amadeus Mozart

VII FAO - La Cenerentola | **A Cinderela** - Gioacchino Rossini
Pagliacci | **Os Palhaços** - Ruggero Leoncavallo

VIII FAO - Aida - Giuseppe Verdi
Norma - Vincenzo Bellini

IX FAO - O Anel do Nibelungo - Richard Wagner
As Valquírias - Richard Wagner
Carmina Burana - Carl Orff

X FAO - Otello - Giuseppe Verdi
Gianni Schicchi - Giacomo Puccini

XI FAO - Lady Macbeth do Distrito de Mzensk - Dmitri Shostakovich
Poranduba - Edmundo Villani - Côrtes

XII FAO - Turandot - Giacomo Puccini


XIII FAO - A Vida Parisiense... *Em Manaus* - Jacques Offenbach

XIV FAO - Yerma - Heitor Villa-Lobos
A Floresta do Amazonas - Heitor Villa-Lobos

Exposição - Festival Amazonas de Ópera - 15 anos de sucesso
Museus do Teatro Amazonas
Horário de funcionamento do teatro

ÓPERAS


SUOR ANGELICA | IRMÃ ANGÉLICA *Giacomo Puccini*



Ato único - A história se passa em um convento na Toscana, por volta do fim do século XVII.

A jovem Angélica teve um filho fora do casamento - erro considerado imperdoável para a sociedade da época e para a sua família aristocrática, que decide encerrá-la num convento. Como foi forçada a entrar para a vida religiosa, era de se esperar que Angélica fosse uma freira rebelde e problemática. Muito pelo contrário: ela conquista todas as irmãs com sua doçura e bondade. Torna-se uma especialista em ervas e plantas medicinais, com as quais cura as aflições das suas irmãs. A vida no convento seria quase um paraíso, não fosse o desejo ardente que Angélica tem de rever o filho, tão cruelmente arrancado aos seus braços em idade tão tenra. A vida neste semi-paraíso, contudo, é subitamente abalada pela chegada de Tia Princesa, trazendo uma notícia fatal que levará a freira ao suicídio. Essa mulher sinistra é como uma pedra de gelo. Qualquer ser humano dotado de sentimento que entre em contato com ela sairá mortalmente ferido. Apesar de seu erro, Suor Angelica é uma criatura com grande capacidade de amar, enquanto a altaneira Princesa é incapaz de amar.

DIALOGUES DES CARMÉLITES
DIÁLOGO DAS CARMELITAS *Francis Poulenc*



Ato 1 - A tímida "Blanche de la Force" decide retirar-se do mundo e entrar para um convento carmelita. A Madre Superiora informa que a ordem Carmelita não é um refúgio: é dever das freiras proteger a Ordem, e não o contrário. No convento, a alegre Irmã Constance diz a Blanche que teve um sonho em que as duas vão morrer juntas. A Madre Superiora, que está morrendo, entrega Blanche aos cuidados de Mãe Maria. A Madre Superiora falece, em grande agonia, gritando em seu delírio que, apesar de seus longos anos de serviço a Deus, Ele a abandonou. Blanche e Mãe Maria, que testemunharam sua morte, estão abaladas.

Ato 2 - Irmã Constance diz a Blanche que a morte da Madre Superiora parecia ser

Fonte: Acervo Histórico do Teatro Amazonas (2011, consulta local).

Para Rossi (2015, *online*, grifo nosso), “o local que teve por muitos anos seu uso restrito a uma elite enriquecida pela extração do látex, a matéria-prima da borracha, hoje é mais democrático”. Por certo, alguns hábitos permanecem, pois “quando a campanha solta um som estridente pela terceira vez ninguém mais entra ou sai do Teatro Amazonas”, de modo que “uma apresentação da Orquestra Municipal se iniciará em segundos para uma plateia cheia de gente aliviada pelo ar-condicionado, ligado no volume máximo. Um oásis para o calor

ininterrupto de 40 graus da capital”. Mas mesmo esses hábitos são conduzidos para os frequentadores como um comportamento encorajado, não mandatário.

Praticamente toda a literatura que aborda essa linha histórica da cidade de Manaus — seja bibliográfica, documental ou em periódicos da imprensa — aponta uma clara mudança diacrônica nos agrupamentos da população, ou seja, uma mudança no público que frequentava o teatro antes e o público que o frequenta na atualidade. Hoje, as questões sociais estão sendo muito mais discutidas na sociedade, e esse aspecto é que mais pontua uma divergência daquela época para os tempos atuais. Dessa forma, menosprezar uma maioria em detrimento de um grupo seletivo de pessoas não se sustenta mais tão facilmente, e as disparidades econômicas ficam muito mais expostas à cobrança das autoridades por parte da população.

Essa dinâmica também transpassa para a questão da lírica na cultura manauara. Se antes o público ideal para consumir a ópera era composto de entusiastas do eruditismo, hoje este mesmo público se compõe de entusiastas das ações culturais, nas quais a ópera se vê contemplada, mas não ostenta uma carga de suprasumo da civilidade. Ser um cidadão também passou por ressignificações, e cada vez mais se liga ao acesso a direitos e deveres e se distancia do sentido de frequentar eventos sofisticados que requerem certo *savoir-faire* para serem de fato compreendidos por seus frequentadores. Logo, a razão de ser da ópera continua posta em um pedestal estereotípico de seu consumo, mas se encaminha para um consumo mais consciente de apreciação do gênero do que pela manutenção de um *status quo* insustentável para a classe trabalhadora e a população carente da cidade.

Com base nessas elucubrações, é possível retomar as outras questões norteadoras da pesquisa, a saber: (i) Como tais sentidos [aqueles produzidos pelo festival] configuram as lógicas culturais da população manauara que consome os espetáculos líricos?; e (ii) Como ocorre a produção de sentido oriunda da semiosfera dos espetáculos líricos realizados na cidade de Manaus pelo Festival Amazonas de Ópera? Tais indagações se apresentam tanto pertinentes quanto esclarecedoras sobre a existência de uma cultura lírico-manauara, de sorte que respondê-las também significa aproximar-se das argumentações sobre a diacronia da tradição lírica no contexto histórico da cidade de Manaus.

O lastro de sentidos oriundo do Festival Amazonas de Ópera confirma seu potencial semiótico a partir da lírica. Não se está discutindo aqui se apenas a ópera seria capaz de fazer do festival uma semiosfera dentro da cultura manauara — afinal, outros festivais similares, como o Festival de Jazz, o Festival de Dança, o Festival de Cinema, também hospedados no Teatro Amazonas, usufruem do mesmo potencial semiótico na configuração cultural da cidade. Entretanto, o argumento da ópera se solidifica no rastreamento diacrônico do gênero até um dos

períodos mais importantes não apenas para a formação de uma cultura manauara, mas para a própria formação da cidade em seu desenvolvimento urbano. E, nesse aspecto, a ópera se funde diacronicamente a Manaus mais do que as outras expressões artísticas.

Como consequência, o festival agrega em sua realização outras manifestações artísticas na cidade, que oferecem não apenas a ópera como produto de consumo das edições do evento, mas também concertos, recitais, oficinas, cursos, palestras, conferências, dentre outras atividades de natureza similar. Trata-se de ações que tiram proveito da repercussão e do alcance do festival para serem realizadas em nível público e institucional, garantindo aderência de público e prospecção de novos trabalhos para a pasta cultural, e facilitando as questões de logística por trás de atividades como as citadas.

Embora, por uma questão histórica, o festival e as ações dele ramificadas se concentrem em grande parte no Teatro Amazonas, outros espaços culturais acabam sendo utilizados como forma de descentralizar a disseminação cultural. Nisso se incluem o Teatro Gebes Medeiros, por exemplo, a Galeria do Largo, o Palácio da Justiça, dentre outros centros culturais que funcionam como espaços propícios para realizar atividades relativas ao festival, mas que não necessariamente se referem à performatividade dos espetáculos. Há de se esclarecer, contudo, que os locais mencionados se encontram a uma pequena distância do Teatro Amazonas, e por isso continuam orbitando a casa de ópera, símbolo do festival.

De certo modo, estes “foram espaços permeados de simbolismos que se configuram nas relações de sociabilidade das elites, mas que se tornaram híbridos pela presença, pela permanência e circulação de segmentos sociais variados que compunham a cidade” (Santos Júnior, 2007, p. 2). Essas sociabilidades se estendem para as ações circundantes do festival, e que geram dinâmicas próprias ligadas à cultura lírica em Manaus — pelo menos nos meses em que ocorre o evento, geralmente entre abril e maio de cada ano.

Estes espaços não apenas se inserem na rotina da população por integrarem a paisagem visual da urbanidade, mas por receberem em suas instalações físicas os eventos realizados pela administração pública. Assim, essa prática recorrente torna esses espaços em um símbolo da identidade própria da população, que os frequenta como que possuidora da propriedade desses lugares. Ao mesmo tempo, frequentar esses espaços com recorrência acaba incorporando, por meio da passagem do tempo, as gerações da população.

Nessa composição,

o Teatro configura-se, sem dúvida, como um ponto fundamental para a constituição de identidade amazonense e em especial para a identidade

manauara. Toma-se com sua presença marcante “parte das pessoas”, mediante um processo que bem poderíamos chamar de “incorporação” simbólica de um elemento cultural transgeracional. Tal incorporação se dá mediante o sentimento de admiração e percepção da importância e da magnitude do monumento. Seu valor histórico faz com que as pessoas sintam-se integrantes de uma coletividade que tem algo bom (no domínio da ética) e belo (no domínio da estética) do qual orgulhar-se. Esse processo de incorporação se dá em dois planos: o da incorporação do Teatro à paisagem e o da sua incorporação à identidade pessoal, individual e coletiva, isto é, tanto na identidade visual da cidade como na identidade individual e coletiva de seus habitantes quando então encontramos a presença da cidade e sua história nas subjetividades (Ferraz, 2012, p. 89–90).

O elemento transgeracional mencionado pelo autor coaduna-se à perspectiva diacrônica pela qual passam esses espaços como o Teatro Amazonas. A produção de sentido desses leviatãs simbólicos atravessa a temporalidade da cultura local e congrega em sua semiose os traços distintivos que solidificam a cultura. Quando se lida com os aspectos do acesso, portanto, dispor da abertura desses espaços para a população — ao invés de priorizar apenas parte dela — configura um exercício de estímulo ao crescimento da semiosfera — nesse caso da cultura manauara — e, por extensão, impacta na formação da cidade em nível social, cultural, político, filosófico, artístico, industrial e assim por diante.

Seguindo uma linha de raciocínio similar à exposta, Daou (2014, p. 56) acrescenta que “o acesso à cultura não só se expressa em dos sinais mais positivados pela elite — o que se relaciona com seu caráter de exemplaridade — como também repete em esfera local o esforço do Império na formação e no aprimoramento dos homens da ‘boa sociedade’”. Longe de enveredar pela classificação de uma alta cultura e uma baixa cultura, a ópera encontrava no Teatro Amazonas um arquétipo de riqueza para a elite financeira da *Belle Époque* Manauara, e nesse arquétipo predominava a urgência da exclusividade, que por sua vez divergiria de qualquer tentativa de democratizar o acesso à cultura.

Em outra medida, os sentidos produzidos pelo festival na semiosfera dos espetáculos líricos se estendem, hoje, por inúmeras atividades que propagam o acesso à cultura. A formação dos corpos artísticos — dentre os quais se destacam a Orquestra Amazonas Filarmônica, o Corpo de Dança do Amazonas e o Coral do Amazonas⁵⁸ — é um desses exemplos, haja vista que a iniciativa de criação desses corpos surgiu para suprir a demanda do Festival Amazonas de Ópera na década de 1990. Adicionalmente, o festival faz surgir diversos cursos de formação nas áreas tocadas pelas óperas, como no caso da *masterclass* em perucaria e visagismo realizada

⁵⁸ Há, ainda, outros corpos artísticos, como a Amazonas Band, o Balé Folclórico do Amazonas, a Orquestra de Câmara do Amazonas e a Orquestra de Violões do Amazonas, embora estes apresentem menos interdependência com o Festival Amazonas de Ópera.

nas últimas duas edições, com vistas à especialização dos figurinistas do festival na produção de perucas e indumentárias usadas nas apresentações de ópera.

Outra estratégia de “deselitização” da cultura lírica a partir da expansão do acesso tem sido, em algumas edições, a apresentação das óperas ao ar livre, do lado de fora do Teatro Amazonas, utilizando o espaço do Largo de São Sebastião. A iniciativa de levar as récitas para o lado externo da casa de ópera tem sido executada esporadicamente nas últimas vinte e cinco edições, dentre as quais se destaca, conforme mostrado na Figura 23, a décima terceira edição, em 2009 — que apresentou para o público a ópera *A vida parisiense* (1866), de Offenbach —, e a décima sexta edição, em 2012 — com récita d’*A flauta mágica*, de Mozart.

FIGURA 24 – Apresentações ao ar livre em duas edições do Festival Amazonas de Ópera. À esquerda, vê-se a récita da ópera *A vida parisiense*, em 2009, com destaque para o balé performando uma dança no palco temporário montado no lado direito do Teatro Amazonas. À direita, vê-se a récita da ópera *A flauta mágica*, em 2012, com destaque para o público sentado em cadeiras móveis enquanto assistem à apresentação espalhados pela lateral da casa de ópera.



Fonte: Acervo Histórico do Teatro Amazonas (2009; 2012, consulta local).

A imagem anterior mostra o público prestigiando as performances a partir de palcos montados nas instalações externas do teatro, com o público logo à frente, alocado em cadeiras dispostas no entorno do teatro no Largo de São Sebastião. Para garantir a experiência de apreciação das obras apresentadas, o entorno do proscênio temporário contava com telões e caixas de som que projetavam os sons e imagens captados das performances. Nessas ocasiões, seria possível inferir que o Teatro Amazonas, isolado em sua colina imaginária, tinha a oportunidade de juntar-se à paisagem urbana do Centro Histórico de Manaus, fazendo da audiência a mediadora de sua proliferação pela cidade.

Espectáculos ao ar livre permitem, por exemplo, um maior número de pessoas, haja vista que o Salão de Espectáculos do Teatro Amazonas consegue comportar um máximo de 701 lugares ocupados. Com as apresentações transferidas para o Largo de São Sebastião, a lotação máxima passa a ser quase 30.000 lugares, quantitativo este projetado a partir de uma estimativa com base no número de pessoas que o mesmo espaço recebeu na última celebração de Ano Novo, em 31 de dezembro de 2023, na primeira edição do Réveillon do Largo, segundo dados oficiais do governo (Culturadoam, 2024). Por certo que nem todos poderão ter uma proximidade ideal do palco montado, contudo, a tecnologia de projeção de imagem e som serve para mitigar as dificuldades do público mais distante do proscênio.

Além de permitir o aumento no número de frequentadores do festival, espetáculos ao ar livre, como no caso das edições mostradas na Figura 24, permitem uma aproximação maior do público receoso de entrar na casa de ópera. Existem manauaras que nunca visitaram o Teatro Amazonas, muito embora o acesso ao espaço seja gratuito para aqueles naturais do estado do Amazonas. Isso se dá em parte pela falta de informação sobre a gratuidade do acesso, ou mesmo pela inviabilidade de deslocamento de certas pessoas até o Centro Histórico.

Contudo, há quem evite conhecer este símbolo da cidade por uma sensação invasiva de não-pertencimento. Em outras palavras, traduz-se na noção equivocada de que aquele lugar possui um código de etiqueta, vestimentas, poder aquisitivo e outros aspectos separatistas que segregam seu uso a um grupo muito seletivo de manauaras e estrangeiros. Desse modo, o manauara de baixa renda, da classe trabalhadora, que não pertence a nenhuma elite da cidade — enfim, ao pobre da região —, a este não seria concedida permissão para frequentar um espaço de tamanho refinamento, erguido com materiais importados diretamente da Europa e marcado na história como um farol da alta-roda e dos bons costumes.

Seguindo-se nas alternativas para propagação da cultura lírica no âmbito da cidade e do estado, os organizadores do festival com frequência pensam em projetos que permitem a disseminação da ópera nos mais variados campos da sociedade. Este é o caso do *Projeto Ópera Mirim* (ver Figura 25), desenvolvido pela primeira vez em 2019. Segundo o atual Secretário de Cultura, Marcos Apolo Muniz (Culturadoam, 2019, *online*), o projeto “segue uma das diretrizes da SEC, que visa a promoção e o fomento de ações que permitam maior acesso do cidadão à cultura”. Isto, ainda segundo gestor, se dá em um “processo de descentralização que atinge os municípios e que também chega a espaços como hospitais, onde a atividade cultural proporciona momentos de entretenimento para quem passa por situações difíceis”, complementa o secretário.

FIGURA 25 – Realização do *Projeto Ópera Mirim* no interior do estado. Na imagem é possível ver um grupo de crianças assistindo a uma apresentação de ópera montada especificamente para o público infantil.



Fonte: Amazonas Atual (2019, *online*).

A Figura 25 mostra a apresentação da ópera em um ato *O menino e os sortilégios* (1925), de Maurice Ravel (1875–1937), sendo assistida por crianças do município de Benjamin Constant, na comunidade indígena Filadélfia, localizada a 1.121 km da capital do estado, situando-se no Alto Solimões. “A comunidade Filadélfia tem cerca de 1,5 mil moradores das etnias Tikuna e Kokama. A apresentação foi realizada na quadra da Escola Municipal Indígena Ebenezer” (Amazonas Atual, 2019, *online*). Segundo informações do gestor da unidade, a recepção do evento teve impacto positivo no local, pois nenhuma das crianças havia assistido a um espetáculo de ópera anteriormente.

Adicionalmente, como extensão do Festival Amazonas de Ópera, o *Projeto Ópera Mirim* “já marcou presença em escolas, hospitais infantis e nos municípios de Santa Isabel do Rio Negro e Benjamin Constant” (Portal Amazônia, 2023b, *online*). As obras são escolhidas especificamente para o público infantil, ou são adaptadas para garantir a compreensão das crianças quanto ao conteúdo da narrativa apresentada. De certo modo, o potencial semiótico do projeto se sustenta a partir das possibilidades de criação de memórias afetivas, por meio do qual o público infantil poderá experimentar a ópera como algo positivo.

Em relação às diretrizes mencionadas pelo Secretário de Cultura, uma das mais importantes se dá no sentido de interiorização do Festival Amazonas de Ópera. Embora seja majoritariamente consumido pela população manauara, o evento pode ser considerado como pertencente a todo o estado. Nessa perspectiva, compõe parte da agenda do governo fornecer subsídios para um acesso à ópera nos municípios do estado, e não apenas na capital, de acordo com a viabilidade logística que envolve toda a produção do festival a cada ano. Essa interiorização ocorre há várias edições, e a cada novo ano conta com as tecnologias de informação e comunicação para expandir a difusão da lírica.

O *Projeto Ópera Mirim* é um dos exemplos de interiorização da ópera, mas não é o único. Em 2012, na décima sexta edição do festival, foram realizadas apresentações nos municípios de Manacapuru e Rio Preto da Eva, que integram parte da Região Metropolitana de Manaus. De acordo com o Secretário de Cultura à época, Robério Braga (Manaus Imprensa Digital, 2012, *online*), essa ação político-cultural do festival se dava no sentido de atender a um pedido do então Governador do Estado, Omar Aziz, com vistas a “levar espetáculos aos quatro cantos da cidade e ainda a mais dois interiores [anualmente], dando a oportunidade para que mais pessoas possam se emocionar com a arte da ópera”, e ao mesmo tempo “despertar o interesse profissional de jovens talentos” que podem vir a integrar os corpos artísticos que trabalham no festival.

A possibilidade de levar os espetáculos a municípios do interior se expressa como uma das formas mais eficazes de fazer propagar o acesso à ópera. Isto porque a configuração geográfica do estado do Amazonas perpassa um desenho marcado por rios, florestas e relevos que dificultam o deslocamento de seus habitantes. Distâncias que seriam percorridas em algumas horas de estrada em outros estados do país podem levar vários dias de viagem em barcos, ou mesmo muitas horas em lanchas, o que encarece o preço das passagens. Assim, torna-se frequentemente inviável para os habitantes de fora de Manaus se deslocarem até a capital nas noites de espetáculo. Desta maneira, levar as apresentações até os municípios possibilita uma expansão do acesso à ópera nessas regiões.

Uma ação similar à de interiorização e do *Projeto Ópera Mirim* se verifica no *Projeto Ópera Delivery*. Nesse projeto, contudo, o foco são os adultos, que se reúnem em grupos para receber parte das óperas performadas nos festivais daqueles anos. Tendo sido executado pela primeira vez na vigésima primeira edição do festival, em 2018, o projeto teve repercussão internacional pela iniciativa de levar a ópera até a população inscrita no projeto. A Figura 26 mostra uma dessas apresentações, que naquela edição contou com vinte e duas apresentações em vários bairros da cidade de Manaus.

FIGURA 26 – Apresentação do *Projeto Ópera Delivery*, em maio de 2018.

Na imagem, vê-se a performance de uma ópera recebida na sala da residência de um dos inscritos no projeto, sendo assistida por um grupo de pessoas reunidas para apreciação do espetáculo.



Fonte: Oajuricaba (2018, *online*).

O projeto se baseia na mesma dinâmica de *food delivery*, isto é, na prática de um cliente pedir comida e recebê-la no conforto de sua casa. A proposta, portanto, concebe um “pedido” via formulário institucional, que gera um protocolo a ser atendido pela equipe do festival nos anos em que o projeto é oferecido à população. Uma vez selecionado, o grupo de pessoas é contatado para agendar a apresentação, que é realizada na residência, hospitais, instituições, escolas de um dos inscritos ou em local comum ao grupo, com participação de solistas das óperas performadas no próprio Teatro Amazonas, bem como um pianista para acompanhar a performance dos cantores. Durante a apresentação, são interpretadas algumas árias de óperas, que se traduzem em uma versão resumida das obras completas que são assistidas no teatro durante a programação do festival.

Outra iniciativa no âmbito do festival foi concebida na vigésima quinta edição do evento, em 2023: o *Projeto Ópera em Rede*. Gerido pela Fundação Rede Amazônica (FRAM), “para expandir e fortalecer o valor cultural do festival” (Portal Amazônia, 2023a, *online*) tendo suas ações “realizadas em Manaus, Rio Preto da Eva, Iranduba e Manacapuru”, municípios da

área metropolitana da capital amazonense. O projeto realizou uma série de ações que cobriram desde *pocket shows* até mostras de canto lírico, com vistas a facilitar o consumo do gênero operístico para uma população menos favorecida que de outro modo não teria meios de frequentar as noites de espetáculo.

Contando com apoio da própria Secretaria de Cultura e Economia Criativa e de outras entidades privadas, o projeto surgiu de uma inquietação por parte da entidade responsável pela iniciativa de garantir uma expansão da cultura a uma maior parcela da população. Trata-se, em simultâneo, de uma ação derivada da necessidade de atendimento à responsabilidade social da empresa, que também estimula uma valoração cultural por meio dos mecanismos da administração pública para favorecer as expressões artísticas, como é o caso do Festival Amazonas de Ópera.

Além disso, por ser encabeçado por uma emissora de televisão, o projeto também possibilitou a transmissão ao vivo de óperas em um canal da TV aberta⁵⁹ e digital, tornando a democratização do acesso aos espetáculos ainda maior naquele ano. Esse tipo de inovação não é inédito em outras partes do mundo, mas em se tratando do festival amazonense se reverte em pioneirismo, cuja prática ficará ainda mais comum nos próximos anos do evento, haja vista as projeções para seu crescimento. A difusão por veículos de comunicação imprime, portanto, apenas mais um passo na evolução do festival.

Vale mencionar que o festival realizou ações similares para transmissão das óperas, tanto via rádio⁶⁰ (Estação Cultura, 2022) quanto via canal do YouTube (A Crítica, 2023). As transmissões realizadas na plataforma de *streaming* permitiram uma série de elementos que também tocavam as questões de democratização do acesso à ópera, dentre os quais se destacam a projeção de legendas dos libretos referentes às óperas em tela, bem como tradução simultânea para LIBRAS. Pela configuração da plataforma, era possível ainda haver uma interação entre os próprios espectadores através da ferramenta de *chat* ao vivo disponibilizada nas versões de site e aplicativo do *streaming*.

É possível mencionar outra estratégia de “deselitização” da cultura lírica na cidade de Manaus em paralelo às atividades do festival. Trata-se do *Projeto Ópera in Box*, uma parceria firmada entre a equipe do Festival Amazonas de Ópera, o Liceu de Artes e Ofícios Claudio

⁵⁹ Amazon Sat, canal pertencente à Fundação Rede Amazônica, afiliada da Rede Globo, sintonizado no número 44 na maioria dos televisores da região [requer conversor digital]. Também pode ser acessado por meio do endereço eletrônico <https://www.amazonsat.com.br/> e conta com um canal próprio na plataforma do YouTube.

⁶⁰ Transmitido pela Rádio Cultura FM, por meio do programa Estação Cultura, sintonizado em 103.3 FM, podendo ser acessado na Cultura FM, Cultura Brasil e no aplicativo Cultura Digital (Estação Cultura, 2022).

Santoro⁶¹ e a Orquestra de Violões do Amazonas (Culturadoam, 2023). O projeto contemplou, em 2023, “15 municípios do Estado com transmissão online pelo Liceu Digital” (Amazonas Hoje, 2023, *online*), a partir do qual “trechos de óperas, executadas por alunos e professores na sede do Liceu, na capital, [foram] transmitidos às Salas de Cultura dos municípios”.

Os municípios contemplados na programação do projeto foram Benjamin Constant, Borba, Caapiranga, Carauari, Coari, Codajás, Humaitá, Iranduba, Lábrea, Manacapuru, Marañ, Parintins, Presidente Figueiredo, Silves e Urucurituba. Parte da lista dessas cidades compõe-se de localidades bastante afastadas da capital, o que impede ou dificulta o deslocamento de seus habitantes à cidade de Manaus para prestigiar presencialmente os espetáculos. Adicionalmente, o projeto oportuniza a prática profissional dos artistas em formação no liceu, garantindo-lhes uma simulação dos espetáculos dos quais participarão uma vez que estiverem com a formação completa para seguir carreira.

Todos esses exemplos de democratização da cultura lírica contribuem para a formalização de uma dimensão do acesso, que por sua vez atravessa a dimensão de resgate, e esta, em suas particularidades, vincula-se às dimensões transgeracional, cidadina e da elite. Em uma visão bastante sintética, é possível pelo menos sugerir como argumento que estas ações político-culturais solidificam a produção de sentido oriunda da semiosfera dos espetáculos líricos realizados na cidade de Manaus pelo Festival Amazonas de Ópera, resposta que atende à questão norteadora apresentada no início dessa seção.

Em justaposição, sou levado a elaborar uma nova provocação que surge do estudo aqui apresentado. A provocação é a seguinte: Existe uma cultura manauara sem a ópera? A resposta para essa indagação pode parecer direta — sim, existe; claro que sim! —, contudo, a partir da consideração dos cenários descritos neste capítulo e nos anteriores, sou levado a uma resposta mais complexa, ou pelo menos mais enviesada pela proposta desta pesquisa, isto é, a hipótese de uma cultura lírico-manauara.

De fato, se pararmos para analisar cada traço distintivo que alude às várias versões de Manaus — de outrora, de agora e do porvir —, o argumento de uma cultura manauara se sustentaria em todos os outros elementos que constituem sua história. Por isso mesmo, o aspecto diacrônico é imprescindível para esses tipos de elucubrações. A uma cultura efetivamente

⁶¹ Segundo informações da Secretaria de Cultura e Economia Criativa (Culturadoam, 2015, *online*), o órgão é considerado “uma das primeiras escolas públicas de artes da região Norte”, tendo sido criado em 1998 justamente para suprir a necessidade de formação de artistas locais demandada, principalmente, pelo Festival Amazonas de Ópera. O liceu é responsável em grande parte pela formação dos corpos artísticos do estado, atendendo a 20 municípios nas modalidades presencial e virtual com cursos gratuitos de música, dança, teatro e outras categorias “de artes visuais, audiovisual, dança, música e teatro”. As inscrições ocorrem duas vezes ao ano, semestralmente.

manauara poder-se-iam somar a culinária, a fala, os hábitos, os (inúmeros outros) espaços culturais que independem ou pouco se importam com a lírica... enfim: antropológica, comunicacional, semiótica, filosófica, religiosa ou politicamente, Manaus mereceu o direito à autonomia cultural, isto é, passa a ser autossuficiente em seus aspectos culturais.

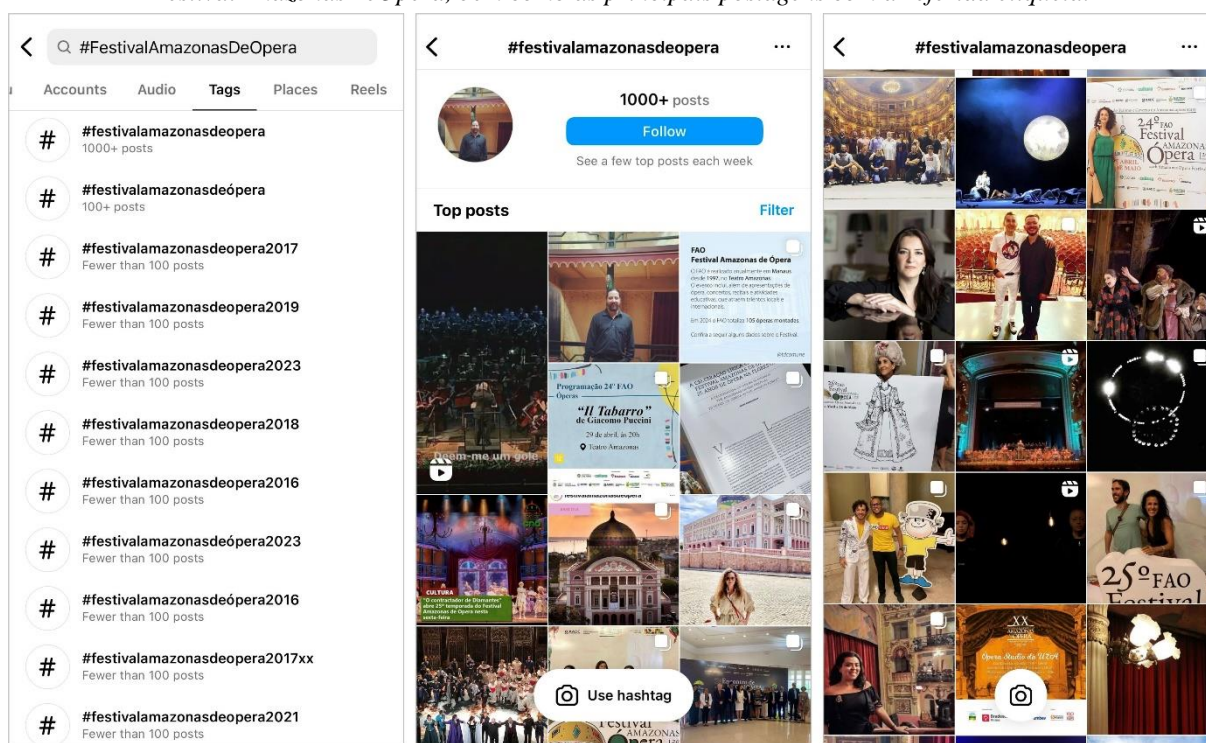
Todavia, mesmo não havendo uma necessidade latente para declarar a cultura manauara como uma cultura lírica, fazê-lo não incorreria em desvios conceituais acerca de sua configuração. Os sentidos oriundos da semiosfera do Festival Amazonas de Ópera perpassam todos os processos de semiose iniciados na *Belle Époque* Manauara, e a herança de um patrimônio imaterial resgatado das estações operísticas ocorridas naquele tempo se articulou diacronicamente pelos traços da cidade — em sua paisagem urbana, em suas sociabilidades, em suas lógicas culturais —, de modo que retirar a ópera da atual equação de uma cultura manauara seria, minimamente, desprezar toda a movimentação do passado na direção de um hábito — aprovado ou não pela maioria da população — que hoje é retomado pelos frequentadores do festival em celebração à ópera.

A lírica, portanto, fundiu-se à história da cidade, de modo que o argumento de uma cultura lírico-manauara se torna apenas uma questão de perspectiva deste ou daquele pesquisador, munido dos registros que embasam o estudo da história de Manaus. Seja a narrativa tendenciosa para lados positivos ou negativos da *Belle Époque*, hoje o público do festival aguarda ansiosamente pelo evento todos os anos. Essa recorrência — que, diga-se, confirma a continuidade diacrônica da ópera — fortalece a perspectiva da tradição. Embora ainda possa ser considerado um evento novo com suas vinte e cinco edições, sobretudo para ser considerado uma tradição consolidada, pode-se inferir que, após um quarto de século, o Festival Amazonas de Ópera atravessou seu primeiro obstáculo geracional, o que implica deduzir que pelo menos duas gerações de manauaras tiveram contato de alguma forma com o evento, seja participando como público, artistas, ou tendo sido exposto por meio dos veículos de comunicação em período de divulgação dos espetáculos.

Em outro espectro, a faixa etária do público que vem frequentando o evento nas últimas edições mostra um interesse por parte dos jovens que antes não era verificado no hábito de ir ao teatro, muito menos ir ao teatro para assistir à ópera, especificamente (Festival Amazonas de Ópera, 2023). Talvez essa personificação do frequentador dos espetáculos líricos possa estar associada ao uso das mídias sociais digitais no âmbito do festival. Fazer tal afirmação de modo categórico, entretanto, careceria de um estudo aprofundado para investigar essas configurações possibilitadas pelo monopólio das tecnologias midiáticas em relação à divulgação e interação com o público.

De todo modo, parece haver uma apropriação por parte do público traduzida nas postagens em mídias sociais. Isto, por si só, sugere uma forma de abstração dos sentidos, ou seja, o público que frequenta a ópera no festival sente-se parte de algo maior, e expressa tal sentimento publicamente com seus seguidores. Para ilustrar a importância desses instrumentos midiáticos na sustentação futura do evento, uma breve busca no Instagram retornou diversas postagens com a *hashtag* #FestivalAmazonasDeOpera (ver Figura 27). O número de postagens é ainda maior⁶², se considerarmos que as sugestões de busca da plataforma fazem a separação da *hashtag* com o complemento do ano, de 2014 até 2023. Contudo, ênfase novamente que resultados mais acurados requerem um estudo próprio da relação etária do público do festival com o uso das mídias digitais disponíveis até o momento.

FIGURA 27 – Publicações relativas ao festival na plataforma do Instagram. Nos espelhos de tela abaixo, vê-se as opções sugeridas pela plataforma com a *hashtag* #FestivalAmazonasDeOpera, bem como as principais postagens com a referida etiqueta.



Fonte: Espelhos de tela capturados pelo autor (2024).

Necessário pontuar que o festival nasceu em uma época de transformações no manuseio da Internet, que alcançava o uso doméstico pelos idosos da década de 1990. De certa forma, o evento foi acontecendo em paralelo à disseminação e uso das tecnologias digitais de

⁶² Não foi possível obter um quantitativo exato de postagens com a *hashtag* supramencionada, pois a plataforma acrescenta o símbolo de adição (+) em termos que ultrapassam mil postagens. O resultado indicado no campo de busca do Instagram mostra 1000+ postagens com o uso do termo #FestivalAmazonasDeOpera.

informação, e, portanto, acompanhou tal crescimento fazendo parte de sua evolução. O que se pode esperar, nessa linha de raciocínio, é que o festival continue caminhando lado a lado com as novas mídias, e especular como lidará com a ópera na nova era de imersão possibilitada pelas ferramentas de Inteligência Artificial cada vez mais presentes na sociedade.

Fato é que, “hoje, não é preciso falar francês e tampouco usar quilos de roupa para entrar no teatro. Basta chegar antes do soar da terceira campanha” (Rossi, 2015, *online*). A elite, portanto, embora ainda exista de certa forma, vem perdendo espaço da ocupação dos marcos urbanos da cidade, entre eles o Teatro Amazonas. A população vem ressignificando tais espaços, de modo a reivindicar para si seus usos na rotina da cidade. Nesse esquema de dinâmicas novas e remodeladas, os significados ganham um peso de herança retomada por aqueles a quem pertencia por direito desde os primórdios de sua construção.

Estendendo essa compreensão para os espetáculos líricos, meu argumento final é o de que a ópera se consolida em Manaus como um dos carros-chefes da movimentação cultural na cidade, traduzindo-se, portanto, em uma cultura lírico-manauara. A fundamentação que sustenta essa hipótese pode ser observada em todas as camadas históricas da cidade, podendo inclusive ser rastreada até as primeiras óperas que foram apresentadas no humilde palco do Eden-Theatro, ainda no século XIX. Hoje, doravante, na concretude do Festival Amazonas de Ópera, a tradição lírica de Manaus necessita continuar sua trajetória, sem se submeter às possíveis ameaças de um possível ostracismo perpetrado por crises econômicas no desenvolvimento urbano da região.

Precisa perdurar, sempre e avante.

fecham-se as cortinas

ÚLTIMA PARTE: VAIAS, APLAUSOS E O BURBURINHO PÓS-ESPETÁCULO



Por que a ópera é importante? Por que qualquer arte é importante?

— R. Mantle (2014 *apud* Tilden, 2014, *online*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dou início a estas considerações finais com uma nova provocação para mim mesmo, que são as mesmas indagações apresentadas por Richard Mantle em uma entrevista ao periódico britânico *The Guardian* sobre a importância da ópera. Ao ser questionado se a ópera é importante como forma de arte, o Diretor Geral da Opera North, uma companhia de ópera localizada em Leeds, na Inglaterra, tece as seguintes perguntas para desenvolver sua resposta: Por que a ópera é importante? Por que qualquer arte é importante?

De certo modo, as conjecturas levantadas por Mantle são basicamente as respostas em si mesmas, quase uma autopoiese. Questionar se a ópera é importante, se alguma vez o foi, ou se ainda continuará sendo no futuro torna-se uma noção de perspectiva que encontrará no respondente uma subjetividade vinculada à sua experiência com o gênero. Por outro lado, se a ópera não é importante, quais critérios cedem a outras formas de arte a chancela da relevância que justifica sua continuidade?

Tal como Mantle, sou levado a tergiversar de uma resposta direta e definitiva, simplesmente porque considero essas questões impróprias para qualquer expressão artística que o homem tenha criado. Tanto melhor, concluo que a importância da ópera — ou das outras formas de arte, por extensão — é irrelevante para sua prática por parte daqueles que o fazem. Assim, parto do princípio de que a ópera independe de importância para constituir semioses dentro de dadas semiosferas, como é o caso da lírica no Festival Amazonas de Ópera em sua interface com a cultura manauara. Ainda assim, é necessário admitir que existe um nível de importância partindo da ópera para que seus sentidos sejam construídos — da mesma forma, por exemplo, que o Carnaval contribui em nível de importância para que seus sentidos sejam construídos no Brasil.

Em um questionamento paralelo, seria possível afirmar que a ópera é importante para a cultura manauara? Para acessar tal questionamento, trago a perspectiva capitalista que parece espreitar a realização do festival. Isto porque, de um ponto de vista capitalista, a importância da ópera para a cultura manauara se aproxima da política, em um esquema complexo no qual a estratégia de venda ou promoção dos espetáculos líricos se expressa no uso de uma tradição,

construída há mais de um século, para recuperar a autoestima manauara em termos culturais. Nesse sentido, parte da importância da ópera para a cultura manauara é atravessada, também, por uma agenda política que respinga nos eixos culturais, e, nesse senso, seria possível definir que a ópera constitui importância para a cultura manauara.

De todo modo, o resgate da herança operística da cidade parece ser construído artificialmente na narrativa da administração pública, particularmente por aqueles interessados em ópera na via de uma tradição cultural também “imposta” pela elite. Este é, afinal, um aspecto da atual realidade manauara. A própria campanha de divulgação realizada em detrimento do festival contribui midiaticamente para a formação de uma cultura “forjada”, quase mítica e circundante do Teatro Amazonas e outros centros culturais, o que, em última análise, parece indicar que a ópera manauara estaria muito mais associada ao poder econômico da cidade e ao refinamento — como no período da *Belle Époque* — do que à aquisição de gostos eruditos por parte da população que frequenta o evento.

Nessa hipótese, contudo, não pretendo afirmar a inexistência de relevância do gênero, mas sugiro um desfavorecimento dessa discussão para de fato contribuir ao estudo da ópera, sobretudo, em nível acadêmico. Há quem poderá dizer, por exemplo, que na ópera está prevista a importância da alta cultura, da sofisticação dos patricios italianos, da finesse mais pura dos *bons-vivants* em seu consumo de arte. Este argumento se sustenta bem, com especial destaque para os períodos áureos da ópera em sua história, mas se fragiliza quando comparamos a ópera com outras linguagens artísticas, que notadamente seguem perdendo espaço para as novas formas de produzir e consumir conteúdo.

Seja como for, ao invés de responder às questões tecidas por Mantle, agarro-me à esperança de que esta tese, agora finda, tenha se aproximado de fazê-lo. Importante ou não, a ópera é capaz de suscitar no espectador um condicionamento próprio de sentimentos, por meio dos quais se pode experimentar do mais belo dos prazeres até o mais impróprio dos horrores. Esse condicionamento, presumo, é possibilitado justamente no nível da semiose, o que, sob a noção dos processos comunicacionais, o situa, portanto, no potencial semiótico da ópera, que discutimos no terceiro capítulo. Aqui, o condicionamento se trata de uma combinação dos elementos da própria ópera — música, libreto, canto, performance, montagem etc. —, cuja confluência se articula para, então, *condicionar* sentidos.

Tal qual também é possível, em outro extremo, ser indiferente à execução da ópera — achá-la tediosa, longa demais, pouco imersiva, demasiado caricata, com uso excessivo de clichês, desnecessariamente escrita em outras línguas e até bastante limitada em relação, digamos, ao cinema, por exemplo. Novamente, retornamos à via da subjetividade, cujos

indivíduos impostarão no gênero aquilo que melhor julgarem por meio de sua experiência. Nesta tese, entretanto, a ópera congrega as temáticas trabalhadas, e a partir dela são ensaiadas as conclusões inerentes aos resultados da investigação.

Como consequência direta disso, o instrumento semiótico utilizado como lente de análise se aporta no drama lírico como objeto atravessado pelas discussões acerca da diacronia da tradição, e como as heranças imateriais exercem força motriz na consolidação de hábitos duradouros no seio de uma população. Difícil mesmo seria comprovar uma independência entre a lírica e a cultura manauara; do que se viu exposto não se pode extrair este argumento, haja vista que as dualidades presentes na figura sígnica da cidade apontam para a coexistência entre a cultura lírica e a cultura manauara.

Em relação ao andamento da pesquisa, vale registrar a dificuldade para reunir os materiais considerados no *corpus* do trabalho. O material relacionado ao composto documental encontra-se até certo ponto desorganizado, espalhado por diversos órgãos do estado, e nem todos os periódicos que compreendem a temporalidade da *Belle Époque* encontram-se disponíveis para consulta, seja em suporte físico ou digital. Muito menos do que uma reclamação, menciono o fato para esclarecer que parte do trabalho aqui realizado — assim como o de outros pesquisadores locais, imagino — foi feito por meio do preenchimento de lacunas históricas, isto é, na dedução a partir do material disponível.

Pesquisas com um teor histórico geralmente concebem procedimentos operacionais delicados, que são executados como quem monta um quebra-cabeça cuja imagem final reconstitui determinados cenários em uma diacronia própria. Além disso, existem pouquíssimos produtos acadêmicos que se debruçam sobre o estudo do Festival Amazonas de Ópera, de modo que as informações coletadas sobre o evento foram encontradas em sua maioria nos periódicos digitais, que, embora elucidem a ocorrência dos fenômenos conforme aconteceram, não possuem tanto peso científico quanto investigações fomentadas por Programas de Pós-Graduação em níveis local, regional e nacional. Em virtude disso, a tese oferecida como resultado desta pesquisa tende a contribuir para aumentar — e possivelmente aprimorar — a pouca literatura existente sobre o festival.

Os desafios de uma pesquisa dessa natureza encontram seus maiores entraves, acredito, na interpretação dos aspectos regionais em relação a quaisquer dos outros aspectos tocados pelas discussões. Isto porque discorrer sobre a regionalidade é dessas tarefas capciosas, que enveredam pela necessidade de um flerte com a antropologia que, muito facilmente, pode confundir o direcionamento do pesquisador, que já se vê exacerbado com a urgência de seguir

pelo caminho da Comunicação e da Semiótica, e não da História, que se apresenta com mais alternativas para chegar a certas conclusões.

Um dos elementos principais fortalecidos nessa investigação — afora o argumento da existência de uma cultura lírico-manauara germinada no período da *Belle Époque* e resgatada na atualidade que se exprime *hors concours* a essa altura do trabalho — é o argumento de que a ópera pode — e deve, penso — ser acessível a todos. Os mecanismos utilizados para sua propagação são diversos, e podem se traduzir em ações político-culturais que descentralizam os espetáculos líricos das casas de ópera. Por mais que nessa tese se tenha situado o papel do Teatro Amazonas não apenas como marco urbano, mas como anfitrião máximo da ópera em Manaus, acredito que, dentro do possível, a ópera deva ser levada aos mais variados lugares onde é possível fomentar a cultura.

Contudo, caberia, por exercício das reflexões aqui tecidas, problematizar essa dinâmica de fazer a ópera transbordar para fora de sua casa. Se pensarmos em levar a lírica até o público popular, precisamos considerar os modos pelos quais isso pode ocorrer. Refiro-me aos usos intrínsecos da ópera que se faziam em épocas pretéritas, como meio educacional — praticado pelas elites financeiras. Não seria ideal retomar o caráter pedagógico como argumento para um processo civilizador, mas, em vez disso, adequado seria refletir sobre modos efetivos de manter a incorporação da ópera à cultura manauara. Orgânica e voluntariamente, sem intenções veladas de adestramento social.

Talvez, conluo, a melhor forma de fazê-lo, inicialmente, seria por meio da habituação do público ao gênero através das vias do entretenimento. Se a ópera se mostra de difícil consumo, por exemplo, ajustes em sua apresentação poderiam ser encorajadas, contanto que sua essência permanecesse. Para isso existem as traduções e ressignificações, disponíveis aos idealizadores do festival como uma ferramenta capaz de dar ainda mais unicidade ao evento — atributo este bastante explorado nas campanhas midiáticas.

Nessa perspectiva, a desterritorialização da ópera funciona como uma alternativa ao seu isolamento nos proscênios sofisticados dos teatros públicos. Descentralizar a recepção dos espetáculos significa para a população carente a oportunidade de acesso a um gênero tão estereotipado como elitista. A função da ópera não é — ainda que haja indícios do contrário — garantir a perpetuação de uma exclusividade no consumo das belas artes. Antes de tudo, a ópera visa à reunião de várias manifestações artísticas com a finalidade de tocar o público das formas mais diversas que suas possibilidades permitirem, da mesma forma como pode desencadear as mais diversas traduções por parte dos espectadores.

Aliás, seria possível inferir que é nessa configuração que a ópera ganha força. Quer dizer, existe nesse argumento uma potência forte que pode ser explorada no âmbito da dinâmica da cultura, isto é, uma dinâmica que pode ir se formando a partir do popular. Se por um lado existe a dificuldade argumentativa de declarar que a ópera poderia se integrar totalmente à cultura popular — concebendo que o gênero talvez seja sempre associado às elites existentes no mundo —, por outro lado, não seria adequado desistir das tentativas de “deselitização” da ópera por meio do acesso democrático aos espetáculos líricos. Nessa concepção, o estereótipo que orbita o gênero da ópera não deve ser usado como justificativa para sua manutenção — na verdade, pelo âmbito da cultura, deveria significar exatamente o contrário: usar tal argumento para romper o estereótipo, tensionando-o até sua remodelação no futuro.

No caso específico do Festival Amazonas de Ópera, a democratização do acesso hoje se formaliza como um resgate da tradição lírica na cidade de Manaus. Não se trata de um processo sem obstáculos — sociais, culturais, semióticos —, mas se reverte em uma ação há muito prevista para a população manauara. Se não na década de 1990, talvez daqui a vinte, trinta, quarenta anos. Mas considero como inevitável o surgimento, em dado ponto da linha histórica da cidade, de um evento de proporções internacionais capaz de reunir no mesmo Salão de Espetáculos o governador do estado e os padeiros, açougueiros, professores, dentistas, estudantes que compõem a demografia de Manaus. Era apenas uma questão de tempo até a logística ceder ao anseio do público.

A idealização de um festival de ópera em Manaus estava óbvia para qualquer um que se dispusesse a conhecer um pouco da história da região. Longe de desmerecer o trabalho dos pioneiros do festival, esse pioneirismo se deve, factualmente, à elite “bellepoquesa” que, com muito esforço, foi capaz de não somente trazer a ópera para Manaus, mas de construir uma casa de proporções apropriadas para recebê-la. Diga-se o que se disser, não se pode desconsiderar todas as desigualdades sociais incorporadas pelo desejo de progresso da *Belle Époque*, mas, igualmente, é impossível negar os impactos positivos da época para a cidade até os tempos atuais. Foi, como dizem, um mal necessário.

Essa interpretação corporifica os processos comunicacionais produzidos pelo festival em sua interface entre o espetáculo lírico e a cultura manauara. Talvez o fenômeno estudado nesta investigação seja mais dependente das questões relacionadas às sociabilidades do que inicialmente previsto. A convivência entre classes sociais nos átrios do Teatro da Selva parece convergir exatamente na interface dual entre a ópera e os manauaras, de modo que mesmo a noção de elite — demasiadamente enfatizada nas duas temporalidades cobertas pela pesquisa —, ganha uma conotação diferente daquela descrita pelos estudiosos da *Belle Époque*, e,

embora a ópera ainda não alcance *toda* a população manauara, o que se vê como tendência é que esse alcance continue aumentando nos próximos anos, em ritmo proporcional ao processo de “deselitização” que está em curso.

Se for possível situar Manaus por eras, poder-se-ia sugerir que atualmente a cidade adentra a era do “reembelezamento” por meio das ações culturais. Se na *Belle Époque* a antiga aldeia foi embelezada com a estética francesa para um perfil mais cosmopolita, agora se emprega a mesma intenção, com a diferença de que o manauara está muito mais atento à sua condição como protagonista da cidade. Esse encaminhamento na direção de lapidar Manaus como uma joia bruta ainda em formação encontra no drama lírico uma das ferramentas de embelezamento mais eficazes e, por isso, faz uso do gênero como o caminho mais rápido para as virtudes do belo.

Não obstante a isto — e retomando brevemente a discussão sobre a importância das coisas —, deduzo que o Festival Amazonas de Ópera, recinto sênico da ópera na cidade, converte esclarecida importância para as futuras gerações de Manaus. Não apenas pelo sucesso de suas edições até o momento, mas, acima de qualquer justificativa, porque o século XXI vem sendo encabeçado por um movimento lírico na cultura manauara. Desta feita, habituar-se a consumir a ópera significa dar vazão ao movimento cultural da própria cidade, o que no caso das novas gerações representa a noção de pertencimento, de comunidade, de integrar um produto que até pode ter sido importado das tradições estrangeiras, mas que no festival ganha a personalidade cabocla que o torna único.

Por fim, faço uso dessas considerações finais para tecer algumas recomendações. A primeira delas é a de que, sempre que possível, o Festival Amazonas de Ópera estabeleça um foco regular em ações político-culturais que levem a ópera para outras partes do estado. As iniciativas descritas nos capítulos anteriores mostraram bons resultados, mas não parece haver uma continuidade regular de uma edição para outra. As possibilidades fomentadas pelo uso das mídias sociais, bem como do tratamento das tecnologias digitais de informação, somam-se ao desejo pela expansão do acesso e “deselitização” da cultura lírica. Nessa lógica, compreendo que as ações político-culturais são um caminho fértil, previamente testado e potencialmente eficaz para dar curso à continuidade da tradição lírica na cidade — e no estado.

Essa recomendação suscita, em simultâneo, a compreensão de outras dimensões pelas quais a ópera poderia ser visualizada na cultura manauara. Embora não esteja formalizada nos argumentos aqui propostos para uma cultura lírico-manauara, uma possível dimensão político-cultural se imprimiria nas ações perpendiculares ao festival que intentassem acessar a população por meio de atividades complementares ao âmbito das edições do próprio evento. Por meio

dessa dinâmica — que também se traduz em alternativas de sociabilidades —, as apropriações da ópera dela advindas poderiam continuar incorporando a lírica à cultura manauara de um modo mais horizontal, e a própria ópera poderia passar por novas traduções e ressignificações na cidade.

Como segunda recomendação, sinalizo para a necessidade de criação, por parte da administração pública, de uma base de dados focada em informações sobre cultura, isto é, um repositório de acesso aberto no qual seriam depositadas todas as produções resultadas do Festival Amazonas de Ópera — e dos outros festivais sob responsabilidade do estado. Nessa base de dados seriam incluídos, a título de exemplo, os seguintes documentos: (i) originais digitais dos catálogos dos espetáculos, bem como das artes usadas na divulgação, sejam folhetos, boletins, *releases*, *folders*, *banners*, *fliers*, *reels*, *shorts* etc., uma vez que a maior parte desses itens encontra-se disponível para consulta apenas em versão impressa (os que permitem impressão gráfica dos arquivos) com disponibilização de pouquíssimos exemplares; (ii) gravações das apresentações das óperas para efeito de memória, pois, ainda que venham sendo hospedadas em plataformas como o YouTube nas últimas edições, necessitam de um vínculo institucional e um tratamento arquivístico; (iii) relatórios orçamentários e de prestação de contas, a fim de proporcionar a transparência e o caráter auditável das informações fornecidas pela administração pública no uso de recursos públicos. De modo complementar, uma base de dados permitiria reunir em um único *locus* virtual os dados sobre o fenômeno operístico na Amazônia, permitindo melhor averiguar sua natureza cultural, além de estabelecer o direcionamento para outras bases de dados, como a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que possui custódia de inúmeros documentos sobre a cidade de Manaus em épocas distintas da história da cidade.

A terceira recomendação que proponho é a elaboração e execução de novos estudos que tratem, no campo acadêmico-científico, do Festival Amazonas de Ópera. Uma breve busca nos repositórios institucionais da Universidade Federal do Amazonas e da Universidade do Estado do Amazonas mostra, por exemplo, que o Festival Folclórico de Parintins possui uma literatura considerável produzida no âmbito das instituições acima citadas. Isso significa que não há falta de eixos temáticos para estudos sérios da versão operística dos festivais locais, mas de pesquisadores interessados em executá-los. Adicionalmente, as temáticas inerentes à Amazônia possuem naturalmente uma relevância absoluta para a região, que, mesmo parecendo medíocre aos olhos de fora sobre a produção acadêmica, realiza pesquisas inéditas e de grande contribuição para a ciência brasileira.

A quarta e última recomendação segue a linha da anterior, porém, neste caso específico, sugiro estudos diagnósticos por parte da equipe gestora do festival. A visita técnica ao Acervo Histórico do Teatro Amazonas foi bastante frutífera para entender o processo de realização de algumas edições do festival, contudo, a unidade carece de informações sobre o evento que constituem elevada relevância para perfilar o universo do festival. Refiro-me, por exemplo, a uma caracterização do público que frequenta o evento — dados sobre sexo, idade, escolaridade, profissão, dentre tantos outros que compõem diagnósticos descritivos com possibilidade de abordagens quantitativas e qualitativas dessas informações.

Estudos dessa natureza não apenas auxiliariam futuras pesquisas — acadêmicas ou de mercado, se encararmos a ópera como um produto vendável —, mas também gerariam dados imprescindíveis para investigações nas mais variadas áreas do conhecimento. Caso tais informações existam registradas e tabuladas por algum órgão ligado à administração pública, recomendo que os dados sejam publicizados ou disponibilizados para consulta de modo mais facilitado, garantindo o atendimento à Lei de Acesso à Informação (LAI), que se trata de um direito fundamental do cidadão em termos de transparência. Também registro a intencionalidade de continuar produzindo pesquisas sobre o fenômeno aqui trabalhado, dentre as quais a mais breve se expressará na possível construção de um Catálogo Virtual da Ópera Manauara, fruto dos dados coletados até então, e que tem a justificativa de continuar contribuindo para a expansão dessas temáticas sob o viés da regionalidade.

No mais, a pesquisa aqui oferecida se expressa, também, como um retorno intelectual e cultural à população manauara, da qual faço parte desde meu nascimento, e na qual tive a oportunidade de crescer acompanhando as edições do Festival Amazonas de Ópera — se não na plateia, pelo menos no espectro projetado pelo evento anualmente desde os meus seis anos de idade. O senso de imparcialidade me levou a evitar um caminho encomiástico, uma vez que, de modo crítico, estou inclinado a uma análise mais distante do caráter emocional. Entretanto, considero o evento uma porta de entrada para a apreciação da ópera, que se funde aos traços distintivos da cultura manauara para fazer parte da sua história. E, nesse esquema das coisas, ousou contradizer meu posicionamento no início do texto desta seção, e concluo que a ópera é, de fato, *importante* — por certo, de maneiras diferentes para cada indivíduo exposto ao gênero, mas ainda assim importante, e merece seu lugar no pódio das belas artes como aquela que agrega outras manifestações artísticas e as entrega ao público para, antes de tudo, tocá-lo emocionalmente.

REFERÊNCIAS

- A CRÍTICA. Estreia do 25º Festival Amazonas de Ópera traz “O Contractador dos Diamantes” nesta sexta-feira (21). *A Crítica*, Manaus, 21 abr. 2023. Disponível em: <https://www.acritica.com/entretenimento/estreia-do-25-festival-amazonas-de-opera-traz-o-contractador-dos-diamantes-nesta-sexta-feira-21-1.302102>. Acesso em: 8 maio 2023.
- A PLATÉA. Theatro Amazonas: temporada lyrica de 1907, março-maio, empresa J. Franco. *A Platéia*, Manaus, ano único, n. 1, p. 4, 9 abr. 1907. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=851370&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=4>. Acesso em: 21 jan. 2022.
- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 662 p.
- ADORNO, Theodor W. Form in the new music. *Music Analysis*, Oxford, v. 27, n. 2–3, p. 201–216, 2008. Disponível em: <https://www.deepdyve.com/lp/wiley/f-orm-in-the-n-ew-m-usic-FdKjyOwqO>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor W. On the fetish-character in music and the regression of listening. In: ARATO, A.; GEBHARDT, E. (ed.). *The essential Frankfurt School reader*. Nova York: Continuum, 1985. p. 270–299.
- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012. 177 p.
- ALENCAR, Glauciene. Ópera Delivery deve entrar de vez na programação do Festival Amazonas de Ópera. *Portal do Holanda*, Manaus, 12 dez. 2018. Disponível em: <https://www.portaldoholanda.com.br/agendacultural/opera-delivery-deve-entrar-de-vez-na-programacao-do-festival-amazonas-de-opera>. Acesso em: 22 dez. 2021.
- ALENCAR, José de. *O guarani*. 25. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Lisboa: Edições 70, 2001. (Série Perspectivas do Homem: as sociedades e as culturas).
- AMADEUS. Direção: Miloš Forman. Produção: Saul Zaentz. Intérpretes: F. Murrat Abraham; Tom Hulce; Elizabeth Berridge e outros. Roteiro: Peter Shaffer. Música: Wolfgang Amadeus Mozart; Antonio Salieri. Los Angeles: Orion Pictures Corporation/Warner Bros., 1984. 1 DVD (161 min), widescreen, color. Produzido por The Saul Zaentz Company.
- AMAZONAS. Eden-Theatro: estação de 1890 a 1891. *Amazonas*, Manaus, ano 31, n. 2146, p. 4, 21 dez. 1890. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=164992&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=4688>. Acesso em: 21 jan. 2022.
- AMAZONAS ATUAL. Festival Amazonas de Ópera: público de 490 mil pessoas em 22 anos de apresentações. *Amazonas Atual*, Manaus, 21 maio 2019. Disponível em: <https://amazonasatual.com.br/festival-amazonas-de-opera-publico-de-490-mil-pessoas-em-22-anos-de-apresentacoes/>. Acesso em: 31 out. 2023.

- AMAZONAS HOJE. “Ópera in Box” contempla 15 municípios do Estado com transmissão pelo liceu digital. *Amazonas Hoje*, Manaus, 24 maio 2023. Disponível em: <https://amazonashoje.com.br/cultura/opera-in-box-contempla-15-municipios-do-estado-com-transmissao-online-pelo-liceu-digital/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- AMAZONAS INCRÍVEL. Largo São Sebastião: rota de encontro artístico e cultural em Manaus. *Amazonas Incrível*, Manaus, 2022. Disponível em: <https://www.amazonasincrivel.com/cultura/largo-sao-sebastiao-rota-de-encontro-artistico-e-cultural-em-manaus/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 15–33, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652>. Acesso em: 23 out. 2023.
- ANDERSON, James. *The complete dictionary of opera & operetta*. Londres: Bloomsbury, 1993.
- ARAÚJO, Emanuelle Silva. Desenvolvimento urbano local: o caso da Zona Franca de Manaus. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 33–42, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193114456004>. Acesso em: 31 out. 2023.
- ARMITAGE, Joanne L.; NG, Kia. Augmented opera performance. In: NESI, Paolo; SANTUCCI, Raffaella (ed.). *Information technologies for performing arts, media access, and entertainment*. Heidelberg: Springer Berlin, 2013. cap. 24. p. 276–287.
- ARROWSMITH, William. A Greek Theater of ideas. *A Journal of Humanities and the Classics*, Boston, v. 2, n. 3, p. 32–56, outono 1963. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20162850>. Acesso em: 31 out. 2023.
- ARTE da perucaria é o mais novo legado do Festival Amazonas de Ópera à cultura local. *Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas*, Manaus, 5 maio 2023. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/arte-da-perucaria-e-o-mais-novo-legado-do-festival-amazonas-de-opera-a-cultura-local/>. Acesso em: 5 maio 2023.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: UNICAMP, 2011.
- AZANHA, José Mário Pires. *Uma ideia de pesquisa educacional*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1992.
- AZEVEDO, Gesimary de Santi. *Escrita nas pedras, uma leitura flutuante: um estudo psicanalítico da vida e obra de Camille Claudel*. 2005. 164 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15345>. Acesso em: 22 fev. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BANNER, Bernadette. *5 historical films that got the costumes right*. Nova York: YouTube, 26 set. 2020. 1 vídeo (22 min 8 s), widescreen, color. Produzido por Bernadette Banner. Disponível em: <https://youtu.be/uPUCXnjtIIE>. Acesso em: 29 maio 2021.
- BARBOSA, Marialva Carlos. O presente e o passado como processo comunicacional. *MATRIZES*, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 145–155, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38330>. Acesso em: 31 out. 2023.

- BARBOSA, Walmir de Albuquerque. *Lições sobre o cotidiano: a construção teórica para a análise científica do cotidiano*. Manaus: Valer/FAPEAM, 2015.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012. 127 p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. São Paulo: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1). p. 222–232.
- BENTES, Dorinethe dos Santos. *Outras faces da história: Manaus de 1910–1940*. 2008. 208 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2008. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/3942>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- BERTOLINI, Carolina. *A ópera como eixo central da política cultural promovida pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas entre 1997 e 2017*. 2017. 75 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) — Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017. Disponível em: <http://177.66.14.82/handle/riuea/2456>. Acesso em: 10 maio 2021.
- BEYAERT-GESLIN, Anne. La diachronie des objets: une créativité immanente. *Estudos Semióticos*, [s. l.], v. 9, n. 2, dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/69526>. Acesso em: 23 out. 2023.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRAGA, Bruno Miranda. *Manáos, uma aldeia que virou Paris: saberes e fazeres na belle époque baré 1845–1910*. 2016. 340 f. Dissertação (Mestrado em História Social) — Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5362>. Acesso em: 31 out. 2023.
- BRAGA, Robério. Introdução. In: VIANA, Cléia (ed.). *Canto lírico na selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos*. Manaus: Edições Governo do Estado/Reggo, 2011. 301 p.
- BRODEN, Thomas F. Diacronias e regimes discursivos da biografia intelectual. Tradução: Taís de Oliveira. *Estudos Semióticos*, [s. l.], v. 13, n. 2, ed. esp., p. 28–36, dez. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/141604>. Acesso em: 23 out. 2023.
- BROWN, Howard Mayer *et al.* Opera(i) (It., from Lat. opera, plural of opus: ‘work’; Fr. opéra; Ger. Oper). *Grove Music Online*, Londres, 20. jan. 2001 [versão online 2018]. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40726>. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000040726#omo-9781561592630-e-0000040726>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de semiótica da cultura: aula n. 2*, 10 maio 1995. Tradução: Norval Baitello Junior; Sônia B. Castino. Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), [s. l.], 2009. Disponível em: <https://media.oaipdf.com/pdf/02f0fb68-2151-4bd0-a0c6-e90807211b69.pdf>. Acesso em: 13 out. 2021.

- CAPRA, Steve. Cenografia e peso teatral. *Sinais de Cena*, Lisboa, dossiê temático, n. 8, p. 25–27, dez. 2007. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12553>. Acesso em: 25 ago. 2023.
- CARMEN. Direção: Francesco Rosi. Produção: Patrice Ledoux. Intérpretes: Julia Migenes-Johnson; Plácido Domingo; Ruggero Raimondi e outros. Roteiro: Henri Meilhac e outros. Música: Georges Bizet. Paris: Gaumont, 1984. 1 DVD (152 min), widescreen, color. Produzido por Columbia TriStar. Baseado na ópera Carmen, de Georges Bizet.
- CASTRO, Marta Sorelia Felix; COSTA, Nara Célia Rolim. Figurino: o traje de cena. *IARA: Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 79–93, ago. 2010.
- CECHINEL, Andre *et al.* Estudo/Análise documental: uma revisão teórica e metodológica. *Criar Educação – PPGC UNESC*, Criciúma, v. 5, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://www.periodicos.unesc.net/ojs/index.php/criaredu/article/view/2446>. Acesso em: 10 out. 2022.
- CITRON, Marcia J. *When opera meets film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 324 p.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera clássica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 432 p. (História da ópera).
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 443 p. (História da ópera).
- COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003. 138 p. (Debates, 289).
- COMMERCIO DO AMAZONAS. Palcos e... *Commercio do Amazonas*, Manaus, ano 32, n. 8, p. 3, 24 ago. 1899. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=301337&pagfis=1653>. Acesso em: 16 dez. 2021.
- COMMERCIO DO AMAZONAS. Palcos e... *Commercio do Amazonas*, Manaus, ano 32, n. 19, p. 2, 10 set. 1899. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=301337&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=1694>. Acesso em: 16 dez. 2021.
- CONCEITO.DE. Proscênio [verbete]. *Conceito.De*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://conceito.de/proscenio>. Acesso em: 31 out. 2023.
- CONTRERA, Malena Segura. A imagem simbólica na contemporaneidade. *Intexto*, Porto Alegre, n. 34, p. 456–466, set./dez. 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/60435>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. São Paulo: É Realizações, 2013. (Coleção Educação Clássica).
- CORSETTI, Berenice. A análise documental no contexto da metodologia qualitativa: uma abordagem a partir da experiência de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Educação da Unisinos. *UNIREVISTA*, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 32–46, jan. 2006. Disponível em: http://www.gephisnop.weebly.com/uploads/2/3/9/6/23969914/a_anlise_documental_no_contexto_da_pesquis_qualitativa.pdf. Acesso em: 22 fev. 2022.

- COSER, Rose Laub. The principle of patriarchy: the case of “The Magic Flute”. *Signs*, Chicago, v. 4, n. 2, p. 337–348, inverno 1978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3173030>. Acesso em: 31 out. 2023.
- COSTA, Rila Arruda da. *Política cultural e museus no Amazonas (1997–2010)*. 2011. 164 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/3384>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- COUTINHO, Eduardo Granja. Os sentidos da tradição. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: INTERCOM, 2002. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/121978947430223113883825169264384783123.pdf>. Acesso em: 23 out. 2023.
- CRARY, Jonathan. Spectacle, attention, counter-memory. *The MIT Press*, [s. l.], v. 50, p. 96–107, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778858>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- CULTURA DO AM. *A comunicação visual no Teatro Amazonas: a memória dos espetáculos apresentados na casa de ópera*. Manaus: YouTube, 18 maio 2022. 1 vídeo (2 min 26 s), widescreen, color. Produzido por Cultura do AM. Disponível em: https://youtu.be/9oA_Dsf31Gw?si=S2SZ_I23fSRzGcqg. Acesso em: 31 out. 2023.
- CULTURA DO AM. Centro Cultural Largo de São Sebastião. *Cultura do AM*, Manaus, 2018. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/espacos-culturais/parques-e-pracas/centro-cultural-largo-de-sao-sebastiao/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- CULTURA DO AM. Teatro Amazonas. *Cultura do AM*, Manaus, 2020. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/espacos-culturais/teatros/teatro-amazonas/#:~:text=Tombado%20como%20Patrim%C3%B4nio%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%20em%201966%2C%20o,O%20estilo%20arquitet%C3%B4nico%20%C3%A9%20renascentista%2C%20com%20detalhes%20ecl%C3%A9ticos.>. Acesso em: 31 out. 2023.
- CULTURA DO AM. *Tour virtual: visita turística Teatro Amazonas*. Manaus: YouTube, 21 set. 2021. 1 vídeo (14 min 31 s), widescreen, color. Produzido por Cultura do AM. Disponível em: https://youtu.be/O718Ks_yNaw?si=gZ9KnkiYsyCvZFSm. Acesso em: 31 out. 2023.
- CULTURA EM CASA. Canal do YouTube. *Cultura em Casa*, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/@CulturaemCasaSaoPaulo>. Acesso em: 7 maio 2023.
- CULTURADOAM. Festival de ópera apresenta “Ópera Mirim” para crianças da Casa Vhida. *Culturadoam*, Manaus, 24 abr. 2019. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/festival-de-opera-apresenta-opera-mirim-para-as-criancas-da-casa-vhida/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- CULTURADOAM. Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro. *Culturadoam*, Manaus, 2015. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/liceu-de-artes-e-oficios-claudio-santoro/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- CULTURADOAM. Ópera in Box. SEC/AM, Manaus, 22 maio 2023. Hospedado na plataforma Instagram. Domínio de acesso: @culturadoam [recurso eletrônico]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsjLq8IOas1/>. Acesso em: 31 out. 2023.

- CULTURADOAMAZONAS. *Harlem Shake do XVII Festival Amazonas de Ópera (FAO)*. Manaus: YouTube, 2 abr. 2013. 1 vídeo (52 s), widescreen, color. Produzido por Culturadoamazonas. Disponível em: <https://youtu.be/zW59yIPbt4>. Acesso em: 11 set. 2019.
- DANTAS, Paula. *Desordem em progresso: crime e criminalidade em Manaus (1905–1915)*. 2014. 104 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4024>. Acesso em: 13 fev. 2021.
- DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 77 p. (Descobrimo o Brasil).
- DAOU, Ana Maria. *A cidade, o teatro e o “Paiz das Seringueiras”*: práticas e representações da sociedade amazonense na passagem do século XIX–XX. Rio de Janeiro: Rio Books/FAPERJ, 2014.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DEELY, John. *Introdução à semiótica: história e doutrina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. 293 p.
- DERQUI, Pablo Marcos. *Da informação à categorização: a formação sistêmica dos conceitos*. Curitiba: CRV, 2017. 173 p.
- DIÁRIO DA CAPITAL. A história do Festival Amazonas de Ópera. *Diário da Capital*, Manaus, 17 maio 2023. Disponível em: <https://www.diariodacapital.com/materias/a-historia-do-festival-amazonas-de-opera#:~:text=P%C3%BAblico,na%20cena%20%C3%ADrica%20do%20pa%C3%ADs>. Acesso em: 31 out. 2023.
- DIÁRIO DE MANÁOS. Eden-Theatro: matinée artística em benefício das famílias das vítimas do naufrágio do monitor brasileiro Solimões. *Diário de Manáos*, Manaus, ano 2, n. 280, p. 4, 18 jun. 1892. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=716642&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=1789>. Acesso em: 16 dez. 2021.
- DIÁRIO OFICIAL (Amazonas). Redacção. *Diário Oficial*, Manaus, ano 5, n. 892, p. 2, 9 jan. 1897. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028843&pagfis=6865>. Acesso em: 16 dez. 2021.
- DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do Fausto*: Manaus, 1890–1920. 3. ed. Manaus: Valer, 2019.
- DONINGTON, Robert. *The rise of opera*. Londres: Faber and Faber Limited, 1981.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DRAKE, Nadia, O que é o multiverso — e há alguma evidência de sua existência? *National Geographic*, [s. l.], 6 maio 2022. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/ciencia/2022/05/o-que-e-o-multiverso-e-ha-alguma-evidencia-de-sua-existencia>. Acesso em: 23 out. 2023.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática S.A., 1991. 304 p.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 282 p.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Editorial Minerva, 1979.
- ELIAS, Norbert. *Teoria simbólica*. Oeiras: Celta Editora, 1994.
- ESTAÇÃO CULTURA. 24.º Festival Amazonas de Ópera transmite estreias. *Estação Cultura*, Rio de Janeiro, 11 maio 2022. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/radio/programas/estacao-cultura/2022/05/11/854_24-festival-amazonas-de-opera-transmite-estreias.html. Acesso em: 31 out. 2023.
- EVERETT, Daniel L. *Linguagem: a história da maior invenção da humanidade*. São Paulo: Contexto, 2019. 394 p.
- FAO. Festival Amazonas de Ópera. Hospedado na plataforma digital Instagram. Domínio de acesso: @culturadoam [recurso eletrônico]. *Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas*, Manaus, 28 mar. 2023.
- FERRAZ, Flávio Carvalho. *A presença da cidade e de sua história nas subjetividades: o caso particular do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2012.
- FESTIVAL AMAZONAS DE ÓPERA. *Programação 2023*. Manaus: FAO/Teatro Amazonas, 2023. Disponível em: <https://fao.teatroamazonas.com.br/>. Acesso em: 19 abr. 2023.
- FESTIVAL Amazonas de Ópera: transformações culturais e o legado na música, canto, teatro e dança. *Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas*, Manaus, 19 abr. 2023. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/festival-amazonas-de-opera-transformacoes-culturais-e-o-legado-na-musica-canto-teatro-e-danca/>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- FILIPECKI, Elizabeth. A utilização de pranchas iconográficas na criação de figurinos de época para a teledramaturgia. *dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 22, p. 143–160, nov. 2017. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/640>. Acesso em: 25 maio 202.
- FILMOW. Carmen (1984). *Filmow*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://filmow.com/carmen-t11020/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- FISHER, Burton D. *A history of opera: milestones and metamorphoses*. Miami: Opera Journeys Publishing, 2005.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019. 286 p.
- FREITAS, Juliana Pedreira de. *A cenografia no palco de Shakespeare*. 2009. 249 f. Dissertação (Mestrado em Artes) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-163317/pt-br.php>. Acesso em: 12 out. 2023.
- G1 AMAZONAS. Jaraqui é reconhecido como Patrimônio Imaterial de Manaus. *G1 Amazonas*, Manaus, 23 nov. 2019. Disponível em:

<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2019/11/23/jaraqui-e-reconhecido-como-patrimonio-imaterial-de-manauas.ghtml>. Acesso em: 31 out. 2023.

G1 AMAZONAS. Projeto ‘tira’ ópera do Teatro AM e faz ‘delivery’ de artistas para casas de fã da música. *G1 Amazonas*, Manaus, 2 jun. 2018. Disponível em:

<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/projeto-tira-opera-do-teatro-am-faz-delivery-de-artistas-para-casas-de-fas-da-musica.ghtml>. Acesso em: 11 abr. 2022.

G1 AMAZONAS. Teatro Amazonas é considerado monumento mais bonito do Brasil, segundo pesquisa. *G1 Amazonas*, Manaus, 30 jan. 2023. Disponível em:

<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2023/01/30/teatro-amazonas-e-considerado-o-monumento-mais-bonito-do-brasil-segundo-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 31 out. 2023.

GILL, Nicholas. 52 places to go in 2023: travel’s rebound has revealed the depth of our drive to explore the world. *The New York Times*, Nova York, 12 jan. 2023. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/shared/v2/interactive/2023/travel/52-places-travel-2023/manaus.html>. Acesso em: 31 out. 2023.

GOOGLE MAPS. [Mapa em camadas do Teatro Amazonas e suas imediações nas ruas circundantes]. *Google Maps*, Manaus, 2024. Disponível em:

<https://www.google.com.br/maps/place/Teatro+Amazonas/@-3.1303859,-60.0231618,118m/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1s0x926c057d293a8be5:0xd707e6296ae8bc6!8m2!3d-3.1302888!4d-60.0234142!16zL20vMDlrajYw?entry=tту>. Acesso em: 3 fev. 2024.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Maupassant a semiótica do texto: exercícios práticos*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993. 266 p.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HAREWOOD, Conde de. Prefácio. In: HAREWOOD, Conde de (ed.). *Kobbé – o livro definitivo da ópera*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. 934 p.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEADINGTON, Christopher; WESTBROOK, Roy; BARFOOT, Terry. *Opera history*. Londres: The Bodley Head, 1987.

HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. *Opera: the art of dying*. Massachusetts: Harvard University Press, 2004. 239 p.

IMDB. Carmen (1984). *Internet Movie Database*, [s. l.], 2023. Disponível em:

[https://www.imdb.com/title/tt0087034/?ref =nv sr srsrg 0 tt 5 nm 3 q Carmen%2520\(1984\)](https://www.imdb.com/title/tt0087034/?ref =nv sr srsrg 0 tt 5 nm 3 q Carmen%2520(1984)). Acesso em: 31 out. 2023.

JOHNSTON, Trevor. 10 great opera films: it really isn’t over until the fat lady sings, as these 10 opera films bring the best of grand opera to our screens. *British Film Institute*, Londres, 15 dez. 2017. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-opera-films>. Acesso em: 23 out. 2023.

KOBBÉ, Gustave. Parte I: antes de 1800. In: HAREWOOD, Conde de (ed.). *Kobbé – o livro definitivo da ópera*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. 934 p.

KRIPKA, Rosana Maria Luzevute; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa de Lara. Pesquisa documental: considerações sobre conceitos e características na pesquisa

- qualitativa. *Investigação Qualitativa em Educação*, [s. l.], v. 2, p. 243–247, 2015. Disponível em: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2015/article/view/252>. Acesso em: 25 ago. 2022.
- KUHN, Laura (ed.). *Baker's dictionary of opera*. Nova York: Schirmer Books, 2000.
- LATIN AMERICA & CARIBBEAN GEOGRAPHIC. Teatro Amazonas, Manaus (Brazil). *Latin America & Caribbean Geographic*, [s. l.], 3 ago. 2019. Disponível em: <https://lacgeo.com/teatro-amazonas-manaus-brazil>. Acesso em: 31 out. 2023.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).
- LEITE, Juliana. Termos técnicos de teatro. *Escola de Teatro Juliana Leite*, Campinas, 11 dez. 2019. Disponível em: <https://teatrolimeira.com.br/2019/12/11/termos-tecnicos-de-teatro/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- LIMA JUNIOR, Eduardo Brandão *et al.* Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa. *Cadernos da Fucamp*, [s. l.], v. 20, n. 44, p. 36–51, 2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2356>. Acesso em: 13 out. 2022.
- LIMA, Leanderson. Cultura manauara por quem respira e vive a capital da maior floresta tropical do mundo. *Jornal do Comercio*, Manaus, out. 2021. Disponível em: <https://www.jcam.com.br/noticias/cultura-manauara-por-quem-respira-e-vive-a-capital-da-maior-floresta-tropical-do-mundo/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- LIN, Yu-Wei; WILLIAMS, Allan E. Projecting the voice: observations of audience behaviours in ICT-mediated contemporary opera. *New Review of Hypermedia and Multimedia*, [s. l.], v. 20, n. 3, p. 207–223, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13614568.2014.889224>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- LITTLEJOHN, David. *The ultimate art: essays around and about opera*. Berkeley: University of California Press, 1992. 304 p.
- LÓPEZ, Héctor Julio Pérez. Cognitive aesthetics, neurosciences and filmed opera. *Aisthesis – Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico*, [s. l.], v. 6, n. esp., p. 285–301, 2013. Disponível em: <https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/823>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I – semiotica de la cultura e del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera II – semiotica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera III – semiotica de las artes y de la cultures*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- LOTMAN, Iuri. *Por uma teoria semiótica da cultura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007.
- LOTMAN, Jurij M. El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX. In: LOTMAN, Jurij M.; Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madri: Ediciones Cátedra, 1979. p. 41–66.

- LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A. Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. In: LOTMAN, Jurij; Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madri: Ediciones Cátedra, 1979. p. 67–92.
- LOTMAN, Yuri M. *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1999. 238 p.
- LOTMAN, Yuri. *Sobre a literatura russa*. São Petersburgo: Isskustvo-SPB, 1997.
- LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.
- LUHMANN, Niklas. *Sistemas sociais: esboço de uma teoria geral*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2016.
- MACHADO, Irene. Cultura em campo semiótico. *Revista USP*, São Paulo, n. 86, p. 157–166, jun./ago. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13822>. Acesso em: 13 out. 2022.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003. 192 p.
- MADDOCKS, Fiona. Top 50 operas: these operas span four centuries and give a flavour of repertoire's huge range and variety. *The Guardian*, Londres, 20 ago. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2011/aug/20/top-50-operas>. Acesso em: 25 set. 2023.
- MAFFEZZOLLI, Eliane Cristine F.; BOEHS, Carlos Gabriel Eggerts. Uma reflexão sobre o estudo de caso como método de pesquisa. *Rev. FAE*, Curitiba, v. 11, n. 1, p. 95–110, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://revistafae.fae.edu/revistafae/article/view/262>. Acesso em: 22 fev. 2022.
- MAGALHÃES, Allan Carlos Moreira. Teatro Amazonas: beleza e flagelo numa Belle Époque para poucos. *Instituto Brasileiro de Direitos Culturais*, Fortaleza, 21 set. 2021. Disponível em: <https://www.ibdcult.org/post/teatro-amazonas-beleza-e-flagelo-numa-belle-%C3%A9poque-para-poucos>. Acesso em: 31 out. 2023.
- MALHEIRO, Luiz Fernando. Festival Amazonas de Ópera, 15 anos... In: VIANA, Cléia (ed.). *Canto lírico na selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos*. Manaus: Edições Governo do Estado/Reggo, 2011. 301 p.
- MANAUS DE ANTIGAMENTE. A glorificação das bellas artes na Amazônia: salão nobre, Teatro Amazonas. *Manaus de Antigamente*, Manaus, 26 abr. 2021. Disponível em: <https://manausdeantigamente.blogspot.com/2021/04/a-glorificacao-das-bellas-artes-na.html>. Acesso em: 31 out. 2023.
- MANAUS IMPRENSA DIGITAL. Que abram as cortinas para o XVI Festival Amazonas de Ópera. *Manaus Imprensa Digital*, Manaus, maio 2012. Disponível em: <https://manausimprensadigital.webnode.com.br/products/que-abram-as-cortinas-para-o-xvi-festival-amazonas-de-opera/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- MENSAGEM do Exmo. Sr. Dr. Fileto Pires Ferreira, Governador do Estado, lida perante o Congresso dos Representantes, por ocasião da abertura da terceira sessão ordinária da segunda legislatura. *Mensagens do Governador do Amazonas para Assembléia (AM)*, Manaus, p. 13, 4 mar. 1897. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=872784&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=336>. Acesso em: 22 fev. 2022.

- MÉRIAN, Jean-Yves. A Belle Époque francesa e seus reflexos no Brasil. In: PINHEIRO, Luís da Cunha; RODRIGUES, Maria Manuel Marques (org.). *A Belle Époque brasileira*. Lisboa: LusoSofiaPress, 2012.
- MESQUITA, Otoni Moreira de. *La belle vitrine: o mito do progresso na refundação da cidade de Manaus (1890-199)*. 2005. 439 f. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/24628>. Acesso em: 13 ago. 2021.
- MESQUITA, Otoni Moreira de. *Manaus: história e arquitetura, 1852–1910*. 3. ed. Manaus: Valer, 2006.
- MITCHELL, Ronald E. *Opera dead or alive: production, performance and enjoyment of musical theatre*. Madison/Milwaukee/Londres: The University of Wisconsin Press, 1970.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas: 1.º volume*. Manaus: Edições Govêrno do Estado do Amazonas, 1965. (Série Torquato Tapajós, v. 3).
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas: 4.º volume*. Manaus: SEBRAE-AM, 1997.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. A arte como fato semiológico. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978. 426 p. (Coleção literatura: teoria & crítica).
- NOGUEIRA, André; FERRARI, Wallacy. De Maria Antonieta a Ana Bolena: as 9 rainhas mais escandalosas da histórica. *Aventuras na História*, [s. l.], 28 jun. 2020. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/de-maria-antonieta-a-ana-bolena-as-9-rainhas-mais-escandalosas-da-historia.phtml>. Acesso em: 31 out. 2023.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2005. 149 p. (Coleção E, 3).
- NÖTH, Winfried; GURICK, Amaral. A teoria da informação de Charles S. Peirce. *Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, São Paulo, n. 5, p. 4–29, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/teccogs/article/view/52894>. Acesso em: 25 set. 2021.
- OAJURICABA. ‘Ópera Delivery’ se destaca na mídia internacional. *Oajuricaba*, Manaus, 24 maio 2018. Disponível em: <https://oajuricaba.com.br/opera-delivery-se-destaca-na-midia-internacional/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- ÓPERA LATINOAMÉRICA. The 23rd Amazonas Opera Festival will be held from June 6 to 20 with an innovative production. *Ópera Latinoamérica*, [s. l.], 1 jun. 2021. Disponível em: <https://www.operala.org/en/el-23-festival-de-opera-amazonas-se-realizara-del-6-al-20-de-junio-con-una-produccion-innovadora/>. Acesso em: 11 abr. 2022.
- ORTENBLAD, Artur. Por que ouvir ópera hoje? Tu sei morta, mi vita em Orfeu de Monteverdi pode dar uma boa razão... *Rai. Rum.*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, jun. 2014. Disponível em: <http://seer.unirio.br/raizeserumos/article/view/3835>. Acesso em: 10 mar. 2020.
- PARDINAS, Felipe. *Metodología y técnica de investigación en ciencias sociales: introducción elemental*. 2. ed. México: Siglo Veinteuno, 1977.

- PASCAL, Blaise. Pensées morales. *Les pensées de Blaise Pascal*, [Paris], v. 3, n. 49, C₁, p. 377, 1678. Disponível em: <http://www.penseesdepascal.fr/C1-C2/C1p377-C2p335v-XXV49.pdf>. Acesso em: 6 abr. 2022.
- PÁSCOA, Luciane Viana Barros. Apresentação. In: PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Manaus*. Manaus: Valer, 2009.
- PÁSCOA, Luciane Viana Barros. Epigrama visual de uma narrativa lírica: Peri e Ceci de Domenico de Angelis. *Imagem: Revista de História da Arte*, Guarulhos, v. 1, n. 1, p. 429–450, jul. 2022. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/14205>. Acesso em: 23 out. 2023.
- PÁSCOA, Márcio. *Cronologia lírica de Manaus*. Manaus: Valer/Edições Governo do Estado, 2000.
- PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Manaus*. Manaus: Valer, 2009.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. 337 p.
- PERPETUO, Irineu Franco. Livros contam história da ópera na Amazônia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0308200919.htm>. Acesso em: 23 out. 2023.
- PETERSEN, Tomás Mayer. O que você precisa saber sobre as guerras napoleônicas. *Galileu*, [s. l.], 3 out. 2019. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2019/10/o-que-voce-precisa-saber-sobre-guerras-napoleonicas.html>. Acesso em: 31 out. 2023.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *A significação musical: um estudo semiótico da música instrumental erudita*. São Paulo: Annablume, 2015. 116 p.
- PIMENTEL, Alessandra. O método da análise documental: seu uso numa pesquisa historiográfica. *Cadernos de Pesquisa*, [s. l.], n. 114, nov. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/FGx3yzvz7XrHRvqQBWLzDNv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12 out. 2022.
- PINHEIRO, Karina. Conheça a história do Leprosário de Paricatuba, “a cidade da dor”. *Portal Amazônia*, Manaus, 30 jan. 2022. Disponível em: <https://portalamazonia.com/estados/amazonas/conheca-a-historia-do-leproario-de-paricatuba-a-cidade-da-dor>. Acesso em: 31 out. 2023.
- PIRES, Marília Freitas de Campos. O materialismo histórico-dialético e a educação. *Interface: Comunic., Saúde, Educ.*, São Paulo, n. 1, ago. 1997.
- PORTAL AMAZÔNIA. Ações do ‘Ópera em Rede’ fortalecem valor cultural do Festival Amazonas de Ópera. *Portal Amazônia*, Manaus, 20 maio 2023a. Disponível em: <https://portalamazonia.com/noticias/especial-publicitario/acoes-do-opera-em-rede-fortalecem-valor-cultural-do-festival-amazonas-de-opera>. Acesso em: 31 out. 2023.
- PORTAL AMAZÔNIA. Festival Amazonas de Ópera: 11 curiosidades sobre o maior festival do gênero na América Latina. *Portal Amazônia*, Manaus, 7 maio 2023b. Disponível em: <https://portalamazonia.com/cultura/festival-amazonas-de-opera-curiosidades-sobre-o-maior-festival-do-genero-na-america-latina>. Acesso em: 8 maio 2023.
- PORTO, Valdirene Aparecida Pires. *Imprensa, imigração, trabalho e sociabilidades femininas na Belle Époque Manauara, 1880–1920*. 2016. 184 f. Dissertação (Mestrado

- em História) — Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5679>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- POSNER, Roland. O mecanismo semiótico da cultura. In: RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo. *Comunicação na era pós-moderna*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995. cap. 2.
- RAINFOREST CRUISES. Manaus Opera House & Festival Amazonas de Ópera. *Rainforest Cruises*, [s. l.], 10 abr. 2013. Disponível em: <https://www.rainforestcruises.com/guides/manaus-opera-house-and-festival>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- RAUPP, Fabiano Maury; BEUREN, Ilse Maria. Metodologia da pesquisa aplicável às Ciências Sociais. In: BEUREN, Ilse Maria (org.). *Como elaborar trabalhos monográficos em contabilidade: teoria e prática*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2013.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itania. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (org.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 37–57.
- ROHTER, Larry. Adventures in opera: a ‘ring’ in the rain forest. *New York Times*, Nova York, 9 maio 2005. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2005/05/09/arts/music/adventures-in-opera-a-ring-in-the-rain-forest.html>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- ROSSI, Marina. O palco da ‘Paris dos Trópicos’ já foi campo de pelada. *El País*, Manaus, 28 jul. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/14/elviajero/1436904586_835058.html. Acesso em: 31 out. 2023.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema e a história: ênfases e linguagens. In: SANDRA, Jatahy Pesavento; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (org.). *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008. p. 123–147.
- RULLMAN, F. *The magic flute – Die Zauberflöte: an opera in two acts*. New York: University of Connecticut Library, 1800. Disponível em: <https://archive.org/details/magicflutediezau00moza/page/14/mode/2up>. Acesso em: 29 set. 2023.
- SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of opera: Lon–Rod*. Londres: Macmillan Press Limited, 1992. 3 v.
- SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of opera: Roe–Z*. Londres: Macmillan Press Limited, 1992. 4 v.
- SANTAELLA, Lucia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012. 146 p.
- SANTIAGO, Natália Nunes; VLAXIO, Felipe. Mise-en-scène da opera manauara: a representação simbólica na cenografia dos espetáculos líricos da cidade de Manaus. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA (SISCULTURA), 5., 2022, Manaus. *Anais eletrônicos...* Manaus: UFAM/PPGSCA, 2022. p. 963–975.

- SANTOS JÚNIOR, Paulo Marreiro dos. Manaus da Belle Époque: um cotidiano de tensão, a utopia da modernidade na cidade disciplinar, 1890–1920. *Cadernos de História*, Ouro Preto, ano 2, n. 1, mar. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/cadernosdehistoria/article/view/5795>. Acesso em: 23 out. 2023.
- SANTOS, Francisco Jorge dos. *História do Amazonas*. Rio de Janeiro: MEMVAVMEM, 2010.
- SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, [s. l.], v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10351>. Acesso em: 27 mar. 2022.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHÜRMER, Anna. The extensions of opera: radio, internet, and immersion. *Contemporary Music Review*, Londres, v. 41, n. 4, jul. 2022. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494467.2022.2087390>. Acesso em: 13 ago. 2023.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro, n. 20, maio/ago. 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000200005>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- SKIBIŃSKI, Adam. *Homo significus: autorozprawa o poznaniu-języku*. Varsóvia: Imex-Graf, 2003. 361 p.
- SOARES, Thiago. Sobre espacialidades, marcas e eventos: aproximações entre a semiótica e os estudos culturais na análise de eventos culturais institucionais. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 20., jun. 2011, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: Compós/UFRGS, 2011. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1640.pdf. Acesso em: 15 nov. 2019.
- SOUZA, João Luiz de. *Mudanças de hábitos no imaginário amazônico: a moda, influência cultural francesa em Manaus entre os séculos XIX e XX*. 2013. 245 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5001>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- STRINATI, D. A Escola de Frankfurt e a indústria cultural. In: STRINATI, D. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999. p. 61–91.
- SUHAMY, Jeanne. *Guia da ópera*. Porto Alegre: L&PM, 2007. (Coleção L&PM Pocket).
- TALVET, Jüri. Describir la modernidad: Gracián, Ortega, Lotman. In: *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura (Lotman desde Tartu)*, Granada (Espanha), n. 1, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/121510>. Acesso em: 20 out. 2021.
- TEATRO AMAZONAS [documentário]. 125 anos do Teatro Amazonas: edição de ouro com 4 cards. Direção: Roberto Kahane. Produção: Soraia Freitas. Texto e pesquisa: Etelvina Garcia. Edição: Sula David; Paulo Bellei; André Marques. Trilha sonora e mixagem: Órion José Cardoso. Locução [em português]: Nelson Gil. Manaus: Robast Comunicação Integrada, 2022. DVD duplo (40 min), fullscreen, color.; p&b. Produzido por Governo do Amazonas.

- TEATRO AMAZONAS. *Manual de normas e procedimentos de uso dos espaços culturais*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2021.
- TILDEN, Imogen. ‘Opera can make us see, feel and hear the world differently’: the UK’s opera chiefs tell us why their art form matters. *The Guardian*, Londres, 9 maio 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2014/may/09/inside-opera-live-why-opera-matters-uk-opera-chiefs>. Acesso em: 31 out. 2023.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- TOROP, Peeter. Semiótica de la cultura y cultura. In: *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura (Semiótica, cultura y semiótica de la cultura)*, Granada (Espanha), n. 14–16, p. 130–145, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/284104>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- TOROP, Peter. Semiosfera como objeto de pesquisa na semiótica da cultura. In: MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação, o positivismo, a fenomenologia, o marxismo*. São Paulo: Atlas, 1987.
- VAN BAEST, Arjan. *A semiotics of opera*. Utrecht: Eburon, 2000. 160 p.
- VIANA, Cléia (ed.). *Canto lírico na selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos*. Manaus: Edições Governo do Estado/Reggo, 2011. 301 p.
- VILLANOVA, Simone. *Sociabilidade e cultura: a história dos “pequenos teatros” na cidade de Manaus (1859–1900)*. 2008. 275 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2008. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/3747>. Acesso em: 19 nov. 2019.
- VLAXIO, Felipe; FRANÇA, Elionilde Rodrigues de. Ópera fashion em Manaus: uma base teórico-semiótica para representação descritiva e temática de figurinos em espetáculos líricos. *Revista Informação na Sociedade Contemporânea*, Natal, v. 6, 2022. DOI: <https://doi.org/10.21680/2447-0198.2022v6n0ID27504>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- WICKSTEAD, Helen. “Wild worship of a lost and buried past”: enchanted archaeologies and the cult of Kata, 1908–1924. *Bulletin of the History of Archeology*, [s. l.], v. 27, n. 1, p. 1–18, 2017. Disponível em: <https://account.archaeologybulletin.org/index.php/up-j-bha/article/view/bha-596>. Acesso em: 22 set. 2023.
- YAZAN, Bedrettin. Três abordagens do método de estudo de caso em educação: Yin, Merriam e Stake. *Meta: Avaliação*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 22, p. 149–182, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://revistas.cesgranrio.org.br/index.php/metaavaliacao/article/view/1038>. Acesso em: 22 fev. 2022.
- YIN, Robert. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.
- ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105–122, jul. 2001. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/eccos/article/view/249>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- ZANELLA, Liane Carly Hermes. *Metodologia da pesquisa*. 2. ed. reimp. Florianópolis: Departamento de Ciências da Administração/UFSC, 2013. 134 p.

A Ópera na Floresta

TRADUÇÕES DE UMA CULTURA LÍRICO-MANAUARA

FELIPE VLAXIO

PPGCOM | UFRGS

2024