

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**Doutorado em Música**

***YERMA DE VILLA-LOBOS:***  
**UM ESTUDO DOS ASPECTOS DRAMÁTICO-MUSICAIS E**  
**PERFORMÁTICOS**

NAZIR BITTAR FILHO

**CAMPINAS**  
**2012**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Doutorado em Música**

NAZIR BITTAR FILHO

***YERMA DE VILLA-LOBOS:*  
UM ESTUDO DOS ASPECTOS DRAMÁTICO-MUSICAIS E  
PERFORMÁTICOS**

TESE APRESENTADA AO INSTITUTO  
DE ARTES DA UNICAMP PARA  
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR  
EM MÚSICA.  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:  
FUNDAMENTOS TEÓRICOS

ORIENTADOR: PROF. DR. PAULO MUGAYAR KÜHL

CO-ORIENTADORA: PROFA. DRA. ADRIANA GIAROLA KAYAMA

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE  
À VERSÃO FINAL DA TESE  
DEFENDIDA PELO ALUNO NAZIR BITTAR FILHO

ORIENTADA PELO PROF. DR. PAULO MUGAYAR KÜHL

---

ASSINATURA DO ORIENTADOR

**CAMPINAS - 2012**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B548y	<p>Bittar Filho, Nazir. "Yerma" de Villa-Lobos: um estudo dos aspectos dramático- musicais e performáticos / Nazir Bittar Filho. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Paulo Mugayar Köhl. Coorientador: Dra. Adriana Giarola Kayama. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Lobos, Heitor Villa,1887-1959. 2. Garcia Lorca, Federico,1898-1936. 3. Ópera. 4. Performance (Arte) I. Köhl, Paulo Mugayar. II. Kayama, Adriana Giarola. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: "Yerma" by Villa-Lobos: a study of dramatic, musical and performance aspects.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Lobos, Heitor Villa,1887-1959

Garcia Lorca, Federico,1898-1936

Ópera

Performance art

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Paulo Mugayar Köhl [Orientador]

Carlos Fernando Fiorini

Helena Jank

Adriana Lopes da Cunha Moreira

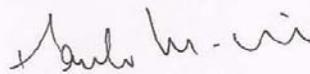
Monica Isabel Lucas

Data da Defesa: 24-02-2012

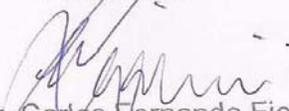
Programa de Pós-Graduação: Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

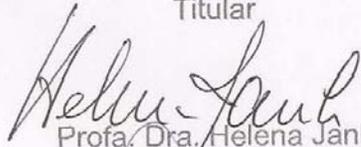
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Nazir Bittar Filho - RA 881699 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



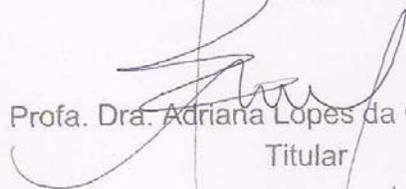
Prof. Dr. Paulo Magayar Kühl  
Presidente



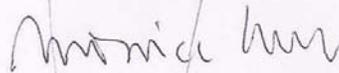
Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini  
Titular



Profa. Dra. Helena Jank  
Titular



Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira  
Titular



Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas  
Titular



**DEDICO** mais esta vitória aos meus pais Nazir Bittar e Gaudete Lôbo Bittar, que sempre nortearam minha vida para a vereda do conhecimento e do aprimoramento intelectual e espiritual.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado forças e perseverança para aceitar o desafio que é escrever uma tese de Doutorado. Esta energia divina aliada à ajuda, compreensão e incentivo de algumas pessoas puderam alavancar esta pesquisa em vários momentos de pouca luminosidade e serei eternamente grato por cada gesto ou palavra de incentivo e orientação.

Minha mãe Gaudete Lôbo Bittar, minhas irmãs Cléria Maria Lôbo Bittar, Gláucia Cristina Lôbo Bittar, Ana Elise Lôbo Bittar, e minha tia Glícia Gleide Willingshofer, que contribuíram, cada uma ao seu modo, para que eu finalizasse esta etapa.

Agradeço à CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo incentivo financeiro essencial para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço aos membros da Banca de Qualificação: Dr. Carlos Fernando Fiorini (UNICAMP), Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira (USP) e Dr. Paulo Justi – *in memoriam* (UNICAMP).

Agradeço ao meu orientador Dr. Paulo Kühn pela paciência, objetividade e competência na difícil tarefa que é uma orientação. Meu muito obrigado à minha Co-Orientadora Dra. Adriana Giarola Kayama pelo apoio incondicional em todos os aspectos que envolvem uma orientação. Suas sábias palavras muitas vezes me trouxeram para a realidade!

Agradeço aos entrevistados que mui gentilmente me receberam em suas casas ou trabalho, enriquecendo de informações esta tese.

Obrigado ao Museu Villa-Lobos, Santa Fé Opera House, Rádio MEC pelo material valioso disponibilizado de forma tão profissional e eficiente.

Obrigado ao Prof. Dr. Gier, da Universidade de Bamberg, na Alemanha, que abriu um novo horizonte para a concepção deste trabalho.



## RESUMO

*Yerma*, ópera em três atos de Heitor Villa-Lobos, foi composta na última fase do compositor como resultado de uma encomenda vinda dos Estados Unidos, que tinha como objetivo a musicalização da obra teatral de mesmo nome do poeta espanhol Federico Garcia Lorca. Terminada em 1955, teve sua *première* mundial somente em 1971, no Santa Fé Opera House, e, no Brasil, apenas em 1983, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. *Yerma* possui vários aspectos inovadores e certamente a característica mais interessante da ópera é o fato de ela ter sido integralmente musicada por Villa-Lobos, sem adaptações ou cortes expressivos e sem o uso de um libretista, o que a torna um exemplo único na literatura operística no Brasil e quiçá um dos poucos exemplos concebidos desta forma no mundo. *Yerma* pode ser classificada, segundo suas características composicionais, em uma categoria nos estudos da ópera chamada *Literaturoper*. O presente estudo, além de apresentar as questões do libreto e mostrar como a ópera se enquadra nestes aspectos, busca elencar facetas inovadoras musicais de Villa-Lobos ao conceber esta ópera à luz de postulados dos Estudos Literários e da *Literaturoper*. As montagens realizadas até o presente momento são analisadas e entrevistas são confrontadas a hipóteses levantadas em relação às providências musicais de Villa-Lobos na composição da ópera.

**Palavras-chave:** Ópera. Heitor Villa-Lobos. Federico Garcia Lorca. *Literaturoper*. Performance musical.



## ABSTRACT

*Yerma*, opera in three acts by Villa-Lobos, was written during the composer's last phase as a result of a commission originated in the United States which aimed at the musicalization of the homonymous play by Spanish poet Federico Garcia Lorca. Finished in 1955, its world premiere only took place in 1971 at the Santa Fé Opera House, and in Brazil at the Teatro Municipal do Rio de Janeiro in 1983. *Yerma* presents several innovative aspects and certainly its most interesting feature is the fact that it was thoroughly musicalized by Villa-Lobos, without any adaptations or cuts, and without using a librettist, which makes the opera a unique example in the operatic literature of Brazil and perhaps one of the few ones conceived in this way in the whole world. *Yerma* may be classified, according to its composing features, within a category of operatic studies known as *Literaturoper*. The present study, besides presenting the libretto's questions and how the opera may fit these aspects, aims at showing Villa Lobos's innovative musical issues on conceiving this opera in the light of the postulates of Literary Studies and of *Literaturoper*. The performances which have been put on so far are also analyzed and interviews either confirm or deny hypotheses raised in connection with the musical choices taken by Villa-Lobos on writing the opera.

**Key Words:** Opera. Heitor Villa-Lobos. Federico Garcia Lorca. *Literaturoper*. Musical Performance.



## INHALTSANGABE

Heitor Villa-Lobos hat *Yerma*, eine Oper in drei Akten, in seiner letzten Schaffensphase als Auftragsarbeit für einen amerikanischen Auftraggeber komponiert. Ziel der Auftragsarbeit war die musikalische Umsetzung des gleichnamigen Theaterstücks von Federico Garcia Lorca. Vollendet im Jahr 1955, erlebte die Oper ihre Erstaufführung 1971 im Santa Fé Opera House, USA und wurde in Brasilien erst im Jahr 1983 im Staatstheater von Rio de Janeiro aufgeführt. *Yerma* weist zahlreiche innovative Aspekte auf. Das zweifellos interessanteste Merkmal der Oper ist der Umstand, dass die Textvorlage wörtlich vertont wurde, ohne Anpassungen und Kürzungen und ohne Zuhilfenahme eines Librettisten. *Yerma* ist damit das einzige Beispiel in der amerikanischen Opernliteratur und wohl auch der Opernliteratur insgesamt für eine Textvorlage, die *ipsis literis* gesungen wird. Nach ihren kompositorischen Merkmalen kann *Yerma* als *Literaturoper* klassifiziert werden. Diese Arbeit befasst sich mit Aspekten der Librettoforschung und ordnet *Yerma* in diesen Kontext ein. Anhand interdisziplinärer Forderungen der Literaturwissenschaft und der *Literaturoper* werden die musikalischen Innovationen von Villa-Lobos analysiert und die Art und Weise, wie er die Oper gestaltet hat. Die Analyse umfasst auch die Aufführungen der Oper sowie Interviews mit Musikern und Sängern beider brasilianischen Aufführungen, die Hypothesen im Bezug auf Probleme bei der Aufführung der Oper bestätigen.

**Schlusswörter:** Opera. Heitor Villa-Lobos. Federico Garcia Lorca. *Literaturoper*. Aufführungen.



## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	Lista das principais óperas na da <i>Literaturoper</i>	18
<b>Quadro 2</b>	Quadro de Berger Drama X Ópera	23
<b>Quadro 3</b>	Sequência da fala normal ao canto. Real x Operístico	26
<b>Quadro 4</b>	Alternância entre as falas das seis Viejas (páginas 135-245, do número 60 ao final).	39
<b>Quadro 5</b>	Alternância entre as falas de Yerma com as duas Muchachas	39
<b>Quadro 6</b>	Métrica mista no Ato I – quadro I	45
<b>Quadro 7</b>	Métrica mista no Ato I – quadro II	46
<b>Quadro 8</b>	Métrica mista no Ato II – quadro I	46
<b>Quadro 9</b>	Métrica mista no Ato II – quadro II	47
<b>Quadro 10</b>	Métrica mista no Ato III – quadro I	47
<b>Quadro 11</b>	Métrica mista no Ato III quadro II	48
<b>Quadro 12</b>	Exemplo da frequência de Yerma no palco e com quem contracena no Ato I – quadro I	59
<b>Quadro 13</b>	Exemplo da frequência de Yerma no palco e com quem contracena no Ato I – quadro II	60
<b>Quadro 14</b>	Exemplo da frequência de Yerma no palco e com quem contracena no Ato II – quadro I e II	60
<b>Quadro 15</b>	Exemplo da frequência de Yerma no palco e com quem contracena no Ato III – quadro I	61
<b>Quadro 16</b>	Exemplo da frequência de Yerma no palco e com quem contracena no Ato III – quadro III	61
<b>Quadro 17</b>	Comparativo das críticas sobre as montagens de Yerma	93



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Canção <i>Nana</i> , composta por Garcia Lorca (Ato I - quadro I).	35
<b>Figura 2</b>	<i>Canción del Pastor</i> , composta por Garcia Lorca (Ato I – quadro II).	35
<b>Figura 3</b>	<i>Seguidilla de las lavanderas</i> , composta por Garcia Lorca (Ato 2 – quadro I).	36
<b>Figura 4</b>	<i>Coro de la romeria</i> , composta por Garcia Lorca (Ato 3 – último quadro)	36
<b>Figura 5</b>	Orquestração. Ato I, p. 2 - Villa-Lobos	51
<b>Figura 6</b>	Orquestração. Ato I, p.2 - Villa-Lobos	51
<b>Figura 7</b>	Orquestração. Ato I p.3 - Villa-Lobos	52
<b>Figura 8</b>	Exemplo da repetição contínua do mesmo grau. Ato I, p. 17	53
<b>Figura 9</b>	Exemplo da repetição contínua do mesmo grau. Ato I, p. 18.	53
<b>Figura 10</b>	Exemplo do uso de quiálteras. Ato I, p. 9	54
<b>Figura 11</b>	Exemplo do uso de graus conjuntos. Ato I, p. 13	54
<b>Figura 12</b>	Exemplo do uso de graus disjuntos (salto de 7 M) Ato I, p. 25 e 26.	55
<b>Figura 13</b>	Exemplo do uso de polirritmia. Ato II, p. 2.	55
<b>Figura 14</b>	Exemplo de uma das participações do coro. Ato II, p. 18.	56
<b>Figura 15</b>	Exemplo dos acidentes dentro do compasso. Ato I, p. 17	56
<b>Figura 16</b>	Exemplo do coro ao final do primeiro quadro do Ato II, p. 31	58
<b>Figura 17</b>	Exemplo de tessitura em cada ato para a personagem Yerma	62



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I: LIBRETO</b> .....	7
1.1 A estrutura do libreto .....	7
1.1.1 O libreto e suas particularidades .....	7
1.1.2 O libreto e a pesquisa .....	11
1.1.3 <i>Literaturoper</i> : uma categoria dentro de um gênero .....	12
1.3 O drama como base literária para a <i>Literaturoper</i> .....	20
1.4 A temática da peça teatral como estofo para a linguagem operística .....	25
1.5 <i>Salomé</i> : exemplo na <i>Literaturoper</i> .....	27
1.6 O caso <i>Yerma</i> : um exemplo especial na <i>Literaturoper</i> .....	31
<b>CAPÍTULO 2: ASPECTOS MUSICAIS</b> .....	33
2.1 A musicalidade na obra de Garcia Lorca .....	34
2.1.1 Incongruências entre a ópera e a obra teatral .....	37
2.1.2 Dificuldades apresentadas na ópera .....	44
2.1.3 Métrica mista .....	44
2.1.4 As linhas melódicas .....	50
2.2 As personagens principais e suas características musicais .....	58
2.2.1 <i>Yerma</i> .....	59
2.2.2 Juan .....	63
2.2.3 Victor .....	64
2.2.4 Os Coros .....	64
2.5 Questões voltadas à regência .....	66
2.6 Orquestração .....	67
2.7 Afinação .....	67



2.8	Indicações de compasso e andamentos .....	68
2.9	Dinâmica .....	68
2.10	Intervenção dos coros.....	68
	<b>CAPÍTULO 3: AS MONTAGENS</b> .....	71
3.1	As principais montagens: EUA, Brasil, Uruguai e Inglaterra.....	72
3.2	Questões concernentes às montagens discorridas através da opinião de entrevistados .....	77
3.2.1	Direitos autorais .....	77
3.2.2	O texto teatral empregado como libreto.....	78
3.2.3	Aspectos musicais.....	80
3.3	Crítica especializada .....	84
3.3.1	Comparativo das críticas sobre as montagens de Yerma .....	93
3.4	Observações sobre a questão das influências que Villa-Lobos recebeu em sua obra.....	97
3.5	Considerações sobre os aspectos da viabilidade para montagens .....	101
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	103
	<b>APÊNDICES</b> .....	123
	<b>APÊNDICE 1 - ENTREVISTAS</b> .....	123
	<b>APÊNDICE 2 - BIOGRAFIAS</b> .....	145
	<b>APÊNDICE 3 – CARTAS E DOCUMENTOS</b> .....	155



## INTRODUÇÃO

O objeto de estudo deste trabalho, a ópera *Yerma* de Villa-Lobos, foi composta em 1955 para atender a uma encomenda americana de John Blankenship, diretor do departamento de Arte Dramática da Sarah Lawrence College, que já havia estado em contato com o compositor em eventos musicais anteriores. Assim como ocorreu com outras óperas do compositor, *Yerma* não recebeu uma atenção especial de estudiosos e musicólogos. As referências destinadas às óperas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) limitam-se, ainda hoje, a descrições elementares, sem que exista um aprofundamento musical e estrutural. Este estudo trará à luz algumas particularidades ainda desconhecidas pelo público e pelos estudiosos.

A ópera possui três atos com duas cenas em cada ato. O primeiro ato inicia-se com Yerma, adormecida, desperta-se ouvindo o choro de um bebê, que na verdade só existe em sua imaginação. Chama pelo marido Juan, prestes a sair para o trabalho e mais uma vez eles conversam sobre a vontade de Yerma de ser mãe, vontade esta não muito aceita pelo marido, que só tem anseios pelo trabalho e dinheiro. Ele antes de sair recomenda que Yerma fique em casa, preservando-se das línguas viperinas dos vizinhos. Maria, amiga de Yerma, entra para contar que está grávida, o que aumenta a sua angústia. Ainda neste ato, na cena 2, um ano passado desde a notícia da gravidez de Maria, Yerma encontra-se pela primeira vez com a Vieja, que irá insinuar que somente o homem que lhe traz desejos carnavais poderá trazê-la filhos. É quando Yerma encontra Victor, e uma bela canção sensual acontece e mais uma vez Yerma ouve o choro do bebê.

O ato 2, cinco anos após a cena 2 do ato 1, lavadeiras especulam sobre a fidelidade de Yerma e comentam a vida da jovem moça que não consegue ser mãe. A cena 2, de volta à casa de Yerma, Juan propõe à esposa criar algum dos filhos de sua irmã, o que foi imediatamente negado. Yerma quer gerar e não apenas criar. Dolores, outra amiga de Yerma, manda sua filha chamá-la para conversarem a respeito da maternidade. Victor,

neste ínterim, aparece para se despedir; havia vendido suas ovelhas a Juan e irá partir para outros rincões.

O ato 3 se passa inicialmente na casa de Dolores, que resolve ensinar Yerma a fazer rezas e ritos para a fertilidade. Juan, sabendo disto, vai ao encontro das amigas e acusa Yerma de querer destruí-lo e sua honra. Yerma, desesperada, chora e promete nunca mais tocar no assunto. A cena 2, que é a cena final, inicia-se com um grupo de pessoas próximo às montanhas se preparando para uma procissão pagã para a fertilidade. Yerma e suas amigas vão à igreja rezar e na saída encontram a Vieja, que diz que sua infertilidade é culpa de seu marido e oferece seu filho que estaria à espera atrás de uns arbustos. Ele, seguramente viril e fértil, iria atender aos desejos de Yerma. A jovem, indignada com a proposta, rechaça a Velha e diz que sua moral está acima de qualquer desejo e que jamais faria tal coisa. Juan, que ouvia tudo escondido, percebe da moral e da fidelidade de sua esposa, se revela apaixonado e diz que não quer ter filhos e que os dois poderão ter uma vida rica e de confortos e que ela cuide dele e que sejam felizes. Desesperada e sentindo-se uma marionete para realizar os desejos do marido, Yerma agarra-o com fúria e o estrangula gritando: “meu corpo secou! Mateu meu filho... eu matei meu filho”.

Nas análises de *Yerma* há uma questão literária que deve ser considerada, por se tratar de uma peça teatral do poeta andaluz Federico Garcia Lorca (1898-1936). Lorca, cuja obra teatral é reconhecidamente importante para a literatura e para o drama espanhol, inseriu *Yerma* em uma trilogia que retoma as tradições gregas, juntamente com *Bodas de Sangue* e *A casa de Bernarda Alba*. *Yerma* foi musicada praticamente quase em sua totalidade por Villa-Lobos e esta forma de compor ópera, abstendo-se de um libretista e trazendo o texto praticamente intacto para a forma musical, tornou-se uma categoria nos estudos operísticos.

O termo *Literaturoper*, corrente de estudos voltada a este tipo de ópera, cujos textos são provenientes de peças teatrais ou romances literários, foi criado pelo musicólogo alemão Edgar Istel (1880-1948), que publicou em 1914 *Das Libretto: Wesen, Aufbau und Wirkung des Operabuchs (O libretto: Estrutura, formação e efeito do livro operístico)*. Os estudos referentes a esta nova ótica de analisar a ópera ainda se encontram

em sua fase de estruturação, e musicólogos e dramaturgos alemães têm se dedicado a esta área de atuação, promovendo estudos de libretos e de textos de óperas que foram trazidos para a linguagem operística com poucas alterações e adaptações. Portanto baseamo-nos em publicações de estudiosos e musicólogos como Carl Dahlhaus (1929-1989), Albert Gier e Peter Petersen para darmos um arcabouço do que é a *Literaturoper* e do que representa *Yerma* para esta categoria. Para os aspectos literários usamos como referência estudiosos como Pfister, Stanzel e voltamos a nossa atenção para os preceitos do que é Drama em Aristóteles. Vale lembrar que *Yerma* nem sequer é citada na lista das principais óperas compostas segundo os postulados estabelecidos para a *Literaturoper*. Este trabalho poderá não somente inserir a ópera de Villa-Lobos dentro do espectro já formado da própria *Literaturoper*, mas também despertará os interesses de estudos afeitos a este, mas que fogem ao escopo do presente trabalho.

*Yerma* é, de acordo com pesquisas realizadas até o momento, a única ópera da *Literaturoper* no Brasil (e talvez no mundo), que teve seu texto totalmente musicado, sem cortes ou adaptações que fossem maiores do que cinco frases (na página 232, como veremos mais adiante, no Capítulo 2 deste trabalho).

A partir dos estudos aqui realizados, percebemos que os Estudos de Gênero, por exemplo, teriam principalmente na personagem principal Yerma, material para várias análises: mulher oprimida pela sociedade patriarcal espanhola, por que não dizer ocidental, que imputa à mulher as obrigações de esposa, mãe, amante e zeladora das atividades domésticas e a alija de desejos e sonhos. Yerma, como a tradução de seu nome já diz “infértil por falta d’água”, é vítima deste modelo de sociedade que atribui ao homem poderes sobre o tido “sexo frágil” e mantém-se fiel a este paradigma até o momento final da obra, quando Yerma percebe que Juan, seu esposo, somente havia pensado em seus próprios anseios, deixando seus sonhos em um plano inferior e sem importância. Ela o estrangula em um rompante de mais profundo ódio. Aí temos uma reação completamente atípica para qualquer heroína de ópera ou teatro, que passa toda a trama como vítima de uma situação e passa de vítima a algoz ao final, de forma totalmente fora dos parâmetros normais até mesmo de realidade – uma mulher dificilmente estrangularia um homem saudável e seguramente mais forte, mas Lorca

traz neste estrangulamento, talvez, a carga de traumas vividos em sua existência, haja vista que ele também fora vítima da sociedade patriarcal espanhola. Yerma é Lorca, e sua orientação sexual, motivo de tantos outros estudos, se faz presente em todas as personagens criadas pelo poeta andaluz. Seria Juan o homem que se casa apenas para dar uma resposta à sociedade, camuflando sua verdadeira orientação sexual e que posteriormente trata sua esposa como um objeto conveniente para manter esta resposta? Seriam as cunhadas de Yerma a consciência vigilante de todos nós e que vêm em forma de olhares de soslaio punindo e julgando as atitudes de Yerma? Seria Maria o sonho impossível de se realizar e Victor também coadjuvante do pessimismo atávico de Lorca? Estas e outras muitas questões concernentes aos estudos de gênero, certamente trariam à tona vários aspectos já avaliados da obra do autor, mas também trariam novas informações para os lorquianos.

O primeiro capítulo aborda a questão do libreto e seus estudos. O texto da ópera, nesta primeira parte, é o foco das atenções e traçamos um arcabouço do que é um libreto, suas principais características e estudos e enfatizamos a questão literária, que é a característica principal do texto de *Yerma*. Ainda no primeiro capítulo abordamos o tema *Literaturoper*, a tônica deste trabalho, referimo-nos justamente à presença do libreto, sem a intervenção de um libretista.

O segundo capítulo trata de questões musicais e de dificuldades enfrentadas por cantores e maestros em relação à *Yerma*. Também mostra algumas poucas incongruências no que diz respeito ao texto de Lorca e ao texto musicado por Villa-Lobos. Algumas tabelas comparativas entre texto teatral e texto musicado são apresentadas, assim como a importância de cada personagem para a trama. As sugestões musicais compostas pelo próprio poeta andaluz também são abordadas neste capítulo.

O terceiro e último capítulo abarca as montagens da ópera desde sua *première* mundial em 1971, no Santa Fé Opera House nos Estados Unidos, passando pela estreia brasileira em 1983, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, até chegarmos à última montagem realizada em 2010, no Teatro Amazonas em Manaus. Questões sobre as dificuldades musicais apresentadas no capítulo II são aqui revistas, confirmadas ou não,

através de entrevistas com músicos e cantores das versões brasileiras. Há também uma análise da crítica especializada publicada em jornais e revistas da época das montagens.



## CAPÍTULO I: LIBRETO

### 1.1 A estrutura do libreto

Uma das questões mais intrigantes concernentes à ópera *Yerma* de Villa-Lobos é justamente o fato de ter sido concebida sem um libretista. Villa-Lobos musicou o texto teatral de Garcia Lorca na íntegra, tornando-a, pelo que se saiba, exemplo raro da literatura operística, os motivos deste caráter raro é tema deste capítulo. Outros compositores também se valeram de textos literários, drama ou poesia, como libretos para suas óperas, mas sempre usando de adaptações e cortes. Neste capítulo abordaremos alguns aspectos do libreto tradicional - consideradas suas particularidades, questões sobre a pesquisa do libreto - e discorreremos sobre a *Literaturoper*, que, a partir do século XX, tornou-se um estilo na concepção de libretos.

#### 1.1.1 O libreto e suas particularidades

À guisa de ilustrar as características principais de um libreto, faremos uma pequena incursão por esta seara para que, posteriormente, entremos mais objetivamente nas relações entre libreto e texto teatral. Buscaremos aqui definições que possam abarcar de maneira mais generalizada as principais formas de libreto, por conta de suas diversas modificações ao longo destes últimos quatrocentos anos de existência.

Observando historicamente, na Itália do século XVII, *libretto* refere-se ao pequeno formato de livros (10 X 15 cm); somente no início do século XVIII é que o termo passa a representar também seu conteúdo, a poesia operística em si. Destarte, passa a ser incorporado por outros países, que passam a fazer uso desta terminologia a partir de períodos diferentes até o século XIX (GIER, 2000).

Até meados do século XIX, os libretos eram lidos durante as apresentações de ópera, mas a atenção do público passa a ter mais ênfase no aspecto visual das montagens, e o hábito da leitura durante a récita perde a força, caindo em desuso<sup>1</sup>.

Alguns compositores do século XX trazem ao palco óperas cujos textos são oriundos de obras literárias, criando um novo conceito dentro do cenário operístico - a *Literaturoper* (DAHLHAUS, 1989). A *Literaturoper* é um gênero da ópera que surgiu no século XX e que se refere a peças de teatro existentes, que sem mudanças substanciais, foram musicadas. O termo é uma criação de Edgar Istel, que em 1914 publica “*Das Libretto: Wesen, Aufbau und Wirkung des Operabuchs*”. Num sentido mais amplo, o termo também se aplica a adaptações operísticas de romances e contos do século XX, um processo que é aplicado desde o surgimento da ópera. Um dos primeiros compositores que musicaram obras teatrais diretamente do original foram Claude Debussy (1862-1918), Richard Strauss (1864-1949) e Alban Berg (1885-1935). Após a Segunda Guerra Mundial, o gênero floresceu, e compositores muitas vezes recorreram a dramas históricos.

A *Literaturoper* usa textos dramáticos antigos ou contemporâneos, geralmente adaptados ou reduzidos, no lugar do texto produzido por um libretista. A figura do libretista, assim como suas funções, somente é tema de alguns trabalhos acadêmicos específicos, e assim mesmo quando se trata de libretistas já consagrados em suas épocas como Da Ponte, Metastasio, Boito e Hofmannsthal. Via de regra, ocupam-se os estudiosos principalmente sobre as biografias destes homens e em alguns casos sobre a problemática da qualidade de seus escritos, na tentativa de classificá-los ou não como poetas e escritores ou mantê-los no patamar onde já se encontram, desprivilegiados de qualquer olhar mais atento às questões literárias que eles oferecem em seus trabalhos.

O interesse científico na função social do libretista recebe ainda menor atenção dos pesquisadores. Segundo Gier (2000, 64), o foco das pesquisas não é a individualidade artística dos libretistas, senão a posição destes poetas-escritores no teatro como instituição, sua posição na hierarquia literária, o prestígio social e seus rendimentos

---

<sup>1</sup> Um fator que enfraqueceu o hábito da leitura dos libretos durante a apresentação foi o escurecimento das salas de ópera, que até então permaneciam iluminadas durante a récita. O final do século XIX trouxe com as óperas de Wagner este novo costume de deixar a platéia sem luz para que a cena e a orquestra ficassem em destaque.

financeiros. Gier ainda enfatiza que no começo do século XIX os libretistas ainda sofriam o desprezo do círculo intelectual da época. Em nenhum momento e em nenhum país os libretistas conseguiram formar um grupo homogêneo. Em suas formações havia romancistas, poetas, dramaturgos e amadores. Libretistas profissionais estavam sempre empregados, mormente nos tempos remotos, em teatros da corte.

Nos séculos XVII e XVIII, a formação do libretista passa a ser uma questão levantada. Uma formação como poeta ou escritor demandava na época das regras da poética, um aprofundamento dos estudos humanísticos. Entretanto, podemos encontrar dentre os produtores de texto: músicos, atores, cantores e dramaturgos, que não possuíam uma formação literária.

Observando o libretista como atividade laboral temos a fase inicial, até a segunda metade do século XVIII, quando poetas profissionais ou amadores realizavam textos operísticos para ocasiões especiais ou quando havia uma encomenda de algum teatro público. Neste período não havia especialistas que só se ocupavam com textos operísticos. Esta situação só se modifica no século XIX, quando aparece o libretista profissional. A produção operística deste século é volumosa, o que acarreta em uma divisão clara de funções, é a era das parcerias nas quais compositor e libretista interagem de forma mais considerável. O fim do século XIX também é o fim desta profissão. Wagner compõe seus textos operísticos e assim como ele outros compositores buscam alternativas para suas óperas. A *Literaturoper* começa a dar sinais de seu advento neste período<sup>2</sup>.

Por definição, não poderíamos chamar a *Literaturoper* de “escrita de libreto”, mas, em relação ao resultado dramático, não se percebe diferença entre *Literaturoper* e os antigos libretos<sup>3</sup>. A definição de libreto deveria envolver, portanto, não apenas os textos escritos destinados à música, mas todo texto dramático que possa ser musicado. Assim, esta definição abarcaria os textos dos libretos tradicionais, os textos da

---

<sup>2</sup> F. Della Seta, “Il librettista”, in L. Bianconi-G. Pestelli, *Storia dell’opera italiana*, IV, Torino, EDT, 1987, 231-91

<sup>3</sup> O *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, define libreto como um texto elaborado exclusivamente para uma composição musical, cujo conteúdo e forma são determinados pelo respeito às normas operísticas.

*Literaturoper* e os *Dramas musicais* de Wagner, que não se enquadram em nenhuma das definições supracitadas.

Uma particularidade do libreto é seu espectro de abrangência, no que diz respeito à quantidade de versos. Em 1926 Busoni observou que a música colocada em texto tem uma duração cerca de três vezes maior do que o texto falado (SCHMIDGALL, 1980). O texto operístico deve ser, portanto, cerca de dois terços mais curto do que o texto para teatro. A quantidade de versos é, porém, variável de acordo com o período histórico. Uma ópera barroca de cinco horas não era vista como algo inusitado e os libretos de Metastasio geralmente possuíam cerca de 1500 versos. Nos séculos XIX e XX, os libretos raramente ultrapassavam a soma de 1000 versos.

Outra característica do libreto seria a relação entre “estático” e “dinâmico”, que pode ser observada como fator divergente entre texto teatral e texto operístico. Dahlhaus (1989) confrontou o “tempo contínuo do teatro” com o “tempo não contínuo” da ópera: enquanto o recitativo se assemelha ao tempo real de conversação, o tempo da ária ou do *ensemble* se expande ao extremo até chegar a uma paralisação temporal. O teatro não conhece este fenômeno, pois a velocidade da fala teatral não é muito distante da velocidade da fala coloquial real<sup>4</sup>. A questão do tempo e sua capacidade de se estender ou ralentar, de acordo com as necessidades dramáticas, é aplicável também às personagens operísticas. Uma personagem operística pode fazer de um pensamento curto uma ária que pode durar vários minutos. Nesse contexto, quando o tempo no palco acelera ou ralenta, divergem entre si o “tempo encenado” e o “tempo real”, como é o exemplo do pensamento de alguns segundos (tempo real) que se torna uma ária de vários minutos (tempo encenado).

Outra faceta do libreto tradicional é uma tendência em trazer elementos épicos, fato que se nota em vários gêneros dramáticos. Na ópera do século XIX temos uma irregularidade no que se refere ao período e ao local em que ocorre a ação, desde o início até o final da ópera. A unidade se faz presente nos atos em si, independentes do todo (GIER, 2000); cada ato pode se passar em um período e local diferentes do ato que o

---

<sup>4</sup> Wagner atribui em sua prosa musical este conceito de continuidade típico do teatro, pois não utiliza repetição de palavras, assim como nas peças teatrais, trazendo para suas óperas a semelhança com as obras teatrais.

sucedendo ou que o antecede, sem que com isto haja prejuízo para o entendimento da ópera. No século XX incorpora-se também a figura do narrador épico, aquele que se aparta da trama e é onisciente de todo o ocorrido e do que está por ocorrer. Assim, podemos analisar o libreto como uma forma dramática épica. Em contrapartida afirma Dahlhaus que a substância de uma ópera é o que é visível e não aquilo que deve ser narrado<sup>5</sup>. O tipo ideal de libreto apresenta uma trama sem uma história progressiva; a trama oculta não pertence ao mundo operístico (DAHLHAUS, 1989).

### 1.1.2 O libreto e a pesquisa

Musicólogos e dramaturgos iniciaram suas análises de textos operísticos antes mesmo que os filólogos. Essas tentativas de análise no início do século XX procuraram mostrar o desenvolvimento de uma dramaturgia da ópera, pontuando as relações históricas entre texto e música. Essas ligações, segundo estudos como a publicação supracitada (1914) de Edgar Istel, seriam capazes de propiciar aos compositores regras sobre os tipos de relações texto- música que, se seguidas, resultariam em uma ópera bem sucedida (GIER, 2000). No campo da Musicologia, em artigo escrito para o *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>6</sup> em 1960, Anna Amalie Abert resume, pela primeira vez, as principais características do libreto. Segundo Abert, libreto é: “texto escrito especificamente para uma composição musical, tendo sua forma e conteúdo direcionados a este propósito”.

Nos estudos literários, passa a existir uma atenção maior para o libreto após os anos 60. Nos anos 70 surge o primeiro trabalho específico relativo à pesquisa de textos para ópera, constituindo de uma apresentação panorâmica da história do libreto, tendo

---

<sup>5</sup> Há, no entanto, óperas do século XX que possuem um narrador, como *Boris Gudnow* de Modest Mussorgski, *O Castelo do Barba Azul* de Béla Bartók e *Édipo Rei* de Igor Strawinsky. O „narrador“ nestes casos é um subterfúgio que os compositores usaram como atributo inovador para a ópera.

<sup>6</sup> *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)* é uma enciclopédia musical escrita em língua germânica que abarca a quase totalidade dos assuntos referentes ou alusivos à música. Inclui mais de 3.500 autores, com 20.000 artigos publicados, organizados em 29 tomos. Em extensão e abrangência, equipara-se ao *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

havido homenagens a libretistas. Neste período, musicólogos também contribuíram com trabalhos, principalmente alusivos aos libretos dos séculos XVII e XVIII. A diferença primordial entre os trabalhos dos musicólogos e dos estudiosos da literatura nesta fase é que os literatos tendiam à comparação do libreto com a possível fonte literária (poesia, teatro ou romance) ou faziam um apanhado analítico do histórico de algum autor renomado por suas obras operísticas. Literatos que realizavam este tipo de análises inexoravelmente as faziam sob a luz dos postulados dos estudos literários, o que colocava no mesmo patamar texto operístico e texto teatral. Portanto, foi raramente discutida entre estes estudos literários a possibilidade de existência de uma poética e de uma dramaturgia específica para o libreto.

### **1.1.3 *Literaturoper*: uma categoria dentro de um gênero**

No início do século XIX, a demanda por libretos fez com que esta atividade se tornasse uma profissão rentável, mormente em países como Itália, França e Alemanha. Entretanto, com a estética operística proposta por Wagner, esta atividade passou a perder sua força na segunda metade do século XIX e no século XX desapareceu quase por completo. A tendência de compositores deste período, portanto, era escolher peças de teatro já prontas e elegê-las como libreto, como teremos oportunidade de observar no decorrer deste capítulo. Desta forma todas as resoluções estéticas e dramáticas já estão tomadas previamente pelo autor da obra teatral e, por conseguinte, o trabalho conjunto entre compositor e escritor ou poeta também não acontece. Esta nova concepção, no que tange o texto de óperas do século XX, que agora deixa de ser composto exclusivamente para aquele fim, não é algo inédito, pois outros textos literários já haviam sido usados em outras formas de expressão artística que não se encaixam no modelo de ópera vigente. Operetas, cabarés e musicais em geral são exemplos nos quais o texto pode ter sido concebido anteriormente, apenas não na frequência e intensidade que passa a ter neste século, a ponto de colocar a função de libretista em segundo plano. A produção musical e teatral, que já vinha usando deste veio para a utilização de textos literários, não tinha a consciência de que um novo

caminho na da ópera se abria e com ele uma nova terminologia alusiva ao tema estava por se definir.

A problemática da terminologia é objeto, portanto, de reflexões de diversos musicólogos e estudiosos. Hermann Danuser (1946-), Karl Dietrich Gräwe (1937 -), Peter Petersen (1940-) e Albert Gier (1953-) definem *Literaturoper* como uma forma especial do *Teatro-música*<sup>7</sup>, no qual o libreto se baseia em um texto já existente e cuja estrutura estética e semântica penetra em um texto dramático-musical (a partitura operística em si) (GIER, 2000).

No artigo de Peter Petersen (1999), *Der Terminus "Literaturoper" – eine Begriffsbestimmung (O termo "Literaturoper" – uma definição)*, o musicólogo alemão aborda esta problemática do uso do termo sem uma definição específica e contundente. Segundo suas pesquisas, apenas o *The New Grove Dictionary of Opera* apresenta uma curta definição acompanhada da observação de que *Literaturoper* deva ser uma palavra alemã incorporada no uso científico sem uma tradução, como *Lied*, *Leitmotiv* (Petersen, 1999) e extrapolando para outras áreas, como *Gestalt* e *Weltanschauung*.

Como trata-se de um segmento de pesquisa na da ópera que é relativamente novo, há controvérsias e polêmicas discussões entre musicólogos e literatos que buscam de alguma forma definir e classificar as diversas facetas que este termo já traz consigo. Petersen, em seu texto apresenta a definição paulatinamente, explicando-a em partes para somente no final apresentar toda a sua versão do que *Literaturoper* significaria para ele:

*Literaturoper* representa a forma especial de Teatro-música, no qual o libreto baseia-se em um texto literário já existente (Drama ou Narração), sendo que sua estrutura semântica, verbal e estética é transformada em um texto dramático-musical (partitura operística) e torna-se reconhecível através disto (PETERSEN, 1999, p. 56)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Do alemão *Musiktheater*, é tudo aquilo que é um amálgama de música, teatro, dança e espetáculo. Uma herança de atividades de saltimbancos que permeavam a Europa desde a idade média. Na Alemanha o *Musiktheater* possui até hoje um grande destaque na da produção artística do país, possuindo até mesmo um gênero artístico único, o *Kabarett*, que é justamente o exemplo maior de *Musiktheater*, pois o *Kabarettist*, deve englobar em seu espetáculo o canto, a dança, o teatro e indumentária apropriada.

<sup>8</sup> "‘*Literaturoper*’ bezeichnet eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto aus einem bereits vorliegenden literarischen Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Schicht kenntlich bleibt."

Segundo Petersen (1999), o termo em si já contém exclusões bastante importantes no momento em que devemos definir o que é e o que não é *Literaturoper*. O fato de já estar inserido no nome o termo “ópera” (Oper), já denota a especificidade da qual esta ramificação goza. Balé, Pantomima, Oratórios e Cantatas não entrariam, a rigor, dentro desta classificação por não serem destinados ao canto-drama, como é o caso da ópera. O texto literário transformado em libreto deve estar adaptado de alguma forma à sua nova roupagem operística. Em uma peça teatral, por exemplo, na qual não há duetos ou trios, onde personagens cantam ao mesmo tempo, às vezes textos diferentes, esta linguagem operística tem que ser levada até o texto teatral de alguma forma, através de adaptações. Percebe-se aqui uma mudança de função no texto, e são estas adaptações as mais constantes no processo de feitura de um libreto na *Literaturoper*. Este texto literário, que segundo Petersen, deve estar inserido nas das classificações de Drama e Narração, para atender às definições de *Literaturoper*, deve sobreviver sem a música, seja como peça teatral ou como romance narrativo. A música não deve ser fator único da sobrevivência destes textos. Em tese, todo texto poderia tornar-se uma ópera, mas para efeitos classificatórios e de definição, busca-se uma diretriz para que se crie um sistema analítico coerente.

Dahlhaus aponta que a condição para que o texto do teatro falado seja musicado sem grandes modificações seria a dissolução das formas fechadas em prosa musicada (DAHLHAUS, 1983, p. 238-48). O modelo tradicional de períodos musicais de oito compassos, exige do texto uma forma métrica regular, o que em uma obra teatral raramente acontece. A prosódia musical não é compatível com a prosódia do texto teatral, e quando há esta concordância de texto já escrito e música, assim se dá por mera coincidência. Quando música é arranjada para um texto, há geralmente a adaptação oriunda de cortes e resumos de períodos e também pelo aparecimento de um novo texto.

Toda adaptação de um texto narrado possui a necessidade de resolver a questão do discurso relatado: a comunicação dramática diferencia-se da épica pelo fato de faltar em um drama o elemento narrativo, que ocorreria entre o que acontece com as personagens em cima do palco e o público, como se dá na epopéia. Por conseguinte, no teatro falado, as informações que são fornecidas em um texto narrativo devem ser transmitidas de uma outra maneira, acarretando, assim, uma decisão a ser tomada por quem

adapta o texto: ou há a criação de novas personagens, que se responsabilizam por este papel, ou estas informações são colocadas nas falas das próprias personagens já existentes, o que traz para o drama um caráter épico. Se levarmos isto para a ópera, teremos ainda mais adaptações e cortes, que inexoravelmente acontecerão para que haja uma coerência e um nexos na trama.

No teatro as cenas cortadas são de suma importância para a compreensão do todo e apresentam uma simbologia das ligações entre as personagens. Adaptações também ocorrem na *Literaturoper* quando a questão é o volume dos escritos originais que devem ser condensados em uma narrativa operística. O romance de Tolstói “*Guerra e Paz*”, por exemplo, musicado por Prokofiev, teve seus quatro volumes transformados em cinco atos de ópera. A princípio Prokofiev concebeu onze quadros para a ópera, em 1945; posteriormente, dez em 1953 e treze em 1957 (GIER, 2000). Indubitavelmente Prokofiev realizou cortes e resumiu trechos. O mesmo se dá com outros compositores que se arvoram neste desafio. Debussy, em sua ópera *Pelléas et Mélisande* (1902), subtraiu quatro cenas completas e montou ele próprio suas adaptações. *Pelléas et Mélisande* é, contudo, considerada o primeiro exemplo de *Literaturoper*.

*Wozzeck* (1925), do compositor Alban Berg apresenta-se de forma diferente, mas é igualmente considerada *Literaturoper*. Berg também fez adaptações e cortes substanciais para a concepção da ópera. Das 25 cenas contidas na edição Landaus do autor Georg Büchner, oito foram cortadas por Berg, outras três foram resumidas. Assim como Debussy e Berg, outros compositores como Strauss e Reinmann, optaram por alterações para que suas obras tivessem uma fluência maior. A questão dos cortes e adaptações dos textos literários para a ópera, como dito anteriormente, sempre ocorreu na história da ópera. Quando os libretistas de Puccini ou Verdi adaptavam uma peça teatral para a ópera, metade desta obra era reduzida ou modificada. Entretanto, para que haja uma diferenciação deste tipo de adaptação para o que é chamado de *Literaturoper*, o texto deve ser musicado como ele está, e, segundo Dahlhaus, “talvez um pouco reduzido”, contanto que a maior parte seja preservada. Esta definição é, todavia, discutível, pois Dahlhaus não especifica o quanto aceitável seria esta redução.

Nos últimos cinquenta anos, a procura por textos teatrais para transformá-los em libreto de ópera, tornou-se algo raro. O compositor contemporâneo volta a buscar um libretista, com o qual realiza adaptações, cortes e modificações do material literário de acordo com as necessidades musicais. No entanto, este “novo” libretista não tem procurado considerar os postulados da estética e a dramaturgia do teatro de vanguarda e tem preferido evitar experimentos ousados, já usados em teatro falado ou narrativa. A ligação à tradição literária permanece até os dias atuais como uma característica constante no gênero Libreto, pelo menos como texto, no qual a linguagem é um referencial para a construção de um drama. Esta ligação mostra-se principalmente através das características preservadas com o tempo, apesar do caráter inovador e experimental que marca a estética musical do início do século XX.

A definição exata do que é *Literaturoper* relaciona-se com a idéia de um tipo especial de ópera, e não com a soma de características de um repertório específico. Supor se compositores que usaram textos literários para escreverem suas óperas assim o fizeram seguindo preceitos pré-estabelecidos para que estas fossem enquadradas posteriormente em um nicho com título e regras, é inútil. Alguns compositores, cujas óperas são consideradas *Literaturoper*, buscaram relatar em ensaios e estudos, suas impressões a respeito de seus processos composicionais nos quais se inserem tais óperas. Um destes compositores é o austríaco Alban Berg, que no ensaio *Das “Opernproblem”* (*O “problema ópera”*) faz a seguinte reflexão:

Além do desejo de fazer boa música e de satisfazer musicalmente o conteúdo filosófico do drama imortal de Büchner, assim como transcodificar sua escrita poética em uma linguagem musical, pairou sobre mim, no momento em que decidi fazer a ópera, nada além do desejo de dar ao teatro o que pertence ao teatro, quer dizer, conceber a música de uma forma que ela realizasse sua obrigação – servir ao drama e estar atento a isto a todo momento (BERG, 1981, p. 65)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> "Abgesehen von dem Wunsch, gute Musik zu machen, den geistigen Inhalt von Büchners unsterblichem Drama auch musikalisch zu erfüllen, seine dichterische Sprache in eine musikalische umzusetzen, schwebte mir, in dem Moment, wo ich mich entschloss, eine Oper zu schreiben, nichts anderes vor, als dem Theatre zu geben, was des Theaters ist, das heißt also, die Musik so zu gestalten, dass sie sich ihrer Verpflichtung, dem Drama zu dienen, in jedem Augenblick bewusst ist."

Alban Berg refere-se à sua ópera *Wozzeck*, cujo texto é do poeta Georg Büchner, estreado em 1925 em Berlim. Neste trecho do ensaio, pode-se dizer que Berg rompe com os postulados de seu antecessor Wagner, à medida que retoma a função original, quiçá primitiva da música, de servir à poesia e posteriormente ao drama. Toda a carga de importância que Wagner dá à música em detrimento até das funções ocupadas pelo teatro, dança e literatura, é colocada em conflito aqui por Berg. Não há material deixado por outros compositores que realizaram suas óperas nos dos parâmetros tidos hoje como os representativos da *Literaturoper* para podermos comparar se houve esta mesma preocupação em deixar a música em um plano servil ao texto. No caso do objeto deste trabalho, *Yerma*, pode-se dizer que Villa-Lobos norteou-se pelo texto, sem todavia colocar a música em função do texto.

A preocupação de Berg em conceber a música para *Wozzeck*, nos termos que ele mesmo declarou, mostra que se por um lado o compositor conscientizou-se de que o poeta deve ser respeitado e sua obra deve ser abordada com a mesma atenção e cuidado que o próprio compositor gostaria que suas obras fossem, por outro aponta para a incongruência do compositor no que diz respeito ao assunto, pois se a música está ali para servir ao texto, ao drama, então os cortes não deveriam ter sido realizados. Das 25 cenas do texto original de Büchner, Berg cortou oito delas e outras três foram condensadas e resumidas (GIER, 2000). Observamos, portanto, que na *Literaturoper* o texto, apesar de ser considerado de suma importância para a realização destas óperas, sofre com a força modeladora da música e com isto coloca-se em uma posição maleável e mutável. O que vai ser decisivo nesta questão das adaptações e cortes é a força e o peso da trama. Segundo Bentley, citado por Schmidgall:

O que o libretista necessita é o comando, não de uma grande poesia, e sim de uma dramaturgia operística... uma grande poesia colocada em música não é uma receita ideal para ópera, na verdade não há poesia de grande dramaticidade escrita que a música não pudesse arruinar (BENTLEY, 1954, p. 235-6 *apud* Schmidgall 1980, p. 20)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> "What the librettist needs is a command, not of great poetry, but of operatic dramaturgy... Great poetry set to music is not an ideal recipe for opera, in fact there is no great dramatic poetry written that operatic music would not ruin".

À guisa de informação, segue o quadro abaixo com algumas das principais óperas que são consideradas *Literaturoper*:

**Quadro 1** - Lista das principais óperas da *Literaturoper*

<b>Ano da estréia</b>	<b>Compositor</b>	<b>Autor do texto</b>	<b>Ópera</b>
1895	Pietro Mascagni	Heinrich Heine	<i>Guglielmo Ratcliff</i>
1902	Claude Debussy	Maurice Maeterlinck	<i>Pelléas et Mélisande</i>
1905	Richard Strauss	Oscar Wilde	<i>Salome</i>
1909	Richard Strauss	Sófocles	<i>Elektra</i>
1910	Frederick Delius	Gottfried Keller	<i>A Village Romeo and Juliet</i>
1917	Alexander von Zemlinsky	Oscar Wilde	<i>Eine florentinische Tragödie</i>
1925	Alban Berg	Georg Büchner	<i>Wozzeck</i>
1929	Dmitri Shostakovich	Nicolai Gogol	<i>The Nose</i>
1930	Leoš Janáček	Fyodor Dostoyevsky	<i>From the House of the Dead</i>
1934	Dmitri Shostakovich	Nicolai Leskov	<i>Lady Macbeth of the Mtsensk District</i>
1937	Alban Berg	Frank Wedekind	<i>Lulu</i>
1947	Francis Poulenc	Guillaume Apollinaire	<i>Les mamelles de Tirésias</i>
1949	Carl Orff	Sófocles	<i>Antigone</i>
1951	Benjamin Britten	Hermann Melville	<i>Billy Budd</i>
1960	Benjamin Britten	William Shakespeare	<i>A Midsummer Night's Dream</i>
1960	Hans Werner Henze	Heinrich von Kleist	<i>Der Prinz von Homburg</i>
1965	Bernd Alois Zimmermann	Jakob M. Reinhold Lenz	<i>Die Soldaten</i>
1966	Hans Werner Henze	Eurípedes	<i>The Bassarids</i>
1973	Benjamin Britten	Thomas Mann	<i>Death in Venice</i>
1990	Hans Werner Henze	Yukio Mishima	<i>Das verratene Meer</i>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

## 1.2 Elementos indicadores da musicalidade do texto

Talvez seja interessante perguntar quais são os elementos que tornam exequível a musicalização de um texto literário. Thomas Beck, em sua dissertação sobre os libretos de Ingeborg Bachmann, apresenta a categoria “Determinação semântica”, que sugere que o texto musicável é aquele que propicia lacunas em seu corpo onde se possa inserir música (GIER, 1998). Em outras palavras, afirma Claus Henneberg: “o libretista deve apenas oferecer apenas o tanto de esqueleto que o compositor precisa para colocar carne”<sup>11</sup>(GIER, 1998).

Peguemos como exemplo as árias barrocas. O texto proporciona uma oportunidade de musicalização representativa: quando o protagonista compara suas desventuras com tempestade em alto mar, há, geralmente, espaço para uma orquestração ilustrando este momento. Se o texto versa sobre os atributos de um pastor, então certamente haverá condições para um solo de trompa. A música não traz nada de novo, senão aquilo que já está inserido no texto, ela apenas duplica estas informações tornando o momento musical um corpo único de texto e som. Em um texto a ser musicado, o libretista deve sugerir ou devidamente marcar os pontos onde o compositor poderá inserir informações unicamente musicais. A relação entre libretista e compositor em situações como esta pode trazer ao compositor mais ou menos liberdade de criação. Quando no texto há a exigência de dança, por exemplo, mas se não houver a especificação do tipo de dança e do número de coreografias, então fica a critério do compositor adequar estas exigências ao estilo da sua época; mas se o texto exige uma dança específica, então o compositor deve se ater a elas; o texto é soberano (GIER, 1998).

A dramaturgia das *Number Operas*<sup>12</sup> baseava-se no formato recitativo-ária. No início do século XIX esta tradição perde espaço, todavia a possibilidade de predestinar a estrutura musical da obra através do libreto, não. As informações do texto no século XIX

---

<sup>11</sup> Der Librettist darf nur soviel Skelett liefern, wie der Komponist braucht, um Fleisch daranzugeben“

<sup>12</sup> Ópera baseada nos "numeri chiusi". Na ópera italiana do século XVIII, os espetáculos eram concebidos como uma alternância de recitativos e "numeri chiusi" (árias, coros, etc.), que eram mais propriamente as partes musicais que podiam ser destacadas do conjunto. Tal procedimento ainda continua em parte do século XIX e também existe em outras tradições além da ópera italiana.

não são tão claras e precisas como no Barroco, portanto o trabalho em conjunto entre compositor e libretista passa a ser mais do que necessário. Nos tempos modernos o texto reserva ao compositor uma liberdade maior, e é até possível compor mesmo contra as diretrizes do próprio libreto.

A determinação semântica do libreto, proposta por Beck, não significa um déficit em informação; parte da mensagem que seria dada verbalmente é posicionada em uma estrutura musical. O compositor, entretanto, que recebe um libreto para ser musicado, pode portar-se como um diretor de cena, que por sua vez segue as indicações inseridas no texto ou pode radicalmente fugir das mesmas e realizar suas próprias providências cênicas e musicais.

### **1.3 O drama como base literária para a *Literaturoper***

Para a contextualização do que é Drama recorreremos à bibliografia secundária dos estudos literários. Seguindo a linha de raciocínio da literatura, usaremos Manfred Pfister, referência nesta área, que traz em sua obra *Das Drama* (PFISTER, 2001), elementos elucidativos importantes para o propósito deste trabalho.

Aristóteles (1992) em sua obra *Poética* é o criador do termo Drama. A principal característica do Drama, segundo o filósofo, é a representação da trama através do diálogo. O termo passa a ser a fusão de Tragédia e Comédia. A obra é composta por seis capítulos dedicados à estruturação de idéias do que consiste o Drama, subdividido em Tragédia e Comédia. Todavia, não há uma definição específica para o termo, não há, tendo em vista que o filósofo criou este termo para que houvesse uma sistematização da duração e do enredo das peças. Com base nesse paradigma, foi criada na era moderna a terminologia dramática que envolve o “tipo aristotélico” e “teatro aristotélico”.

Pfister (2001) realiza uma análise profunda do gênero literário, de que extrairemos dois aspectos relevantes para este trabalho: definição e texto dramático. Segundo Pfister, a definição de Drama mais adequada e abrangente é aquela que abarca não

somente os aspectos do texto, mas também a pluralidade dos meios que o Drama traz consigo. Esta pluralidade está na inclusão de informações no texto que superam a pura informação da linguagem e trazem um código ao leitor com elementos acústicos e visuais. Este código amplia as análises dos estudiosos para o campo da semiótica. Os elementos acústicos e visuais inseridos no texto dramático vão desde a indumentária, que o autor escolhe para cada personagem, até sons de sinos, música incidental e máscaras e mímicas.

Pfister apresenta uma série de definições de Drama de diversos autores e a partir deles aponta as lacunas que uma definição absoluta apresenta. Vejamos o exemplo de J. G. Barry, que apresenta a seguinte definição: “peça realizada por atores no palco..... feito de ações ou eventos com manifestações físicas observadas pelo público...apresentando a imagem de um homem e sua interação com o tempo” (BERRY *apud* PFISTER, 2001, p. 30)<sup>13</sup>.

Esta definição, apesar de abordar os aspectos necessários para o entendimento maior do que é Drama, exclui as possibilidades de um texto ser encenado em uma rua ou palco fora de um teatro; ou mesmo a definição de ator deixa margem para deduções, principalmente se analisarmos textos de dramaturgos e autores contemporâneos, nos quais qualquer pessoa poderia exercer o papel de ator. A metalinguagem possível na arte moderna, na da literatura, ópera e teatro desestabilizam quaisquer definições pregressas.

Para podermos abordar aspectos da ópera *Yerma* concernentes à falta de um libretista, devemos primeiramente observar características dos textos teatrais no que diz respeito às diferenças estruturais do que é texto dramático para teatro falado e texto dramático para ópera. Os conceitos e postulados em relação ao libreto, vistos anteriormente, servem como elementos para a leitura comparativa desta parte deste trabalho que irá focar o Drama na ópera e no teatro falado.

O que Dahlhaus considera dramaturgia não é a teoria da produção e performance dramática, mas também a teoria do Drama, a que Aristóteles chama de poética. A dramaturgia está para o drama assim como poética está para a poesia. Ele

---

<sup>13</sup> “a play performed by actors on a stage.... made up of actions or events with some physical manifestations observable by the audience... presenting an image of man’s interaction in time”.

considera que Drama é a representação no palco de ações envolvendo personagens que sofrem. Todavia ele entende que, se for para capturar as diferenças entre o drama falado (teatro) e a ópera, de um lado, e entre ambos e drama musical, do outro, devemos considerar os meios que cada um emprega para serem realizados (DAHLHAUS *apud* BERGER, 2008).

A ligação da ópera com o drama se faz desde o aparecimento do estilo dramático na ópera, que se dá juntamente com o drama da era moderna – o drama de Shakespeare e Racine. Palavra e música estão intrinsecamente ligadas em suas origens. Mas se na teoria ambas estão para servir o drama, na prática operística a música suplanta a palavra e transforma o cantar no principal meio da ópera. Em comparação, percebemos que a forma mais discursiva da ópera não corresponde ao monólogo de uma peça falada. O que é central no teatro é marginal na ópera, e vice-versa. Os conflitos entre personagens são expressos através de árias, e não de diálogos como no teatro. A ária é também uma forma da personagem expressar suas características e anseios, sem conectá-la ao passado ou ao futuro. Dahlhaus observa que em uma peça teatral boa parte da ação não é vista pelo público. Na ópera, toda a cena está ligada ao local e ao momento em que ela se realiza. A expressão melódica, ao contrário da fala, não alcança o que está fora do momento presente (BERGER, 2008).

Segundo Berger, o drama falado concentra-se na ação (mudança dinâmica de situações), a ópera na paixão (expressão estática dos afetos liberados pela situação); os protagonistas do drama falado relacionam o presente com o passado e o futuro, já os da ópera estão aprisionados ao presente.

Berger sugere o seguinte quadro:

**Quadro 2** - Quadro de Berger Drama X Ópera

	<b>Drama falado (teatro falado)</b>	<b>Ópera</b>
Objeto representado	Ação	Paixão
Temporalidade	Presente relaciona-se com passado e futuro	Presente isolado
Tipo de discurso	Falado	Cantado
Forma de discurso	Dialogo	Ária

**Fonte:** BERGER, 2008.

A questão do tempo na ópera e no drama falado (teatro falado) é relevante em todos os aspectos comparativos, pois na verdade é este o fator que resume em si as características mais divergentes entre os dois gêneros. Na ópera há uma dissociação do tempo em virtude da alternância entre ação e fala. Contudo, os tempos remotos não são evocados e não possuem característica impactante (DAHLHAUS, 1988).

As várias formas de tempo interligadas em uma cena operística (o tempo musical, o tempo no qual falam e agem as personagens e o tempo de suas emoções) e a medida do tempo real representado, relacionam-se entre si.

No teatro falado as cenas são consequência de um evento anterior e são, em si, origens de outras cenas que ainda estão por vir. Na ópera o tempo presente é o que rege e as cenas, não sendo elos entre o passado e o futuro. Este isolamento temporal típico da ópera é importante para o conceito de drama específico que somente a ópera assume e, por conseguinte, faz com que o curso das ações como um todo torne-se irrelevante. É o que Dahlhaus chama de “momento capturado“, que contém sua substância dramática em si, como veículo motivador e direcionador da carga dramática das situações que provocam emoções. A realização musical na ópera é, portanto, o que está sendo representado no palco, o que é diferente da realização verbal do teatro falado, que permite que outros elementos façam parte do drama, mesmo que não estejam visivelmente representadas no palco (DAHLHAUS, 1988, p. 51).

A *Literaturoper*, por trazer em seus postulados o uso quase na íntegra de textos dramáticos do teatro falado, tem como fulcro de seu advento as características idênticas da dramaturgia da ópera e do teatro falado da era moderna, tendo em vista que ambos os gêneros tiveram seus inícios na mesma época. O teatro falado, porém, procurava a confrontação de seres humanos, ao passo que a ópera tangia as confrontações das atitudes humanas através de deuses clássicos ou poderes cristãos do céu e do inferno. Para a música era, supostamente, mais fácil externar as questões do sobrenatural e do maravilhoso, enquanto representar conflitos humanos era tarefa para o teatro falado. Um diálogo como confrontação produzindo um momento decisivo na peça e um monólogo como um “diálogo interior” são estranhos à ópera, mas totalmente comuns no teatro falado. O recitativo, por sua vez, é de menor relevância para a dramaturgia da ópera, que baseia-se no conceito de drama constituído por significados musicais (DAHLHAUS, 1988, p. 53).

Segundo Dahlhaus (1988), não se pode esperar que haja na ópera o tipo de conexão que existe em uma peça teatral, na qual cada cena e cada parte da cena não são somente consequência de um evento anterior e condição para um evento que ainda está por vir. Na ópera (*Number Opera*) as cenas são praticamente isoladas e não se responsabilizam pelo curso das ações como um todo. O tempo presente e o lugar representado no momento da ação no palco são importantes por si e não pelos acontecimentos pregressos ou consequências deles, que nos permitem premeditar.

Afetos e conflitos formam a base dos diálogos numa peça teatral. Na ópera, dominada pelas árias, estes diálogos são abertos. A argumentação racional como forma de manifestar o conteúdo do diálogo na peça teatral é consignado, na ópera, ao recitativo. Estes dois elementos - afetos como estrutura motivadora (na ópera) e argumento racional como forma de expressão (no teatro) são inseparáveis. Entretanto, no conceito do que é dramático - se temos recitativo e ária ou simultaneidade de argumentos no diálogo da peça teatral é, para a concepção de drama, indiferente (DAHLHAUS, 1988, p. 54).

#### 1.4 A temática da peça teatral como estofa para a linguagem operística

A história da ópera apresenta, na da questão da escolha de temas, uma grande diversidade que vai do mitológico ao realismo cotidiano. A literatura e o teatro, assim como a mitologia romana, nórdica e grega, formaram grande parte da produção operística desde os séculos passados até os tempos atuais. Todavia, é necessário questionar se toda peça teatral, se todo texto literário é material possível de ser transformado em ópera. Em uma de suas máximas, Verdi declara: “Tudo pode ser colocado em música, verdade, mas nem tudo terá efeito”.(Schmidgall, 1980)

Segundo Gary Schmidgall (1980), há mais de 25 tentativas de transformar em ópera a peça teatral de Shakespeare *A tempestade*, mais do que qualquer outra obra do autor inglês. Chabrier e Mendelssohn são apenas exemplos destas tentativas frustradas. O insucesso destes vários compositores em musicar a peça teatral certamente não se dá por incompetência musical destes compositores e sim, seguramente, pelo material dramático que não abre precedente para um elemento musical em sua trama. Segundo Ferruccio Busoni “temas propícios para a ópera são aqueles que não podem existir ou atingir expressão completa sem a música”. No caso de *A tempestade*, talvez a visão dramática e a música inerente à poesia sejam tão autossuficientes que não há espaço para uma possível musicalização deste texto (SCHMIDGALL, 1980, p. 100).

Mas o que é operístico? Quais elementos um texto precisa ter, ou não deve ter, para que seja feita uma musicalização bem sucedida? No preâmbulo de seu livro *Literature as Opera*, Schmidgall apresenta a seguinte ilustração:

**Quadro 3 - Sequência da fala normal ao canto. Real x Operístico**



Fonte: SCHMIDGALL, 1980.

O ímpeto do compositor, segundo Schmidgall (1980), é guiado por esta escala e, juntamente com seu libretista, busca por momentos que permitam serem elevados à categoria de ópera. Nesta busca, o material textual deve oferecer ao compositor algo a dizer e não somente colocá-lo capturado em uma estrutura hermética, sem chances de expressividade.

Em uma biografia de Händel, escrita por Mainwaring no século XVIII temos a seguinte definição:

[...] se a poesia abunda com imagens nobres, e descrições forjadas, e contiver um pouco de caráter, sentimento ou paixão, o bom compositor terá a oportunidade de externar seus talentos. Onde não há nada capaz de ser expresso, o que ele apenas pode fazer é entreter o público com meras passagens ornamentais de sua própria autoria (MAINWARING *apud* SCHMIDGALL, 1980, p. 230).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> “If poetry abounds with noble images, and high wrought descriptions, and contains little of character, sentiment, or passion, the best composer will have no opportunity of exerting his talents. Where there is

Definir, portanto, qual texto oferece estas liberdades ao compositor e libretista é o primeiro passo a ser tomado. O segundo é estabelecer a mediação entre as duas formas de arte. Alguns compositores são mais receptivos à dominação linguística, como Gluck, Mussorgsky e Britten e outros menos, como Mozart e Berlioz (SCHMIDGALL, 1980). A liberdade com o texto, é portanto, uma questão particular variável de compositor para compositor. Berlioz corrobora com essa ideia:

Não é possível transformar todo tipo de peça teatral em opera, sem modificá-la, perturbá-la e corrompê-la mais ou menos. Eu sei disto. Mas há várias formas inteligentes de processar esta tarefa de profanação, que são impostas por exigências musicais – (BERLIOZ, 1862, p. 317).<sup>15</sup>

### 1.5 *Salomé: exemplo na Literaturoper*

O poeta vienense Anton Lindner foi abordado em 1901 com a proposta de Richard Strauss, para formar um libreto baseado na peça *Salomé* de Oscar Wilde (escrito de 1891, estreado em 1896 em Paris por Sarah Bernhardt). Strauss, após ver alguns esboços de Lindner, decidiu fazer o texto ele mesmo. Recorreu à tradução de Hedwig Lachmann e deixou a redação praticamente inalterada; no entanto, realizou inúmeros cortes no texto para adaptá-lo à sua nova realidade musical e dramática.

*Salomé* estreou em 9 de Dezembro, na Dresden Hofoper, com Marie Wittich (1868-1931) no papel-título, Irene von Chavanne como Herodias, Karel Burian como Herodes e Perron Karl (1858-1928) como Jochanaan. O regente foi Ernst von Schuch (KOBBE, 1994). *Salomé* é, portanto, considerada uma das primeiras *Literaturoper*.

Apesar de constar como um dos primeiros exemplos de *Literaturoper*, por justamente não fazer uso de um libretista e por musicar o texto integralmente com apenas

---

nothing capable of being expressed, all he can do is entertain his audience with mere ornamental passages of his own invention...”

<sup>15</sup> “It is not possible to transform any sort of play into opera without modifying it, dirturbind it, corrrpting it more or less. I know this. But there are many intelligent ways to prosecute this task of profanation (ce travail profanateur) that is imposed by musical exigencies”.

“algumas alterações” (GIER, 2000)<sup>16</sup>, como consta no encarte de apresentação da obra, Strauss corta mais da metade do texto traduzido para o alemão.

Oscar Wilde escreveu *Salomé* em francês e posteriormente foi realizada uma tradução para o inglês por Lord Alfred Douglas. Não se sabe se esta tradução fora realmente feita pelo Alfred Douglas ou se pelo próprio Wilde, o que se sabe é que o francês contemporâneo do texto original foi transformado em inglês shakespeariano pomposo e arcaico. Na capa da edição original do libreto em alemão, segundo Gier, há a frase: “tradução do francês de Hedwig Lachmann”, que por sua vez não corresponde à realidade, já que o alemão usado por Lachmann mais se assemelha às estruturas da tradução inglesa, o que distancia ainda mais o texto da ópera do original francês. Há, portanto, várias incongruências, no que diz respeito às três versões do texto, palavras e expressões que, ao serem alteradas, perdem suas intenções originais, diluindo-se do francês para o inglês e por fim para o alemão. Algumas resoluções da tradutora alemã, entretanto, favorecem a adaptação para a ópera, sem necessariamente melhorar o texto. Exemplo para tal é a curvatura religiosa que Lachmann atribui a João Batista. Esta característica não se encontra no drama de Wilde, mas torna-se mais operístico.

As alterações de Strauss, realizadas sobre a tradução de Lachmann, se dão, segundo Gier, meramente por questões musicais, à medida que o compositor modifica algumas palavras para evitar rimas ou repetições desnecessárias, causando assim assonâncias e aliterações. Tomemos como exemplo a seguinte fala do pajem escrito por Lachmann: “*Sieh die Mondscheibe! Wie seltsam sie aussieht. Wie eine Frau, die aus dem Grab aufsteigt*”<sup>17</sup>

Strauss modifica a fala da seguinte forma: “*Sieh die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht. Wie eine Frau, die aufsteigt aus dem Grab*”

A pequena alteração feita por Strauss atribui à frase características rítmicas e eufônicas mais adequadas à ópera (GIER, 2000). As adequações de Strauss e seus cortes tiveram um efeito quiçá não premeditado pelo compositor – os cortes e adaptações do

---

<sup>16</sup> “mit nur geringfügigen Änderungen vertont“ – “musicado com apenas algumas alterações“.

<sup>17</sup> “Veja a lua! Como ela é estranha! Como uma mulher que sai de uma cova”. Na tradução para o português ambas as versões têm o mesmo formato, em alemão, entretanto, percebe-se uma pequena diferença.

texto de Wilde aconteceram de forma correta e necessária e *Salomé* de Strauss é vista muitas vezes como se fosse o texto original.

À primeira vista, diferencia-se *Salomé* de outras obras tradicionais, por não ser em verso e sim em prosa e a ópera não possui as divisões de ‘ária’, ‘recitativo’ e ‘concertato’; ela é simplesmente composta em um bloco contínuo. Esta alternância entre recitativo e ária trazem à ópera, conforme dito anteriormente, uma descontinuidade de tempo. A dissolução desta fórmula tão usada até então origina-se nas óperas de Wagner e é fomentada por Strauss.

Uma das maiores características de *Salomé* é a progressão lenta e linear que possibilitou a inclusão do texto teatral na linguagem operística. Se pelo lado musical não há repetições de estruturas ou melodias na forma de ‘Leitmotiv’, tornando a obra uma composição contínua e ininterrupta, há uma repetição constante, que torna-se característica da obra, no campo textual. Vejamos o exemplo de um diálogo entre dois soldados (GADIOT, 2007):

**Soldado 1:** Der Tetrarch sieht finster drein

**Soldado 2:** Ja, er sieht finster drein

**Soldado 1:** Er blickt auf etwas

**Soldado 2:** Er blickt auf jemanden

**Soldado 1:** Auf wen blickt er?

**Soldado 2:** Ich weiß nicht

Exemplos como este ocorrem em todo o texto de Lachmann e tornaram-se fator importante para Strauss ao cortar e condensar frases.

Um outro exemplo seria a primeira fala de Salomé ao entrar no palco:

**Salomé:** Wie gut ist es, in den Mond zu sehen. Er ist wie eine silberne Blume. Kühl und keusch. ~~Wie eine Jungfrau.~~ Ja, wie die Schönheit einer Jungfrau. ~~Gewiss, wie eine Jungfrau,~~ die rein geblieben ist. ~~Die sich nie Männern preisgegeben hat wie die andern Göttinnen.~~

Strauss não se limita apenas em eliminar repetições, ele também exclui descrições ornamentais que não são necessárias para o entendimento da trama. Temos como exemplo o seguinte trecho:

**Soldado 1:** Aus der Wüste, ~~wo er sich von Heuschrecken und wildem Honig nährte. Er trug ein Kleid von Kamelhaaren und um die Lenden einen ledernen Gürtel. Er war sehr schrecklich anzusehen.~~ Ein großes Schaf war immer um ihn. Er hatte auch Jünger, die ihm folgten.

Os cortes realizados por Strauss denunciam as intenções do compositor no que diz respeito ao foco destinado a cada personagem e suas respectivas interpretações. O jovem sírio, por exemplo, na peça de Wilde é bem mais elaborado em detalhe do que sua versão na ópera de Strauss. Em *Salomé* de Strauss, Narraboth, como é chamado o jovem sírio, é apenas um meio que Salomé encontrou para atingir João Batista e as cenas que se sucedem após o suicídio do jovem, bastante elaboradas na peça de Wilde, simplesmente foram cortadas na ópera, diminuindo assim o valor dramático da personagem.

O tratamento que Narraboth recebe de Strauss é exemplo do *modus operandi* do compositor com outras personagens. Ao todo Strauss condensa a tradução de Lachmann pela metade de seu conteúdo original. Segundo Tenschert (1994) estes cortes foram realizados para ‘servir primariamente o desenvolvimento do drama e liberá-lo de uma ação secundária. Strauss também elimina personagens de menor valor dramático ou importância para a trama, como Tigellinus e Nubian, escravos de Salomé. E do carrasco Naaman, apenas preservou-se o braço negro da personagem: “um braço negro enorme, o braço do carrasco, que se estica para fora da cisterna, trazendo a cabeça de João Batista em uma bandeja de prata“ (GADIOT, 2007).

Após ter terminado seu libreto em alemão a partir da tradução de Lachmann, Strauss resolve lançar a ópera em francês e desejou que fossem preservadas cada palavra do texto original de Wilde. Esta versão francesa, porém, não foi bem sucedida e posteriormente Strauss aceitou que traduzissem seu libreto alemão para o

francês. Esta versão francesa foi esquecida e recuperada somente em 1980(GADIOT, 2007, p. 39).

## **1.6 O caso *Yerma*: um exemplo especial na *Literaturoper***

De acordo com o arcabouço teórico apresentado neste capítulo, ou melhor, a tentativa de um arcabouço teórico, já que a *Literaturoper* ainda se encontra em fase de estruturação, podemos afirmar que *Yerma* se enquadra neste segmento da ópera chamado pelos estudiosos e musicólogos de *Literaturoper*. *Yerma*, entretanto, possui algumas particularidades únicas, que a diferenciam das outras óperas do mesmo teor.

O texto de *Yerma* foi musicado praticamente na sua íntegra. Villa-Lobos, consciente ou inconscientemente, contribuiu para a *Literaturoper* com um exemplar talvez ímpar. Há já uma longa lista de óperas compostas, mormente no século XX, que têm como base algum texto literário. Segundo Thomas Siedhoff, esta lista conta com 266 casos, somente com compositores que têm o alemão como língua materna (SIEDHOFF, 1981 apud PETERSEN, 1999, p. 52-70). Além destes há as óperas compostas por compositores franceses, húngaros, poloneses e mais outros vários que ainda não fazem parte da elite das obras de compositores renomados como Britten, Shostakovich, Berg, Strauss e Debussy. Analisá-las seria uma tarefa merecedora de atenção para que houvesse uma classificação mais elucidativa na *Literaturoper*, que buscasse definir quais destas obras porventura utilizaram o texto literário na íntegra, como foi o caso de Villa-Lobos. Pelo que foi encontrado até agora, e pelas poucas referências em vários autores, pode-se perceber que Villa-Lobos inovou e, por conseguinte, muito contribuiu para a classificação da *Literaturoper*.

Outro fator importante é que Villa-Lobos, além de não ter feito cortes, resumos ou adaptações, não cortou personagens menos determinantes para o desenrolar da trama, como é o caso de Strauss, Alban Berg e outros. Villa-Lobos, conforme será visto no capítulo II deste trabalho, joga com as falas, atribuindo, por exemplo, a fala de

uma personagem ao coro ou à outra personagem, mas tudo sem prejuízo para a trama ou para a ópera em si. Villa-Lobos também cria outras personagens a partir de uma original. Da *Vieja* de Lorca, ele cria seis *Viejas*, utilizando as falas da única *Vieja* do original, distribuindo com outras cinco.

Villa-Lobos, porém, não utiliza em sua obra as sugestões musicais compostas por Garcia Lorca<sup>18</sup>. Quiçá um estudo analítico da ópera possa encontrar elementos destas pequenas composições do poeta andaluz inseridos em linhas melódicas ou encadeamentos harmônicos, mas para o propósito deste estudo uma análise deste tipo não seria adequada. Em contrapartida, insere em sua concepção todas as informações de cena dadas pelo poeta como se fossem parte do texto. A fidelidade de Villa-Lobos ao texto, às informações de cena e à preservação de todas as personagens, só vieram corroborar com a fidelidade do compositor às idéias originais de Lorca, negando-se a compor a ópera em inglês como havia sido a primeira idéia originária de todo o processo<sup>19</sup>.

*Yerma* de Villa-Lobos é o exemplo de *Literaturoper* ainda por ser descoberto pelos estudiosos, criadores da terminologia e da sistematização para a classificação do termo, e que buscam a definição precisa desta nova terminologia que envolve este estilo de compor tão típico do século XX. Certamente figurará nesta seara como um dos exemplos que ainda serão objeto de estudos de musicólogos, literatos, maestros e cantores.

---

<sup>18</sup> Estas pequenas composições de Lorca se encontram no capítulo II.

<sup>19</sup> As informações sobre a primeira montagem e seus motivos estão no capítulo III.

## CAPÍTULO 2: ASPECTOS MUSICAIS

A questão da falta de um libreto na concepção da ópera *Yerma* traz consigo uma série de fatores que devem ser abordados. O fator mais primordial que leva à necessidade de um libreto é a prosódia do texto exequível, atingida através de uma linguagem própria, de grande importância para que a prosódia musical também flua.

Já na reforma da ópera (c. 1760), proposta por Christoph Willibald Gluck, um libretista da época, Ranieri Calzabigi, exerceu função considerável neste processo, em que a verdade da música deveria estar rigorosamente interrelacionada com a verdade dramática do texto. O libretista passou a ser, portanto, coadjuvante essencial na produção operística vindoura. Há libretistas, como Lorenzo da Ponte, que trabalhou em parceria com Wolfgang Amadeus Mozart e outros compositores, que alcançou notoriedade no meio operístico, por conta da fluência com que realizava seus libretos.

Um século depois, Richard Wagner inovou em sua criação, dispensando a figura do libretista e criando seus próprios libretos. A questão, porém, neste processo composicional, é o fato de que Wagner compunha a música e o texto de forma que a prosódia em si não perdesse em fluência. As sagas alemãs eram abordadas, mas a retórica usada era wagneriana, não havia um texto base ao qual Wagner precisasse ser fiel. Assim como não havia uma rigidez no enredo, permitindo que Wagner abusasse de sua criatividade inserindo e retirando personagens em momentos que mais lhe conviessem.

No caso de *Yerma*, Villa-Lobos colocou-se em posição no mínimo intrépida, pois se absteve do libretista e também não pode criar com base no enredo. O resultado das providências teórico-musicais desta obra seguramente é material para futuras pesquisas.

Este feito, inédito até então em sua obra, veio repleto de intenção específica: transferir o texto original de Garcia Lorca para o texto musical, sem adaptações ou

modificações, o que corroboraria para a preservação da imagem de figura genial que o compositor adquiriu ao longo dos anos.

## 2.1 A musicalidade na obra de Garcia Lorca

A musicalidade dos textos de Lorca é representada pela oralidade fictícia de suas obras<sup>20</sup>. O leitor é imbuído de uma atmosfera praticamente pictórica, capaz de evocar durante a leitura as imagens andaluzes que Lorca retratou. Lorca ilustra a capa de suas peças de teatro e insere anotações elucidativas no que tange à tradição andaluz, e compõe pequenas melodias para suas peças teatrais.

Fator também importante para a musicalidade na obra de Garcia Lorca é o fato de o autor ser um poeta. A sua primeira obra teatral “*El maleficio de la mariposa*” (1918) fora concebida em verso, assim como “*Amores de Dom Perlimplim e Belisa em seu jardim*” (1926). O autor, porém, sentia necessidade da obra dramática que pudesse ser também em forma poética. Em entrevista ao *El Sol*, jornal madrileno, Garcia Lorca expressa a sua visão em relação à sua obra:

[...] yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque ésta igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema [...]<sup>21</sup>.

O primeiro momento de Yerma se inicia com um canto. No Ato I - quadro I, Lorca, através de luz difusa, indica que Yerma sonha com o filho tão desejado, e este sonho vem representado pela canção *Nana* (Figura 1) composta pelo próprio Garcia Lorca:

---

<sup>20</sup> Oralidade fictícia consiste em imitar de diversas formas na escrita literária atributos orais da linguagem coloquial. Deve-se perceber que uma oralidade autêntica na literatura não é possível, senão apenas estabelece-se um paradoxo. Trata-se muito mais de uma oralidade fictícia, uma oralidade simulada. O leitor deve estar ciente que justamente esta estratégia da narrativa é altamente elaborada, já que estamos tratando de escrever a conversação mais natural. No momento em que palavras são colocadas no papel, fala-se de uma estratégia narrativa, que, por exemplo, pode perseguir o objetivo de subjugar o discurso literário dominante.

<sup>21</sup> “(...) abracei o teatro porque sinto a necessidade da expressão em forma dramática. Mas por isto não abandono o cultivo da poesia pura, ainda que a mesma possa estar tanto na peça teatral como no mero poema”



**Figura 1** - Canção *Nana*, composta por Garcia Lorca (Ato I - quadro I).  
**Fonte:** LORCA, 1984.

*“A la na na na na na na,  
 a la nanita le haremos  
 una chocita en el campo  
 y en ella nos meteremos”*

Lorca compõe também, para outros momentos da obra, pequenas canções. No primeiro Ato – quadro II há a *Canción del Pastor* (Figura 2):



**Figura 2** - *Canción del Pastor*, composta por Garcia Lorca (Ato 1 – quadro II).  
**Fonte:** LORCA, 1984.

*“Por que duermes solo, pastor?  
 Por que duermes solo, pastor?  
 En mi colcha de lana dormirias mejor.  
 En mi colcha de lana dormirias mejor.  
 Por que duermes solo, pastor?”*

No segundo Ato – quadro I, destaque para a *Seguidilla de las lavanderas* (Figura 3):

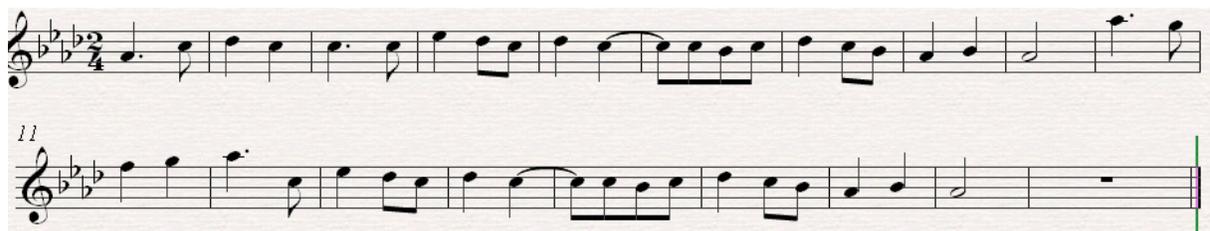


**Figura 3** - *Seguidilla de las lavanderas*, composta por Garcia Lorca (Ato 2 – quadro I).

**Fonte:** LORCA, 1984.

*“En el arroyo frio lavo tu cinta  
 En el arroyo frío lavo tu cinta  
 como un jazmín caliente tienes la risa  
 como un jazmín caliente tienes la risa  
 como un jazmín caliente tienes la risa...”*

No terceiro Ato – último quadro, *Coro de la romeria* (Figura 4):



**Figura 4** - *Coro de la romeria*, composta por Garcia Lorca (Ato 3 –último quadro)

**Fonte:** LORCA, 1984.

*“No te pude ver cuando eras soltera  
 Mas de casada te encontraré  
 No te pude ver cuando eras soltera  
 Mas de casada te encontraré”*

Conjecturamos que, para Villa-Lobos, a oralidade expressa nas obras de Lorca e as suas composições para a peça teatral *Yerma* forjaram a possibilidade de que transferir o texto dramático para a ópera seria possível e com resultado satisfatório.

Analisando, porém, as providências musicais tomadas por Villa-Lobos para que esta transferência fosse feita, deparamo-nos com situações criadas no corpo da ópera que merecem uma avaliação. Trata-se aqui, entretanto, não de uma análise harmônica ou estrutural, e sim de aspectos musicais gerais, referentes à adaptação do texto à música.

### 2.1.1 Incongruências entre a ópera e a obra teatral

Comparando o texto original de *Yerma* com o mesmo texto no do corpo musical da ópera de Villa-Lobos, observamos que o compositor incorporou praticamente todo o discurso usado por Garcia Lorca. Poucas foram as inovações ou adaptações criadas pelo compositor.

Em contrapartida, muitas foram as supressões de falas de diversas personagens em momentos diversos da obra. Villa-Lobos também incluiu no seu manuscrito a grande maioria das marcações de cena.

Trabalhando com fotocópia do manuscrito de Villa-Lobos, oriundo do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, temos números de ensaio atribuídos pelo próprio compositor e números de páginas. Iremos nos guiar por estas referências para a alusão de exemplos da ópera, já que o citado manuscrito é o único material disponível da obra, que não foi editada. Comparando os textos temos, portanto, o seguinte resultado:

#### Primeiro Ato – quadro I

- Página 27, número de ensaio 11: repetição da fala:  
Yerma: *no te quiero a ti* - dita somente uma vez no original de Lorca.
- Página 32, número 13: supressão das falas:  
Juan: *Calla*.  
Yerma: *Y sin embargo...*
- Página 41, três compassos depois de 16: supressão das falas:

Juan: *La calle es para la gente desocupada.*

Yerma: (sombria) *Claro.*

- Página 42, número 17: inclusão da canção que inicia a ópera, desta vez em forma de coro. A aparição deste coro neste exato momento não condiz com a idéia de Lorca. As vozes imaginárias que Yerma ouvia somente ocorriam quando ela estava sonhando com Victor ou quando estava na presença dele. Dramaticamente não há motivo algum para que houvesse a inserção destas vozes neste momento da ópera.

- Página 46, 4 antes de 20: supressão da marcação de cena:  
(como se hablara con un niño).

- Página 51, 2 antes de 22: supressão da marcação de cena (pausa).

- Página 53, 4 depois de 23: lugar da marcação de cena não condiz com o texto original:

(*como si hablara com un niño*)

#### Primeiro Ato – quadro II

- Páginas 135 - 245, do número 60 até o final do primeiro ato apenas aparecerão as personagens Yerma, a primeira Vieja, primeira Muchacha, segunda Muchacha, Victor e Juan. Villa-Lobos, porém, insere neste quadro seis Viejas, que no original de Lorca não aparecem. Todo o diálogo travado entre Yerma e la Vieja é dividido com seis Viejas. Criando seis Velhas, Villa-Lobos pode jogar com alternancia de timbres e até mesmo de interpretações individuais de cada cantora. Sempre alternando falas com Yerma, as Viejas de Villa-Lobos aparecem da seguinte forma (Quadro 4):

**Quadro 4 - Alternância entre as falas das seis Viejas (páginas 135-245, do número 60 ao final).**

1. Primeira Vieja	7. Segunda Vieja	15. Terceira Vieja
2. Segunda Vieja	8. Terceira Vieja	16. Primeira Vieja
3. Terceira Vieja	9. Primeira Vieja	17. Quarta Vieja
4. Quarta Vieja	10. Quarta Vieja	18. Primeira Vieja
5. Quinta Vieja	11. Quinta Vieja	19. Segunda Vieja
6. Sexta Vieja	12. Primeira Vieja	20. Terceira Vieja
	13. Sexta Vieja	21. Primeira Vieja
	14. Segunda Vieja	

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Da mesma forma Villa-Lobos modifica a aparição das duas Muchachas, realizando o que no original de Lorca é uma conversação de Yerma com as duas e obtendo o seguinte resultado (Quadro 5):

**Quadro 5 - Alternância entre as falas de Yerma com as duas Muchachas**

1. Fala da primeira Muchacha é feita por um coro feminino	17. Segunda Muchacha
2. Yerma	18. Yerma
3. Fala da segunda Muchacha é feita pelo mesmo coro feminino	19. Segunda Muchacha
4. Yerma	20. Yerma
5. Primeira Muchacha	21. Segunda Muchacha
6. Yerma	22. Yerma
7. Primeira Muchacha	23. Segunda Muchacha
8. Yerma	24. Yerma
9. Fala da primeira Muchacha é feita pelo coro	25. Segunda Muchacha
10. Yerma	26. Yerma
11. Primeira Muchacha	27. Segunda Muchacha
12. Yerma	28. Yerma
13. Fala da segunda Muchacha é feita pelo coro	29. Segunda Muchacha
14. Yerma	30. Yerma
15. Fala da segunda Muchacha é feita pelo coro	31. Fala da segunda Muchacha é feita pelo coro
16. Yerma	32. Yerma
	33. Fala da segunda Muchacha é feita pelo coro

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

- Página 140, 7 antes de 61: supressão da marcação de cena: (*se sienta*).
- Página 207, 6 depois de 91: supressão de palavras na fala:

Yerma: *negando que se muere de sed..* Conforme o original: *negando a la que se muere de sed.*

- Página 212, 93: supressão da fala:

Yerma: (Yéndose) *Aunque debia haber Dios, aunque fuera pequeñito, para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos.*

- Página 212, 2 depois de 93: Villa-Lobos coloca a fala da *primeira Vieja* para a *segunda Vieja*:

Segunda Vieja: *Bueno yo me entiendo.*

- Página 214. Não há um coro na obra original.
- Página 232, 2 antes de 100: supressão da fala:

Segunda Muchacha: “...*si seguimos así no va haber solteras más que las niñas. Bueno, y además..., una se casa en realidad mucho antes de ir a la iglesia. Pero las viejas se empañan en todas estas cosas. Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar. Bueno, pues todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta. Y para qué?...*”.

- Página 238, 102. Supressão do final da fala:

Segunda Muchacha: *ya me tomo un refresco de anis.*

- Página 244. 3 antes de 104. Inclusão do coro dizendo a última fala da segunda Muchacha:

Segunda Muchacha: *ya se va la loca! La loca! La loca!*

- Página 248, número 108. O que era para ser apenas a voz de Victor, ainda ausente no palco, passa a ser cantado por Yerma. Na versão original Yerma só irá saber que é Victor depois de encontrá-lo subitamente, portanto entendemos que a voz desconhecida que a personagem ouve deveria ser mantida até o encontro com Victor.

- Página 262, 2 antes de 112. Villa-Lobos retoma a melodia do início da ópera, indicando que o choro de criança pequena surge todas as vezes que Victor aparece diante de Yerma. No texto original não há alusão à canção inicial, apenas através das falas de Yerma e Victor é que sabemos das audições que somente Yerma pode ouvir.

- Página 265, 5 depois de 113. Supressão da marcação de cena (pausa).

- Página 267, 1 depois de 114. Villa-Lobos escreve *hablava* enquanto no original está *hablaba*.

#### Segundo ato – quadro I

- Página 2, 2 depois de 1. Villa-Lobos cria um coro de Lavanderas que não consta no original de Lorca.

- Página 6, 6 antes de 3. Villa-Lobos atribui a fala da quinta Lavandera a um coro feminino que não consta no original de Lorca.

- Página 13, 2 depois de 5. Supressão da fala da quinta Lavandera:

Quinta Lavandera: *estas machorras son así. Cuando podían estar haciendo encajes o confitura de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos rios.*

- Página 14, 3 antes de 6. Supressão de 33 falas. Conversa estabelecida entre as Lavanderas.

- Página 16, 4 depois de 6. Fala da terceira Lavandera é atribuída ao coro.

- Página 17, 7 depois de 6. Fala da quarta Lavandera é atribuída ao coro.

- Página 18, 1 antes de 7. Falas da quarta e da quinta Lavandera são atribuídas ao coro.

- Página 20, 3 antes de 8. Marcação cênica (*golpeando los panos*) não existente no original de Lorca.
- Página 22, 6 antes de 9. Primeira Lavandera diz a fala da terceira Lavandera.
- Página 23, 3 antes de 9. Fala da segunda Lavandera é atribuída ao coro.
- Página 25, 6 depois de 9. Supressão de 16 falas da conversa entre as Lavanderas.
- Página 26, 10. Fala da segunda Lavandera é atribuída ao coro.
- Página 27, 6 depois de 10. Falas da quarta e da quinta Lavandera são atribuídas ao coro.
- Página 28, 5 antes de 11. Quinta Lavandera diz as falas da quarta e da terceira Lavandera. Supressão da fala da terceira Lavandera:

Terceira Lavandera: *y que vuelva a cantar*

A fala da sexta Lavandera é atribuída ao coro.

- Página 29, 11. Supressão da marcação de cena (*mueven los paños con ritmos e los golpean*).

#### Segundo Ato - Quadro II

- Página 67, 5 depois de 13. Repetição da fala anterior de Juan, repetição esta que não consta no original de Lorca.

Juan: *que tengo motivos para estar alerta!*

- Página 156, 6 antes de 43. Supressão da marcação de cena (*estan en la puerta*).
- Página 191, 7 depois de 55. A fala da segunda Muchacha é atribuída à Yerma.

## Terceiro Ato – Quadro I

- Página 23, 4 depois de 8. Supressão da fala da primeira Vieja.

Primeira Vieja: *...No te critico. Ya has visto com he ayudado a los rezos. Pero, que véga esperas dar a tu hijo, ni qué felicidad, ni qué silla de plata?*

- Página 112, 2 depois de 8. Maria diz a fala da primeira Mujer.
- Página 113, 7 depois de 8. Maria diz a fala da terceira Mujer.
- Página 143, 1 antes de 19. Terceira Hembra diz a fala do primeiro Hombre.
- Página 147, 4 depois de 20. Hembra diz a fala de Niño. Supressão da fala dos Hombres.

Hombres: *que se afasten las niñas.*

- Página 152, 23. Supressão da fala da Vieja.  
Vieja: *... lo que está puesto em cima del tejado.*
- Página 157, 7 depois de 25. Villa-Lobos escreve *esperandote* e no original de Lorca está *esperandome*.
- Página 159, 3 depois de 26. Supressão de parte da fala da Vieja.  
Vieja: *...la ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías.*
- Página 184, 3 depois de 37. Supressão da fala de Juan.

Juan: *nunca.*

E da marcação de cena (*están los dos en el suelo*) .

### **2.1.2 Dificuldades apresentadas na ópera**

A música de Villa-Lobos, atrelada rigidamente ao texto de Garcia Lorca, trouxe complicações no que se refere à prosódia musical. O tempo da fala no teatro fez com que Villa-Lobos, quiçá no afã de manter-se fiel à métrica de Lorca, realizasse uma ópera que talvez possa ser considerada experimental, literalmente buscando soluções para tal questão. Abaixo veremos alguns destes aspectos apresentados.

### **2.1.3 Métrica mista**

A ausência do libretista e a absorção quase integral do texto dramático de Lorca para uma linguagem operística trouxe consigo diversos percalços a serem transpostos, ora pelo regente, ora pelos solistas, ora pelo coro e pelos músicos da orquestra.

A prosódia do texto teatral, via de regra, não é compatível com a prosódia do texto operístico. Um texto de uma ópera, elaborado por um libretista, apresentado somente com a cena, não traria ao público a carga dramática que só se estabelece se estiver atrelada à música. Sem mencionar que a retórica usada em um libreto não oferece, salvo algumas exceções, um lirismo apenas como texto.

O mesmo se passa com o texto teatral. Colocá-lo de forma cantada é uma tarefa complicada, não importa o quão simples seja o texto.

Para inserir música num texto teatral sem corrompê-lo, Villa-Lobos teve que adequá-lo através de diversas fórmulas de compasso, para que a métrica da música fosse condizente com a métrica do texto original. O resultado desta adaptação é a “métrica mista” - uma profusão de diferentes fórmulas de compasso justapostas, que representam para todos os envolvidos, regente, músicos de orquestra, solistas e coro, uma dificuldade.

Temos a seguinte sequência de fórmulas de compasso na ópera Yerma (Quadro 6):

**Quadro 6 – Métrica métrica mista no Ato I – quadro I.**

Ato I – quadro I			
Fórmula de compasso e quantidade de compassos		Fórmula de compasso e quantidade de compassos (continuação)	
3/4	8	4/4	35
4/4	6	3/4	1
6/4	2	2/8	11
4/4	3	5/16 e 2/8	1 (cordas e madeiras fazem 5/16 e metais 2/8)
2/4	52		
4/4	38	3/8	1
3/4	4	2/8	1
4/4	72	3/8	1
3/4	12	5/16 e 2/8	1 (cordas e madeiras fazem 5/16 e metais 2/8)
2/4	46		
3/4	1	2/8	1
2/4	65	5/16	3
12/8	100	6/16	1
3/4	29	2/8	27
3/4	4	2/4	98

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Quadro 7 - Métrica métrica mista no Ato I – quadro II.**

<b>Ato I – quadro II</b>			
Fórmula de compasso e quantidade de compassos		Fórmula de compasso e quantidade de compassos (continuação)	
2/4	24	2/2	13
3/4	35	4/4	43
2/4	182	2/8	11
3/4	116	2/2	63
4/4	102	3/8	1
5/4	4	2/8	1
4/4	9	3/8	1
12/8	78	5/16 e 2/8	1 (cordas e
12/8 e 4/4	33		madeiras fazem
2/2	6		5/16 e metais 2/8)
3/2	1	2/8	1
4/4	4	5/16	3
2/2	12	6/16	1
2/2	12	2/8	27
4/4	4	2/4	98

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

No início do segundo ato, a métrica é mantida. Todo o quadro I é realizado sob uma única fórmula de compasso.

**Quadro 8 - Métrica métrica mista no Ato II – quadro I.**

<b>Ato II - quadro I</b>	
<b>Fórmula de compasso e quantidade de compassos</b>	
12/8	135

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Quadro 9 - Métrica métrica mista no Ato II – quadro II.**

<b>Ato II – quadro II</b>			
Fórmula de compasso e quantidade de compassos		Fórmula de compasso e quantidade de compassos (continuação)	
2/4	125	3/2	1
3/4	20	4/4	8
12/8	37	3/4	32
2/4	40	2/4	1
3/4	16	3/4	4
2/4	117	2/4	1
4/4	1	3/4	47
3/2	1	4/4	48
4/4	1	2/2	94
3/2	1	4/4	20
4/4	1	5/4	17
3/2	1	4/4	24
4/4	4	3/4	132
2/2	12	4/4	24
3/2	1	5/8	40
4/4	1	4/4	13
		2/2	41

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Quadro 10 - Métrica métrica mista no Ato III – quadro I.**

<b>Ato III - quadro I</b>	
Fórmula de compasso e quantidade de compassos	
4/4	46
6/4	2
4/4	303
5/4	19
6/4	13

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

**Quadro 11 - Métrica métrica mista no Ato III quadro II.**

<b>Ato III - quadro II</b>	
Fórmula de compasso e quantidade de compassos	
6/8	16
9/8	15
3/4	128
4/4	25
5/4	1
3/4	1
5/4	16
4/4	304

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

Observamos que o primeiro quadro do primeiro ato e o segundo quadro do segundo ato são os que mais apresentam fórmulas diferentes de compasso.

No Ato I – quadro I temos 29 diferentes fórmulas de compasso, portanto 28 mudanças. No quadro II do mesmo ato temos 19 diferentes fórmulas de compasso, 18 mudanças. No Ato II – quadro I, Villa-Lobos usa apenas o compasso 12/8, já no quadro II ele realiza 32 fórmulas de compasso, ocasionando 31 mudanças. No Ato III – quadro I há apenas 5 diferentes fórmulas de compasso, 4 mudanças e no quadro II há 8 diferentes fórmulas de compasso, portanto 7 mudanças. Interessante ressaltar que os últimos 304 compassos são em 4/4, dando uma boa margem de tempo para que músicos, cantores, coralistas e regente possam pensar apenas no transcórrer final da obra.

À guisa de comparação observemos a quantidade de mudança de compassos dos primeiros atos das óperas *Carmen* (1875) de Georges Bizet e *Lohengrin* (1850) de Richard Wagner.

No primeiro ato da *Carmen*, Bizet realiza 42 diferentes fórmulas de compasso. Entretanto o compositor divide o ato em trechos bem distintos uns dos outros. São 20 trechos e em cada um deles há uma mudança de no máximo 5 fórmulas de

compasso. Além de usar compassos que possuem uma relação gestual entre si como 2/4 e 6/8, ou 4/4 e 2/4. Os recitativos são geralmente em compasso 4/4, o que pontua ainda mais a divisão dos trechos do ato.

No primeiro ato de *Lohengrin*, as variações de fórmulas de compasso são bem mais concisas. Wagner usa praticamente em todo o primeiro ato a fórmula 4/4. Em dado momento ele usa um 2/2, volta para o 4/4, realiza um 3/4 e termina o ato com um 2/2.

Há semelhanças na ópera de Villa-Lobos com as duas obras supracitadas, apesar de estarem em linguagens completamente distintas umas das outras. *Yerma* se assemelha a *Carmen* pela profusão de fórmulas de compasso, porém Bizet estrutura estas mudanças de forma que músicos, cantores e regente possam separar o ato em fragmentos distintos, o que facilita tanto a memorização como a própria execução. *Yerma*, por sua vez, apresenta esta variação de fórmulas de compasso em um corpo musical uno. As mudanças ocorrem em função do texto.

*Yerma e Lohengrin* se assemelham pela continuidade do discurso musical, tornando o ato um elemento sem interrupções por recitativos ou por árias e duetos. Diferenciam-se, porém, na quantidade de fórmulas de compasso, mostrando que se ambos os compositores se abstiveram de um libretista, um deles, no caso, Wagner, adequou a prosódia musical ao texto sem que nenhuma das partes saísse prejudicada, seja pelo entendimento ou pela dificuldade de execução e memorização - o que difere dos resultados obtidos por Villa-Lobos na intenção de usar na íntegra o texto de Lorca.

Outro fator importante na questão do texto teatral transferido para a ópera é que o mesmo foi escrito em prosa. Garcia Lorca almejava a volta à tragédia e o retorno da poesia ao teatro espanhol do seu tempo. A poesia podia estar no texto em prosa, contanto que estivesse num ambiente capaz de emocionar o espectador (FERRAZ, 1988, p. 81-90).

Musicar um texto em prosa não foi algo inédito na história da ópera. *Salomé* de Richard Strauss teve como libretista Hedwig Lachmann, que praticamente traduziu a obra que Oscar Wilde escrevera em francês. *Salomé* também é toda escrita em prosa, assim como *Yerma*. O resultado sonoro em *Yerma*, como se fosse um extenso

recitativo é também observado tanto em Salomé quanto em *Pelléas et Mélisande* de Debussy, que também foi totalmente escrito em prosa.

#### **2.1.4 As linhas melódicas**

A métrica e a fluência das falas de Garcia Lorca tornaram-se a métrica e a fluência na estrutura melódica da ópera de Villa-Lobos.

Observando a estrutura melódica de outras óperas constata-se que o texto de árias, duetos, trios e quaisquer que sejam as combinações não são declamáveis. Declamar o texto de uma ária, na métrica musical em que ela foi concebida não faz o menor sentido.

Isto mostra o quão interligados estão texto e música numa composição para canto.

O que acontece com *Yerma* é o inverso. No primeiro ato, retirando a música, o texto permanece como na peça teatral, assim como fora concebido por Lorca. A música, portanto, poderia ser colocada em segundo plano em relação ao texto, pois foi ele o originador de toda a narrativa operística.

Villa-Lobos, para ser coerente ao que se propusera a fazer, sacrifica as linhas melódicas dos cantores, podendo apenas dar vazão às inovações e melodias na orquestração e nas aparições dos coros (Figuras 5-7).

Fl. 4/4 - v f

Ob. 4/4 - v f

Cl. 4/4

Sax. 4/4 (cl. B.)

V. 4/4 - v f

C.F. 4/4 p

C. 4/4 d # d

B. 4/4 d # d

Pia. 4/4 d 10 4 p

Tub. 4/4 p

Tub. 4/4 d.

Timp. 4/4 - mf

Horn 4/4 d

**Figura 5** - Orquestração. Ato I, p. 2 - Villa-Lobos  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

Piano 4/4

Violoncello 4/4

Viola 4/4

Voz 4/4

Cello 4/4

5. 4/4

**Figura 6** - Orquestração. Ato I, p.2 - Villa-Lobos  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

**Figura 7** - Orquestração. Ato I p.3 - Villa-Lobos  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

Enquanto a orquestra apresenta diversas figuras rítmicas e contrapontos elaborados, os cantores ficam numa região média de seus registros vocais em repetições constantes da mesma nota, formando figuras rítmicas prioritariamente com base em colcheias, quáteras de colcheias e semínimas e mínimas nos finais das frases. Quando há movimentação, ela se dá, via de regra, por graus conjuntos e muito raramente em saltos abruptos, geralmente também no final de alguma fala ou frase.

Yerma  
JUAN *Yerma* "Voy a ma-tar este corde-ro para hacerle un buen guiso de carne." Mi mujer esta en...

**Figura 8** - Exemplo da repetição contínua do mesmo grau. Ato I, p. 17.  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

Yerma  
JUAN *Yerma* "Voy a guardar esta enju-dia de ga-llina para cu-li-nar en su pe-dro, voy a lle-

**Figura 9**: Exemplo da repetição contínua do mesmo grau. Ato I, p. 18.  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

Handwritten musical score for 'JUAN' by Villa-Lobos. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: "Trabajos muito y no tienes tu cuerpo para resistir los traba- - - - - buandos los". The vocal line features several triplet markings (3) and a fermata. The piano accompaniment is in 5/8 time, with three staves (treble, middle, and bass clefs). The piano part includes dynamic markings like *mf* and *p*, and features complex rhythmic patterns with triplets and accidentals. A circled number '5' is written below the vocal staff.

**Figura 10** - Exemplo do uso de quiálteras. Ato I, p. 9.  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

Handwritten musical score for 'JUAN' by Villa-Lobos. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: "pueros al río y na--doras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vi-". The piano accompaniment is in 5/8 time, with three staves (treble, middle, and bass clefs). The piano part includes dynamic markings like *mf* and *p*, and features chromatic lines and accidentals. A circled number '5' is written below the vocal staff.

**Figura 11** - Exemplo do uso de graus conjuntos. Ato I, p. 13.  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.



**Figura 12** - Exemplo do uso de graus disjuntos (salto de 7 M) Ato I, p. 25 e 26.  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

**Figura 13** - Exemplo do uso de polirritmia. Ato II, p. 2.  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

Handwritten musical score for a chorus part. The score is written on multiple staves. At the top, there is a vocal line with the instruction "(Las dos cuñadas se zorquen y miran)". Below this, there are two vocal staves labeled "CORO" and "LAVS.". The lyrics are: "u-no. El de Vi-ctor. Ex el anoyo fri-o la-ro tu cim-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are several annotations in the left margin, including "16. L.", "5. L.", "7. L.", "Cual?", and "7. L.". Performance directions include "allarg.", "A TEMPO", and "mf". The score is divided into measures by vertical bar lines.

**Figura 14** - Exemplo de uma das participações do coro. Ato II, p. 18.  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

A obra não apresenta armadura de clave. Não há um centro tonal ou modal que possa ser distinguido. Os acidentes musicais, portanto, são escritos dentro dos compassos em que eles devem aparecer. A dificuldade de leitura é, por conseguinte, algo a ser focado (Figura 15).

Handwritten musical score showing a specific example of accidentals placed within measures. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The music consists of several measures with various notes and accidentals. The accidentals are placed within the measures, illustrating the difficulty of reading the score without a key signature.

**Figura 15** - Exemplo dos acidentes dentro do compasso. Ato I, p. 17  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

Se no canto prevalece uma modéstia melódica pelos atributos do texto a serem respeitados, na orquestra Villa-Lobos explora mais as oportunidades de composição. Apesar de Villa-Lobos ter optado por uma orquestra menor, que constasse de 28 a 32 músicos apenas, ele explora os recursos dos instrumentos escolhidos.

No segundo ato Villa-Lobos parece estar mais à vontade com a linguagem teatral. O que no primeiro ato parecia estar preso à métrica do texto, no segundo ato há uma liberação em relação ao que fazer com vozes e orquestra.

O primeiro quadro do segundo ato inicia-se com o coro das Lavanderas. Aqui a liberdade de criação do compositor não se ateu às amarras do texto. Villa-Lobos atribui ao trecho a fórmula de compasso 12/8, em *Allegro spiritoso* com marcação metronômica de aproximadamente 126 por semínima pontuada, realizando o discurso textual em colcheias, dúinas de colcheias, semicolcheias e quiálteras de 4 semicolcheias. O que acontece, então, é um brilhantismo vocal e orquestral. Apesar de musicalmente não ser muito veloz o trecho, o resultado sonoro é de um *prestíssimo*, pois as Lavanderas precisam cantar muitas palavras em um curto espaço de tempo. O trecho culmina em acordes de mínima pontuada seguidos de compassos em uníssono dos primeiros violinos, segundos violinos e violas. O coro realiza este primeiro acorde acompanhado pelos violinos, dois pequenos acordes pronunciando a palavra *Ja!*, realizados no primeiro e novamente no terceiro tempo, caminhando para o aumento gradativo da repetição destes acordes, até que eles se tornem uma grande risada, que aliada ao *diminuendo* da orquestra e a descida do telão, encerra o primeiro quadro (Figura 16).

The image shows a handwritten musical score for a chorus. The top staff is for the vocal line with lyrics "sa tie nei la si... sa." and "Ja, ja, ja, ja, ja". Below it are staves for "Coro LANS" and "S. Alto". The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and rhythmic markings.

**Figura 16** - Exemplo do coro ao final do primeiro quadro do Ato II, p. 31.  
**Fonte:** VILLA-LOBOS, 1955.

## 2.2 As personagens principais e suas características musicais

Desde a sua estréia em Santa Fé, Estados Unidos, Yerma somente foi montada 3 vezes. Em cada montagem o número de personagens no palco é variado, apesar de serem, obviamente, preestabelecidos, tanto por Lorca quanto por Villa-Lobos. Na montagem de Santa Fé em 1971, fizeram parte do elenco 19 cantores. Na montagem brasileira de 1983 tivemos 20 integrantes. Na montagem inglesa feita em Londres no South Bank (1989), foram 14 integrantes e na montagem em Manaus (2010), foram levados 30 cantores ao palco. Isto se dá pela flexibilidade em transferir algumas falas de personagens menores para o coro ou para outra personagem de igual grandeza, já que Lorca não dá nomes para muitas delas, chamando-as de “primeira velha”, “terceira moça”, “macho”, “segunda lavadeira”, o que não permite ao público uma associação direta de um cantor com a sua personagem, tornando possível que este mesmo cantor que representa personagens “anônimas” atue em outros papéis na da mesma ópera. Certamente isto não ocorre com as

personagens principais, que tiveram seus nomes, caráter e personalidade devidamente atribuídos por Lorca.

Abaixo elencamos características das personagens principais da obra.

### 2.2.1 Yerma

A personagem que dá nome à ópera, sendo a que mais está em evidência, não apenas por ser a protagonista da trama, mas por estar durante os 3 atos em cena. Yerma é uma personagem de caráter forte e obstinado. Villa-Lobos designa para tal papel o timbre de “soprano”, sem especificar uma classificação mais precisa. Presume-se, porém, que pela densidade da personagem em si, deva-se optar por um soprano lírico dramático ou spinto, ou como define a nomenclatura alemã *Jugendlicher-dramatischer Sopran*.

A ópera inicia-se com Yerma no palco e termina com Yerma também em cena. No desenrolar da ópera, poucas são as vezes que Yerma não está participando.

Como não há árias ou recitativos e como a ópera está diretamente ligada à obra teatral de Garcia Lorca, o que mais acontece são os diálogos com algumas intervenções de monólogos, que podem ser explicações de Yerma, divagações da personagem, ou explicações da Vieja (Quadros 12-16).

**Quadro 12** - Exemplo da frequência de Yerma no palco e com quem contracena no Ato I – quadro I

Ato I – quadro I
Yerma e Juan
Yerma e coro
Yerma
Yerma e Maria
Yerma e Victor
Yerma

**Fonte:** Elaborada pelo autor.

**Quadro 13** - Exemplo da frequência de Yerma no palco e com quem Contracena no Ato I – quadro II

<b>Ato I – quadro II</b>
Yerma e as 6 Viejas
Vieja 1 realiza 108 compassos sem a intervenção de Yerma
Yerma, Vieja e coro das Muchachas
Yerma e Victor
Yerma, Victor e coro
Yerma e Juan

**Fonte:** Elaborada pelo autor.

**Quadro 14** - Exemplo da frequência de Yerma no palco e com quem contracena no Ato II – quadro I e II

<b>Ato II – quadro I</b>
Todo o quadro um acontece sem a presença de Yerma. São 135 compassos somente com orquestra e Lavanderas
<b>Ato II – quadro II</b>
Juan realiza 118 compassos sem a intervenção de Yerma que aparecerá posteriormente
Yerma e Juan
Yerma
Yerma e Maria
Yerma e segunda Muchacha
Yerma e Victor
Yerma, Juan e Victor
Quadro II termina sem Yerma em cena. São 25 compassos somente com a preparação para a finalização do segundo ato. Em cena estão as cunhadas de Yerma.

**Fonte:** Elaborada pelo autor.

**Quadro 15** - Exemplo da frequencia de Yerma no palco e com quem contracena no Ato III – quadro I.

<b>Ato III – quadro I</b>
Yerma, Dolores e duas Viejas (há grandes monologos de Yerma)
Yerma, Dolores, Viejas e coro
Yerma e Juan
Yerma, Dolores e Juan
Yerma e Juan
Yerma, Dolores e Juan

**Fonte:** Elaborada pelo autor.

**Quadro 16** - Exemplo da frequencia de Yerma no palco e com quem contracena no Ato III – quadro II.

<b>Ato III – quadro II</b>
Viejas e Muchachas realizam 112 compassos sem Yerma
Yerma
89 compassos sem Yerma. Aqui acontece a grande romaria
Yerma e Vieja
Yerma, Vieja e coro
Yerma, Vieja, Juan e coro
Yerma, Juan e coro

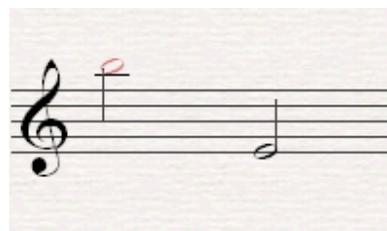
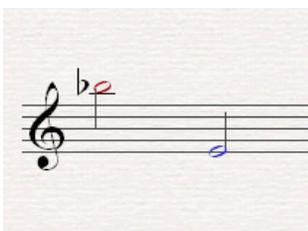
**Fonte:** Elaborada pelo autor.

Em relação à extensão que a personagem engloba, observamos que Yerma chega a estes seguintes extremos durante a ópera (Figura 17):

Primeiro Ato

Segundo Ato

Terceiro Ato



**Figura 17** - Exemplo de tessitura em cada ato para a personagem Yerma.

**Fonte:** Elaborada pelo autor.

**Tabela 1:** Número de falas das personagens principais.

	Ato I Quadro I	Ato I Quadro II	Ato II Quadro I	Ato II Quadro II	Ato III Quadro I	Ato III Quadro II	Total de falas
Yerma	56	64	0	62	29	32	243
Juan	18	8	0	27	13	19	85
Maria	30	0	0	15	0	5	50
Vieja	0	23	0	0	9	10	42
Victor	7	16	0	21	0	0	44

**Fonte:** Elaborada pelo autor.

Yerma desenvolve com o tempo uma loucura que as vitimas observam em si mesmas e se vêem cair. Yerma cortou o fio da esperança, não há um futuro com o esposo e não há um filho, somente um oco irremediável nas entranhas.

Há contradições atroz: Yerma é filha de um pai fértil, casa-se com um estéril, queriam que fosse fecunda mas a chamaram de Yerma, deixaram-na correr nos campos mas a proibiram de falar. Foi condenada a esperança.

Yerma é como Lorca define: “a evolução de um caráter” . e esse caráter não pode evoluir em vários sentidos. O caráter inflexível é o motor que leva a atos extremos a desencadear a tragédia.

Yerma, encarnação do dever de submeter-se, de ser fiel e não desfrutar, imagem bíblica da esposa de Tobias. O mandato da maternidade asfixia o sexo e esta contradição é a coluna vertebral de uma cultura transmitida durante séculos.

### 2.2.2 Juan

Villa-Lobos resolveu inovar também na escolha do timbre para esta personagem. Ele apenas designa à personagem a classificação de “tenor”, sem especificar, assim como fez com Yerma, qual tipo de tenor seria mais adequado.

Ao contrário de Yerma, que por seu temperamento mostra claramente que não se poderia elencar um soprano débil para o papel, Juan pode, sim, ser motivo de especulações. Escolher para a montagem um tenor lírico, um tenor dramático ou até mesmo um tenor *leggiere* poderia mostrar facetas da personagem que estão incutidas nas falas da mesma. Nas óperas tradicionais o tenor lírico, tenor dramático e o “lírico-dramático” são geralmente relacionados a papéis dos heróis e bravos guerreiros. Os tenores *leggieri* são príncipes ou jovens em busca da maturidade emocional. A Juan nenhum destes atributos se aplicaria. Ganância, egoísmo, ciúme, desconfiança, frieza e machismo seriam os atributos de Juan. É um ser incapaz de amar e respeitar aqueles que estão à sua volta, sem ser, porém, um vilão. Em sua concepção, ele faz sua obrigação como chefe de família, que é dar abrigo e comida a sua esposa, sem observar, porém os anseios de Yerma. Traz suas irmãs para morarem com ele, mas na verdade as incumbe de vigiar os passos da cunhada e diz claramente que elas ali estão usufruindo do conforto de sua casa e que, portanto, devem cumprir suas tarefas de guardiãs da sua honra.

Juan é digno de comiseração pela sua visão obtusa daquilo que é felicidade: angariar bens materiais e alegrar-se por não ter com quem gastá-los. Ele também traz para si sentimentos de indignação do público pela insensibilidade com que trata sua esposa.

Todos estes sentimentos poderiam ser transferidos para a classificação vocal. Em óperas como *Othelo* (Verdi), *Carmen* (Bizet), *O Barbeiro de Sevilha* (Rossini) e outras mais, as personagens masculinas de caráter duvidoso ou explicitamente negativo são atribuídas às vozes intermediárias ou graves. Esta não é uma regra pré-estabelecida, e sim apenas uma praxe corrente na literatura operística.

### **2.2.3 Victor**

Na concepção de Villa-Lobos, Víctor deve ser um barítono e apresenta um detalhe importante no desenrolar da ópera. Na concepção da obra, Villa-Lobos se manteve fiel à origem teatral que estabeleceu como base, não deixando margem para virtuosismos vocais, exigindo que os cantores se colocassem a serviço da composição.

Entretanto, Victor, em seu *Canción del pastor*, recebe de Villa-Lobos um tratamento diferente. Por ser um canto na obra teatral, Villa-Lobos se sentiu livre para explorar as melodias. Divide a cena com Yerma, que também canta a canção e é um dos poucos momentos onde se observa algo operístico nos moldes tradicionais.

Semelhante fato acontece na ópera *O Cavaleiro da Rosa*, de Richard Strauss. A ópera, como *Yerma*, foi toda composta em prosa, proporcionando ao ouvinte as mesmas impressões que *Yerma* propicia: um longo recitativo ou uma alternância de falas em diálogos eloquentes. No entanto há uma cena, na qual o Cavaleiro canta uma canção, e é justamente aí que Richard Strauss, assim como Villa-Lobos, explora as melodias.

### **2.2.4 Os Coros**

Cumprem a missão que tinham no teatro grego: opinião, advertência e anúncio. Os coros são a voz da sabedoria e não da clarevidência. E essa sabedoria é a popular, nascida da experiência e da observação desencantada das coisas. Os coros gregos acompanham naturalmente a personagem e provém de seu ambiente cotidiano.

Na obra *Yerma* são campesinas, mulheres de pastores, lavadeiras. Algumas fartas de cumprirem o castigo bíblico, suar e parir, se tornaram amargas e pérfidas, outras, que talvez partam o pão com um homem bondoso, são capazes de compaixão. O primeiro coro é o das lavadeiras, que faz versos rimados de algo particular como se fazia no teatro grego.

Há coros opostos: o pagão e o cristão (ato 3) que se chocam e expressam a definitiva contradição. Eles são as forças que levam ao extremo da tensão e estranhamente o coro pagão, com sua mensagem de sensualidade e embriaguez, arrasta Juan, que era cético e frio, e o coro cristão se impõe sobre o instinto de Yerma.

Os coros acompanham praticamente todo o desenvolvimento do drama. Eles pontuam início e fim das cenas e estabelecem diálogos com os protagonistas. Garcia Lorca utiliza da tradição grega dos coros, que são responsáveis por narrar e comentar a ação. Em *Bodas de Sangre* realiza sua primeira tentativa de utilizar estes coros na cena do despertar da *Novia*, mas em *Yerma* os coros adquirem um desenvolvimento mais intenso e por conseguinte uma importância mais relevante.

Os coros passam a ter para Villa-Lobos também uma função importante no processo composicional. Aqui o compositor se vê livre para explorar melhor suas melodias, já que a métrica do texto torna-se mais flexível quando se trata de várias pessoas atuando ao mesmo tempo. Villa-Lobos, portanto, atribui aos coros uma conotação de mediador entre a rigidez da métrica textual dos protagonistas com a liberdade da criação nos momentos orquestrais.

As demais personagens como Maria, Dolores, as Viejas, Muchachas não possuem rasgos de personalidades marcantes que pudessem interferir na escolha de seus timbres, deixando ao compositor esta liberdade.

## 2.5 Questões voltadas à regência

A primeira leitura da ópera *Yerma* já aponta as dificuldades que o regente enfrentará para a realização da obra. Ao iniciar seus estudos de uma obra, o maestro adota geralmente uma linha de regência para indicar as providências a serem tomadas durante os ensaios e concerto. Esta linha de regência elenca através de símbolos, cores e sinais a trajetória gestual do profissional. No caso de *Yerma* esta linha de regência pode ser dividida em etapas: a) questões rítmicas e b) questões interpretativas. A questão rítmica geralmente é considerada como um estágio inicial quando o regente inicia seu trabalho de estudo da obra. Realizar em gestos as resoluções do compositor em relação às fórmulas de compasso e andamento pode ser um trabalho minucioso, mormente quando se trata de uma obra como *Yerma*, que está repleta de mudanças de fórmulas de compassos e também de andamento. Para que a regência em *Yerma* possa ser fluente e clara para músicos e cantores, o maestro deve estabelecer figuras gestuais que abarcassem vários compassos com fórmulas diversas. Nos quadros 3 a 6, supracitados, encontramos esta alternância de compassos que devem ser substituídos por um gestual mais simples que abarque vários compassos<sup>22</sup>. A questão da dinâmica e andamento está diretamente ligada à prosódia do texto em si e, portanto, deverá ser estabelecida em parceria com os cantores e o diretor de cena.

---

<sup>22</sup> Se temos uma sequência de 3/8, 2/8, 3/8, podemos apenas considerar apenas a colcheia comum no denominador e realizar um grande gesto ternário, dando assim um caráter de quiálteras aos compassos ternários em relação ao binário intermediário.

## 2.6 Orquestração

Villa-Lobos decide que uma orquestra menor atingiria melhor os resultados almejados. Numa quantidade de músicos que varia de 28 a 32, de acordo com o momento da ópera, Villa-Lobos usa da seguinte orquestração: flautim, flauta, oboé, corne inglês, 2 clarinetas, fagote, contra-fagote, 2 trompas em fá, 2 trompetes em si bemol, 3 trombones, tuba, saxofone soprano, saxofone alto, saxofone tenor, tímpano, tantã, gongo, tambores, sinos, sonovox, pratos, bumbo, pandeiro, castanholas, guizos, matraca, xilofone, vibrafone, chocalho, glockenspiel, celesta, harpa, piano e quinteto de cordas.

O número reduzido de integrantes não interfere no resultado sonoro de “grande orquestra”. A combinação timbrística que Villa-Lobos escolhe corrobora para a grandiosidade dos efeitos que o compositor busca realizar. Ele, porém, explora as técnicas mais aprimoradas dos instrumentos, o que torna a execução de *Yerma* deveras complicada. Além disto, há a questão da concentração do músico e do regente para que a ópera cumpra com seus propósitos. A construção contrapontística da orquestra e da parte vocal cria uma estrutura à qual todos devem se submeter para que a ópera tenha êxito.

Para o regente a atenção em relação à orquestração deve ser aguçada, pois Villa-Lobos sugere que do caos timbrístico encontre-se o fulcro que sustentará toda a ópera.

## 2.7 Afinação

A ausência de um campo tonal ou modal impossibilita as relações sonoras que estas duas estruturas propiciam. Em *Yerma* não há um centro onde descansa uma tônica e por isto a afinação dos naipes deve ser encarada de forma individual. Como se trata praticamente de uma orquestra de câmara com solistas, o regente deve estar atento às relações intervalares dentro dos naipes e obviamente com os outros instrumentistas. As notas enarmônicas e o uso de instrumentos transpositores sem uma armadura de clave padronizada ocasiona uma série de acidentes escritos por compasso, que dificultam não só a leitura, mas também a afinação.

## 2.8 Indicações de compasso e andamentos

Como visto anteriormente, Villa-Lobos utiliza de diversas fórmulas de compasso de um mesmo período. Estas mudanças de pulsação e de gestual são uma tarefa delicada. Como a ópera nunca esteve no circuito de montagens de óperas no Brasil ou no exterior, o regente tem que estar atento às marcações estipuladas na partitura e também usar de resoluções próprias, já que não há marcações metronômicas.

## 2.9 Dinâmica

Villa-Lobos é bastante preciso no que diz respeito à dinâmica. Todas as intenções do compositor estão devidamente marcadas na partitura. Juntamente com a escolha da orquestração, Villa-Lobos deixa bem claro onde deve ser *piano* e onde deve ser *pianíssimo*. O desenvolvimento do texto também deixa claro o que deve ser usado como dinâmica, pois Lorca e Villa-Lobos usam das tensões de texto e das tensões musicais de forma coerente, propiciando ao regente todas as informações necessárias.

## 2.10 Intervenção dos coros

No original de Garcia Lorca, a palavra “coro” somente aparece no terceiro ato, na ocasião da romaria. As mulheres e os homens que iniciam este mesmo ato cantam o *Coro de la romeria*, o que se presume ser também um agrupamento de pessoas. A questão é que Lorca separa o coro cantado e o coro falado, pois ele busca desta forma o resgate das tradições gregas no tocante à função do coro.

Villa-Lobos, que seguiu fielmente a obra de Lorca, permitiu-se inovar em alguns momentos da ópera, transformando alguns diálogos em coros. É o que acontece com o diálogo de Yerma com as Muchachas, com a Vieja (que passa a ser com as seis Viejas, inexistentes no original de Garcia Lorca) e com as Lavanderas.

As intervenções dos coros na ópera são de extrema beleza e complexidade, haja vista a rapidez dos textos e também a questão da afinação, pois o coro não possui apoio harmônico na orquestra ou nos cantores solistas.

Ao se aventurar a compor uma ópera sem a participação de um libretista, e principalmente, ao querer importar todo o texto teatral para a linguagem musical, Villa-Lobos se deparou com a problemática da prosódia teatral que não é compatível com a prosódia musical. Para que o desenrolar da ópera fosse satisfatório foram necessárias adaptações musicais, já que adaptações textuais, a princípio, não eram para ser realizadas. O resultado, principalmente no primeiro ato, é uma sucessão de frases melódicas diretamente atreladas ao texto, sem uma fluência musical. A liberdade em compor aparece em alguns trechos e desenvolve-se a partir do segundo ato, assim mesmo com restrições. Villa-Lobos, se por um lado, não modifica o texto, por outro modifica as falas de algumas personagens, atribuindo falas de personagens secundárias aos coros ou até mesmo trocando falas entre estas personagens. O compositor também suprime algumas sequências de falas que constam no original de Lorca.

Outras adaptações e supressões, ironicamente, acontecerão na única gravação desta ópera feita no Brasil em 1983. Esta temática será abordada no próximo capítulo.



### CAPÍTULO 3: AS MONTAGENS

Neste capítulo iremos versar sobre as montagens de *Yerma*, desde sua primeira audição mundial em Santa Fé – Estados Unidos, até a última realizada em 2010 em Manaus – Brasil. Aspectos importantes para a montagem de uma ópera são abordados, como a estrutura do teatro e sua tradição, as dificuldades que a ópera apresenta no que diz respeito às questões musicais, a opinião de artistas que participaram destas poucas montagens e a repercussão da crítica em função destas montagens. A quantidade de informações varia de montagem para montagem. Exemplo disto é a profusão de informações oriundas de Santa Fé e praticamente nenhuma em relação à montagem londrina. O apêndice deste capítulo fica reservado para as entrevistas concedidas, elaboradas em forma de texto para uma síntese mais adequada aos objetivos deste trabalho.

*Yerma* foi levada à cena na íntegra cinco vezes: em Santa Fé, 1971 - Estados Unidos; Rio de Janeiro, 1983 - Brasil; Montevideu, 1987 - Uruguai; Londres, 1989 - Inglaterra e Manaus, 2010 - Brasil.

Logo após a conclusão da obra, em 1958, que a priori fora comissionada para ser executada em inglês, com um elenco composto apenas por negros, várias casas de ópera mostraram interesse em realizar a primeira produção, mas se fosse cantada em inglês e não em espanhol, como concebeu Villa-Lobos. O compositor não quis esperar a tradução para o inglês e acreditava que o idioma original seria mais certo para a feitura da ópera. Com a morte do compositor as dificuldades com a questão dos direitos autorais de ambas as famílias atrasaram em doze anos a estréia mundial, no dia 12 de agosto de 1971, na Casa de Ópera de Santa Fé, em Santa Fé, Novo México, Estados Unidos (FERRAZ, 1988).

Há fatores comuns em todas as montagens, que serão apresentados e discutidos. Além das montagens cênicas supracitadas, outras quatro apresentações brindaram os 50 anos da morte de Villa-Lobos em 2009. Foram realizadas versões

reduzidas de 90 minutos com os trechos escolhidos. As apresentações foram feitas em Campinas, Lisboa, Paris e Berlim, com direção artística de André Heller-Lopes.

Em entrevista a nós concedida, a cantora Elaine de Moraes relata que no Brasil este projeto foi apenas realizado em Campinas. O convite veio do João Luis Sampaio. Foi organizado pelo CPFL Cultura de Campinas, dedicado à música erudita contemporânea e um mês deste programa foi reservado para "Villa-Lobos". Denominou-se "Vozes de Villa" e foi da curadoria de Lauro Machado Coelho. A montagem de Campinas contou com a presença do pianista Marcos Aragoni e Elaine foi preparada por Isabel Maresca, que já havia preparado o seu esposo Benito Maresca na ocasião da estréia no Brasil em 1983.

Foram realizados os seguintes trechos:

I Ato – primeiro grande solo de Yerma.

Dueto: Yerma e Victor

Trio: Yerma, Victor e Juan

III Ato - Dueto: Yerma e Juan

Dueto: Yerma e Juan - dueto final da obra

### **3.1 As principais montagens: EUA, Brasil, Uruguai e Inglaterra**

No início dos anos 60 o empresário John Blankenship teve a idéia de transformar a peça teatral de Garcia Lorca, *Yerma*, em ópera. O nome Villa-Lobos foi cogitado pelo fato do compositor já ter tido feito, à época, alguns concertos nos EUA<sup>23</sup>. O contato inicial foi estabelecido por um amigo comum, o maestro Hugh Ross, que havia conhecido Villa-Lobos em 1930, em Paris<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Em Nova York, Villa-Lobos fez as premiéres de algumas de suas obras, como *Noneto* (1940) e *Manduçarará* (1948).

<sup>24</sup> Anos mais tarde, em 1941, Hugo Ross realizaria, juntamente com outro maestro- Burle Marx, o Festival de Música Brasileira, uma série de três shows realizados no Museu de Arte Moderna de Nova York, entre 16 de

O produtor Blankenship também pediu, na ocasião da encomenda de *Yerma*, que o poeta Alistair Reid (1926)<sup>25</sup> fizesse a versão do texto para o inglês, de tal forma que a montagem fosse feita com um elenco formado por cantores negros. Esta versão nunca foi concretizada, pois Villa-Lobos não esperou a adaptação para o inglês e inciou sua composição usando o texto integral de Garcia Lorca, em espanhol.

Outra figura importante neste período é Basil Langton, produtor do Empire State Music Festival na época. Langton conheceu Villa-Lobos em 1955 quando encomendou a trilha sonora para a peça de Eugene O'Neill, que seria apresentada pela Companhia de Dança José Limon. Basil se tornaria posteriormente o diretor cênico da estréia mundial de *Yerma*, na Casa de Ópera de Santa Fé<sup>26</sup>. José Limon também foi escolhido para fazer a coreografia da primeira montagem.

Em artigo publicado na Revista da Ópera de Santa Fé, onde ocorreu a *première* mundial de *Yerma*, Basil relata:

Promover *Yerma* tem sido muito difícil, não somente pelas complicações legais que envolvem as famílias Lorca e Villa-Lobos, mas, sobretudo, por minha convicção de que a ópera deveria ser encenada em espanhol.....Eu estava decidido que a primeira performance deveria ser na língua que o compositor escolheu – o espanhol de Lorca. (FERRAZ, 1988)

De acordo com Gaddes (1971), no ano de 1971 a temporada foi realizada com as montagens das seguintes óperas:

---

outubro e 20 de 1940. O Festival foi patrocinado pelo MOMA e pelo Comissário Geral para o Brasil. Resultou deste Festival a gravação de um disco com as obras de Villa-Lobos. Ross rege o *ensemble* com solo do soprano Elsie Houston, o Quarteto para coro feminino, flauta, sax alto, harpa e celesta (quarteto simbólico).

<sup>25</sup> Poeta e catedrático sobre Literatura Sulamericana nascido na Escócia. Conhecido pelo estilo leve de suas poesias e por suas traduções de obras dos poetas Jorge Luis Borges e Pablo Neruda. Trabalhou para o *The New Yorker Magazine*.

<sup>26</sup> A casa de ópera de Santa Fé foi criada em 1957, a vários quilômetros de distância dos grandes centros, com o propósito de ser um centro operístico para atender aos jovens cantores que se formavam nos Estados Unidos e em outros países, assim como para que composições inéditas tivessem ali seu local de realizações. Já foram realizadas mais de 1.600 montagens de quase 140 óperas diferentes incluindo nove primeiras audições mundiais e 40 primeiras audições americanas. A companhia foi fundada por John Crosby, um maestro jovem de New York, que teve a idéia de criar uma companhia da ópera para dar aos cantores americanos uma oportunidade de aprender e executar papéis novos. Ao mesmo tempo foi criado um programa para os cantores novos que faziam uma transição de acadêmico à vida profissional “Cantores Aprendizes” e posteriormente foi concebido um programa para técnicos de teatro de ópera, qualificando profissionais de alto gabarito para o mercado da ópera.

1971	Verdi	<i>Don Carlo</i>
	Wagner	<i>O Navio Fantasma</i>
	Offenbach	<i>A grande duquesa de Gerolstein</i>
	Mozart	<i>A flauta mágica</i>
		<i>As bodas de Fígaro</i>
	Villa-Lobos	<i>Yerma</i>

À guisa de comprovar o carácter inovador da Ópera de Santa Fé observemos a programação do ano de 1970 e do ano posterior 1972:

1970	Donizetti	<i>Ana Bolena</i>
	Menotti	<i>Help! Help! The globolinks!</i>
	Mozart	<i>As bodas de Fígaro</i>
	Berio	<i>Ópera</i>
	Strawinsky	<i>The Rake's progress</i>
	Strawinsky	<i>O rouxinol</i>
	Verdi	<i>La Traviata</i>
1972	Mozart	<i>Don Giovanni</i>
	Offenbach	<i>A grande duquesa de Gerolstein</i>
	Puccini	<i>Madame Butterfly</i>
	Reinmann	<i>Melusine</i>
	Debussy	<i>Pelleás te Melisande</i>
	Strauss	<i>Salomé</i>

Apesar da estréia mundial de *Yerma* ter sido um acontecimento que chamou a atenção do público e da mídia, *Yerma* foi levada ao palco apenas duas vezes nesta temporada, nos dias 12 e 18 de agosto. Em contrapartida, as outras óperas realizadas para a programação deste ano de 1971 apresentaram-se mais vezes. *Don Carlo* apresentou-se 5

vezes, *A Flauta Mágica*, 6 vezes, *A grande duquesa de Gerolstein*, 5 vezes, *O Holandês voador*, 3 vezes e *As Bodas de Fígaro*, 4 vezes.

*Yerma* foi apresentada ao público brasileiro em maio de 1983 – 12 anos após sua estréia mundial em Santa Fé, Novo México. A problemática que sempre envolveu *Yerma*, desde sua composição (1955 – data que consta na partitura manuscrita pelo próprio Villa-Lobos) até sua estréia em 1971 e, posteriormente, sua estréia no Brasil em 1983, foi a questão dos direitos autorais exigidos pela família de Garcia Lorca. Segundo entrevista concedida em janeiro de 2010, Luiz Paulo Sampaio<sup>27</sup>, diretor do Teatro Municipal na época, a idéia de montar *Yerma* no Brasil surgiu no início dos anos 80. Em uma conversa informal de Sampaio com Mindinha<sup>28</sup>, viúva do compositor Villa-Lobos, houve a hipótese de um afrouxamento nas exigências da família Lorca, o que possibilitaria finalmente a montagem da ópera no Brasil.

Em 1982, com a morte do sobrinho de Lorca, causador das dificuldades para a montagem da ópera, a idéia tornou-se realidade e *Yerma* abriu a temporada de 1983, contando com grande elenco.

Referência nacional na montagem de óperas e *ballets*, a temporada de 1983 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>29</sup> foi composta pela montagem das seguintes óperas:

---

<sup>27</sup> Doutor em Musicologia pela Universidade de Montreal (2000), foi Diretor Superintendente de Teatros da FUNARJ (Fundação de Artes do RJ) 1979-1983, responsável pela programação artística do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Diretor Artístico do TMRJ 1989-1990 e Presidente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 2007. É Professor Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e desde 2008 é Assessor Técnico do Museu Vila-Lobos-RJ.

<sup>28</sup> Arminda Neves d'Almeida era o nome da viúva de Villa-Lobos, mais conhecida por *Mindinha*, codinome que usarei em todas as referências à sua pessoa.

<sup>29</sup> Inaugurado no dia 14 de julho de 1909 pelo presidente Nilo Peçanha o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que tinha capacidade para 1.739 espectadores. Serzedelo Correa era o prefeito da cidade. Em 1934, com a constatação de que o teatro estava pequeno para o tamanho da população da cidade, a capacidade da sala foi aumentada para 2.205 lugares. A primeira ópera apresentada no TMRJ foi *Aida* de Verdi, encenada pela Grande Companhia Lirica Italiana da "La Teatral", em julho de 1910.

Strauss	<i>Salomé</i>
Villa-Lobos	<i>Yerma</i>
Rossini	<i>O Barbeiro de Sevilha</i>
Puccini	<i>Madame Butterfly</i>
Donizetti	<i>O Elixir do Amor</i>

Quatro anos após sua estréia no Brasil *Yerma* foi montada no Teatro Solís<sup>30</sup>. Em entrevista a nós concedida, Benito Maresca, que protagonizou a personagem *Juan* em ambas montagens, afirma que nas quatro récitas o público e a crítica apreciaram a ópera e a interpretação do maestro David Machado.

A programação anual do teatro abrange teatro, dança e música, e no ano de 1987 a programação constou de:

Rossini	<i>O Barbeiro de Sevilha</i> - encenado 3vezes
Mozart	<i>Don Giovanni</i> - encenado 4 vezes
Villa-Lobos	<i>Yerma</i> - encenada 4 vezes.
Kurt Weil	<i>Os sete pecados capitais</i>
Strawinsky	<i>Historia do soldado</i>
Purcell	<i>Dido e Enéas</i>
Mozart	<i>A flauta mágica</i>
Verdi	<i>Simon Bocanegra</i> <sup>31</sup>

Em 1989 aconteceu uma montagem no Queen Elisabeth Hall, no complexo de South Bank<sup>32</sup>. A programação destas salas sempre prima por contemplar vários períodos e

---

<sup>30</sup> A inauguração oficial do Teatro Solís (o nome homenageia o explorador que descobriu o Rio de la Plata), foi o 25 de agosto de 1856, na presença do presidente Gabriel Antonio Pereira, com a performance da ópera *Ernan*", de Verdi. <sup>30</sup> Após várias reformas e a encampação da Prefeitura de Montevideo, o Teatro Solís passa a figurar na América Latina como um dos teatros mais importantes, recebendo artistas de renome mundial.

<sup>31</sup> A quantidade de récitas destas últimas 5 óperas não foi encontrada.

<sup>32</sup> Localizado imediatamente adjacente à margem sul do rio Tamisa, forma uma longa e estreita secção de desenvolvimento ribeirinha que está dentro do bairro londrino de Lambeth, e em parte do bairro londrino de Southwark. O South Bank é composto por 3 importantes salas de concertos - Royal Festival Hall, Hayward Gallery e o Queen Elizabeth Hall.

estilos, entretanto a assessoria de imprensa do South Bank se encontra indisponível por obras no prédio, o que tornou impossível a obtenção de informações a respeito das montagens de 1989.

No ano em que se comemorou os 50 anos da morte de Villa-Lobos, o Festival Amazonas de Ópera<sup>33</sup> iniciou sua temporada com *Yerma*. A programação do Festival de 2010 foi a seguinte:

Villa-Lobos	<i>Yerma</i> – encenada 3 vezes
Antonio Teixeira	<i>Guerra de alecrim e mangerona</i> – encenada 1 vez
Rossini	<i>Cinderela</i> – encenada 2 vezes
Gounoud	<i>Romeu e Julieta</i> – encenada 4 vezes
Carlos Gomes	<i>Lo Schiavo</i> – encenada 3 vezes

### **3.2 Questões concernentes às montagens percorridas através da opinião de entrevistados**

#### **3.2.1 Direitos autorais**

A primeira grande questão a ser abordada é a problemática dos direitos autorais de ambas as famílias. Comparando informações obtidas da Ópera de Santa Fé (SANTA FÉ OPERA FANFARE, 1971) e relatos de Basil Langton (FERRAZ, 1988) constatamos a veracidade das dificuldades proporcionadas pela família Garcia Lorca para que *Yerma* fosse executada. Após a morte de Villa-Lobos a questão dos direitos autorais também envolveu a família do compositor, o que fez com que a estréia mundial fosse realizada 15 anos após o término da ópera.

---

<sup>33</sup> Criado em 1997, o Festival Amazonas de Ópera (FAO), já apresentou cerca de 70 óperas, além de vários concertos e recitais que, somando, chega a mais de 200 apresentações. O Festival ainda oferece uma programação acadêmica, voltada a estudantes e interessados em conhecer um pouco mais sobre produção de ópera, temas como Gestão e Produção Cultural, Canto, Direção Cênica e Projeções, Figurinos, Iluminação e Produção Técnica.

A montagem realizada no Rio de Janeiro em 1983 só foi levada a cena no Brasil 27 anos após a conclusão da composição de *Yerma*, pelo fato desta questão com os direitos autorais ter sido resolvida com a morte do descendente de Garcia Lorca em 1982, que segundo Luiz Paulo Sampaio, diretor do Teatro Municipal na época, era o motivador principal das dificuldades exigidas até o momento. Na entrevista a nós concedida, Luiz Paulo Sampaio afirma ter tido conversas a respeito do assunto com Mindinha, a viúva de Villa-Lobos, uma das mais interessadas para que a ópera fosse montada no Brasil.

### 3.2.2 O texto teatral empregado como libreto.

Ao optar por musicar diretamente o texto teatral de Lorca, Villa-Lobos rompe com uma tradição vigente desde os primórdios da ópera. Se a questão da prosódia musical contida na escrita de um libreto ficou faltando na concepção de *Yerma* e se a falta deste libreto foi uma das causas da dificuldade de montagem desta ópera, fica na esfera do especulativo.

Villa-Lobos, em suas outras óperas - *Izaht*, *A menina das nuvens e Madalena*<sup>34</sup>, se vale da participação de libretistas, tornando *Yerma*, portanto, uma experiência única em seu legado. O que se pode afirmar é que envolvidos nas montagens apontam tal fato como possível agravante para os vários percalços que *Yerma* traz consigo. Através de entrevistas a nós concedidas em 2010 e 2011 (e que constam no Apêndice 1 do presente trabalho), retrataremos aqui as opiniões de alguns envolvidos na montagem brasileira de 1983 e de 2010.

---

<sup>34</sup> **Izaht** é uma ópera em quatro atos com compositor Heitor Villa-Lobos com libreto de Fernando Azevedo Júnior e Epaminondas Villalba Filho (pseudônimo de Villa-Lobos). Teve sua estreia como oratório em 1940 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e como ópera em 1958 no mesmo teatro. A ópera é a junção de duas outras anteriores *Aglaia* e *Elisa*.

**A Menina das Nuvens** é uma ópera buffa (aventura musical) em 3 atos do compositor Heitor Villa-Lobos com libreto de Lúcia Benedetti, com primeira apresentação no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 29 de novembro de 1960. A ópera foi dedicada a sua segunda esposa *Mindinha*.

**Magdalena**, uma aventura musical realizada na Broadway em 1948, junto com os libretistas Forrest e Wright,

Luiz Paulo Sampaio, diretor do Teatro Municipal na ocasião, considera a ópera um gênero necessariamente “amarrado” ao texto, e atribui tal falta de receptividade do público e da crítica especializada a *Yerma* à ausência de um libretto, que teria possibilitado uma fluência no processo composicional, tornando a ópera menos enfadonha.<sup>35</sup>

Para Benito Maresca, a falta de libreto não se apresentou como um problema. Em contrapartida, a memorização e o entendimento do aspecto musical foram mais trabalhosos. Maresca acredita que a falta do libretto não seja um problema para o cantor em si, pois é de se esperar que o cantor esteja habituado com os diversos tipos de óperas, sejam elas em verso ou prosa, com ou sem libretto. Ele acredita, porém, que talvez para o desenvolvimento da ópera o libretto fosse dar uma fluência melhor, dando melhores resultados.

Ruth Staerke, que protagonizou o papel de Maria na montagem do Rio de Janeiro, não percebeu a necessidade de um libreto. Em contrapartida, ela opina que a fluência da ópera se vê prejudicada por conta da rigidez ao seguir o texto, mas não soube dizer se isto se dá pela falta do libreto ou porque Villa-Lobos assim quis conceber a ópera.

Silea Stopatto, uma das solistas da montagem do Rio de Janeiro, também diz que a necessidade de um libreto não pode ser diretamente percebida pelo cantor. Ela atribuiu a falta de fluência da obra a um conjunto de fatores, dentre eles o texto reproduzido na íntegra e a orquestração de Villa-Lobos. Durante o preparo com os correpetidores do teatro e durante os ensaios priorizava-se a questão dramática e musical, deixando ao encargo dos cantores a questão da memorização e feitura da personagem. O fato de *Yerma* não possuir um libreto, ficava, na opinião de Silea, em segundo plano, sendo sequer motivo de suposições ou comentários.

Vasco Mariz acredita que *Yerma* tenha sido concebida nos mesmos moldes da ópera “*A menina das nuvens*”. Acredita, mesmo não tendo ouvido a ópera, que a crítica feita por Andrade Muricy, publicada no Jornal do Comércio em 14.12.1960, citada em seu livro “*Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*” (p. 259), se aplique também à ópera

---

<sup>35</sup> Entrevista de Luiz Paulo Sampaio concedida em 2010, ao autor, na cidade do Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos.

*Yerma*, por também apresentar uma técnica composicional que declama todo o texto da peça, que é um recitativo perpétuo (sic).

Keila de Moraes, que protagonizou a 1<sup>o</sup> velha, não sentiu que a falta de um libreto tivesse sido algum problema para a memorização do texto ou para o desenvolvimento da ópera em si. Acostumada a papéis de um grau de dificuldade mais acentuado, Keila se sentiu à vontade com a escrita complexa de Villa-Lobos para sua parte de canto.

### 3.2.3 Aspectos musicais

As questões musicais já apresentadas no capítulo anterior são aqui retomadas, porém, agora contando com as manifestações dos próprios cantores e músicos participantes das montagens brasileiras de 1983 e 2010, apresentadas aqui através das entrevistas concedidas em 2010 e 2011.

Os ensaios com a orquestra só tiveram início depois de terem sido realizados vários ensaios com correpetidores. Em entrevista concedida, Ruth Staerke, que protagonizou Maria, relata como foram os primeiros ensaios-leitura com todos os solistas e orquestra. Staerke lembra que os solistas já trouxeram suas partes trabalhadas no que diz respeito à parte musical, de afinação e ritmo, deixando para o maestro e para o diretor de cena os arremates de interpretação. Isto se deu por conta do trabalho prévio com os correpetidores, o que propiciou aos solistas e coralistas uma familiaridade com a escrita villalobiana, que no caso de *Yerma* apresentava-se de forma complexa.

Em relação às dificuldades musicais de sua personagem, Benito Maresca disse que Villa-Lobos usou de uma região “abardonada”, o que para ele foi uma vantagem, já que sua voz tem nesta região o maior brilho. Ele é da opinião que um tenor spinto seria o indicado para fazer Juan pelo fato do papel exigir agudos e graves com o mesmo peso. Ele também afirma que nada é comparável à tessitura da protagonista “*Yerma*”, que na sua opinião é um papel extremamente difícil e exaustivo.

Em relação à tessitura e às técnicas composicionais empregadas pelo autor, Staerke afirma que a profusão de saltos e a repetição de notas para a explanação do texto tornam a ópera cansativa e difícil para os solistas. O caráter dramático também é uma questão abordada pela cantora, que diz que um sentimento comum de insatisfação e derrota assolava os ensaios e récitas, pelo fato de *Yerma* ter sido concebida numa temática que aborda a insatisfação, desconfiança e tristeza.

Silea Stopatto, solista que fazia o papel de Quinta Velha, atribui a dificuldade da obra a vários níveis. Segundo Silea, um dos problemas maiores era a questão dos saltos desconfortáveis para os cantores. Villa-Lobos abusa de uma escrita que talvez não fosse totalmente adequada às vozes. Na sua opinião saltos amplos, tessitura larga e notas agudas com fonemas que não ajudam à colocação e afinação destas notas fazem de *Yerma* uma ópera desgastante e complicada para todos os solistas e também para o coro. Graças ao trabalho realizado antes dos ensaios com a orquestra, pode-se elaborar estas dificuldades de maneira mais detalhada, deixando para os ensaios com orquestra apenas as providências pertinentes à interpretação e realização da obra em conjunto.

A afinação não foi uma questão especial que fosse tema a ser discutido com o maestro ou com o correpetidor. Como se tratava de uma companhia de cantores solistas profissionais já acostumados com óperas contemporâneas, a dificuldade de afinação não surtiu nenhum desconforto ou foi surpresa para os cantores.

A personagem de Silea Stopatto não era de grandes dificuldades musicais ou dramáticas. A Quinta-Velha, inexistente na obra original de Garcia Lorca, foi uma invenção de Villa-Lobos para que o diálogo entre a Velha e Yerma ficasse mais interessante musicalmente. A parte dramática, portanto, na participação de Silea Stopatto na ópera se dá no conjunto das seis Velhas com Yerma. Desta forma, a direção cênica, neste trecho da ópera, preocupou-se certamente com o resultado do grupo e não com a contribuição individual de cada cantora que interpretava uma das velhas. Entretanto, na opinião de Silea *Yerma* é uma ópera pesada, tanto musicalmente como dramaticamente. A carga de sentimentos aflitivos abordados durante toda a ópera é, ao seu ver, algo que contagia público e obviamente todo o elenco envolvido.

A dificuldade maior encontrada pelos instrumentistas da orquestra foi, a princípio, a quantidade de mudanças de fórmulas de compasso e a inconsistência rítmica, principalmente no primeiro ato. Segundo Hindenburgo Pereira, violista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro na época, este problema foi solucionado pelo maestro com a formação de “grupos rítmicos” que facilitavam o entendimento da regência e, conseqüentemente, facilitavam a própria regência. Estes grupos eram na verdade o agrupamento de vários compassos sequenciais de diversas fórmulas de compasso formando-os em um só compasso. Ao reger um compasso quaternário, por exemplo, o maestro está na verdade regendo vários compassos simples ou compostos inseridos na de um movimento simples de um gestual quaternário. O violista afirma que a falta de uma armadura de clave e o excesso de acidentes dentro do compasso foi um problema pelo fato de a leitura para a execução correta das notas era prejudicada pela dificuldade rítmica da obra que fazia com que não se pudesse apenas ler sem atentar-se para o gestual do maestro. Esta condição para a leitura nos primeiros ensaios apresentou-se de forma problemática, que foi se amenizando com o desenvolvimento dos ensaios posteriores.

Keila de Moraes afirma que a orquestração, apesar de bem elaborada, seja talvez um fator que complica a performance do cantor, pois o mesmo tem que “atravessar” a orquestra para que sua voz chegue ao público da forma devida.

A questão da tessitura usada por Villa-Lobos para a sua personagem (1ª velha) está de acordo com a sua classificação vocal e não apresentou, portanto, nenhum problema a mais. As dificuldades com as diversas fórmulas de compasso e andamento foram resolvidas durante ensaios e por combinação de soluções no tocante ao gestual, estabelecendo-se, a priori, quais trechos teriam atenção especial.

### 3.2.4 Cortes

Nas gravações realizadas na ocasião da primeira audição mundial, em Santa Fé em 1971 e na gravação realizada na primeira montagem brasileira, no Rio de Janeiro em 1983, encontramos uma série de cortes, já apresentados no capítulo anterior. Os motivos dos cortes; não estão claros para os que participaram da montagem do Rio de Janeiro – eles apenas realizaram estes cortes acatando a vontade do maestro, sem questionar os motivos. A montagem de Manaus, realizada em 2010, foi apresentada na íntegra, sem cortes musicais ou de texto. A única adaptação cênica realizada foi a fusão do segundo e do terceiro ato, deixando a ópera com dois grandes momentos separados por apenas um intervalo.

Os entrevistados propiciaram uma visão interna do que aconteceu durante os ensaios e até mesmo durante as récitas. As dificuldades e problemas que foram aventados no ato das entrevistas como elementos nevrálgicos para os cantores e músicos nem sempre corresponderam às dificuldades enfrentadas realmente pelos cantores, músicos instrumentistas ou membros da parte organizadora. As hipóteses que levantamos, em relação à falta do libreto como dificuldade dos cantores para memorização ou mesmo para interpretação, ou a profusão de fórmulas de compassos para a sincronia com a regência, não se comprovaram. Em contrapartida, durante as entrevistas ficou claro que a maior barreira enfrentada foi a questão da dificuldade na escrita de Villa-Lobos e no entendimento da obra como um todo, tanto para cantores como para instrumentistas. *Yerma* é, na opinião dos entrevistados, uma obra que mereceria uma dedicação maior no que tange aos preparativos para sua montagem. A escolha da protagonista é de suma importância, já que ela será o esteio de toda a ópera. A carga de responsabilidade que a personagem Yerma traz consigo é um fator que não se pode ignorar, tendo em vista que é ela o único elemento que concentra em si as maiores dificuldades musicais, dramáticas e interpretativas.

Os períodos de preparo pré-estreia variam de caso para caso, mas o que se pode observar é que há sempre uma preocupação dos cantores em realizarem seus papéis da melhor forma, e um aprofundamento na obra como um todo talvez tenha ficado em segundo plano.

### 3.3 Crítica especializada

Reunimos um material com textos críticos sobre as montagens, vindos da Ópera de Santa Fé, dos sites dos periódicos *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Revista Veja* e uma única reportagem enviada de forma digitalizada pela Biblioteca Nacional de Montevideo, a respeito da montagem no Uruguai.

A crítica especializada, assim como artigos de diversos jornais e revistas americanos, deram à primeira audição mundial de *Yerma* em 1971 uma grande atenção. A Ópera de Santa Fé possui material coletado na época perfazendo o total de 24 ítems entre artigos, comentários e críticas a respeito dos dois dias em que foi encenada a ópera *Yerma*.

Há dois artigos escritos antes da estréia mundial, o da “Santa Fé Fanfare”, uma revista produzida pela própria casa de ópera, lançado em junho de 1971, sem informação a respeito do autor do texto, e outro escrito por Bill Dunning, do jornal *The New Mexican*, no dia 8 de agosto de 1971. Ambos se referem somente à montagem de Santa Fé, e relatam do que se trata a ópera, enfatizam a importância prestada pela casa de ópera para obras inéditas e comentam a respeito do grande elenco envolvido na montagem. Todos os nomes dos envolvidos são mencionados no texto de Dunningan, frisando a presença ilustre de artistas americanos e vindos da Europa, destacando os nomes de Mirna Lacambra, no papel principal e Christopher Keene, o jovem regente. Ambos receberam elogios em quase todas as críticas da época.

Em ordem cronológica temos, primeiramente, o texto de Patrick Lamb, de 12 de agosto, para um jornal local<sup>36</sup>. Lamb enaltece o trabalho de Mirna Lacambra, que faz o papel de *Yerma*, aclamando-a como a artista que mobiliza a atenção do público, em detrimento à atuação dos demais integrantes, mas critica a cena pela simplicidade de sua forma. Aqui também o autor comenta sobre o elenco e descreve o enredo e menciona os nomes dos principais envolvidos na trama.

Bill Dunning, do *The New Mexican*, escreve um texto de pós estreia no dia 13 de agosto, em que tece elogios. O título de seu artigo, *Yerma premiere wins standing*

---

<sup>36</sup>Para este recorte não foi enviada a referência adequada e a assessoria de imprensa da SFO também não soube informar a origem deste artigo.

*ovation (Premiere de Yerma ganha aplausos de pé)*, relata detalhadamente cada aspecto da encenação. Também aqui Mirna Lacambra é objeto de considerações elogiosas. Dunning compara a música de Villa-Lobos à de Puccini e Schönberg e diz que a regência de Keene foi precisa em quase todos os momentos. Observa, porém, que a cena poderia ter sido mais elaborada, aspecto este que irá se repetir por outros jornalistas e críticos.

Também no dia 13 de agosto é publicado o texto de Lynn B. Villella, diretor de arte do jornal *The Tribune*, que dedica a manchete de seu artigo à cantora Mirna Lacambra. Segundo Villella a soprano controlou a premiere em Santa Fé. Diversos elementos da ópera foram abordados e analisados, mas o que mais chama a atenção do autor é a performance da cantora espanhola. Elogios são feitos à música de Villa-Lobos, assim como ao coral e ao maestro. A cena de Langton não foi mencionada pelo autor.

O *New York Times* do dia 14 de agosto publica o texto de Robert Sherman, que se refere primeiramente à obra e comenta o atraso para a sua estréia mundial. Sherman é da opinião que haveria interesse de outras casas de ópera, inclusive européias, em montarem *Yerma*, se o texto fosse escrito em inglês, e supões que este talvez tenha sido um dos motivos para a sua montagem tardia. O autor também compara a música de Villa-Lobos com a de Puccini e faz elogios a Mirna Lacambra e ao maestro novaiorquino Christopher Keene. Todas as personagens e seus respectivos cantores são apreciados por Sherman, que termina o texto dizendo que *Yerma* poderia ser uma adição viável ao repertório contemporâneo se fosse feita em inglês.

O jornal *San Francisco Chronicle* de 14 de agosto traz a primeira crítica musical assinada por Robert Commanday. Commanday é um dos primeiros a abordar o tema “texto-libretto” como problema para o desenvolvimento da ópera. O autor é da opinião de que Villa-Lobos se reteve muito ao texto de Lorca que, por sua vez, não é forte o suficiente para tornar-se uma ópera por sí. Compara a música com Puccini e relata sobre os cantores e cena. Faz comentários elogiosos a Mirna Lacambra, mas comenta a fraqueza da performance de John Wakefield, no papel de Juan, marido de Yerma. Alvo de suas críticas também é o maestro Keene que, segundo Commanday, poderia ter “limpado” melhor o terceiro ato, mas reconhece que, apesar de alguns desencontros da orquestra com cantores,

classifica Keene como competente. Outra crítica é em relação à cena e ao cenário que, segundo o crítico, foram estáticos e convencionais.

O *The Christian Science Monitor* de 14 de agosto traz o texto de Lynne Waugh, que também menciona a musicalização do texto de Lorca *palavra por palavra*. Considera natural a compreensão do texto para a população de Santa Fé, que tem mais de dois terços de sua população formados por hispânicos. Waugh elogia a performance de Mirna Lacambra e discorda da atuação de John Wakefield, que considera mais frustrante e cega do que trágica. Elogia, porém, os papéis suportes de von Stade, Uppman e Bonazzi. Waugh arrisca uma interpretação para a função do coro na da trama, como sendo representante do conflito moral no qual a heroína agozina. Por fim, tece elogios à regência de Keene.

Will Taylor, do *Albuquerque Journal* do dia 14 de agosto, elogia a performance como um todo e faz comentários específicos em relação à Mirna Lacambra. Também elogia o elenco e o regente. Em um texto direcionado aos elogios generalizados, Taylor cita cada um dos nomes dos principais setores da ópera e termina o texto esperançoso de que *Yerma* volte a ser montada em anos posteriores.

A imprensa espanhola se faz representar pelos textos da redação do *La Vanguardia Española* dos dias 15 e 18 de agosto. A descrição da ópera e de Garcia Lorca é o foco dos artigos, como seria de esperar, assim como da atuação da cantora catalã Mirna Lacambra. Os elementos principais da montagem são referidos e, no texto do dia 18, há alusões às críticas elogiosas do *New York Times*.

O *The New Mexican* publica no dia 15 de agosto um artigo assinado por Bill Dunning que enfatiza, na verdade, o valor da Ópera de Santa Fé no cenário operístico mundial, relatando a preocupação dos dirigentes desta casa de ópera em trazer primeiras audições mundiais ou primeiras audições americanas. Dunningan aproveita a montagem de *Yerma* para elencar as celebridades que estiveram presentes na primeira récita e reporta as opiniões destes em relação à Ópera de Santa Fé, bem como, concomitantemente, suas opiniões concernentes à ópera daquela noite.

O *Los Angeles Times* do dia 16 de agosto traz uma crítica musical assinada por Martin Bernheimer, crítico musical deste jornal. Bernheimer apresenta ao leitor as

questões das dificuldades para a montagem de *Yerma* devido aos problemas de espólio de ambos os autores e enaltece a iniciativa da Ópera de Santa Fé em trazer primeiras audições aos Estados Unidos. O crítico aborda o tema da falta do libreto e considera as melhores partes da ópera justamente aquelas em que Lorca escreve solilóquios, os quais Villa-Lobos transforma em momentos ariosos. Bernheimer faz comentários críticos em relação à composição de Villa-Lobos e diz não perceber em suas melodias o nacionalismo esperado do compositor. Compara-as à escrita de Puccini e é severo em relação à concepção cênica. Elogia Mirna Lacambra pelo desempenho durante a exaustiva ópera, o coro e todo o elenco. Todavia, avalia Wakefield como rígido e gutural.

O jornal *Houston Chronicle* do dia 16 de agosto traz sua contribuição crítica com a assinatura de Ann Holmes. A editora de artes deste periódico descreve a narrativa da obra e critica Villa-Lobos por não ter se dedicado mais ao drama em si, tendo seus momentos de desenvolvimento e realizações musicais independentes da trama à qual considera que deveria estar subordinada. A editora elogia a atuação de Lacambra e tenta analisar a função do coro na obra, comparando-o às funções de um coro no teatro grego.

Carl Cunningham, do *The Houston Post*, cogita em seu artigo publicado no dia 17 de agosto de 1971 a possibilidade de *Yerma* poder satisfazer o gosto do público. O autor refere-se à tradição da Ópera de Santa Fé de trazer anualmente novidades mundiais para o público americano. Descreve a obra e compara a música às composições de Debussy e Puccini. Arrisca o palpite de haver um modalismo em alguns trechos da obra. Em todo o corpo do texto Cunningham tece elogios ao coro, ao elenco e à cena, sendo um pouco reflexivo em relação às pinturas do artista Giorgio de Chirico que foram projetadas entre um ato e outro.

No dia 20 de agosto o *The New México Independent* publica um texto sem assinatura que traz uma visão diferente das críticas e dos artigos até então publicados. Ele fala do ensaio geral realizado para jovens da cidade e cita algumas opiniões pessoais do jovem público. Após descrever a obra de Lorca o autor relata que Villa-Lobos reafirma e enfatiza a trama lorquiana. Elogia Lacambra por sua performance e não é tão elogioso em relação a Wakenfeld. Por fim, termina com a opinião dos jovens que perceberam a dificuldade de entendimento quando se trata de estrangeiros cantando em outro idioma.

Donald Doody escreve especialmente para o *The Times – Picayune* em 22 de agosto. Doody inicia seu texto falando da Ópera de Santa Fé que recebia as atenções de todo o país por conta da premiere de *Yerma*. Menciona as celebridades que marcaram presença neste evento e compara a música de Villa-Lobos com a de Puccini, insinuando até que *Yerma* poderia ser uma obra tardia de Puccini e que, assim sendo, facilmente seria integrada ao repertório operístico mundial. Doody fala sobre a obra de Lorca e faz comentários elogiosos em relação ao elenco envolvido. Mais uma vez o bom desempenho de Mirna Lacambra é focado e o de John Wakenfeld, reprovado. Doody é um dos poucos a fazer comentários negativos a respeito do maestro. Keene, na opinião do crítico, usou de providências que remetem mais às características da música italiana do que da música ibérica. O autor diz que Keene pautou a sua performance por frequentes clímaxes musicais nunca resolvidos. Doody afirma que estas lacunas na interpretação de Keene, juntamente com a falta de contraste na escrita vocal, fazem-no pensar que Villa-Lobos certamente faria cortes e elaboraria melhor a partitura, se estivesse vivo. O crítico termina com comentários negativos em relação à direção de cena e ao cenário em si.

O jornal *The Midland Reporter Telegram* do dia 22 agosto traz o texto de Roger Southall, reporter deste jornal. Southall inicia seus comentários fazendo alusão às dificuldades em montar uma primeira audição e elogia a iniciativa do Santa Fé em ter feito desta prática já uma tradição da casa. Ele ainda menciona as celebridades que compareceram ao grande concerto e afirma que mesmo que eventualmente não tenham apreciado a ópera, certamente se envolveram no clima frenético que pairava no ambiente. Southall elogia a performance de Lacambra, mas é da opinião que *Yerma* não entrará para a programação *standard* de óperas das grandes casas da Europa e Estados Unidos. Critica a falta de apelo visual nas cenas e classifica *Yerma* como “exaustiva”. Exaustivo também seria o papel da protagonista *Yerma*. O autor ainda afirma que a orquestração de Villa-Lobos é um pouco exagerada para os cantores e chega a sugerir cortes para que a ópera seja mais exequível.

O *Newsweek* de 23 de agosto traz um texto informativo e crítico sobre o cenário operístico americano no momento de sua publicação. *Yerma* ganha destaque por ser a primeira audição musical e por apresentar características criticáveis e elogiosas de todos

os setores da mídia. O autor desconhecido descreve a obra e a compara à música de Puccini, baseado na opinião do maestro Keene, que recebe elogios do autor. Mais uma vez Mirna Lacambra é o foco dos comentários elogiosos e Wakenfeld, de reprovações. O autor cita a opinião de John Crosby, diretor geral da companhia, que se refere à personagem Yerma como sendo um símbolo da libertação de todas as mulheres do mundo.

A crítica do *Time*, publicada em 23 de agosto, faz observações diferentes das feitas até então. Comenta características das obras de Lorca que as habilitam a serem facilmente tornadas óperas, citando pelo menos quatro vezes que *Bodas de Sangue* foi musicada. Fala das dificuldades para a montagem de *Yerma* por conta de problemas burocráticos e elogia a música de Villa-Lobos, usando as palavras do maestro Keene, que o compara a Puccini, Stravinsky e Strauss. O autor desconhecido cita semelhanças de *Yerma* com outras óperas que centralizam toda a trama em uma personagem, como Elektra, Salomé e Medéia. Vários elogios são feitos a Mirna Lacambra, mas critica a direção de cena, que fez com que a performance de Lacambra fosse comparável à atuação de Theda Bara em seus filmes. O texto segue relatando os papéis “insignificantes” que circundam Yerma e define a ópera como algo terrivelmente enfadonho.

Lloyd Schwarz, do jornal *The Boston Globe*, em 31 de agosto, já classifica *Yerma* na manchete como uma ópera “intensa”. Afirma erroneamente que *Yerma* seja a única ópera de Villa-Lobos e segue analisando as dificuldades de absorção da mesma, principalmente pelo fato de Villa-Lobos ter se preocupado em colocar música no texto de Lorca na íntegra. Segundo ele, a recusa em fazer cortes no texto de Lorca, enfatiza a monotonia do tema e a estrutura episódica que a ópera acaba por receber. A ópera, segundo Schwarz, não tem o mesmo poder que a peça tem, o que a deixa desinteressante. O autor diz que *Yerma* é um Puccini sem calor, um Debussy sem nuance e um Max Steiner sem Beth Davis. Contudo Lloyd Schwarz afirma que há momentos belíssimos, típicos da concepção villalobiana.

A revista *The New Yorker* de 4 de setembro de 1971 classifica *Yerma* como um insucesso e que isto se deve ao fato de Villa-Lobos ter colocado a obra de Garcia Lorca palavra por palavra na música. *Yerma*, para o autor anônimo, é interminavelmente falante e entediante ao mesmo tempo.

No artigo de John Ardoin para a revista *Opera – Annual festival issue*, exemplar de outono de 1971, o autor elogia a obra de Villa-Lobos em geral, mas afirma que para ópera ele não foi bem sucedido. Ardoin diz que Villa-Lobos acabou ficando preso, sem chances de desenvolvimento e de respiração, pelo fato de ter musicalizado palavra por palavra do texto de Lorca, alçando assim voo muito baixo.

Na revista *Opera News* de outubro de 1971, Spight Jenkins compara a música de Villa-Lobos com a de Puccini e a de Debussy. Tece comentários elogiosos em relação ao elenco da ópera, e principalmente em relação a Mirna Lacambra, que também aqui recebe os elogios calorosos de mais um crítico. John Wakenfeld novamente recebe comentários não elogiosos em relação à sua performance. Para Jenkins, *Yerma* foi montada em uma versão escura e a música é entediante.

Em novembro de 1971 é publicada a revista *BMI - The many worlds of music*. O autor anônimo descreve a narrativa da obra e o início das montagens e lembra os atrasos ocasionados por problemas de ordem burocrática no tocante aos direitos autorais de ambas as famílias.

O que se percebe nos artigos e críticas escritos na ocasião da primeira montagem de *Yerma* é a constante abordagem dos mesmos aspectos. Praticamente todos os textos buscam enfatizar a importância da Ópera de Santa Fé e são elogiosos em relação à performance do soprano Mirna Lacambra. O estilo villalobiano é constantemente comparado aos estilos de outros compositores como Puccini, Strauss e Stravinsky e o caráter exótico de Villa-Lobos recebe as atenções em todos os artigos. Porém, pouco se fala a respeito da questão musical, sem que se ampare em um aspecto comparativo. Tanto os críticos como os jornalistas permanecem na superfície das análises e se contentam em mostrar possíveis influências que Villa-Lobos recebeu de compositores europeus. As análises, críticas ou os relatos permanecem no mesmo patamar de profundidade como se fossem resultados da apreciação da ópera em apenas uma de suas duas récitas durante aquele festival de 1971. Pouco se fala a respeito dos autores, Villa-Lobos e Lorca – que em alguns textos recebem atenção mais focada, mas no geral figuram como coadjuvantes das próprias obras.

Apesar desta lacuna observada, a quantidade de textos alusivos à ópera deve ser aquilatada. A produção americana rendeu 24 textos publicados na mídia especializada e nos jornais da região. Em comparação à *première* brasileira de 1983, ocasião em que deveria haver uma produção de textos, artigos, críticas e análises substancial, temos apenas duas críticas encontradas. As assessorias de imprensa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do Teatro Amazonas não possuem um acervo com este material de mídia devidamente catalogado.

No Brasil temos a opinião do crítico de música Luiz Paulo Horta, que escreve para o *Jornal do Brasil* no dia 26 de maio de 1983, dizendo que a ópera parece ter sido, para o compositor já no final de sua vida, como uma “catarse de emoções reprimidas”. O crítico considera *Yerma* a “única ópera importante” de Villa-Lobos e congratula a iniciativa de trazer aos palcos brasileiros a ópera depois de 27 anos de sua composição. Ele aborda as dificuldades que o espólio das duas famílias trouxeram para a montagem da ópera, assim como elogia o elenco de cantores e a equipe do Teatro Municipal.

Reconhece publicamente o valor do maestro Mario Tavares, dizendo que ele consegue “domar” a orquestra e tece ilações entre a ópera e a obra de Puccini e de Wagner. As influências wagnerianas ou puccinianas na obra de Villa-Lobos se veem, na opinião do crítico, no tecido orquestral que ele estabelece e nas melodias generosas do compositor. Segundo Horta, a orquestra luxuriante desempenha o mesmo papel das orquestras de Wagner. Ainda na temática Wagner, Horta se remete ao esforço dos cantores protagonistas, principalmente do papel principal *Yerma*, que com fôlego inesgotável fica praticamente todo o tempo em cena, tendo um desempenho digno das personagens femininas de Wagner.

Luiz Paulo Horta reporta como foram as negociações iniciais para a composição da ópera encomendada por Blankenship nos EUA. Faz um pequeno percurso histórico abordando a questão da ideia inicial de ter sido feito um libreto em inglês, e refere-se ao interesse do Covent Garden e do Saddlers Wells em trazer a ópera para os palcos londrinos, com a condição de que fosse feita em inglês – montagens estas que não ocorreram justamente por conta desta condição imposta. Horta termina sua crítica tecendo elogios à direção cênica de Adolfo Celli e ao cenário de Markus Flaskmann.

Homero Icaza Sanchez, crítico da *Veja*, publica nesta revista suas considerações em relação à montagem realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Diferentemente de Horta, Sanchez se refere à ópera como uma “não ópera”, valendo-se da opinião do maestro Keene, da primeira montagem em Santa Fé que dissera que havia várias lacunas na estrutura musical da ópera, o que o obrigou a fazer adaptações. Apesar da opinião do maestro Keene, Sanchez tece elogios à encenação de Adolfo Celi, dizendo que este preferiu a montagem na forma de “ópera de camara”, em detrimento à montagem de “ópera séria”. Sanchez segue seu raciocínio crítico elogiando os componentes realizadores da ópera. Ao dizer que a regência segura e controlada do maestro Mario Tavares conseguiu controlar o brilho “hollywoodiano”, Sanchez implicitamente critica a concepção de Villa-Lobos, observação já feita no início do artigo, quando se reporta à opinião de Keene, que afirmou ter sentido um “forte sabor de trilha sonora de filme americano”. Da mesma forma, elogia a performance de Aurea Gomes, que prefere, segundo o crítico, a fala como solução para as notas graves de contralto que a partitura impõe. Refere-se aos coadjuvantes como seguros, corretos e eficientes, mas deixa claro que a coreografia e os figurinos não estão condizentes com a concepção cênica devida.

O material jornalístico disponibilizado pela Biblioteca Nacional de Montevideu constitui-se de apenas de um artigo publicado em jornal local<sup>37</sup>. O texto foi escrito antes da primeira récita e aborda unicamente as questões relacionadas à montagem em si, como o elenco e a concepção cênica e traz pequenas biografias do soprano Maria Luiza Tamez e do maestro David Machado. No texto encontramos também a programação da temporada de 1987 e a informação de que naquele ano as récitas seriam transmitidas ao vivo pela televisão para todo o país.

---

<sup>37</sup> Não foi revelado o nome do jornal nem o autor do texto, pela Biblioteca Nacional de Montevideo.

### 3.3.1 Comparativo das críticas sobre as montagens de Yerma

**Quadro 17** - Comparativo das críticas sobre as montagens de Yerma

<b>Temas</b>	<b>Villa-Lobos</b>	<b>Lorca</b>	<b>Libretto</b>	<b>Cantores</b>	<b>Montagem cênica</b>	<b>Aspectos musicais</b>	<b>Outros</b>
<b>Autores</b>							
<i>Santa Fé Fanfare</i> (anônimo)* 06/1971							Artigo que anuncia a apresentação da ópera. Cita nomes dos autores e do elenco envolvido.
<i>The New Mexican</i> Dunningan* 08/08/1971							Artigo que anuncia a apresentação da ópera. Cita nomes dos autores e do elenco envolvido.
(nome do jornal desconhecido) Lamb 12/08/1971				Enaltece o trabalho de Mirna Lacambra, mas critica a simplicidade da concepção cênica.			Discorre sobre o tema.
<i>The New Mexican</i> Dunningan 13/08/1971				Elogia a performance de Lacambra.	Descreve em detalhes a montagem. Cena poderia ser mais elaborada.	Compara-a à música de Puccini, Schönberg.	Regência quase sempre precisa.
<i>The Tribune</i> Vilella 13/08/1971	Elogia a música.			Texto basicamente elogiando Lacambra.			Alguns elementos cênicos e musicais são abordados.
<i>New York Times</i> Shermann 14/08/1971				Elogia Lacambra.		Compara-a com Puccini	Descreve a obra e comenta sobre atrasos para a première. Elogia o maestro.
<i>San Francisco Chronicle</i> Commanday 14/08/1971			Primeiro a abordar a questão da falta do Libreto	Elogia Lacambra e reprova Wakefield (Juan)	Cena estática e convencional.	Compara-a com Puccini	Crítica o maestro em relação ao terceiro ato.

<i>The Christian Science Monitor</i> Waugh 14/08/1971			Aborda a musicalização do texto.	Elogia Lacambra e reprova a Wakefield. Elogia a performance dos outros cantores e coro.			Interpreta a função do coro na da trama. Elogia o maestro.
<i>Albuquerque Journal</i> Taylor				Elogia Lacambra.			Elogia o maestro.
<i>La Vanguardia Española</i> 15 e 18/08/1971		Autor é tema principal da reportagem.		Elogia Lacambra.	Elementos cênicos são abordados.		Descreve a ópera. Alude às críticas elogiosas do <i>New York Times</i> .
<i>The New Mexican</i> Dunning 15/08/1971							Enfatiza a importância da SFO no trabalho de difusão de óperas contemporâneas. Fala da presença de personalidades na noite de estréia e suas opiniões.
<i>Los Angeles Times</i> Bernheimer 16/08/1971	Diz não perceber o nacionalismo esperado no compositor.		Fala da falta de libreto e diz que melhores momentos são os solilóquios de Lorca.	Elogia Lacambra e crítica Wakefield.	Crítica severamente cena e cenário.	Compara com Puccini.	Aborda a questão do espólio de ambos os autores.
<i>Houston Chronicle</i> Holmes 16/08/1971	Crítica Villa-Lobos por não ter se dedicado mais ao drama.			Elogia Lacambra.			Descreve a obra e procura interpretar a função do coro.
<i>The Houston Post</i> Cunningham 17/08/1971				Elogios aos cantores.	Crítica veladamente as pinturas projetadas no palco.	Compara a Puccini e Debussy e diz haver trechos modais.	Fala da tradição de SFO em óperas inéditas.

<i>The New Mexico Independent</i> (anônimo) 20/08/1971				Elogia Lacambra e reprova Wakefield.			Relata o ensaio geral aberto a alunos de escolas da cidade.
<i>The Times – Picayune</i> Doody 22/08/1971	Diz que se o compositor estivesse vivo faria cortes.			Elogia Lacambra e reprova Wakefield.	Crítica cena e cenário.	Compara a Puccini.	Fala sobre SFO como foco de atenções naquele momento. Crítica o maestro.
<i>The Midland Reporter Telegram</i> Southall 22/08/1971	Considera orquestração exagerada e carente de cortes.			Elogia Lacambra.	Crítica a falta de apelo visual.		Aborda o tema do atraso para estréia. Fala sobre celebridades presentes. Considera a ópera exaustiva.
<i>Time</i> (anônimo) 23/08/1971	Elogia o compositor.	Fala sobre outras obras de Lorca.		Elogia Lacambra, mas diz que os outros papéis são insignificantes.	Crítica severamente a cena.	Compara a Puccini, Stravinsky e Strauss.	Fala sobre o atraso para a estreia e compara a ópera com outras em que mulheres centralizam o drama. Diz que a ópera é enfadonha.
<i>Newsweek</i> (anônimo) 23/08/1971				Elogia Lacambra e reprova Wakefield.		Compara a Puccini.	Descreve da ópera.
<i>The Boston Globe</i> Schwarz 31/08/1971			Dificuldade de absorção por conta da falta de libreto.			Compara a Puccini e Debussy.	Acha a ópera desinteressante e monótona.
<i>The New Yorker</i> (anônimo) 4/09/1971			Diz ser um insucesso pela falta de libreto.				Considera a ópera interminavelmente falante e entediante.
<i>Opera – annual festival issue</i> Ardoin Outono de 1971	Elogia o compositor, mas considera que em <i>Yerma</i> ele não foi bem sucedido.		Diz que a falta de libretto fez com que toda a ópera ficasse presa e sem movimento.				

<i>Opera News</i> Jenkins Outubro de 1971				Elogia Lacambra e elenco. Reprova Wakefield.	Considera a cena escura.	Compara Villa-Lobos a Puccini e Debussy. Considera a música entediante.	
<i>BMI - the many worlds of music</i> Novembro de 1971							Aborda a questão do espólio como problema para a estreia.
<i>Jornal do Brasil</i> Horta 26/05/1983**					Elogia cena e cenário.	Elogia maestro e compara Villa-Lobos a Puccini, Wagner e Stravinsky.	Considera-a a única ópera importante do compositor.
<i>Veja</i> Sanchez 1/06/1983**	Critica veladamente a composição.			Elogia Aurea Gomes.	Elogia cena e cenário, mas diz que coreografias e figurino não estão adequados.		Diz ser uma “não-ópera”.
<i>(Nome do jornal uruguaio desconhecido)</i> (anônimo)***							Artigo que anuncia a apresentação da ópera. Cita nomes dos autores e do elenco envolvido. Há um pequeno currículo do maestro e da cantora protagonista.

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

\*artigos publicados antes da estréia nos Estados Unidos

\*\* artigos brasileiros

\*\*\* artigo uruguaio

A partir do quadro que compara as críticas de todas as performances realizadas até o presente momento podemos perceber que o foco principal de boa parte das críticas e artigos é a performance da cantora que protagoniza a ópera. Os demais cantores, via de regra, recebem maior atenção dos jornalistas e críticos, mas nas críticas musicais especializadas eles dividem a atenção com outros pontos relevantes como montagem, aspectos musicais e compositor. Villa-Lobos é citado e analisado em apenas oito das 27 reportagens, críticas e artigos. Garcia Lorca é o menos analisado ou citado – somente em duas críticas o escritor espanhol é mencionado com maior ênfase. A questão do libreto é também algo que não recebeu um olhar mais atento dos críticos e jornalistas; apenas seis artigos e críticas abordam o tema, sendo que somente os críticos especializados em música lidaram com a temática; os jornalistas e articulistas não se preocuparam com esta particularidade da ópera. Como se trata aqui de jornais periódicos voltados para o público comum, os assuntos mais concernentes às questões musicais e estruturais da ópera se limitam a observações musicais gerais.

### **3.4 Observações sobre a questão das influências que Villa-Lobos recebeu em sua obra**

Uma tendência da literatura ainda especulativa nos assuntos musicológicos do século XX é a de procurar na obra de compositores contemporâneos as influências que ele sofreu na concepção de seu legado. Esta procura pela influência européia é ainda mais acentuada quando se trata de compositores nascidos nas Américas, que inexoravelmente passam por este olhar analítico. Considerar o ambiente em que o compositor vivia é um fato contundente para entendê-lo melhor. O impressionismo francês certamente norteou muitas das composições de Villa-Lobos, assim como o verismo italiano fez com as obras de Carlos Gomes. Ambos os compositores buscaram na França e na Itália, respectivamente, um aprimoramento de seus conhecimentos composicionais na busca, talvez, por um estilo próprio. Carlos Gomes, atacado pelos artistas envolvidos na Semana de 22, de que Villa-Lobos fazia parte, fora ridicularizado pelos modernistas, tendo sua música classificada como “velha” e até “horrível, inexpressiva, postiça e nefanda”, segundo Oswald de

Andrade (FREITAS, 2009). Villa-Lobos não foi alvo das mesmas críticas, já que representava a nova era da música brasileira. Mesmo embuido do espírito de busca da “brasilidade”, foi na Europa que Villa-Lobos foi se fixar para mostrar sua arte. Um paradoxo, talvez, buscar a brasilidade em solo Europeu.

Nas críticas para *Yerma* é sempre atribuída principalmente uma influência de Wagner, Stravinsky e Puccini, mais do que o impressionismo francês, o que seria mais razoável, pois foi na França que Villa-Lobos se radicou.

O próprio Villa-Lobos discordava destas comparações. Citado por Wright (1991, p. 67), Villa-Lobos declarou que acreditava ser possuidor de estilo próprio:

Não acredito na avaliação da música de ninguém. Na minha musica não há estas chamadas influências. É totalmente americana – de nosso continente – pertencente a nenhuma escola ou tendência especial. Como sei o que inspirou o Choro no.8 e 9? Minha resposta é que não sei o significado da palavra “inspiração”. Eu crio a musica da necessidade, biológica necessidade. Escrevo porque não posso conter. Não sigo um estilo ou moda... quando escrevo, é de acordo com o estilo Villa-Lobos .<sup>38</sup> (VILLA-LOBOS *apud* WRIGHT, 1991, p.67).

Contrapondo-se a esta declaração, Peppercorn<sup>39</sup> aponta características nas composições de Villa-Lobos que trazem consigo elementos que suscitam comparações.

No artigo *Foreign influences in Villa-Lobos's music* (PEPPERCORN, 1992), a estudiosa de Villa-Lobos indica pensamentos ideológicos de Wagner como fonte inspiradora para Villa-Lobos, dizendo que a “palavra” exercia a mesma influência nas obras de ambos os compositores. Questionável esta afirmação, tendo em vista que Villa-Lobos compôs apenas quatro óperas: *Izaht*, (1912/1918), *Magdalena*, (1947), *Yerma*, (1956), *A Menina das Nuvens*, (1958). O papel da “palavra” como fonte de expressão de sua filosofia estaria, segundo a pesquisadora, nas obras sinfônicas de Villa-Lobos,

---

<sup>38</sup>*I do not believe in quoting anyone else's music. In my music there are no so called influences. It is thoroughly American—of our continent—belonging to no school or special trend.How do I know what inspired Choros no. 8 and no. 9? My answer is that I do not know what the word inspiration means. I create music out of necessity, biological necessity. I write because I cannot help it. I follow no style or fashion.... When I write, it is according to the style of Villa-Lobos*

<sup>39</sup> Lisa Margareth Peppercorn é uma musicóloga teuto-brasileira que dedicou toda sua obra às pesquisas sobre o compositor Villa-Lobos. Peppercorn é referência quando se trata do assunto e seu legado abrange praticamente toda a obra e vida do compositor.

compostas com base em textos escritos pelo próprio compositor, como a primeira sinfonia, que possui texto que remete à alma e ao destino do artista em relação ao universo.

Os grupos musicais volumosos, alguns com mais de 100 integrantes, a melodia e a textura rítmica também são fatores que fazem com que Peppencorn relacione Villa-Lobos a outros compositores como Strauss, Wagner e Tchaikowsky.

Na análise das críticas e reportagens realizadas na ocasião da primeira montagem de *Yerma* em Santa Fé, Estados Unidos, fica patente a comparação da ópera com estes compositores, principalmente com Puccini. O compositor italiano tem como uma de suas características principais o caráter melódico de suas árias. Ao analisarmos *Madama Butterfly* (1904), *La Boheme* (1896), *Turandot* (1926) e *Tosca* (1900)<sup>40</sup>, percebemos que as melodias das árias fazem um contraponto até estilístico com o restante do corpo da ópera. *Turandot*, por exemplo, traz em árias como *Nessun dorma*, a tradição do *bel canto* italiano e remete ao estilo verdiano tão apreciado pelos operistas. Puccini conecta árias, duetos e outros ensembles de caráter extremamente melódico e mavioso com uma linha de acordes contrastantes e sem uma coerência tonal típica da escola anterior ao seu tempo. É justamente neste ponto, que os críticos e jornalistas se apoiaram para poder situar Villa-Lobos em seus comentários. Já que Villa-Lobos não era um compositor amplamente explorado nas salas de concertos americanas, e como tratava-se de uma estréia mundial, houve a necessidade de atribuir à obra características de outras obras de outros compositores famosos para que o público pudesse ter algum arcabouço teórico, mesmo que infundado, à guisa de entendimento melhor de uma obra inédita.

Se Puccini era um “melodista” e por isto tornou-se referencial para a obra de Villa-Lobos, esta comparação pode ser questionada. O fato de um compositor ter tido suas características não faz dele paradigma para avaliar outros que ocasionalmente possam utilizar dos mesmos atributos. O virtuosismo de Paganini ao violino não é comparado ao virtuosismo de Liszt ao piano, e fazer o mesmo com compositores cuja diferença de idade é aproximadamente de 30 anos apenas, talvez não reflita a realidade.

Villa-Lobos assemelha-se a Puccini no que diz respeito às belas melodias inseridas às vezes em um contexto aparentemente desestruturado. Exemplo em *Yerma* desta

---

<sup>40</sup> Datas das primeiras audições mundiais

característica é o dueto de Yerma com Victor no primeiro ato. Este ato repleto de harmonias densas e sem uma linha tonal como norte, é o mais longo e o que apresenta uma dissolução quase completa, com ilações tonais ou modais. Ao sabor das notas e dos acordes em si, Villa-Lobos prende-se à prosódia teatral e faz com que todo o ato padeça de uma morosidade. No final do primeiro ato, porém, Villa-Lobos traz o dueto de Yerma com Victor, que apresenta características tonais em meio à tonalidade suspensa até então.

Villa-Lobos não atribui a *Yerma* a mesma estrutura observada nas óperas de Puccini, Wagner, Debussy, Strauss e Stravinsky. Ele segue o seu estilo próprio de compor, mas a similaridade em alguns aspectos traz à tona a tendência à comparação. Em relação à orquestração há inúmeras comparações com Wagner e Puccini. Na verdade, se o efeito causado pela orquestra na ocasião da premiere mundial em Santa Fé foi de uma orquestra volumosa, ao estilo de Wagner e Puccini, isto da-se ao fato do maestro Keene não ter seguido à risca as indicações do compositor. Villa-Lobos compõe para uma orquestra de 28 a 32 músicos no máximo e não usa todos os naipes de cordas, usando apenas um quinteto. Nas montagens brasileiras este detalhe também foi ignorado e todos os naipes de cordas foram utilizados. Indubitavelmente, isto acarretou uma massa orquestral enorme, o que passa a impressão de grandiosidade na orquestração, assemelhando-se à grandiosidade da orquestração wagneriana e até pucciniana. A simplicidade buscada em de uma orquestra de no máximo 32 integrantes, corrompida pela decisão dos maestros em todas as montagens até o momento, é também comparável à simplicidade que Villa-Lobos atribui ao cenário e à indumentária.

Villa-Lobos, Puccini, Wagner e Debussy não seguem o modelo de “recitativo-ária”, do período anterior. Os *concertati* já não acontecem mais e em *Yerma*, especificamente, um *intermezzo*, com nome de “Pastoral” aparece para reforçar semelhanças tão buscadas pelos críticos. O caráter percussivo e rítmico de Stravinsky também é um elemento apontado como “influência”. Em uma sequência cronológica de datas de nascimento temos Wagner (1813), Puccini (1858), Debussy (1862), Stravinsky (1882) e Villa-Lobos (1887), podemos observar um período comum a todos os compositores, que apesar de idades diferentes, compuseram contemporaneamente. Somente pelo fato de Villa-Lobos ser o mais novo ele é por força o compositor a ser influenciado?

### 3.5. Considerações sobre os aspectos da viabilidade para montagens

Certamente a grande dificuldade para a montagem de *Yerma* é, ao lado das dificuldades musicais apresentadas na obra, encontrar um soprano que seja capaz de concentrar todos os atributos musicais e dramáticos em si e que tenha uma capacidade vocal e até física que lhe propicie estar durante os 3 atos em cena realizando um papel de dificuldades explícitas. Fora isto a montagem da ópera se mostra bastante exequível. A orquestra idealizada por Villa-Lobos deveria ser formada por 28 a 32 músicos. Nas montagens feitas no Brasil, e pelo que se tem notícia através dos relatos recebidos de Santa Fé, optou-se por usar naipes completos das cordas, com dez ou mais músicos por naipe, o que iria de encontro à vontade do compositor. Mas levando-se em consideração que 30 músicos não formam uma orquestra volumosa, podemos pensar que um grupo quase camerístico pudesse trazer facilidades para ensaios, pois teríamos apenas solistas, e problemas com afinação em de naipes, assim como questões concernentes ao entendimento da obra, ficariam restritos às discussões e análises somente conseguidas em grupos de câmara. A orquestra reduzida é auxiliar à performance dos cantores, haja vista que o volume sonoro de uma grande orquestra é sempre um fator preocupante para cantores, principalmente aqueles com vozes agudas ou de caráter mais camerístico.

A questão relacionada ao quinteto de cordas que Villa-Lobos sugere, poderia ser motivo para maiores análises. No que diz respeito ao volume da massa orquestral que se consegue utilizando os naipes de cordas na sua totalidade, resolução adotada pelos maestros nas cinco montagens realizadas até o momento, traz seguramente ao público uma das características de Villa-Lobos, que é a riqueza de timbres e uma massa orquestral volumosa. A orquestração de *Yerma* é em sua concepção bastante vasta, mormente no naipe das percussões e tendo apenas um quinteto de cordas talvez ocasionasse algum prejuízo para o efeito sonoro que estas cordas produziriam. Em contrapartida, os naipes completos das cordas, juntamente com o resto da orquestra plena de sopros e percussão, passa a ser um desafio a mais para os cantores que terão que projetar suas vozes através desta grande orquestra para conseguir atingir o público de maneira adequada. A concepção mais

intimista de Villa-Lobos para a ópera pode, portanto, ser um fator a ser considerado na ocasião da montagem, juntamente com o diretor de cena.

Em relação aos cantores solistas, exceto Yerma, que apresenta as mais diversas dificuldades musicais e dramáticas, os outros solistas exercem seus papéis de forma moderada, não há grandes desafios musicais ou dramáticos e, de forma geral, estão sempre subordinados à personagem principal, servindo-lhe de apoio. O coro, por sua vez, não necessita ser volumoso e pode ser usado de várias formas, ora como Lavadeiras, ora como Muchachas e no final como a grande procissão. Em momento algum na ópera o coro e os grupos menores se apresentam concomitantemente, o que proporciona esta flexibilidade de utilização dos mesmos coralistas para momentos diferentes.

Igualmente, o cenário também é um fator que não apresenta grandes dificuldades de execução. O primeiro ato é a casa de *Juan*, cenário simples e sem necessidade de efeitos especiais. Os atos seguintes são ambientados ao ar livre, e podem utilizar o mesmo cenário, havendo apenas uma mudança de luz para a diferenciação da procissão que encerra a ópera. Este subterfúgio foi usado na montagem de Manaus em 2010.

*Yerma* é, portanto, uma ópera que não necessita de produções grandes e de alto custo para sua realização. Como já foi dito, a grande questão que poderia ser um entrave para a inclusão da obra no roteiro operístico seria a personagem principal, fato este que até poderia ser um fator de interesse, se colocássemos a personagem Yerma como um grande feito a ser alcançado. Assim como Isolda, Salomé, Carmen, Medéa e Manon, Yerma figuraria como personagem alvo a ser alcançado por grandes sopranos que possuem este desafio em seus currículos.

## CONCLUSÃO

*Yerma*, de Villa-Lobos, apresenta vários fatores que poderiam ser motivos para estudos mais aprofundados. A interdisciplinaridade que ela oferece abrange aspectos não somente musicais, como também de vários segmentos da área de humanas e artes. Neste trabalho pioneiro enfocamos aspectos mais fundamentais para o entendimento da obra, como a questão do libreto. No capítulo 1 pôde-se ter um arcabouço teórico do que é um libreto e de como *Yerma* se insere nesta temática. Vimos que a obra de Villa-Lobos, composta a partir do uso do texto dramático teatral de Garcia Lorca sem a participação de um libretista, possui características específicas de uma nova corrente de estudos operísticos, que está ainda em fase de estruturação. Portanto a terminologia para classificar elementos caracterizadores deste patamar onde se encontram várias óperas, inclusive *Yerma*, deve ser usada ainda com reservas e precaução. *Literaturoper* é o termo que denomina esta corrente de estudos e ainda não recebeu uma tradução em outros idiomas, talvez conservará sua forma germânica, assim como outros termos, que após concebidos em alemão, não puderam ser traduzidos e cristalizaram-se no idioma original, como *Gestalt*, *Weltanschauung* e *Bauhaus*.

Há fortes indícios de que *Yerma* de Villa-Lobos deva ser a primeira ou a única ópera composta nos moldes da *Literaturoper*, que não sofreu alterações, cortes ou adaptações, tendo seu texto praticamente integralmente musicado por Villa-Lobos. Não foi possível, entretanto, analisar comparativamente todas as óperas compostas nestes moldes para poder afirmar categoricamente esta hipótese. Baseando-nos em relatos e referências de outros musicólogos e estudiosos, presumimos que Villa-Lobos tenha sido inovador e intrépido ao conceber *Yerma* sem cortes ou adaptações. Entretanto, uma análise para podermos provar esta hipótese fica para uma outra circunstância, haja vista o número considerável de óperas já compostas de acordo com os postulados da *Literaturoper*.

Os aspectos musicais abordados no capítulo 2, principalmente as possíveis dificuldades proporcionadas pelo compositor no tocante à escrita, tessitura das vozes, orquestração, métrica, afinação e outros detalhes somente encontrados no ineditismo de Villa-Lobos, puderam ser apontados. Uma questão importante levantada neste capítulo é o fato de Villa-Lobos ter em sua partitura a orquestração de no máximo 32 pessoas, que aponta o uso de um quinteto de cordas no lugar de naipes completos. Esta determinação não foi acatada pelos maestros nas montagens realizadas até o presente momento. A participação dos naipes completos trazem, seguramente, uma massa orquestral volumosa, entretanto, além de não seguir as determinações do compositor, aumenta o grau de dificuldade da ópera para os cantores. As dificuldades musicais, apresentadas neste capítulo e, através de entrevistas, confirmadas no capítulo 3, ganham um agravante que é justamente ter que suplantar esta massa orquestral volumosa conseguindo atingir o público.

No capítulo 3, baseando-nos nas entrevistas concedidas, foram devidamente comprovadas as hipóteses levantadas no capítulo 2, que apresentou aspectos que, acreditamos, poderiam ter gerado dificuldades para maestros, cantores, ensaiadores e dramaturgos. Em alguns casos as suposições de dificuldades não correspondem à realidade, pois segundo relato de cantores e instrumentistas, o entendimento musical é uma questão maior a ser discutida. O capítulo 3 mostra, ainda, críticas especializadas que foram registradas em jornais e revistas nas ocasiões das montagens em Santa Fé (EUA), Rio de Janeiro, Montevidéu (Uruguai), Londres e Manaus. O uso de um quinteto de cordas, da forma determinada por Villa-Lobos visto no capítulo 2, não apresenta o impacto da massa orquestral volumosa esperada nas obras de Villa-Lobos, mas caso fosse assim usado, traria um aspecto intimista e camerístico à ópera, facilitando pelo menos neste aspecto a performance dos cantores. Outra facilidade que isto implicaria seria na viabilidade de montagem desta ópera. O modelo “Pocket Opera” tem sido muito apreciado quando o assunto é divulgação do gênero. Há situações nas quais óperas já do repertório dos circuitos americanos e europeus, recebem uma roupagem mais concisa no que diz respeito ao tempo da performance em si: atos são condensados e orquestras reduzidas para que o público

tenha apenas o cerne conceitual de cada obra. No caso de *Yerma*, ela já se apresenta originalmente de uma forma reduzida, exceto o naipe da percussão que é deveras deversificado, mas no cômputo geral, 32 músicos, formação máxima prevista pelo compositor, não representa um grande número de instrumentistas. Esta característica tornaria *Yerma* até mesmo para sua própria divulgação uma ópera de relativo fácil acesso. Seguramente os cortes não propostos por Villa-Lobos deveriam ser realizados, sintetizando a ópera em talvez 2 atos ou quiçá 1 grande ato.

Outras áreas que poderão encontrar neste trabalho alguma fonte para suas análises são os Estudos Literários e Estudos Operísticos. Nos Estudos Literários já há uma linha de pesquisa que se ocupa somente com as obras de Garcia Lorca. Em institutos de línguas românicas de universidades brasileiras e também no exterior, o Espanhol é um dos idiomas mais procurados como foco de estudos para tantos pesquisadores e estudiosos. Garcia Lorca, por se um dos maiores poetas e escritores espanhóis, é amplamente estudado, avaliado e encenado. Este trabalho é uma adição para os que se ocupam com a temática lorquiana, até pelo fato de se tratar de uma de suas obras mais importantes de seu legado, já que *Yerma* é, ao lado de *Bodas de Sangue* e *A casa de Bernarda Alba*, parte da trilogia maior do escritor.

Com este trabalho, os Estudos Operísticos, mormente a nova corrente de estudos *Literaturoper*, recebem uma contribuição importante, que é a inclusão de *Yerma* neste conceito, que ainda está em sua fase embrionária. A *Literaturoper* terá, com o tempo, seus postulados mais estruturados e acreditamos que *Yerma* figurará como um dos raros exemplos de texto literário integralmente musicado, quiçá figurará como único exemplo, mas para isto outras pesquisas deverão acontecer para que tal hipótese possa ser comprovada.

Estudos das personagens operísticas, suas tessituras vocais e estudos de gênero, ou a questão da dramaticidade do texto transformada em canto, a prosódia musical *versus* a prosódia teatral, são alguns exemplos das diversas combinações que esta obra proporciona.

Assim, este trabalho posiciona-se como um embrião passível de fundamentar combinações nas quais *Yerma* pode ser o pivot de análises e contribuições para todas estas áreas supracitadas.

## BIBLIOGRAFIA\*

ANDRADE, A. de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. v. I e II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRE, N. A. **Voicing Gender**: castrati, travesti and the second woman in early-nineteenth-century Italian Opera. Indiana: Indiana University Press, 2006.

ARISTOTELES. **Poetik, Griechisch-Deutsch**. Übers. von Manfred Fuhrmann. Reclam Universal-Bibliothek Bd 7828. Stuttgart, 1992

AZEVEDO, L. H. C. de. O Compositor Latino-Americano e o universo sonoro deste fim de século. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 7, n. 2, p. 248-53, 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780217>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Enciclopédia da música brasileira. Erudita, folclórica, popular by Marcos Antônio Marcondes. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 4, n. 2, p. 271-3, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780271>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. As Minhas Cartas de Mario de Andrade. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 1, n. 1, p. 92-111, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780039>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

BECK, Thomas (tese citada na p. 28).

BEHAGUE, G. Latin American Music: an annotated bibliography of recent publications. **Anuario Interamericano de Investigacion Musical**, v. 11, p. 190-218, 1975. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779892>>. Acesso em: 23 Jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos at the South Bank. **Music&Musicians International**, v. 7, [s/n], 1989.

---

\* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos by Simon Wright. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 14, n. 2, p. 294-7, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780180>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Heitor Villa-Lobos. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 16, n. 1, p. 105-12, 1995. University of Texas Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779983>>. Acesso em: 23 Jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Reminiscencias Op., 83. e Homenagem a Villa-Lobos by Marlos Nobre Douze etudes/Doze Estudos by Heitor Villa-Lobos Orchestral, Vocal and Chamber Works by Marlos Nobre. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 17, n. 1, p. 85-9, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780340>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Heitor Villa-Lobos. The Life and Works, 1887-1959 by Eero Tarasti. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 17, n. 1, p. 82-5, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780339>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

BENN, C. **Mozart on the stage**. London: Ernest Benn Limited, 1947.

BENTLEY, E. **The dramatic event**. 1954, p. 235-6 *apud* SCHMIDGALL, G. **Literature as Opera**. New York: Oxford University Press, 1980.

BERG, 1981 *apud* PETERSEN, P. Der Terminus, Literaturoper - Eine Begriffsbestimmung. In: \_\_\_\_\_. **Archiv für Musikwissenschaft**, v. 56, [s/n], p. 65, 1999. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/931171](http://www.jstor.org/stable/931171)>. Acesso em: 17 nov. 2011.

BERGER, K. **Carl Dahlhaus's conception of Wagner's Post-1848 Dramaturgy**. Muzykalia VIII: Zeszyt niemiecki, 2008.

BERLIOZ. **A traves Chants**, 1862 (reprint 1970). p. 317.

BIANCONI, L.; PESTELLI, G. **Storia Dell'Opera Italizana**. Part. II. Teorie e tecniche immagini e fantasmi. Torin: Edizioni di Torino, 1988.

\_\_\_\_\_. **Storia Dell'Opera Italizana**. Part. II. Il sistema produttivo e le sue competenze. Torin: Edizioni di Torino, 1988.

\_\_\_\_\_. **Opera in theory and practice image and myth**. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2003.

BOLDREY, R. **Guide to operatic roles & arias**. Dallas: Pst, 1994.

CARSOSO, A. **A música na corte de D. João II (1808-1821)**. São Paulo: Martins, 2008.

CASTRO FILHO, C. **O trágico no teatro de Federico García Lorca**. Porto Alegre, Zouk, 2010.

CHILD, H. Some Thoughts on Opera Libretto. **Music & Letters**, v. 2, n. 3, p. 244-53, 1921. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/726059>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

CLÉMENT, C. **A ópera ou a derrota das mulheres**. Tradução de Raquel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COLI, J. **Villa-Lobos: moderno e nacional**. [s/a]. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat11.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

COWELL, H. Villa-Lobos: Mass of Saint Sebastian, for Three Voices, "A Cappella" by University of California at Berkeley; Werner Janssen; Villa-Lobos. **The Musical Quarterly**, v. 39, n. 2, p. 340-2, 1953. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739962>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Music of Latin America by Nicolas Slonimsky. **Notes, Second Series**, v. 2, n. 3, p. 171-2, Jun. 1945. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/890091>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

CSOBÁDI, P. **Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater: Vorträge und Gespräche des salzburger Symposions**. Anif/Salzburg. Verlag Mueller-Speiser, 2004.

CJOBÁDI, P. et al. Das (Musik-) **Theater im Exil und Diktatur**: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003. In: GIER, A. Die 53 Spielzeiten des Raoul Gunsbourg, oder, Die Oper Monte Carlo zwischen Belle Epoque und Occupation/Albert Gier. Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2005.

DA SILVA, J. I.; NOGUEIRA, M. P. **Música para orquestra de sopros de Heitor Villa-Lobos**: uma abordagem analítica e contextual de seu último período produtivo. [s/a]. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anai\[s/a\]\\_naiscongresso\\_anppom\\_2007/teoria\\_e\\_analise/teorana\\_JISilva\\_MPNogueira.pdf](http://www.anppom.com.br/anai[s/a]_naiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_JISilva_MPNogueira.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2011.

DA SILVA, J. I. **Fantasia em três movimentos em forma de chôros de Heitor Villa-Lobos**: análise e contextualização de seu último período. 2008. 167f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo.

DAHLHAUS, C. Dramaturgie de Literaturoper In: \_\_\_\_\_. **Vom Musikdrama zur Literaturoper**, Aufsätze zur neueren Operngeschichte: München- Salzburg, 1983. cap. 2, p. 238-48.

\_\_\_\_\_. Die Dramaturgie der italienischen Oper. In: \_\_\_\_\_. **Geschichte der italienischen Oper**. Bd. 6, hg. Von Lorenzo Bianconi Und Giorgio Pestelli: Laaber, 1988.

\_\_\_\_\_. Zeitstruktur in der Oper. In: \_\_\_\_\_. **Vom Musikdrama zur Literaturoper**. Aufsätze zur neueren Operngeschichte: München- Salzburg, cap. 3. p. 245.1989.

DEGOY, S. **En lo mas oscuro del pozo**. Buenos Aires: Ed. Nuevohacer, 1996.

DEL VALLE, A. B. F. La andalucía trágica de García Lorca. In: \_\_\_\_\_. **Visión de Andalucía**. Texas: Espasa-Calpe, 1966.

DEVOTO, D. Canciones del teatro de Federico Garcia Lorca by Gustavo Pittaluga. Revue de Musicologie. Claude Debussy (1862-1962). **Textes et documents inédits**, v. 48e, n. 125e, p. 184-6, 1962. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/927199>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

DONINGTON, R. Libretto study - reading opera by Arthur Groos: Roger Parker. **The Musical Times**, v. 130, n. 1754, p. 216-7. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/966472>>. Acesso em: 10 dez. 2009.

DUARTE, R. **Villa Lobos errou?** Subsidies pour une révision musicologique dans Villa-Lobos. Tradução de Sueli Salles Fidalgo. São Paulo: Algor, 2009.

ERHARDT, O. The Later Operatic works of Richard Strauss. **Tempo, New Series**, n. 12, p. 23-31, 1949. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/943897>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

ESSE, M. E. **Sospirare, Tremare, Piangere:** conventions of the body in Italian opera. 2004. Tese (Doutorado) - University of Califórnia, Berkeley, 2004

FERRAZ, A. P. Yerma. **Revista do Brasil**, [s/v], [s/n], p. 81-90, 1988.

FINE, I. Villa-Lobos: rude pôema; the children's doll suite; the three maries by Jacques Abram; Villa-Lobos. **The Musical Quarterly**, v. 41, n. 2, p. 275-6, Apr. 1955. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739848>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

FRAZIER, B. **La mujer en el teatro de Federico García Lorca**. Madrid: Playor, 1973.

FREITAS, O. S. Discussões sobre a “Brasildade” em Carlos Gomes. In: ANAIS DOS CONGRESSOS DA ANPPOM - XIX CONGRESSO – CURITIBA, 2009. **Anais...** Curitiba, 2009. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2009/index.php](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/index.php)>. Acesso em: 20 nov. 2011.

FREYMÜLLER, R. **Das Bild der Frau in Federico Garcia Lorcás dramatischen Werken als Weiterentwicklung einer konstante der spanischen Literatur**. Michiga: M&P, 1994. 270p.

GADIOT, F. **A femme fatal goes opera:** *Salome* from Oscar Wilde to Richard Strauss. Dublin, jun. 2007. Disponível em: <<http://fy.rsou.de/pdfs/Salome.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

GÓES, F. A música em Garcia Lorca. **Lumina. Facom/UFJF**, v. 2, n. 1, p. 75-88, 1999. Disponível em: <www.facom.ufjf.br>. Acesso em: 22 out. 2010.

GAERTHNES, L. **Análise para intérpretes do choro. 2 de Heitor Villa-Lobos.** v. 8, n. 2, 2008.

GADDES, R. **Santa Fé Opera.** USA: Program Book, 1971.

GIER, A. Perspektiven der Librettoforschung: die Gattung Libretto und ihre Theorie. Vortrag Bochum. **Musikwissenschaftl. Institut der Univ.** v. 25, n. 6, 1998.

\_\_\_\_\_. **Das Libretto.** Theorie und Geschichte. Insel Taschenbuch: Regensburg, 2000.

\_\_\_\_\_. **Salome:** Literatur wird Oper. Berlin: Vortrag in der Staatsoper unter den Linden, [s/v], [s/n], 2000a.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung.** n. 8, Juli. 2001.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung.** n. 9, Aug. 2001.

\_\_\_\_\_. **Albert Gier das Libretto:** Theorie und Geschichte. Insel Taschenbuch: Musikwissenschaft, 2002.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung** n. 10, Juni. 2003.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung.** n. 11, Juli. 2004

\_\_\_\_\_. **Der Rosenkavalier und Ariadne auf Naxos als Theater über Theater.** In: LIEBSCHER, J. (Hg.): Richard Strauss und das Musiktheater : Berlin: Henschel Verlag, 2005.

\_\_\_\_\_. Franz Schreker compositeur-librettiste. In: BANOUN, B.; CANDONI, J-F. **Le monde germanique et l'opéra. Klincksieck**: Collection Germanistique, 2005a, 490p.

\_\_\_\_\_. **Der Komponist als Arrangeur**: Luigi Nono, Intolleranza 1960, Luciano Berio, Un re in ascolto. Musicorum, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung**. n. 13, Mai 2006.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung**. n. 14, Jan. 2007.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung** n. 15, Oct. 2007b.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung**. n. 16, Juni. 2008.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung**. n. 17, Juni. 2009.

\_\_\_\_\_. **Hans Werner Henze**: L' upupa und der triumph der sohnesliebe. v. 21, [s/n], 2009a

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung**. n. 18, Dez. 2009b.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung**. n. 19, Jan. 2010.

\_\_\_\_\_. **Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung**. n. 20, Juli. 2011.

GRAYSON, D. The libretto of Debussy's 'Pelleas et Melisande'. **Music & Letters**, v. 66, n. 1, p. 34-50, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/855434>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

GRESH, R. Villa-Lobos e o modernismo na música, brasileira by Bruno Kiefer. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 4, n. 2, p. 273-7, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780272>>. Acesso em: 13 jan. 2011.

GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro**. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0104-93132003000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0104-93132003000100005&script=sci_arttext)>. Acesso em: 20 out. 2011.

GUSTAFSON, R. Villa-Lobos and the Man-Eating Flower: a memoir. **The Musical Quarterly**, v. 75, n. 1, p. 1-11, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742124>>. Acesso em: 23 jun. 2011.

HEADINGTON, C.; WESTBROOK, R.; BARFOOT, T. **Opera: a history**. New York: St Martin's Press, 1987.

HELLER, A. **Vozes Brasileiras 1844-1852: ópera no Rio de Janeiro através de suas Prima Donas**. Rio de Janeiro: UFRJ- Escola de Música, 2001.

HELLER, W. **Emblems of eloquence: opera and women's voices in seventeenth-century venice**. London-England: University of California Press, 2003.

HILBK, I. H. **Pelléas et Melisande" Einzelszenen, Studien zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Claude Debussy**. Frankfurt, 1996. Disponível em: <<http://www.musikgymn.de/debussy/hilbkpell.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

ISTEL, Edgar (citado na p. 15).

JACOBS, C. Villa-Lobos in his centennial: a preliminary research report". **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 8, n. 2, p. 254-61, 1987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780102>>. Acesso em: 23 Jun. 2011.

JOHNSON, B. Villa-Lobos: piano concertos nos. 1-5 by Cristina Ortiz; Miguel Gomez-Martinez. **Tempo, New Series**, n. 182, p. 60-1, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/946123>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

JOIO, R. R. D. The Triumph of St. Joan Symphony. Villa-Lobos: Erosion by The Louisville Orch.; Whitney; Norman Dello Joio; Villa-Lobos. **The Musical Quarterly**, v. 39, n. 2 p. 314-6, 1953. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739952>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

KATER, C. Villa-Lobos de Rubinstein. **Latin American Music Review. Revista de Música Latinoamericana**, v. 8, n. 2, 1987, p. 246-53. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780101>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

KERMAN, J. **Opera as drama**. New York: Vintage Books, 1956.

KNAPP, J. Merril. **The magic of opera**. New York: Harper & Row, 1972.

KOBBÉ. **O livro completo da Ópera**. Rio de Janeiro: Jorge Hazar Ed, 1994.

KRAVAR, Z. Esquisses pour une poetique historique du livret. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 31, n. 2, p. 111-25, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3108401>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

KUHNEL, J. et al. Katastrophe, Sühne, Erlösung: Der Tod Im (Musik-)Theater. Mit Einem Workshop Zu Béla Bartóks Oper "Herzog Blaubarts Burg". In: GIER, A. G. **Prinzessinnen und Scharlatane: personifikationen des todes im musiktheater**. Vorträge des Salzburger Symposions, 2008.

LIMA, L. F. N. de. Notícia sobre o primeiro congresso internacional Villa-Lobos. **Revista Brasileira**, [s/v], n. 12, 2002.

LIEN, Y-S. **Tradition and innovation: analysis and performance of selected compositions for violoncello by Heitor Villa-Lobos**. 2003. Tese (Doctor of Musical Arts)- School of Music / Universidade de Maryland, Maryland.

LORCA, F. G. **Yerma**: poema trágico em tres actos y seis cuadros. Madrid: Alianza editorial, 1984.

LOWE, D. A. **Pushkin and "Carmen"**. *19th-Century Music*, v. 20, n. 1, p. 72-6, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/746668>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

MACDONALD, H. The Prose Libretto Source. *Cambridge Opera Journal*, v. 1, n. 2, p. 155-66, 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/823589>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

MARIZ, V. Reavaliando Villa-Lobos no seu centenário. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 9, n. 2, p. 241-8, 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780296>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. **História da música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Villa-Lobos: o homen e a obra**. 12 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

\_\_\_\_\_. **Villa-Lobos: no século XXI**. Palestra pronunciada no CEPHAS do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 2009.

MELLERS, W. Letters from (South) America. The Villa-Lobos Letters by Lisa M. Peppercorn/Villa-Lobos. *The Musical Times*, v. 138, n. 1858, p. 18-20, 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1004053>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

NEVES, J. M. Celebrando Villa-Lobos. Villa-Lobos by Eduardo Storni Villa-Lobos, sua Obra by Museu Villa-Lobos Heitor Villa-Lobos by Vasco Mariz. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 12, n. 1, p. 79-83, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780054>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

NOGUEIRA, M. P. **Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes**. São Paulo: Unesp, 2006.

\_\_\_\_\_. Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul by Gerard Bhague. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 16, n. 1, p. 95-105, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779982>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

PEPPERCORN, L. M. Villa-Lobos's Brazilian Excursions. **The Musical Times**, v. 113, n. 1549, p. 263-5, 1972. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/957131>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. A Villa-Lobos autograph letter at the bibliotheque nationale (Paris) **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 1, n. 2, p. 253-64, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780311>>. Acesso em: 23 Jan. 2010.

\_\_\_\_\_. **Correspondence between Heitor Villa-Lobos and his wife Lucília music & letters**, v. 61, n. 3/4, p. 284-92, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/734570>>. Acesso em: 23 jun. 2011.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos's Stage Works. **Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muzikwetenschap**, v. 36, p. 175-184, 1982-84. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3687161>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos's Commissioned Compositions. **Tempo, New Series**, n. 151, p. 28-31, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/946216>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos in Paris. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 6, n. 2, p. 235-48, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780202>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos in Israel. **Tempo, New Series**, n. 169, 50th Anniversary 1939-1989, p. 42-5, 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/945322>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos 'Ben Trovato'. **Tempo, New Series**, n. 177, p. 32-9, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/945930>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos by Simon Wright. **Tempo, New Series**, n. 182, p. 38-9, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/946110>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

\_\_\_\_\_. L. **"Foreign Influences in Villa-Lobos' Music"**. England: Scholar Press, 1992.

PEREIRA, H. U. Heitor Villa-Lobos Website. **A conductor's study of Villa-Lobos's magnificat–alleluia and Bendita sabedoria.** 223f. 2005. Monografia (Especialização) University and Agricultural & Mechanical College.

PETERSEN, P. Der Terminus "Literaturoper": eine Begriffsbestimmung. **Archiv für Musikwissenschaft**, v. 56, n. 1, p. 52-70, 1999. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/931171>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

PFISTER, M. **Das Drama.** München: Fink, 2001.

PIVA, L. **Literatua e música.** Brasília: MusiMed, 1990.

POLLER, T. R. **Strategien der musikalisierung von literatur eine exemplarische untersuchung der erzählung gehen von Thomas Bernhard.** Tese (Doutorado). Disponível em: <<http://www.trpoller.de/WebsiteContent/Bernhard.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2011.

REID, C. L. **A dictionary of vocal terminology: an analysis.** New York: Music House, 1983.

RICKARDS, G. Villa-Lobos: The Music by Lisa M Peppercorn; Stefan de Haan. **Tempo, New Series**, n. 180, p. 33-6, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/944734>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Yerma. **Tempo, New Series**, n. 170, 50th Anniversary 1939-1989, p. 42-3, 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/945745>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos by Lisa Peppercorn Source. **Tempo, New Series**, n. 176, p. 58, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/944654>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos: The Music by Lisa M Peppercorn; Stefan de Haan. **Tempo, New Series**, n. 180, p. 33-6, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/944734>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

\_\_\_\_\_. **Heitor Villa-Lobos - Par Lui-Même**: descobrimento do Brasil, invocação em defesa da pátria, bachianas brasileiras nos.1-7. **Tempo, New Series**, n. 186, p. 48-9, Sep. 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/944887>. Acesso em: 23 Jan. 2009.

ROSENFELD, P. Current Chronicle: Szymanowski-Villa-Lobos. **The Musical Quarterly**, v. 25, n. 4, p. 513-8, 1939. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/738865>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

SALLES, P. de T. Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. **Revista Brasileira**, [s/v], n. 20, p. 5, 2005.

SAMPAIO, L. P. **O exemplo de Villa-Lobos**. [S.l.: s.n.]. Luz do Chão, 2010.

SANTA FÉ OPERA FANFARE. v. 1, n. 3, Jun. 1971

SANTOS, A. **As notas poéticas de Federico Garcia Lorca**. [s/a]. Disponível em: [http://www.revista.agulha.nom.br/Federico\\_Garcia\\_Lorca.pdf](http://www.revista.agulha.nom.br/Federico_Garcia_Lorca.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2011.

SCHMIDGALL, G. **Literature as Opera**. New York: Oxford University Press, 1980.

SCHER, S. P. **Music and text: critical inquiries**. New York: Cambridge University Press, 1992.

SIEDHOFF, V. Der Opern deutschsprachiger Komponisten nach literarischen Vorläufern 1945-1981. In: \_\_\_\_\_. **Wiesmann, Literaturoper**. Vgl. ebenso Harald Fricke: Schiller und Verdi, a. a. O., S. 95, 1981. p. 257-89. *apud* PETERSEN, P. Der Terminus, Literaturoper - Eine Begriffsbestimmung. In: \_\_\_\_\_. **Archiv für Musikwissenschaft**, v. 56, [s/n], p. 52-70, 1999. Disponível em: [www.jstor.org/stable/931171](http://www.jstor.org/stable/931171)>. Acesso em: 17 nov. 2011.

SHRADER, S. M. **Realism in late nineteenth-century opera: a comparative view**. 1983. 415p. Dissertation. (Doctor of Philosophy) – Northwestern University, Northwestern.

SILVA, J. I. da. Os estilos e as idéias em Villa-Lobos. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA 3. 2006. Curitiba. **Anais...**Curitiba: Artes UFPR - Editora do Departamento de Artes da UFPR , 2006, p. 81-7.

SMITH, C. S. Heitor Villa-Lobos. Leben und Werk des brasilianischen Komponisten by Lisa M. Peppercorn. **Anuario Interamericano de Investigacion Musical**, v. 8, [s/n], p. 174-6, 1972. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779828>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

SMITH, P. J. Villa-Lobos. **The Musical Times**, v. 112, n. 1543, p. 859-60, 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/955494>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

\_\_\_\_\_. The Tenth Muse. a historical study of the opera libretto by Patrick J. Smith. **Music & Letters**, v. 52, n. 4, p. 433-4, Oct. 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/734721>>. Acesso em: 10 dez. 2009.

SOURCE, V. M. Reavaliando Villa-Lobos no seu centenário. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 9, n. 2, p. 241-8, 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780296>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

STANISLAVSKI, C. **Creating a role**. Tradução de Hermine L. Popper. New York: Theatre Arts Books, 1989.

STERNFELD, F. W. The first printed opera libretto. **Music & Letters**, v. 59, n. 2, p. 121-38, 1978. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/734132>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

TAMLING, J. **Opera ideology and film**. New York: Martin's Press, 1987.

TENSCHERT, R. **Strauss as librettist, in Richard Strauss: Salomé**. Ed. Puffet, Derrick, Cambridge Opera Handbooks. New York: Cambridge University Press, 1994.

TROUP, M. A 'Child' for Our Times: Villa-Lobos by Simon Wright Villa-Lobos: The Music by Lisa M. Peppercorn. **The Musical Times**, v. 133, n. 1790, p. 186-7, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/965732>>. Acesso em: 23 Jun. 2010.

VOLPE, M. A. **Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s.** 2001. Tese (Doutorado) -The University of Texas at Austin.

WRIGHT, D. Villa-Lobos: Five piano concertos by Cristina Ortiz; Royal Philharmonic Orchestra; Gómez- Martínez. **The Musical Times**, v. 133, n. 1797, p. 588, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1002598>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

WRIGHT, S. Villa-Lobos: Modernism in the Tropics. **The Musical Times**, v. 128, n. 1729, p. 132-5, 1987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/964493>>. Acesso em: 23 Jan. 2009.

\_\_\_\_\_. **Villa-Lobos.** New York: Oxford University Press, 1991. p. 67.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos: Collected Studies by Lisa M. Peppercorn. **The Musical Times**, v. 133, n. 1798, p. 632, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1002520>>. Acesso em: 23 Jan. 2009.

\_\_\_\_\_. Vibrant History: Villa-Lobos par Lui-Même: A selection of choral, orchestral, and chamber works by Heitor Villa-Lobos. **The Musical Times**, v. 133, n. 1792, p. 302, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/966084>>. Acesso em: 23 jan. 2009.

\_\_\_\_\_. **Villa-Lobos the musical times**, v. 133, n. 1792, p. 277, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/966063>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 14, n. 2, p. 294-7, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780180>>. Acesso em: 23 jan. 2009.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos by Simon Wright. In: P, D. Villa-Lobos: the music; an analysis of his style by lisa m. peppercorn ; stefan de haan villa-lobos: collected studies by lisa m. peppercorn source: notes, second series. **Music Library Association Stable.** v. 49, n. 4, p. 1470-1, Jun. 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/899395>>. Acesso em: 23 jan. 2011.



# APÊNDICES

## APÊNDICE 1 - ENTREVISTAS

### Hindenburgo Pereira

Violista da orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro na ocasião da única montagem da ópera Yerma (1983), Hindenburgo Pereira concedeu entrevista ao então doutorando Nazir Bittar Filho no dia 25 de Janeiro de 2010.

Com base em suas respostas foi redigida declaração a seguir, cuja publicação foi autorizada pelo músico.

#### **Perguntas:**

- Houve casting ou foram convidados os solistas?
- O naipe de cordas estava completo ou seguiu a orientação de Villa-Lobos, que pedia um quinteto?
- Quantos ensaios foram dedicados à ópera?
- Uma orquestra reduzida dentro do fosso teve seu volume prejudicado em alguma forma?
- Alguma dificuldade específica ficou patente durante os ensaios sem solistas e coro?
- Alguma dificuldade específica ficou patente durante os ensaios com solistas e coro?
- O que os músicos diziam em relação à profusão de fórmulas de compasso?

- Qual era a opinião dos músicos em relação à falta de armadura de clave? Acidentes nos compassos?
- Qual era a opinião dos músicos em relação à afinação?

Segundo o violista Hindenburgo a orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro não sofreu alterações para a montagem da ópera Yerma. Não foi necessário trazer músicos de fora e nem tampouco solistas. As cordas foram mantidas todas, apesar de não ser esta a determinação de Villa Lobos que pede na partitura um quinteto de solistas para a realização.

Foram dedicados 4 a 5 ensaios somente com a orquestra antes de serem chamados os solistas e coro. A orquestra, por ser já bastante experiente com montagens de óperas, não apresentou dificuldades maiores para o entendimento da obra. Segundo Hindenburgo o maestro Mario Tavares era possuidor de um amplo conhecimento musical e uma excelente técnica de regência que o capacitava para executar qualquer tipo de obra, por mais complicada que fosse, o que trazia aos músicos uma segurança e uma rapidez maior na leitura e providências iniciais. Logo após estes primeiros ensaios somente com a orquestra, o maestro já trouxe os solistas e coro para que as primeiras leituras em conjunto se realizassem. Segundo Hindenburgo, o maestro Tavares gostava de ensaios completos com o máximo de elementos possível.

A dificuldade maior encontrada pelos músicos foi à principio a quantidade de mudanças de fórmulas de compasso e a inconsistência rítmica, principalmente no primeiro ato. Este problema foi solucionado pelo maestro com a formação de “grupos rítmicos” que facilitavam o entendimento da regência e conseqüentemente facilitava a própria regência. Estes grupos eram na verdade o agrupamento de vários compassos sequenciais de diversas formulas de compasso formando-os em um só compasso. Ao reger um compasso quaternário, por exemplo, o maestro esta na verdade regendo vários compassos simples ou compostos inseridos em de um movimento simples de um gestual quaternário.

Ao ser indagado em relação aos cortes substanciais feitos pelo maestro, Hindenburgo não soube explicar os motivos que levaram aos cortes, pelo fato de não ter

havido uma explicação para tal. Os cortes foram determinados a priori e comunicado aos músicos, que por sua vez acataram sem questionar.

O maestro Tavares não usou uma formação especial da orquestra para a montagem de Yerma. Como não foi acatada a decisão de Villa Lobos para que fosse usada uma orquestra pequena de até 32 músicos, a grande orquestra do Teatro Municipal foi colocada dentro do fosso seguindo a tradição das óperas românticas tradicionais.

A montagem da ópera em si foi relativamente rápida, levando em consideração o fato de ser uma ópera inédita no Brasil e de ser uma ópera totalmente desconhecida por todos. A dificuldade rítmica e de afinação também deveria ter sido um empecilho na montagem da ópera, mas segundo Hindenburgo a experiência dos músicos facilitaram a montagem.

O violista afirma que a falta de uma armadura de clave e o excesso de acidentes dentro do compasso foi um problema pelo fato de a leitura atenta para a execução correta das notas era prejudicada pela dificuldade rítmica da obra que fazia com que não se pudesse apenas ler sem atentar-se para o gestual do maestro. Esta condição para a leitura nos primeiros ensaios apresentou-se de forma problemática, que foi com o desenvolvimento dos ensaios posteriores se amenizando.

A opinião dos músicos em relação à ópera em si foi, na época, a melhor possível. Todos se preocupavam em fazer o melhor para que houvesse uma boa recepção do público e da crítica. Hindenburgo e seus coetâneos são da opinião que a montagem de obras raras ou desconhecidas é a oportunidade para o reconhecimento do trabalho do compositor e conseqüentemente do trabalho daqueles envolvidos na produção do espetáculo. O músico critica a falta de divulgação na época e diz não entender o motivo da morna reação do público e críticos. Ele especula que talvez tenha sido a simplicidade do cenário e da indumentária que não proporcionaram nenhum apelo visual para o público e pelos efeitos em cena que foram praticamente ignorados. Hindenburgo é da opinião que Yerma deveria ser novamente realizada em uma outra roupagem utilizando de recursos que a tecnologia oferece para que haja um interesse maior do público e crítica, pois ele é também da opinião que uma ópera deve ser encarada como espetáculo como um todo e não somente para o deleite dos que gostam de música. A cor do cenário, indumentária, efeitos

de cena devem ser cuidadosamente enfocados para que o resultado final seja o sucesso da montagem como um todo, e não somente um sucesso da parte musical.

## **Luiz Paulo Sampaio**

Atual Gestor do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro, o Prof. Luiz Paulo Sampaio era o diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro na ocasião da primeira montagem brasileira da ópera Yerma (1983).

No dia 21 de janeiro de 2010, em entrevista concedida no Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro ao então doutorando em música Nazir Bittar Filho, o Prof. Sampaio respondeu às questões abaixo relacionadas. Com base em suas respostas foi redigida declaração a seguir, cuja publicação foi autorizada por ele.

### **Perguntas:**

- Como e quando surgiu a ideia de montar Yerma?
- Quais foram as dificuldades iniciais?
- Quais foram os critérios para a escolha do regente?
- Quais foram os critérios para a escolha da equipe de cena e figurino?
- Como foram escolhidos os solistas?
- Como foi a seleção para o coro?
- Como foi a sua participação antes, durante e depois da montagem?
- Qual foi a repercussão da montagem no meio artístico?
- Qual sua opinião em relação à ópera?
- Acredita que uma nova montagem seria viável? Necessária?
- Qual a procura de músicos e pesquisadores por material referente à obra?
- A edição da ópera iria facilitar ou fomentar novas montagens?

A idéia da montagem da ópera *Yerma* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro surgiu durante uma conversa informal entre o diretor do Teatro, Prof. Luiz Paulo Sampaio e a Sra. Arminda Villa-Lobos, viúva do compositor e gestora do Museu Villa-Lobos na época no início dos anos 80.

Durante a supracitada conversa, Arminda apontou como maior dificuldade encontrada por ela até então para que se realizasse a montagem de *Yerma*, o fato de um descendente de Garcia Lorca exigir uma quantia bastante alta para os direitos autorais. Após a morte deste descendente do autor espanhol, em 1982, foi possível negociar o pagamento dos direitos autorais de forma razoável, possibilitando assim a montagem da ópera no Brasil.

A propositura de se fazer desta montagem um grande evento nacional foi alcançada e *Yerma* abriu a temporada de óperas de 1983 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

A estréia nacional da última ópera de Heitor Villa-Lobos teve, em todo o seu elenco, profissionais de reconhecimento nacional e internacional. O maestro titular do Teatro Municipal do Rio de Janeiro na época, Mario Tavares, foi quem teve a incumbência de realizar tal montagem. Além das distintas qualidades musicais, o maestro trazia ainda o diferencial de ser um estudioso de obras brasileiras, principalmente as compostas por Villa-Lobos, o que tornou óbvia sua indicação.

A equipe cênica foi igualmente formada por profissionais de renome internacional: Adolfo Celli (direção cênica), Kalma Murtinho (figurino), Marcos Flaksman (cenário) e Dennis Gray (coreografia).

Os solistas foram convidados para os papéis principais, não tendo sido necessário organizar um “casting” para a montagem. Membros do coro lírico do Teatro Municipal foram convidados a fazer parte da ópera como solistas dos papéis secundários.

O Prof. Sampaio participou de toda a organização para a montagem da ópera *Yerma*, que se iniciou no ano de 1982. No entanto, no ano seguinte, a sucessão no governo estadual acarretou mudanças na direção do Teatro, o que impossibilitou sua participação nos momentos que antecederam a estréia.

Segundo o Prof. Sampaio, a reação do público à estréia nacional da ópera Yerma não foi calorosa, assim como a repercussão na mídia e no meio musical: “O que era para ter sido um grande evento acabou sendo uma decepção”. Por considerar a ópera um gênero necessariamente “amarrado” ao texto, o Prof. Sampaio atribui tal falta de receptividade do público e da crítica especializada à ausência de um libreto, que teria possibilitado uma fluência no processo composicional, tornando a ópera menos enfadonha.

Para uma futura montagem, o Prof. Sampaio sugere que se opte por maior apelo visual ou tecnológico, o que poderia suscitar maior interesse por parte do público. Observa haver pouco interesse de pesquisadores e público em relação à ópera Yerma, para o que sugere uma edição da partitura completa, facilitando seu acesso e motivando futuras montagens.

## **Gláucia Tavares**

A senhora Gláucia Maranhão Tavares, esposa do maestro Mario Tavares concedeu entrevista sua residência no Rio de Janeiro ao então doutorando em música Nazir Bittar Filho, no dia 17 de janeiro de 2010. Gláucia Tavares respondeu às questões abaixo relacionadas. Com base em suas respostas foi redigida declaração a seguir, cuja publicação foi autorizada por ela.

### **Perguntas:**

- em quais circunstancias ocorreu a idéia de montar Yerma?
- Houve trabalho em parceria com algum maestro assistente?
- Quais foram as dificuldades maiores enfrentadas?
- O maestro expressou a necessidade de cortes? Por quê?
- Qual foi a receptividade do público e da critica?

- Havia a intenção de que a montagem continuasse no roteiro de ópera nacional ou foi uma montagem única?
- Houve a participação de músicos de fora?
- Há material de ensaio como gravações ou anotações?
- Há material particular que possa ser de interesse, como cartas e observações entre o maestro e músicos, solistas, diretoria da opera, cenógrafo etc?

A senhora Gláucia Tavares disse não ter participado diretamente da vida profissional de seu esposo. Se recorda, porém, da ocasião quando Yerma foi montada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Disse que seu esposo, Mario Tavares, ficou com a incumbência de montar Yerma por dois fatores principais: era efetivamente o maestro titular do Teatro Municipal e porque era um especialista em obras brasileiras e principalmente em composições de Villa-Lobos. O maestro, segundo ela, não trabalhava com assistente e não se recorda de ter ouvido comentários a respeito de dificuldades encontradas na montagem da ópera. Sra. Gláucia diz que a divulgação na imprensa ficou a desejar e que a receptividade do público e da crítica foi compatível à divulgação recebida. Após o falecimento do maestro, ela se encarregou de realizar um “Blog” para enaltecer a carreira de seu esposo, que figura como um dos grandes maestros brasileiros. Ela ainda está no processo de organizar documentos, fotos, anotações e partituras do maestro e portanto não pode afirmar se há anotações ou estudos da ópera realizados pelo maestro, assim como gravações ou material de ensaios da época.

### **Ruth Staerke**

O soprano Ruth Staerke atuou na montagem da ópera Yerma em 1983 com o papel de “Maria”.

No dia 20 de janeiro de 2010, em entrevista concedida em sua residência no Rio de Janeiro ao então doutorando em música Nazir Bittar Filho, Ruth Staerke respondeu às questões abaixo relacionadas. Com base em suas respostas foi redigida declaração a seguir, cuja publicação foi autorizada por ela.

**Perguntas:**

- Como foram escolhidos os solistas?
- Dificuldade para memorizar a música?
- Dificuldade para memorizar o texto?
- Necessidade de um libreto?
- Fluência da música prejudicada?
- Relação com a tessitura
- Relação com a afinação
- Relação com a parte dramática
- Relação com o regente
- Relação com outros solistas

Ruth Staerke já fazia parte na ocasião do corpo de coralistas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Não houve um casting ou seleção para papéis coadjuvantes, que na verdade foram indicados pelo maestro do coro, Manuel Cellario, com a anuência do maestro da orquestra, Mario Tavares. Era de praxe este tipo de conduta, haja vista que todos os integrantes do coro lírico do Teatro Municipal eram cantores líricos profissionais.

Segundo Ruth Staerke a dificuldade em memorizar o texto não se apresentou de forma mais acentuada ou diferente no preparo da ópera. Como cantores profissionais que eram, a memorização do texto se deu da mesma forma como se fora uma ópera com libreto.

O preparo das personagens se dava também através de ensaios com correpetidores do Teatro Municipal. Para o primeiro ensaio-leitura com todos os solistas e orquestra, os solistas já trouxeram suas partes trabalhadas no que diz respeito à parte musical, de afinação e ritmo, deixando para o maestro e para o diretor de cena os arremates

de interpretação. Por conta deste trabalho com os correpetidores pode-se, segundo Staerke, habituar-se à complicada escrita que é a tônica de toda a ópera.

A necessidade de um libreto não foi diretamente percebida pela soprano, em contrapartida ela opina que a fluência da ópera se vê prejudicada por conta da rigidez ao seguir o texto, mas não soube dizer se isto se dá pela falta do libreto ou porque Villa-Lobos assim quis conceber a ópera.

Em relação à tessitura e às técnicas composicionais empregadas pelo autor, Staerke afirma que a profusão de saltos e a repetição de notas para a explanação do texto, tornam a ópera cansativa e difícil para os solistas. O caráter dramático também é uma questão abordada pela cantora, que diz que um sentimento comum de insatisfação e derrota assolava os ensaios e récitas, pelo fato de Yerma ter sido concebida numa temática que aborda a insatisfação, desconfiança e tristeza.

A regência de Mario Tavares é enaltecida pela cantora que afirma a clareza e musicalidade deste maestro. Devido à profusão de fórmulas de compasso e de andamentos diversos estabeleceu-se uma relação de confiança e dependência com o gestual do maestro, o que facilitava a performance dos solistas, que segundo Ruth Staerke não precisavam se preocupar com a contagem de tempos e sincronização com a orquestra, que ficava somente a encargo do maestro.

Segundo Staerke houve uma ótima relação de interação dos solistas em ensaios, fora de ensaios e durante as apresentações. Em conversas com a solista, Aurea Gomes, Ruth pode relatar que a mesma quixava-se da complexidade da obra dizendo que ao final das récitas programadas talvez não tivesse mais voz. Yerma é, na concepção de Ruth Staerke, uma personagem complexa dramaticamente e também musicalmente. Sua personagem, Maria, era menos carregada de emoções densas e sua participação limita-se principalmente ao primeiro ato, o que torna “Maria” menos desgastante do que Yerma.

A soprano é da opinião que uma nova roupagem em uma nova montagem da ópera pode trazê-la ao gosto do público e da crítica. Ela acredita que em uma ópera de difícil apreciação o papel do cenário, indumentária e da cena passam a suplantam a dificuldade que uma ópera do gênero de Yerma enfrenta no que se refere à aceitação do público e crítica.

## **Silea Stopatto**

O mezzo-soprano Silea Stopatto atuou na montagem da ópera Yerma em 1983 com o papel de “Quinta Velha”.

No dia 22 de janeiro de 2010, em entrevista concedida em sua residência no Rio de Janeiro ao então doutorando em música Nazir Bittar Filho, Silea Stopatto respondeu às questões abaixo relacionadas. Com base em suas respostas foi redigida declaração a seguir, cuja publicação foi autorizada por ela.

### **Perguntas:**

- Como foram escolhidos os solistas?
- Dificuldade para memorizar a música?
- Dificuldade para memorizar o texto?
- Necessidade de um libreto?
- Fluência da música prejudicada?
- Relação com a tessitura
- Relação com a afinação
- Relação com a parte dramática
- Relação com a personagem e a voz
- Relação com o regente
- Relação com outros solistas e coro

Silea Stopatto já fazia parte do corpo de solistas do Teatro Municipal. Assim como para todos os cantores que não protagonizaram a ópera Yerma, Silea foi indicada pelo maestro do coro Manuel Celario, não participando de uma prova de seleção para formação de elenco.

Silea Stopatto afirma que não houve dificuldade em memorização do texto ou da música, devido ao fato de todos serem já cantores experientes e com técnica de

memorização e preparo de personagens já em alto nível. Ela afirma ter havido encontros com o diretor de cena, Adolfo Celli, para que os cantores e o coro pudessem se interar melhor da trama em si. Isto tornava o entendimento e o preparo de personagem algo mais produtivo.

A necessidade de um libreto não pode ser diretamente percebida pela cantora. Ela atribuiu a falta de fluência da obra a um conjunto de fatores: o texto reproduzido na íntegra e a orquestração de Villa-Lobos. Segundo Silea, a falta de um libreto só é perceptível no cômputo geral, individualmente analisando é para o cantor indiferente. Durante o preparo com os correpetidores do teatro e durante os ensaios priorizava-se a questão dramática e musical, deixando ao encargo dos cantores a questão da memorização e feitura da personagem. O fato de Yerma não possuir um libreto, ficava, na opinião de Silea, em segundo plano, sendo sequer motivo de elocubrações ou comentários.

A dificuldade da obra se dá em vários níveis. Segundo Silea, um dos problemas maiores era a questão dos saltos desconfortáveis para os cantores. Villa-Lobos abusa de uma escrita que talvez não fosse totalmente adequada às vozes. Saltos amplos, tessitura larga e notas agudas com fonemas que não ajudam à colocação e afinação destas notas, fazem de Yerma uma ópera desgastante e complicada para todos os solistas e também para o coro. Graças ao trabalho realizado antes dos ensaios com a orquestra, pode-se elaborar estas dificuldades de maneira mais detalhada, deixando para os ensaios com orquestra apenas as providências pertinentes à interpretação e realização da obra em conjunto.

A afinação não foi uma questão especial que fosse tema a ser discutido com o maestro ou com o correpetidor. Como se tratava de uma companhia de cantores solistas profissionais já acostumados com óperas contemporâneas, a dificuldade de afinação não surtiu nenhum desconforto ou foi surpresa para os cantores.

A personagem de Silea Stopatto não era de grandes dificuldades musicais ou dramáticas. A “Quinta-Velha”, inexistente na obra original de Garcia Lorca, foi uma invenção de Villa-Lobos para que o diálogo entre a “Velha” e “Yerma” ficasse mais interessante musicalmente, pois criando seis “Velhas”, Villa-Lobos pode jogar com alternância de timbres e até mesmo de interpretações individuais de cada cantora. A parte

dramática portanto na participação de Silea Stopatto na ópera se dá no conjunto das seis “Velhas” com “Yerma”. A direção cênica, portanto, neste trecho da ópera preocupou-se certamente com o resultado do grupo e não com a contribuição individual de cada cantora que interpretava uma das velhas. Entretanto, Yerma é na opinião de Silea, uma ópera pesada, tanto musicalmente como dramaticamente. A carga de sentimentos aflitivos abordados durante toda a ópera é, ao seu ver, algo que contagia público e obviamente todo o elenco envolvido.

Silea Stopatto afirma que a montagem da ópera Yerma foi deveras agradável, pelo fato de ter sido instaurado um clima harmonioso entre os solistas e coro. Além dos ensaios com corpetidores, maestro do coro e ensaios com a orquestra, havia encontros com o diretor de cena e também conversas e discussões a respeito da obra. Silea afirma também que a relação dos solistas com o maestro era de plena confiança na precisão em que o maestro realizava seus gestual. O maestro Mario Tavares era um estudioso da obra de Villa-Lobos e um maestro extremamente competente na opinião de Silea.

## **Vasco Mariz**

O embaixador Vasco Mariz, um estudioso de Villa-Lobos e autor de diversos livros sobre a História de Música no Brasil concedeu no dia 20 de janeiro de 2010 entrevista em sua residência no Rio de Janeiro ao então doutorando em música Nazir Bittar Filho. Vasco Mariz respondeu às questões abaixo relacionadas. Com base em suas respostas foi redigida declaração a seguir, cuja publicação foi autorizada por ele.

### **Perguntas:**

- Qual sua experiência direta com o compositor Villa-Lobos?
- Quais são os trabalhos dedicados à vida e obra do compositor?

- O senhor se considera um conhecedor da vida e da obra do compositor?
- Qual sua opinião sobre o “Bel canto” na obra de Villa-Lobos?
- Qual foi a repercussão da ópera Yerma na época?
- Houveram conversas com o maestro Tavares na ocasião?
- Quais são as suas considerações a respeito da ópera?

O embaixador Vasco Mariz, um dos maiores nomes na História da Música do Brasil, autor de diversos livros e artigos sobre a música brasileira e seus compositores, contou sua experiência com o compositor Villa-Lobos. Para escrever o livro “*Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*” publicado em 1948, Vasco Mariz teve 40 seções com o compositor. Suas entrevistas e conversas resultaram no trabalho tido como o pioneiro na bibliografia a respeito do compositor. Anteriormente a estes encontros, o embaixador Vasco Mariz, ainda criança, fora convocado para participar dos encontros orfeônicos realizados pelo maestro Villa-Lobos e as escolas da rede de ensino do Rio de Janeiro. Sua incumbência era zelar pelo bom comportamento dos alunos, que pela tenra idade, nem sempre seguiam a disciplina austera do compositor. Vasco Mariz, apesar de ter também pouca idade, já pode neste momento experimentar da severidade do maestro Villa-Lobos que distribuía “cascudos” aos mais irrequietos, contou o embaixador sem disfarçar o sorriso ao se lembrar do acontecimento. Este fato foi relatado em seu livro, o que melindrou um pouco a relação dos dois mestres, pois Villa-Lobos interpretou aquele depoimento como uma forma de dizer que as crianças somente cantavam se fossem repreendidas de forma física, o que não foi intenção de Vasco Mariz.

O livro “*Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*” é na verdade a obra mais relevante de Vasco Mariz no que diz respeito ao compositor. Editado em vários idiomas, é referência bibliográfica para qualquer tipo de pesquisa ou trabalho científico. Vasco Mariz mostra ao final da entrevista uma edição desta obra traduzida para o russo. Edição esta feita sem a ciência do próprio autor, que somente foi tomar conhecimento da existência desta obra em uma visita feita a St. Petersburgo, na Rússia.

Mariz se considera um conhecedor da obra de Villa-Lobos, mas não diz conhecer toda a obra profundamente. É da opinião que suas pesquisas em suas viagens pelo Brasil trouxeram à música brasileira uma característica peculiar impregnada nas melodias e harmonias do compositor. Em relação às viagens de Villa-Lobos, Mariz preferiu não tecer comentários mais profundos no tocante à veracidade das mesmas.

Vasco Mariz acredita que Yerma tenha sido concebida nos mesmo moldes da ópera “*A menina das nuvens*”. Acredita, mesmo não tendo ouvido a ópera, que a crítica feita por Andrade Muricy, publicada no Jornal do Comércio em 14.12.1960, citada em seu livro “*Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*” (pg. 259), se aplique também à ópera Yerma, por também apresentar uma técnica composicional que declama todo o texto da peça, que é um recitativo perpétuo (sic)

Para Vasco Mariz, Villa-Lobos é um compositor de melodias por excelência. O uso da voz em suas composições sempre geram uma comparação ou uma expectativa em relação à Bachiana nº 5, talvez a obra mais conhecida do compositor. Há também a “Floresta do Amazonas” e uma série de outras pequenas obras para canto ou coral onde Villa-Lobos explora sua genialidade como compositor.

Apesar de não estar morando no Brasil na ocasião da montagem da ópera em 1983, Vasco Mariz sentiu a repercussão do público e de alguns críticos e artistas, repercussão esta que não foi sinônimo de boa aceitação por todas as partes. Mesmo assim, Vasco Mariz acredita que a remontagem da ópera possa ser sim um sucesso de público se forem considerados outros aspectos que possam trazer à ópera um atrativo a mais.

A relação estreita que o embaixador Vasco Mariz tinha com o maestro Mario Tavares e que ainda tem com a viúva do mesmo, Sra. Gláucia Maranhão Tavares, não foi o suficiente para que eles tivessem conversado ou debatido temas à respeito da ópera na época.

Vasco Mariz é da opinião que a obra de Villa-Lobos deve ser motivo de estudos e de reverência e que as óperas do compositor mereceriam maior destaque nas produções operísticas no Brasil.

## **Benito Maresca**

O tenor Benito Maresca atuou na montagem da ópera Yerma em 1983 com o papel de “Juan”.

No dia 19 de março de 2011, em entrevista concedida em sua residência em São Paulo ao então doutorando em música Nazir Bittar Filho, Benito Maresca respondeu às questões abaixo relacionadas. Com base em suas respostas foi redigida declaração a seguir, cuja publicação foi autorizada por ele.

### **Perguntas**

- Como foram escolhidos os solistas?
- Dificuldade para memorizar a música?
- Dificuldade para memorizar o texto?
- Necessidade de um libreto?
- Fluência da música prejudicada?
- Relação com a tessitura
- Relação com a afinação
- Relação com a parte dramática
- Relação com o regente
- Relação com outros solistas

Benito Maresca já havia atuado em outras ocasiões em diversas óperas realizadas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Como também estava em um momento de grande destaque em sua carreira, cantando em palcos de outros países, Maresca foi convidado para participar deste grande elenco que foi a primeira montagem de Yerma no Brasil em 1983.

O tenor afirma que, apesar de acamado durante o processo de leitura da ópera, pode aprendê-la com a ajuda de sua esposa Isabel Maresca, corpetidora renomada no meio operístico de São Paulo, e que chegou ao Rio de Janeiro com sua parte aprendida e

memorizada, sem saber, no entanto, como soava a ópera no conjunto final. A memorização da letra, apesar da falta de libretto, não se apresentou como um problema, já em contrapartida, a memorização e o entendimento do aspecto musical foram mais trabalhosos. Maresca acredita que a falta do libretto não seja um problema para o cantor em sí, pois é de se esperar que o cantor esteja habituado com os diversos tipos de óperas, sejam elas em verso ou prosa, com ou sem libretto. Ele acredita porém que talvez para o desenvolvimento da ópera o libretto fosse dar uma fluência melhor dando melhores resultados.

Em relação à tessitura de sua personagem, Maresca disse que Villa-Lobos usou de uma região “abardonada”, o que para ele foi uma vantagem, já que sua voz tem nesta região o maior brilho. Ele é da opinião que um tenor spinto seria o indicado para fazer “Juan” pelo fato do papel exigir agudos e graves com o mesmo peso. Ele também afirma que nada é comparável à tessitura da protagonista “Yerma”, que na sua opinião é um papel extremamente difícil e exaustivo.

A parte dramática foi bastante trabalhada pelo diretor cênico Adolfo Celli e o entendimento da personagem em sí veio através de conversas e treinamentos durante os ensaios. Maresca elogia a competência do maestro Mario Tavares e diz que o clima no teatro era de ansiedade por ser uma estréia nacional de uma ópera difícil do compositor maior. Afirma, porém, que o resultado não foi o esperado em termos de crítica e público. A repercussão ficou a desejar e todo o trabalho árduo para a montagem da ópera ficou um pouco frustrado. Benito Maresca cantou novamente Yerma em Montevideu no ano de 1987.

## **Keila de Moraes**

O mezzo-soprano Keila de Moraes atuou na montagem da ópera Yerma em 2010, em Manaus, com o papel de “1ª Velha”.

No dia 21 de março de 2011, em entrevista concedida ao então doutorando em música Nazir Bittar Filho, Keila de Moraes respondeu às questões abaixo relacionadas.

Com base em suas respostas foi redigida declaração a seguir, cuja publicação foi autorizada por ela.

**Perguntas:**

- Como foram escolhidos os solistas?
- Dificuldade para memorizar a música?
- Dificuldade para memorizar o texto?
- Necessidade de um libreto?
- Fluência da música prejudicada?
- Relação com a tessitura
- Relação com a afinação
- Relação com a parte dramática
- Relação com o regente
- Relação com outros solistas

Keila de Moraes foi convidada pelos maestros Luiz Fernando Malheiro e Marcelo de Jesus para cantar o papel de 1º Velha na montagem feita em Manaus em 2010. Keila não soube dizer se para os outros papéis menores houve uma seleção, mas acredita que todos os papéis de maior envergadura tenham sido convidados, como é de costume. Entre a data do convite até a ida para Manaus foram 30 dias de preparo feito com correpetição em São Paulo, o que proporcionou à cantora uma segurança maior para os primeiros ensaios. Chegando em Manaus foram inicialmente ensaios com correpetidor convidado para o festival e encontros com o diretor de cena Alex Aguilera para o preparo da parte dramática. Keila providenciou assim que soube de sua participação na ópera, a peça de Garcia Lorca assim como a tradução. A cantora procurou não se basear na gravação realizada na primeira montagem no Brasil em 1983, usando-a apenas como fonte inicial para o conhecimento geral da obra. Desde a sua chegada em Manaus até a estréia, foram também 30 dias de ensaios com piano e posteriormente com a orquestra, paralelamente com as indicações dramáticas do diretor de cena.

Keila não sentiu que a falta de um libretto tivesse sido algum problema para a memorização do texto. Entretanto ela afirma que a parte musical em si foi sim a maior barreira a ser transposta, pelo fato de não haver uma linha melódica ou uma estrutura harmônica e melódica que ajudassem o cantor nas definições de texto e na memorização da música. Acostumada a papéis de um grau de dificuldade mais acentuado, Keila se viu a vontade com a escrita complicada de Villa-Lobos para sua parte de canto, afirma porém que a orquestração, apesar de bem elaborada, seja talvez um fator que complica a performance do cantor, pois o mesmo tem que “atravessar” a orquestra para que sua voz chegue ao público da forma devida.

A questão da tessitura usada por Villa-Lobos para a sua personagem está de acordo com a sua classificação vocal e não apresentou portanto nenhum problema a mais. Ela porém enfatiza que a tessitura que o compositor usa para a personagem principal, Yerma, é algo deveras preocupante.

Keila reporta que a montagem de Yerma em Manaus, que abriu o festival de ópera realizado todos os anos nesta cidade, foi um evento que quase não se realizou por conta da desistência de duas cantoras que protagonizariam o papel principal e porque a cantora Eliane Coelho, que fez a parte de Yerma, adoeceu em Manaus, prejudicando assim o desenvolvimento dos ensaios. Apesar destes percalços e com a tenacidade dos maestros envolvidos e juntamente com a solução cênica criativa de Aguillera, Yerma pode ser levada ao público de forma encenada, conforme o programado.

A reação do público e da crítica foi a melhor possível, relata Keila de Moraes, que também afirma que o público ovacionou todo o elenco após cada récita.

A montagem de Yerma em Manaus, ao contrário das existentes até então, foi realizada totalmente sem cortes, apenas com uma divisão de atos diferente da estabelecida por Lorca e Villa. Algumas pequenas adaptações aconteceram como os 3 atos divididos de forma diferente. A última cena do primeiro ato foi agrupada à primeira cena do segundo, por motivos cênicos. Como só houve 1 intervalo, deu a sensação de ter apenas 2 atos. O motivo desta adaptação a cantora não soube dizer.

A relação dos solistas com a equipe técnica e principalmente com o maestro Marcelo de Jesus foi, segundo Keila, a melhor possível. A segurança do maestro

juntamente com a liberdade de expressão que ele concedia aos solistas, abriu bastante as possibilidades de interpretação.

As dificuldades com as diversas fórmulas de compasso e andamento foram resolvidas da forma natural durante ensaios e por combinação de soluções no tocante ao gestual, estabelecendo-se a priori quais trechos teriam atenção especial.

Keila relata que os efeitos especiais multimídia usados na montagem da ópera fizeram com que a mesma se tornasse mais atraente ao público. As personagens Yerma e Juan foram duplicadas por bailarinos e em vários momentos o corpo de baile se faz presente para ilustrar melhor as angústias, desejos e também realidades do que se passa no enredo.

## **Elaine de Moraes**

A cantora do Teatro Municipal de São Paulo concedeu entrevista por Email, respondendo as seguintes perguntas:

### **Perguntas:**

- De onde partiu o convite para o papel *Yerma*?
- Quem organizou os concertos e qual o motivo para a realização dos mesmos?
- Este projeto foi levado à Europa. Você participou desta ida?
- Quem foi o pianista?
- Quem foram os cantores?
- Aspectos mais interessantes da ópera e suas dificuldades?
- Quais os trechos escolhidos e os critérios para esta escolha?
- Onde foram realizados estes concertos?

Elaine de Moraes recebeu o convite de sua professora Isabel Maresca para a realização do papel de *Yerma* neste projeto que reuniria alguns trechos da ópera na ocasião das comemorações do centenário da morte de Villa-Lobos. Isabel Maresca é a viúva de Benito Maresca, que fizera o papel de *Juan* na primeira montagem de *Yerma* em 1983 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O convite inicial partiu de João Luis Sampaio, que procurou Isabel Maresca para que ela o aconselhasse quem poderia ocupar os papéis principais da ópera. O concerto foi organizado pelo CPFL Cultura de Campinas. Eles fizeram um programa de música erudita contemporânea e um mês deste programa foi reservado para "Villa-Lobos", que foi denominado de "Vozes de Villa" sendo da curadoria de Lauro Machado Coelho. Foi realizado apenas um concerto no CPFL Cultura de Campinas. O mesmo projeto foi levado à algumas cidades européias como Paris, Berlin e Lisboa, entretanto *Yerma* foi protagonizada por Adriane Queiroz, sendo os outros cantores os mesmos participantes do Brasil. No Brasil e na Europa os concertos tiveram a participação do pianista Marcos Aragoni. Os cantores, porém, eram diferentes. No Brasil tivemos Elaine de Moraes, Rubens Medina e Sebastião Teixeira. Na Europa fizeram Adriane Queiroz, Denise de Freitas, Martin Muhle e Homero Velho.

Elaine se preparou com Isabel Maresca, que além de ser sua professora, já havia preparado o próprio marido Benito Maresca quando este participou da primeira montagem da ópera.

Segundo a cantora o aspecto mais intrigante e complicado da obra foi o entendimento da parte musical. Em relato diz que no início não conseguia ver um nexo e que tudo era apenas notas e ritmos, mas que com o tempo houve um entendimento maior. Elaine diz que os trechos escolhidos não sofreram nenhum tipo de avaliação ou critério. Isabel Maresca, responsável pela escolha apenas destacou momentos que possivelmente poderiam se assemelhar a duetos, àrias e trios, já que estas estruturas não se encontram de forma sistemática na ópera. Os trechos foram:

- Ato I - “Ária de *Yerma*”
- Dueto de *Yerma e Victor*
- Ato II – Trio: *Yerma, Victor e Juan*
- Ato III - Dueto: *Yerma e Juan*
- Dueto: *Yerma e Juan* - dueto final da obra



## **APÊNDICE 2 - BIOGRAFIAS**

### **1. SANTA FÉ – 1971**

#### **1.1 CHRISTOPHER KEENE - MAESTRO.**

Christopher Keene (21.12. 1946 – 8.10.1995), nascido em Berkeley, Califórnia, Keene estudou na universidade University of California, Berkeley. Foi diretor do Spoleto Festival a partir de 1968 e foi co-fundador deste festival.

Em 1969, Keene juntou-se ao New York City Opera, onde realizou vários concertos e premiéres como “The Most Important Man” de Menotti. Em 1971 foi o responsável pela regência e direção musical da montagem primeira de Yerma, na Opera de Santa Fé, no Novo México.

Dirigiu várias orquestras americanas e fundou outras tantas.

#### **1.2 MIRNA LACAMBRA – YERMA**

Mirna Lacambra Domènech nasceu em Sabadell – Espanha, no ano de 1933 e è soprano e promotora musical.

Teve sua formação musical inicial no Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona, onde cursou as aulas de piano, harmonia, solfejo e canto, recebendo sempre as maiores qualificações. Começou a se apresentar como cantora no Gran Teatre del Liceu a partir da temporada 1957-58.

Em 1982 fundou a 'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, e quatro anos depois abandona a carreira de cantora para dedicar-se exclusivamente a esta organização e sua direção.

### **1.3 THEODOR UPPMAN - VICTOR**

Theodor Uppman (12.01.1920 – 17.03.2005) foi um barítono americano descendente de suecos. Estudou canto na Curtis Institute of Music in Philadelphia, e teve seu debut profissional em 1941 com a Northern California Symphony Orchestra.

Após ter parado de cantar por alguns anos para dedicar-se à indústria do óleo, Uppmann foi praticamente convencido por Britten a voltar aos palcos para realizar o papel que o consagrou: Billy Budd no Royal Opera House, Covent Garden.

Uppman fez 395 performances em 14 papéis durante 24 anos de carreira no Metropolitan Opera.

### **1.4 FREDERICA VON STADE - MARIA**

Frederica von Stade nasceu em junho de 1945. Aclamada como uma das mais famosas mezzo-soprano americanas, frequentou a Mannes College of Music in New York City e teve seu debut com o Metropolitan Opera in 1970 como Cherubino nas Bodas de Figaro e em 1971 com o papel de Maria no Opera de Santa Fé.

Compositores como Dominick Argento, Jake Heggie e Richard Danielpour, dedicaram obras especificamente feitas para a cantora.

Apresentou-se nos maiores centros de ópera do mundo e gravou com grandes nomes do gênero lírico.

## **2. RIO DE JANEIRO – 1983**

### **2.1 MARIO TAVARES – MAESTRO**

Descendente de família de músicos, Mário Tavares nasceu em 18 de abril de 1928, em Natal, Rio Grande do Norte. Iniciou seus estudos de cello com 8 anos. Aos 12 anos já integrava a orquestra de Salão da Rádio Educadora de Natal, a ZyB – 5, dirigida por Carlos Lamas e Carlos Faracchi.

Mário Tavares foi aluno do Colégio Santo Antônio Marista e estudou música com o maestro italiano Tomaso Babini, passando em seguida uma temporada no Recife, aprimorando conhecimentos antes de embarcar para o Rio de Janeiro em 1947.

Com o objetivo de concorrer a uma vaga de violoncelista na Orquestra Sinfônica Brasileira, Mário Tavares viajou para o Rio de Janeiro, naquele Estado foi examinado pelo regente Eugen Szenkar, Nydia Soledade e Iberê Gomes, sendo contratado em abril para integrar a então recém fundada OSB, da qual esteve ligado até 1960.

Consagrado pelos seus virtuosos dons musicais, reconhecido internacionalmente, Mário Tavares destaca-se como interprete da obra de Villa Lobos. Aceitando o convite da esposa do compositor – D. Arminda, empreendeu a revisão da obra sinfônica e regeu a maioria das obras inéditas até a morte do maestro em 1959.

O maestro Mário Tavares dirigiu a Orquestra Sinfônica do Teatro do Rio de Janeiro durante 38 anos.

## **AUREA GOMES - YERMA**

Nascida no Rio de Janeiro diplomou-se em canto e piano no Conservatório Brasileiro de Música. Prosseguiu seus estudos em Milão no Conservatório Giuseppe Verdi e no teatro Alla Scala. Consolidou sua carreira como cantora lírica na Europa, onde permanece atuante.

## **2.2 BENITO MARESCA – JUAN**

Benito Maresca graduou-se no Conservatório Santana onde teve aulas de canto com o maestro Marcel Klass. Iniciou sua carreira em 1955 em pequenos concertos em igrejas e escolas e estreiou no Teatro Municipal de São Paulo em 1964. A partir de então passa a cantar no Brasil e chega aos palcos europeus, onde é aclamado pela flexibilidade vocal que permite que faça diversos papéis.

Benito Maresca apresentou-se nos grandes palcos do mundo, totalizando 26 países. Seu repertório é formado de 64 obras, incluindo operas, oratórios e missas.

## **3. MONTEVIDEU – 1987**

### **3.1 DAVID MACHADO – MAESTRO**

Estudou piano, composição, fagote e regência conseguindo os diplomas correspondentes e obtendo por 3 vezes a “Medalha de Ouro” em reconhecimento ao trabalho como maestro.

Estudou regência em Colônia, na Alemanha com Wolfgang Sawallisch e composição com Bernd Zimmermann. Premiado em vários concursos, foi convidado pelo Teatro Massimo de Palermo, onde permaneceu até 1978. Foi diretor artístico do Teatro

Municipal de São Paulo e maestro da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Possui uma carreira expressiva no do Brasil e no exterior.

### **3.2 MARIA LUISA TAMEZ – YERMA**

Nascida no México começou ai seu estudos, tendo continuidade na Europa. Em 1980 debuta profissionalmente com a Companhia de Ópera Nacional de México, passando a se tornar um membro reconhecido no meio operístico em seu país.

Em 1984 obteve o premio Ricordi como revelação do ano pela sua atuação como “Me. Butterfly” e em 1985 e nomeada a “melhor cantora do ano”.

### **3.3 FERNANDO BARABINO – VICTOR**

Nasceu em Montevideú onde iniciou seus estudos musicais. Foi bolsista da Fullbright nos Estados Unidos, onde frequentou a universidade de Indiana. Iniciou assim sua carreira internacional, sendo finalista de vários concursos renomados.

Debutou no Teatro Colon de Buenos Aires em 1984 e no Chile em 1986. Também se apresentou em Curitiba e Porto Alegre – Brasil.

## **4. LONDRES – 1989**

### **4.1 ONDALINE DE LA MARTINEZ – MAESTRINA**

Nascida em Cuba, Ondaline de la Martinez é uma das maestrinas mais atuantes no cenário musical britânico. Criada nos EUA estudou em Londres no Royal Academy of Music e foi a primeira mulher a reger o Concerto Promenade BBC no Royal Albert Hall.

Já esteve a frente das maiores orquestras da Inglaterra e do mundo. Fundadora e diretora do grupo “Lontano” de música contemporânea e também fundou seu próprio selo de gravação LORELT, que concentra-se em áreas negligenciadas pelas outras gravadoras.

Em 1988 foi condecorada com a medalha Villa-Lobos pelo governo brasileiro pelo trabalho de divulgação da música erudita brasileira.

### **4.2 ANNA STEIGER – YERMA**

Anna Steiger nasceu na Inglaterra em fevereiro de 1960, estudou na Guildhall School of Music de Londres. Sua estréia se deu em 1984 com a ópera *Così fan tutte*, de Mozart.

Desde então fez carreira nos palcos ingleses e internacionalmente, consolidando sua carreira com vários papéis.

Em 1994 decidiu optar por sua tendência natural a mezzo-soprano e parte para uma nova fase em sua carreira, cantando papéis para esta tessitura, como Flora de *La Traviata*, Meg Page em *Falstaff* e outras.

### **4.3 JUSTIN LAVENDER – JUAN**

Justin Lavender abandonou a engenharia nuclear para seguir carreira como cantor e desde então apresentou-se como solista em várias companhias de ópera em todo o mundo. Realizou quase todos os papéis destinados à sua tessitura vocal, como Fausto, Conde de Almaviva, Belmonte e outros.

Esteve sob a batuta de Abbado e Slatkin em concertos e gravações. Cantou ao lado de Gruberova na gravação de I Puritani e participou do filme The life of David Gale, no papel de Calaf da ópera Turandot.

## **5. MANAUS – 2010**

### **5.1 MARCELO DE JESUS – MAESTRO**

Nascido em São Paulo, Marcelo de Jesus graduou-se em composição e regência, e piano pela UNESP. Estudou regência com os maestros Juan Serrano, Lutero Rodrigues, Ronaldo Bologna, e posteriormente com Karl Martin; composição com H. J. Kollrëuter e Edmundo Villani; piano com Pietro Maranca, Homero Magalhães e na Itália com Carmella Pistillo (Academia Santa Cecília-Roma). Trabalhou como pianista e maestro assistente e foi correpetidor para cantores como Eva Marton, Aprile Milo, Renato Bruson; Enzo Dara, Justino Dias e Dennis O"Neil, entre outros.

Obteve grande sucesso de público e crítica com “Don Giovanni” no VI Festival Amazonas de Ópera-2002, sendo considerado maestro-revelação pela revista Bravo.

Atualmente reside em Manaus, assumiu o cargo de Regente Titular da Orquestra de Câmara do Amazonas, que em 2003 fez sua estréia no VII Festival Amazonas de Ópera com a ópera La Cenerentola de Rossini.

## **5.2 ELIANE COELHO – YERMA**

Iniciou seus estudos de canto com Solange Petit-Renaux, soprano francesa que vivia no Rio de Janeiro. Em 1971, mudou-se para a Alemanha, onde continuou seus estudos em Hannover, na Musikhochschule. Em 1974, Eliane Coelho já estava cantando os papéis de Nannetta, Gretel, Zdenka, Violetta, Liù e Konstanze. Do final dos anos 1970 e até 1983-84, Eliane Coelho atuou principalmente nas cidades de Detmold e Bremen, até ser contratada para o elenco da Oper Frankfurt em 1984.

Desde 1991, faz parte do elenco da Ópera Estatal de Viena (Wiener Staatsoper).

Sua carreira começou como soprano lírica coloratura, mas tendo sua voz adquirido tonalidade mais escura, dedicou-se ao repertório de soprano lírico e soprano spinto.

Eliane já atuou ao lado de famosos cantores líricos, como Plácido Domingo, José Carreras, Bryn Terfel, Samuel Ramey e Waltraud Meier e sob a batuta dos maiores maestros da cena lírica atual: Riccardo Chailly, Zubin Mehta e Giuseppe Sinopoli.

## **5.3 MARCELO PUENTE – JUAN**

Començou seus estudos de música e canto em Córdoba Argentina. Debuta em Abril de 2001 interpretando “Il Duca”, na ópera Rigoletto, de G. Verdi no Teatro San Martín de Córdoba, sob a regência de Fernando Alvarez. No mesmo ano vai para Düsseldorf, Alemanha, onde vive até 2003 fazendo parte do “Opernstudio” da “Deutsche Oper am Rhein”. Em julho de 2003 ganha o Concurso Internacional para jovens cantores “Jeunesses Musicales Deutschland”. Em outubro de 2003 se radica em Milão, Itália onde continua seus estudos de música e canto.

Em 2005 volta à Argentina para fazer os papéis de: Rodolfo (La Boheme), B.F Pinkerton (M. Butterfly), Alfredo (La Traviata), Cavaradossi (Tosca), Hoffmann (Os contos de Hoffmann), Serguei (Lady Macbeth de Mzensk).

#### **5.4 HOMERO VELHO – VICTOR**

Homero Velho dedica-se ao canto lírico desde os 18 anos, quando ingressou na Universidade Estadual Paulista. Agraciado com uma bolsa de estudos integral, completou seus estudos na renomada Indiana University, nos EUA. Interpretou papéis principais em óperas como *The Ghosts of Versailles* e *Don Giovanni*, em diversos festivais de ópera norte-americanos. Em 1999, como artista residente da National Opera Company, nos EUA, foi Don Alfonso em *Cosí fan Tutte* e Don Magnifico e Alidoro em *La Cenerentola*.

De volta ao Brasil, Homero rapidamente se estabeleceu como um dos artistas mais requisitados na cena lírica brasileira. Tem cantado com sucesso nos mais importantes teatros do país. Em 2003, participou da premiére nacional de *Magdalena*, de Villa-Lobos, e da ópera *Florença em al Amazonas*, do mexicano Daniel Catán, no VII Festival Amazonas de Ópera, em Manaus. Em 2006, foi protagonista nas estréias mundiais de quatro óperas brasileiras: *O Caixeiro da Taverna*, *A Tempestade*, *Olga* e *O Pescador e sua Alma*, representadas em teatros de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.

#### **5.5 KEILA DE MORAES**

Natural de São Paulo, Keila iniciou seus estudos musicais aos 9 anos de idade, tendo como professor de piano o maestro Orestes Sinatra. Posteriormente, formou-se em canto pela Faculdade de Artes Alcântara Machado.

Em 1994, Keila começou a estudar canto lírico na Universidade Livre de Música Tom Jobim. No ano seguinte, foi admitida pelo Coral Sinfônico do Estado de São Paulo. Em 1996, passou a integrar o Coral Paulistano do Theatro Municipal de São Paulo e, em 2007, transferiu-se para o Coral Lírico. Teve como professores de canto o tenor Luiz Tenágli e o barítono Carmo Barbosa. Atualmente, aperfeiçoa sua técnica com o soprano Neyde Thomas e estuda repertório com o maestro Abel Rocha.

Além disso, em 2006, Keila realizou um período intensivo de aulas de técnica e interpretação com o soprano húngaro Sylvia Sass em Pézenas, na França. No ano seguinte, participou de masterclass ministrado pelo mezzo-soprano russo Elena Obrastzova, e o mezzo-soprano espanhol Tereza Berganza, em 2009.

Participou de diversas montagens em São Paulo e no Festival de Ópera de Manaus.

APÊNDICE 3 – CARTAS E DOCUMENTOS

Miúdiuhs

O mais feliz dos artistas,  
é aquele que possui uma  
linda, boa e inteligente  
companheira, a lhe consa-  
gar toda a sua obra,  
até o fim de sua vida.

Assim sou eu.

Sm, 4/9/46

Villa - Lobos

821

**CLASS OF SERVICE**

This is a fast message unless its deferred character is indicated by the proper symbol.

# WESTERN UNION TELEGRAM

**SYMBOLS**

DL = Day Letter  
NL = Night Letter  
LT = International Letter Telegram

1201

W. P. MARSHALL, PRESIDENT

The filing time shown in the date line on domestic telegrams is STANDARD TIME at point of origin. Time of receipt is STANDARD TIME at point of destination

0A009 EB033

L ELR050 NC PD=FD WEST LOS ANGELES CACM 22

HEITOR

1975 JAN 23 AM 4 06

VILLA LOBOS HOTEL NEW WESTERN NYK

SORRY WAS UNABLE TO CONTACT YOU SOONER CAN BE IN NEW YORK BETWEEN JANUARY 20 AND 30 TO COMPLETE NEGOTIATIONS ON COMMISSION AND CONTRACTS FOR YERMA WILL YOU BE IN THE CITY AT THIS TIME PLEASE WIRE REPLY COLLECT

JOHN EDWARD BEANKENHIP

THE COMPANY WILL APPRECIATE SUGGESTIONS FROM ITS PATRONS CONCERNING ITS SERVICE

January 27th, 1956

In consideration of the payment of Two Thousand Five Hundred (\$2,500) Dollars, receipt of which is hereby acknowledged, Heitor Villa-Lobos (hereinafter referred to as the "Composer") does hereby grant to John E. Blankenship (hereinafter referred to as the "Producer") an exclusive and irrevocable option to enter into a Dramatists Guild (U.S. Authors' League) Dramatico-Musical Production Contract for the opera based on Frederico Garcia-Lorca's Spanish play "YERMA", music for which has been written by the Composer. Said Dramatists Guild Contract shall contain the further provisions set forth below.

The option herein to producer shall be exercised by him in writing on or before the 1st day of April, 1956; upon the exercise of such option the Composer shall deliver to the Producer a Dramatists Guild Dramatico-Musical Production Contract embodying the following further provisions:

1. The Producer shall have the exclusive right to arrange for first class stage performances and opera performances. Subject to the Producer's right of prior termination, the first performance so arranged by Producer shall take place on or before April 1, 1957. The Producer may extend the said period for an additional year by payment of a further advance against Composer's royalties in the sum of Two Thousand (\$2,000) Dollars.
2. Royalties shall be four (4%) percent of the gross weekly box office receipts.
3. The sum of Three Thousand (\$3,000) Dollars as advance royalties shall be paid to the Composer on or before July 1st, 1956 together with the sum of One Thousand Five Hundred (\$1,500) Dollars which shall be deemed payment on account of living expenses of the Composer in connection with the production.
4. Producer's right to participate in motion picture, additional and other subsidiary rights shall accrue upon the opening of a first class performance in New York City, notwithstanding any other provisions herein to the contrary. Such subsidiary rights shall include sale, lease, license or other disposition of rights in the opera, including, but not limited to, motion picture, radio, television, ballet, stock and amateur, orchestra performances, etc. It is also expressly agreed that upon the expiration of the exclusive rights of production on the part of Producer, any performances or disposition of the opera thereafter by the Composer, whether such performances are first class, operatic, or otherwise, shall also be deemed a subsidiary right and subject to the Producer's participation hereunder.

In connection with any revenue which may be derived from a so-called "show album" (album featuring the cast of the production), for which album Producer may arrange, the Producer shall similarly receive forty (40%) percent of the revenue, the Composer to receive two-thirds of the balance thereof.

5. The so-called "Author's share" of motion picture, additional and subsidiary rights shall be divided two-thirds (2/3) to the Composer and one-third (1/3) to the Librettist, translator, Lorca Estate, etc.

6. The Producer shall not participate in any revenue derived by the Composer from publication rights of the music. Any performances of the opera, during the period of Producer's exclusive rights of production, including but not limited to orchestral performances, shall be subject to Producer's consent. No change shall be made in the music or arrangements thereof without the Composer's consent.

ALTERAGAS  
1/2 →

7. With respect to Production rights in foreign countries: The Composer, subject to the rights of Librettist, Lorca Estate, etc., shall have the right to cause the opera to be presented in non-English speaking countries after the expiration of Producer's ~~exclusive rights of production hereunder~~ (see rider) If such foreign performances shall be in English or based on the English language production hereunder, the Producer's participation shall be forty (40%) percent of the proceeds therefrom. In the event that the performances cause to be presented by the Composer utilize the original Spanish language play, Producer shall receive fifteen (15%) percent of the revenue therefrom.

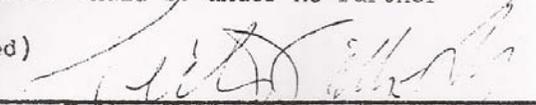
8. The Producer shall keep and retain the exclusive rights of production hereunder if he shall have given or caused to be given in each calendar year commencing on the date of the initial performance hereunder, at least twenty-four (24) performances on the first class stage or on the operatic stage, and provided further that no later than six (6) months from the last preceding performance the Producer shall have entered into a firm agreement with respect to a future performance of the opera on the first class or operatic stage. In lieu of said performances, Producer shall retain said rights if he shall pay or have paid to Composer during any said one year period a sum which shall represent royalties for twenty-four (24) performances at a royalty for each performance equal to the royalty per performance of the last preceding performance given or caused to be given by the Producer.

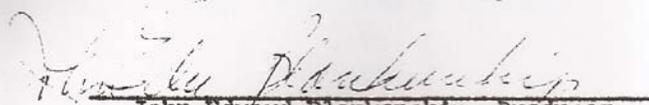
\*which need not be consecutive

9. In consideration of the payment of the sum of Two Thousand Five Hundred (\$2,500) Dollars heretofore received by Composer from Producer, the sum of Five Hundred (\$500) Dollars shall be deemed to have been payment on account of Composer's living expenses in connection with the production, and the balance of Two Thousand (\$2,000) Dollars shall represent payment in full for the orchestrations which Composer does hereby agree to make and deliver to Producer.

2/2 →  
RIDER  
In the event that Producer exercises the option herein granted to him in the first paragraph hereof, the sum of Four Thousand Five Hundred (\$4,500) Dollars shall in any event become payable to Composer on July 1st, 1956 and Composer agrees to deliver to Producer at such time a Dramatico-Musical Production Contract embodying the terms hereinabove set forth. In the event that Producer does not exercise said option, the Two Thousand Five Hundred (\$2,500) Dollars paid to Composer upon the execution of this option agreement shall not be returnable by Composer, and producer shall be under no further obligation to Composer.

(See rider attached)

  
Heitor Villa-Lobos, Composer

  
John Edward Blankenchip, Producer

REFERRALS

2/2 → initial run hereunder or one year from the date of Producer's first performance, whichever shall be sooner.

JM Ger.

Decisão do Conselho Sessão em 1996

REFERRALS

1/2 →

The option herein granted by Composer to Producer as above set forth shall not be deemed validly exercised unless on or before April 1, 1956 the Producer shall have delivered to the Composer evidence of compliance with the terms and conditions of this agreement by the Lorca Estate.

JM  
CEB

Any notices required to be given hereunder shall be given to the Composer, in care of Harold H. Stern, 745 Fifth Avenue, New York, N.Y., and to the Producer, in care of Floria V. Lasky, Fitelson & Mayers, 580 Fifth Avenue, New York, N. Y.

LAW OFFICES  
HAROLD H. STERN  
745 FIFTH AVENUE  
NEW YORK 22, N.Y.  
MURRAY HILL 8-3065

December 5, 1956

Maestro Heitor Villa-Lobos  
New Weston Hotel  
50th St. and Madison Avenue  
New York, N. Y.

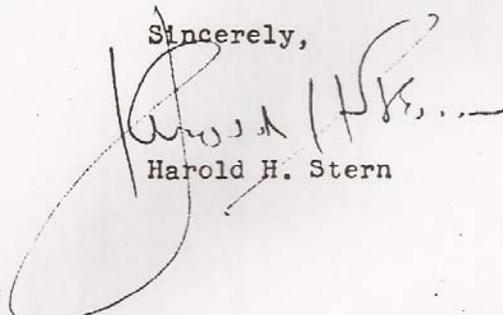
Dear Maestro:

Will you telephone me on your return. There are a number of matters I would like to discuss with you:

- 1) The response I received from Ricordi in connection with the 5 symphonies.
- 2) The lack of response from Blanckenchip.
- 3) The exploitation of EMPEROR JONES by the Empire State Music Festival, Inc.

With kindest regards to you and your charming wife, I am,

Sincerely,

  
Harold H. Stern

HHS.BF

John Edward Blankenship  
901 West Exposition Boulevard  
Apartment 8  
Los Angeles, California

Dec. 27, 1956

Mr. Heitor Villa-Lobos  
c/o Harold H. Stern  
745 Fifth Avenue  
New York 22, N. Y.

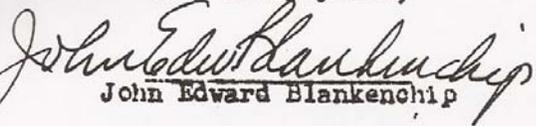
My dear Maestro:

I herewith refer to our agreement between us dated January 27, 1956 in connection with the opera "YERMA." I appreciate that I have been in default under this agreement, not having made the payments required. I ask you to waive the default and in consideration thereof I agree as follows:

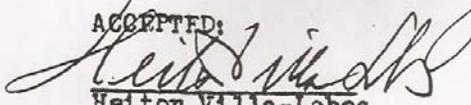
1. I herewith deliver to you the sum of \$2500, out of which \$1500 is designated for living expenses and \$10 covering expenses of protest on the \$1,000 check heretofore delivered to you and which was not paid.
2. I herewith deliver a copy of my agreement with Francisco Garcia-Lorca, representing the heirs of Federico Garcia-Lorca, the author of YERMA, and I hereby assign, set over and convey to you all of my rights in said agreement as security for my obligations under the agreement of January 27, 1956. It is understood that in the event I fail to live up to any of my obligations hereafter as set forth in the agreement of January 27, 1956 on the specific dates on which my obligations are to be performed, then without further notice to me, this assignment shall be deemed to be an effective, valid, enforceable assignment from me to you and on any default by me hereafter (time being of the essence) I shall have no further rights whatsoever in the play and/or opera YERMA, in any adaptation thereof or any musical score or in any other connection whatsoever.

If the foregoing is acceptable, will you kindly indicate your acceptance in the lower left of this letter and it shall then become a binding agreement between us.

Very truly yours,

  
John Edward Blankenship

ACCEPTED:

  
Heitor Villa-Lobos.

March 23, 1957

Mr. Heitor Villa Lobos  
Hotel New Weston  
Madison Avenue at 50th  
New York City

Dear Maestro:

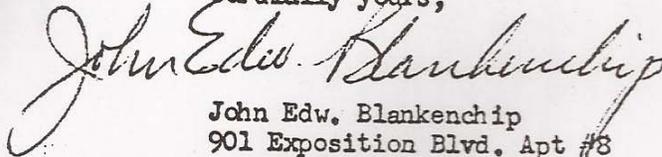
Enclosed is a Cashier's Check in the amount of TWO THOUSAND DOLLARS (\$2,000.00) which according to our contract extends my option on YERMA for another year until April 1, 1958.

Want to extend my best wishes for your birthday. Certainly wish I could be in New York this coming week for your concerts at Carnegie Hall.

Hope to be hearing from Mr. Kelly soon concerning the possibility of the performances of Yerma in Rio this summer. Know we are all anxious to have the work produced as soon as possible.

Give my best regards to your wife and again want to extend my best wishes for your birthday and coming concerts.

Cordially yours,



John Edw. Blankenchip  
901 Exposition Blvd. Apt #8  
Los Angeles 7, California

Enc.

Los Angeles, California  
April 17, 1957

Mr. Heitor Villa-Lobos  
Hotel Bedford  
Paris, France

Dear Maestro:

Am writing to apologize for the delay in your receiving the two thousand dollar check for next year's option on YERMA. I think you will appreciate the explanation and understand that it was unavoidable and we are very sorry it occurred. On March 23, 1957, this check was sent to you at the Hotel New Weston, New York City by registered mail with a return receipt requested. On April 3, 1957, I phoned Mr. Stern to check if the money had reached you. He explained to me that you and your wife had gone to Paris. I told him that we had sent the check to you on March 23 but had not received the return receipt and he explained to me that you had moved to the Essex House and had probably received it there.

On Friday, April 12, the letter was returned to us and on that day was forwarded to Mr. Stern in New York. We also phoned Mr. Stern to inform him that we were sending it on to him.

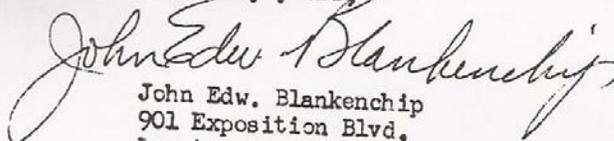
I hope by this time you have received the check from Mr. Stern and understand why it was delayed in reaching you.

Last week I cabled Mr. Celso Kelly as we have not had any correspondence from him. To date we still have not received any answer from him. We appreciate the excellent news story in NEWSWEEK magazine and are very glad that your concert at Carnegie Hall was such a success.

Naturally you understand our concern about hearing some word from Brazil. If you have had any further word from them would appreciate hearing what the plans are as it is getting close to summer and would like to make plans as soon as possible for the production of YERMA in Rio.

Give my best to your wife.

Cordially yours,



John Edw. Blankenchip  
901 Exposition Blvd.  
Los Angeles 7, California

LAW OFFICES  
HAROLD H. STERN  
745 FIFTH AVENUE  
NEW YORK 22, N. Y.  
MURRAY HILL 8-3065

May 21, 1957

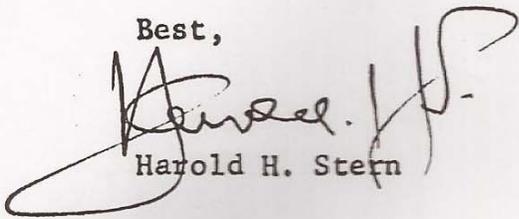
Maestro Heitor Villa-Lobos  
Hotel Bedford  
17 R. de L'Arcade  
Paris, France

Dear Maestro:

On April 15th I sent you a check for \$2,000 , the last payment due from Blankenchip. I assume, but I want you to confirm to me, that the check cleared. Blankenchip is asking me for a receipt so before I send it to him I am checking with you.

How are you and Madame? When do you expect to be back in New York?

Best,

  
Harold H. Stern

HHS.BS



WILLIAM MORRIS AGENCY, INC.

INTER-OFFICE CORRESPONDENCE

To Mr. GEORGE WOOD cc: William Morris ✓  
Heitor Villa-Lobos Date JANUARY 17th, 1953

RE: OPERA "YERMA" by Garcia Lorca - Music Villa-Lobos

I should have a copy of the English translation in about a week.  
After reading it we can decide its commercial possibilities.

Harold Stern attorney for Villa-Lobos (MU. 8-3065) is prepared to clear the rights if you are definitely interested. He believes that J. Blankenchip of 314 Plaza del Norte, La Jolla, California, is not in a financial position to give the work a proper production.

Blankenchip has advanced \$8,500 to date.

The first step is to judge the translation.

WILLIAM MORRIS, JR.

LAW OFFICES  
HAROLD H. STERN  
745 FIFTH AVENUE  
NEW YORK 22, N.Y.  
MURRAY HILL 8-3065

June 10, 1958

Maestro Heitor Villa-Lobos  
Hotel Bedford  
17, Rue de L'Arcade  
Paris, France

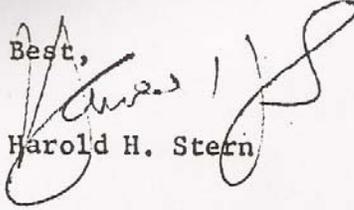
Dear Maestro:

I hope you and Mrs. Villa-Lobos have had a very pleasant journey thus far.

I have not as yet heard anything more from MGM re GREEN MANSIONS but I expect to any day.

I received a long distance call from Blankenchip re YERMA and he sent me by mail a lot of material. What it comes down to is that apparently he did not pick up his option for the basic rights from the Lorca Estate in time and the Lorca Estate went ahead and made a deal for a musical adaptation of YERMA with one Paul Bowles. I don't know what the upshot of this will be but certainly there is nothing you can do about it in any event. Blankenchip has written to the Lorca Estate pointing out that he mailed the money required on the day required, so I suppose the Lorca Estate and Blankenchip will be in some kind of a dispute about this. Unfortunately it affects your position on the opera. I am sure, however, that what Mr. Bowles is doing with YERMA is in the popular style and that in due time you can pick up the basic rights and probably make your own deal with the Lorca estate and probably own the property yourself, that is, your opera based on YERMA. In the meantime there is nothing to do but wait and see what happens.

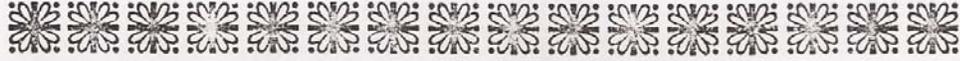
Best,

  
Harold H. Stern

HHS.BS

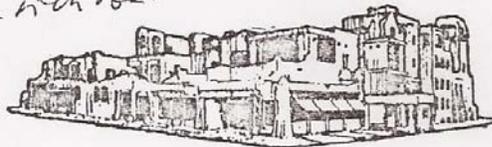
# La Fonda

13 de octubre, 1977



On The Plaza • Santa Fe, New Mexico 87501 • Telephone: (505) 982-5511

Querido Ramón y Fran, both.  
 Cantores, tristes, ciertamente, con-  
 me felicísimo con el suceso ma-  
 ravelloso de vuestra boda con  
 Teresa. ¡Qué una belleza! ¡Qué dulce im-  
 presión de una fiesta especial, encantadora  
 sentida en gran terreno, espléndido  
 del que - crítica de la fiesta de una  
 manifestación entusiasta.  
 Me alegraría si, absolutamente, por  
 ser presentada - la obra, espero,  
 en su próxima función V.L.  
 A. Rodríguez - MIRNA LACAMBA  
 y maravillosa. Cholon con ustedes.



THE INN AT THE END OF THE TRAIL

122

processo, em 18 estes não se  
parada e, com outros, não em-  
com sua mente. Tenho o mesmo  
é fora da pele, só em me  
lembrar de o mesmo insuportável  
Vale dizer me está aida não  
mei.

Tenho sido muito fatigada e  
a minha cara foi muito espacia  
cuidado com a minha. Thaman - um ato  
de encantar... ?

Kalen e para tanto disse  
que foi. Seis realmente um pouco  
terrible. Não me fute e todos  
que esbater - um comigo não fute  
enfrenta de. Tanto foi para me  
construir tirar o meu curso de  
belas artes manifestar de um parte  
ref, mas existam em locuções in-  
finitas. O seu nome, Manni, fêmea  
com a ideia de presentia. Por ai

professor  
me surpreende com.  
Teria pensado que a hora, mas não

# La Fonda



On The Plaza • Santa Fe, New Mexico 87501 • Telephone: (505) 982-5511

meu dia foi muito bom  
para a vida de todos nós.

Em New York, dia 19 de maio  
deveria dar uma entrevista a  
uma importante emissora sobre o  
plano, etc. mas não deu

O plano dos direitos  
de propriedade do homem - há  
antigos viajando, mas não  
pouco assim - com o plano  
da nossa obra.

Hoje vai se fazer com  
foco nos direitos do Clivier,  
O cenário está extremamente ruim



THE INN AT THE END OF THE TRAIL

Todos, Todos una comuna  
de caridade e de la familia  
de a dimensao e extensao da  
V, de la funde.

Quid nos proo uscum tu,  
entem stibis tomex alfo tam  
friligitu.

~~de~~ Von ofo non i  
fornia. Iam scti u multo  
o non ...

A altitud afi i' d 2.000  
metros e a nite impropria i b  
me mscante m feris a ferogofis  
ou fuburg.

Buzos, togo e fuburb  
Todos, Todos de sempre  
Municis de non V. h b  
the ped a ferog, Maunt.