

## Entrevista com o compositor João Guilherme Ripper: Produção, circulação e recepção de ópera hoje no Brasil

*An interview with composer João Guilherme Ripper: Production,  
circulation and reception of opera in Brazil today*

---

### **João Guilherme Ripper**

É compositor, gestor cultural e professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da qual está atualmente em afastamento por sua atividade na direção da Sala Cecília Meireles, tendo tido esse cargo também de 2004 a 2015. Do meio de 2015 até o início de 2017, foi presidente da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro. É o atual Presidente da Academia Brasileira de Música, instituição fundada por Villa-Lobos em 1945. Ripper tem seis óperas compostas e encenadas. A entrevista foi realizada no dia 2 de março de 2020, na Sala Cecília Meireles.

### **Entrevista por Luíza Alvim**

É doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com período sanduíche na Universidade Paris 3 (sob orientação de Michel Chion) e também doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Foi professora substituta da Escola de Comunicação da UFRJ e do departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). É autora do livro *A música no cinema de Robert Bresson* e pós-doutoranda em Música na UFRJ.



João Guilherme Ripper  
© Ana Branco

**Luíza Alvim (LA):** Como primeira pergunta, gostaria de saber por que você foi para a área de Música.

**João Guilherme Ripper (JGR):** Desde muito pequeno, incentivado por minha mãe, eu gostava de escrever poemas. Cultivei a escrita durante toda minha infância e,

Dossiê **A Música e suas Determinações Materiais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27546

depois de algum tempo, senti necessidade de colocar esses poemas em música. Isso me levou a estudar um instrumento e a interessar-me pela composição. Posso dizer que entrei na Música graças à Literatura. Mais tarde, em minha carreira, essas duas coisas acabaram se reencontrando através da ópera. Para mim, é uma questão de preferência: gosto de trabalhar com música vocal e com qualquer projeto artístico que envolva texto literário.

**LA:** E, dentro da música vocal, por que a dedicação à ópera? Houve algum estímulo para você começar a compor ópera?

**JGR:** Por causa do interesse pela música dramática. Mesmo antes de estudar música formalmente (comecei estudos formais de música somente aos 17-18 anos), quando eu tocava violão, fazer música para teatro já me atraía. A primeira oportunidade surgiu quando estava fazendo doutorado nos EUA e tinha que escrever uma ópera – inclusive é minha única ópera que continua inédita, *Augusto Matraga*, baseada no conto de Guimarães Rosa. Anos depois, trabalhei sobre as cartas trocadas entre D. Pedro I e a Marquesa de Santos para compor a ópera *Domitila*.

**LA:** Eu assisti às suas óperas *O diletante* e *Piedade*. Em *Piedade*, há umas passagens atonais, não é uma ópera que diria ser fácil em termos musicais. Você acha que mesmo assim ela se comunica com um público grande ou fica mais restrita a um público de Bienal de Música Contemporânea?

**JGR:** Não, tanto em *Piedade* como em *Anjo Negro* uso o contraste entre o tonalismo e o atonalismo como recurso dramático. No caso de *Piedade*<sup>1</sup>, quando Anna da Cunha cede às investidas de Dilermando de Assis e a trama começa a se tornar muito mais densa, mudo bruscamente do tonal para o atonal. Com isso respondo a uma necessidade do texto. A mesma coisa se dá em *Anjo Negro* e também - neste caso uso

---

<sup>1</sup> A ópera trata da morte do escritor Euclides da Cunha quando foi à casa do militar Dilermando de Assis, amante de sua mulher, Anna. A casa ficava no bairro de Piedade, no Rio de Janeiro.

o politonalismo - em outra ópera minha, *Kawah Ijen*. A manipulação da linguagem musical para servir ao texto é algo que faço com frequência.

**LA:** O cinema de Hollywood também faz muito isso, né?

**JGR:** O tempo todo.

**LA:** Sobre a questão do Rio de Janeiro e a ópera... A gente sabe que no passado, o Rio teve temporadas de ópera robustas, algumas mais que outras, mas não como na situação difícil de agora. De acordo com sua experiência como diretor do Theatro Municipal, o Rio de Janeiro tem público de ópera?

**JGR:** Tem. Quando eu fui presidente da Fundação Theatro Municipal, notei que quanto mais há oferta de óperas, mais o público responde. É claro, existem aqueles títulos que são *blockbusters*, que você anuncia e sabe que vai lotar a casa. Acho que todo teatro de ópera deve funcionar um pouco como um museu, trazendo de volta esses títulos mais conhecidos (por exemplo, as óperas de Mozart, Puccini, Verdi...), mas também deve propor coisas novas e encomendar novos títulos. Isso foi feito quando eu estava no Theatro Municipal: produzimos *O menino maluquinho* do Ernani Aguiar<sup>2</sup>, *A menina das nuvens* de Villa-Lobos e uma obra pouquíssimo montada, *Dom Quixote* de Massenet... Encomendamos uma ópera infantil a Tim Rescala, pois havia a proposta de inovar o repertório. Como compositor, tenho tido a boa fortuna de ver minhas óperas apresentadas. Não é fácil ter uma ópera programada dentro de teatros que vivem sempre em crise financeira e precisam de grandes títulos para que a bilheteria cubra ao menos parte dos custos. *Piedade* foi apresentada no Colón de Buenos Aires, no Theatro Municipal de São Paulo e aqui na Sala Cecília Meireles, quando eu ainda não tinha voltado à direção. O Festival Amazonas de Ópera encomendou-me duas óperas que estão entre as obras mais importantes de meu catálogo: *Onheama* em 2014, que foi apresentada em Manaus

---

<sup>2</sup> Compositor, regente e professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

naquele ano, repetida em 2015 e produzida em Portugal no ano seguinte, e *Kawah Ijen*, ópera que se passa na Indonésia e que utiliza o gamelão javanês junto com a orquestra. Considero um privilégio trabalhar com diferentes diretores que têm distintas concepções de minha partitura e de meu *libretto*. É uma das grandes recompensas para o compositor de ópera. Por exemplo, André Heller, diretor da montagem semi-encenada de *Piedade* em 2012, apostou numa leitura histórica do drama de Euclides, Anna e Dilermando; Diego Ernesto Rodrigues, diretor das montagens de 2017 e 2018 no Teatro Colón, centrou sua narrativa no ativismo social, quase panfletário, contra as injustiças da América Latina; Daniel Herz, diretor da montagem de 2018 no Rio de Janeiro, teve uma visão completamente diferente, mais voltada para o absurdo da Guerra de Canudos e sua permanência no inconsciente de Euclides. O convívio com outros artistas que trabalham sobre meus textos musicais e literários levam-me a descobrir possibilidades que eu não havia vislumbrado quando criei as obras.

**LA:** *Você falou dos blockbusters; existe um gosto pela ópera italiana no Brasil que vem do passado. Isso permanece na atualidade, em sua opinião?*

**JGR:** Junto com a Corte Portuguesa, chegou ao Brasil o compositor Marcos Portugal, que compunha óperas no estilo do *bel canto*. O próprio José Maurício Nunes Garcia acabou adotando alguns traços desse *italianismo* que era o gosto dos nobres e do público brasileiro. Em todo o decorrer do século XIX óperas de Donizetti, Rossini e Verdi eram apresentadas no antigo Theatro Lírico e, mais tarde, algumas óperas de Puccini chegaram a ser apresentadas no Theatro Municipal logo depois de estreadas na Itália. Itália era sinônimo de de ópera! Verdi morreu em 1901 e Puccini passou a ser o grande compositor do gênero na virada do século e nas primeiras duas décadas do século XX. Suas óperas faziam (e ainda fazem) grande sucesso por aqui! Além disso, o grande compositor de óperas brasileiro Carlos Gomes morava em Milão e era totalmente imerso na estética italiana. Gomes gozou de muito sucesso e foi o

compositor que apresentou o maior número de óperas no La Scala depois de Verdi. Portanto, nós cultivamos a ópera italiana há praticamente dois séculos.

**LA:** Muita gente considera a ópera elitista, mas essas pessoas se esquecem de verificar os preços dos ingressos e os compararem com os de shows de artistas ditos populares, que às vezes são muito mais caros. Por que essa fama de elitista em sua opinião?

**JGR:** Acho que a fama negativa chegou pela escassez de oferta. Há, também, o equívoco de se considerar que é necessário um conhecimento especializado de música para poder assistir a um espetáculo de ópera. A grande prova de que ópera é popular é o Festival Amazonas de Ópera. O baronato da borracha que construiu o Teatro Amazonas em 1896 já não existe, e hoje chega a emocionar ver o Teatro Amazonas totalmente lotado. A população se apropriou do teatro e o frequenta durante o dia para visitar, tomar um café etc. Durante os mais de 20 anos de existência do festival, novos talentos surgiram. Alguns participam todos os anos e outros já têm carreira no exterior. O Teatro Amazonas tem duas orquestras: a orquestra principal e a experimental; dois corpos de baile: um contemporâneo e outro folclórico; grupo de violões e coro. Graças ao diretor artístico, maestro Luiz Fernando Malheiro, e à Diretora Executiva, Flavia Furtado, existe um teatro em pleno funcionamento no meio de uma floresta, aonde você não chega de carro (só de avião ou de barco). A realização do festival gera mais de 500 empregos a cada ano e traz um grande benefício econômico para a cidade. A ópera é uma maneira linda de se contar uma história. As pessoas cantam em vez de falar, mas existe uma história que precisa ser entendida.

**LA:** E tem legenda...

**JGR:** E tem legenda. Quando vamos à ópera, não acompanhamos apenas a música, o agudo da soprano ou do tenor ou a nota grave do baixo. Há os aspectos literário,

teatral e coreográfico quando a ópera tem balé. A ópera precisa ser abrangente, e é isso que a torna interessante também para o compositor, por todas as possibilidades dramáticas e musicais que ela oferece: voz com acompanhamento, balé, coro, música instrumental... O que falta para que a ópera entre (ou retorne) com força à cena cultural são oferta e regularidade. Não existe nada pior para um teatro do que programação interrompida, programação anunciada e não cumprida ou a irregularidade de apresentações, pois isso afeta negativamente a criação do hábito. Precisamos voltar a ter, como tínhamos no Rio de Janeiro, o hábito de ir à ópera. A ópera é um espetáculo multimídia, resultado de diversas competências artísticas.

**LA:** E eu acho uma pena: por exemplo, você falou de duas óperas suas apresentadas no Festival de Manaus e elas não chegaram aqui - em geral, não há esse trânsito entre os teatros.

**JGR:** Os teatros se falam pouco, mas começa agora um movimento para a troca de produções, o que faz todo sentido. Gasta-se uma quantia importante na produção de uma ópera e, depois de cinco apresentações, projetos, cenários e figurinos são colocados numa central técnica e, na maioria das vezes, nunca retornam ao palco. A produção poderia circular por outros teatros, atendendo à democratização e ao acesso à cultura. Atualmente, há um importante movimento capitaneado pela Opera Latinoamérica e apoiado pelos principais teatros brasileiros e pela Academia Brasileira de Música. Sou totalmente adepto a co-produções e troca de produções. Quando presidi a Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, trouxemos *La Bohème* (Puccini) do Theatro Municipal de São Paulo, *Don Pasquale* (Donizetti) da Buenos Aires Lírica e a *Menina das Nuvens* (Villa-Lobos) do Palácio das Artes de BH. *Dom Quixote* de Massenet foi fruto de co-produção com o Theatro São Pedro de São Paulo. Trazer óperas que já estão prontas acaba saindo mais barato na maioria das vezes. Só conseguimos fazer uma temporada no segundo semestre daquele ano

[2015<sup>3</sup>] porque trouxemos muita coisa pronta. Há ainda a possibilidade de troca de produções que barateia o orçamento artístico do ano.

**LA:** Muita gente se pergunta por que não fazer mais isso, mas já me disseram que, na verdade, sai mais caro por questões de direitos autorais ...

**JGR:** O que sai muito caro, às vezes, é o valor do frete num país do tamanho do Brasil. Nesse caso, vale mais a pena pegar os planos originais e refazer no próprio teatro. Mas, com São Paulo, que fica a 400 quilômetros daqui, é simples. Existem também questões legais e burocráticas ligadas ao patrimônio dos teatros públicos. Qual dos dois teatros guarda determinada obra produzida em conjunto? Há formas legais, nem sempre óbvias, de resolver tais questões. O bom senso deve prevalecer, pois a economia na montagem do espetáculo é significativa.

**LA:** Na Europa se faz muito isso...

**JGR:** Sim.

**LA:** Nesses fóruns sobre ópera de que você tem participado, tem se falado sobre esse assunto?

**JGR:** Sim, é um assunto ao qual volto com certa frequência, porque é necessário encarar as produções de ópera como ativos artísticos e financeiros importantes para o teatro. Vamos considerar, como exemplo, que determinada produção custou um milhão e houve cinco apresentações, com resultado total de bilheteria de 200 mil. Ao ser guardada na central técnica, os custos da produção foram, portanto, amortizados em 20% e o teatro continua no “prejuízo”. Se, depois de dois ou três

---

<sup>3</sup> Ripper foi empossado no segundo semestre de 2015 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e montou a temporada que, até então, tinha contado com apenas um título. É importante salientar que, na maioria dos teatros com temporadas regulares, elas são anunciadas no ano anterior e contam com títulos para um ano inteiro.

anos, a produção volta à programação, os gastos irão limitar-se a solistas e despesas menores. Não haverá necessidade de novos cenários ou figurinos. As novas récitas amortizarão outra parcela do custo inicial. Com a repetição do processo, a produção acaba sendo paga (100% de amortização) e passa a dar lucro. No Metropolitan de Nova York, a montagem de *La Bohème* de Zefirelli está no repertório há mais de 30 anos! As centrais técnicas, portanto, são locais de guarda desses ativos artísticos e financeiros, que devem gerar recursos para o próprio teatro.

**LA:** Você mencionou o Metropolitan, e ele usa a modalidade da ópera gravada em HD e até transmitida em tempo real. Claro que isso implica num grande investimento, mas você vê isso como uma solução?

**JGR:** Eu vejo, já há orquestras fazendo isso, a OSESP [Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo] já transmite...

**LA:** Sim...

**JGR:** ... isso certamente é o futuro. A grande questão a ser resolvida é a cessão de imagem e direitos conexos nos contratos celebrados entre as instituições e seus artistas. É preciso encontrar soluções – isso é o futuro e é inevitável – que contemplem a remuneração dos artistas, proporcionando também segurança jurídica à instituição para que divulgue suas apresentações em plataformas digitais e outros formatos.

**LA:** Em relação a isso, percebo que algumas pessoas com condições financeiras melhores e que são amantes de ópera, aqueles verdadeiros melômanos, não vão muitas vezes às óperas no Rio e São Paulo - até mesmo porque são poucas -, e, então, eles ou vão diretamente para Nova York e Paris ou só ficam vendo as óperas gravadas em HD. Talvez também para verem as grandes estrelas da ópera, que é outro problema que nós temos. Existe um *star system* da ópera, que não vem mais ao Brasil, como vinha talvez no passado (digo “talvez” porque isso é meio mítico

também, né?). Eles ficam atrás desse *star system* que é realmente muito difícil de trazer para cá. Como você vê essa questão do *star system*?

**JGR:** Dentro da nossa realidade atual, não vejo nenhum teatro no Brasil com possibilidade de entrar no *star system*. Primeiro, porque nós não temos um grau de atividade que consiga justificar a vinda deles aqui. Quando um cantor europeu ou uma cantora europeia vai cantar no Metropolitan, há um número de récitas que justifica a travessia do Atlântico. Nós temos o mesmo problema do Atlântico, que custa caro. Quando um cantor está na Europa, ele canta um dia em Londres, outro em Paris, no dia seguinte em Berlim. Na Europa, ele circula de forma muito mais rápida e pode atender a mais compromissos. O câmbio também é muito desfavorável. Sempre avalio o custo-benefício quando penso em trazer um super-artista estrangeiro e considero quantos concertos terei que deixar de fazer para pagá-lo. Algumas vezes vale o esforço, outras vezes, não.

**LA:** Ainda em relação ao público, fala-se muito no fato de que o público de música clássica é idoso, mas eu vejo particularmente nas récitas de ópera muitos jovens, mais do que nos concertos. Você percebe isso também?

**JGR:** O despertar para música clássica e ópera acontece geralmente por volta dos 21 – 22 anos e vai até os 29 ou 30. Muitas pessoas têm filhos por volta dessa idade e não conseguem mais sair porque estão cuidando de crianças pequenas. Então, entre 30 e 40-45, a curva cai e pode seguir em baixa até 50 anos, quando se está lutando pela sobrevivência, correndo atrás de dinheiro, fazendo aperfeiçoamento e pós-graduação, tudo nessa época. A partir dos 50, começa a subir de novo. É natural e isso acontece em todo lugar do mundo.

**LA:** Pelo que você falou até agora, pode-se perceber que você escreve as óperas muito quando há uma encomenda para ter certeza que ela vai ser apresentada.

**JGR:** E é verdade. A ópera demanda um esforço imenso e só vale a pena você entrar no processo criativo se tiver certeza de que a ópera vai ser produzida. Fazer ópera para acabar na gaveta... com o tempo e a dedicação necessários para colocar as ideias na partitura, trabalhar, orquestrar, rever, criar a partitura vocal, criar o material de orquestra... Se não houver a certeza de que ela chegará ao palco, prefiro escrever três sinfonias! Acabo de concluir *Cartas portuguesas*, um monodrama ou pequena ópera para soprano e orquestra, encomenda da OSESP e da Fundação Gulbenkian de Lisboa. Desde *Domitila*, em 2000, todas as óperas que escrevi foram resultado de encomendas com data de estreia. Gosto de trabalhar com prazos. Aproveito para ressaltar a fundamental importância dos teatros e das orquestras (tanto *Cartas portuguesas* quanto *Piedade* foram encomendadas por orquestras, não por teatros). Começo com a criação do texto (o *libretto*) e o utilizo para dar início ao planejamento musical. Depois do *libreto* pronto, passo a escrever a música. Nesta fase, eu modifico, corto e acrescento palavras e trechos inteiros para melhor adequar música e texto. É um processo que me toma por completo: a ópera fica como um incubo enquanto não coloco a barra dupla<sup>4</sup>, e eu passo a conviver com ela dia e noite. Conforme vou progredindo na composição, posso ver e ouvir a ópera em meu palco imaginário. Ocorreu em *Onheama* que, ao caminhar para o metrô lembrando do que tinha acabado de escrever, dei-me conta de que havia três personagens que não estavam cantando na cena final. E eu **vi** que eles estavam calados porque não me lembrava da parte de cada um deles. Mais tarde, voltei e completei a partitura. É assim, muito intenso, até o último acorde. Claro que, depois, a satisfação de se ver e ouvir a partitura se materializar em cena e som sobre o palco é indizível! Mas não assumo um projeto de criação de uma ópera sem a certeza de realizá-lo.

**LA:** E quantas óperas são ao todo agora?

**JGR:** São oito se contarmos com *Augusto Matraga*, que, por razões diversas, ainda não foi montada. Temos *Domitila* de 2000, *Anjo Negro* com a versão em 2003 e a

---

<sup>4</sup> Sinal que indica o fim da partitura.

segunda versão em 2012, *Piedade* de 2012, *Onheama* e *O diletante* de 2014, *Kawah Ijen* de 2018 e, este ano, *Cartas Portuguesas*.

**LA:** Você gostaria de acrescentar mais alguma coisa sobre a ópera em geral?

**JGR:** Quero reforçar essa ideia de que a ópera, na verdade, é uma maneira maravilhosa de se contar uma história. Talvez, a ópera precise aparecer em outros formatos. Por exemplo, *Domitila* talvez seja a minha ópera mais tocada porque tem um acompanhamento de câmara, o que permite que ela seja apresentada em diversos palcos. Ou *Piedade*, que tem acompanhamento sinfônico e outro, alternativo, com 13 instrumentos, que circula muito mais. Os compositores devem encontrar formas criativas para facilitar a produção de suas óperas, e os teatros devem incluir novas óperas em sua programação.