

BENEDICTO BUENO GURGEL JÚNIOR

**AYRES ÁUREOS DA PRA-6: AGNES AYRES, A ONTOGÊNESE
VOCAL DE UMA ÉPOCA DE OURO DA RÁDIO GAZETA**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

**São Paulo
2021**

BENEDICTO BUENO GURGEL JÚNIOR

**AYRES ÁUREOS DA PRA-6: AGNES AYRES, A ONTOGÊNESE
VOCAL DE UMA ÉPOCA DE OURO DA RÁDIO GAZETA**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia
Linha de pesquisa: Teoria e análise musical

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adriana Lopes da Cunha Moreira

**São Paulo
2021**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Versão Corrigida conforme Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011
(Versão Original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Gurgel Júnior, Benedicto Bueno
Ayes Áureos da PRA-6: Agnes Ayres, a ontogênese vocal
de uma época de ouro da Rádio Gazeta / Benedicto Bueno
Gurgel Júnior; orientadora, Adriana Lopes da Cunha
Moreira. - São Paulo, 2021.
254 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão Corrigida

1. Agnes Ayres. 2. Memória. 3. Música. 4. Rádio. 5.
Canto. I. Lopes da Cunha Moreira, Adriana. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

RESUMO

GURGEL JÚNIOR, Benedicto Bueno. **Ayres Áureos da PRA-6: Agnes Ayres, a ontogênese vocal de uma época de ouro da Rádio Gazeta**. 2021. 254 p. Dissertação (Mestrado em Música– Teoria e análise musical) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A presente pesquisa estuda os trinta anos de carreira do soprano Agnes Ayres (1925-2008), cantora de rádio no segmento de repertório lírico. Apresenta momentos importantes de sua trajetória, contemplando os estudos junto a professores argentinos e italianos, como Francesco Murino, a formação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, as atuações nas rádios Cultura, Gazeta e RAI italiana, os onze principais papéis em óperas apresentadas, sobretudo em teatros de São Paulo e Rio de Janeiro no Brasil, e de Florença, Modena, Genova e Torino na Itália. Para estabelecer esse percurso, foram acessadas fontes primárias – cartas e documentos pessoais cedidos pela família de Agnes Ayres – entrevistas gravadas e três registros fonográficos de suas performances, além de catálogos e artigos publicados em periódicos. Os dados levantados foram contextualizados através de um panorama histórico a respeito de *bel canto*, do Verismo e da Rádio Gazeta. Considerações analíticas a respeito de duas canções brasileiras de seu repertório, *El clavelito en tus lindos cabellos*, de Francisco Mignone, e *Recomendação*, de Babi de Oliveira, foram estabelecidas. A conclusão traz uma reflexão sobre a utilização de seu padrão de vocalidade por cantoras posteriores e de outros segmentos musicais.

Palavras-chave: Memória. Canto. Ópera. Rádio Gazeta. Agnes Ayres.

ABSTRACT

GURGEL JÚNIOR, Benedicto Bueno. **Ayres Aureos from PRA-6: Agnes Ayres, the vocal ontogenesis of a golden age of Rádio Gazeta.** 2021. 254 p. Dissertação (Mestrado em Música– Teoria e análise musical) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This research studies the thirty-year career of soprano Agnes Ayres (1925-2008), radio singer in the lyrical repertoire segment. It presents important moments in her trajectory, contemplating her studies with Argentine and Italian professors, such as Francesco Murino, her training at the Dramatic and Musical Conservatory of São Paulo, her performances on Cultura, Gazeta and Italian RAI radio stations, her eleven main roles in operas performed, mainly in theaters in São Paulo and Rio de Janeiro in Brazil, and in Florence, Modena, Genova and Turin in Italy. To establish her path, primary sources were accessed – letters and personal documents provided by the family of Agnes Ayres – recorded interviews and three phonographic records of her performances, in addition to catalogs and articles published in journals. The data collected were contextualized through a historical overview of Bel canto, Verismo and Rádio Gazeta. Analytical considerations were made about two Brazilian songs from her repertoire, *El clavelito en tus lindos cabellos*, by Francisco Mignone, and *Recomendação*, by Babi de Oliveira. The conclusion brings a reflection on the use of her vocal pattern by later female singers and female singers from other musical segments.

Keywords: Memory. Song. Opera. Radio Gazeta. Agnes Ayres.

Lista de figuras

Figura 1.1 – Imagem fotográfica de Agnes Ayres na primeira infância

Figura 1.2 – Imagem fotográfica de Agnes Ayres na juventude

Figura 1.3 – Fac-símile de um programa de concertos com regência de Francisco Murino na Sociedade de Cultura Artística, 76º sarau

Figura 1.4 – Fac-símile de uma relação de professores italianos de música em São Paulo

Figura 2.1 – Imagem fotográfica de Agnes Ayres assinando contrato com a Rádio Cultura de São Paulo

Figura 2.1.1 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Gilda na pera *Rigoletto* de 1950

Figura 2.2 – Registro fotográfico de esboço cronológico feito possivelmente para sua aposentadoria do Coral Lírico Municipal (1943-1960)

Figura 2.2.1 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Violetta Valéry na temporada de 1950

Figura 2.2.2 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Lucia na ópera *Lucia di Lammermoor* na sua estreia. Foto dedicada à sua amiga Leonilde Provenzano

Figura 2.3 – Registro fotográfico de esboço cronológico feito possivelmente para sua aposentadoria do Coral Lírico Municipal (1960-1977)

Figura 2.3.1 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Rosina na ópera *Il Barbiere di Siviglia* na temporada oficial de 1951

Figura 2.4 – Registro fotográfico de esboço cronológico feito possivelmente para sua aposentadoria do Coral Lírico Municipal. (1977-1980, com o percurso pela Itália)

Figura 2.4.1 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Norina na ópera *Don Pasquale* de 1957 no Teatro Municipal de São Paulo

Figura 2.4.2 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Nedda na ópera *I Pagliacci* na temporada de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 2.4.3 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Leïla nos *Pescadores de pérolas* de 1959 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 2.4.4 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Mimì na ópera *La Bohème* de 1960 no Teatro Municipal de São Paulo

Figura 2.4.5 - Imagem fotográfica do elenco da ópera *Fosca* de 1966 do Teatro Municipal de São Paulo (da esq. para dir. Costanzo Mascitti, Mário Rinaudo, Ida Miccolis, Mtro. Armando Belardi, Agnes Ayres e Sérgio Albertini)

Figura 3.1 – Registro fotográfico de recital realizado no C.C.L.A de Campinas-SP em 1974, com Joana Oliva ao piano

Figura 3.2 – Registro fotográfico de recital realizado no MASP de São Paulo-SP, em setembro de 1974, com Joana Oliva ao piano

Figura 4.1 – Introdução e primeiro tema de *El clavelito en tus lindos cabellos...*, de Francisco Mignone

Figura 4.2 – O segundo tema de *El clavelito en tus lindos cabellos...*, de Francisco Mignone

Figura 4.3 – Trecho de de *El clavelito en tus lindos cabellos...*, de Francisco Mignone, que ilustra a prosódia ao gosto popular

Figura 4.4 – Introdução com remissão a canções hollywoodianas radiofônicas e a canções populares. Babi de Oliveira, *Recomendação*, comp. 1-9

Figura 4.5 – Tempo flexível nas quatro primeiras frases vocais. Babi de Oliveira, *Recomendação*, comp. 9-16

Figura 4.6 – Tempo mais rigoroso. Babi de Oliveira, *Recomendação*, comp. 17-29

Figura 5.1 – Imagem fotográfica da capa do programa de estreia de Agnes na ópera *Rigoletto*, em 1945, no Teatro Santana

Figura 5.2 – Imagem fotográfica interna do programa de estreia de Agnes com indicação do elenco

Figura 5.3 – Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada de 1948 do Teatro Municipal de São Paulo

Figura 5.4 – Imagem fotográfica interna do programa da estreia de Agnes em *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, em 1948

Figura 5.5 - Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada Oficial de 1950

Figura 5.6 - Imagem fotográfica do programa com o elenco da ópera *Rigoletto* cantado em São Paulo na Temporada de 1950

Figuras. 5.7; 5.8 - Imagens fotográficas do Troféu Roquete Pinto em 1950 no segmento cantora de música fina

Figura. 5.9 - Imagem fotográfica da capa do programa em que cantou na ópera *La Traviata* em São Paulo na temporada de 1950

Figura 5.10 - Imagem fotográfica do programa da ópera *La Traviata* com elenco em 1950

Figura 5.11 - Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada de 1951

Figura 5.12 - Imagem fotográfica do programa com o elenco da ópera *Il Barbieri di Siviglia* de 1951

Figuras. 5.13; 5.14 - Imagens fotográficas de uma medalha do prêmio A Gazeta como cantora lírica de destaque de 1951, preferência popular

Figura 5.15 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1951 em que canta a ópera *Rigoletto*

Figura 5.16 - Imagem fotográfica do programa com o elenco da ópera *Rigoletto* da temporada de 1951

Figura 5.17 - Imagem fotográfica do programa cantado no concerto dedicado a Verdi em 1951. Com autógrafo de Anna Faraone

Figura 5.18 - Imagem fotográfica do programa do concerto dedicado a Verdi com autógrafos dos cantores participantes

Figura 5.19 - Imagem fotográfica do programa do Espetáculo de Gala a Giuseppe Verdi com elenco e repertório

Figura 5.20 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres e o tenor italiano Benjamino Gigli no concerto dedicado a Verdi em 1951

Figura 5.21 - Imagem fotográfica do programa com elenco da temporada de 1951 na ópera *La Traviata*

Figura 5.22 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1955

Figura 5.23 - Imagem fotográfica do programa da temporada de 1955 com o elenco de *L'elisir d'amore*

Figura 5.24 - Imagem fotográfica do programa da temporada de 1955 em que cantou a ópera *Lo Schiavo* de Carlos Gomes

Figura 5.25 - Imagem fotográfica do programa com elenco do *Lo Schiavo* de 1955 da reabertura do Teatro Municipal de São Paulo

Figuras. 5.26; 5.27 - Imagens fotográficas do Troféu Roquete Pinto recebido em 1955 como cantora/ música clássica

Figura 5.28 - Imagem fotográfica da capa do programa da récita da ópera *Il Barbieri di Siviglia* de 1956 no Rio de Janeiro

Figura 5.29 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Il Barbieri di Siviglia* de 1956 no Rio de Janeiro

Figura 5.30 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1957 com a ópera *Don Pasquale*

Figura 5.31 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Don Pasquale* da temporada de 1957 no Teatro Municipal de São Paulo

Figura 5.32 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Don Pasquale* de 1957 no Teatro Municipal de São Paulo

Figura 5.33 - Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada Oficial de Arte de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 5.34 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *I Pagliacci* na temporada de 1958 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 5.35 - Imagem fotográfica da capa do programa da ópera *La Traviata* de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Homenagem ao 30º Aniversário do Diário Carioca

Figura 5.36 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *La Traviata* de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 5.37 - Imagem fotográfica do programa da temporada oficial de óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro de 1958

Figura 5.38 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *La Traviata* da temporada oficial de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 5.39 - Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada do Cinquentenário I do Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 5.40 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Pescadores de pérolas* na Temporada do Cinquentenário do Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 5.41 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1960 do Teatro Municipal de São Paulo

Figura 5.42 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *La Bohème* de 1960 do Teatro Municipal de São Paulo

Figura 5.43 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1960 da ópera *Don Pasquale* do Teatro Municipal de São Paulo

Figura 5.44 - Imagem fotográfica da contracapa do programa da ópera *Don Pasquale* de 1960 – 2ª Récita da Temporada Nacional de Arte do Teatro Municipal de São Paulo

Figura 5.45 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Don Pasquale* de 1960 do Teatro Municipal de São Paulo

Figura 5.46 - Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada Nacional de Arte de 1960 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 5.47 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *I Pagliacci* de 1960 do

Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 5.48 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1960 do Teatro Municipal de São Paulo com ópera *Pescadores de pérolas*

Figura 5.49 - Imagem fotográfica do programa e elenco da ópera *Pescadores de pérolas* de 1960 do Teatro Municipal de São Paulo

Figuras 5.50; 5.51 - Imagens fotográficas do Troféu Tamoyo 1960 concedido à Agnes Ayres pela sua destacada participação na vida artística de São Paulo

Figura 5.52 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1966 do Teatro Municipal de São Paulo

Figura 5.53 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Fosca* de 1966 do Teatro Municipal de São Paulo

Figura 5.54 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1967 do Teatro Municipal de São Paulo com a ópera *La Bohème*

Figura 5.55 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *La Bohème* da temporada de 1967 do Teatro Municipal de São Paulo

Figuras 5.56; 5.57 - Imagens fotográficas de medalha Hora de Arte recebida por Agnes Ayres do Esporte Clube Pinheiros em 1970

Figura 5.58 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1973 do Teatro Municipal de São Paulo. Despedida de Agnes Ayres da ópera com *Fosca*

Figura 5.59 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Fosca* na temporada de 1973 do Teatro Municipal de São Paulo. Última ópera executada por Agnes Ayres

Figuras 5.60; 5.61 - Imagens fotográficas de homenagem recebida em 1974 por Agnes Ayres da Gelpa como expressão máxima da arte lírica

Figura 5.62 - Imagem fotográfica de homenagem recebida por Agnes Ayres em 1975 da G. E. Casa do Caminho

Figuras 5.63; 5.64: Imagens fotográficas do programa com repertório executado no CCLA de Campinas em 1976

Figura 5.65 - Imagem fotográfica de homenagem recebida por Agnes Ayres em 1976 do Esporte Clube Pinheiros na II Olimpíada Interna – 77º aniversário

Figuras 5.66; 5.67 - Imagens fotográficas de homenagem recebida por Agnes Ayres em 1976 no sesquicentenário da cidade de Tatuí – SP

Figuras 5.68; 5.69 - Imagens fotográficas do programa com repertório de recital realizado em 1977 no CCLA de Campinas

Figura 5.70 - Imagem fotográfica de homenagem recebida por Agnes Ayres em 1996 do Coral Lírico do Teatro Municipal de São Paulo com profunda admiração pela “Voz de Ouro”

Figuras 5.71; 5.72; 5.73 - Imagens fotográficas de homenagem recebida por Agnes Ayres do Centro de Estudos de Ciências Jurídicas e Sociais pelo Mérito Jurídico Social do Brasil (s/d)

Figuras 5.74; 5.75 - Imagens fotográficas de homenagem recebida por Agnes Ayres do Governo do Estado de São Paulo – Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo (s/d)

Figuras 5.76; 5.77 - Imagens fotográficas de homenagem recebida por Agnes Ayres da Ordem dos Músicos do Brasil – Homenagem do Presidente Dr. Wilson Sandoli (s/d)

Figuras 5.78; 5.79; 5.80 - Imagens fotográficas de outras homenagens recebidas por Agnes Ayres e não identificadas (s/d)

Figura 5.81 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres em concerto no Teatro São Pedro – SP, com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob regência do Mtro. Eleazar de Carvalho (s/d)

Sumário

INTRODUÇÃO	14
1 AGNES AYRES PEREIRA	25
1.1 Geração mítica	25
1.2 Família	26
1.3 Paradigmas e contextos	30
1.3.1 Estudos e vivências musicais: Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e Francesco Murino	31
1.3.2 Retrospecto europeu e aclimação nacional	38
2 ENTRE RÁDIOS E TEATROS BRASILEIROS	62
2.1 <i>Rigoletto</i> : temporadas de 1945 a 1951	70
2.2 <i>La Traviata</i> e <i>Lucia di Lammemoor</i> : temporadas de 1948 a 1958	77
2.3 <i>Il Barbiere di Siviglia</i> , <i>Rigoletto</i> e <i>La Traviata</i> : “anos Gagliotti”, temporadas de 1951 a 1958	85
2.4 <i>Lo Schiavavo</i> , <i>L’Elisir d’Amore</i> , <i>Don Pasquale</i> , <i>II Pagliacci</i> , <i>Les Pêcheurs de perles</i> , <i>La Bohème</i> e <i>Fosca</i> : temporadas de 1955 a 1973	89
3 ENTRE RÁDIOS E TEATROS ITALIANOS E LATINO-AMERICANOS	109
3.1 Itália e Concertos na RAI	109
3.2 Teatros da América do Sul	111
3.3 Coro Lírico do TMSp e aposentadoria	113
3.4 Recitais pelo interior do estado de São Paulo	114
4 OUVINDO AGNES AYRES	120
4.1 Processo de escolha, coleta e processamento de material musical	120
4.2 <i>El clavelitto en tus lindos cabellos</i> , de Francisco Mignone	123
4.3 <i>Recomendação</i> , de Babi de Oliveira	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA E REFERÊNCIAS	139
MÍDIAS AUDIOVISUAIS	154

SÍTIOS ELETRÔNICOS	157
APÊNDICE 1: ENTREVISTA A LAURO GOMES	159
APÊNDICE 2: <i>Fosca 1973</i> – Mesa redonda	166
ANEXOS	204

Introdução

Considerando ser o corpo o veículo que possuímos para nos comunicarmos, o aparelho fonador, por meio do canto, é uma das maneiras mais primitivas de expressão do ser humano. O aparato fisiológico e a condição psicológica emparelham-se na constituição da individualidade da voz emitida. Fatores qualitativos inerentes à voz humana, como timbre, limites de extensão e intensidade, são desenvolvimentos técnicos que fazem parte dos estudos musicais do indivíduo. Nas palavras do professor de canto Sylvio Bueno Teixeira (1970, p. 170), um dos primeiros acadêmicos da Academia Campineira de Letras e Artes,

o canto é, a rigor, uma arte-ciência, na qual está envolvido “em labor” o instrumento musical humano, com tôdas as vantagens e desvantagens que um organismo pode proporcionar [...]. Estamos convencidos de que a voz humana proporciona emoções tais que nenhum outro instrumento de música seria capaz de oferecer-nos. Para tanto, o cultivo do belo, do supinamente belo, apenas é possível graças à maior perfeição possível que só nos oferece um artista magnífico, dirigindo a voz não menos estupenda que a natureza e os estudos lhe outorgaram.

A voz, no seu gênero feminino, classificada como soprano, pode ter variações internas nesse registro, como coloratura, lírico, lírico-*spinto*, dramático, meio-soprano, podendo ter especificidades, com a coloratura destinada aos papéis de Rossini e um timbre mais escuro para o final do Romantismo¹.

É a voz da velocidade, de ampla tessitura, e, quando bem aproveitada, poderá ter um rendimento incrível. Não sendo dotada de muita cor, aproxima-se, em parte, da voz infantil; chega a entusiasmar quando dotada de virtuosidade. É flexível, cristalina, límpida. Entretanto, a educação vocal perfeita para tornar-se virtuose, indispensável à sua natureza, não é de fácil aquisição. [...] Jovens bem-dotadas dessa voz devem submeter-se a estudos bem elaborados, constantes, para que, com segurança e tranquilidade, possam enfrentar as notas agudas e superagudas, nas provas atléticas exigidas pelas obras de seu repertório operístico. (TEIXEIRA, 1970, p. 25)

O bom condicionamento, respiração, apoio, emissão, ressonância, articulação e a boa interpretação – em suma, todo o domínio técnico – são dependentes de uma boa orientação. Sendo uma atitude muito individual de abordagem, por particularidades físicas e fonatórias, a melhor conduta de ensino é considerada aquela feita pelo orientador/professor por meio de um

¹ O contralto é a voz mais grave feminina. Dentre as vozes masculinas, os tenores são classificados como tenor *leggero*, tenor *lírico-leggero*, tenor lírico e tenor dramático. Barítonos podem ser leves ou Martin, barítono lírico, barítono verdiano, barítono dramático, o transicional barítono-baixo e o mais grave dos registros masculinos, o baixo, baixo *buffo*, baixo cantante e baixo profundo.

método/escola de conhecimento. A estreita assimilação das sensações vocais, o uso de metáforas e a preocupação com a saúde vocal do aluno são competências fundamentais do professor, uma vez que o desenvolvimento técnico depende de escutá-lo atentamente, após o aluno ser invadido pelas sensações sutis do canto. O uso de metáforas utilizadas por quem orienta, para melhor compreensão da sensação vocal e do comportamento corporal, precisa ser definido entre ambos, para que não haja discordância entre a imagem proposta pelo professor e a recepção por parte do aluno, podendo haver divergências entre ambos. Esta conduta pode ser bastante variada, assim como a adaptação do estudante de canto.

As imagens mentais sonoras e artísticas já assimiladas devem ser evocadas e reproduzidas sob a fiscalização intelectual do próprio cantor. Evidentemente isto sucede quando este já seja detentor de inúmeros conhecimentos concernentes à voz e ao canto e possua perfeito discernimento do que é certo e do que é errado. Enriquecida a mente de quem canta, onde a imaginação auditiva tem especial merecimento, a voz e o canto lucram muitíssimo, com vantagem indiscutível. A voz é, sem dúvida alguma, o fiel reflexo das imagens elaboradas no cérebro. A qualidade do canto decorre do valor representativo dos conhecimentos adquiridos e assimilados. Se estes forem de má qualidade, as imagens elaboradas e produzidas serão de nível correspondente. (TEIXEIRA, 1970, p. 149)

Complexa é a questão da relação professor-aluno de canto, sendo possível a obtenção de excelentes resultados com uns estudantes e diferentes com outros, e sempre tendo em vista que o bom resultado técnico depende da capacidade de observação de cada professor. Uma boa relação entre orientador e postulante a cantor é extremamente necessária, como veremos adiante no caso de Agnes Ayres (1925-2008) e seu primeiro professor, Arturo De Angelis (1879- 1967)². Segundo Pedro Lopes Moreira (1945, p. 139-40), professor de canto e austero crítico musical da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro,

a discordância de juízos sobre uma voz é um argumento em prol da decadência do ensino. Na verdade, a confusão e a incerteza sobre a classificação da voz, pelo que se deduz dos escritos divulgados a propósito do canto nos séculos passados, eram conhecidas dos velhos mestres. A explicação não pode ser outra senão que, hoje, o canto se afastou da sua espontânea naturalidade, para assumir caráter de artificialidade e de insinceridade. Os sistemas de ensino fabricam as vozes e, assim, enquanto um professor faz de um tenor dramático um barítono, outro transforma um barítono em tenor. *Mutatis mutandis*, as vozes femininas sofrem as consequências dos erros professorais.

² Maestro argentino e professor de canto. Informações concedidas pela profa. Nilcéia Barancelli e disponíveis em: <https://dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/>. Acesso em: 20 set. 2020.

Os estudos e a performance do cantor necessariamente envolvem uma interação muito próxima com um pianista colaborador, que tenha a habilidade de controle do discurso musical pelo reconhecimento da respiração orgânica na construção do repertório.

O interesse por esta pesquisa é decorrente da atuação do autor do presente trabalho como pianista colaborador de cantores durante os últimos vinte anos e do interesse pela memória de personalidades vocais brasileiras de grande projeção no meio cultural paulistano, em especial Agnes Ayres. O contato com Juliana Coli, pesquisadora de cantores da Rádio Gazeta, e com Jorge Eduardo Pereira de Oliveira, detentor dos documentos de Agnes Ayres³, reforçou a decisão de nos debruçarmos neste intento.

A pesquisa compreende seus trinta anos de carreira em recortes pontuais, à medida que foram investigados: sua formação, seu percurso musical pelas rádios Cultura, Gazeta e teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro, e sua passagem pela Itália, além de sua turnê pelo interior de São Paulo em recitais e concertos. Fontes primárias como cartas, documentação pessoal, entrevistas gravadas e registros fonográficos, bem como catálogos e artigos em periódicos sobre o objeto de estudo serão apresentados e analisados.

Até o presente, Agnes Ayres, a “voz de ouro”, segundo o crítico Cândia Póvoa, é um mitológico soprano de projeção nacional e internacional, reconhecido por seus pares, crítica e regentes mais respeitados no país e fora dele, principalmente no circuito europeu e americano. Agnes Ayres é mencionada em boa parte – talvez na totalidade – dos dicionários e compêndios brasileiros. No entanto, pesquisas sobre consequências da presença da arte vocal em rádios de São Paulo e sobre influências de cantores líricos brasileiros de nível internacional, como é o caso de Agnes Ayres, precisam ser continuadas até que um volume maior de dados permita que seja atingido um estágio de maior precisão.

Uma importante vertente bibliográfica está voltada ao *levantamento historiográfico de produções operáticas levadas aos teatros da cidade de São Paulo*. A partir de *Um século de Ópera em São Paulo*, de Paulo de Oliveira Castro Cerqueira (1954, p.1), temos uma visão panorâmica da cena paulistana no período de 1874 a 1951, desde a inauguração do Teatro Provisório de São Paulo até o seu fechamento para sua primeira reforma:

[...] a história do teatro lírico em São Paulo prende-se desde o princípio à história da cidade. A ópera não foi imposta ao gosto e aos hábitos dos paulistanos; ela surgiu na sua forma característica de espetáculo completo, como consequência lógica das

³ Exceto as partituras com anotações de próprio punho, que foram desfeitas um ano após sua morte.

representações dramáticas entremeadas de páginas musicais e dos concertos de canto, que mereciam as predileções do público em plena época imperial.

O livro *Ópera em São Paulo: 1952-2005*, de Sergio Casoy (2006b), presta uma continuidade histórica ao exemplar anterior, e inclui entrevistas a personalidades ligadas à ópera nessa cidade. Ambas as publicações trazem registros de temporadas, récitas, elencos formados por artistas estrangeiros e nacionais, datas mensuradas e detalhes sobre as disposições das exibições nos palcos paulistanos.

No livro *Vozes paralelas (Voci parallele)*, o tenor italiano Giacomo Lauri Volpi (1956) faz uma profunda descrição comparativa das vozes dos parceiros de Agnes Ayres. A publicação *Cantores célebres* (1943) é de autoria do eminente professor carioca de canto, Pedro Lopes Moreira, autor de um tratado de técnica vocal, *A ciência do canto ou como produzir corretamente a voz cantada* (1945), com ampla circulação nos institutos de música brasileiros na década de 1940. Moreira nos oferece um texto repleto de citações, que em entrevistas se estende de famosos cantores que atuaram no cenário da época àqueles que escreveram sobre canto⁴, incluindo pesquisas contemporâneas àquele momento, dedicadas a estudos sobre fisiologia e acústica, e não se furtando às complexidades e divergências de abordagens sobre a ciência do canto.

No livro *A ópera italiana após 1870*, sexto volume de sua coleção de História da Ópera, Lauro Machado Coelho (2002b) analisa o período e traz considerações sobre obras de compositores mediterrâneos, indo de Arrigo Boito a Nino Rota, e passando por Pietro Mascagni, Giacomo Puccini, Ruggero Leoncavallo e Umberto Giordano⁵.

Alguns pesquisadores, voltados especificamente a estudos sobre a *veiculação da arte vocal pelo rádio*, levantaram questões a respeito das origens de escola de canto no Brasil, tipos e naturezas vocais e caracteres de vocalidade (ZUMTHOR, 2000; GOMES, 2008; GUERRINI JÚNIOR, 2009; COLI, 2010b; PONTES, 2015, 2020). Esforços foram feitos no sentido de compreender aspectos envolvidos na valorização dessas vozes no contexto de uma mídia que

⁴ O livro inclui, por exemplo, entrevistas com cantores da envergadura de Enrico Caruso e considerações do barítono Manuel Garcia (1805-1906), filho do tenor espanhol homônimo e da soprano alemão Lilli Lehmann (1848-1929), autora de *Meine gesanskunst* ("Minha arte do canto"), ainda muito adotado quando o assunto é técnica vocal.

⁵ Podemos elencar aqui algumas publicações que estabelecem alguma relação com o assunto *levantamento historiográfico de produções operáticas levadas aos teatros da cidade de São Paulo*, como é o caso dos exemplares escritos por Cerqueira (1954) e Casoy (2006b).

foi a responsável pela veiculação de uma programação de qualidade elogiável e, conseqüentemente, pela formação de uma geração de ouvintes aptos a apreciá-las.

Em sua autobiografia, intitulada *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*, Armando Belardi (1986) relata, em detalhes, fatos de sua vida como músico violoncelista, seus estudos na Itália, seu início como maestro e principalmente o que é pertinente para esta pesquisa: seu desempenho como diretor artístico das rádios Cultura e Gazeta de São Paulo e do Teatro Municipal de São Paulo (TMSp). Belardi (1986, p. 39) foi fundador dos corpos estáveis e arregimentador de cantores para ambas as instituições, sendo o maestro que lançou importantes personalidades artísticas da lírica brasileira, conforme relata, fazendo menção a Agnes Ayres:

De fato, minha presença, o nome, e o prestígio que possuía na Radiofonia, a emissora subiu de cotação artística em geral, e seus programas se desenvolveram numa forma impressionante, abalando a própria programação da Rádio Gazeta. Agnes Ayres emergiu com a minha orientação que recebia e a “Fantasia Lírica” subiu de cotação em São Paulo, fazendo sombra à própria “Cortina Lírica” da Gazeta, que nessa ocasião possuía outros elementos.

Em seu *Moto perpétuo: a visão poética da vida através da música*, o maestro João de Souza Lima narra toda sua trajetória como pianista e regente orquestral de óperas, seu percurso pela Europa como estudante e concertista e principalmente, no capítulo XVII, fala sobre sua atuação como regente nas rádios Tupi e Gazeta:

Depois da temporada como diretor artístico da Rádio Tupi, onde tive grandes satisfações, convívio com muitos artistas e quando consegui, com o prestígio que me foi dado pelo dr. Dias Menezes, a realização de uma emissora apresentando programas de nível, variados, com música muito boa, orquestra sinfônica e vários conjuntos, fui convidado, novamente pelo grande jornalista dr. Cásper Líbero, para ser o primeiro diretor artístico da nova emissora que estava fundando. Em nosso primeiro contato pareceu-me estar um tanto receoso, julgando que na minha atuação só iria interessar-me na promoção de música clássica. Ficou radiante quando lhe expus minha programação, que compreendia todos os gêneros: clássico (orquestra, câmara, solistas), folclórico, sertanejo, popular e música de outros países. (SOUZA LIMA, 1982, p. 182-3)

Com o livro *A elite no ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*, Irineu Guerrini Júnior (2009) fornece um detalhado estudo sobre a trajetória da Rádio Gazeta desde sua fundação por Cásper Líbero em 1943 até 1960, ano em que se encerram as atividades *in loco* e ao vivo. Esse trabalho é importante pelas informações sobre a rádio comercial que possuía uma orquestra sinfônica com músicos internacionais e nacionais, coral lírico com cantores arregimentados por meio de concurso público, transmissão de óperas e

concertos sinfônicos em programas semanais de música gravados em auditório com entrada franca, presença dos artistas mais renomados do Brasil, de convidados internacionais e de diretores de renome e importância artística no Brasil, como Armando Belardi, João de Souza Lima e Vera Janacopoulos. A publicação ainda apresenta entrevistas e depoimentos de maestros e cantores que foram funcionários da rádio.

Em seu relatório técnico-científico de pós-doutorado, intitulado *Media e profissão artística: investigações sobre as influências da Rádio Gazeta na produção, difusão e consolidação do mercado profissional para a música erudita e a ópera em São Paulo (Brasil) de 1960 a 1970*⁶, Juliana Coli (2010b; 2010c) apresenta relatos sobre o funcionamento da Rádio Gazeta de São Paulo como uma grande indústria-escola de profissionais musicais no meio cultural paulistano, analisando o período posterior ao encerramento de atividades da programação ao vivo da instituição. No artigo intitulado “*Iconografia musical dos meios de comunicação de massa: a Rádio Gazeta de São Paulo*”⁷, Juliana Coli (2010a) traça um panorama de toda a funcionalidade da Rádio Gazeta, utilizando fotos da época, de suas produções semanais de âmbito lírico, tendo a Rádio como templo e vitrine social/cultural da elite paulistana. Narra em pormenores como era o auditório da rádio em toda a sua suntuosidade para a programação musical erudita, em especial o *Cortina Lírica*, finalizando com a chegada da televisão e o consequente fim de uma “era dos artistas do rádio”, quando se encerram as atividades do corpo estável de música erudita da Rádio Gazeta de São Paulo.

Em seu *O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo*, Coli (2016) ainda apresenta uma análise qualitativa, fundamentada em dados documentais de fontes primárias (cartas, contratos e matérias jornalísticas) e biográficas buscando, no Fondo della Società Teatrale Internazionale de Roma, dados sobre a atuação arbitrária do empresário italiano Walter Mocchi no Brasil. Em “Da Rádio Gazeta para o Selo Chantecler: a gravação da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes”, Saulo Sandro Alves Dias e Juliana Coli (2018) discorrem sobre a cultura paulistana nas décadas de 1940 a 1960, sobre os meios de comunicação e o surgimento da Rádio Gazeta para a produção e divulgação da música erudita na capital paulista. Como consequência desse empenho da rádio, realizou-se a

⁶ Realizado no Instituto de Artes da Unicamp com apoio do CNPq.

⁷ Anal do 13th International RIdIM Conference & 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical “*Enhancing Music Iconography research: considering the current, setting new trends*”. Trata-se de um subprojeto vinculado ao projeto coordenado pela profa. dra. Heloísa Duarte Valente, intitulado *Una musica dolce suonava...: memória nomadismo na canção ítalo-paulistana*, realizado no Instituto de Artes da Unicamp e financiado pelo CNPq.

gravação da ópera *Il Guarany* pelo elenco da Rádio Gazeta de São Paulo no Teatro Municipal de São Paulo, sob a batuta do Maestro Armando Belardi, em 1959, como um grande feito para a época. No artigo “Estética e memória da canção das mídias a partir dos registros fonográficos das cantoras do rádio nos anos 1950”, os pesquisadores Juliana Coli e Raphael Fernandes Lopes Faria (2018) remetem às cantoras da era do rádio e ao universo musical da Rádio Gazeta de São Paulo, com seu elenco lírico, por meio do percurso de Niza de Castro Tank, soprano emblemático da instituição até o encerramento de suas atividades da Rádio Gazeta em 1960.

A pesquisadora Heloísa de Araújo Duarte Valente (1999), em seu livro *Os cantos da voz entre o ruído e o silêncio*, fala sobre o universo sonoro que nos entorna, em um estudo antropológico que se concentra na escuta do som em sua ambiência, delineando um quadro da cultura e da sensibilidade do homem contemporâneo. O quinto capítulo, “Performance (*andante cantabile*)”, retrata a performance da voz cantada, com explanações sobre o Teatro Musical e o funcionamento do corpo cantante sobre os pontos de vista de Marie-France Castarède (1988) no seu *A voz e seus sortilégios*⁸.

É ainda reduzida a quantidade de material escrito sobre fundamentos de modelos tradicionais e não institucionais da educação de canto lírico no Brasil, havendo pouco material dedicado às personagens que compuseram a história da fonografia brasileira da arte lírica⁹. A dificuldade de acesso à documentação da trajetória dessas importantes personagens da arte lírica brasileira não pode deixar de ser mencionada. A grande maioria dos trabalhos acadêmicos encontrados discorre sobre ensino do canto e escolas de canto.

Um valoroso exemplar dessas duas vertentes está no livro organizado por Heloísa de Araújo Duarte Valente e Juliana Coli (2012), *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*, que reúne artigos sobre voz, vocalidade e oralidade, conforme os conceitos de Paul Zumthor (2000), bem como experimentações de poesia sonora, que marcam a relação entre a voz e o corpo¹⁰. O sétimo artigo desse livro, escrito por Coli, é intitulado “As vozes profissionais do cantor: a carreira de Niza de Castro Tank na Rádio Gazeta de São Paulo”. A

⁸ Outras publicações que estabelecem alguma relação com o assunto *veiculação da arte vocal pelo rádio*: França (1959), Tinhorão (1981), Valente (2007), Guerrini (2009) e Coli (2012).

⁹ Alguns trabalhos que tangenciam o assunto *personagens que compuseram a história da fonografia brasileira da arte lírica* são os publicados por Lopes (2004), sobre Niza Tank, e por Medaglia (2011), sobre Neyde Thomas.

¹⁰ Até o presente, em relação a pesquisas que de alguma forma se relacionam com o assunto *fundamentos de modelos tradicionais e não institucionais da educação de canto lírico no Brasil*, encontramos os trabalhos publicados por Ratzersdorf (2002), Gomes (2008), Vasconcelos (2012) e Pontes (2015, 2020).

mesma pesquisadora, Juliana Coli (2006), em seu livro *Vissi D'Arte: por amor a uma profissão*, um original estudo a respeito das sendas da atividade do cantor lírico e suas relações junto ao mercado das artes, identifica uma desconstrução da relação de trabalho anteriormente marcada por relevância social e alguma estabilidade, detectando um desdobramento em quase inexistente regulamentação para o trabalho musical no Teatro Municipal de São Paulo, fazendo pequenos recortes sobre o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. As publicações de Coli são as que mais se aproximam de nosso objeto de estudo.

Rogério Barbosa Lima (2004), no livro *Paulo Fortes, um brasileiro na ópera*, retrata a vida e a arte do consagrado carioca, considerado o barítono do Brasil por aproximadamente cinquenta anos, das décadas de 1940 a 1990. Lima analisa críticas jornalísticas e comentários de parceiros em cena, com dados sobre sua carreira referenciada no mundo operístico, preservando assim a memorialística do canto lírico no Brasil e colaborando para a descrição do universo operístico em que Agnes Ayres viveu, inclusive como parceira de Fortes em diversas temporadas.

O jornalista Alfredo Sternheim (2010), em seu *Diogo Pacheco: um maestro para todos*, narra a trajetória biográfica e artística do maestro e ex-tenor do Coral Paulistano, desde sua estreia em palcos nacionais e internacionais. O livro traz detalhes do repertório de óperas e principalmente da influência de seu irmão mais velho, Armando de Assis Pacheco, conhecido como Assis Pacheco, tenor que dominou a cena lírica brasileira desde fins da década de 1940 até a de 1970. Ambos foram alunos do maestro italiano Francesco Murino, também professor de Agnes Ayres, radicado em São Paulo na primeira década do século XX.

Algumas pesquisas dedicam-se a estudos sobre as carreiras de cantoras que, assim como Agnes Ayres, desenvolveram carreiras internacionais de relevo. O pesquisador José Carlos Neves Lopes (2015), em seu *Constantina Araújo: uma soprano brasileira* (álbum de recortes), traça um panorama por meio de imagens e comentários elucidativos da breve carreira do soprano paulistano, que após seus estudos na capital paulista, passa pela Rádio Gazeta e alcança os grandes palcos europeus, como La Scala de Milão, a Ópera de Paris e o Covent Garden inglês. O maestro Júlio Medaglia (2011), em seu *Neyde Thomas: vida e arte*, faz um amplo relato sobre a vida e a carreira do soprano paulista, seus estudos com Olga Urbany de Ivanov e André Vivante, sua estreia no Teatro Municipal de São Paulo, no papel de Gilda do *Rigoletto*, e sua extensa carreira no exterior por vinte anos, após vencer o Concorso Internazionale Achille Peri, na cidade de Reggio Emilia (Itália). Sara Lopes (2004), em seu *Niza de Castro Tank: Niza, apesar das outras*, narra toda a longa história musical desse

soprano e sua importância para a Rádio Gazeta e Teatro Municipal de São Paulo. Fernando de Bortoli (1992), em *Bidu Sayão: “o rouxinol brasileiro”*, traça uma pioneira biografia de nossa inextinguível artista Bidu Sayão, com pormenores de sua vida, carreira majoritariamente formada nos Estados Unidos, tendo se apresentado também na Romênia e em diversos países da Europa central. O lançamento do livro de Denis Allan Daniel (2019), *Bidú: paixão e determinação*, marca os vinte anos de morte do soprano. Traz um levantamento minucioso, com fotos, dados bibliográficos e documentos pessoais da considerada a mais internacional cantora lírica brasileira. A pesquisadora e soprano Elisabeth Ratzersdorf (2002), em sua dissertação *O soprano ligeiro na ópera: sua arte e otimização de sua técnica*, como o título indica, discorre sobre a arte do *soprano leggero* – registro de Agnes Ayres – na ópera, analisando a trajetória histórica desse registro vocal feminino, sua perda de espaço na cena lírica após Rossini em favor de maior dramaticidade, e realiza um breve paralelo entre os sopranos Toti dal Monte, Bidu Sayão, Roberta Peters e Niza de Castro Tank¹¹.

Contamos ainda com autobiografias, como a do barítono mineiro Wilson Simão (1993), *Bravo! Os bastidores da ópera*, e do soprano *soubrette* carioca Antea Claudia (2002), *Fatos pitorescos dentro e fora da cena lírica*. Antea foi uma importante intérprete da compositora baiana Babi de Oliveira, que teve algumas de suas obras interpretadas por Agnes

¹¹ A seguir listamos exemplares de pesquisas sobre artistas líricos brasileiros que, de alguma forma, se assemelham à pesquisa desenvolvida no presente trabalho.

Daniela da Silva Moreira e Luiz Guilherme Goldberg (2019), no artigo “Barítono Ernesto de Marco: visões sobre a performance do artista a partir das críticas do jornal *Correio da Manhã (RJ)*”, e novamente Moreira e Alberto Vieira Pacheco (2019), em “Intercâmbios musicais: o Brasil na Itália através da voz de Ernesto de Marco”, trazem enfoques das pesquisas *Ernesto de Marco: um barítono multifacetado* e *O barítono Ernesto de Marco e a canção no Brasil na primeira metade do século XX*, que resgatam historicamente a vida e carreira deste barítono brasileiro or meio de críticas publicadas no jornal carioca *Correio da Manhã* sobre seu desempenho em suas atuações, com informações técnicas, construções cênicas, repertório apresentado, com textos de João Itiberê Cunha e Eurico Nogueira França.

Isabel Porto Nogueira e Jonas Klug da Silveira (2011), no artigo “Reflexões interdisciplinares a partir de *A arte do canto*, manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu” analisam um manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu (1884-1961), cantor de larga experiência nacional e internacional, com reflexões práticas, interpretativas e sobre a aprendizagem do canto, levantando aspectos filosóficos, psicanalíticos e estudos correlatos da linguagem. A partir do fundamento filosófico aristotélico-tomista, juntamente com a fisiologia da respiração e articulação, trazem uma visão plural e humanística do ensino vocal.

Simone Luiz Gomes (2008), na dissertação *Benito Maresca: formação e trajetória profissional*, e Wilson Pontes Júnior (2015), na dissertação *História oral temática: a escola de canto de Benito Maresca*, relatam a trajetória do tenor Benito Maresca em vários aspectos e fases de sua vida, seus estudos, carreira como cantor de alcance internacional e principalmente em sua carreira no magistério do canto.

Emerson Adriano Gomes Vasconcelos (2012), na dissertação *Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico: resgate histórico e análises iniciais*, discorre sobre os registros de aulas de Magdalena Lébeis com Vera Janacópulos, importante peça no desenvolvimento da programação de música erudita na Rádio Gazeta, contextualizando a carreira do soprano Lébeis no cenário musical paulistano.

Ayres em recitais pelo Brasil. O importante soprano ítalo-brasileiro Elvira Balderi (2007), em *Uma história de Arte e Amor*, narra o desenvolvimento de sua carreira na Itália e no Brasil. Assim como Agnes Ayres, Elvira Balderi Crimi começou sua carreira cantando no Rádio¹².

Possibilidades são abertas para formas de interpretação, considerando aspectos históricos e estéticos, proporcionando a gerações posteriores de cantores, principalmente vozes femininas, uma série de desafios a enfrentar. A versatilidade das participações de Agnes Ayres em programas veiculados nas rádios Cultura e Gazeta de São Paulo, como *Cortina lírica* e *Grande soirée de gala*, e em produções do Teatro Municipal de São Paulo e Teatro Municipal do Rio de Janeiro possibilitou a criação de um paradigma para outros cantores em relação a técnica vocal, estilo, estética e modelo a considerar.

Assim, na documentação previamente existente, o soprano paulistano Agnes Ayres Pereira é citado em depoimentos (LOPES, 2004; CASOY, 2006b; GUERRINI JÚNIOR, 2009), registros escritos (BRUNEL; WOLFF, 1988; AYRES (1991, esboços manuscritos que mostramos nas figuras 2.2, 2.3 e 2.4), registros fonográficos realizados em produções (AYRES, 1986a, 1986b; AYRES; MASCITTI; RUSSO, 1993; GOMES, 1973) e concertos realizados (AYRES, 1991), prêmios e títulos recebidos (AYRES, [s.n.]), programas de sua vasta carreira com cerca de quarenta anos (CERQUEIRA, 1954; CASOY, 2006b), realizada em palcos brasileiros e italianos, e principalmente documentos sobre seu início na Rádio Gazeta de São Paulo (AYRES, 1991), por meio do maestro Armando Belardi (1898-1989) e colaboradores (LIMA, 1982; BELARDI, 1986).

¹² Ainda no que concerne a biografias de personalidades brasileiras da arte lírica, a Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em parcerias com a Funarte e com a Faperj (para a primeira parte e segunda parte, respectivamente), lançou a série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (2001-2), palco em que muitos artistas brasileiros iniciaram suas carreiras de sucesso nacional e internacional. São artistas que, de alguma forma, se inserem na memória do canto lírico brasileiro por suas influências sobre várias gerações e por todo o legado artístico e pedagógico.

Sobre algumas das personagens que compuseram a história da arte lírica, encontramos, ainda, as publicações de Suetônio Soares Valença (2001), *Ida Miccolis: a diva e sua glória*; de Bruno Furlanetto, *Paulo Fortes: o barítono do Brasil* (2001) e *Diva Pieranti: divina diva* (2002); de Fernando Zerlottini (2001), *Assis Pacheco: nossa voz*; de Maria Teresa Dal Moro (2002), *Maria Henriques: a mitológica Maria*; de Ana Cecília Martins (2002), *Violeta Coelho Netto de Freitas: filha do ocidente, dama do oriente*; de Luiz Fernando Vianna (2002), *Aracy Bellas Campos: o canto do encanto*; de Marina Colasanti (2002), *Gabriella Besanzoni: uma voce di battaglia*; de Mário Rodrigues Barreto *Fernando Teixeira: o canto de um brasileiro* (2002a) e *Lourival Braga: um barítono verdiniano* (2002b); de Carlos Magno (2002), *Maria de Sá Earp: uma idealista no palco do municipal*; de Mauro Trindade (2002), *Bidu Sayão: uma biografia*.

Há também biografias de regentes brasileiros escritas por Fuad Atala (2001), *Alceo Bocchino: um humanista a serviço da música*; de Cirlei de Hollanda (2002), *Henrique Morelenbaum: mestre da música*; de Regina Guerra (2002), *Francisco Mignone: Chico, o Rei – um súdito da música*; de Suetônio Soares Valença (2002), *Santiago Guerra: o maestro do Theatro*; de Eliane Levy de Souza (2002), *Eleazar de Carvalho: maestro do próprio destino*; de Clóvis Marques (2001), *Mário Tavares: uma vida para a música*. Essas publicações perfazem um conjunto de biografias que delineiam o ambiente de nosso objeto de estudo.

Para concretização desta pesquisa, o procedimento metodológico utilizado foi o analítico documental, por meio da investigação de publicações em programas de concerto, jornais, notificações sobre prêmios, fotos, entrevistas realizadas nas rádios MEC do Rio de Janeiro e Cultura de São Paulo, além de documentos pessoais de 1945 até 1991, ano de sua aposentadoria do Coral Lírico Teatro Municipal de São Paulo¹³ como sua integrante. Para além da pesquisa documental, são apresentadas duas análises musicais de obras que compuseram o repertório de Agnes Ayres.

Assim, o Capítulo 1 do presente trabalho busca descrever seu início musical, sua família, as dificuldades encontradas, sua formação musical junto a professores oriundos da Argentina e Itália que aqui fixaram residência, e seu êxito profissional em uma carreira tão competitiva, inclusive como cantora de rádio no segmento de repertório lírico.

Os capítulos 2 e 3 tratam de seus onze papéis cantados no Brasil e na Itália, e o Capítulo 4 traz uma análise da performance de duas canções de seu repertório para canto e piano, interpretadas em sua turnê pelo estado de São Paulo.

¹³ Denominação conforme consta em Belardi (1986) e nos programas comemorativos da casa, embora no site oficial conste como “coro”. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/coro-lirico/>. Acesso em 16 set. 2020

1 Agnes Ayres Pereira (1925-2008)

Nos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo, diversos nomes da arte lírica nacional iniciaram carreiras de sucesso nacional e internacional, com suas potencialidades máximas no domínio do canto e da atuação. Outros, provenientes da Itália, aqui se radicaram, trazendo consigo seu domínio artístico e experiência, além de muita dedicação. Todos, de certa maneira, fazem parte da história e da memória dos referidos teatros, não unicamente por suas qualidades, que comoveram um sem-número de frequentadores assíduos, mas pela grande influência que exerceram sobre diversas gerações de cantores e pela bravura que demonstraram ao formar incontáveis discípulos, que neles se projetaram para seguir destino semelhante. É nesse cenário que se desenvolve Agnes Ayres.

1.1 Geração mítica

Os felizardos que puderam acompanhar o ápice da ópera em *terra brasilis*, nos anos 1940 e 1950, constituem uma plêiade que consagrou mitos e que exclui a dúvida da predestinação de suas deidades. Vozes extremamente originais, translúcidas como a pureza aérea, sedimentaram o legado do canto erudito, servindo de paradigmas para gerações vindouras de novos artistas que se instalaram no panorama paulistano e brasileiro.

Esse momento histórico foi o pináculo de Assis Pacheco (1914-2006), Sérgio Albertini (?) e João Gibin (1929-1997), modelos para tenores, principalmente em papéis de óperas de Carlos Gomes. Paulo Fortes (1923-1997) e Lourival Braga (1920-1978) foram grandes intérpretes de papéis pouco levados à cena nacional, o segundo tendo se dedicado a papéis verdianos. E, claro, Constantina Araújo (1922-1966) e Ida Miccolis (1920-2015) – a primeira com significativa carreira internacional, a segunda com sólida carreira nacional, grande intérprete de papéis italianos e nacionais, e que contracenou com nosso outro grande soprano e objeto de estudo, Agnes Ayres (1925-2008).

Possuidora de privilegiado registro de soprano *lirico-leggero* e insuperável em papéis que meticulosamente escolheu mediante suas possibilidades vocais/musicais, a própria Agnes Ayres relata em entrevista a Lauro Gomes, para a Rádio do Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro (Rádio MEC), em final dos anos 1980: “Todas as óperas do meu repertório,

que são onze ao total, eu as canto com muito amor, porque todos os personagens me são interessantes e me sinto perfeitamente enquadrada dentro deles” (AYRES, 1986a).

Sergio Casoy: ... em 1958? Tá. Naqueles anos o grande soprano da Rádio Gazeta era a Agnes Ayres, ou estava começando?

Leonilde Provenzano: Não, ela já tinha um começo de carreira, e foi contratada pela Rádio Gazeta, fez um grande sucesso. Ela foi uma das maiores cantoras de ópera do Brasil. Uma voz maravilhosa, eu era fã dela. Com oito anos de idade eu já ouvia ela cantar na rádio. E depois, eu frequentava auditório, acompanhei muito a carreira da Agnes. Depois ela foi para a Europa, voltou, outra vez para a Rádio Gazeta, e depois começou a cantar no Teatro Municipal, várias temporadas. (apud GUERRINI JÚNIOR, 2009, p.181-2)

Seu legado serviu de arquétipo para outras cantoras eruditas, assim como populares coevas, tais como Josephina Spagnolo, Hercília Block Seixas, Floripes Menoni, Lia Fêde, Lucia Quinto Morsello, Neyde Thomas, Niza de Castro Tank, Leonilde Provenzano – esta última flertando também com a música popular – e Juanita Cavalcanti, declaradamente a primeira cantora popular contratada pela Rádio Gazeta de São Paulo (COLI, 2018, p. 49; GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 173-200; BELARDI, 1986, p. 118).

1.2 Família

Agnes Ayres (Figura 1.1), nascida em São Paulo (9 de março de 1925) e batizada com o nome de uma atriz norte-americana muito famosa na década de 1920, é oriunda de uma estirpe de pais eminentemente portugueses, o maestro Jorge Ayres Pereira e a dona de casa Lydia de Mattos Pereira.

Muito embora gostassem de música, pois a família tinha gente imbuída de tradição musical, não compreendiam a insistência da filha, já aos 8 anos de idade, na pouco provável carreira dos palcos, tanto no balé quanto como intérprete lírica. Agnes (Figura 1.2) relata em entrevista a Lauro Gomes para Rádio MEC em final dos anos 1980¹⁴, que

desde muito pequena, digamos com os meus 8 anos de idade, descobri que a arte me atraía tanto no balé como no canto, mas não sendo bem-sucedida no balé, me dediquei ao piano e estudei onze anos. Nesse tempo, havia um programa de calouros na Rádio Cultura chamado Peneira Rodini, eu então me inscrevi [risos] e, por incrível que pareça, ganhei o primeiro lugar entre cantores profissionais sem nunca ter estudado,

¹⁴ A entrevista concedida por Agnes Ayres (1986a) a Lauro Gomes, transcrita pelo autor desta dissertação, encontra-se no Apêndice 1 e esse primeiro lugar me deu um contrato de seis meses na Rádio Cultura. (AYRES, 1986a)

Figura 1.1 – Imagem fotográfica de Agnes Ayres na primeira infância



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizado ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 1.2 – Imagem fotográfica de Agnes Ayres na juventude



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizado ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Talvez seus genitores não tivessem uma ideia realmente precisa e bem dimensionada da pureza de sua voz, conforme relata seu primeiro inspetor vocal e mentor, Arturo De Angelis, professor argentino de canto radicado na cidade de São Paulo. Agnes relata, na mesma entrevista a Lauro Gomes:

Foi aí que comecei a estudar canto com o maestro Arturo De Angelis, e logo em seguida preparei a ópera *Rigoletto*, o papel de Gilda. [Houve] uma passagem bem interessante, [que eu] não poderia deixar de contar. Eu, quando procurei esse maestro, ele me [via?] e me escutou entusiasmado, achando que já havia estudado canto com alguém, mas eu então lhe disse: “Não, maestro, eu nunca estudei, por isso eu estou aqui, para saber se devo ou não, se tenho ou não qualidades”. [Ao que o maestro respondeu:] “Mas é claro, minha filha, que se trata de uma impostação natural!”. Bem, com esse maestro, eu estudei durante seis meses. (AYRES, 1986a)

Mas, como vocação não se comede, Agnes, desde adolescente, praticava na imitação de quem quer que fosse com voz exercitada, na mais constituidora impostação, a que foi detectada pelo primeiro professor como impostação natural. Seu instinto natural era cantar. Em tempos de Bidu Sayão e Carmen Miranda, já brilhando em seus êxitos norte-americanos, Agnes insistiu e determinou-se para levar adiante seu sonho, e acabou matriculando-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Nessa instituição, ficou estudando piano e canto, este último sob os auspícios de outro italiano radicado em São Paulo, Francesco Murino¹⁵. Professor de outras vozes proeminentes no cenário lírico nacional e mesmo internacional, Murino é retratado por Agnes (AYRES, 1986a) na citada entrevista:

Logo em seguida, passei a estudar com o maestro Francesco Murino (?-1953). Por que? Meus colegas todos da Rádio Cultura estudavam com ele, e para mim se tornava muito mais fácil para passar um dueto, um terceto ou um quarteto, um *concertato*, enfim...

Depois de muito se esmerar em seus estudos técnicos entre o Conservatório, as aulas particulares e repasses com maestros locais (da cidade de São Paulo), ela partiu para sua carreira como cantora das rádios Cultura e Gazeta e do Theatro Municipal de São Paulo. No entanto, sua estreia se deu no Theatro Santana na cidade de São Paulo, em 29 de maio de 1945, na ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, tendo posteriormente desenvolvido temporadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de 1956 até 1960. Interpelada sobre sua ausência em

¹⁵ Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19531108-24080-nac-0030-999-30-not/busca/Maestro+Francisco>. Acesso em: 25 set. 2020.

palcos cariocas, relatou: “Eu não deixei de cantar no Rio, foi o Theatro do Rio, ou seus dirigentes, que me esqueceram” (AYRES, 1986a). Realizou uma excursão de carreira pela Itália, como contou na entrevista: “Eu fui à Europa pela primeira vez em outubro de 51. Lá fiz uma belíssima carreira durante quatro anos seguidos” (AYRES, 1986a). Lá, cantou em Firenze e Modena em 1951, Genova e Turim em 1952.

Agnes começava sua revolução enquanto a família, espantada, aguardava resultados concretos de sua empreitada pelos sinuosos caminhos das artes. Contraiu núpcias por duas vezes. Seu primeiro marido foi Oswaldo Couto Caiuby, diretor comercial da Rádio Cultura de São Paulo, com quem foi muito feliz no casamento: como nos relatos da Grécia antiga, o véu e a grinalda juntos representaram beleza e proteção da noiva contra maus-olhados. Seu segundo cônjuge, Luiz Anhaia, foi um companheiro-fã no outono da vida. Não deixou filhos.

Sua profissão de fé era a Arte, como relatou na entrevista a Lauro Gomes:

Ao me despedir, aproveitei a oportunidade para dizer para todos os ouvintes, e em especial aos meus fãs, que minha vida foi totalmente dedicada à arte, especialmente à ópera, onde dei os melhores anos de minha vida. E, por assim ser, conclamo a todos que se dediquem com coração e alma à sua carreira, a fim de que possam vencer na mesma e fazer com que esta arte se torne atrativa e cheia de encantos, para os que nela queiram ingressar. (AYRES, 1986a)

Sua vizinha Zuleika, em um apartamento no edifício Copan, narrou seus últimos dias ao repórter Estêvão Bertoni (2008, p.C4), para o jornal *Folha de S. Paulo* do dia 10 de dezembro de 2008:

Zuleika, moradora há mais de vinte anos do Copan, no centro de SP, tinha até a semana passada Agnes Ayres como vizinha de porta. Agnes foi uma das maiores cantoras líricas do país. Na terça passada, morreu aos 83, rouca. Gerente administrativa do edifício, Zuleika não teve a sorte de ouvir a voz original da soprano, a não ser em disco. “Ela perdeu a voz, falava baixinho assim”, conta, imitando a rouquidão da amiga.

Na segunda passada, Zuleika planejou trocar o carpete da sala e pediu que a vizinha abrigasse uma santa durante a reforma. “Ela ficou muito feliz. A santa vai de casa em casa, e ela nunca a tinha recebido”. Agnes morreu no dia seguinte, após um infarto.

Dessa forma, só pelo presente, encerra-se um capítulo da história de uma das nossas mais valiosas vozes, a alcunhada pelo metal mais valioso, do panorama nacional, Agnes Ayres Pereira (1925-2008).

1.3 Paradigmas e contextos

Para remontar o processo enfocado por nosso objeto de estudo é preciso que nos situemos e digamos que este trabalho tem origem no acúmulo de anos de pesquisas e práticas de seu autor com cantores em seus repertórios, ou seja, essa vivência acadêmica vem como fruto de um trabalho de pesquisa do panorama lírico brasileiro em suas priscas eras. Em nosso país, entretanto, a questão do empobrecimento sobre o que existiu de produto da arte lírica se faz presente com veemência. Assim, confiamos na possibilidade de frutificação e possível conversão desta pesquisa em bibliografia respeitável, sempre reiterando que uma metodologia de adestramento vocal, unifocadamente, isenta de outras correlatividades de conhecimento e escrita, existe há cerca de quatrocentos anos (MARAGLIANO, 1970, p. 123).

Previamente à idade moderna, era em que se desenvolvem metodologias de propagar o uso da voz de forma canora, os dissidentes de um saber único carregavam o cetro adiante caso o mentor se extinguisse, com isso dificultando muito o curso desse conhecimento durante o tempo além de, claro, por hiatos de registros desse saber. Maragliano (1970, p. 123) diz que estruturas de determinadas formas técnicas de perpetuar o canto surgem na Europa no século XVII, e são potencializadas na passagem do século XVIII para o XIX. Esse atavismo de estruturação de conhecimento técnico-vocal foi fundamentalmente exarado por cantores tecnocratas vocais italianos, como Pier Francesco Tosi (1653-1732) e Giambattista Mancini (1714-1800), em seus tratados de observação e reflexão sobre o canto ornamentado (*bel canto*). O espanhol Manuel P. R. Garcia (1805-1906), pai das irmãs Maria Malibran e Pauline Viardot- Garcia¹⁶, prenunciam o que se tornaria o moderno ensino de canto italiano, como bem informa Pacheco (2006).

Mediante essa racionalização, os fundamentos teóricos do canto puderam atravessar fronteiras internacionais e se ajustar conforme os idiomas os receberam. Como em uma oficina de ajustes, sofreram adaptações, dando sectarização a várias possíveis ditas escolas de canto e oferecendo argumento para o prosseguimento das pesquisas sobre o assunto (JUVARRA, 2006; MILLER, 1997; MARAGLIANO, 1970; PONTES, 2015).

¹⁶ Pauline Viardot-Garcia (1821-1910), compositora e *mezzo-soprano* de nacionalidade franco-espanhola, era aproximadamente treze anos mais jovem do que a mítica e também *mezzo-soprano* Maria Malibran, denominada “feiticeira das nações”. Ambas eram filhas do espanhol Manuel García (KENDALL-DAVIES, 2003), corroborando ser a Espanha um país com grande tradição canora até o presente dia, haja vista o celeiro que é o Teatro Real de Madri, “terra pródiga em gargantas privilegiadas” (LAURI-VOLPI, 1956, p. 186).

Dentro do panorama brasileiro, esse atavismo das características do canto não ocorreu. Com a vinda de diversas companhias líricas italianas e espanholas num primeiro momento e francesas num segundo, juntamente com agremiações que vinham dessas metrópoles, diversas concepções foram concluídas nas principais capitais brasileiras, fundamentalmente onde se recebeu a família real, Rio de Janeiro (SANTOS, 2011, p. 30).

Essa diversidade na recepção de diversas compreensões do que seria uma saudável emissão vocal e articulação de fonemas não foi guiada por um desejo de institucionalização ou até mesmo de unificação. A partir do século XIX, com a criação do Conservatório Imperial do Rio de Janeiro (em 1841, ou seja, muito recentemente), iniciou-se a formação de profissionais da voz no Brasil (FÉLIX, 1997, p. 28-9).

Mesmo com esse advento da Escola Nacional de Música, que futuramente se tornou a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), uma das universidades brasileiras que atua na formação de professores de canto e cantores, o ensino de canto ainda permaneceu permeado por abordagens, em linhas gerais, empíricas e sinestésicas (FÉLIX, 1997, p. 29).

1.3.1 Estudos e vivências musicais: Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e Francesco Murino

Dentro desse cenário de criação da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, para além da permanente alternativa de estudar canto na Europa, passou-se a poder contar com a orientação de cantores e professores estrangeiros, que vinham e aqui se radicavam. Esta abertura estendeu-se a São Paulo, onde fixaram residência, no início do século XX, os supracitados Arturo De Angelis e Francesco Murino (?-1953), argentino o primeiro e italiano o segundo, como mencionado. Desprovidos de formalidade ou subvenção institucional, mas comprometidos em formar grandes artistas nacionais, esses professores aqui compartilharam os ideais italianos da bela emissão e fonação. Contudo, tais ensinamentos foram transmitidos e retransmitidos apenas oralmente, não havendo registros escritos pormenorizados e realizados *in loco* dessas práticas, constituindo uma fragilidade no processo de continuidade desse conhecimento sólido. Alguns aspectos históricos são narrados por Armando Belardi (1986, p. 71):

Entre os anos 1915-16, durante a passagem por S. Paulo de uma Companhia Lírica Italiana, resolveu fixar residência em nossa Cidade o saudoso M^o Francisco Murino, que era um de seus regentes. A presença do M^o Murino deu oportunidade ao

desenvolvimento de uma escola de canto e a várias iniciativas de concertos sinfônicos, organizados por iniciativas de associações particulares. De sua escola de canto emergiram vários cantores de real valor, e podemos destacar o nosso tenor Armando de Assis Pacheco, que se projetou não só em S. Paulo, como em todo o país e até na Europa. Outros cantores também receberam ótimos ensinamentos. As atividades do Maestro fizeram-se ainda mais na regência dos concertos sinfônicos, pois foi justamente devido aos seus esforços que a Sociedade de Cultura Artística passou a realizar seus concertos sinfônicos para seus sócios, que eram quase mensais, visto manter um conjunto orquestral contratado, que além do M^o Murino era dirigido por ilustres regentes como Francisco Braga, Heitor Villa-Lobos e outros, de passagem por S. Paulo.

A Sociedade de Cultura Artística foi idealizada por volta de 1912, com o intuito fundamental de promoção e divulgação de arte, promovendo mostras de pinturas, esculturas, concertos, recitais, mesas redondas, obras dramáticas e bailados com alto nível técnico, cultural e performático.

Precipualemente, o foco de suas atividades foram os eventos literários, com participação do melhor da intelectualidade escritora da época, como Graça Aranha (1868-1931), Olavo Bilac (1865-1918), Martins Fontes (1884-1937) e Coelho Netto (1864-1934)¹⁷. Não muito tarde começaram as atividades musicais, predominantemente os recitais pianísticos de Guiomar Novaes (1894-1979), Antonieta Rudge (1885-1974), Magdalena Tagliaferro (1893-1986) e Arnaldo Estrella (1908-1980). Logo em seguida, vieram os recitais de cantores eminentes, como Bidu Sayão e, claro, os concertos sinfônicos (Figura 1.3).

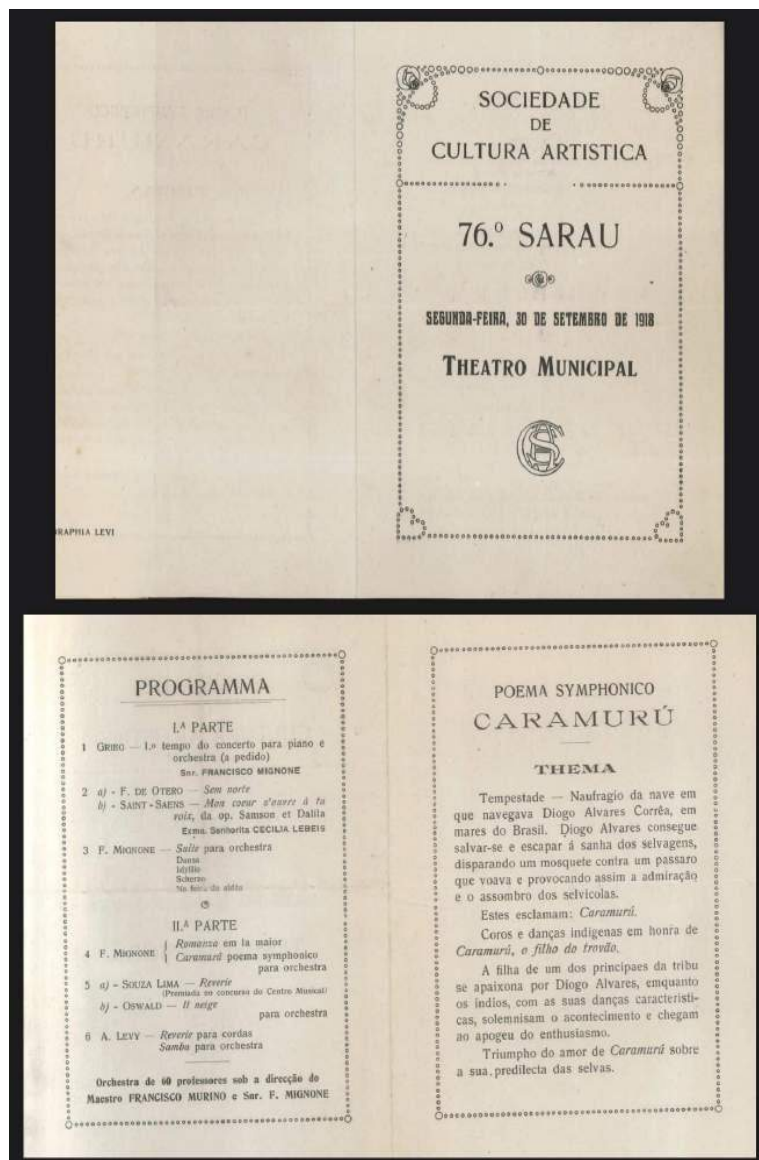
Suprindo uma lacuna existente na capital, as artes dramáticas foram contempladas por meio do incentivo da Sociedade de Cultura Artística, que apresentou encenações de companhias nacionais e estrangeiras, como o Grupo de Teatro Experimental de Alfredo Mesquita (1907-1986) e o Grupo Universitário de Teatro dirigido por Décio de Almeida Prado (1917-2000). O trabalho conjunto de ambos culminaria no Teatro Brasileiro de Comédia, base do teatro da capital paulista. Em 1942, Mário de Andrade escreve: “Os sons ilustres da música internacional Artística” (ANDRADE, 1942 apud VASCONCELOS, 2012, p. 24-5).

Embora o Rio de Janeiro contasse com a condição de capital, nos sentidos governamental, educativo e artístico, a terra da garoa sempre demonstrou uma obstinada vocação econômica desejada, claro, por uma elite cafeicultora. Entretanto, essa mesma casta

¹⁷ José Pereira da Graça Aranha foi diplomata e escritor da Academia Brasileira de Letras. Pré-modernista, foi um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac foi contista, cronista, jornalista e poeta, parnasianista e membro fundador da Academia Brasileira de Letras, tendo ocupado a cadeira de número 15. José Martins Fontes foi médico sanitário, tradutor e poeta brasileiro; com 59 títulos publicados, é patrono da cadeira de número 26 da Academia Paulista de Letras. Henrique Maximiano Coelho Netto, escritor maranhense, é cronista, folclorista, crítico e teatrólogo, fundador da cadeira de número 2 da Academia Brasileira de Letras. Considerado o “príncipe dos prosadores brasileiros”, por votação em 1928 da revista *O Malho*, foi rechaçado pelos autores modernistas. A concomitância de autores com tal contraste ideológico atesta a construção de um ambiente democrático e pluralista.

em ascensão, na ânsia de jogar sob o tapete qualquer resquício do que deveras fossem, provincianos, passou a ser norteadora por princípios do velho mundo. Corroborando essa afirmação, São Paulo contou com a vinda e a contratação de um corpo docente musical estrangeiro, em sua quase totalidade italiano. A relação exposta a seguir (Figura 1.4) atesta a forte presença de professores de música italianos na cidade de São Paulo no início do século.

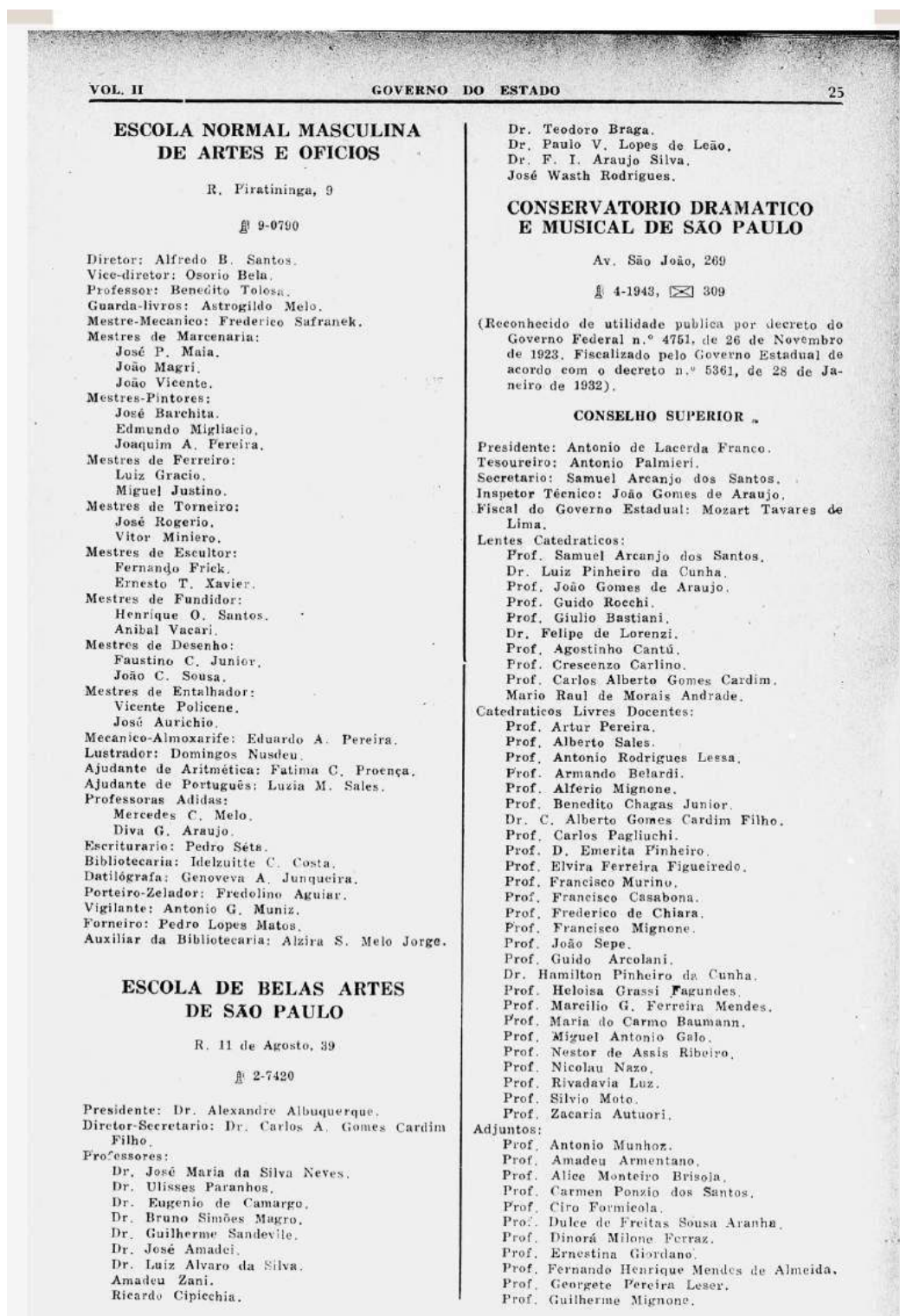
Figura 1.3 – Fac-símile de um programa de concertos com regência de Francisco Murino na Sociedade de Cultura Artística, 76º sarau



Fonte: Instituto Piano Brasileiro¹⁸.

¹⁸ Disponível em: www.institutopianobrasileiro.com.br. Acesso em: 12 mar. 2020.

Figura 1.4 – Fac-símile de uma relação de professores italianos de música em São Paulo



Fonte: Edição B0080 da Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional¹⁹.

¹⁹ Disponível em: www.memoria.bn.br. Acesso em: 12 mar. 2020.

Com este trabalho, pretendemos alçar essa reflexão sobre pilares oralizados da técnica vocal e da tradição lírica italiana em solo brasileiro, almejando, de certa forma, ampliar a discussão e um possível registro metodológico, além de documentar a arte de Agnes Ayres Pereira. A suposta escola italiana de canto metamorfoseou-se entre os séculos XVII e XIX, no que concerne à impostação vocal e a formas de interpretar músicas e papéis. À época, a partitura não fornecia muitos dados a respeito de *como* poderia ser concebida, e sim *o que* era para ser concebido, lembrando que a música vocal barroca era fornecida pelo compositor no formato de esboço – o cantor era quase um cocompositor na concepção final da obra, principalmente no “embelezamento” realizado por ornamentos e improvisações que faziam parte do senso comum estético de determinada época.

Partindo dessa premissa, o cantor de finais do século XIX já sofria com esse obstáculo a transpor, apesar dos modismos imperativos herdados do Romantismo, que exigiam do executante a busca por embasamento histórico para uma concepção da obra. Quanto mais distante fosse de sua época, mais primava o texto original e as possíveis formas de se aproximar da execução real – o que, para muitos, é ainda hoje uma grande utopia.

Os estilos praticados nas estéticas barroca, clássica ou até romântica predispunham a forma muito *sui generis* de compor e executar determinadamente ligada ao compositor, podendo se estender ao intérprete e até mesmo ao local em que era executada, como ficaram conhecidos os estilos nas escolas germânica, napolitana e outras.

[...] em particular nos séculos XVIII e XIX, os próprios compositores, ao escreverem as músicas para seus solistas específicos, tentavam ressaltar as qualidades vocais deles, e minimizar seus defeitos. Se algum desses cantores era substituído, o compositor “adaptava” a música, para que a escrita continuasse servindo às qualidades do novo cantor. (PACHECO, 2006, p. 17-9)

Fatos históricos, sociais e revolucionários influenciaram a concepção musical de épocas distintas. No universo vocal, certos exageros de embelezamento melódico do Renascimento foram observados pelos compositores e considerados deteriorantes da melodia fundamental, exageros esses que faziam vitrine aos intérpretes em detrimento do trabalho da composição, deturpando-a, pondo em prejuízo os compositores. Essa metamorfose deu-se a partir do que vinha sendo feito musicalmente. A nova concepção operática do século XVII e sobretudo a consolidação dos recursos vocais no século XVIII, que dominaram a Europa por completo, eram mais equilibradas, compreensivas e feitas para o domínio público (COELHO, 2003, p. 29- 42).

O conflito de paixões humanas e mitos da Antiguidade greco-romana compunham

pares do mais puro ideal enamorado, tendo sempre um antagonista no jogo. Os coros eram bem rarefeitos e a estrutura de três a quatro atos já era corrente em seu uso. O *bel canto* tem sua estética calcada no ideário da perfeição vocal, tendo sido originado na reunião da prática de cinco cidades italianas, Bolonha, Florença, Roma, Nápoles e Veneza. Essa nova forma de praticar o canto era baseada em exercícios de adestramento vocal (*vocalises*), fundamentação de uma voz dita na *maschera*, o *chiaroscuro* tímbrico, uma possível exposição mais clara do texto, o que nem sempre foi respeitado, e um desenvolvido labor respiratório.

A técnica vocal e sua forma de utilização dos estilos a empregar acabou se modelando à sua época e a novos valores. A busca pelo improvisatório suplantou à técnica, e em novos tempos a expressão com maior vigor e a pirotecnia vocal imperaram. Na modernidade coube ao intérprete decodificar essa transfiguração da mensagem textual e o formato da escrita poética em objetivo claro e imediato. A interdisciplinaridade da história, literatura, composição musical, uso vocal, prática do canto, tudo isso converge no câmbio direto da ópera, com respeito à história utilizada, a como ela foi empregada e até a como seria concebida enquanto produto final.

A voz, na arte lírica, alcança o público mais do que a música instrumental, salvo nos momentos em que a natureza da sinfonia se impõe e descreve uma autêntica ilustração. A voz responde mais espontaneamente às reações íntimas da alma humana que foi proposta. Mas para alguns espectadores vindos à ópera por distração ou modismo, ela não passa de mais um elemento desse espetáculo que deslumbra, fascina e nunca deixa disponível. Apenas os verdadeiros melômanos, que acompanham muitas apresentações com a partitura na mão, podem sensibilizar-se com um encantamento feito de felicidades perfeitas e desigualdades irritantes. (BRUNEL; WOLFF, 1988, p. 116)

Naturalmente, a partir de meados do século XIX, o canto também teve que acompanhar o desenvolvimento dos instrumentos, a ampliação de orquestras e salas de concertos, por meio de readaptações da técnica vocal²⁰. O espanhol Manuel García, importante cantor e professor de canto já mencionado, fez parte dos que trouxeram proposições a essa nova forma de cantar sob novas proporções. Ele alinhava-se aos que consideravam certas práticas antigas do *bel canto* (ornamentos, trinado, escalas, arpejos) limitantes em relação à intensidade sonora do cantor, e passaram a enfatizar a projeção da voz e sua amplitude de alcance.

²⁰ Com o desenvolvimento dos instrumentos musicais e seu repertório, obviamente houve o acompanhamento do desenvolvimento vocal. Sem nunca ter decaído em interesse no panorama musical, basicamente se fundiram, aumentando o rigor e a precisão do desenvolvimento técnico do cantor.

Pela primeira vez, alguns cantores, que acabaram sendo conhecidos como dramáticos, abandonaram a agilidade e a suavidade da voz cultivadas no *bel canto* em troca de um som mais pesado, vigoroso, que melhor satisfizesse às necessidades do repertório dramático do

século XIX (PACHECO, 2006, p. 147-8).

Na tradição de melodrama *novecentesco*, a importância na voz da *prima-donna* deve-se ao seu papel central na renegociação das relações de poder masculino-feminino, entre o centro e a periferia, entre a hegemonia e a subalternidade. Contextualizada em uma cultura patriarcal, do Novecentos, a voz da mulher no mundo da ópera e a canção são também fonte de resistência de sua subalternidade às duras regras sociais. É na arte do canto e, especialmente nos palcos e nas rádios, onde a mulher encontra seu primeiro espaço para a profissionalização, de onde, enfim, dar vazão aos seus sentimentos e falar. (GUARRACINO, 2010, p. 30-1)

Ainda muito se discute e se readapta desde o medievalismo o que seria esse paradigma ideal de voz dúctil e realizável, não havendo nenhum denominador comum entre os que fazem uso de tais práticas. Muito do que foi praticado de canto no repertório, do século XVIII até início do século XX, foi feito de maneira descompromissada com a técnica de colocação vocal, a ornamentação, as cadências desempenhadas pelos solistas e o estilo da composição executada. Por volta de meados do século XX, começou um movimento liderado pelo maestro italiano Tullio Serafin (1878-1968) de resgate desses ideais do *bel canto*, guardadas as devidas proporções. Maria Meneghini Callas (1923-1977), greco-americana, teve como seu mentor o renomado maestro, que havia sido assistente do grande Arturo Toscanini (1867-1957). Com o resgate desse repertório que há muito não era feito, Maria Callas trouxe valor, brilho e dramaticidade a papéis até então considerados monofacetados e de malabarismos vocais despropositados. Outras cantoras tinham até então executado apenas em suas estreias papéis de Gioachino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801- 1835), Gasparo Spontini (1774-1851), Luigi Cherubini (1760-1842) e Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Como valores basais, Callas enfocou o uso expressivo de matizes vocais, o *legato* perfeito e a técnica pura e elaborada por meio da realização de escalas, arpejos, melismas, saltos e ornamentações (COELHO, 2002a, p. 69-70). Diz-nos Sérgio Casoy (2009, p. 251) sobre a cantora:

Além das qualidades de sua voz – que muitos, no princípio, por não compreendê-la bem, tomaram por defeitos – havia em Callas toda uma personalidade viva e apaixonada que impulsionava seu canto. Não buscava a beleza hedonista como um fim em si própria. Havia uma personalidade por trás da voz. Tinha plena consciência, talvez por sua atávica herança grega, que a ópera é, antes de tudo, teatro que se apresenta em música. Maria Callas era uma artesã do palco e do canto. Trabalhava muito. Estudava muito. Jamais houve um gesto, um passo ou uma nota em cena que não tivesse sido cuidadosamente estudado de forma a dizer ao público alguma coisa. Junte-se a isso uma curiosidade insaciável pela busca de óperas então praticamente abandonadas por falta de intérpretes adequados, que ela ressuscitou e que hoje, graças a seus esforços neste sentido, foram devolvidas ao repertório, enriquecendo nossa cultura e deleitando nossos ouvidos, e teremos a dimensão da enorme artista que ela foi.

Outras cantoras deram sequência a essa proposta nas décadas seguintes, como a australiana Joan Sutherland (1926-2010), a catalã Montserrat Caballé (1933-2018), a turca Leyla Gencer (1928-2008), a norte-americana Beverly Sills (1929-2007), e as italianas Renata Scotto (1934) e Luciana Serra (1946), tendo esse repertório voltado, ainda que com certa discricção, aos teatros atualmente, onde ainda prevalecem Giuseppe Verdi (1813-1901) de sua segunda fase em diante e compositores da escola verista, como Giacomo Puccini (1858-1924) (COELHO, 2002a, p. 350-81).

A tão decantada e conhecida voz italiana tem por paradigma ser muito projetada e metálica em suas vogais, com grande quantidade de espectros harmônicos em toda a sua extensão e de grande basalidade na respiração diafragmática intercostal. O longo período musical dos declamatórios e da pirotecnia vocal dos séculos XVII e XVIII foi substituído pelo grande canto ligado e de enorme projeção, dado o desenvolvimento do grande *sul fiato*, que também era uma das premissas do *bel canto*, e não mais o apoio na glote em questões de agilidade. Com o advento do século XIX, elaborou-se o mecanismo de cobertura da voz, para preservá-la, chamado de técnica de *affondo* (descida, abaixamento) da laringe, o levantamento do véu palatino, assentamento do dorso da língua, resultando no *chiaroscuro* da voz, aumentando ressonância, harmônicos, com um som produzido de maneira cheia, redonda e que pode ser até pesado. Aumentam, assim, as possibilidades do registro sem detrimento de seu timbre e cor, o que talvez antigamente se conseguia por meio do recurso do *falsete*, ou a dita voz de cabeça, nos homens (BRUNEL; WOLFF, 1988, p. 115-21).

1.3.2 Retrospecto europeu e aclimação nacional

Foi o florentino Giovanni Battista Lulli (1632-1687), naturalizado francês da corte de Luís XIV, até onde se sabe, o primeiro preceptor de cantores de arte lírica na França, no século

XVII. Sua proposta consistia em exercícios de percepção musical, entoando notas nos intervalos e com métrica diversa, já pensando em uma colocação vocal preconizada pelo *bel canto*. Foi Manuel Patricio Rodríguez Siches (1805-1906), espanhol, filho de Manuel García, provável inventor do laringoscópio, autor do *Traité complet de l'art du chant* (1840), o principal influenciador do *bel canto* italiano dentro da França. Porém, isso não serviu de embargo para os franceses fazerem adaptações ao seu idioma com mais vogais, as mesmas, mistas e com um som um tanto mais nasalizado, além de se preocuparem com a inteligibilidade do texto e com a parte fisiológica do aparelho fonador.

Nos primeiros vinte anos do século XVII, a ópera italiana aportou na Alemanha, também sofrendo adaptações ao idioma e às narrativas e mitos daquele país. O padrão vocal alemão seguiu diretrizes do som repleto de consoantes, naturalmente mais gutural e escuro. Já em meados do século XIX, novos modelos estéticos afloraram, em harmonia com o desenvolvimento do *Lied*, a música de câmara vocal objetivamente dedicada a canto e piano.

Richard Wagner (1813-1883), talvez o principal responsável pela legitimação de um intenso cromatismo na música vocal – sendo acusado disso, ao menos – unificou as estruturas: música, texto e cena. Difícil de ser absorvida em toda a Europa, a música vocal wagneriana conseguiu entrar na Itália em meados do século XX, vertida para o italiano, e na França entrou pelas próprias mãos, sendo algumas óperas, como *Tannhäuser*²¹, traduzidas para o francês. Desde os primórdios, na Antiguidade, existiu um elo de cumplicidade entre a música e o homem, seja nas cerimônias religiosas, seja na dança, nas artes e na guerra²² (COELHO, 2000, p. 225-41).

Wagner vai se propor, portanto, a pôr em prática um ideal já muitas vezes intuído antes dele. Mas para que essa fusão de todas as artes possa realizar-se, é preciso que o criador tenha o total controle de sua criação. E é por isso que Wagner escreve não só a música, mas também os libretos – exemplo a ser seguido por muitos dos compositores que ele influencia. (COELHO, 2000, p. 234)

Ao longo do processo de reinvenção da técnica vocal desde o Barroco, o desenvolvimento do amálgama da voz com os instrumentos acústicos – seja nas cadências virtuosas improvisadas dos solistas, seja por instrumentistas, seja por cantores – atingiu os mênios do repertório moderno, atingindo todo o questionamento deste formato no início do século XX, quando da ampliação do campo composicional nas diversas tendências não tonais.

²¹ *Tannhäuser und der Sängerkrieg aus Wartburg*, ópera composta de três atos por Richard Wagner, com libreto feito por ele mesmo. Estreia no Königliches Hoftheater, Dresden, Alemanha, em 1845. Seu título original era *Der Venusberg*.

²² No medievalismo, a música sacra se confunde perfeitamente com a história da música vocal.

Advinda principalmente da tragédia grega e do teatro, a técnica vocal decorre de estudos franceses sobre as eminentes tragédias gregas, no século XVII, que buscavam similitude nos textos das emanações artísticas da antiga Grécia. Previamente, na Florença de mesmo século, um grupo de multidisciplinares das artes procurava resgatar a mesma tragédia em forma de um sólido acontecimento que envolvesse imagem, som, palavra e dança. Esse novo gênero, a ópera, é criado e totalmente modernizado, uma vez que se sabia por meio de registros que havia declamação, música vocal e instrumental na Grécia Antiga, ou seja, uma peça de teatro musicada em que a história é contada e ladeada musicalmente, seja em números solos, conjuntos, seja também por orquestra *sola*.

A nobreza fazia suas encomendas para festejar diversas datas importantes como bodas, vitórias em guerras, encontros de amigos e nascimento de herdeiros reais, tendo as cortes seus compositores ditos residentes, recebendo soldo pela empreitada, e funcionando também como pesquisadores de temas propícios ao evento de solicitação, dentro da mitologia greco-romana, nas sagradas escrituras ou até mesmo em feitos da história antiga.

Podemos fazer um paralelo entre o que significava a ópera e o que significa o cinema ou até as novelas televisionadas nos nossos dias, tal era o envolvimento popular. A Idade Média forneceu muitos motes para a realização de libretos de óperas, uma vez que foi nesse período que nações se tornaram independentes e criaram seus próprios mitos. No Classicismo, a razão imperava com soberania nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, conquistados com a Revolução Francesa, e claro, com o patriotismo exacerbado. No Romantismo prevaleceram os sentimentos em detrimento da razão, o *spleen*²³ byroniano, a melancolia, o famoso mal do século, influenciados pela literatura alemã. De maneira geral, os amores inviáveis, vetados, demonizados, banhados em muitas lágrimas e sangue em veias quentes, foram base e argumento em qualquer fase da história da ópera. Sem isso, não havia forma de angariar interesse da assistência e conseqüentemente sucesso na empreitada (LAURI-VOLPI, 1956, p. 13-9).

²³ *Spleen*: do inglês, baço. Termo usado metaforicamente, pois representava um estado de tristeza mórbida reflexiva e até melancólica, fundamentalmente correlacionada a Charles Baudelarie (1821-1867), poeta francês, que, que demonstrava em seu poema “*Les Fleurs du mal*” um estado desalentado, isolado e angustioso de tédio existencial

De maneira objetiva, a ópera sustenta um grande número de envolvidos. Sobre o palco existem cantores solistas, papéis secundários e coristas, sendo os primeiros personagens principais, os segundos, adjuntos ou criados, e os últimos, povo, camponeses, massa em geral. Nas óperas italianas, comumente, tenor e soprano formam o par romântico, o barítono é o pai ou algum antagonista, o *mezzo-soprano* é a antagonista do soprano, podendo ser aia, e os baixos, reis, sacerdotes. Nas óperas francesas, via de regra, o *mezzo-soprano* é papel feminino principal: vide Marguerite (1846)²⁴, Mignon (1866)²⁵, Djamileh (1872)²⁶, Carmen (1875)²⁷, Dalila (1877)²⁸, Anita (1894)²⁹, Sapho (1897)³⁰ e Thérèse (1907)³¹:

Ao influxo do Realismo francês sobre os escritores italianos – Giovanni Verga, Giovanni Fogazzaro – vai unir-se à descoberta, pelos compositores desse país, da ópera de Bizet. *Carmen* causou um enorme impacto ao ser cantada pela primeira vez em Nápoles (1880), para inaugurar o Teatro Bellini. A intuição das novas possibilidades dramáticas que ela abria será uma das causas que levarão, em 1890 – com a vitória da *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, no concurso de óperas em um ato da editora milanesa Sonzogno –, à eclosão do movimento verista. Assiste-se, então, a um efeito de ricochete comum na história da ópera: tendo sido influenciado pelo Realismo francês, o Verismo italiano exercerá também sua influência sobre a produção lírica do país vizinho (já vimos como Massenet, na *Navarraise*, deu sua contribuição à voga verista). (COELHO, 1999, p. 239)

²⁴ *La Damnation de Faust* Op.5, chamada pelo compositor Hector Berlioz (1803-1869) de “lenda dramática”, é uma composição para quatro solistas, coro e orquestra. Tradução de Gérard de Nerval (1808-1855) e complementação de Almirante Gandonnière (1814-1863) do poema dramático de *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). A estreia deu-se em Paris, no Opéra-Comique, a 6 de dezembro de 1846.

²⁵ *Mignon*, ópera cômica, ou somente ópera em uma segunda versão, em três atos, de Ambroise Thomas (1811-1896), com libreto de Jules Barbier (1825-1901) e Michel Carré (1821-1872), originalmente em francês com versão em italiano por Giuseppe Zaffira (1868-1886), baseada na novela de Goethe e Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795-1796).

²⁶ *Djamileh*, ópera em um só ato composta por Georges Bizet (1838-1875), com libreto de Luis Gallet (1835-1898), sobre o conto oriental *Namouna*, na versão de Alfred de Musset (1810-1857). Estreou em 22 de maio de 1872, no Opéra-Comique de Paris.

²⁷ *Carmen*, ópera composta por Georges Bizet (1838-1875), com libreto de Henri Meilhac (1831-1897) e Ludovic Halévy (1834-1908). Baseada no romance homônimo de Prosper Mérimée (1803-1870). Posteriormente teve os diálogos característicos originais musicados por seu aluno e fraterno amigo, Ernest Guiraud (1837-1892). Estreou 3 de março de 1875 no Opéra-Comique de Paris.

²⁸ *Samson et Dalila*, ópera composta por Camille Saint-Saëns (1835-1921), em três atos, com libreto de Ferdinand Lemaire (1832-1879), fundamentada nos capítulos 13 a 16 do Livro dos Juízes da *Bíblia*. Estreou em 2 de dezembro de 1877, *Hoftheater* de Weimar, Alemanha.

²⁹ *La Navarraise*, ópera em dois atos composta por Jules Massenet (1842-1912) com libreto de Jules Claretie (1840-1913) e Henri Cain (1857-1937), tendo por referência o conto “La cigarro” de Claretie. Deu-se no Covent Garden, Londres, aos 20 de junho de 1894, com Emma Calvé (1858-1942) na personagem feminina. Considerada a ópera verista de Massenet.

³⁰ *Sapho*, peça lírica, ópera no estilo declamatório em cinco atos. Composta por Jules Massenet, com libreto de Henri Cain (1857-1937) e Arthur Bernède (1871-1937), baseada na novela homônima de Alphonse Daudet (1840-1897). Estreou em 27 de novembro de 1897 com Emma Calvé (1858-1942) como Fanny Legrand.

³¹ *Thérèse*, ópera em dois atos feita por Jules Massenet e libreto de Jules Claretie. Obra muito acessada e gravada pelo peso do nome do compositor.

Uma novidade foi acrescida à estrutura da ópera por volta do século XVII. Uma *ouverture*, uma prévia abertura, que antes não existia, concomitantemente ao início da criação dos grandes templos operísticos italianos, com sua configuração que conhecemos hoje, com palco elevado, orquestra no fosso e regente num plano intermediário.

Uma nova configuração se deu no século XVIII, com relação à estrutura da música. As árias passaram a ser em forma tripartite, com recitativo, ária e *cabaletta*, podendo ter uma seção *stretta*, intermediando a ária da seção final. A ópera feita na Alemanha, em estrutura inicial, era perfeitamente copiada da italiana, desde a que já era feita dentro das cortes, mas quem a financiava exigia o uso do idioma nativo, ou seja, o alemão começou a ser imposto sobre a música configurada italiana. Isso seccionou sobremaneira a ópera italiana da ópera alemã, seja na ópera dita séria, seja na *buffa*, ou seja, cômica (LAURI-VOLPI, 1956, p. 294-323).

Com força estrutural e musical, Richard Wagner (1813-1883) e Richard Strauss (1864-1949) – o primeiro com sua *Tristão e Isolda* (1865) e o segundo com suas *Salomé* (1905) e *Electra* (1909) – legitimaram a ópera alemã, também alavancada por uma grande corrente estética e filosófica da música do ocidente praticada no século XIX (COELHO, 2000, p. 232-3; 306-10).

Estabelecendo uma ponte com a história da ópera europeia, tivemos nosso compositor em solo europeu, Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Mediador entre a tradição belcantística em suas primeiras óperas ainda no Brasil em vernáculo e suas óperas de estrutura italiana, feitas sob a égide de Giuseppe Verdi (1813-1901) e seus últimos trabalhos, Carlos Gomes tem sido considerado por alguns pesquisadores (VIRMOND, 2003; NOGUEIRA, 2006; SILVA, 2011) o prenúncio da nova escola italiana operística, o Verismo, com *Fosca* (1873) e *Condor* (1891) (RONCHI, PIRES, 2009, p. 52-3).

João Gomes de Araújo Júnior (apud CERQUEIRA, 1954) afirma:

Recordar manifestações de ópera é prestar homenagem a Carlos Gomes, Verdi, Ponchielli, Puccini e outros compositores geniais, que conheci pessoalmente e que me inspiraram a mais sincera veneração. Evocar temporadas líricas em nossa terra é engrandecer ainda a figura magnânima do imperador D. Pedro II que, dispensando a sua augusta proteção ao jovem campineiro Antônio Carlos Gomes, cujo estro musical soube avaliar, concorreu para cobrir de admiração o nome do Brasil nos centros artísticos do estrangeiro.

³² Do italiano, Ressurgimento, movimento histórico na Itália que pleiteou no interregno de 1815 e 1870 uma unificação do país, anteriormente uma diversidade de estados menores governados por outras potências estrangeiras.

O influxo benéfico da munificência imperial se fez ainda sentir nos primeiros decênios da república, contribuindo para o incremento do teatro lírico mediante a ampliação do repertório e a atuação dos mais célebres cantores do mundo. As óperas nacionais, hauridas as fontes mais puras da inspiração musical, tiveram então o acolhimento merecido por parte do público brasileiro.

Foi ao término do século XIX e início do XX que se configurou, na Itália pós-*risorgimento*³², já unificada, a nova escola de ópera, a *verista*, cujos primeiros sinais de desenvolvimento surgem com as duas últimas óperas de Giuseppe Verdi, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), também se estendendo a Amilcare Ponchielli (1834-1886) com sua *La Gioconda* (1876) e ao nosso patricio Antônio Carlos Gomes e sua *Fosca* (1873). Sendo a Europa, de uma maneira geral, influenciada pela França, por meio do Realismo-Naturalismo dos escritos de Émile Zola (1840-1902), a Itália cria a sua *Scapigliatura*, dando vazão ao instinto *animalesco* da condição humana, tendo como argumento a vida simples e real, abandonando os temas de reis e rainhas ou míticos e até surreais, dando lugar à verdade nua e crua, nessa nova concepção do pensamento e estética dos finais do século XIX.

O início conceitual do Verismo, ou até mesmo sua legitimação temporal, deu-se com as eleições e estreias das óperas *Cavalleria Rusticana* (1890), de Pietro Mascagni (1863-1945), tendo feito música com utilização de uma tragédia do enredador Giovanni Verga (1840-1922), fundamental representante da literatura italiana dessa época, e *I Pagliacci* (1892), de Ruggero Leoncavallo (1857-1919). De uso particular da ópera italiana de fins do século XIX, o Verismo se constituía de intrigas violentas e sanguinárias, banhadas em passionalidade primitiva e arcaísmos sicilianos, com um toque suave do realismo-naturalismo de Zola, tendo suas frases musicais plasticamente moldadas aos momentos de intensa crise das personagens, solitariamente ou em duos, principalmente. Essa forma de concepção musical e escrita foi disseminada e encontrou reverberação por diversos compositores, como o francês Jules Massenet (1842-1912), em sua *La Navarraise* (1894), e o alemão Eugen D'Albert (1864-1932) na sua *Tiefland* (1903), sem falhar com o Romantismo da Belle Époque tão naquele momento, mas carregado em cores e violência musical de emoções inerentes ao ser humano.

O resgate de um modelo de assunto religioso na contemporaneidade, sendo detectado em todos os movimentos de ação do ser humano, permeando até novas ordens políticas, ordenou-se no teatro, histórico e costumeiro aliado da religião, onde ela surgiu e direcionou seus mais primitivos passos. É no teatro que se voltou mais com legitimidade à temática cristã, de alto cunho espiritual. A ópera *Giuliano* (1928), de Riccardo Zandonai (1883-1944), de grande verve apostólica romana, foi baseada em uma das vertentes da preciosa vida de São

Julião, o hospitaleiro, também utilizada por Gustave Flaubert (1821-1880) em um dos seus três contos (COELHO, 2002b, p. 339-60).

Podemos nos ater com a devida atenção a uma situação de grande paradoxo que se postou diante do palco da cena lírica, com devida distância de tais motes cristãos. Em grande porcentagem das artes, os Evangelhos e a hagiografia parecem ser fonte de profunda inspiração para grandes mestres da cena musicada, sem mencionar, obviamente, os oratórios feitos para serem executados em cerimônias em grande parte internas às igrejas, e não para o teatro dito profano. A ópera nada deve diretamente ao cristianismo, até onde se sabe, sob todas as suas formas (ANDRADE, 1934, p. 30).

Consta que Richard Wagner chegou a iniciar a composição de um *Jesus de Nazareth* (1849) de quando em seu degredo em Zurique, mas não deu sequência, pois já tinha ciência das dificuldades que encontraria. Inclusive o assunto não estava entre suas convicções prediletas, e nem se inclinava a uma possível, grandiosa – ao mesmo tempo – arte de cunho latino, o que o assunto necessitava. Sua ópera *Parsifal* (1882), uma portentosa estrutura sonora que ele denominou “drama místico”, não é exatamente cristã: seria o mito que se conta do suposto Santo Graal em que Jesus teria feito a primeira eucaristia, e que uma ordem de cavaleiros mantinha sob custódia em Montsalvat. Isso é narrado no romance de mesmo nome da dita copa santa que faz parte do célebre ciclo bretão escrito pelos trovadores, que o escreveram na língua galo-românica, originada em terras da Gália romana, hoje França e Bélgica, por volta da segunda metade do século XII (COELHO, 2000, p. 225-41).

Na Itália do século XIX, Arrigo Boito (1842-1918) compôs a ópera *Nerone* (1924), incompleta, concluída por Arturo Toscanini (1867-1957), e pelos compositores Vincenzo Tommasini (1878-1950) e Antonio Smareglia (1864-1929), tendo o papel principal cantado pelo tenor italiano Aureliano Pertile (1885-1952), que a cantou em 1924. Em seguida, Pietro Mascagni (1863-1945) estreou também a sua *Nerone* (1935), inclusive pelo mesmo tenor. Ambas as estreias foram no La Scala de Milão. Ambas as óperas são de extrema relevância no cenário operístico de verdadeiramente temática cristã, embora o enredo não faça parte de um legado da história da igreja fundada por São Pedro, mas seja de grande importância para a história mundial civilizatória, pois relata o início do cristianismo em Roma.

Bem interessante é detectar essa lacuna de inspiração da temática religiosa predominantemente cristã nas óperas: levando em consideração o grande uso dela em outros segmentos artísticos, ficamos mais estarecidos da falta de seu uso na música dramática, levando em conta que supostamente a música é a única configuração artística posta a exprimir sentimentos além do texto, como afirma a frase de Richard Wagner: “Há um momento em que a linguagem musical é a única adequada ao que é necessário exprimir”. Segundo essa máxima

e conforme o esclarecimento de Ayres de Andrade (1934, p. 31), a profundidade e relevância sensível e ao mesmo tempo refinada da temática cristã deveria ser mais utilizada, ao uso de grandes mitos clássicos ou narrativas das sagradas escrituras, grandes heróis da história, além, claro, de nobreza, desembocando na crueza do realismo da *Scapigliatura* italiana, tão preferida pelos compositores do final do século XIX e início do XX.

Em 1606, Nicolas Soret (fins do século XVI, início do XVII) compôs uma ópera com Santa Cecília como temática; em 1709 Alessandro Scarlatti (1660-1725) escreveu uma tragédia lírica intitulada *Martirio di Santa Cecilia*; no século XVIII, encontramos uma ópera com a mesma temática composta pelo italiano Francesco Basili (1767-1850). Narrativas do Evangelho, principalmente os apócrifos, por devido respeito ao Novo Testamento e sua escritura, não permitiriam fazer uso de teatro em cena. O que devidamente nos chama a atenção é a capacidade de afeição dessas óperas, e não sua roupagem externa; talvez o espírito da cristandade que serviu de inspiração para criação de partituras como o *Nerone* de Boito e, claro, a *Cecilia* (1934) de Licínio Refice (1883-1954), sem fazer uso de uma cena espetacular como medida. Devemos, de certa forma, encarar a ópera *Cecilia* como um ponto positivo motivacional de um renascimento espiritualista do século XX. Diz Lauro Machado Coelho (2002b, p. 398) sobre a música de Refice:

A música de Refice nunca é excepcional do ponto de vista da invenção melódica e é conservadora no que se refere ao trato harmônico. Diversos recursos da música sacra são naturalmente importados para as suas obras de palco. Aqui também, o prestígio que esta *opera sacra* granjeou durante algum tempo prende-se à possibilidade que oferece a uma atriz com boa presença cênica de ter um desempenho convincente. Ajudado pelo prestígio que lhe conferia ser um membro destacado da Igreja Católica italiana, Refice viajou muitas vezes com suas óperas, apresentando-as no exterior. Por sinal, estava regendo *Cecilia* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em novembro de 1954, quando sofreu o infarto de que morreu.

Acreditamos que diversos são os motivos que fizeram que a ópera se isolasse dos motivos eclesiásticos durante toda a história da música. O surgimento da ópera vem de encontro a toda forma de arte e olhar da humanidade que se voltava para a Grécia do período clássico, ao debruçar-se sobre estudos greco-romanos, tendo como mote inicial espécies de fábulas clássicas e mitologia. Em Roma, em uma Itália arraigadamente católica, onde a ópera se criava e desenvolvia, não devemos ignorar a participação do papa, que não fazia vistas grossas à possibilidade de levar para o palco profano as personagens sagradas distribuídas pelos Evangelhos ou até mesmo personagens douradas hagiográficas em seus martírios. Além disso, a razão e a falso cientificismo que grassavam no século XIV fizeram acreditar ser definitivamente fora de propósito o uso de assuntos religiosos na cena lírica (ANDRADE, 1934, p. 32-3).

O compositor francês Camille Saint-Saëns (1835-1921) escreveu *Sansão e Dalila*³³ (1877), com temática religiosa, mas sob ótica humana (para poder ser comerciável). A ópera teve que ser estreada em Weimar, já que não seria bem recebida pelos franceses, pois a temática épico-bíblico, já em desuso, não era do agrado naquele momento – podemos aventar que por conta da administração maçônica dos teatros da novíssima república. Franz Liszt (1811-1886), envolvido com a Igreja Católica Apostólica Romana, foi quem levou uma cópia da partitura para Weimar, fazendo uma estreia no Teatro Ducal, vertida em alemão, sendo novamente ignorada pelos franceses por conta de forte germanofobia. Foi posta em cena na França quinze anos depois, pondo abaixo toda condição de laicidade; isso foi devido aos esforços de um dos alunos de Saint-Saëns, Gabriel Fauré (1845-1924). Observando essa ocorrência histórica, detectamos o hiato que decorre e põe em oposição valores espirituais e seu poder de influência, mesmo tratando-se de uma sugestão poético-artística, tendo o século XIX posto arte e ciência no mesmo patamar de dignidade religiosa. Ficam essas duas práticas como inolvidáveis conquistas humanitárias, já demonstrando certa falência da visão teológica e sua influência na arte, sendo ela vista como religião e os teatros vistos como templos sagrados, descartando sua concorrência com a Igreja (COELHO, 2009, p. 215-9).

A ópera de Licinio Refice (1883-1954), *Cecilia* (1934), com todas suas propriedades religiosas e musicais sendo postas à prova pela comparação com outras óperas da época, é uma ópera dita sacra, com um motivo de edificação, de superioridade mística da representação de virtudes da virgem romana. A temática cristã não bastou como pretexto para a obra de arte, não sendo suficiente para a então requerida teatralidade italiana. A ópera dita sacra em geral e a música de Refice especificamente, baseada em *cantus firmus*, de forma estilizada, sempre mantém um íntimo caráter religioso.

³³ É a história de um homem que foi resistente de maneira altiva para combater filisteus, mas não o suficiente para recusar os encantos maliciosos de uma mulher poderosa, Dalila, sendo aniquilado por seus jogos até o final, quando ele derruba o templo de Dagon, pondo fim a si e a seus inimigos.

O próprio compositor era profundo conhecedor e praticante de música sacra; sua inclinação era para a música dramática, em grande maioria de temática religiosa mas destinada a concertos, como seu *Stabat Mater* (1916) e o *Il martirio di Santa Agnese* (1917), além de muitas *Liriche sacre e profane*, canções para canto e piano. *Cecilia*, de maneira geral, foi além das barreiras que o separavam dos teatros, e levou à cena a temática religiosa da santa mártir.

Numa mistura de efeitos cênicos, essa ópera utiliza todos os efeitos e recursos teatrais como todo o coro, recursos visuais gestuais, todo o aparato de cenografia e orquestra interna, provando ser Refice um profundo conhecedor dos recursos técnicos de teatro (COELHO, 2002b, p. 397-398).

A poesia utilizada no libreto de Emidio Mucci (1886-1977), não se prestava a grandes oportunidades dramáticas para Licinio Refice, embora tenham sido parceiros em diversas obras conjuntas. A poesia de Mucci era de extrema liricidade, de maior contemplação, muitas vezes difusa e gongórica, perdendo-se muitas vezes pelo desenvolver da obra: talvez fosse melhor ter sido mais conciso sem perder poesia e objetividade. Assim como nas óperas precursoras do movimento verista na Itália, como na *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, em *I Pagliacci* de Leoncavallo e no *Mefistofele* de Arrigo Boito, Refice faz uso de um prólogo, que ele chama de *L'Annunzio*: logo após a introdução orquestral dentro do prólogo cantado, aparece a figura de Santa Cecilia na cripta da basílica romana dedicada a ela, entre nuvens, flores, braços abertos, olhos voltados para o céu; ouve-se a voz do Anjo da Anunciação, convocando a assistência a meditar em recolhimento para assistir à curta história da mártir romana.

Logo no início, Refice, perpassa pelos temas que serão desenvolvidos no percurso musical, dando delineada unidade à obra, sendo essa sua maior virtude como compositor. O uso desses temas não obrigatoriamente tem a ver com o *Leitmotiv* desenvolvido por Richard Wagner como motivo condutor, estritamente relacionado com determinada representação musical da personagem, sentimento ou episódio ocorrido durante a cena. Empregados de maneira mais ampla na música, com menor tendência de identificar pormenores dramáticos que enriqueçam a malha sinfônica da partitura, alguns desses motivos têm uma simbologia especial e são ligados às intenções de maneira fácil de perceber (ANDRADE, 1936, p. 33-4, HOWARD, 2015, p. 17; COLAGIOVANNI, 2006, p. 2; OTERO, 2008, p. 2).

Refice deu seu último suspiro em 1954, no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro. Rio e São Paulo formavam um eixo de temporadas líricas, e na cidade de São Paulo essas temporadas eram diretamente relacionadas à vida social da cidade. A ópera de Refice

não foi deveras aclimatada aos gostos e aos hábitos dos brasileiros.

Já ópera em geral se adaptou, em sua forma completa, como continuidade orgânica de pequenas representações de caráter dramático, entremeadas de peças musicais e dos recitais de cantores que residiam na cidade e de seus respectivos alunos, muito apreciados pelo público durante o período regencial de 1831-40. Sabemos que a primeira temporada lírica realizada em São Paulo data de 1874, com uma pequena companhia liderada por J. Ferri: no Teatro Provisório foram apresentadas algumas óperas de Verdi, Rossini, Donizetti e Bellini. A música em si já era familiar ao público paulistano: obviamente colônias italianas já haviam tomado contato com essas melodias; agora, elas vinham *pari passu* com as montagens encenadas, com todas as limitações da época e com todo o trabalho de cena feito sobre o palco.

Como o repertório mormente executado era italiano, as companhias eram consideradas fundamentalmente italianas, mas erroneamente, pois grande parte dos componentes era de outras nacionalidades, apesar de se comunicarem em italiano. Com o passar dos anos, o Teatro Provisório passaria constantemente por rebatismos, recebendo os nomes de Teatro Ginásio Dramático, Teatro do Congresso Ginástico Português, Teatro Minerva e Teatro Apollo, nome derradeiro, até sua demolição por volta de 1899. Em mesmo logradouro foi edificado o primeiro Teatro Santana que funcionou até 1912, quando a prefeitura de São Paulo comprou o terreno para a construção do Viaduto Boa Vista. O novo Teatro Santana, em novo endereço, com a planta original preservada, funcionou de 1921 até 1959, quando também foi demolido para a construção da Galeria R. Monteiro: esse foi o teatro em que Agnes Ayres estreou no mundo da ópera com *Rigoletto*, de Verdi (CASOY, 2006b, p. 23-4).

A construção do Theatro Municipal de São Paulo representou à época um importante passo na vida cultural da cidade e no seu desenvolvimento como metrópole. Foi inaugurado em 1911, de improviso por muitos contratemplos, por uma companhia lírica italiana que fazia uma turnê pela América do Sul, encabeçada pelo mítico barítono italiano, Titta Ruffo (1877-1953) em vestes de *Hamlet* (1868), em italiano, de Ambroise Thomas (1811-1896). Essa noite foi a primeira de tantas outras em que o Theatro funcionou como pretexto para o encontro da glamorosa sociedade paulistana. Ainda considerando que muitas pessoas realmente gostassem da música, grande porcentagem ia para ver e ser vista, para o deleite estético e contemplativo da ópera, retirando-se muitas vezes antes de a função terminada (CAMARGOS, 2011, p. 25-39).

Os italianos chegados ao Brasil, no final do século XIX e início do XX, boa parte deles fixada no estado de São Paulo, traziam consigo, no código genético, melodias e

saudades de uma terra que deixaram para trás em busca de melhores condições de vida. Essas melodias nada tinham de música séria e sim eram quase de domínio público. Eram compostas de canções e árias de óperas muito ouvidas desde a tenra infância, nas vozes de avós e mães ou em pequenas apresentações realizadas em praça pública ou até tocadas por realejos que frequentavam festas de aldeias pelas ruas das cidades nas prováveis festas apostólicas cristãs. Esse povo, com a prosperidade do café paulista, deixou a zona rural e se estabeleceu no perímetro urbano da cidade. O conde Francesco Matarazzo, ele próprio um imigrante italiano e principal industrial da época, dizia que “o Brasil é o filho de Portugal, mas... São Paulo é filho da Itália” (CASOY, 2006b, p. 28-9).

Nos bairros de predominância da colônia italiana como Brás, Bixiga e Mooca, era comum pelas cantinas serem ouvidas canções napolitanas e árias de óperas, que os próprios frequentadores cantavam a plenos pulmões, regados da mais perfeita receita italiana e fermentação vinícola, além de histórias que se contavam e se repetiam de récitas frequentadas pelos antepassados e ocorridas em particularidades nos tais eventos.

Há recordações de Ferruccio Tagliavini no auditório da Rádio Gazeta, acariciando os cabelos de sua esposa Pia Tassinari, enquanto cantava “*vorrei baciare i tuoi capelli neri*”, conhecida frase da *Musica Proibita* de Gestaldon; de Francesco Albanese, distribuindo vale aos operários italianos da Sapataria Pellegrini da Bela Vista, aonde tinha ido fazer compras, para que fossem retirar gratuitamente seus discos na Casa Beethoven; de Tito Schipa indo jantar na Pizzaria Castelões cercado de amigos depois de um recital, e, em 1946, casando-se pela segunda vez, aqui em São Paulo, na Igreja Nossa Senhora da Paz. (CASOY, 2006b, p.28)

Mas o tenor idolatrado pelos paulistanos era Beniamino Gigli (1890-1957)³⁴, que por diversas vezes esteve em São Paulo e em suas folgas de compromissos na capital nunca se furtou a se misturar com o paulistano, que em sua grande maioria era compatriota. Diziam ser possuidor, além de simplicidade e gentileza, de um grande fascínio pessoal. Alfredo Gagliotti, empresário do ramo de concorrências de contratação de cantores, trouxe uma plêiade imensa de grandes artistas internacionais, artistas esses que contracenaram com Agnes Ayres, inclusive nessa temporada de 1951, a considerada “estelar”, em que diversas estrelas

³⁴ Disponível em: <http://www.fpm.org.br/Publicacoes/PDF/36>. Acesso em: 13 nov. 2020.

internacionais magnânimas aqui estiveram, e também no Rio de Janeiro, causando enorme excitação da assistência.

Nessa temporada, que funcionou como grande marco de um período legendário, pouco antes de o Theatro Municipal de São Paulo fechar suas portas para reforma, com vultosos nomes e grandes feitos (nunca iguallados nos seguintes anos, dizem alguns), é que nasce, cresce e se desenvolve nosso objeto de estudo, Agnes Ayres (JOVANOVIC, 1999, p. 21-2; CASOY, 2006b, p.28-30; CAMARGOS, 2011, p. 52-77).

Nesse mesmo cenário desenvolve-se, paralelamente, o rádio, que funcionava como grande divulgador e vitrine para os cantores que atuavam em temporadas do Theatro Municipal. Podia ocorrer o contrário: cantores eram lançados pelas rádios Cultura e Gazeta e eram convidados a participar de montagens de espetáculos no Theatro Municipal, após longo aprendizado e experimentação em programas radiofônicos – da mesma forma que isso acontecia em diversas partes do mundo. Em 1943 é inaugurada a Rádio Gazeta, antiga Rádio Educadora da cidade de São Paulo que foi adquirida pelo empresário da comunicação e jornalista Cásper Líbero³⁵, fundamental nesse papel em São Paulo. Ela obteve grande relevância para uma elite paulistana, que não poderia ser necessária ou preponderantemente econômica, mas sim voltada à cultura e suas realizações.

No canto pelas ondas, as acepções referenciais sobre as grandes vedetes radiofônicas comungam num antifigúrico território do instrumento de persuasão e tradição (BOURDIEU, 2015) dos registros fonográficos canoros ou retransmitidas por meio de veículos de grande alcance demográfico, e nos faz por forma de descobrimento de verdade não passível de ratificação cartesiana, e submissa à circunstância, de plena solução para questões de ordem da comunicação, através da dialética *tentativas e erros*, para se fazer compreender relações entre si erigidas e concatenadas de forma mais esmerada.

³⁵ Cásper Líbero (1889-1943): advogado, fundador do jornal *Última Hora* na cidade do Rio de Janeiro, aos 23 anos criava a primeira agência de notícias do estado de São Paulo: a Agência Americana. Aos 29, tornou-se diretor e proprietário do vespertino *A Gazeta*. Em 1932 foi um dos líderes da Revolução Constitucionalista, em 1939 inaugurou o Palácio da Imprensa; presidiu 1940-1941 a Federação Nacional de Imprensa. Faleceu em 1943 em um acidente aéreo no Rio de Janeiro em que morreu também o arcebispo de São Paulo, Dom José Gaspar d’Afonseca e Silva.

³⁶ Edgard Roquette-Pinto (1884-1954): médico legista, professor, escritor, antropólogo, etnólogo e ensaísta brasileiro. Membro da Academia Brasileira de Letras, considerado o pai da radiofusão no Brasil. Criou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, com viés educativo, por volta de 1923.

³⁷ Henrique Moritze (1860-1954): antropólogo, engenheiro e meteorologista, diretor do Observatório do Rio de Janeiro.

A radiofonia recém-nata foi popularizada no país no início da década de 1920. Foi pelo mote da exposição da comemoração do Centenário da Independência do Brasil que tivemos a primeira transmissão via ondas de rádio. Pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (PRA-A), estruturada por Roquette Pinto³⁶ e Henrique Moritze³⁷, no dia de 20 de abril de 1923, deu-se a primeira transmissão. Tais emissoras funcionavam por meio de um sistema de clubes e sociedades constituídas, na sua porção maior, pelo sexo masculino e de classe média.

Sabe-se que as transmissões tinham fundamentalmente cunho educativo, com veiculação de música erudita, englobando ópera e recitais vocais e de poemas, além de capítulos de livros, para uma audiência muito seleta, claro, por ser muito custoso obter um aparelho de recepção à época. Por volta de 1927, com o advento das gravações elétricas, seu desenvolvimento ganhou impulso, mas foi no início da década de 1930 que se deu o pináculo, e foi batizada a “Era do rádio” no país: foi quando o aparelho, sua difusão e modalidades de programação caíram por certo no gosto popular, com realização de programas de plateia com artistas em voga, com transmissões ao vivo, com adaptações célebres de escritos teatrais, no formato de radionovelas, que catapultavam demiatos em celebridades, somente pelo poder da veiculação da voz como matéria-prima.

A transmissão dos programas realizados, além disso, somente seria regulamentada pelo poder executivo federal por volta de 1931, quando o veículo rádio tornou-se um potente objeto de realização nacional, principalmente no controle político, na informação e na educação, primando sempre pela qualidade do que era transmitido. O reinado do rádio só perdeu forças com o surgimento da transmissão televisiva por volta de 1960.

O sexo feminino, durante esse impulso, teve grande destaque, com referências à “bela voz veiculada” ou às “cantoras do rádio”. As maiores personificações estelares foram Carmen

³⁸ Carmen Miranda (1909-1955): cantora e atriz brasileira, nascida em Portugal, radicada no Brasil desde os dez meses de idade. Sua carreira deu-se entre Brasil e Estados Unidos de 1930 a 1950.

³⁹ Sylvinha Mello (1914-1978): cantora e atriz pernambucana, chega ao Rio de Janeiro aos nove anos de idade. Desenvolveu carreira ao lado de Hekel Tavares cantando peças folclóricas em teatros e cassinos das principais capitais. Foi uma das primeiras brasileiras a fazer sucesso nos Estados Unidos.

⁴⁰ Dalva de Oliveira (1917-1972): consagrada intérprete luso-brasileira, considerada uma das maiores cantoras do Brasil. De voz poderosa, marcou época. Esposou o compositor-cantor Herivelto Martins. Tendo sua vida privada largamente explorada, foi considerada a “Rainha da Voz” do rádio. O entreviro matrimonial dimensionou na esfera pública, nascendo uma belicosidade que fornecia argumento para feitores e poetas de músicas nas extremidades das partes litigantes. A mídia alimentou e tornava pública toda a contenda, com o próprio Martins confeccionando notas e artigos para o jornal *Diário da Noite*, relatando sua vida e suas conversas íntimas. Dalva grava seus primeiros grandes sucessos na década de 1950, registrando dessa forma tangos e boleros vertidos para o português. Variando muito seu repertório, similar ao de Juanita Cavalcanti, foi preponderante no segmento do samba-canção, fazendo desse gênero muito comum à época sua segunda natureza, constituindo-o como sua legítima *persona* vocal.

⁴¹ Aracy de Almeida (1914-1988): carioca, principal intérprete de Noel Rosa, conhecida como “Dama da Central do Brasil”, pois só andava de trem.

⁴² Hebe Camargo (1929-2012): cantora, radialista, atriz e apresentadora. “Rainha da Televisão brasileira”, iniciou sua carreira como cantora na década de 1940 na Rádio Tupi.

Miranda³⁸, Sylvinha Mello³⁹, Dalva de Oliveira⁴⁰, Aracy de Almeida⁴¹, Hebe Camargo⁴², Emilinha Borba⁴³ e Juanita Cavalcanti⁴⁴ no segmento da música popular, e Bidu Sayão⁴⁵, Cristina Maristany⁴⁶ e Nadir de Mello Couto⁴⁷ na música vocal erudita internacional e brasileira, além de Agnes Ayres⁴⁸, foco de nosso estudo. Havia ainda cantoras que faziam uma mistura dos dois repertórios, como Leonilde Provenzano⁴⁹, *crooner*⁵⁰ e *backing vocal* de Élcio Álvarez⁵¹ & Orquestra e, claro, soprano integrante da Rádio Gazeta e do Theatro Municipal de São Paulo.

O rendimento feminino e sua devida inserção restringia-se a novelas e aos musicais idealizados pelas emissoras; o estrondoso e significativo sucesso como cantoras-atrizes ofuscava a participação no *set* operacional, em locuções ou cargos de ponta dentro das emissoras.

⁴³ Emilinha Borba (1923-2005): cantora de samba, marcha e choro brasileira, uma das mais populares intérpretes do século XX no Brasil.

⁴⁴ Juanita Cavalcanti (1935): cantora paulista de boleros e música latina em geral. Atuou na década de 1950, pelas ondas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro e Rádio Gazeta de São Paulo. Correndo o 1954, contando 23 anos, Juanita Cavalcanti, foi ouvida para admissão na Rádio Gazeta, sendo a primeira do segmento popular a ser admitida e passando a pertencer exclusivamente ao elenco. Sem delongas, passou a ser alcunhada de “A estrelinha que dia a dia brilha mais”. Como nos contam Matarazzo e Comegno em seu *A Dinastia do Rádio Paulista*, Cavalcanti teria sido “a primeira cantora popular a ser contratada por uma emissora essencialmente operística” (MATARAZZO, COMEGNO, 2013, p. 160). Sobre sua atuação, inserida em um templo que irradiava fundamentalmente música europeia e sobre o impacto gerado por esse dado, foi veiculada uma matéria na *Revista do Rádio* de 21 ago. 1954: “Um broto canta samba no meio das óperas” (apud MATARAZZO; COMEGNO, 2013, p. 160).

⁴⁵ Bidu Sayão (1902-1999): célebre soprano intérprete de repertório lírico brasileiro, considerada uma das maiores intérpretes do Brasil. Desenvolveu larga carreira no Metropolitan Opera de Nova Iorque.⁴⁶ Cristina Maristany (1906-1966): afamado soprano luso-brasileiro, fixou-se no Rio de Janeiro, gravou repertório tanto erudito quanto popular. Segundo Villa-Lobos, “o seu cantar penetra no ambiente de cada canção com rara autenticidade”.

⁴⁷ Nadir de Mello Couto (1917-1998): estrela da Rádio Nacional e dos palcos líricos do país. Consagrada como maior cantora lírica da Era de Ouro do rádio no Brasil, fazendo parte de diversos programas radiofônicos.

⁴⁸ Sobre Agnes Ayres falamos no decorrer deste trabalho.

⁴⁹ Leonilde Provenzano (1934): soprano paulistano. Provenzano, de início, integrava o coro de sua capela local (São Paulo) e estudava piano, fazia solos com o coro e foi descoberta pelo organista da capela e impulsionada a integrar o Conservatório Carlos Gomes, onde soube da existência de seu diretor Armando Belardi e da Rádio Gazeta e suas funções. Ela passou a integrar, por meio de concurso, o coro lírico da Rádio Gazeta em 1952 e, por sequência, o Theatro Municipal de São Paulo. Grande especialista em papéis comprimários, fazia participações como *backing vocal* em repertório popular na mesma Rádio Gazeta.

⁵⁰ Cantor de vários gêneros populares mas que preferia o repertório romântico e cantava com suavidade. O termo se aplicava originalmente maiormente aos homens.

⁵¹ Élcio Álvarez Pintan: maestro, compositor, arranjador, líder de banda e produtor. Encabeçou muitos trabalhos durante os anos 1950, 60 e 70. Era um dos mais requisitados arranjadores, um músico que liderava estúdios. Por suas mãos passaram artistas dos mais variados estilos e talentos. Foi um dos mais importantes maestros da música popular brasileira.

O excesso da exploração de ofertas e propagandas nesse veículo nos anos vindouros, além de concessões empresariais e políticas, aliado ao governo vigente, mediante custos de operações internas, retiveram a participação feminina na criação e realização de programas até fins de 1970.

O rádio fala basicamente seu idioma – a oralidade não é mera ressaca do analfabetismo, nem o sentimento é subproduto da vida para os pobres – e pode assim servir de ponte entre a racionalidade expressivo-simbólica e informativo-instrumental, pode ser e é algo além de mero espaço de sublimação: aquele meio que, para as classes populares, “está preenchendo o vazio deixado pelos aparelhos tradicionais na construção de sentido”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.315)

Nos anos 1940, no país, o rádio era o fundamental meio de fazer comunicação de massa. No desenrolar dessa década, a radiofonia se estabelece como efetiva transmissora de música com elevado labor, informações e viés principalmente comercial e propagandístico. Surge um novo panorama de sons, com intrusão de estrangeirismos musicais tão caros à época, e influências e infiltração de gêneros musicais estrangeiros tanto latinos quanto norte-americanos. O samba mais elaborado, nosso samba de características cariocas, dos menos favorecidos, com rebuscado arranjo quase barroco, de canto suave e cheio de balanço e voz de características flautosas, perde lugar para um canto mais viril e de impostação mais sólida. Poemas com características do *bel canto* e vocalidade repleta de harmônicos e embelezamentos passam a dominar a cena (NAPOLITANO, 2005).

A mídia radiofônica se consolida no país, no seu auge de produção e documentação fonográfica, com produções de influências hispano-americanas, por exemplo de Cuba e do México: falamos de bolero e da nascente e aclimatada samba-canção⁵². Dentro dessa consolidação das canções de três minutos e meio, já inclusive sedimentadas com a transformação pela qual tinham passado as árias de óperas no final do Romantismo e início do Verismo, mais concisas e adequadas ao que o público tolerava de escuta, a frequência radiofônica foi responsável pela disseminação e constância de audição do repertório dito erudito europeu e brasileiro com influência europeia.

⁵² Sobre a exposição dos artistas na mídia: “A partir daí, o samba-canção começou a dar às pessoas a ilusão de que os artistas estavam se abrindo em música, partilhando suas intimidades publicamente” (CASTRO, 2015, p. 96).

⁵³ Rádio Gazeta: fundada em 15 de março de 1943, antiga Sociedade Rádio Educadora Paulista, é uma estação de rádio brasileira sediada em São Paulo. Opera como uma *web* rádio e pertence à Fundação Cásper Líbero.

Com o auge da canção, as ondas radiofônicas viabilizaram a realização e a propagação da música “erudita”, da música vocal sinfônica e do imenso repertório operático.

Em nosso país, o rádio em si demonstrou fortes e reais meios de prover um labor para os envolvidos, como os músicos, em modo especial os jovens que se dedicavam à arte vocal, desejando uma oportunidade no espaço amostral operático da nação. Além disso, a extinta Rádio Educadora Paulista, remodelada como Rádio Gazeta⁵³, de filiação da Fundação Cásper Líbero, demonstrou a esses aspirantes das décadas de 1940 a 60 uma franca viabilidade de seus sonhos na difícil arte do canto. Em 14 de março de 1943, Cásper Líbero declarou (apud GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 40-1):

É à guisa de artigo de fundo que venho aqui proferir algumas palavras, no início da Rádio Gazeta. Tenho a dizer, primeiramente, que não se promete coisa alguma. A Rádio Gazeta empreenderá o melhor de seus esforços para se tornar uma transmissora digna da nossa cultura, do nosso civismo, das nossas tradições e, sobretudo, da responsabilidade que pesa sobre o Brasil nesta hora grave e triste da humanidade [...]

Mas o jornal é bem diferente de uma estação de rádio. E porque não estamos habituados a prometer sem cumprir, informamos apenas que a direção da Rádio Gazeta foi entregue, entretanto, a um grupo de velhos jornalistas que saberão, auxiliados pela tradição brasileira, pela nossa cultura, pelo patriotismo da nossa gente, e pelo amor a São Paulo e o Brasil, conduzir a Rádio Gazeta às suas finalidades intelectuais, artísticas e patrióticas.

No panorama das rádios que ofereciam programação ao vivo, no segmento de música erudita, juntamente com a Rádio Cultura, a Rádio Gazeta de São Paulo estabeleceu um arquétipo fundamental de organização privada com objetivos claros de educação e cultura e que realizou por décadas longa e rica programação voltada à música, *in loco* com plateia, no mais central dos logradouros paulistanos e nobre dos horários. A Rádio Gazeta possuía um anfiteatro modesto, porém equipado dentro das devidas proporções da tecnologia do tempo, ricamente embelezado e com equipamentos de captação e registro, perfeitamente equiparados aos de uma casa de realização de óperas, como microfones específicos com capacidade de registro de vozes com decibéis mais altos e massa sonora orquestral, ainda com poucos canais de captação num som mono. Com período noturno, seus programas faziam uso de contrato com regentes, maestros ensaiadores, pianistas correpetidores⁵⁴, coros, *backing vocals*, orquestra sinfônica e *jazz band*, solistas e acervos diversos.

⁵⁴ Pianistas correpetidores: pianista que desempenha atividade colaborativa, como acompanhador, ensaiador e *coach*. Esse trabalho exige competências especiais como leitura à primeira vista, conhecimento de estilos e formas, qualidade de timbres, domínio técnico do instrumento, além de harmonia, aptidão de trabalho em equipe, flexibilidade, criatividade, capacidade de ouvir o outro, reação e equilíbrio entre o piano e o solista, seja este último instrumentista ou cantor.

Pretendendo rememorar uma catedral musical, que foi marco na fábula do registro e veiculação radiofônicos na Paulicéia, pela modernização no formato de comunicação de massa à época no país, as instalações e o anfiteatro da Rádio Gazeta, sob a égide da fundação Cásper Líbero, de certa forma, figuram como matriz institucional de uma estética moderna de realização e radiodifusão da música dita erudita e celeiro-escola de diversos artistas brasileiros de renomada reputação, tendo o ímpeto de legitimar a profissão de músico no país, haja vista as carreiras dessas eminentes cantoras nacionais.

Nesse panorama de das emissoras, citamos um par de exemplares representantes do sexo feminino: as já mencionadas Leonilde Provenzano e Juanita Cavalcanti. Provenzano ingressou na Rádio Gazeta em 1952, por meio de teste de seleção feito por rigorosos regentes e juízes musicais. Tendo a tutela do maestro Armando Belardi, permaneceu na rádio até o encerramento das atividades, atuando primeiramente em papéis secundários e depois de certo tempo partes principais, e incursionando pela música popular brasileira em arranjos para conjuntos vocais. Além de Provenzano e Cavalcanti, outro grande expoente da música popular brasileira foi Oliveira (Dalva), que atuou em inúmeras rádios e em selos em sua prolífera obra.

O grande mentor dessa plêiade de cantores que se iniciaram em programas radiofônicos e paralelamente desenvolveram carreira nos palcos do Theatro Municipal de São Paulo e até no exterior foi o maestro Armando Belardi (1900-1989), substituto do maestro João de Souza Lima (1898-1982) na direção artística da emissora. Belardi escreveu uma autobiografia, *Vocação e arte*, e gravou uma quantidade considerável de programas para a Rádio Cultura de São Paulo sobre seu desempenho na Rádio Gazeta, além de alguns álbuns o selo Chantecler, inclusive a integral da ópera *Il Guarany*, de Antônio Carlos Gomes (1836-1896).

Ele iniciou sua carreira musical como violoncelista em São Paulo, voltando-se para a regência logo em seguida. Em 1913, vai para Roma estudar música no Conservatório de Santa Cecilia e diploma-se no ano seguinte no Conservatório Rossini de Pesaro. De volta ao Brasil, em 1935 inicia sua carreira de regente no Rio de Janeiro e em São Paulo, e em 1944, na Rádio Gazeta, torna-se responsável por três programas da emissora: o *Cortina lírica*, a *Grande soirée de gala* e o *Teatro de opereta*. Foi o criador do Coro Lírico do Theatro Municipal de São Paulo em 1939, além de grande estruturador da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (BELARDI, 1986, p. 24-9).

Belardi tinha gosto e predileção musicais mais focados e conservadores. Nos

programas que registrou para a Rádio Cultura, em *O universo sonoro de Armando Belardi*, ele relata que desde jovem não via com bons olhos e ouvidos os compositores impressionistas Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937); Igor Stravinsky (1882-1971) “era um doido”, e “esse tal de Schoenberg (1874-1951) não vale nada, eu nunca toco”. Mas era possuidor de enorme energia para o trabalho como regente de repertório vocal, tendo essa função e esse desempenho reconhecidos pela maioria dos que trabalharam conjuntamente.

O Armando Belardi [...] foi o grande maestro criador de inúmeras orquestras, corais e conjuntos sinfônicos de São Paulo – eu acho mesmo o maestro mais importante que passou por esta cidade [...] às nove horas da noite [na Rádio Gazeta] entrava o “Belardão”, com uma eficiência astronômica, não deixava escapar uma colcheia. (MEDAGLIA apud GUERRINI JÚNIOR, 2009)

Manteve-se ativo na Rádio Gazeta até o encerramento das funções dos programas ao vivo com auditório em 1960, e manteve-se atuante até seus últimos dias.

A Rádio Gazeta tornou-se reconhecida por sua vasta e elaborada programação voltada à música de concerto feita ao vivo. Sua estrutura era muito bem elaborada numa espécie de estágio formativo e de posicionamento de músicos da música séria no mercado de trabalho, e possuía também um precioso elenco com os artistas mais badalados do país, além de um coro devidamente selecionado e uma orquestra sinfônica completa, com alguns componentes ainda viventes nos dias de hoje, e professores brasileiros e estrangeiros de alta feita e legítima prática de repertório. A Rádio Gazeta representou uma legitimação de forma institucional de uma produção e distribuição da música de concerto, além de carregar a responsabilidade do “batismo” de artistas nacionais, como nosso objeto de estudo, Agnes Ayres.

Por essas quase duas décadas, a Rádio Gazeta, na qual se apresentavam todas essas cantoras em questão, formatou e lançou um catálogo imenso de programação ao vivo, desprovida de custos, no mais importante horário noturno e realizando em suas instalações uma simulada ambiência de uma casa de óperas, com sérios regentes de orquestra, coro lírico e popular, orquestra sinfônica e orquestra *jazz* sinfônica, além de uma rica e variada fonoteca para estudo dos músicos e, futuramente, com o fechamento da parte ao vivo da rádio em 1960, veiculação somente de obras gravadas. Principalmente no repertório vocal, inovou com ineditismo com obras avulsas e de óperas no formato *pocket*, substancialmente.

Semanalmente eram apresentadas óperas no formato compacto e com seu próprio elenco, muitas delas com primeira audição nacional, como *Carmina Burana* (1937) de Carl Orff (1895-1982).

contratados (só os violinos eram 25), 47 músicos a cachê, 16 músicos de conjuntos regionais, 10 solistas, 46 locutores, 5 repórteres e 22 produtores. Isso sem contar o pessoal técnico administrativo. Totalizava cerca de 700 pessoas a serviço da emissora. (MURCE, 1976, p. 24, destaques de autor)

Muitos cantores líricos foram arregimentados e trazidos da Itália pelo maestro Armando Belardi, um concurso para jovens e talentosos pianistas foi produzido com patrocínio de uma fábrica de pianos, tendo como primeiro diretor o “príncipe dos pianistas brasileiros”, o maestro João de Souza Lima, primeiro prêmio do Conservatório de Paris, com larga convivência com Maurice Ravel e que tinha uma programadora e assistente de nome Vera Janacópulos, que tivera brilhante carreira na Europa ao lado de Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Manuel de Falla, Heitor Villa-Lobos e outros tantos nomes do dito Modernismo da música do início do século XX. Ainda se encontra número considerável de ouvintes que apreciavam seus programas, além de músicos e até frequentadores assíduos de seu auditório. Também há registros sonoros dessa fase, um lote de por volta de cinco milhares de partituras e documentos, toda a produção de uma empreitada fantástica que durou por volta de um quarto de século (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 43-50).

O programa *Cortina lírica* era um grande evento que acontecia aos sábados à noite no auditório da rádio, juntamente com o *Soirée de gala*. Na sua grande maioria apresentava óperas em versão *pocket* e também as mais curtas (como *Cavalleria Rusticana* (1890) de Mascagni e *I Pagliacci* (1892) de Leoncavallo), ou versões de longas, mas abreviadas, como foi o caso de *Madame Butterfly* (1904) de Puccini, embora o Jornal *A Gazeta* de 30 de abril de 1946 informasse que seria radiofonizada na íntegra. Tudo isso se realizava dentro desse microcosmo social, em que a importância era se destacar dos demais, que não frequentavam a emissora de “elite” por sua programação distinta, e que não iam aos encontros paramentados de maneira formal, sob disciplina, em um ambiente de significativa pompa, como se fosse um *piccolo teatro*, como que simulando o exercício de aristocracia, e ao mesmo tempo ladeando com a música popular no intuito de tornar esse repertório domínio de ouvintes qualificados, como uma forma de entretenimento das mais modernas. Os eventos consistiam em performances na versão concerto de trechos fundamentais das obras, com orquestra sinfônica e um coro de aproximadamente quarenta professores e um grupo de solistas dos mais importantes do país, alguns já sagrados, outros, revelações, além de visitas esporádicas de estrelas internacionais do universo lírico. No universo da música popular brasileira constavam artistas do mais alto gabarito de toda a música brasileira.

Na frequência de radiodifusão PRA-6 (Rádio Gazeta de São Paulo) havia, enfim, um

verdadeiro intercâmbio de vozes nacionais e internacionais em suas dependências, que funcionavam como espaço sem par de aprofundamento nos estudos de repertório e performance na arte operática, por um perfeito referencial de escuta desses cantores, de perfeita concepção belcantística e de estilos de prática do repertório, assim como pelos maestros responsáveis por toda a preparação de repertório, como Salvatore Frantantonio, Oreste Sinatra e Emilia Vidali. A Rádio Gazeta tornou-se uma verdadeira academia para os cantores por ela contratados: a troca de vivências acontecia entre os artistas do elenco popular com os do elenco lírico. Era possível para os cantores e coristas estudar as óperas em todos seus segmentos, abastecer-se de referências estilísticas em suas completas fonotecas, ter sessões de correpetição para ensaios, além de uma curiosa audição pós-apresentação e radiofonia para avaliação feita por Belardi.

Agnes Ayres foi uma jovem ambiciosa e incorporou a mais pura das convicções e audácias para combater valores de uma época no campo musical artístico e também social, como ao apresentar-se sem nenhuma indicação de superiores, diretamente a diretores de rádios, candidatando-se a um trabalho fixo como artista residente das rádios Cultura de São Paulo e Gazeta, além de ter coragem de enfrentar embargos familiares tradicionalistas, na qual uma mulher supostamente deveria ser a representatividade e a unidade de todo o núcleo familiar, fazendo a família oposição à carreira artística. Além de toda essa barricada social, Agnes pertencia a um modelo de artista que ansiava por um modo de se profissionalizar na área, tendo apoio político e de uma sociedade.

Existia uma grande associação, encabeçada por Armando Belardi, entre Rádio Gazeta, Conservatório de São Paulo e o Theatro Municipal de São Paulo, na qual se fomentava um importante processo de produção, formação de cantores e assistência e, também, educação de público, rearranjo de repertório, divulgação e difusão dele por toda São Paulo, tendo por testemunha a publicação de *A Gazeta*, que por suas resenhas e comentários dos programas legitimava o conceito estético musical da música vocal entre as décadas de 1940 e 1960. Da mesma maneira, a Rádio Gazeta não somente fez o papel de produção musical e lançadora de artistas: ela foi responsável pelo juízo da estética cultural/social da elite musical paulistana; assim, a música sinfônica e vocal foi democraticamente distribuída.

Em 1960 esse sonho cai por terra com o advento da televisão. Os artistas majoritariamente de rádios perdem espaço. Nesse ano, em um jantar que aconteceu no próprio restaurante da Rádio, o Roof, é anunciada a dispensa de todo o elenco de artistas populares, líricos e corpo estável da orquestra. Uma revolução acontecia no conteúdo da programação

veiculada; a música realizada ao vivo passava a ser realizada com gravações da época. A *Gazeta de S. Paulo*, em 15 de julho de 1960, publica o fechamento das instalações da Rádio Gazeta, de forma velada, não revelando os problemas econômicos que atravessava, a falta de audiência e a ausência de propagandas comerciais, já dominada pela televisão. Gravações internacionais substituem os artistas patrícios e ilustres visitantes italianos, e os melhores artistas seriam absorvidos pelo Theatro Municipal de São Paulo.

Agora, para poder cumprir com maior rigor o seu programa, a RÁDIO GAZETA acaba de consagrar inteiramente os seus horários às gravações e ao informativo. Quanto à música, que é o objetivo primordial da PRA6, verificou-se que, ainda em nosso país, o melhor que se pode obter é através dos discos, em face da televisão. Vários musicistas de renome aplaudiram à resolução dos diretores da RÁDIO GAZETA, que vai dessa maneira prosseguir, com muito mais possibilidades, naquele programa para o qual nasceu: dar aos ouvintes, a par do noticiário selecionado, a melhor música do mundo por meio de execução de orquestras, coros e virtuosos de fama nacional e internacional. (A GAZETA, 15 março 1960 apud GUERRINI JUNIOR, 2009 p. 112)

De certa forma, a Rádio Gazeta, como veículo de comunicação democrático, como possuidora de um cetro da estética musical praticada nas dependências do Theatro Municipal de São Paulo, sagrou-se como a mais vultosa consagração da música de concerto das décadas de 1940 a 1960, sendo parte integrante do processo de uma elite política e econômica de modernização da cidade de São Paulo – pode ser feito um paralelo exato ao conceito de *habitus* estudado por Bourdieu (1979, p.3-6) em seu “*Les trois états du capital culturel*” sobre pesquisas avançadas nas ciências sociais.

Podemos concluir que a Rádio tinha uma preponderância muito maior nas carreiras dos artistas que o próprio Theatro Municipal e as salas onde eram realizados concertos pela cidade, e fazia parte de uma classe que despontava nessa época, a classe média. Uma nova forma de educação e apreciação se deu na cidade de São Paulo, aos moldes do que já acontecia em grandes capitais pelo mundo, em um formato de concerto com plateia e que muitas vezes poderia ser de forma quase amadora. Assim, os programas que difundiam música erudita seguiram o desenvolvimento do próprio rádio, chegando ao fim quando a finalidade passou a ser comercial e o custo de artistas profissionais se tornou elevado e inviável.

Com o surgimento dos aparelhos de televisão na década de 1960, esgotou-se toda a idealização humanística de modernização da Paulicéia, que visava à educação em todos os segmentos de conhecimento, em especial à música e à música vocal lírica na rádio, lado a lado a programas de cunho popular, tornando-a fora de cogitação e parcimoniosamente não viável,

uma vez que a Rádio e seus programas visavam ao comércio e a uma alta assistência (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 109-15).

Representativamente, o meio da Rádio Gazeta divulgava o peso de uma valoração musical europeia e fez do *bel canto* arquétipo vocal, apesar de outras construções vocais nacionais, sincronicamente um *habitus* (na expressão de Bourdieu) de posicionamento da voz, que persuadiu uma constelação de vocalistas a fazer um reposicionamento laríngeo reestruturado sobre uma tradição de música operática. Paulatinamente, de maneira assertiva, consensual e apropriada, a Rádio apontava o norte de um modo de fonar já imbricado tecnologicamente à captação vocal.

Objetivando para o “estar” dessas personalidades femininas da voz artística, a transformação em produto de veiculação midiática de uma voz, com roupagem tecnológica, não adveio de um material repousado e refletido do corpo em estado de silêncio; por meio das memórias de fatos e contextos subjetivos, objetivos e supostos é feita a construção da personalidade feminina através da voz em uma situação (ZUMTHOR, 2000; RICOEUR, 2007). A *personal branding*⁵⁵ – o paradigma de uma voz, o espectro vocal da realização de um registro e sua veiculação – nasce como um estudo de objeto *sui generis*, devido a sua natureza existencial heterogênea e mista de texto e som, ainda com gestos teatrais e de volição dos próprios intérpretes; no placo abundam as linguagens visuais, sua ação performática conduz para a materialidade sua *raison d'être*; na audiovisualidade, a cena é moldada em acordo com diversos parâmetros de prismas de visão. A *personal branding* reside nas particularidades dessas partes do objeto, que manipulados e re-equacionados definirão qualidades e defeitos nos

intérpretes. Em se tratando da música na mídia, a tecnologia participa como viga mestra.

O objeto que está fonadamente fixado (CHION, 1997) em fitas, álbuns ou pistas fonográficas, adicionando elementos performativos, constitui juízo de valor e critério de abalizamento: a idade do fonograma quase sempre é detectada pelo *bel piacer*⁵⁶ da escuta acurada. A forma de construção dos fonemas, impostação e projeção vocal e “mímica vocal” (FÓNAGY, 1983) são de alta importância na precisão performática de quando foi efetuado o

⁵⁵ *Personal branding*: característica pessoal e das carreiras dos artistas como marcas. Processo contínuo de desenvolvimento e manutenção da reputação e impressão de um indivíduo, grupo ou organização (CHENEY; LAIR; SULLIVAN, 2005; BANET-WEISER, 2012; VAN DIJCK, 2014).

⁵⁶ Termo italiano que significa regozijo.

registro; ademais, acaba por distribuir ferramentas de prospecção da análise de que trata o gosto musical.

A emissão vocal, apesar de mecanismos concretamente físicos e erigida sobre pilares técnicos, é única: sua singularidade é estanque como os registros da íris ocular e de impressões digitais. Pode-se precisar essa emissão vocal num íterim temporal entre 45 a 70 segundos (CASTARÈDE, 1998, p. 232). Por particularidades da voz falada se percebe que a voz cantada, por meio de sua veiculação, pode construir um personagem vocal.

A *personal branding*, *persona vocal* ou *vocal persona*, foi empregada primeiramente por Tagg (2012) e posteriormente feita ferramenta para perquirição dos *Lieder* alemães por Cone (1972), que se apercebeu de uma íntima relação entre formulação da protagonista vocal e coordenadas determinadas pelo autor da obra, sendo o tempo psicológico da concepção pelo intérprete um dos pilares a não ser considerado para essa verificação, sendo esse tempo psicológico de cunho interior. O dizer da voz pode constituir vários sentidos; precisamente na música de antanho produzida no velho mundo do Ocidente, é vetorialmente atávica por ditames de quem a cria.

A *persona* vocal necessita equilibrar a poesia verbalizada e escrita e sua intimidade mnemônica oralizada (o que se fala no canto) com o seu conhecimento próprio, sua pessoa na construção tímbrica de maneira a relacionar-se de forma harmônica com o todo musical (BOUCHARD, 2010).

2 Entre rádios e teatros brasileiros

Entre 1943 e 1951, Agnes Ayres trabalhou junto à Rádio Cultura de São Paulo (1943-1947), à Rádio Gazeta de São Paulo (1947-1951), à Rádio Tupy do Rio de Janeiro (1946) e aos teatros Santana (1945) e Municipal de São Paulo (1947).

A odisseia de Agnes em certa emissora começa por volta de 1933, quando a assistência pouco democrática das ondas remotas da Paulicéia Desvairada, como dizia Mário de Andrade, se espanta com uma pequena frequência radiodifusora que aparecia no mostrador dos aparelhos sem devido aviso de chegada ou até mesmo de saída. Os jovens, os que possuíam aparelhos de rádio à época, o que era de certa forma um *must*, fervilhavam para sintonizar essa frequência, até então desconhecida. Todos ansiavam para ouvir o conteúdo da *Dki – A voz do Juqueri*. Seus idealizadores, possivelmente um grupo de amigos jovens em suas idades, ousaram em querer ampliar essa centelha de rádio em uma rádio profissionalizada. Todos os preparos técnicos foram providenciados para essa possível atualização de *status*, como um novo e potente transmissor e uma torre de maior estatura e longo alcance – e o abrigo frontal da residência da família Fontoura passou a sediar um legítimo estúdio transmissor. Fazendo jus a seu percurso e rota criativos, não poderia ser batizada com outro nome que não Cultura. Dessa maneira, assim como na épica de Homero, aos 16 de junho de 1936, vinha ao mundo, agora batizada, a PRE-4, Rádio Cultura de São Paulo – *A voz do espaço* (ADAMI, 2006, p. 131-41).

Em 1937, 14 de janeiro, é lançado um programa de calouros, com diversos segmentos, classificações e modalidades, chamado *O programa da peneira*, apresentado por Renato Penafirme Aguiar, programa no qual nossa pesquisada é descoberta como grande revelação na modalidade “cantor lírico”, e que era patrocinado à época pela empresa Rodini (daí a fama do programa). É tal o sucesso desse programa que no dia 17 de abril daquele ano estreia *A peneira de ouro*, com premiação que variava de um conto a quinhentos mil réis, valores da época, para os melhores candidatos no concurso. A locução era feita pelos renomados apresentadores Alvis Assumpção e José Roberto Whitaker Penteado.

Na data de comemoração do dia do trabalhador, primeiro de maio, uma terceira versão, porém noturna, tal era o sucesso do programa, apareceu, sendo em sua modalidade o pioneiro programa de novatos da cidade de São Paulo.

No anterior mês de março, a Rádio Cultura de São Paulo oferece ao público paulistano uma nova casa, alcunhada “Palácio do Rádio”: uma realística sala de concertos, na disposição

de plateia e balcão, que seria futuramente também a Rádio Gazeta de São Paulo, um estúdio sem barreiras para o público e o evento, com todo o conforto que se espera para frequência de plateia seleta.

Por volta de 1959, o Grupo Diários Associados, transferiu-a, concomitantemente à TV Cultura, para a Fundação Padre Anchieta, recém-idealizada. O primeiro lugar no programa de calouros Peneira Rodini, da Rádio Cultura, deu a Agnes um contrato de seis meses na emissora (Figura 2.1). Além desse, Agnes foi detentora de inúmeros prêmios, como o Prêmio Roquete Pinto 1950 na categoria Música Fina e troféu Tamoyo 1960, por sua participação artística na cidade de São Paulo.

Figura 2.1 – Imagem fotográfica de Agnes Ayres assinando contrato com a Rádio Cultura de São Paulo



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

A próxima estação em que parou nossa pesquisada foi na Rádio Gazeta de São Paulo, essa de maior enfoque e atenção em nossa pesquisa, pois ali funcionou um grande celeiro-vitrine para as grandes vozes, principalmente, e músicos que se iniciaram em São Paulo e os cantores estrangeiros em passagem pela cidade, participando de programas ao vivo na estação, como em produções do Teatro Municipal de São Paulo, por meio, claro, do grande maestro Armando Belardi.

Aos quatorze de março de 1943, a cidade de São Paulo toma conhecimento, pela página inteira da *A Gazeta*, de mesma propriedade, da inauguração da PRA6, Rádio Gazeta.

Notas prévias no jornal impresso já delineavam aos leitores o surgimento de um espaço democrático em que desfilariam solistas de renomada reputação e residiria uma orquestra sinfônica completa sob direção do pianista e regente Souza Lima. A promessa de um programa noturno em horário nobre, supostamente das 19 às 20 horas, cumpria-se como a hora do concerto de música nobre, chamado *Roof no Ar*, em referência a um ponto de encontro de uma casta nobre de políticos e poderes privados, um bar-restaurante com música ambiente que existia no último piso do prédio que sediou a Gazeta (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 25-41).

A partir dessa data, com discursos inflamados de autoridades e personalidades influenciadoras na capital paulista e intermeados por execuções orquestrais, liderados pelo lema “Rádio Gazeta, PRA6, a emissora de elite, uma nova emissora nos céus da pátria”, feito por Itá Ferraz, Agnes Ayres canta de 1947 a 1951.

O antigo Teatro Sant’Ana, propriedade do Conde Sílvio Penteado, foi posto abaixo possivelmente por motivos de reformulação urbanística da cidade de São Paulo, e apregoado como ideia de retomar as atividades do velho Teatro, como sendo uma grande casa de espetáculos, foi erigido um novo, nos mesmos moldes e com as melhorias de seu tempo, na Rua 24 de Maio.

Por volta de 1927 deu-se sua inauguração com a concorrência da Companhia Clara Weiss de operetas. Esse teatro possuía ótima acústica, segundo Armando Belardi (1986, p. 58-9), e ótimas instalações para todo o corpo de espetáculos.

Na década de 1950 a Câmara Municipal, quando prefeito o Dr. Adhemar de Barros, aprovou uma Lei encampando o Teatro para ser incorporado aos bens do Município, passando a ser um Teatro auxiliar do nosso Município. Infelizmente, com surpresa geral, sem se conhecer as razões, o Dr. Adhemar de Barros vetou a Lei, a assim o Teatro Sant’Ana passou a ser uma galeria, que até hoje está lá. Qual teriam sido as razões? Quem sabe?... (BELARDI, 1986, p. 59)

Foi nas auspiciosas Temporadas Nacionais de 1943 a 1946, criadas pelo maestro Armando Belardi, que se consumaram espetáculos anuais que detiveram o mérito do incentivo aos cantores nacionais. Os espetáculos eram todos compostos de elementos patricios, jovens promissores com potencial de desempenho grande. Cantores oriundos da Itália e que já tinham se aclimatado em nosso país, como Paolo Ansaldi, Joaquim Villa e Matilde Arbuffo, colaboravam de maneira efetiva com nossos jovens e promissores heróis.

Nessas temporadas, destacava-se o soprano Tercina Saraceni, cuja recente carreira se figurou no próximo 1942, já desde sua estreia habituando os ouvidos dos que frequentavam o

Teatro Santana.

Seu repertório era composto das óperas *Lucia di Lammermoor*, *Barbiere di Siviglia*, *La Traviata* e *La Bohème*, sem ao menos ter habilidades de soprano ligeiro ou ao menos, lírico. Esse repertório seria abordado futuramente por Agnes Ayres com muita propriedade. O desvelo de Saraceni no palco do Santana fez com que sua popularidade perante o público frequentador fosse de certa forma desastrosa, destarte, resultado de uma época e de ensejo que careciam de um melhor esclarecimento e senso crítico estético.

A grande revelação do período foi o tenor Assis Pacheco, grande parceiro de Agnes Ayres e também aluno de mesmo professor, Francesco Murino. Dotado de grandes recursos, Pacheco já demonstrava refinamento, expressividade e domínio cênico desde o início de seus estudos, haja vista se manteve longos anos em diversos palcos brasileiros, argentinos e italianos, mostrando-se ulteriormente grande artista polivalente em vários segmentos artísticos, sendo pintor, diretor de cena, figurinista e escritor (CERQUEIRA, 1954, p. 179; NETTO apud ZERLOTTINI, 2001, p. 29).

Nos registros médio e grave das vozes, destacaram-se Paolo Analdi e Joaquim Villa, sendo seguros aliados do maestro Belardi, dentre vozes como as de Augusto Mendes, Edmundo Sandoli e Felipe Carone, barítonos medianos. Entre os baixos que despontavam, dentre alguns que fizeram alguma modesta carreira, como Waldemar Caruso, Aquilino Godinho e Paulo Scavone, que nem deram continuidade às suas carreiras, com absoluta regularidade se mostrava Américo Basso, o grande baixo dessa safra de cantores, grande parceiro de Agnes Ayres em diversas produções por ela integradas (CERQUEIRA, 1954, p. 180).

Sem dúvida alguma foi uma época ebuliente para os jovens cantores promissores em terras paulistanas; o cenário foi bastante competitivo para esses promissores artistas. Para essa temporada, a de revelações brasileiras do canto, vieram do distrito federal, à época Guanabara, Rio de Janeiro, os sopranos Alayde Briani e Graziella Salerno para apoio das produções no Teatro Santana de São Paulo e não obtiveram sucesso no repertório desempenhado pela prima-dona oficial dessa temporada, Tercina Sarraceni.

Cantoras que tiveram carreiras relativamente importantes, como Gilda Farnesi e Rosina Kauner, tiveram seus terrenos desimpedidos pois cantavam repertório diverso do de Sarraceni, um repertório para sopranos lírico-*spinto*, como *Cavalleria Rusticana*, *I Pagliacci* e *Tosca*. Os *mezzo-sopranos* revelados na temporada-chave dos novos cantores nacionais, Gilda Rosa e Noemi Lamier, estavam absolutamente desimpedidas de rivais para desenvolver suas

carreiras, ambas cantando com Agnes Ayres em produções de *Rigoletto* e *Lucia di Lammermoor*. O monopólio desejado por Tercina Sarraceni na temporada de 1945 aos poucos foi por terra, pois

no “Rigoletto” estreou **Agnes Ayres** e na “Bohème” os papéis de Mimi e Musetta serviram para a apresentação de **Lucrecia Bagarelli** e **Lia Roberti**. As três jovens sopranos deram nova vida aos espetáculos dirigidos por Belardi. **Agnes Ayres** em breve tempo dominou sozinha as óperas de coloratura e ingressou nos elencos internacionais do Municipal. (CERQUEIRA, 1954, p. 180)

Algumas dessas cantoras dessa temporada tiveram futuro diverso, como Bagarelli, que após relativo sucesso como Mimì em *La Bohème*, casou-se e abandonou os palcos, e Lia Roberti, que obteve grande sucesso em rádios e teatros do Rio de Janeiro, na época Distrito Federal. Em suma, dessa temporada inaugural no Teatro Santana de São Paulo, exclusivamente com revelações nacionais e nas que vinham sendo feitas por Armando Belardi, com intercorrência de elementos brasileiros, poucos nomes vingaram nos *cartelones*: em uma espécie de seleção natural, os mais aptos vingaram.

Belardi empreendeu hercúleo esforço na coesão de temporadas com poucos elementos nacionais. Algo que até os nossos dias faz parte da realidade é que temporada de sucesso é temporada com papéis principais para estrangeiros; para a época, talvez fosse alegada a falta de “entrega” por parte de elementos nacionais, o que não seria difícil encontrar nos dias de hoje.

Cerqueira, em sua obra, nos diz que sempre faltou para nossa classe artística lírica uma espécie de dose de “sacrifício” que seria *sine qua non* para uma carreira operática estruturadamente forte, ainda citando expressões como o abandono do “amor próprio”, “interesses alheios à arte”, “solidariedade mútua”, “consciência de valor pessoal”, além, é claro, da falta de habilidade com uma disciplina espartana de estudo, juntamente com o auxílio dos poderes privados e públicos, sem os quais nada aconteceria. Ainda cita o exemplo de nossa artista patricia Balduína de Oliveira Sayão, Bidu Sayão (1902-1999), que não obteve sucesso rapidamente. Ela tinha grande e elaborada cultura e meios financeiros com que contar, não abriu mão de nenhuma oportunidade advinda, obtendo volumosas críticas nacionais que causaram até possível mágoa na cantora, sendo pressionada por claque cada vez que aportava em solo nacional para compromissos, mas possuía o que ele chamava de “talismã dos autênticos artistas”, uma “fé inabalável na própria vocação” e “renúncia a tudo que não se relacionasse com a sua arte”.

Podemos concluir que o esforço do maestro Belardi foi muito eficaz, inteligente e político de parte dele; os que souberam aproveitar o incentivo obtiveram êxito e muitas possibilidades no campo de atuação, como Agnes Ayres. Talvez faltasse essa retratada assiduidade a outros cantores como Armando Zobili, Felipe Brecco, José Biancardi, José Lavorato e tantos outros (CERQUEIRA, 1954, p. 180-1).

Abaixo (Quadro 2.1) resumimos os momentos em que Rádios brasileiras contaram com a presença de Agnes Ayres, considerando o período entre 1943 e 1947. Mais abaixo (Figura 2.2 a Figura 2.4), disponibilizamos três imagens do arquivo pessoal da família de Agnes Ayres.

Quadro 2.1 – Presença de Agnes Ayres em rádios brasileiras no período entre 1943 e 1947

Período	Rádio
1943 a 1947	Rádio Cultura de São Paulo, SP
1946	Rádio Tupy do Rio de Janeiro, DF, em abril, pelo período de 15 dias.
1947 a 1951	Rádio Gazeta de São Paulo, SP, PRA-6

Figura 2.2 – Registro fotográfico de esboço cronológico feito possivelmente para sua aposentadoria do Coral Lírico Municipal (1943-1960)

1

1943 a 1947	Rádios Cultura de S. Paulo	
1947 a 1951	Rádios Gazeta	
1946	ABRIL	cantei 15 dias Rádio Tupy (Abril) Rio
1945	29-5	debutei no Teatro Sant'Anna opera Rigoletto - Verdi S.P.
1947	26-12	Concerto T. Municipal (p/ Leonor Mendes de Barros) S.P.
1948	8-8	T. Municipal opera La Traviata - Verdi - S.P.
	28-8	T. " " Lucia de Lamermoor - S.P.
1949	Outubro	T. Municipal " " S.P.
	22-10	Concerto p/Prefeitura M. S. Paulo (Pacaembu) S.P.
1950	2-9	Rigoletto - S. Paulo - T. Municipal S.P.
1950	14-9	Traviata " " S.P.
1951	1-10	Concerto de Verdi - T. Municipal - S.P.
1951	11-9	Barbeiro de Sevilha " " S.P.
"	2-10	Traviata - T. Municipal " - S.P.
"	4-10	Rigoletto " " - S.P.
"	12-14-10	Traviata T. Municipal (São Pedro) - Porto Alegre
	1952 - 1953 - 1954	T. Municipal fechou p/ reforma
1955	25-10	Reabertura com a opera Lo Schiavo - C. Gomes
1955	2-11	Solux de Amor - T. Municipal - S.P.
1956	25-8	Concerto Semana de Caxias - T. Municipal Rio
1957	4-12	Don Pasquale - T. Municipal - S.P.
1958	14-5	Pagliacci " " Rio
1958	30-7	La Traviata " " Rio
1959	15-5	Os pescadores de Perolas - T. Municipal - Rio
1960	10-10	Recital em Santos

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 2.3 – Registro fotográfico de esboço cronológico feito possivelmente para sua aposentadoria do Coral Lírico Municipal (1960-1977)

1960	12.8	Don Pasquale - T. Municipal	São Paulo
"	14.8	Os pescadores de Perolas - T. Municipal	" "
"	19.8	La Bohème	" "
"	17.9	Pagliacci	Rio
"	13.4	Don Pasquale	Rio
1961 - 1962 - 1963 - 1964 - 1965 - Sem provas			
1966	14.9	Fosca - C. Gomes - T. Municipal	S. Paulo
1967	25.11	La Bohème	" "
1968 - 1969 - 1970 - 1971 - 1972 - Sem provas			
1973	28.11	Fosca - T. Municipal	S. Paulo
1974	5.12	Recital no Museu de Arte	" "
1975	25.2 e 9.5	" " " "	" "
1975	25.9	Centro de Ciências	Campinas
1976	28.4	Club A. Paulistano	S. Paulo
"	9.10	"	S. José do Rio Preto
"	14.9	"	Tatuí
"	13.11	Club XV	Santos
"	6.12	"	Campinas
"	4.12	"	Limoeira
"	8.12	Concerto c/ org. Sinf. Estadual	Maná
"	10.12	Recital	Rio Claro
"	18.12	Concerto c/ org. Sinf. Estadual	Itabetiranga
1977	18.3	Recital	S. José do Rio Preto

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 2.4 – Registro fotográfico de esboço cronológico feito possivelmente para sua aposentadoria do Coral Lírico Municipal. (1977-1980, com o percurso pela Itália)

1977	7.10	Recital MASP	S. Paulo
"	8.11	Concerto s/org. Sinf. Estadual	Santos
"	11.11	Recital MASP	S. Paulo
"	19.11	Concerto Teatro de Cultura Artística	S. Paulo
"	6.12	Recital Centro de Ciências e Letras	Campinas
"	22.11	Concerto s/org. Sinf. Estadual	Sorocaba
"	29.11	" " "	Rio Claro
1978	21.3	Recital Rotary Club	Campinas
"	9.4	Hora de Arte Club Pinheiros	São Paulo
"	9.6	Recital	Cubatão
"	27.11	Recital	São Bernardo do Campo
"	11	" " "	Cubatão
1979	7.90	" " Teatro Popular "Sesi"	S. Paulo
1980	31.3	Recital Teatro Municipal	S. Paulo
"	17.11	" " " (Saqueão)	S. Paulo
1981	14.11	" " Sesi	S. Paulo
1980	12.9	Concerto Homenagem C. Gomes	S. Paulo

Em 10 de março de 1980 entrei para o
Coral Municipal
Coral Lírico do Município de São Paulo

Em 1950 cantei na Itália na cidade de Firenze dias 4.6.8. janeiro
Modena " 24 e 26 " "
1952 Genova " 27 e 28 " "
gravei para a RAI - a ópera completa Rigoletto - dia - 26.3.52
Concerto de ópera para RAI - dia - 5.4.52 - Turim

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Este documento foi cedido pelo sobrinho de Agnes, Jorge Eduardo Pereira de Oliveira, que cuidadosamente o guardou pensando justamente em um interesse futuro para pesquisa. Foi confeccionado para sua aposentadoria no Coro Lírico Municipal em 1991 sob os cuidados da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, como forma de organograma temporal de sua carreira.

2.1 Rigoletto: temporadas de 1945 a 1951

Nativo de um povoado de Le Roncole, Giuseppe Verdi (1813-1901) viveu para poder presenciar a Itália como nação, de maneira política e social. Seu apogeu se deu durante o Romantismo italiano, que tinha como diretrizes o senso de teatralidade, gestos por demais

hiperbólicos, os sentimentos como bússola do conhecimento e ideia de infinitude e da certeza no que era terrenal e de certo modo condicional. Em sua pequena Parma, de família modesta, começou a estudar música com o mestre de capela de sua província, indo subsequentemente para Busseto e tendo como meta Milão (PORTER, CARNER, 1989, p. 1-5; COELHO, 2002a, p. 337-41)

Focou seus esforços principalmente em composições profanas e religiosas, antes de ter por termo a ópera, arte que o consagrou supremamente. Seu primeiro empenho operático foi *Oberto, Conte di San Bonifacio* (1839): após algumas tentativas malfadadas, essa vinga, no La Scala de Milão. Chamou a atenção do administrador Bartolomeo Merelli (1794-1879), que lhe fez o pedido de mais três obras (PORTER, 1990, p. 7-10; COELHO, 2002a, p. 326-27).

Após crises existenciais por problemas decorrentes internos à sua família, como perda de dois filhos e de sua esposa, logo após dois anos, reuniu forças para a composição de *Nabucco* (1842). Com essa ópera, Verdi foi elevado ao patamar de compositor mais famoso dos tempos, e, de certa maneira, do meio operático mundial. Todos seus argumentos sabiamente eram retirados de obras de literatos românticos famosos e versados para os libretos. São eles: William Shakespeare (1564-1616) com *Macbeth* (1847), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), Friedrich Schiller (1759-1805) com *Giovanna d'Arco* (1845), *I Masnadieri* (1847), *Luisa Miller* (1849) e *Don Carlos* (1867), Victor Hugo (1802-1885) com seu *Ernani* (1844), George Gordon Byron (1788-1824) com seu *I Due Foscari* (1844), *Il Corsaro* (1848), Eugène Scribe (1791-1861) com *Les Vêpres Siciliennes* (1855) e *Un Ballo in Maschera* (1859), e até dramaturgos espanhóis, como Antonio García Gutiérrez (1813-1884) em *Il Trovatore* (1853) e *Simon Boccanegra* (1857), Ángel de Saavedra, duque de Rivas (1791-1865), com *La Forza del Destino* (1861) e, claro, o nem romântico nem espanhol François-Marie Arouet, Voltaire (1694-1778), com *Alzira* (1845) (PORTER, 1990, p. 8-15; COELHO, 2002a, p. 330-37; BUDDEN, 2008, p. 80).

As óperas de Verdi foram alçadas a emblemáticas após 1861, no Risorgimento, ou seja, um estigma de ufanismo para um novo sentimento de nova nação.

Nenhum artista reflete melhor, em sua obra, a pureza dessas ideias de Giuseppe Verdi que, durante cinquenta anos, domina de forma incontestante o panorama musical mediterrâneo. De 1842, data da estreia do *Nabucco* no Scala, até 1870 – pouco antes de a entrada de Vittorio Emanuele em Roma (2.7.1871) colocar um ponto final no processo de unificação – é ele o senhor absoluto do palco lírico em seu país. E suas óperas espelham com intensidade não só os anseios que animaram o Risorgimento, mas também, e principalmente, a esperança que tinham todos os envolvidos nesta

luta de que uma vez livre e unificada, a Itália ingressasse numa fase de desenvolvimento. (COELHO, 2002a, p.17)

Obviamente as características composicionais de Verdi foram influenciadas pela santíssima trindade belcantística, acrescida de mais alguns compositores-chave; falamos, obviamente, de Gioachino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835), além de Saverio Mercadante (1795-1870) e um pioneiro na *grand-opéra* francesa, Giacomo Meyerbeer (1791-1864), e possivelmente Charles Gounod (1818-1893), porque este último era na época ainda chamado de o maior compositor vivo de óperas. Podemos localizar certos elementos de Richard Wagner em suas últimas criações, haja vista Wagner e seu cromatismo eram a sensação do momento. Verdi já foi acusado por alguns críticos de ser um compositor relapso em relação a aspectos técnicos em suas criações, como ele mesmo teria afirmado: “De todos os compositores do passado e do presente, eu sou o que menos aprendeu”. Mas seria leviano de nossa parte achar que Verdi falhou em sua capacidade e poder da expressão em seu uso da orquestra, ou na capacidade de usá-la em sua integridade (DIGAETANI, 1988, p. 84-7; PORTER, 1990, p. 37-54; COELHO, 2002a, p. 325-26, 345-50).

Verdi foi genial no sentido de burilar e alavancar suas qualidades próprias, seu senso e *timing* dramáticos são importantíssimos, suas obras por volta de 1851 podem ser consideradas paradigmáticas, vindo daí, claro, sua fama e reconhecimento internacional (PORTER, 1990, p. 55-68; COELHO, 2002a, p. 330-37; COLI, 2003, p. 31-6; BUDDEN, 2008, p. 80-115).

Seu *Rigoletto* (1851), ópera em três atos, foi estruturada em libreto por Francesco Maria Piave (1810-1876) com base na peça teatral *Le Roi s'amuse* (O rei se diverte) de Victor Hugo. Devido à censura da época, o argumento foi um pouco alterado, o Duca (tenor) era inicialmente um rei, e partes isoladas de conteúdo político tiveram de ser remodeladas. Supostamente esse rei era Francisco I, o “Rei-cavaleiro” que possuía em sua corte o truculento e abstruso bufão Triboulet, também chamado Nicolau Ferriol. Por volta do século retrasado, autoridades austríacas, que ocupavam o norte da Itália e tinham por representatividade a corte de Viena, não viram com bons olhos uma figura monárquica ser representava como na peça original. Alterações foram feitas pelo compositor e pelo libretista, sem haver modificação na essência da tragédia. Passada em Mântua, século XVI, tinha a figura de Francisco I no plano, reabilitada como o libertino duque de Mântua, Triboulet vertido para Rigoletto, e Gilda, a terna e simples, quem nos interessa, personagem

desempenhado com rara acuidade por Agnes Ayres (Quadro 2.2). Foi o papel de Gilda responsável por sua estreia e seus frutos italianos (que na obra de Hugo era a sofrida Blanche) – papel de uma sonhadora e mártir e concomitantemente desafiador para soprano coloratura, que tem em sua ária principal, *Caro nome*, uma lentidão temerária para intérpretes, notas altas e de grande sustentação, e controle do *fiato*, e claro, *volate*, que testam a precisão de execução (PAHLEN, 1963, p. 272-7; DIGAETANI, 1988, p. 216; BAPTISTA FILHO, 1987, p. 592-6; PORTER, 1990, p. 21-7; CROSS, 2002, p. 367-379; COELHO, 2002a, p. 330; WERNER-JENSEN, 2013, p. 165-72; ABBATE, PARKER, 2015, p. 298-303).

Rigoletto foi a ópera que Agnes mais representou em sua carreira, cantando sempre com primeiro elenco, inclusive internacional, sendo representada e gravada na Itália, conforme veremos adiante.

Figura 2.1.1 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Gilda na ópera *Rigoletto* de 1950.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018

Quadro 2.2 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *Rigoletto*, de Verdi, lançada em 11 de março de 1851

Atuações de Agnes Ayres na ópera <i>Rigoletto</i>, de Verdi			
Ano da apresentação	Local	Maestro	Elenco
1945, no dia 29 de maio	Teatro Santana de São Paulo, em um incentivo aos cantores brasileiros	Armando Belardi	Agnes Ayres (S) Assis Pacheco (T) Paolo Ansaldo (Bt) Tina Magnoni (MS) Américo Basso (B)
1946, na Temporada de Verão	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Assis Pacheco (T) Maria Henriques (MS) Paolo Ansaldo (Bt) Lionello Cavinato (B) Arnaldo Pescuma (T) Alfredo Villari (B)
1946, na Temporada Oficial iniciada em 17 de agosto	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri (?) Arturo de Angelis (?) Armando Belardi (?)	Agnes Ayres (S) Assis Pacheco (T) Ercília Quiroga (MS) Gino Bechi (Bt) Américo Basso (B) Cavinato (B) Aurelio Sagnori (Bt) Alfredo Villari (B)
1948, na Temporada Nacional	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Assis Pacheco (T) Paolo Ansaldo (Bt) Noemi Lamier (MS) José Perrotta (B) Guilherme Damiano (Bt) Arnaldo Pescuma (T) Aurélio Sagnori (Bt)
1948, no dia 23 de outubro, na 2ª récita de assinaturas da Temporada Lírica Oficial. Estreia do <i>Rigoletto</i> no Rio de Janeiro ⁵⁷	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	(?)	Agnes Ayres (S) Giuseppe Di Stefano (T) Joaquim Villa (Bt) [Demais integrantes do elenco não encontrados.]
1950, no dia 2 de setembro às 21h, na récita de assinatura da Temporada Oficial	Teatro Municipal de São Paulo	Antonino Votto	Agnes Ayres (S) Gianni Poggi (T) Leonard Warren (Bt) Gilda Rosa (MS) Américo Basso (B)

⁵⁷ “Sábados noturnos”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro (DF), sábado, 23 out. 1948.

			Guilherme Damiano (B) Adelio Zagonara (T) Antonio Lembo (Bt)
1951, no dia 13 de abril às 21h. 2ª récita de Assinatura noturna (CORREIO DA MANHÃ, 1951)	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Santiago Guerra	Agnes Ayres (S) João Décimo Brescia (T) Paolo Ansaldo (Bt) Carlos Walter (B) Kleuza de Pennafort (MS) Wanda Bonfim (S) Antônio Lembo (Bt) Ernesto de Marco (Bt) Nestor Caparelli (?) Heraldo de Marco (T)
1951, no dia 21 de abril às 21h. 2ª récita de Assinatura noturna (CORREIO DA MANHÃ, 1951)	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Santiago Guerra	Agnes Ayres (S) João Décimo Brescia (T) Paolo Ansaldo (Bt) Carlos Walter (B) Kleuza de Pennafort (MS) Wanda Bonfim (S) Antônio Lembo (Bt) Ernesto de Marco (Bt) Nestor Caparelli (?) Heraldo de Marco (T)
1951, no dia 22 de abril. 2ª récita de Assinatura noturna, reprise mediante o sucesso (CORREIO DA MANHÃ, 1951)	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Santiago Guerra	Agnes Ayres (S) João Décimo Brescia (T) Paolo Ansaldo (Bt) Carlos Walter (B) Kleuza de Pennafort (MS) Wanda Bonfim (S) Antônio Lembo (Bt) Ernesto de Marco (Bt) Nestor Caparelli (?) Heraldo de Marco (T)
1951, no dia 26 de abril. Temporada Nacional de outono, “Lírica Popular”	Teatro Municipal de São Paulo	Armando Belardi	Agnes Ayres (S) Alfredo Colosimo (T) Arnaldo Pescuma (T) Gilda Rosa (MS) Joaquim Villa (Bt) Mario Gracco (Bt) Américo Basso (B) Alfredo Villari (B)
1951, no dia 4 de outubro, às 21h. Temporada Oficial de inverno, iniciada em 28 de agosto	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Mario Filippeschi (T) Kleuza de Pennafort (MS) Tito Gobbi (Bt) Giulio Neri (B) Enrico Campi (B)
1951, no dia 4 de outubro às 21h. Temporada Oficial de inverno, iniciada em 28 de agosto.	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Giuseppe Di Stefano (T) Gino Bechi (Bt) Gilda Rosa (MS)

			Giuseppe Modesti (B) Enrico Campi (Bt)
1951, no dia 22 de abril. Vespéral de Assinatura, com o mesmo elenco da primeira representação da temporada	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Santiago Guerra	Agnes Ayres (S) João Décimo Brescia (T) Paolo Ansaldo (Bt) Kleuza de Pennafort (MS) Carlos Walter (B)
1952, no dia 22 de abril. Gravação e veiculação ao vivo pela rádio RAI di Milano	RAI di Milano, Itália	Mario Rossi	Agnes Ayres (S) Giacinto Prandelli (T) Giuseppe Taddei (Bt) Fernanda Cadoni (MS) Giulio Neri (B) Lydia Roan (MS) Antonia Zanette (S) Mario Berardo (B) Enrico Campi (Bt) Sergio Liviabella (Bt) Aldo Bertocci (T) Angelo Mori (B)

2.2 *La Traviata e Lucia di Lammermoor*: temporadas de 1948 a 1958

Em 1853, concomitantemente ao *Rigoletto* e como parte dessa trilogia de Verdi denominada popularesca (*Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata*), foi apresentada pela primeira vez ao público brasileiro a *Traviata* (Quadro 2.3). Podendo soar um tanto blasfematório e restritivo, para a grande maioria, para Giuseppe Verdi ela fazia parte de um ideal de estética e ética – e por popularesca leia-se universalmente conhecida, de domínio amplo e com chances maiores de agradar gregos e troianos, também versada na objetividade e sem excessos.

Baseada no folhetim *La Dame aux camélias* (1852), *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1824-1845), ela existiu em realidade, atendia por Alphonsine Duplessis e morrera um ano antes aos 23 anos, belíssima, porém tísica. Verdi parecia estar bem acutelado com relação ao assunto tratado e atento aos futuros dissabores com que se defrontaria, haja vista os costumes de uma época, e se tratava do comportamento mundano de uma dama da sociedade. Antepondo-se ao que vinha sendo feito até então, com relação a valores e sentimentos sem tempo mensurado, a *Traviata* era um convite ao contemporâneo realístico de forma de rompante (BAPTISTA, 1987, p. 599; PORTER, 1990, p. 21-5; CROSS, 2002, p. 475; COELHO, 2002a, p. 332).

Sob influxo parisiense de costumes recentes, a peça havia sido estreada recentemente, a égide feminina foi retratada voluvelmente, no formato de uma cortesã mantida por distinto homem da sociedade, entremeada de muito fausto, pompa e patuscada noites adentro. Toda moral envolvida era que apesar de ser mártir de um sincero amor, era uma meretriz, e tornar uma personagem com esse teor uma grande heroína era um caminho que poderia ser sem volta, para os padrões de moral vigentes (CLÉMENT, 1993, p. 86-93).

Na primeira noite deu-se um fracasso total, não só pelo tema tratado, como também pela cantora que representava a tísica Violetta Valéry, Fanny Salvini-Donatelli (1815-1891), que era grotescamente gorda. A exposição de maneira violenta do *status* da heroína foi o suficiente para tremendas patadas e Verdi possuía sapiência o suficiente que tudo seria uma questão de espera e que o tempo se encarregaria do resto (PAHLEN, 1963, p. 280-4; BAPTISTA, 1987, p. 599- 601; DIGAETANI, 1988, p. 217-8; PORTER, 1990, p. 60-1; CASOY, 2009, p. 67-72; WERNER-JENSEN, 2013, p. 173-8; ABBATE, 2015, p. 428-435).

O papel de Violetta Valéry sempre foi muito atraente para todos os sopranos, principalmente por sua dificuldade e por requerer habilidades vocais de praticamente três tipos vocálicos do soprano para abarcar toda a gama de cores do papel. Essa atração não seria diferente para Agnes Ayres, que logo percebeu a necessidade de viver esse papel, tão caro a todos os grandes sopranos.

Figura 2.2.1 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Violetta Valéry na temporada de 1950.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Quadro 2.3 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *La Traviata*, de Verdi, lançada em 6 de março de 1853

Atuações de Agnes Ayres na ópera <i>La Traviata</i>, de Verdi			
Ano de apresentação	Local	Regente	Elenco
1948, no dia 8 de agosto. Temporada Nacional iniciada em 5 de agosto	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Assis Pacheco (T) Paolo Analdi (Bt) Noemi Lamier (MS) Arnaldo Pescuma (T) José Perrotta (B)
1950, no dia 14 de setembro. Temporada Oficial.	Teatro Municipal de São Paulo	Antonino Votto	Agnes Ayres (S) Francesco Albanese (T) Enzo Mascherini (Bt) Wanda Bonfim (S) Nino Crimi (T) Américo Basso (B)
1951, no dia 2 de outubro. Estreia em 26 de abril, na Temporada Nacional	Teatro Municipal de São Paulo	Armando Belardi	Agnes Ayres (S) Mario di Lorenzo (T) Joaquim Villa (Bt) Noemi Lamier (MS) Arnaldo Pescuma (T) José Perrotta (B)
1951, no dia 9 de maio. Temporada de Arte Nacional (CORREIO DA MANHÃ, 1951)	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Ondino Righi (T) Paulo Fortes (Bt) [Demais integrantes do elenco não encontrados]
1951, Temporada Oficial	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Mario Filippeschi (T) Tito Gobbi (Bt) [Demais integrantes do elenco não encontrados]
1951, nos dias 12-14 de outubro	Teatro São Pedro de Porto Alegre, RS	[desconhecido]	Agnes Ayres (S) [Demais integrantes do elenco não encontrados]
1958, no dia 30 de julho às 20:45. Temporada de Espetáculos de Ópera	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Bruno Lazzarini (T) Lourival Braga (Bt) Loretta Lace (S) Eraldo de Marco (T) Guilherme Damiano (Bt) Jorge Bailly (B) Alvarany Solano (B) Carlos Diter (B)

1958, no dia 30 de julho, com reprise em 2 de agosto, às 16:45. Temporada de Espetáculos de Ópera (CORREIO DA MANHÃ, 1958)	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Eduardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Bruno Lazzarini (T) Paulo Fortes (Bt) Loretta Lace (S) Eraldo de Marco (T) Carlos Walter (B) Luiz Nascimento (Bt) Alvarany Solano (B) Carlos Diter (B)
--	------------------------------------	----------------------	---

Gaetano Donizetti (1797-1848) nasceu em Bérghamo, Itália, em uma família de origem muito simples. Em 1805 Johann Simon Mayr (1763-1845) chegou à cidade e instituiu uma espécie de escola de música para carentes, *Lezione Caritatevoli*, na qual, a despeito da oposição paterna e com auxílio de um tio, Donizetti adentrou, fazendo parte do coro de crianças.

Em 1815, Gaetano foi admitido no Liceo Musicale di Bologna, onde estudou com Stanislao Mattei (1750-1825), também professor de Rossini. Em 1818, estreou sua primeira ópera *Enrico di Borgogna* (1818) em Veneza; desde então, sucedeu uma longa e prolífica produção sob tutela de Mayr. A crítica em voga o saudou como uma luz na ópera italiana. Em 1825, já muito afamado por suas composições, obtém um contrato como mestre de capela (nos dias atuais uma direção musical) do Teatro Carolino, Palermo, Sicília (GOSSETT et al., 1989, p. 103-6; COELHO, 2002a, p. 140-57)

A partir de *Anna Bolena* (1830), sua carreira se estabelece com grandes sucessos. Isso apesar de suas malfadadas experiências pessoais, como a perda de seus todos filhos e de sua esposa, Virgínia, aos 28 anos, que o deixaram presa involuntária de muita tristeza e melancolia. Além disso a sífilis, provavelmente adquirida em sua juventude, fez o trabalho de degradação integral de sua saúde, sendo internado em dois sanatórios de saúde mental, em Ivry, Paris e em Bérghamo até seus últimos suspiros (PAHLEN, 1963, p. 77; DIGAETANI, 1988, p. 207; GOSSETT et al., 1989, p. 106-14; COELHO, 2002a, p. 158-78).

Sua *Lucia di Lammermoor* (1835), com libreto de Salvatore Cammarano (1801-1852), também teve infortúnios com censura, mas mesmo com adversidades, em dois meses a partitura estava pronta. Os papéis principais foram cantados por Fanny Tacchinardi-Persiani (1812- 1867) e por Gilbert Duprez (1806-1896). Esse e outros trabalhos desde *Anna Bolena* estavam em franca ascensão pela Europa e América, até o aparecimento de vultos como Verdi e Wagner com suas revoluções estilísticas e recursos vocais exigidos no novo repertório que surgia, embora a estética do *bel canto* ainda permanecesse mais um tempo, tendo perdido

forças no decorrer do século XIX (GOSSETT et al., 1989, p. 116-23; CROSS, 2002, p. 239-47; CASOY, 2009, p. 41-50; ABBATE, 2015, p. 264-73).

Os registros de soprano dramático com coloratura, como *Norma*, *Anna Bolena* e *Lucrezia Borgia*, e o soprano de coloraturas, como a própria *Lucia*, caíram no ostracismo. A evolução das vozes femininas preconizadas por Verdi e Wagner tomaram rumos distintos. Com isso, esse tipo de papel foi perdendo certa identidade, perdendo profundidade e servindo só de instrumento para demonstração de virtuosidade, embora presente nas vozes de grandes cantoras, como a própria Toti Dal Monte (1893-1975) e Lina Pagliughi (1907-1980), a quem Agnes Ayres foi comparada, segundo ela mesma relata em fins de 1980 na citada entrevista a Lauro Gomes:

Debutei em Firenze no Teatro Comunale com a ópera *Rigoletto* e depois disso percorri toda Itália, quase sempre cantando essa mesma ópera; gostaria aqui de fazer um parêntese e contar uma coisa que, eu acho, para mim, muito interessante, que marcou muito. Quando cheguei a Firenze, levava uma carta de recomendação do maestro Tullio Serafin. Lá chegando, essa carta era endereçada ao Maestro Parisio Votto, superintendente do Teatro Comunale. Lá chegando, entreguei essa carta e o maestro disse: “sim, uma bela recomendação”, mas a senhora precisa ser escutada, e eu disse: estou aqui para isso, e marcamos uma audição, e no dia da audição, lá estava eu, naquele palco imenso do Teatro Comunale cantando o “Caro nome”. Quando terminei disse: Maestro, querem “sentir” alguma coisa mais? Porque com ele também estava o maestro Siciliani, que era o diretor artístico. – Não, senhora (disse ele), já escutamos o bastante, por favor, passe para nosso escritório. Lá chegando, sentei e os maestros se entreolharam, e o maestro Votto disse ao Siciliani: –Fale você, que é o diretor artístico. Então, a coisa mais linda eu escutei: a sua voz, senhora, há muitos anos que não temos aqui na Itália, desde Toti Dal Monte e Lina Pagliughi, é a primeira vez que escutamos uma voz linda como a sua, procuraremos um barítono para fazer um *Rigoletto* com a senhora. E no dia 4 de janeiro, 8 e 12, eu estava debutando na cidade da arte, na ópera *Rigoletto*. (AYRES, 1986a)

Tendo por sustentação o romance *The Bride of Lammermoor* (1819, *A noiva de Lammermoor*), do escocês Sir Walter Scott (1771-1832). A obra gira em torno de uma política familiar e uma desdita amorosa, banhada em muito sangue e loucura. Lucia é o ponto central da obra (Quadro 2.4), e não um ponto passivo. Muito burilada vocal e dramaticamente, tem paleta grande e variada de sentimentos. Logo após sofrer chantagem do irmão e ser convencida da traição do amado, Lucia acaba acatando um matrimônio forjado por vontades familiares, no qual no auge da festa, ela enlouquece e mata o cônjuge. A trama é muito bem ambientada e de desfecho trágico, embora a poesia deixe um pouco a desejar (PAHLEN, 1963, p. 77-80; GOSSETT et al., 1989, p. 119-20; CLÉMENT, 1993 p. 122-5; COELHO, 2002a, p. 178-87; BURTON, 2007, p. 11-23; CASOY, 2009, p. 41-50; ABBATE, 2015, p.264-73).

Figura 2.2.2 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Lucia na ópera *Lucia di Lammermoor* na sua estreia. Foto dedicada à sua amiga Leonilde Provenzano.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Quadro 2.4 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, lançada em 26 de setembro de 1835

Atuações de Agnes Ayres na ópera <i>Lucia di Lammermoor</i>, de Donizetti			
Ano de apresentação	Local	Regente	Elenco
1948, no dia 5 de agosto. Temporada Nacional	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri (?) Armando Belardi (?)	Agnes Ayres (S) Assis Pacheco (T) Paolo Analdi (Bt) José Perrotta (B) Noemi Lamier (MS) Arnaldo Pescuma (T)
1949, Temporada Oficial	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Assis Pacheco (T) Paolo Analdi (Bt) Américo Basso (B) Lidia Pinto (MS) Nino Crimi (T)

2.3 *Il Barbiere di Siviglia, Rigoletto e La Traviata: “anos Gagliotti”, temporadas de 1951 a 1958*

Gioachino Rossini (1792-1868) foi compositor de óperas brevemente, apesar da imensidade de seu catálogo de obras. A primeira foi *La Cambiale di Matrimonio* (1810), algo como “a nota promissória do casamento”, e encerrou com *Guillaume Tell* (1829). Sob vultosa produtividade, em menos de vinte anos compôs 39 óperas, abandonado em pleno clímax sua carreira, tanto em fama quanto em finanças. Suas óperas tiveram argumentos retirados de importantes autores como Voltaire em *Tancredi* (1813) e *Semiramide* (1823), Shakespeare com *Otello* (1816), Sophia Lee (1750-1824) em *Elisabetta, Regina d’Inghilterra* (1815), Torquato Tasso (1544-1595) em *Armida* (1817), Francesco Ringhieri (1721-1787) em *Mosè in Egitto* (1818) e Sir Walter Scott (1771-1831) em *La Donna del Lago* (1819).

Seus trabalhos podem ser classificados em sérios, semissérios e cômicos, mas sempre tendo a ironia e os jogos de palavras como carros-chefe de suas obras. Todavia, são suas geniais comédias que mais são lembradas hodiernamente. Mas sobressai a *finesse*, o teor jovial e plumoso de sua música, a qualidade composicional de suas aberturas, engenho agudíssimo em seus conjuntos vocais polifônicos, a bipolaridade no humor, transparecendo na música, melodias de caráter fluídico e sem dúvida alguma, um gênio sintonizado na capacidade de rir de desgraças e comiserar-se no ridículo dos ensejos vitais (PAHLEN, 1963, p. 226; GOSSETT et al., 1989, p. 7-18; CROSS, 2002, p. 63; COELHO, 2003, p. 293-4; ABBATE, 2015, p. 225-

53)

Il Barbiere di Siviglia (1816) foi fruto de desencontros e circunstâncias não esperadas que culminaram em um arranjo perfeito. O libretista Jacopo Ferretti (1784-1852) não havia concluído a encomenda do libreto às vésperas da estreia, e Rossini decidiu ir atrás de Cesare Sterbini (1784-1831), outro libretista que fez um libreto baseado na peça do francês Pierre Beaumarchais (1732-1799), obra então já de domínio público e também já musicada por Giovanni Paisiello (1740-1816) em 1782, além de em outra versão por Nicolas Isouard (1773-1818) em 1796.

Muitos trechos da ópera foram reciclados de outras anteriores, como a abertura, a segunda parte da ária da Rosina, a cena do temporal, coros, enfim – foi como um pasticho de obras prévias, mas com muito boa coesão e resultados. Sua estreia foi um absoluto fiasco, acompanhado de uma assistência hostil, preconceituosa e ciosa dos louros de Paisiello. Mais uma vez o tempo fazendo justiça, não muito adiante Rossini lança a obra do grande

napolitano na total obscuridade (PAHLEN, 1963, p. 231; COELHO, 2003, p. 330-9).

A obra gira em torno de Rosina, o soprano ou inicialmente *mezzo-soprano*, sendo alvo de pressão para casar-se com seu tutor, o que cai por terra com o surgimento de Lindoro, o tenor, pseudônimo do Conde de Almaviva. Fígaro, o *factotum* de Sevilha, é o elo que une Rosina em sua educação castradora e a vida mundana. Todavia, sendo muito astuta e aguçada em engenhos, ela se torna manipuladora, porém conserva a honestidade e seu poder decisório. No *Barbeiro* de Rossini não prevalece um estado de pureza genuíno: todos tendem a se ver melhor na história por meio do lucro, em vantagens e no econômico. De maneira um tanto ignominiosa, os sentimentos acabavam sendo deixados em segundo plano como mote da dramaticidade – isto não é uma censura, mas Rossini é vítima do racionalismo dos 1700. Esse papel (Quadro 2.5) foi um grande *tour de force* na voz de Agnes Ayres (PAHLEN, 1963, p. 226-31; DIGAETANI, 1988, p. 205; GOSSETT et al., 1989, p. 30-2; CROSS, 2002, p. 64-77; COELHO, 2003, p. 333-9; WERNER-JENSEN, 2013, p. 102-8; BURTON, 2017, p. 12-27)⁵⁸.

Figura 2.3.1 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Rosina na ópera *Il Barbiere di Siviglia* na temporada oficial de 1951.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Quadro 2.5 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, lançada em 20 de fevereiro de 1816

Atuações de Agnes Ayres na ópera <i>Il Barbiere di Siviglia</i>, de Rossini			
Ano de apresentação	Local	Regente	Elenco
1951, Temporada Oficial	Teatro Municipal de São Paulo	Umberto Berrettoni	Agnes Ayres (S) Cesare Valletti (T) Tito Gobbi (Bt) Rodolfo Neri (T) Guilherme Damiano (Bt) Gilda Rosa (MS) Enrico Campi (Bt)
1956, no dia 25 de agosto. Homenagem da Prefeitura do Distrito Federal ao Exército Brasileiro	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Nino Stinco	Agnes Ayres (S) Bruno Lazzarini (T) Paulo Fortes (Bt) Guilherme Damiano (Bt) Plínio Clabassi (B) Maria Henriques (MS) Helio Paiva (B)
			Glauco Scarlini (B)
1956, no dia 21 de outubro às 21. Montagem realizada com o elenco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CORREIO DA MANHÃ, 1956).	Teatro João Caetano – Niterói, RJ	Mário de Bruno	Agnes Ayres (S) Bruno Lazzarini (T) Paulo Fortes (Bt) Guilherme Damiano (Bt) José Perrotta (B) Glória Queiroz da Costa (MS) Antônio Lembo (Bt) Nino Crimi (T)

⁵⁸ O jornal carioca *Correio da Manhã* de quarta-feira, 16 de maio de 1951, anunciava que seria apresentada no sábado, 19, no TMRJ, em récita extraordinária, a ópera *Mignon* de Ambroise Thomas, com o papel principal feito por Violeta Coelho Netto de Freitas e Philine por Agnes Ayres, com regência de Edoardo De Guarnieri e direção cênica de Solange Petit Renaux.

Existe um interregno de 1952 a 1954 em que o Teatro Municipal de São Paulo cerra suas portas para reforma.

O jornal carioca *Correio da Manhã* de quarta-feira, 1º de agosto de 1956, anunciava que haveria a terceira récita de assinatura da ópera *Il Barbiere di Siviglia* no TMRJ: Agnes Ayres é anunciada para substituir Giulietta Sionato que adoeceu. Mas tempos após a ópera já iniciada com Agnes, Giulietta assume o posto. O elenco contava com Giuseppe Taddei como Fígaro, Ferruccio Tagliavini como Almaviva, Boris Christoff como D. Basílio, Guilherme Damiano como D. Bartolo, Maria Henriques como Berta e regência de Nino Stinco.

2.4 *Lo Schiavo, L'Elisir d'Amore, Don Pasquale, Il Pagliacci, Les Pêcheurs de perles, La Bohème e Fosca: temporadas de 1955 a 1973*

Antônio Carlos Gomes (1836-1896) foi, sem rastro de dúvidas, o mais significativo compositor de óperas do Brasil, quiçá das Américas, pertencente a uma fase de transição da escola romântica para a nova escola de ópera italiana, sendo considerado o autor dessa mudança. Teve grande parte de suas óperas estreadas na mais importante casa de ópera do velho mundo, La Scala de Milão. Nasceu na antiga Vila de São Carlos, atual Campinas, estado de São Paulo; foi filho de chefe de banda e perdeu sua mãe muito jovem. Teve como primeiro ofício a alfaiataria, mas era como professor de piano e canto que ele se resolvia profissionalmente (CARVALHO, 1946, 14-27; PENALVA, 1986, p. 11-7; COELHO, 2002b, p. 37-43; CASOY, 2006b p. 38-9)⁵⁹.

Sua paixão pelo estudo das óperas, principalmente as verdianas, era incomensurável. Realizava frequentemente concertos na capital do estado, onde fez contato com os estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, para quem compôs o *Hino Acadêmico* (1859). No Brasil, já no Rio de Janeiro, escreve duas óperas com libreto em vernáculo para a Imperial Academia de Música & Ópera Nacional: *A noite do castelo* (1861) e *Joanna de Flandres* (1863). Conquista a atenção de D. Pedro II, que o envia para estudos na Europa, mais precisamente Milão, na Itália (PENALVA, 1986, p. 19-27; COELHO, 2002b, p. 43-47; CASOY, 2006, p.39- 42).

⁵⁹ *Don Pasquale*, como os outros títulos relatados aqui, também é uma ópera-bufa, escrita por Gaetano Donizetti, com libreto de Giovanni Ruffini (1807-1881), e estreada em 1843, na Ópera Nacional de Paris. Um marco importante e feliz na carreira de Donizetti foi sua nomeação como diretor musical real da corte de Fernando I, da Áustria, e fora escrita nesse período.

A trama gira em torno de Don Pasquale, um ancião celibatário, de posses e certa bondade, que deseja esposar. Faz todos os esforços para que seu sobrinho se case com uma jovem de escolha dele, sob pena de deserdá-lo. Mas Ernesto ama Norina, uma jovem desprovida de bens. Obviamente, sempre há um final feliz em que vence o amor. Os padrões seguidos são da *commedia dell'arte*, mas não propriamente, pois as personagens têm dimensionalidade, são delineadas psicologicamente e ladeadas por uma música que até foge dos padrões bufos, com escrita vocal de extremo refinamento. Haja vista que sua estreia deu-se com o quarteto mais influente de cantores do século XIX: Giulia Grisi (1811-1869), Giovanni Matteo De Candia, Mario (1810-1883), Antonio Tamburini (1800-1876) e Luigi Lablache (1794-1858) (PAHLEN, 1963, p. 386; COELHO, 2002b, p. 219)

Sobretudo nas óperas cômicas italianas o mote central são os casais desafortunadamente trocados. Com utilização de argumento barato e desimportante, a heroína deve dissimular amar outro, que não seja o herói, decorrendo toda história, e ter um final feliz com todas as peças do jogo no lugar. Em sua ária cantada ao final do primeiro ato, Norina está sobre uma *chaise* lendo um trecho sobre o amor em um romance e descreve como faz um homem lhe obedecer em seus desejos (CROSS, 1985, p. 83-92; DIGAETNI, 1988, p. 208; GOSSETT et al., 1989, p. 122-33; SADIE, MACY, 1992, p. 159; ABBATE, 2015, p. 270-3).

Segundo críticas, foi um papel perfeito na voz de Agnes Ayres e ela se divertiu muito em fazê-lo.

Em solo italiano, compôs duas espécies de operetas ou comédias musicais: *Se sa minga* (1866) e *Nella Luna* (1867). Quando compõe *Il Guarany* (1870), ele escreve a obra que lhe traria a imortalidade. Em seguida, escreve *Fosca* (1873), *Salvator Rosa* (1874) e *Maria Tudor* (1879). Entre idas e vindas ao Brasil, na Itália ele compõe *Lo Schiavo* (1889), que por diversas razões (a censura era uma delas, responsável por mudar as personagens e incluir texto fora do que Paravicini tinha arquitetado) não pôde ser estreada lá. Teve sua estreia no Rio de Janeiro, aos 27 de setembro de 1889, em homenagem à Princesa Isabel, por conta da Lei Áurea. Compôs mais uma ópera, *Condor* (1891), com louros, e um oratório, *Colombo* (1892). Muitos infortúnios foram responsáveis por parte de dramas pessoais seus. Morre em Belém do Pará, no Brasil, após longo sofrimento de tumor maligno na língua e garganta (CARVALHO, 1946, 73- 8; COELHO, 2002b, p. 47-75; CASOY, 2002, p. 42-75; 2009, p. 246-7; COLI, 2003, p. 101-32).

Lo schiavo (Quadro 2.5) foi baseado na obra de Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1889), o Visconde de Taunay. O libreto foi confeccionado por Rodolfo Paravicini (?-?). Sua estreia deu-se aos 27 de setembro de 1889, em homenagem à Princesa Isabel e à promulgação da Lei Áurea. Agnes Ayres desempenhou o papel da Condessa de Boissy, uma abolicionista altamente convicta que resolve libertar seus escravos índios, inclusive Iberê e Ilara, os papéis principais. A Condessa canta justamente o *Hino à Liberdade*, o que em 1888 rendeu um percalço judicial a Paravicini, por conta de o texto desse trecho ser de Francesco Giganti, seu amigo. A causa foi ganha por Paravicini (CUNHA, 1936, p. 187-94; CARVALHO, 1946, 142- 9; 160-74; PAHLEN, 1963, p. 111-4; COELHO, 2002b, p. 62-7; NOGUEIRA, 2006, p. 251-76; GÓES, 2008, p. 83-103; RODRIGUES, 2011, p. 129-241).

Quadro 2.5 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, lançada em 27 de setembro de 1889

Atuações de Agnes Ayres na ópera <i>Lo Schiavo</i> , de Carlos Gomes			
Ano da apresentação	Local	Regente	Elenco
1955, nos dias 25 e 29 de outubro. Récita extraordinária de reabertura do Teatro Municipal de São Paulo	Teatro Municipal de São Paulo	Eleazar de Carvalho	Antonietta Stella (S) Giuseppe Taddei (Bt) Antonio Salvarezza (T), substituto de Manrico Patassini (T) Italo Tajo (B) Agnes Ayres (S) José Perrotta (B)
			Aquilino Godinho (B) Marino Terranova (Bt)

Certamente *L'Elisir d'Amore* (1832, Quadro 2.6) é uma das raras gemas do repertório cômico de óperas do período belcantístico que compreende o século XIX, no que concerne a desenvolvimento vocal, orquestral e estrutural da música. Companheiras dela talvez sejam as já comentadas *Don Pasquale* (1843), do mesmo autor, e *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini (Quadro 2.7). Sua estreia deu-se aos 12 de maio de 1832 no Teatro della Canobbiana de Milão.

Com certo senso de humanismo, Donizetti bate um gol no quesito melodismo nessa ópera, todas as melodias revestidas de rara beleza e poder de identificabilidade com as personagens. Como não poderia ser diferente das narrativas de óperas dessa preciosa época, ela também apareceu de uma fortuita circunstância: também não diferentemente, o libretista pactuado não entregou no prazo estabelecido entre ele e o compositor, restando-lhe apenas duas semanas para fechar o projeto e ensaiar e, claro, adequou trechos compostos para óperas anteriores (COELHO, 2002, p. 141-3).

Felice Romani (1788-1865) era um dos mais habilidosos libretistas de sua época, com *expertise*, com mais de vinte libretos utilizados em grandes números operáticos – não seria diferente essa colaboração para o sucesso da obra, apesar de certo descontentamento por parte do libretista com relação ao elenco disponível para a estreia. Fundamentou a sua na obra *Le Philtre* (O filtro), um projeto preestabelecido pelo poeta Eugène Scribe (1791-1861), que já havia sido musicado previamente por Daniel Auber (1782-1871) provavelmente dez anos antes. Alterações foram feitas por Romani, como redução de números e nomes franceses vertidos para italiano, porém lhe pareceu interessante e central manter o logradouro, uma pequena aldeia no País Basco, nas proximidades do que é hoje a região norte da Espanha.

A história gira em torno das desavenças amorosas de Nemorino e Adina: ele, um ingênuo interiorano, e ela, uma menina astuta. Em sua ária, “*Prendi, per me sei libero*”, Adina tenta tolher a liberdade de Nemorino, decidido a integrar-se ao exército para poder com o soldo comprar uma segunda garrafa de filtro (que seria um *Bordeaux*) que Dulcamara, o charlatão recém-chegado à cidade, lhe oferecia com benefícios em conquistas amorosas. A música mais famosa ficar a cargo de Nemorino, a ária “*Una furtiva lagrima*”, mas Adina é uma personagem que se de início não parece das mais acolhedoras e angaria pouca simpatia por parte da assistência, sofre em seguida uma certa evolução no decorrer da trama, sempre ladeada pela colaboração magistral da música donizettiana, sempre com foco em características efetivamente humanas (PAHLEN, 1963, p. 385; DIGAETANI, 1988, p. 206-7; GOSSETT et al., 1989, p. 115-30; CROSS, 2002, p. 171-85; COELHO, 2002, p. 166-9; BURTON, 2003, p. 11-20; CASOY, 2009, p. 33-40).

Quadro 2.6 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *L’Elisir D’Amore*, de Donizetti, lançada em 12 de maio de 1832

Atuação de Agnes Ayres na ópera <i>L’Elisir D’Amore</i>, de Donizetti			
Ano da apresentação	Local	Regente	Elenco
1955, nos dias 3 e 6 de novembro.	Teatro Municipal de São Paulo	Armando Belardi	Agnes Ayres (S) Gianni Poggi (T) Paulo Fortes (Bt) Italo Tajo (B) Vera Cheloff (S)

Figura 2.4.1 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Norina na ópera *Don Pasquale* de 1957 no Teatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Quadro 2.7 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *Don Pasquale*, de Donizetti, lançada em 3 de janeiro de 1843

Atuações de Agnes Ayres na ópera <i>Don Pasquale</i>, de Donizetti			
Ano da apresentação	Local	Regente	Elenco
1957, nos dias 4 e 14 de dezembro	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Bruno Lazzarini (T) Guilherme Damiano (Bt) Paulo Fortes (Bt) Nino Crimi (T)
1960, no dia 12 de agosto	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Bruno Lazzarini (T) Guilherme Damiano (Bt) Paulo Fortes (Bt) Arnaldo Pescuma (T)
1960, nos dias 13 e 17 de abril, <i>matinée</i> . Temporada Nacional de Arte ⁶⁰	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Bruno Lazzarini (T) Guilherme Damiano (Bt) Paulo Fortes (Bt)
			Nino Crimi (T) o mordomo N.N.

⁶⁰ Segundo anotações de Agnes Ayres: primeira vez ao Rio de Janeiro, segunda récita de assinatura noturna da Temporada Nacional de Arte.

Ruggero Leoncavallo (1857-1919), napolitano, filho de um magistrado penal, fez seus estudos no Conservatório San Pietro a Majella. *Pagliacci* (Quadro 2.8), que segundo o compositor teve o enredo extraído de uma passagem real, um julgamento de assassinato que seu pai presidiu, ou seja, uma centelha verdadeiramente verista.

Sua estreia deu-se em Milão no ano de 1892, sob regência de Arturo Toscanini (1867-1957), com festejos instantâneos. Basicamente é a única ópera de Leoncavallo que vingou e que se estabelece no plano geral de óperas pelo mundo, geralmente ladeando a *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, pelas proporções reduzidas de ambas, apesar de ter escrito também uma *Bohème*, que caiu no esquecimento após o sucesso de Puccini (PAHLEN, 1963, p. 130).

Leoncavallo está diretamente ligado ao mercado fonográfico: a ária do tenor da ópera, *Vesti la Giubba*, assim como sua canção *Mattinata*, escrita para a Gramophone Company, foram gravadas e até dedicada, a segunda, ao tenor napolitano Enrico Caruso (1873-1921), sendo a ária o primeiro registro mundial, atingindo a marca de um milhão de cópias. Precisamente, em uma praça de um bairro da Calábria, extremo sul da Itália, em fins de 1860. A ação se concentra entre quinze horas e meia-noite do dia 15 de agosto na Festa de Assunção da Virgem. Com o evento, uma caravana de artistas mambembes, já conhecidos pelos cidadãos, aporta na cidade para representar uma comédia, com estrutura da *commedia dell'arte* italiana.

Todo o credo verista se realiza em um prólogo, em que o autor quer mostrar

um verdadeiro pedaço da vida [...]. Verão como o povo ordinário ama. Verão tragédias pelo ódio e soluços de dor verdadeira. Ouvirão gritos de raiva e risos cínicos. Destarte, não devem pensar em nossa forma de atuação. Devem pensar em nossa almas, pois somos de carne e osso – e neste mundo solitário, respiramos todos o mesmo ar. (LEONCAVALLO apud CROSS, 2002, p. 345)

Nedda, a prometida de Canio, o chefe da trupe, vive sob cólera e ciúme dele, pois parece que vaticina o final pérfido por parte dela. Deixada sozinha em certo momento, ela teme a reação de Canio, se apercebe de sua desconfiança e inquietação. Ela deseja uma nova vida, e olhando para o alto e para uma revoada de pássaros, reflete sobre a liberdade e a alegria de eles serem livres. No final, o público, sem ter ciência sobre o que é real e o que é atuação durante o espetáculo, assiste chocado ao assassinato de Nedda e do amante por Canio, embriagado e cego de ciúme (PAHLEN, 1963, p. 130-4; DIGAETANI, 1988, p. 226-7; SADIE, MACY, 1992, p.

1148, CROSS, 2002, p. 345-9; COELHO, 2002, p. 149-60; COLI, 2003, p. 83-88; WERNER-JENSEN, 2013, p. 258-63; ABBATE, 2015, p. 469-80).

Figura 2.4.2 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Nedda na ópera *I Pagliacci* na temporada de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018

Quadro 2.8 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *I Pagliacci*, de Leoncavallo, lançada em 21 de maio de 1892

Atuações de Agnes Ayres na ópera <i>I Pagliacci</i>, de Leoncavallo			
Ano da apresentação	Local	Regente	Elenco
1958, no dia 14 de maio. Temporada Nacional de Arte. Temporada de Espetáculos de Ópera (CORREIO DA MANHÃ, 1958)	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Santiago Guerra	Agnes Ayres (S) Alfredo Colósimo (T) Paulo Fortes (Bt) Guilherme Damiano (Bt) Nino Crimi (T) Eraldo de Marco(T) Gastão Villarim (N.N.)
1960, no dia 18 de setembro às 16h ⁶¹	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Mário Marcos (T) Aldo Protti (Bt) Paulo Fortes (Bt) Nino Crimi (T) José Roque e Agostinho Philippo (Bt) (da Escola de Canto Lírico Carmen Gomes)

Alexandre César Léopold Bizet (1838-1875), nacionalidade francesa, foi um compositor de óperas, principalmente. Tendo uma existência prematuramente abostada não chegou a colher sequer os frutos de sua principal obra, *Carmen* (1875). Discente do Conservatório de Paris, foi laureado no Prix de Rome em 1857.

Pianista competente, mas não pondo em prática essa habilidade, passou grande parte de sua vida estruturando e refazendo música alheia, desditoso da realidade artística em que se encontrava. Após seu desaparecimento, suas obras, salvando *Carmen*, foram deveras postas de lado, e só posteriormente foi ele valorizado como um gênio da ópera francesa (PAHLEN, 1963, p. 381; COELHO, 1999, p. 191-4; ABBATE, 2015, p. 380-1).

Juntamente com *La Jolie fille de Perth* (1867), *Les Pêcheurs de perles* (1863) se manteve no repertório de execução de teatros após *Carmen*. Composta em três atos, *Os pescadores de pérolas* teve o libreto escrito por Michael Carré (1821-1872) e Eugène Cormon (1810-1903) e estreou no Théâtre-Lyrique de Paris (COELHO, 1999, p. 195).

⁶¹ Áudio disponível na plataforma YouTube, conforme as referências.

A trama se passa no Ceilão, atual Sri Lanka, e narra o poder de uma amizade entre dois homens ser abalado pelo amor a uma mesma mulher, tendo ela como dilema existencial o amor secular e um juramento sagrado como sacerdotisa. Considerado um libreto fraco por muitos críticos desde sua concepção, a obra também teve readaptações de números musicais de outras composições de Bizet. Tem características líricas, com uso de ariosos precedido de um recitativo dramático, em ambientações e valorização do que é exótico. Leïla, em seu momento de divagação, sozinha, reflete sobre tempos passados em que ela e Nadir se encontravam secretamente, e por meio dessa reflexão, ela poderia dormir e sonhar em paz (PAHLEN, 1963, p. 381; COELHO, 1999, p. 195-6; DEAN apud STANLEY, MACY, 1992 p. 485; ABBATE, 2015, p. 381-89).

Agnes Ayres cantou o papel de Leïla em 1959 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e em 1960 no Teatro Municipal de São Paulo, tendo intercursos pela TV-RIO cantando excertos dessa ópera em programas da emissora, como atestam documentos iconográficos, juntamente com o tenor Bruno Lazzarini. Assim conta Agnes sobre sua atuação:

E... e... *O pescador de pérolas*, que maravilha!!! E... se eu for contar tudo... toda a minha vida, vai demorar demais... [HR: É verdade, tem muita coisa...] é por exemplo... *O pescador* eu aprendi com “Tonio” Tonini do Teatro Scala, ele era diretor do coro, hoje é um grande maestro [MC: é...]. Barlozzetti é um grande maestro hoje, era maestro preparador naquele tempo... e... *O pescador* tem uma historinha bonitinha... a história do *Pescador*, eu preparei em oito dias... para substituir a Rosana Carteri, que cantava em Roma com Tagliavini e eu, meu, meu empresário disse: – Prepara o *Pescador* para cantar em Roma, em oito dias, eu dormia com o *Pescador* de manhã até de noite, dormia com ele embaixo do travesseiro... era só *Pescador*, mas foi um grande *Pescador*... também, muito bonito. E... e tanta coisa... e quando eu voltei para o Brasil, eu queria cantar o *Pescador*... e... e eles faziam frente... e o Dr. Pádua... Lima Pádua, era diretor do Teatro do Rio e ele fazia frente porque tinha mulher “assim” para cantar, sopranos, e eu disse para ele: – Eu quero cantar, mas não quero atrapalhar as minhas colegas, eu quero cantar *Pescador de pérolas*, [Diretor]: mas justo essa que não tenho cenário, não tenho guarda-roupa, não tenho nada...[Agnes]: então, assim não atrapalha ninguém...e... ele disse: – Tenha paciência, mas não vai dar...[Agnes]: olha, eu voltei umas três vezes no Teatro, a resposta dele:

– Mas a senhora aqui outra vez? Eu disse: mas eu quero cantar, eu estou... fui nos jornais, eu digo, eu sou brasileira e não me deixam cantar na minha terra... então...o meu marido disse: – Você que cantar mesmo, né? Eu já sei... quando você põe uma coisa na cabeça você... vai até o fim... [Agnes]: Quero!! [Marido]: Sabe o que você vai fazer? Você vai pedir uma audição... audiência para o Juscelino Kubitschek, que era o nosso Presidente, eu fui ao Juscelino, quando ele abriu à porta do... do escritório dele, que ainda era no Rio, no Itamaraty, ele... abriu à porta e disse: – Mas que beleza, o que eu devo essa presença da maior cantora do Brasil!! Eu falei para ele: – Maior cantora? O senhor acha Dr. Juscelino? Como maior cantora eu não consigo cantar na minha terra, [Juscelino]: Como!!!? O que é que a senhora está me falando? [Agnes]: Eu digo isso... [Juscelino]: A senhora... o que que a senhora quer cantar? [Agnes]: Eu disse: – Eu não quero atrapalhar as minhas colegas, eu quero

cantar *O pescador de pérolas*, eu cantei com grande sucesso em Roma...chamou o secretário dele, [Juscelino]: Escreve aí... [“tá, tá, tá, tá”... imita um som datilográfico]... [Agnes]: que eu tinha que cantar no Teatro com o pedido dele: *O pescador de pérolas*...[ri] Ah!!!Aquele dia eu saí radiante da... do Itamaraty, saí... e fui... eu desci direto para o Teatro, cheguei lá no Teatro, com aquele papel na mão... e “di”...e abriu a porta o Lima Pádua disse: – Outra vez? Mas eu já disse para senhora que não tem, esse ano não pode... [Agnes]: Eu digo: esse ano não pode, o ano passado não pôde, o ano que vem não vai poder, então... está aqui para o senhor, dei o papel... quando ele leu, era um mandado de segurança [riu...] ele “di”: [Lima Pádua]: “Ma”... Mas a senhora foi ao Juscelino pedir para cantar? [Agnes]: Eu digo: é... e sabe o que o Dr. Juscelino me disse quando eu saí? Disse: – A senhora fique tranquila, que a senhora vai cantar, vai cantar...e eu, farei muito gosto, estarei lá presente, eu e a Sarah, porque eu quero escutar... [suspira] que coisa gostosa!! Aquele...e o...e o Diretor teve que fazer cenário, guarda-roupa, montar a ópera, porque não tinha nada no teatro, não tinha nada... eu ajudei porque já conhecia os cenários, né? E as roupas, ajudei bastante... e chegou... no dia da estreia, no dia, no dia do ensaio geral, mandei chamar, mandei chamar o maestro Guarnieri para vir reger, porque era o único que eu tinha confiança, tinha absoluta confiança nele... então...no dia da...da estreia o Maestro Guarnieri disse, no ensaio geral, aliás, ele disse: – Agnes, vamos fazer uma coisa, você não vai abrir à voz, vai cantar tudo à meia-voz, não quero que ninguém saiba o que você sabe...[risos] [Agnes]: quando chegou no ensaio geral, ninguém escutou nada, porque eu não dei voz e você deve saber [se dirigindo a Hermínia Russo] a Hermínia Russo... [Agnes]: Estava...lá no Rio, não, aqui em São Paulo...então, e no Rio é que eu cantei o *Pescador*, né? Quando eu...chegou no dia da estreia o maestro foi, me cumprimentou. [Maestro]: Agora, mostra aquilo que você é... ele me seguia, ele respirava comigo, mas fiz um *Pescador de pérolas* que o Teatro [Municipal] sss..delirou... e os...e os.. as críticas no dia seguinte: durante a temporada não tivemos ópera melhor do que esta... [Agnes]: um elenco maravilhoso, maravilhoso... foi Lazzarini, Paulo Fortes, eu e o Damiano... [suspira] Grande *Pescador*!! (AYRES; MASCITTI; RUSSO 1993)

Figura 2.4.3 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Leïla nos *Pescadores de pérolas* de 1959 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Quadro 2.9 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *Les Pêcheurs des perles*, de Bizet, lançada em 30 de setembro de 1863

Atuações de Agnes Ayres na ópera <i>Les Pêcheurs des perles</i>, de Bizet Paulo⁶³			
Ano da apresentação	Local	Regente	Elenco
1959, nos dias 15 e 17 de maio às 20:45h e às 15:45, respectivamente (CORREIO DA MANHÃ, 1959)	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Bruno Lazzarini (T) Paulo Fortes (Bt) Newton Paiva (Bt)
1960, nos dias 5 e 14 de agosto às 16h. Estreia desta ópera no Teatro Municipal de São	Teatro Municipal (São Paulo)	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Bruno Lazzarini (T) Paulo Fortes (Bt) Guilherme Damiano (Bt)

⁶² Agnes Ayres a interpretava em italiano, muito constante à época.

Giacomo Puccini (1858-1924), oriundo de uma família eminentemente musical por gerações, nasceu em Lucca, Itália. Fez seus estudos em Milão tendo como professor Amilcare Ponchielli (1834-1886). Seus primeiros dois títulos lançados, *Le Villi* (1884) e *Edgar* (1889), tratavam de motes lendários. Seu primeiro grande sucesso foi *Manon Lescaut*, tendo por base a obra do abade Antoine François Prévost (1697-1763). Puccini inseriu um tempero italiano na tragédia, deixando-a mais com teor dramático e não mais solene, mais lasciva e voltada para a personagem masculina, haja vista o tenor ter maior número de árias (PAHLEN, 1963, p. 200- 1; PORTER; CARNER, 1989, p. 114-8)

Com sua *Bohème* (1896, Quadro 2.10) e *Tosca* (1900), Puccini se sagrou como grande compositor de óperas. Sua referencial homenagem ao Japão, *Madama Butterfly* (1904), não foi muito bem recebida, sofrendo revisão, tornando-a mais eficiente, até o modelo definitivo de reconhecida fama (PORTER; CARNER, 1989, p. 118-9).

Pela celebridade de Puccini, a mais famosa casa de óperas americana, a Metropolitan Opera House, encomendou um trabalho a ele, *La Fanciulla del West* (1910). Após essa obra, ele compôs um tríptico (1918), em que três pequenas histórias são apresentadas juntas, *Il Tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*, também com estreia na Metropolitan, culminando com sua *Turandot* (1926), inacabada, concluída por seu aluno Franco Alfano (1875-1954), que trata de temas chineses fantásticos numa época imemorial (PORTER; CARNER, 1989, p. 120- 5).

Sua *Bohème* (lembrando que Leoncavallo também teve uma), trabalhando no libreto antes de Puccini e estreando um ano após a dele, teve como fonte *Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger (1822-1861) e libreto de Luigi Illica (1857-1919) e Giuseppe Giacosa (1847-1906). O enredo versa sobre encontros e desavenças amorosas na Paris do início da Belle Époque, do início do Romantismo, de Luís Filipe I, época em que os artistas estavam no foco da discussão. Rodolfo, poeta, se envolve com Mimì, a florista, e Marcello, pintor, se envolve com Musetta, uma cocota. As todas idas e vindas, submetidas a certa inconstância dos jovens e pelo estado paupérrimo em que viviam, acarretam um desfecho trágico, em que Mimì, tísica, não tem aonde recorrer para cuidados de saúde em meio à algazarra boêmia.

⁶³ Em São Paulo foi precedida em 1926 no Teatro Santana, localizado na Rua 24 de maio.

Apesar de sua conotação verista, restringe-se somente ao assunto do Realismo e Naturalismo, tendo sua ação decorrida meio século antes da dita *Scapigliatura* (PAHLEN, 1963, p. 201-5; DIGAETANI, 1988, p. 228-9; PORTER; CARNER, 1989, p. 161-95; COLI, 2003, p. 83-8; CROSS, 2002, p. 79-97; CASOY, 2009, p. 77-9; WERNER-JENSEN, 2013, p. 271-6; ABBATE, 2015, p. 469-80).

O papel de Mimì fazia muito gosto a Agnes Ayres, tendo ela a interpretado em duas temporadas no Teatro Municipal de São Paulo, em 1960, com concorrência da empresa de seu esposo, Oswaldo Caiuby, e em 1967, também no mesmo teatro com elenco vário.

Figura 2.4.4 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres como Mimì na ópera *La Bohème* de 1960 no Teatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Quadro 2.10 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *La Bohème*, de Puccini, lançada em 1º de fevereiro de 1896

Atuações de Agnes Ayres na ópera <i>La Bohème</i>, de Puccini			
Ano da apresentação	Local	Regente	Elenco
1957, nos dias 10 e 19 de outubro. Festival do Rio de Janeiro (CORREIO DA MANHÃ, 1957)	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Mário de Bruno	Agnes Ayres (S) Edgar Veloso (T) Raul Gonçalves (Bt) Clara Marisi (S) José Bem Simon (?) Luiz Nascimento (B) Guilherme Damiano (B)
1958, Temporada Nacional de Arte. Récita extraordinária para assinantes (CORREIO DA MANHÃ, 1958)	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	(?)	Agnes Ayres (S) Alfredo Colósimo (T) [restante do elenco omitido]
1958, na semana de 22 a 29 de maio. Temporada Lírica ⁶⁴	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Mário de Bruno	Agnes Ayres (S) Alfredo Colósimo (T) Raul Gonçalves (Bt) Luiz Nascimento (B) Marino Terranova (Bt) Antéa Cláudia (S) Guilherme Damiano (B)
1960, no dia 19 de agosto às 21h. Temporada Lírica de agosto. Organização da Empresa Oswaldo Caiuby	Teatro Municipal de São Paulo	Edoardo De Guarnieri	Agnes Ayres (S) Zaccaria Marques (T) Lysia Demôro (S) Paulo Fortes (Bt) José Perrotta (B) Guilherme Damiano (Bt)
1967, no dia 25 de	Teatro Municipal de São	Armando Belardi	Agnes Ayres (S)
novembro às 21h. Temporada do Pró-Ópera	Paulo		Benito Maresca (T) Marta Baschi (S) Constanzo Mascitti (Bt) André Ramus (Bt) José Perrotta (B) Afonso Amirati (B) José Lavorato (T)

⁶⁴ *O Semanário*, ano III, n. 110.

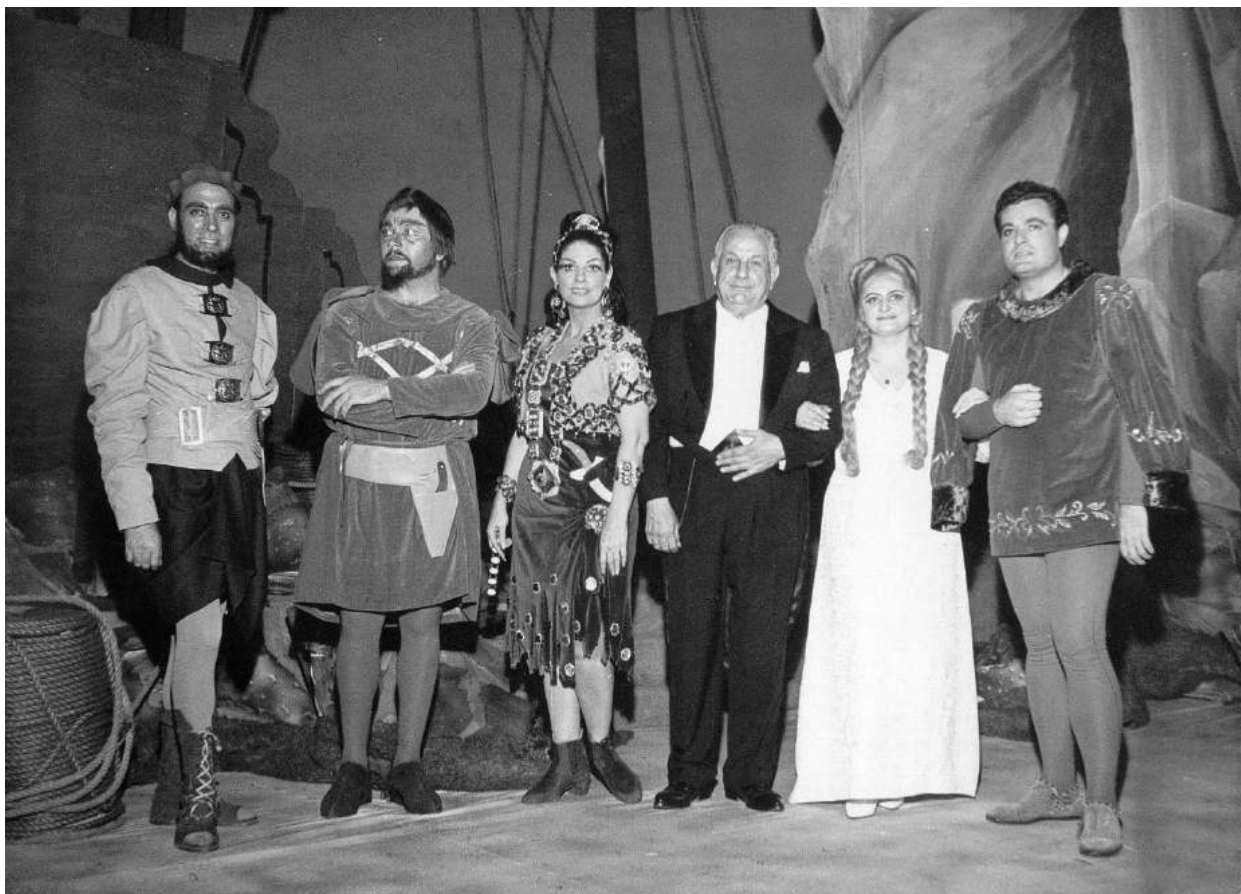
Fosca (1873, Quadro 2.11) de Antônio Carlos Gomes, foi concebida em quatro atos, sendo considerada pelo próprio compositor como sua melhor obra. O libretista que esteve incumbido de decodificar a obra *La Feste della Marie* de Luigi Capranica foi Antonio Ghislanzoni (1824-1893), célebre libretista de Giuseppe Verdi. A obra estreou no Teatro Alla Scala de Milão aos 16 de fevereiro de 1873 (PAHLEN, 1963, p. 106-7; CROSS, 1985, p. 111-6).

Foi a segunda obra do mestre em solo de Dante, tendo sido consecutivamente representada por quinze vezes. A ação se passa na Ístria, em um vilarejo habitado por piratas e em Veneza. Fosca, a pirata, tem uma rival, Délia, papel que Agnes Ayres desempenhou em duas temporadas e encerrou sua carreira, 1966 e 1973, fazendo par amoroso com Paolo. Gomes se permitiu a cada trecho cantado por Fosca um prenome de acordo com seu temperamento momentâneo, fazendo uso de palavras para nomear o estado de espírito dela, como “Implorante”, “Raivosa”, “Clemente”. Fosca foi a grande influência que Amilcare Ponchielli (1834-1886) teve para compor sua *La Gioconda* (1875).

A grande influência, tanto na música como em certas situações do libreto, vem, entretanto, da *Fosca* de Carlos Gomes. É impossível não notar as semelhanças. Ambas as óperas se passam em Veneza, ambas mostram o embate de duas mulheres de personalidades muito diferentes que disputam o mesmo homem, ambas têm um barítono que é o grande vilão da história, ambas têm a navegação como elemento importante de cena. Quanto às protagonistas, Gioconda é uma espécie de irmã mais nova da Fosca. Por força dos respectivos libretos, tanto uma como outra personagem precisavam, na época de sua criação, de um novo tipo de soprano, o qual, além de superar as dificuldades da partitura, deveria atuar de maneira convincente. Esta nova modalidade, que hoje denominamos atriz-cantora, na qual a expressão corporal se casa à voz para transmitir a veracidade das paixões desnudadas no palco, representou uma grande mudança conceitual. Pavimentou o caminho de protagonistas inesquecíveis que nasceriam nos anos futuros, como a Carmen da ópera de Bizet, Santuzza da *Cavalleria Rusticana* de Mascagni e as puccinianas Tosca e Butterfly (CASOY, 2009, p. 74).

Délia, sua antítese, solitária em uma gruta escura e fria, após descer de uma nau, pensativa, dirige sua atenção a Paolo, seu amado, sendo interrompida por Fosca, que narra todos os fatos acontecidos até o presente. Fosca morre nos braços do irmão Gajolo, deixa Délia e Paolo viverem felizes, e juntamente com os corsários, desejam *vendetta* a Veneza (ANDRADE, 1936, p. 143-55; CONATI, 1977, p. 33-77; PAHLEN, 1963, p. 107-8; PENALVA, 1986, p. 89-94; 123-5; COELHO, 2002, p. 47-53; NOGUEIRA, 2006, p. 183-222; GÓES, 2008, p. 87-103; RODRIGUES, 2011, p. 192-241)⁶⁵.

Figura 2.4.5 - Imagem fotográfica do elenco da ópera *Fosca* de 1966 do Teatro Municipal de São Paulo (da esq. para dir. Costanzo Mascitti, Mário Rinaudo, Ida Miccolis, Mtro. Armando Belardi, Agnes Ayres e Sérgio Albertini).



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Quadro 2.11 – Atuações de Agnes Ayres na ópera *Fosca*, de Carlos Gomes, lançada em 16 de fevereiro de 1873

Atuações de Agnes Ayres na ópera <i>Fosca</i>, de Carlos Gomes			
Ano da apresentação	Local	Regente	Elenco
1966, nos dias 14 e 16 de setembro.	Teatro Municipal de São Paulo	Armando Belardi	Ida Miccolis (S) Agnes Ayres (S) Sérgio Albertini (T) Costanzo Mascitti (Bt) Mário Rinaudo (B) José Perrotta (B) Romeu Carillo (B)
1973, nos dias 28 e 30 de setembro. ⁶⁶	Teatro Municipal (São Paulo)	Armando Belardi	Ida Miccolis (S) Agnes Ayres (S) Sérgio Albertini/ Zaccaria Marques (T) Costanzo Mascitti (Bt) Mário Rinaudo (B) Benedito Silva (B) Sebastião Sabiá (Bt)

⁶⁵ Existe um interregno de 1961 a 1965 em que Agnes Ayres muda-se para a cidade do Rio de Janeiro com seu esposo Oswaldo Caiuby e participa de diversas programações da TV Rio, como atestam e documentam registros fotográficos cedidos pela família. Existe outro hiato entre os anos 1968 e 1972, em que, segundo seu sobrinho, Jorge Eduardo Pereira Oliveira, Agnes Ayres interrompeu sua carreira para reflexão e estudo de novos papéis, conforme mudanças vocais aconteciam, e resolveu velejar por mares do empreendedorismo comercial no ramo de vestuário com uma boutique.

⁶⁶ A récita em que esteve presente Zaccaria Marques nas vestes de Paolo foi registrada em vídeo bicolor à época, pela RTC, transmitida em sequência pelo Canal 2. Branca Ribeiro apresentou o programa, posteriormente editado pelo selo Master Class. Despedida da cantora na cena lírica.

3 Entre rádios e teatros italianos e latino-americanos

Neste breve capítulo buscamos delinear um pouco da trajetória artística do soprano Agnes Ayres e, de maneira especial, sua ligação com as rádios Cultura e Gazeta e seu intercâmbio Brasil-Itália. Abordaremos especificamente sua partida para a Itália em 1951 para um contrato com o Teatro Comunale e outros teatros italianos nos quais deixou sua voz marcada, por onde teve a oportunidade de cantar.

Agnes Ayres, imediatamente após ter sua vocação descoberta no concurso da Peneira Rodini, passa a integrar o elenco da rádio Cultura. Após um contrato de quatro anos na emissora, vai para a rádio Gazeta, na qual assina um contrato por três anos.

Em seguida acontece sua estreia nas temporadas líricas oficiais de São Paulo e Rio de Janeiro, partindo para a Itália com seu marido Oswaldo Cayubi para assumir contratos com a ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi.

3.1 Itália e concertos na RAI

Agnes Ayres, munida de cartas de recomendação do maestro Tullio Serafin, e da *mezzo-soprano* Fedora Barbieri e seu marido Luigi Barlozzetti, embarca com seu marido para a Itália com destino a Firenze. Conforme ela mesma relata em entrevista em mesa redonda na Rádio Cultura a José Roberto Prazeres em 1993 sobre a Fosca desse mesmo ano: “E fomos... e já... com a cara e com a coragem... partimos com uma carta do maestro Tullio Serafin me recomendando ao diretor superintendente do Comunale di Firenze que era o maestro... é..[Tu] Votto [RC: Antonino Votto], Antonino Votto, aliás, não o maestro, o irmão dele [Parisio Votto] era o superintendente e o diretor artístico era o maestro [Francesco] Siciliani. Bom... eu cheguei no teatro... com a carta da Fedora Barbieri e com a carta do maestro Tullio Serafin, duas cartas apenas... eles me receberam no escritório, leram as cartas e... e me disseram muito em... francamente... [Eles]: – Senhora, a senhora veio muito bem recomendada, mas nós não escutamos, eu disse: – Mas pra isso é que eu estou aqui, quando é que os senhores querem me escutar? [Eles]: – Então, quarta-feira, a tantas horas, muito bem... Fui embora, às... a quarta-feira eu estava no Teatro” (AYRES; MASCITTI; RUSSO, 1993). Assim ocorreu sua estreia no país do melodrama.

Quadro 3.1 – Agnes Ayres na Itália

Ano da apresentação	Local	Repertório	Elenco
1950, em 4 de janeiro	Firenze	[desconhecido]	Benjamino Gigli ⁶⁷ concerto conforme registro fotográfico
1950, em 6 de janeiro	Firenze	<i>Rigoletto</i>	Aldo Protti
1950, em 8 de janeiro	Firenze	<i>Rigoletto</i>	Desconhecido
1950, em 24 de janeiro	Modena	<i>Rigoletto</i>	Carlo Tagliabue ⁶⁸
1950, em 26 de janeiro	Modena	<i>Rigoletto</i>	Desconhecido
1952, em 27 de fevereiro	Genova	<i>Rigoletto</i>	Desconhecido
1952, em 28 de fevereiro	Genova	<i>Rigoletto</i>	Desconhecido
1952, em 26 de março	Torino	<i>Rigoletto</i> ⁶⁹	Giuseppe Taddei (Br) Carlo Tagliabue (Br) Giacinto Prandelli (T) Giulio Neri (B) Maria Cadoni (Ms)
1952, em 5 de abril	Torino (Concerto de ópera para RAI – Torino; árias de óperas)	Desconhecido	Desconhecido

Agnes Ayres fala, em mesa redonda de entrevista a José Roberto Prazeres em 1993, sobre sua breve e intensa passagem pelo velho continente e na Meca da ópera:

debutei na Itália... debutei maravilhas... logo em seguida, me chamaram para cantar em Modena, o *Rigoletto*... um sucesso... eu cantei com o Tagliabue, com o Tagliabue, barítono, muito bom... da época, muito bom, cantei em Parma, então ali que foi meu medo, porque todo mundo dizia... que Parma para os cantores era um osso duro, eu fui... Não tive medo... Eu disse: seja o que Deus quiser, me ajuda... e fui e cantei... Em Parma, quando acabei de cantar o *Caro nome* [se emociona] tinha chapéu, tinha cachecol, tinha tudo no palco... que maravilha!!! Foi lindo... bom... dali... eu depois tive uma carta do maestro Votto para ir cantar, fazer uma... um teste no Teatro Scala... então, tive um grande resfriado, me resfriei que... uh!! não sabia da onde saía tanta coisa do meu peito... quando acabou meu resfriado...vocalizei bastante e fui para o Scala... no Teatro Scala, eu... sozinha no palco do Teatro Scala, que paúra,

⁶⁷ Concerto conforme registro fotográfico. Registro fotográfico cedido pela família.

⁶⁸ Conforme relata em entrevista à Rádio Cultura de São Paulo, concedida a José Roberto Prazeres em agosto, 93. Fonograma cedido pela família.

⁶⁹ Gravação da ópera integral na RAI – Torino, conforme relata em entrevista à Rádio Cultura de São Paulo, concedida a José Roberto Prazeres em agosto 1993. Fonograma cedido pela família.

“putz”...que paúra!!! ...ali eu estava um pouco nervosa... mas... cantei, cantei e aconteceu a mesma coisa, o maestro era o, como é que ele chama aquele maestro?...De Sabata... (RC: Victor De Sabata), e o Ghiringhelli (Antonio) era o superintendente, o diretor artístico, então eles falaram para mim: – A sua voz, senhora, é uma voz... que não se encontra aqui na Itália, nós procuraremos fazer, procurar um barítono para fazer um *Rigoletto* com a senhora aqui no Scala... e eu já estava com a minha... passaporte para voltar... e eles demoraram para me telefonar... então eu já estava quase em alto mar, quando eu recebi um telegrama do maestro dizendo... a...quem era o meu empresário lá... agora não me vem o nome, ele me passou um telegrama dizendo: – A senhora não estaria nem menos em alto mar, quando eu recebi um telefonema e um telegrama do maestro De Sabata para programá-la para um *Rigoletto* no Scala... esse *Rigoletto* eu não fiz... infelizmente. (AYRES; MASCITTI; RUSSO, 1993)

Desta maneira se encerra sua participação em óperas no velho continente.

3.2 Teatros da América do Sul

Agnes Ayres em seu início de carreira assume contratos com o Teatro Santana de São Paulo, teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro, além do Theatro São Pedro, Porto Alegre (RS). Conforme conta Agnes Ayres em entrevista a José Roberto Prazeres em 1993: “debutei em 29 de maio de 45 com dezenove anos na ópera *Rigoletto* no Teatro Santana... e aí, eu... tive tanta glória, cantei com os maiores cantores estrangeiros que tiveram aqui, que estiveram aqui... Gino Bechi, Poggi, (MC: Warren, também), Warren, Warren, que maravilha (RC: “Beichi”), “Beichi”, (provavelmente Bechi) Tito Gobbi, Valletti, Di Stefano, (alguém sopra: tudo), Raimondi (MC: Poggi), Poggi, Giulio Neri, que beleza de baixo, Giulio Neri (RC: fantástico), (hum), ainda ontem escutei “num” disco em casa ele cantar, que coisa linda!! Bom...e... e foi assim, e foi assim, que... comecei, depois, em toda temporada eu participava, em toda temporada... como... primeiro soprano” (AYRES; MASCITTI; RUSSO, 1993). Desta maneira, Agnes Ayres percorreu os teatros importantes em que se desenvolveu seu repertório.

Quadro 3.2 – Concertos sinfônicos de Agnes Ayres no Brasil

Ano	Local	Particularidades
1947, em 26 de dezembro	São Paulo, SP	Concerto em homenagem à Leonor Mendes de Barros, realizado no Teatro Municipal.
1949, em 22 de outubro	São Paulo, SP	Concerto Prefeitura Municipal de São Paulo, realizado no estádio do Pacaembú.

1951, em 1º de outubro	São Paulo, SP	Concerto realizado em homenagem a Giuseppe Verdi no Teatro Municipal de São Paulo.
1956, em 25 de agosto	Rio de Janeiro, RJ	Concerto Semana Duque de Caxias, realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
1976, em 8 de dezembro	Mauá, SP	Concerto com Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp).
1976, em 18 de dezembro	Itapetininga, SP	Concerto realizado com a Orquestra Sinfônica de São Paulo (Osesp) no Clube Venâncio Ayres.
1977, em 17 de outubro	São Paulo, SP	Concerto com a Orquestra Sinfônica de São Paulo (Osesp). Teatro Cultura Artística. ⁷⁰
1977, em 8 de novembro	Santos, SP	Concerto com a Orquestra Sinfônica de São Paulo (Osesp).
1977, em 19 de novembro	São Paulo, SP	Concerto realizado no Teatro Cultura Artística.
1977, em 22 de novembro	Sorocaba, SP	Concerto com Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp).
1977, em 29 de novembro	Rio Claro, SP	Concerto com Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp).
1978, em 9 de abril	São Paulo, SP	Concerto realizado no Clube Pinheiros, na série Hora de Arte.
1980, em 12 de setembro	São Paulo, SP	Concerto em homenagem a Carlos Gomes.

Agnes Ayres foi um soprano requisitado pelas principais orquestras nacionais para o eclético repertório vocal-sinfônico, indo do repertório barroco ao clássico, abarcando cantatas de J. S. Bach, *Stabat Mater* de G. B. Pergolesi, árias de concerto de W. A. Mozart e obras para voz e orquestra de Ludwig Van Beethoven. Na música incidental ou de circunstância, *As ruínas de Atenas* Op. 113, e suas árias de concerto para soprano e orquestra, Agnes desenvolveu suas qualidades como concertista. Excursionou por diversas cidades do interior de São Paulo, como pudemos comprovar, em uma missão verdadeiramente bandeirante juntamente com a Orquestra Sinfônica do Estado (Osesp) e o maestro Eleazar de Carvalho, assim como também seus substitutos no pódio, como Santiago Guerra, Tullio Colaccioppo, Henrique Morelenbaum e tantos outros significativos regentes nacionais.

⁷⁰ Décimo encontro com Beethoven: *Ruínas de Atenas* Op. 113 – Aberturas e excertos; *Rei Stephan*, Op. 117 – Aberturas e excertos (DISSENHA, 2017, p. 93), Agnes Ayres e Edilson Costa (B).

3.3 Coro Lírico do TMSP e aposentadoria

Desde sua criação, em 12 de setembro de 1911, o Teatro Municipal de São Paulo veio como parte do anseio de uma cidade em vias de se tornar uma metrópole que almejava ter, como um de seus pilares, a arte. Todo o seu projeto, claramente baseado na Opéra de Paris, Palais Garnier, foi concebido pelo arquiteto brasileiro Ramos de Azevedo (1851-1928) e por mais dois italianos, Claudio Rossi (1850-1935), também um dos colaboradores no feitiço interno da primeira Catedral da Sé, e Domiziano Rossi (1865-1920), responsável pela elaboração do projeto do Palácio das Indústrias, ambos associados ao escritório de Ramos de Azevedo.

Decorridos oito anos de sua construção, a Companhia do barítono Tita Ruffo (1877-1953), fazia mais uma de suas giras pela América do Sul e foi solicitada para a inauguração, com a ópera *Hamlet* (1868) de Ambroise Thomas. Nessa época as partes dos coros eram realizadas por cantores solicitados, muitas das vezes até amadores, ou vinham conjuntamente aos solistas, coro e maestros, todos reunidos em uma embarcação.

No setor teatral, não [eram mantidos por diversas associações, colégios particulares e instituições outras]. As companhias líricas no início deste século, geralmente traziam músicos e corais completos. As companhias líricas populares dos empresários, “Rottoli-Billoro”, (pai do nosso amigo Emílio) trabalhavam todos os dias e faziam *tournées* pelo interior do estado e por todo o Brasil. As temporadas líricas oficiais, desde a inauguração do Teatro Municipal, no tempo do saudoso empresário Walter Mocchi, traziam também a Companhia completa, com orquestra, coro, bailado, maquinaria etc. Só pelos anos de 1927 ou 28 é que foi criada, para o Rio e S. Paulo, sua orquestra e coral, sendo que a orquestra foi organizada com os melhores profissionais, escolhidos entre S. Paulo, Rio de Janeiro e Itália. (BELARDI, 1986, p. 70)

O mentor, Armando Belardi, em 1939, já compo a equipe como diretor artístico do Teatro Municipal, sob o governo da prefeitura de Prestes Maia, resolve criar o corpo estável do Coral Lírico Municipal de São Paulo. Seu primeiro regente foi Fidélío Finzi, que colaborou com dezesseis títulos naquele primeiro ano. O Coro Lírico do Teatro Municipal estreia concomitantemente à estreia nacional de *Turandot* (1926) de Giacomo Puccini, na ocasião, interpretada pelo lendário soprano italiano Gina Cigna (1900-2001) e pelo grande tenor portenho Pedro Mirassou (1889-1963), que nas palavras de Arturo Toscanini (1867-1957), “*é un tenore che non fa soffrire*”. Somente em 1950, pela Lei nº 3937, aos 27 de agosto, o conjunto seria oficializado.

De imediato, devidamente autorizado, foi feita a convocação legal por edital e

nomeada uma comissão para tal fim. As provas foram realizadas e a organização do Coral Lírico Municipal tornou-se uma realidade, que até hoje existe e presta relevantes serviços artísticos, não só no setor lírico, como em tudo quanto diz respeito à cultura e ao repertório coral sinfônico. Seu primeiro regente foi o ótimo preparador italiano, de passagem por S. Paulo, Fiselio Finzi. (BELARDI, 1986, p. 72)

Desde sua criação, o corpo estável do Coral Lírico Municipal de São Paulo, pós Fidélio Finze, esteve sob batuta dos maestros Gabriel Migliori, Frederico Graf, Sisto Mechetti, Marcello Mechetti, Fábio Mechetti, Osvaldo Colarusso e Mário Valério Zaccaro, tendo este último alternado em suas últimas gestões.

De maneira regular, o Coral Lírico Municipal atua de maneira exímia em concertos que têm sua presença solicitada com o repertório sinfônico e, claro, operático, nos mais diversos idiomas, sendo dirigido por grandes nomes internacionais da música e das artes cênicas. O octogenário coral já participou de vultosos eventos da capital paulista, obviamente por suas incontáveis qualidades, o que o levou em 1996 a levar o prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como Melhor Conjunto Coral e, em 1997, o prêmio Carlos Gomes no segmento Ópera, prêmio oferecido pela Secretaria de Estado da Cultura, época essa em que Agnes Ayres ainda integrava o conjunto vocal.

Agnes Ayres, após desenvolver longa carreira como solista nos primeiros papéis de óperas consagradas, integra por meio de concurso público o corpo estável do Teatro Municipal de São Paulo em 10 de março de 1980 como meio de se manter ativa, cantando e tendo um salário por sua atividade artística. Aposentou-se em março de 1991, com grande pompa, homenagens e festejos de despedida. Seu afastamento do Teatro nunca foi efetivo, tendo participado de alguns vesperais líricos da casa; possuía cadeira cativa em récitas extraordinárias.

3.4 Recitais pelo interior do estado de São Paulo

Como o próprio soprano Cathy Berberian dizia: “A palavra sugere ao pensamento uma emoção que age sobre o corpo. E o corpo ajuda a voz a encontrar a cor do som...”. Agnes Ayres fez dessa reflexão seu credo musical por toda sua carreira, inclusive como soprano de música de câmara.

A voz é uma forma arquetípica no inconsciente humano, imagem primordial e criadora, energia e configuração de traços que predispõe as pessoas a certas experiências, sentimentos e pensamentos. [...] Através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete, pelo prazer de ouvir.

(ZUMTHOR, 1985, p. 7-8; VALENTE, 1999, p. 119)

Agnes Ayres, cantora completa no segmento operístico e de concerto, sempre muito atenciosa e dedicada ao repertório vocal-camerístico, fez uma turnê de duas décadas (Quadro 3.3) valorizando compositores consagrados e principalmente os nacionais para canto e piano.

O universo singelo do *Lied* não comporta distinções sexuais, de idade, de nacionalidade. Por essa razão é que o *Lied* pode ser cantado por qualquer voz, masculina ou feminina, voz que se conforma ao limite modesto do corpo do cantor. É a música para ser pronunciada. (BARTHES, 1984, p. 228)

Some-se a isso o fato de que o texto literário, geralmente confiado a poetas que trabalham em parceria com os compositores, tem uma importância capital. Estes textos têm na voz o seu meio de expressão e no piano, o seu comentador ideal.⁷¹ (VALENTE, 1999, p. 137)

Agnes Ayres e a pianista paulistana Joana Mendes de Oliva⁷², conforme podemos averiguar no quadro cronológico seguinte, percorreram diversas cidades do interior de São Paulo como apóstolas da música vocal camerística.

Quadro 3.3 – Recitais de Agnes Ayres música de câmara por cidades do estado de São Paulo

Ano	Local	Repertório
1960, no dia 10 de outubro	Santos, SP [local não identificado]	[não identificado]
1974, no dia 5 de dezembro	São Paulo, SP – Museu de Arte/ MASP	[não identificado]
1975, no dia 25 de fevereiro	São Paulo, SP – Museu de Arte/ MASP	[não identificado]
1975, no dia 9 de maio	São Paulo, SP – Museu de Arte/ MASP	[não identificado]
1975, no dia 29 de setembro	Campinas, SP – Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA)	[não identificado]
1976, no dia 28 de abril	São Paulo, SP – Clube Athletico Paulistano	[não identificado]

⁷¹ Gostaríamos de salientar a função do piano. Ele deve reagir às mais sutis inflexões do sentido e clima do texto, como um parceiro indispensável na interpretação (*performance*) da obra. Embora presentes em Schubert (que em sua curta vida compôs 650 *Lieder*), esta função do piano acentua-se em Schumann (VALENTE, 1999, p. 137).

⁷² Natural de Jaboticabal, estado de São Paulo. Formou-se com excepcional brilhantismo, pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Aperfeiçoou seus dotes musicais com os professores Vancólli e Dulce Souza Aranha. Atualmente é pianista oficial do Teatro Lírico Paulistano, da Sociedade Brasileira de Eubiose e do Coral Sta. Cecília do Ipiranga. Acompanha ainda por todo o Brasil vários solistas de indiscutível talento. (Fonte: Programa de concerto realizado no Centro de Ciências e Letras de Campinas em 25 set. 1976 às 20:30h. Cedido pela instituição em 27 jun. 2019).

1976, no dia 25 de setembro	Campinas, SP – Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA) (Conforme registros da gravação integral deste recital) 11 pistas	1ª parte Tchaikovsky, P. I. – <i>Ah! qui brula d'amour</i> Liszt, F. – <i>Oh! quand je dors</i> Campra, A. – <i>Charmant Papillon</i> Delibes, L. – <i>Bonjour Suzon!</i> 2ª parte Lorena, M. de – <i>Carinho</i> Fragson, C. – <i>Reviens!</i> Peccia, B. – <i>Morenito</i> Gastaldon, S. – <i>Musica Proibita</i> 3ª parte Puccini, G. – <i>Gianni Schicchi - O mio babbino caro</i> Donizetti, G. – <i>La figlia del Reggimento – Convien partir</i> ⁷³
1976, no dia 9 de outubro	São José do Rio Pardo, SP - E. E. “Euclides da Cunha”, Anfiteatro de palestras (Com Joana Oliva, piano. Matéria de jornal da cidade)	[não identificado]
1976, no dia 14 de setembro	Tatuí, SP – Teatro Procópio Ferreira do Conservatório Dramático e Musical Carlos de Campos	[não identificado]
1976, no dia 13 de novembro	Santos, SP – Clube XV	[não identificado]
1976, no dia 4 de dezembro	Limeira, SP. [local não identificado]	[não identificado]
1976, no dia 6 de dezembro	Campinas, SP – Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA) (Conforme registros da gravação integral deste recital) 11 pistas	1ª parte Fauré, G – <i>Aprés un rêve</i> Debussy, C. – <i>Beau Soir</i> Donaudy, S. – <i>O'del mio amato ben</i> Mozart, W. A. (<i>Le nozze di Figaro</i>) – <i>Deh vienni, non tardar</i> 2ª parte Cilèa, F. – (<i>Adriana Lecouvreur</i>) – <i>Io son l'umile ancella</i> Bizet, G. – <i>Os pescadores de pérolas – Siccome un di</i> 3ª parte Netto, B. – <i>Cantiga</i> Elmerich, L. – <i>Alma Apaixonada</i> Oliveira, B. – <i>Recomendação</i> Bettinelli, A. – <i>Serenata d'Inverno</i> ⁷⁴

⁷³ Consta no Relatório das atividades da diretoria Biênio – 1976/1977. Presidente: Prof. Alvaro Cotomacci – Centro de Ciências e Letras e Artes de Campinas (CCLA) Fla. 19.

⁷⁴ Consta no Relatório das atividades da diretoria Biênio – 1976/1977. Presidente: Prof. Alvaro Cotomacci – Centro de Ciências e Letras e Artes de Campinas (CCLA) Fla. 16.

1976, no dia 10 de dezembro	Rio Claro, SP. [local não identificado]	[não identificado]
1977, no dia 18 de março	São José do Rio Preto, SP. [local não identificado]	[não identificado]
1977, no dia 7 de outubro	São Paulo, SP – Museu de Arte (Masp)	[não identificado]
1977, no dia 11 de novembro	São Paulo, SP – Museu de Arte (Masp)	[não identificado]
1977, no dia 6 de dezembro	Campinas, SP – Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA)	[não identificado]
1978, no dia 21 de março	Recital no Rotary Clube de Campinas, SP.	[não identificado]
1978, no dia 9 de junho	Cubatão, SP. [local não identificado]	[não identificado]
1978, no dia 27 de novembro	São Bernardo do Campo, SP. [local não identificado]	[não identificado]
1978, no dia [?] de novembro	Cubatão, SP. [local não identificado]	[não identificado]
1979, no dia 7 de outubro	São Paulo, SP – Teatro Popular Sesi	[não identificado]
1980, no dia 31 de março	São Paulo, SP – Teatro Municipal	[não identificado]
1980, no dia 17 de novembro	São Paulo, SP – Teatro Municipal de São Paulo (Saguão)	[não identificado]
1981, no dia 14 de novembro	São Paulo, SP – Teatro do Sesi	[não identificado]

Agnes Ayres, juntamente com sua fiel e escudeira pianista colaboradora, Joana Mendes de Oliva, excursionou por diversas cidades do estado de São Paulo, como pudemos conferir na relação apresentada. Dentre alguns registros disponibilizados pela família se encontram alguns que foram capturados no Centro de Ciências e Letras de Campinas em 1974.

Figura 3.1 – Registro fotográfico de recital realizado no CCLA de Campinas (SP) em 1974, com Joana Oliva ao piano



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 3.2 – Registro fotográfico de recital realizado no MASP de São Paulo (SP), em setembro de 1974, com Joana Oliva ao piano



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Pelo registro fotográfico podemos comprovar sua expressão facial, seu corpo ressonante e o gestual resultante de sua interpretação, tão cuidadosamente preparada, segundo seu sobrinho Jorge Eduardo Pereira de Oliveira nos relatou.

4 Ouvindo Agnes Ayres

Agnes Ayres pode ser ouvida nos dias de hoje pela plataforma YouTube como demonstraremos adiante. Graças a jornalistas e diletantes da música lírica como Lauro Gomes Pinto⁷⁵, Marcos Menescal⁷⁶ e Alcides Acosta⁷⁷, e a *sites* como Memória da Ópera no Brasil⁷⁸, podemos ter uma noção do que era o canto de Agnes Ayres em toda sua profundidade, apesar de as gravações terem sido feitas de maneira amadora e com qualidade nem sempre satisfatória.

O surgimento da mediatização técnica alterou a paisagem sonora de maneira radical, trazendo muitos sons novos, ao mesmo tempo que extinguiu muitos sons preexistentes a ela, sobretudo os sons de menor intensidade. Não queremos com isto julgar os méritos de tal transformação, a favor ou contra. Interessa-nos sobretudo realçar as mudanças que essa nova paisagem sonora engendrou no domínio da voz cantada. [...] O advento dos meios de captação, fixação e remodelagem do som exigiram igualmente a voz potente, pois, razões estéticas postas de lado, os instrumentos capazes de registrá-la encontravam-se, como vimos, em estágio rudimentar, não sendo capazes de captar integralmente os sinais acústicos, além de marcar um ruído de fundo, um chiado que só seria eliminado proximamente à década de 1950 com o estabelecimento da estereofonia e do disco em microsulcos. (VALENTE, 1999, p. 144-5)

É neste cenário e época que são feitos os registros da voz de Agnes Ayres, muitos deles de maneira clandestina nos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Mas apesar da deficiência, o brilho, qualidade artística e intenção musical estão lá sem opacidade alguma.

4.1 Processo de escolha, coleta e processamento de material musical

A busca por registros de Agnes Ayres se iniciou com o contato com seu sobrinho e quase filho, Jorge Eduardo Pereira de Oliveira, que disponibilizou todo o acervo familiar de sua tia, além de nos indicar pessoas de seu convívio pessoal. Um segundo passo foi garimpar em todas as plataformas digitais os registros sonoros existentes.

Encontram-se disponíveis em plataformas virtuais abertas as seguintes gravações de árias, realizadas na RAI de Torino em 1952: Rossini, *Il Barbiere di Siviglia: Una voce poco fa*;

⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/lauropigo>. Acesso em: 12 set. 2019.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/MrGennariello>. Acesso em: 12 set. 2019.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/Cide2006>. Acesso em: 12 set. 2019.

⁷⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCdE6lRXC10n-J3tj-h2i1FA>. Acesso em: 12 set. 2019.

Donizetti (1980), *La figlia del Reggimento: Convien partir*; Verdi, *Rigoletto: Caro nome* (GOMES, 2013)⁷⁹.

Encontram-se também disponíveis em plataformas virtuais abertas gravações audiovisuais ou gravações em áudio acompanhado de reprodução fotográfica realizadas no Brasil, conforme seguem:

- **1960** – *Duetto Nedda*, com Paulo Fortes (LEONCAVALLO, 1960a) e *Qual fiamma aveva nel guardo... Stridono Lassù* (LEONCAVALLO, 1960b), do primeiro ato da ópera *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, com regência de Edoardo De Guarnieri, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
- **1966** – Trio *Mirate questa collana*, do segundo ato da ópera *Fosca*, de Carlos Gomes, com Sérgio Albertini e Costanzo Mascitti (GOMES, 1966c); dueto *Orfana e Sola*, com Ida Miccolis (GOMES, 1966a), e Ária di Delia, *A qual sorte serbata son io* (GOMES, 1966b), do terceiro ato de *Fosca*, de Carlos Gomes. Foram apresentadas em 1966 no Theatro Municipal de São Paulo, com Regência de Armando Belardi.
- **1973** – Ópera *Fosca*, de Carlos Gomes, apresentada na íntegra em 1973, no Theatro Municipal de São Paulo, sob regência de Armando Belardi, com Sérgio Albertini, Ida Miccolis, Costanzo Mascitti (GOMES, 2012).
- **1976** – Recital apresentado no Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA) de Campinas, em 25 de setembro 1976 (CCLA, s.d.).
- **1976** – Ária *Donde lieta usci* (PUCCINI, 1976a), do terceiro ato da ópera *La Bohème* e *Sono andati*, com Benito Maresca e Costanzo Mascitti (PUCCINI, 1976b), do quarto ato da ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini, sob regência de Armando Belardi, no Theatro Municipal de São Paulo.
- **1977** – Décima edição do programa Encontros com Beethoven da Rádio Televisão Cultura, em 1977 (apontado por DISSENHA, 2017, p. 93).
- **1977** – Ópera *Ruínas de Athenas*, com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo regida por Alceo Bocchino em 17 de outubro de 1977, no Teatro Cultura Artística (apontado por DISSENHA, 2017, p. 93).
- **1980** – Ária *Ecco, respiro appena... Io son l'umile ancella*, do primeiro ato da ópera *Adriana Lecouvreur*, de Francesco Cilèa, apresentada em 1980 no Saguão do Theatro Municipal de São Paulo (CILÈA, 1980).

⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/lauropigo>. Acesso em: 12 set. 2019.

- **1980** – Ária *Convien Partir*, do primeiro ato da ópera *La Figlia del Reggimento* de Gaetano Donizetti, apresentada em 1980 no Saguão do Theatro Municipal de São Paulo (DONIZETTI, 1980).
- **Sem data** – *El clavelito en tus lindos cabellos*, de Francisco Mignone, no Saguão do Theatro Municipal de São Paulo (MIGNONE, 2013).

Agnes Ayres encontrou na ópera sua verdadeira paixão e credo de vida, como atestam seus registros sonoros e como ela mesma nos diz:

Todas as óperas do meu repertório, que são 11 ao total, eu as canto com muito amor, porque todos os personagens me são interessantes e me sinto perfeitamente enquadrada dentro deles [...]minha vida foi totalmente dedicada à arte, especialmente à ópera, onde dei os melhores anos de minha vida e por assim ser, conclamo a todos que se dediquem com coração e alma à sua carreira, a fim de que possam vencer na mesma e fazer com que esta arte se torne atrativa e cheia de encantos, para os que nela queiram ingressar. (AYRES, 1986a)

Assim se encerra um dos legados mais profícuos e importantes da história da ópera no Brasil. O exemplo de uma cantora lírica brasileira das mais importantes de meados do século XX, com uma carreira profícua e bastante desenvolvida em palcos italianos e nacionais, como pudemos demonstrar por meio do levantamento que fizemos dos áudios existentes nas diversas plataformas eletrônicas.

Sobre seu vasto repertório operístico de papéis que consagrou, ela nos conta: “Todas as óperas do meu repertório, que são onze ao total, eu as canto com muito amor, porque todos os personagens me são interessantes e me sinto perfeitamente enquadrada dentro deles” (AYRES, 1986).

Agnes Ayres se dedicou à música de câmara em repertório amplo e escolhido a dedo do qual destacamos duas das canções de maior incidência em seus recitais pela capital de São Paulo e interior. São elas uma de Francisco Mignone, *El clavelito en tus lindos cabellos* (1932), por toda sua circunvolução acrobática característica da voz de soprano lírico-*leggero* de Agnes, e outra de Babi de Oliveira, *Recomendação* (1958), que segundo seu sobrinho Jorge Eduardo Pereira de Oliveira, Agnes Ayres cantava para fazer uma grande homenagem ao seu primeiro marido, Oswaldo Caiuby, falecido de maneira trágica em decorrência de um câncer recém-descoberto.

4.2 *El clavelito en tus lindos cabellos*, de Francisco Mignone

Francisco Mignone, paulistano, nascido aos três de setembro de 1897, foi compositor de larga paleta, grande pianista e professor catedrático. Alferio Mignone, seu pai, recém-chegado ao Brasil em 1896, ensinou-lhe flauta transversal. Francisco, ainda muito menino, por volta dos seis anos de idade, descobriu os rudimentos do piano com Sílvio Motta (datas desconhecidas) e desenvolveu-se com esse professor (GUERRA, 2002, p. 27-9).

No Conservatório Dramático de São Paulo, onde foi aluno de Luigi Chiaffarelli (1856-1923) na classe de piano e de Agostino Cantù (1878-1943) nas disciplinas de harmonia, contraponto e composição, conheceu e manteve estreita relação com Mário de Andrade, quatro anos mais velho que ele. No início de carreira, esteve por demais envolvido com música popular, escrevendo sob o pseudônimo Chico Bororó, do qual fez uso em composições escritas por volta da primeira quinzena do século XX⁸⁰ (GUERRA, 2002, p. 29-31).

Em 1920, mudou-se para Milão, para ter aulas com Vincenzo Ferroni (1858-1934), com quem desenvolveu sua primeira ópera, *O contratador de diamantes* (1924), com libreto de Gerolamo Bottoni (datas desconhecidas), extraído do drama de Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990). Sua estreia deu-se no dia 20 de setembro de 1924, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo persuadido o soprano Gilda dalla Rizza e o tenor Giulio Crimi para a estreia. A influência italiana em suas obras dessa fase é fortemente parente. Nessa época, excursionou por todo o país, levando sua obra por todos os rincões nacionais (GUERRA, 2002, p. 34-36).

Por volta de 1927, mudou-se para a Espanha por dois anos, onde escreveu diversas canções para canto e piano, inclusive a obra que é objeto de nosso estudo e, também, obras com influência ibérica, como a *Suíte arturiana* (1928). Na Espanha terminou de escrever sua segunda ópera, *L'Innocente* (1928), com libreto de Arturo Rossatto (1882-1942), que teve sua estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com os sopranos Zola Amaro e Helena Racovska, e o tenor Pietro Mirassou, sob a batuta do italiano Tullio Serafin (1878-1968), grande mentor de vozes e regente, assistente de Arturo Toscanini (GUERRA, 2002, p. 36).

⁸⁰ Desde muito tenra idade, por volta de treze anos, apresentou-se como flautista e também como pianista em pequenas formações orquestrais e regionais. Por volta dos quinze anos, obteve um honroso segundo lugar em um concurso dedicado à música popular, interno ao Conservatório, com o tango *Non se impressione* e a valsa *Manon*. Após seu quadriênio formativo pelo Conservatório, diplomou-se em flauta transversal, piano e, claro, composição. Em 1918, apresentou-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em concertos solísticos e camerísticos com obras autorais (GUERRA, 2002, p. 29-31).

Retornando ao Brasil em 1934, ocupou uma cadeira no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no qual novamente se estreitaram seus laços com Mário de Andrade, que o influenciou na tendência nacionalista em sua obra, como no *Maracatu de Chico-Rei* (1933). Levou essa brasilidade consigo no retorno à Europa, em 1937, mais precisamente à Alemanha, onde regeu a Filarmônica de Berlim com obras autorais e de outros nacionalistas brasileiros. Em 1938, em Roma, Itália, regeu a Orquestra da Academia Nacional de Santa Cecília, também com repertório autoral.

Em 1939, por concurso, efetivou-se no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, hoje UFRJ, até sua aposentadoria em 1967. Em 1951, já doente, assumiu a direção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, do qual já havia integrado a comissão artística e cultural como membro. Por volta de 1960, incursionou por caminhos atonais em suas composições. Salvo suas músicas sacras e obra para violão, seu flerte com o dodecafonismo perdurou até 1970, quando retomou o tonalismo. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1986 (GUERRA, 2002, p. 41-58). Indubitavelmente, foi um dos mais completos músicos que o país teve, indo de grandíssimo compositor a intelectual, de exímio pianista a regente.

El clavelito en tus lindos cabellos... é uma canção provavelmente composta em 1932, com texto do próprio Francisco Mignone (1962). Publicada em 1933 (usamos a partitura de 1962, como apontado nas referências), é dedicada a Cristina Maristany.

A canção em questão se enquadra perfeitamente como uma *jota* espanhola do final do século XVIII. A *jota* (que significa saltar) é folcloricamente praticada em grande parte do território espanhol, sendo até reclassificada por regiões, mas é mais fortemente relacionada a Aragão. Reconhecida como uma representação cênica, é popularmente cantada e dançada acompanhada de castanholas e com trajes característicos. É melhor adaptada à métrica em 6/8, com harmonização pelos acordes maiores de tônica, subdominante e dominante com sétima. Tendo por conteúdo uma diversidade grande de assuntos, desde um ufanismo patriótico, passando por religião e até agruras sexuais, sedimenta o assunto que traz mais coesão entre os praticantes. Os passos são corriqueiramente confundidos com uma valsa, mas com variantes, e os versos são escritos em quartetos octossilábicos, com o primeiro e terceiros versos sem som (JOTA, 2019).

Ao alto da partitura da obra com 55 compassos, a indicação *Quasi a piacere* remete a uma situação de abandono de uma rigorosidade métrica (Figura 4.1) que acontecerá na dança subsequente, por isso a proposta de “ao seu gosto”. Essa flexibilidade acomoda a

inteligibilidade do texto no reflexo marcado de dança. A extensão vocal de F3 a Gb4 contribui para a execução por uma voz aguda, preferencialmente soprano lírico-*leggero*.

O andamento inicial, em semínima igualada a 86 para os compassos escritos em métricas 6/8, 9/8 (compasso 8) e 6/8 (comp. 9) reafirmam a atmosfera dançante da *jota*. No compasso 12, a indicação de andamento mais rápido (semínima = 92) somada à métrica 3/8 indicam a entrada do texto escrito por Mignone, exigindo certa regularidade para sua compreensão (Figura 4.1). No compasso 43, o retorno às métricas 6/8, 9/8 (comp. 50) e 6/8 (comp. 51) representa a retomada inicial da figuração de uma guitarra basca executada pelo piano.

Figura 4.1 – Introdução e primeiro tema de *El clavelito en tus lindos cabellos...*, de Francisco Mignone, compassos 1-19, 40-43 e 51-53

The image displays a musical score for the piece "El clavelito en tus lindos cabellos..." by Francisco Mignone. The score is organized into three systems. The first system (measures 1-19) is for piano, marked "Vivace (♩=86)" in 6/8 time. The second system (measures 40-43) is for voice and piano, marked "Canto: quasi a piacere" and "1º Tempo". The third system (measures 51-53) is for piano, marked "Vivace (♩=86)" in 6/8 time. The score includes various dynamics (sf, p, mf, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "col canto".

a tempo 12 mf $\text{♩} = 96$ 17

a tempo Tus ca-be-llos ne gros mo-re-na me en-can-tan me ha cen so-nar.

sf *p ben stacato*

a tempo 40 (V) **1° Tempo** 43

Que tie-nen en tus lin dos ca-be-llos!

sf p **1° Tempo** *sf*

ff 51 53

1° Tempo *sf p* *sf* *sf p* *sf* *aspero* *ff ff ff*

Fonte: MIGNONE, Francisco. *El clavelito en tus lindos cabellos...* Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Co., [1933] 1962. 1 partitura. Voz e piano.

Na entrada da parte vocal, a tonalidade inicial de Fá maior mostra ser a dominante da tonalidade principal, Sib menor (comp. 12). O segundo tema explora novamente a relação dominante, agora com sua sétima, dando prioridade ao texto de maneira monótona e silábica, porém bastante rítmica ainda. No retorno à tonalidade de Fá maior, como dominante, figura o rasqueado da guitarra basca, como no início (Figura 4.2).

Figura 4.2 – O segundo tema de *El clavelito en tus lindos cabellos...*, de Francisco Mignone, compassos 29-31, 37-43.

The image shows a musical score for three measures (29, 30, and 31) of the second theme from the piece "El clavelito en tus lindos cabellos..." by Francisco Mignone. The score is written in 3/8 time and features a vocal line and a piano accompaniment.

Vocal Line: The vocal line is in the treble clef and begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It consists of eighth notes in measures 29 and 30, followed by a triplet of eighth notes in measure 31. The lyrics are: "Mas si tu ma - dre no que - re". A long horizontal line under the word "que" indicates that the note is held across the end of the measure and into the next.

Piano Accompaniment: The piano accompaniment is in the bass clef and consists of two parts. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a *pp* (pianissimo) dynamic and the instruction *ritmatissimo*. The left hand (bass clef) plays a simple bass line with eighth notes.

The measures are numbered 29, 30, and 31 above the vocal staff. A large curved line above the vocal staff spans all three measures.

f *quasi rall.* 37
Da - me al menos el ela - ve - li - to

mp *col canto*

a tempo 40
Que tie - nes en tus lin - dos ca -

4 **I° Tempo** 43
be - llos!

I° Tempo
sf *p* *sf*

Fonte: MIGNONE, Francisco. *El clavelito en tus lindos cabellos...* Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Co., [1933] 1962. 1 partitura. Voz e piano.

A letra da canção remete a uma possível pretendente do eu-lírico masculino:

El clavelito en tus lindos cabellos...

*Ah! Tus cabellos negros morena me encantan me hacen soñar.
Quisiera volverme tus haros. Para vivir siempre contigo!*

Mas si tu madre no quiere. Que tu cases conmigo. Dame al menos el clavelito! Que tienes en tus lindos cabellos! Ah!

O cravinho em seus lindos cabelos...

Ah! Seus cabelos pretos escuros que eu amo me fazem sonhar.
Eu gostaria de me tornar seus cachos. Para viver sempre contigo!
Mas se sua mãe não quiser. Que eu me case contigo. Dê-me pelo menos o cravinho!
Que você tem em seus lindos cabelos! Ah!
(MIGNONE, [1933] 1962, p. 1)

Usualmente, a prosódia mozartiana sugere sílaba tônica em tempo musical forte, o que possibilita melhor compreensão por parte do ouvinte, situando uma melhor organização musical. No entanto, Mignone prefere uma prosódia mais ao gosto popular, fugindo à regra e emprestando maior informalidade à estrutura da peça, com caráter simples e popular (Figura 4.3).

Figura 4.3 – Trecho de de *El clavelito en tus lindos cabellos...*, de Francisco Mignone, que ilustra a prosódia ao gosto popular

The image shows a musical score for the piece "El clavelito en tus lindos cabellos..." by Francisco Mignone. The score is in 3/8 time, key of B-flat major, and tempo "a tempo". It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 12 with the lyrics "Tus ca - be - llos ne - gros mo - re - na" and continues to measure 17 with "me en - can - tan me ha - cen so - nar. Qui". The piano accompaniment includes dynamics like "mf" and "p", and articulation like "ben stacato". A tempo marking of quarter note = 96 is also present.

Fonte: MIGNONE, Francisco. *El clavelito en tus lindos cabellos...* Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Co., [1933] 1962. 1 partitura. Voz e piano.

A extensão da mão esquerda (Figura 4.2), em intervalos de décima quarta e décima terceira, requer uma habilidade de salto e flexibilidade de abertura e precisão um pouco fora da média, tratando-se de manter o rigor rítmico do excerto.

Tecnicamente falando, esse tipo de canção é uma peça de difícil execução para ambos os intérpretes, haja vista o emaranhado harmônico de difícil justeza técnico-vocal e afinação para o soprano, assim como a precisão rítmica e extensão da mão para o pianista colaborativo. Como já mencionado, essa canção era pertinente no repertório de Agnes Ayres pelas coloraturas apresentadas na escrita musical para a voz de soprano *lirico-leggero* e pela fama da canção, lançada por Cristina Maristany⁸¹ e gravada por ela com regência do próprio compositor e orquestra⁸².

4.3 Recomendação, de Babi de Oliveira

Soteropolitana de nascimento, Idalba Leite de Oliveira (1908-1993) teve sua formação musical realizada no Instituto Musical da capital baiana, na classe de piano, sob os cuidados dos professores Luiza Barbosa e Sílvio Deolindo Fróes, regente e diretor da instituição. Mudou-se para o Rio de Janeiro a fim de completar seus estudos musicais e se aperfeiçoar, onde estudou com os maestros Assis Republicano, Batista Siqueira, Frei Pedro Sinzig e Maximiliano Hellmann (ALVIM, 2012, p. 62).

Por programas exclusivos de concertos, rádios e televisão, sua música, muito apreciada e encharcada de brasilidade, foi divulgada da década de 1940 até início de 1980, tanto nacionalmente quanto na Europa e nas Américas do Norte, Central e Sul (ALVIM, 2012, p. 63- 69).

Foi em 1940 que sua carreira começou, com a canção *O jasmineiro*, interpretada pelo soprano Alma Cunha de Miranda e tendo a própria compositora ao piano, em apresentações realizadas no Rio de Janeiro, na época capital do país. Composta com os versos de Oradia Oliveira, essa canção professa o folclore e a vanguarda. Gravações da folclorista Inezita Barroso

⁸¹ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/cristina-maristany>. Acesso em 28 jun. 2020.

⁸² *El clavelito en tus lindos cabellos...*, de Francisco Mignone com Cristina Maristany, acompanhada pela Orquestra de Concertos em disco Columbia 8144-B (matriz 1089). Gravado em maio de 1935. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WYpqv9Eq93g>. Acesso em 28 jun. 2020.

e de Nat King Cole – que em sua vinda ao Brasil escolheu registrar *Caboclo do Rio* – renderam um grande sucesso nacional e estrangeiro (ALVIM, 2012, p. 63, 66).

No ano de 1949 comandou um programa de calouros na Rádio Tupi, intitulado *Hora dos Comerciantes*, subvencionado pelo Sesc. Em 1970, foi compositora da peça teatral *A ceia dos Orixás*, em parceria com Dora Pinto. Em 1975, deu uma grande gira pela Europa com o soprano Antéa Cláudia, ambas recebendo excelentes críticas e duas medalhas de ouro, incluindo concertos em Milão e Veneza. Em 1976 foi homenageada com a medalha de honra ao mérito Sílvio Deolindo Fróes e uma placa nominada no frontispício de uma sala do Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador, na Bahia. As homenagens se estenderam do IV Festival de Artes Alcina Navarro, no qual suas composições foram executadas por uma plêiade de cantores de fora do país, ao 9º Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro e também ao Conservatório Brasileiro de Música, que de 1979 a 1983 realizou três certames em propriedade da divulgação da música de Babi de Oliveira (ALVIM, 2012, p. 67-76).

Segundo consta no catálogo do *Grupo de estudos sobre a canção brasileira*, ligado à UFMG⁸³, a produção de Babi de Oliveira conta com aproximadamente duzentas canções, publicadas por Mangione, Irmãos Vitale, Arthur Napoleão, Lítero Musical Tupy, Guanabara e Serestas Edições Musicais, várias delas ainda manuscritas⁸⁴ (SANTOS, 2011, p.181)

Canção que figura entre as mais executadas de Babi de Oliveira, *Recomendação* foi composta sobre texto de Índia Rêgo, em 1958. Foi estreada em 29 de outubro do mesmo ano pelo soprano Aylza Pimenta Bueno, em um recital no Clube Naval do Rio de Janeiro (ALVIM, 2012, p. 38) e publicada em 1960 pela Vitale (OLIVEIRA, 1960)⁸⁵.

Composta em métrica quaternária, a obra com 32 compassos ocupa uma extensão vocal de F3 a Gb4. De antemão, essas características iniciais na tonalidade original sugerem o emprego de vozes agudas em sua execução: sopranos e tenores

⁸³ Disponível em: <https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoabrasileira.nfs/oguia?openform>.

⁸⁴ Pode-se entrar em contato com Celeste Dutra, filha da compositora, pelo do endereço postal Avenida Atlântica 2150, apto. 1002, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, CEP 22021-001.

⁸⁵ Encontramos menções a esta canção nos receiptais que seguem: intérprete Aylza Pimenta Bueno, em 29 de outubro de 1958, no Clube Naval do Rio de Janeiro; intérprete Alexandre Trik, em 9 de julho de 1959, no Salão do Hotel Glória do Rio de Janeiro; intérpretes Beatriz Carneiro e Ruth Santos, em 28 e 29 de abril de 1978, no 1º Concurso Nacional de Canto Babi de Oliveira, promovido pelo Conservatório Brasileiro de Música no Auditório Lorenzo Fernandez, no Rio de Janeiro.

. Sugerimos um andamento de semínima = 60, tendo em vista a disposição do texto-música⁸⁶.

A tonalidade original, Lá bemol Maior, é propícia para sopranos e tenores⁸⁷ (SANTOS, 2011, p.181).

Segue a letra da canção, escrita por Índia Rego.

Recomendação

Se vais partir
levando o que sonhei
as horas felizes
que irrefletidas te dei

Se vais levar tudo, tudo,
por que não levas também
esta saudade tão tua
que tu me deixas, meu bem?

O verso escrito pela poetisa Índia Rego tem um par estrófico de quatro versos cada um. A primeira das estrofes tem métrica irregular e de forma livre, mas a segunda possui versos de sete sílabas com acentuação regular, o que, de maneira eficaz, transparece na obra composta por Babi. Na já mencionada primeira parte da canção, estabeleceu-se uma forma mais sem formatação e tendo o texto como luz final. A segunda parte já está estabelecida em uma métrica mais regular e formatada.

A prosódia segue o rigor mozartiano. A expansão na escrita musical se deve ao caráter bastante misto da canção. Com um clímax claro, mantém um início na região da fala, sem a necessidade de rigor impostativo, deixando o discurso musical fluir. O prelúdio pianístico (Figura 4.4), escrito em oitavas com intermédio de arpejos, remete-nos a um clímax de canções hollywoodianas radiofônicas de caráter romântico, que se assemelha tanto ao gosto

- ⁸⁶ Neste trabalho, sugerimos as seguintes correções, a partir da edição impressa: Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura. A extensão da canção foi evidenciada sob o título.

- O arpejo no 2º compasso, subsequente ao acorde arpejado escrito em mínimas, antes grafados com figuras de tamanho normal, foi mudado para a grafia com figuras pequenas, as usadas para notas de ornamentos, buscando coerência com a mesma escrita dos compassos 30-31.

- No compasso 14, na parte do canto, foi acrescentada a divisão rítmica das sílabas “LI-ZES” como duas mínimas.

- No compasso 18, foi acrescentada a divisão rítmica das sílabas “TU-DO” como duas mínimas.

- No compasso 30, foi acrescentada a divisão rítmica das sílabas “TU-A” como duas semínimas.

- No compasso 31, foi acrescentada a divisão rítmica das sílabas “DEI-XAS”, como semínima + mínima.

- As datas de nascimento e morte das compositoras foram acrescentadas (SANTOS, 2011, p.181).

⁸⁷ Sugerimos transposições para Sol Maior no caso de interpretação por *mezzo-soprano* ou barítono, e para Fá Maior, no caso de baixo.

norte-americano do início do século, quanto às canções de gosto popular das décadas de 1940 a 60 no Brasil.

Figura 4.4 – Introdução com remissão a canções hollywoodianas radiofônicas e a canções populares. Babi de Oliveira, *Recomendação*, comp. 1-9

Fonte: OLIVEIRA, Babi. *Recomendação*. Texto de Índia Rêgo. São Paulo: Irmãos Vitale, 1960. 1 partitura. Voz e piano.

Os quatro primeiros versos postos em voz proporcionam liberdade de execução e na condução no tempo musical, demonstrando claramente o texto como motivo condutor da melodia, tendo as frases vocais comentadas imediatamente pelo piano, por meio de arpejos de maneira improvisada (Figura 4.5).

Figura 4.5 – Tempo flexível nas quatro primeiras frases vocais. Babi de Oliveira, *Recomendação*, comp. 9-16

Fonte: OLIVEIRA, Babi. *Recomendação*. Texto de Índia Rêgo. São Paulo: Irmãos Vitale, 1960. 1 partitura. Voz e piano.

No compasso 17, o acompanhamento se avoluma com inclusão de acordes na melodia pianística, com seqüências melódicas ao canto, e uma métrica mais regular na mão esquerda do piano que propõe um maior controle rítmico até o compasso 30, no qual o piano retoma os arpejos de maneira livre e improvisada, levados pela linha do canto (Figura 4.6).

Figura 4.6 – Tempo mais rigoroso. Babi de Oliveira, *Recomendação*, comp. 17-29

17 18 19

Se vais le - var tu - do tudo,

19 20 21 22

por-que não le-vas tam-bém es-ta sau-da - de tão tu - a,

23 24

que tu me dei - xas, me bem?

25 26 27

Se vais le - var tu - do, tu - - do

27 28 29

Por - que não le - vas tam - bem

mp

8^{va}.

Fonte: OLIVEIRA, Babi. *Recomendação*. Texto de Índia Rêgo. São Paulo: Irmãos Vitale, 1960. 1 partitura. Voz e piano.

Pelo arcabouço da compositora e por flertar com a música popular brasileira, mantendo uma estrutura de *Lied*, esta canção se faz permanente no repertório de cantores populares como Inezita Barroso e Luiza Sawaya⁸⁸, e líricos, como no de Agnes Ayres.

O estilo dessa canção, com roupagem hollywoodiana radiofônica, permite usar ou não uma impostação vocal mais lírica, não necessariamente operática, sendo que a homogeneidade de timbre, o *legato* e o equilíbrio dinâmico são características essenciais a percorrer. As frases longas e entremeadas por longos tempos reflexivos e respiratórios são uma oportunidade para arquitetar fraseologicamente, evitando capitalizar notas ou sílabas textuais, o que impediria a realização da forma final da frase de maneira orgânica (MILLER, 1997, p. 111; SANTOS, 2011, p. 240).

⁸⁸ Encontramos gravações dessa canção nos discos de Ataíde Back com Arnaldo Rebello ao piano (BECK, REBELLO, 1960), do soprano Laurici Avila Prochet, com o tenor e Babi de Oliveira ao piano (BABI DE OLIVEIRA, 1969), Paulo Melo e Dília Tosta (MELO; TOSTA, 2003), Rodrigo Esteves, Karin Uzun e Achille Picchi (ESTEVES; UZUN; PICCHI, 2007) e Luíza Sawaya (2009).

Considerações finais

Concluimos que a formatação de um identificador vocal e de sua práxis (ZUMTHOR, 2000) é unificada por movimentos históricos de determinada época. Na música veiculada pelo rádio nos idos de 1950, prevalece o *status* de um soprano como Agnes Ayres e Leonilde Provenzano ou de Juanita Cavalcanti e Cristina Maristany, por exemplo; não há sobreposição de quilates na valorização de suas performances na mídia. A designação das ditas “rainhas do rádio” Maristany, Cavalcanti e Provenzano, como também o soprano Agnes Ayres, justifica vestes e performances muito semelhantes, modo formal de se portar e donaire na vestimenta de uma época, a ortoépia no modo de falar – tudo isso e a continuidade dessas percepções almejam, de maneira delicada, revelar-se na voz feito canto, tanto na arte lírica quanto no segmento popular.

O descompromisso de uma iconografia jamais existirá; sua existência é corroborada por sua funcionalidade, como compromissos a serem saldados, nova gira, sucessos a serem lançados e estrada biográfica. Passados os anos 1950, os numerosos e prolixos tópicos de semanários, encartes e frontispício de álbuns se fazem com posição de *signos* de alta importância. Ao fazer as vezes de continente do conteúdo, o frontispício será de constituição partícipe do projeto fundamental e denotando a empresa de gravação, o selo da gravação, a casa discográfica, a performer e a temática do álbum.

Chegamos à conclusão a que Christian Marcadet (2007) chama “fato social total”, fazendo uso de conceitos de Zumthor (1985; 1997; 2005), objetivamente, na música de três minutos e meio, como é o caso de canções para a mídia. Por analogia, há compreensão de uma projeção da oralidade técnica da mídia; são vias pelas quais acontece o desenvolvimento desse repertório (VALENTE, 2003), caracterizando como performance a ação sofrida por tecnocracias em voga, que fazem permissão e sumiço da espacialidade da voz ao vivo. Escasseia a função de tatear, guardadas as devidas proporções, o espaço ocupado, o imagético peso, a suposta emanção de calor, a superfície de contato e o movimento de expansão – são aspectos de construção da voz na mídia, seu produto final (ZUMTHOR, 2005, p.19).

Não obstante, devemos reconsiderar não somente as vias dos canais ou espaços ocupados na cena, mas o *reverb*, *echo*, *filter* e *feedback* dos microfones, que sinalizam notas estranhas timbricamente falando e diferentes formatos de ataques das notas. Ressaltemos, ainda, a importância de constituição do quebra-cabeças dos arranjos e da instrumentação que revelam não somente a uniteralidade de opções estéticas da intérprete que as fez, mas a de

escolhas feitas por uma larga congregação. Essa enorme gama de paletas estratégicas conluia no reforço de um padrão da estética vigente e através da cultura corrente, além de eleger diversidade, como podemos relatar sobre modismos de uma época.

O segmento popular da música nos transmite mais proveitosa ideia, uma vez que o performer se faz valer e ser ouvido por meio de um herói, podendo dar vida sem peias de uma cultura determinada, árbitra nesse criar. O cançonetista em seu objeto cambia suas diretrizes, fazendo uso de rítmica diversa, e de timbres pertinentes ao gesto da canção. Dessarte, raciocinando sob esse prisma, concluímos que o rádio fez vezes da realização de uma primitiva oitiva no seio de nossas performers, alicerçando em suas bases perícias da audição e da voz (TOMATIS, 1969).

Conforme dizem Castarède (1988) e Tomatis (1969), vozes se avizinham do puro afeto, transitam comunicativamente com um duplo código – “o dito e o não dito” – no qual sobejam características psicológicas, assim como uma “pulsão irracional” fala sobre o que não queremos aparentar (FÓNAGY, 1983), trazendo-nos primitiva audição, a uterina, a voz materna e o pranto de uma criança.

Consideremos sobremaneira que muito adiante desse aspecto de pulsão e do jogo da máquina cultural, alguns cantores com caracteres *sui generis* percorreram afamados caminhos, e tantos outros “tecnicamente” sob parâmetros estéticos não o fizeram.

[...] a construção de uma *persona* musical e midiática, as formas de entoar e dizer as canções, o tom, o timbre das vozes as repetições de acordes e introduções que se tornam velhas conhecidas dos ouvintes e as estórias narradas nas letras acionam mecanismos de identificação e projeção (MORIN, 1975) ou mesmo formas de interpelação (FRITH, 1996; VILA, 1996) no público, trazendo formas de colocar-se no lugar desse “eu” que canta, compartilhando o protagonismo das alegrias e infelicidades do amor, das relações e da vida. (PEREIRA, 2016, p. 30)

Sem delongas, com a carreira de nossas heroínas vetorialmente afetando suas vocalidades, plasticamente delineando e construindo suas vozes e os seus corpos em belas imagens fruto de uma imagética poderosa por meio do som, outrossim, ambos são aferrados de maneira histórica, concluindo que inexistem vozes, *personal branding* e *personas* vocais sem corpos. Como produtos de uma soma matemática da história, pelas ações performáticas, concomitantemente estigmatizadas e erigidas nas subjetividades e fatores sociais, resultam nas personagens vocais veiculadas por mídias.

Temos que a partir do conceito de *performance*, em conjunto ao contexto histórico e das mídias, sabemos que uma personagem vocal se cria por vias altamente poéticas, como a

tímbrica, o texto, a imagética, a gestualidade, a tecnologia etc. E, dessa forma, a memória, leia-se o registro mnemônico musical, se fundamenta por essas mesmas vias de vocalidade, de materialidade e circunstancialidade.

Com essa proposição fizemos um resgate cultural de arte lírica veiculada pela Rádio Gazeta de São Paulo e principalmente pelo soprano Agnes Ayres Pereira (1925-2008), por meio de referida pesquisa, prospecção de dados escritos e fonográficos, organização, análise e registro documental escrito, de um arcabouço comparativo do que foi realizado dentro das dependências da referida rádio como “escola” formadora de cantores e formadora de espectadores e o que era realizado no Teatro Municipal de São Paulo, inclusive com mesmo elenco e mesmo repertório, com a sua circulação, seus meios de expressão, estilos, técnicas utilizadas nos programas ao vivo e nas apresentações de diversos segmentos dos programas dedicados ao repertório vocal, vocalidade, arranjos e instrumentações utilizadas pelos regentes dos programas, como os maestros João de Souza Lima (1898-1982) e Armando Belardi (1898- 1989).

Sem mais, queremos promover uma reflexão sobre como era realizada a educação de um cantor do segmento erudito dentro da Rádio Gazeta de São Paulo e como eram utilizadas todas as informações apreendidas pelos cantores, tendo Agnes Ayres Pereira e sua brilhante e extensa carreira como soprano operático, de concertos, de música de câmara e coralista como foco – e vendo também como outras cantoras de outros segmentos musicais se utilizaram desse padrão de vocalidade para realizar seus determinados repertórios, tão importantes para a cultura musical brasileira.

Bibliografia consultada e referências

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ADAMI, Antônio. Revista do programa de Pós-Graduação em Comunicação Social- Opinião Pública da Idade Mídia: Rádio Cultura – a voz do espaço. *Comunicação & Sociedade*, Universidade Metodista, São Paulo, v. 28, n. 46, p. 129-142, 2006.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. v. 1. 3.ed. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos, 26)
- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito da narrativa. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 1991.
- ALVIM, Vânia Maria dos Guimarães. *Babi de Oliveira: recortes da vida, da obra e catalogação de suas composições para canto e piano*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2012.
- ANDRADE, Attila de. *A glória de Augusta Candiani*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1973.
- ANDRADE, Ayres de. O Theatro e a Religião. *Revista Brasileira de Música*. Vozes de Petrópolis. Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, v. 1, fasc. 1, p. 30-43, jan.-mar. 1934.
- ANDRADE, Mário. Fosca. Edição comemorativa sobre Carlos Gomes. *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, v.3, fasc.2, p.251-263, 1936.
- ARAÚJO, Marconi. *Belting contemporâneo: aspectos técnico-vocais para teatro musical e música pop*. Brasília: MusiMed, 2013. (Todo Canto)
- ATALA, Fuad. *Alceo Bocchino: um humanista a serviço da música*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)
- AYRES, Agnes. Entrevista concedida a Lauro Gomes. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura FM, 1986a. Transcrição de Benedicto Bueno Gurgel Júnior. Acervo familiar. Acesso em: 8 out. 2018.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. São Paulo: Edusp, 2010. (Os Fundadores da USP, v. 1)
- BALDERI, Elvira. *Uma história de Arte e Amor*. São Paulo: Scortecci, 2007.

BANET-WEISER, Sarah. *Authentic™: the Politics of Ambivalence in a Brand Culture*, v.30. New York: New York University Press, 2012. (Critical Cultural Communication)

BAPTISTA FILHO, Zito. *A ópera*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BARRENECHEA, Lúcia. Pesquisa no Brasil: balanços e perspectivas. *OPUS – Revista da Anppom*, Campinas, n. 9, p. 113- 11, dez. 2013.

BARRETO, Mário R. *Fernando Teixeira: o canto de um brasileiro*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002a. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro).

BARRETO, Mário R. *Lourival Braga: um barítono verdiniano*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002b. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro).

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BELARDI, Armando. *Vocação e Arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, Cunha-Facchini, 1986.

BERTONI, Estêvão. A grande soprano falava baixinho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. C4, 10 dez. 2008.

BETTO, Frei. *Ofício de escrever*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Negras líricas: duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII-XIX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Música: velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Música em questão*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

BLOMBERG, Carla. Histórias da Música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. *Música e Artes. Projeto História. Revista do Programa de Pós-Graduados de História*, PUC, São Paulo, n. 43, p. 414- 444, 2001. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article.view/8040>. Acesso em: 9 set. 2020.

BLUNDI, Antonio. *A ópera e seu imaginário*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

BOCELLI, Andrea. *A música do silêncio*. Tradução de Cláudia Zavaglia. São Paulo: Évora, 2013.

BOCELLI, Andrea. *Luciano Pavarotti: um mestre para todos*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de Wanderley Geraldi. *Rev. Bras. Educ.*, Campinas, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 out. 2019.

BORTOLI, Fernando de. *Bidu Sayão: “o rouxinol brasileiro”*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1992.

BOUCHARD, Vincent. *Le personnage vocal. Une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*. Montreal: Université de Montreal, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Os três estados do capital cultural*. Publicado originalmente in *Actes de la recherche em sciences sociales*. Tradução de Magali de Castro. Revisão técnica de Maria Alice Nogueira. Paris, n. 30, p. 3-6, nov. 1979.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola; FIALDINI, Rômulo. *Teatro Municipal de São Paulo: grandes momentos*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 1993.

BRUNEL, Pierre; WOLFF, Stéphane. *A ópera*. Direção da ed. brasileira de Bruno Furlanetto. Tradução de Bárbara Eliodora, Vera Mourão e Julio Cartaghnnon. Rio de Janeiro: Salamandra, 1988.

BUDDEN, Julian. *Verdi*. 3.ed. Cambridge: Oxford University Press, 2008.

BURTON, D. Fischer. *The Elixir of Love*. Miami, Florida: Opera Journey, 2003. (Opera Study Guide and Libretto Series. Opera Journey Lecture Series)

BURTON, D. Fischer. *Lucia di Lammermoor*. Miami, Florida: Opera Journey, 2007. (Opera Classics Library. Opera Journey Lecture Series)

BURTON, D. Fischer. *The Barber of Seville*. Miami, Miami, Florida: Opera Journey, 2017. (Opera Study Guide and Libretto Series. Opera Journey Lecture Series)

CALDAS, Waldenyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Sesc, Estúdio Nobel, 1995.

CAMARGOS, Márcia. *Theatro Mvncipal de São Paulo 100 anos: palco e plateia da sociedade paulistana*. São Paulo: DMP, Ministério da Cultura, Ipsis, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova História da Música*. Rio de Janeiro: Alhambra. 5.ed. revista e atualizada, 1977.

CARPEAUX, Otto Maria. *O canto do violino e outros ensaios inéditos*. Balneário Camburiú, SC: Livraria Danúbio, 2016.

CARRERAS, José. *Cantar con el alma*. Autobiografia. Barcelona: Ed. B. Barcelona, 1989.

CARUSO, Dorothy. *Enrico Caruso, sua vida e sua morte*. Tradução de Marta Rodolfo Schmidt. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

- CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de. *Vida de Carlos Gomes*. 3.ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1946.
- CARVALHO, Ricardo. *Maestro! Uma biografia: a volta por cima de João Carlos Martins e outras histórias*. Belo Horizonte: Gutemberg, 2015.
- CASOY, Sérgio. *Ópera e outros cantares*. São Paulo: Perspectiva, 2006a. (Debates, 305)
- CASOY, Sérgio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006b.
- CASOY, Sérgio. *A invenção da ópera. Ou a história de um engano florentino*. São Paulo: Algor, 2007.
- CASOY, Sérgio. *Contos de óperas e cantos*: São Paulo: Algor, 2009.
- CASTARÈDE, Marie-France. *A voz e seus sortilégios*. Tradução de Maria Jorge Vilar Figueiredo. Lisboa: Caminho, 1988.
- CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem: A História e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAVAGNINO, Giordano. Licinio Refice, Cecilia. *GBOPERA Magazine*, Itália, Associazione Culturale GB Opera, 19 dez. 2015. Disponível em: <http://www.gbopera.it/2015/12/licinio-refice-1883-1954-cecilia-1934/>. Acesso em: 6 de jun. 2018.
- CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: “andiamo in ‘merica”*. 2.ed. fac-similar comemorativa do centenário da imigração italiana no Brasil, 1875-1975. São Paulo: Livraria Martins, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- CERQUEIRA, Paulo de Oliveira C. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: edição do autor, 1954.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.
- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CHAVES, Celso Loureiro. *Memórias do Pierrô Lunar e outras estórias musicais*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- CHAVES JR., Edgar de Brito. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.
- CHENEY, George; LAIR, Daniel J.; SULLIVAN, Katie. Marketization and the Recasting of the Professional Self: The Rhetoric and Ethics of Personal Branding, *Management Communication Quarterly*, n.18, n.3, p.307-343, fev. 2005.
- CHION, Michel. *Música, media e tecnologias*. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 1997.

- CHOTIL, Mazé Torquato. *Maria d'Apparecida: negroluminosa voz: esboço biográfico*. São Paulo: Alameda, 2020.
- CHUEKE, Zélia (Org.). *Leitura, escuta e interpretação*. Curitiba: Editora UFPR, 2013.
- CLAUDIA, Antea. *Fatos pitorescos dentro e fora da cena lírica*. Rio de Janeiro: Fábrica de Livro, 2002.
- CLÉMENT, Catherine. *A ópera ou a derrota das mulheres*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- CLÉMENT, Félix; LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire des operas (Dictionnaire lyrique): contenant l'analyse et la nomenclature de tous les operas*. Paris: Hachette, [1881] 2013.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. v. 1. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. v. 3. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana*. v. 5. São Paulo: Perspectiva, 2002a.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera italiana após 1870*. v. 6. São Paulo: Perspectiva, 2002b.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera clássica italiana*. v. 7. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*. v. 2. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COLAGIOVANNI, Michele. *Una Stanza per Refice*. Cesena: Stilgraf, 2006. Disponível em: <http://www.liciniorefice.it/2006/>. Acesso em: 6 de jun. 2018.
- COLASANTI, Marina. *Gabriella Besanzoni: una voce di battaglia*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro).
- COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*, São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2003. (Debates, 289)
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do Século XIX?* São Paulo: Senac, 2006. COLI, Juliana M. *Vissi D'Arte: por amor a uma profissão*. São Paulo: Annablume, 2006.
- COLI, Juliana. *Iconografia musical dos meios de comunicação de massa: a Rádio Gazeta de São Paulo (Brasil)*. In: VALENTE, Heloísa Duarte: *Uma musica dolce suonava...: memória e nomadismo na canção ítalo-paulistana*. Campinas: MusiMid, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010a. p.330-339.
- COLI, Juliana M. *Media e profissão artística: investigações sobre as influências da Rádio Gazeta na produção, difusão e consolidação do mercado profissional para a música erudita e a ópera em São Paulo (Brasil) de 1960 a 1970*. 2010. Relatório técnico-científico (Pós-Doc, CNPQ) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010b.

COLI, Juliana M. *Media e profissão artística: investigação sobre as influências da Rádio Gazeta na produção, difusão e consolidação do mercado profissional para a música erudita e a ópera em São Paulo (Brasil) nas décadas de 1960 e 1970*. Campinas: Centro de Memória, Unicamp, 2010c.

COLI, Juliana M. As vozes profissionais do cantor: a carreira de Niza Castro Tank na Rádio Gazeta de São Paulo. In: VALENTE, Heloísa D.; COLI, Juliana M. (Orgs). *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

COLI, Juliana M. O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo. (Versão ampliada dos *Anais...* do XXI Congresso da Anppom, Uberlândia, 2011.) *Opus*, v. 22. n. 2, p.173-192, dez. 2016.

COLI, Juliana M.; FARIAS, Raphael F. L. Estética e memória da canção das mídias a partir dos registros fonográficos das cantoras do rádio nos anos 1950. *Revista dispositiva*, Belo Horizonte, PUC Minas, Dossiê Mídia e memória, v. 7, n. 11, p. 48-59, 2018.

CONATI, Marcello. Formazione e affermazione di Gomes nel panorama dell'opera italiana. In: VETRO, Gaspare Nello. et al. *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani raccolti e commentati*. Milão: Nuove Edizioni, 1977. p. 33-37.

CONE, Edward Toner. *The composer's voice*. Berkeley: University of California Press, 1972.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Tradução de Luiz Paulo Horta. São Paulo: Realizações, 2011.

CORREIO DA MANHÃ. [s.n.]. Rio de Janeiro, sexta-feira, 13 abr. 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1011902596181/I0009384-20Alt=001811Lar=001313LargOri=004987AltOri=006879.JPG>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CORREIO DA MANHÃ. [s.n.]. Rio de Janeiro, domingo, 21 out. 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/cache/2322208991358/I0068242-20Alt=001908Lar=001330LargOri=004530AltOri=006500.JPG>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CORREIO DA MANHÃ. [s.n.]. Rio de Janeiro, sábado, 19 out. 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3328703765484/I0082970-20Alt=001948Lar=001313LargOri=004992AltOri=007405.JPG>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CORREIO DA MANHÃ. [s.n.]. Rio de Janeiro, sábado, 3 maio 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/cache/2322208991358/I0090606-20Alt=002069Lar=001330LargOri=004872AltOri=007578.JPG>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CORREIO DA MANHÃ. [s.n.]. Rio de Janeiro, sexta-feira, 16 maio 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/cache/2322208991358/I0091168-20Alt=002032Lar=001330LargOri=004904AltOri=007492.JPG>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CORREIO DA MANHÃ. [s.n.]. Rio de Janeiro, sexta-feira, 31 jul. 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/cache/2322208991358/I0094394-20Alt=002019Lar=001330LargOri=004903AltOri=007443.JPG>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CORREIO DA MANHÃ. [s.n.]. Rio de Janeiro, quarta-feira, 31 dez. 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/cache/2322208991358/I0100816-20Alt=002026Lar=001330LargOri=004952AltOri=007544.JPG>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CORREIO DA MANHÃ. [s.n.]. Rio de Janeiro, terça-feira, 19 maio 1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/cache/2322208991358/I0106018-20Alt=002042Lar=001330LargOri=004944AltOri=007592.JPG>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CORREIO DA MANHÃ. [s.n.]. Rio de Janeiro, terça-feira, 19 maio. 1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/3328703765484/I0008912-20Alt=001908Lar=001313LargOri=004785AltOri=006953.JPG> Acesso em: 20 abr. 2019.

CROSS, Milton. *Outras óperas famosas*. Tradução de Edgard de Brito Chaves Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint Ediouro, 1985.

CROSS, Milton. *As mais famosas óperas*. 2.ed. Tradução de Edgard de Brito Chaves Júnior. São Paulo: Ediouro, 2002.

CUNHA, João Itiberê da. *Il Guarany* (1870): Algumas palavras sobre a ópera. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. esp. dedicado a Carlos Gomes, p. 246-250, 1936.

DAL MORO, Maria Teresa. *Maria Henriques: a mitológica Maria*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro).

DALMONTE, Rossana. Voci. In: NATTIEZ, J.-J.; BENT, M.; DALMONTE, R.; BARONI, M. (ed.). *Enciclopedia della Musica*. Turin: Einaudi, 2001.

DANIEL, Denis Allan. *Bidú: paixão e determinação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2019.

DE RENSIS, Raffaello. *Gigli, o cantor do povo*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva, 1953.

DEL MONACO, Mario. *Minha vida, meus sucessos*. Tradução de Ilza Corrêa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DIAS, Saulo S. A.; COLI, Juliana. Da Rádio Gazeta para o Selo Chantecler: a gravação da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes. *Per Musi*, Belo Horizonte, UFMG, N. 17, p. 1-17, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/citationstylelanguage/get/turabian-fullnote-bibliography?submissionId=5177&publicationId=4963>. Acesso em: 7 set. 2018.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Tradução de Bruno Luiz Furlanetto. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

DINIZ, André; CUNHA, Diogo. *A República cantada: do choro ao funk, a história do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DISSENHA, Fernando. *Os trompetistas e o repertório da Osesp nas temporadas de concerto de 1977 a 1980*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2017.

DI STEFANO, Giuseppe. *El arte del canto*. Tradução de Ariel Bignami. Buenos Aires: Javier Vergara, 1991.

ERMAKOFF, George; MASCARO, Cristiano. *Theatro Municipal do Rio de Janeiro 100 anos*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2010.

FÉLIX, Sandra S. M. P. *O ensino de canto no Brasil: uma visão histórica e uma reflexão aplicada ao ensino de canto no Brasil*. 1997. 90f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

FÓNAGY, Iván. *La vive voix: Essais de Psycho-phonétique*. Paris: Payot, 1983.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Memórias de Vera Janacópulos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.

FREIRE, Vanda L. Bellard. Pesquisa em Música e interdisciplinaridade. *Música Hodie*, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 81-92, 2010.

FREIRE, Vanda L. Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Faperj, Garamond Universitária, 2013.

FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, Clock, 1985.

FURLANETTO, Bruno. *Paulo Fortes: o barítono do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)

FURLANETTO, Bruno. *Diva Pieranti: divina diva*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro).

GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: documentos comentados*. São Paulo: Algor, 2008.

GOMES, Simone L. *Maresca: formação e trajetória profissional*. 2008. 121f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Cidade de São Paulo (Unicid), São Paulo, 2008.

GOSSETT, Philip; ASHBROOK, William; BUDDEN, Julian; LIPPMANN, Friedrich. *Mestres da ópera italiana I: Rossini, Donizetti, Bellini*. Tradução de Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1989.

GUARRACINO, Serena. *La prima-donna all'opera*. Scrittura e performance nel mondo anglofono. In: PALUSCI, Oriana. *Intersezioni: Collana di anglistica*. Trento: Tangram Edizioni Scientifiche, 2010.

GUERRA, Regina. *Francisco Mignone: Chico, o rei – um súdito da música*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro).

GUERRINI JÚNIOR, Irineu. *A elite no ar. Óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

HINES, Jerome. *Great singers on great singing*. New York: Limelight, [1982] 2004.

HOLLANDA, Cirlei de. *Henrique Morelenbaum: mestre da música*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro).

HOWARD, H. Wendell. Who's Cecilia? What is She? *Logos*, v. 18, n. 3, p. 15-32, Summer, 2015. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/HOWWCW>. Acesso: 19 fev. 2018.

HUFFINGTON, Arianna. *Maria Callas, a mulher por trás do mito*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

IGAYARA-SOUZA, Susana. *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.

JOTA. In: *Diccionario de la lengua española*. 22.ed. Madrid: Real Academia Espanhola, 2019. Disponível em: <http://buscon.rae.es/draeI/>. Acesso em: 18 maio 2020.

JOVANOVIC, Aleksandar. (Ed.). 7 de outubro de 1951: Beniamino Gigli dá récita na Igreja Matriz da Sagrada Família. *Fundação Pró-Memória São Caetano do Sul*, ano X, n. 9, p. 21-2, 1999. Disponível em: <http://www.fpm.org.br/Publicacoes/PDF/36>. Acesso em: 13 nov. 2020.

JUVARRA, Antonio. *I segreti del bel canto*. Milano: Curci, 2006.

KARABTCHEVSKY, Isaac. *O que é ser maestro: memórias profissionais*, Depoimento a Fátima Valença. Rio de Janeiro: Record, 2003. (O que é ser)

KENDALL-DAVIES, Barbara. *Life and Work of Pauline Viardot Garcia, volume I: The Years of Fame 1836-1863*. 2.ed. Cambridge (UK): Cambridge Scholars Publishing, 2003.

LAURI-VOLPI, Giacomo. *Vozes paralelas*. Tradução de Jotagê. São Paulo: Ricordi, 1956.

LEBRECHT, Norman. *Maestros, obras-primas e loucura*. Tradução de Rafael Sando; Rio de Janeiro: Record, 2008.

LEHMANN, Lilli. *Aprenda a cantar*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [1902],1984.

LIEBNER, János. *Mozart on the Stage*. New York, Washington: Praeger, 1972.

LIMA, João Souza. *Moto perpétuo: a visão poética da vida através da música: autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: Ibrasa, Biblioteca estudos brasileiros, 1982.

LIMA, Rogério Barbosa. *Paulo Fortes, um brasileiro na ópera: biografia*. Rio de Janeiro: Antigo Leblon, 2004.

- LOPES, José Carlos Neves. *Constantina Araújo, uma soprano brasileira*. Cornélio Procópio (PR): Universidade Estadual do Norte do Paraná, 2015. Disponível em: <http://www.ccp.uenp.edu.br/assets/downloadmanager/click.php?id=eb14>. Acesso em: 13 ago. 2018.
- LOPES, Sara. *Niza de Castro Tank: Niza, apesar das outras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. (Aplauso; Perfil)
- MACIEL, Mônica Amaral. *O cantor no palco- Aspectos ideológicos e sociológicos do canto lírico no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- MACHADO, Luís Eduardo Wexell. *Oralidade e escrita: a performance da memória, segundo o olhar de Paul Zumthor. Kaliope*, São Paulo, ano 2, n. 3, 2006.
- MAGNO, Carlos. *Maria de Sá Earp: uma idealista no palco do Municipal*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)
- MAIA, Marta R. A diversidade musical do rádio paulistano nas décadas de 30 a 50. In: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 5., 2007, *Anais...* São Paulo, 2007. p.1-15.
- MARAGLIANO, Rachele. *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*. Milano: Curci Milano, 1970.
- MARCADET, Christian. Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa. In: VALENTE, Heloísa D. (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2007.
- MARIZ, Vasco. *A canção de câmara brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- MARQUES, Clóvis. *Mário Tavares: uma vida para a música*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MARTINS, Ana Cecília. *Violeta Coelho Netto de Freitas – filha do Ocidente, dama do Oriente*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)
- MATARAZZO, Thais; COMEGNO, Valdir. *A dinastia do Rádio Paulista*. Bragança Paulista: ABR, 2013.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música, maestro! Do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.
- MEDAGLIA, Júlio. *Neyde Thomas – vida e arte*. Curitiba: Posigraf, 2011.

- MEIHY, José. C. *Manual de história oral*. 4.ed. São Paulo: Loyola, 2005.
- MELHEM, Nubia S. (org.). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em cartaz*. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2011.
- MENICUCCI, Delfo. *Scuola di canto lírico e moderno – indagine sulla tecnica di affondo*. Palermo (Itália): Omega, 2002.
- MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- MIGNONE, Francisco. *El clavelito en tus lindos cabellos...* Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Co., [1933] 1962. 1 partitura. Voz e piano.
- MIKLÓS BÖHM, György. *Enrico Caruso na América do Sul*. O mito que atravessa o milênio, uma biografia analítica. São Paulo: Cultura, 2000.
- MILLER, Richard. *National schools of singing*. English, French, German and Italian techniques of singing. 2.ed. Maryland: Scarecrow Press, 1997.
- MOREIRA, Daniela, S.; GOLDBERG, Luiz G. Barítono Ernesto de Marco: visões sobre a performance do artista a partir de críticas do Jornal Correio da Manhã (RJ). In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CRÍTICA: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabara, 1., 2019, Pelotas. (orgs.) Amanda Oliveira; Luiz Guilherme Goldberg. *Anais...* p. 92-100. Pelotas (RG): Ufpel, 2019. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/>. Acessado em: 13 mar. 2020.
- MOREIRA, Daniela, S.; PACHECO, José V. Intercâmbios musicais: o Brasil na Itália através da voz de Ernesto De Marco. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29., 2019, Pelotas. *Anais...* Pelotas (RG): Anpom, 2019. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/view/5716/2307>. Acessado em: 24 ago. 2020.
- MOREIRA, Pedro Lopes. *A voz e o canto – tratado de empostação e ortofonia*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas, Tipografia do Patronato, 1942.
- MOREIRA, Pedro Lopes. *Cantores célebres*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas, Tipografia do Patronato, 1943.
- MOREIRA, Pedro Lopes. *Dicção lírica*. Rio de Janeiro: Mundo Espírita, 1944.
- MOREIRA, Pedro Lopes. *A ciência do canto ou como produzir corretamente a voz cantada*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1945.
- MURCE, Renato. *Bastidores do Rádio*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- NAFFAH NETO, Alfredo. *Casta Diva: Callas e a pulsão de morte*. São Paulo: Escuta; Londrina: Eduel, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Histórias e Reflexões)

NOGUEIRA, Isabel Porto; SILVEIRA, Jonas Klug. Reflexões interdisciplinares a partir de *A arte do canto*, manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 9-38, jun. 2011. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/download/208/187>. Acesso em: 23 ago. 2020.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodramma: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, n. 10, p.7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Babi. *Recomendação*. Texto de Índia Rêgo. São Paulo: Irmãos Vitale, 1960. 1 partitura. Voz e piano.

OTERO, Gustavo Gabriel. La vuelta de *Cecilia* de Refice. *Mundoclasico*, 31 out. 2008. Disponível em: <https://www.mundoclasico.com/articulo/11968/La-vuelta-de-Cecilia-de-Refice>. Acesso em: 3 jun. 2018.

PACHECO, Alberto. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

PAHLEN, Kurt. *A ópera*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Boa Leitura, 1963.

PAULUS, Klaus. *As grandes vozes líricas brasileiras, no passado e no presente*. São Paulo: Baraúna, 2014.

PENALVA, José. *Carlos Gomes, o compositor*. Campinas: Papyrus, 1986.

PENTEADO, Sílvia. Armando Belardi: “ Vivemos uma decadência cultural”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1986. p.31. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19860216-34038-nac-0031-not/busca/Belardi+Armando>. Acesso em: set. 2017.

PEREIRA, Mirna B. *Cultura e cidade: prática e política cultural na São Paulo do século XX*. 2005. 190 f. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 2005.

PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas da América Latina. In: PEREIRA, Simone Luci; ULHÔA, Martha. (orgs.). *Canção romântica: intimidade, mediação, e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio, 2016.

PONTES JÚNIOR, Wilson. *História oral temática e arte lírica*. A escola de canto de Benito Maresca. 2015. 220 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.

PONTES JÚNIOR, Wilson. *Transmissão oral e arte lírica paulistana: narrativas sobre os modelos de ensino-aprendizagem de Leila Farah, Hermínia Russo e Isabel Maresca*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2020.

PORTER, Andrew; CARNER, Mosco. *Mestres da ópera italiana II: Rossini, Donizetti, Bellini*. Tradução de Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1989.

PRETI, Dino. (Org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: FFLCH/USP, 1999.

RATTALINO, Piero. *Le primedonne: cantanti, strumentisti, direttori d'orchestra*. In: In: NATTIEZ, J.-J.; BENT, M.; DALMONTE, R.; BARONI, M. (ed.). *Enciclopedia della Musica*. Turim: Einaudi, 2001.

RATZERSDORF, Maria E. *O soprano ligeiro na ópera: sua arte e otimização de sua técnica*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unicamp, Campinas, 2002.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. (orgs.) *Guia Ilustrado Zahar: ópera*. Tradução de Clóvis Marque- Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

RINK, John. *The Practice of Performance: Studies in musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

RINK, John. (ed.) *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes – um tema em questão*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

RONCHI, Paulo A. *O naipe de trompete e cornet nos prelúdios e sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes*. 2010. 231p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2010.

RONCHI, Paulo A.; PIRES, Roberto C. O naipe de trompete na obra de Carlos Gomes. *Isme/Glomis Electronic Journal*, v. 1, p. 52-53, 2009.

SADIE, Stanley. (ed.). *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

SADIE, Stanley; MACY, Laura. (ed.). *New Grove Book of Operas*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

SALLES, Vicente et al. Carlos Gomes, uma obra em foco. ANDRADE, Mário. *Fosca* [1873]. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1987. (Projeto Memória Musical Brasileira)

SAMPAIO, João Luiz. (org.). *Ópera à brasileira*. São Paulo: Algor, 2009.

SANTOS, Lenin. Alves dos. *O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil*. 2011. 479 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2011.

SCHÖPKE, Regina; BALADI, Mauro. (org.). *A palavra dos músicos: escritos dos compositores franceses do século XIX*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SIGNORINI, Alfonso. *Orgulhosa demais, frágil demais*. A vida de Maria Callas. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Olga Sofia Freitas. *Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: a história de uma ópera nacional*. 2011. 188 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

SIMÃO, Wilson. *Bravo! Os bastidores da ópera*. Belo Horizonte: Sistema Estaminas de Comunicação, 1993.

SOUZA, Eliane L. de. *Eleazar de Carvalho: maestro do próprio destino*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes, sedutoras na ópera*. Tradução de Ana Valéria Martins Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STERNHEIM, Alfredo. *Diogo Pacheco: um maestro para todos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. (Aplauso; Música)

TAGG, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press, 2012. Disponível em: <http://quaderna.org/philip-taggs-musics-meanings-a-modern-musicology-for-non-musos-new-york-huddersfield-mass-media-music-scholars-press-2012>. Acesso em 20 abr. 2020.

TANK, Niza de Castro. Entrevista cedida a Juliana Coli. Campinas, dez. 2009. TEIXEIRA, Sylvio B. *Estudos sobre a voz cantada*. São Paulo: A.P., 1970.

TEIXEIRA, Sylvio B. *A arte de cantar*. Campinas: Ativa – Promoções Culturais, 1976.

TINHORÃO, José R. *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TOMATIS, Alfred. *El oído y el lenguaje*. Barcelona: Molíns de Rey, 1969.

TOSI, Bruno. (org.) *A paixão secreta de Maria Callas: histórias, receitas e sabores*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Mercuryo, 2007.

TOTA, Antônio P. *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo 1924-1934*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

TRINDADE, Mauro. *Bidu Sayão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Estilo e emoção na canção – notas para uma estética da música brasileira popular. *Cadernos de estudo: Análise musical*, São Paulo, Belo Horizonte, Atravez, v. 8/9, p. 30-41, 1995. Disponível em [HTTP://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/Estilo_e_emocao_na_cancao_Versao_online.pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/Estilo_e_emocao_na_cancao_Versao_online.pdf). Acesso em: 12 maio 2019.

VALENÇA, Suetônio Soares. *Ida Miccolis: a diva e sua glória*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)

VALENÇA, Suetônio Soares. *Santiago Guerra: o maestro do Theatro*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)

VALENTE, Heloísa A. D. *Os cantos da voz*. Entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

VALENTE, Heloísa A. D. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2003.

VALENTE, Heloísa A. D. *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2007.

VALENTE, Heloísa A. D.; COLI, Juliana M. (orgs). *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

VAN DIJCK, José. Datafication, dataism and dataveillance: Big Data between Scientific Paradigm and Ideology. *Surveillance & Society*, v. 12, n. 2, p. 197-208, 2014. Disponível em: <http://www.surveillance-and-society.org> | ISSN: 1477-7487. Acesso em: 12 maio 2020.

VASCONCELOS, Emerson A. G. *Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico: resgate histórico e análises iniciais*. 2012. 199 p.:il. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VIANNA, Luiz Fernando. *Aracy Bellas Campos: o canto do encanto*. Rio de Janeiro: Faperj, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)

VILLELA, Eliphaz Chinelato. *Fisiologia da voz*. São Paulo: Gráfica do Governo do Estado de São Paulo, 1961.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Condor de Antônio Carlos Gomes: uma análise de sua história e música*. Bauru: Edusc, 2003.

WERNER- JENSEN, Arnold. *Guia de ópera para jovens: as óperas mais populares de todos os tempos*. Introdução de Harry Kupfer; ilustração de Reinhart Heinrich; tradução de Gabriele Lipkau e Christine Röhrig. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

WRIGHT, William. *Pavarotti, meu mundo*. Tradução de Maria Ighes Duque Estrada. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ZEDDA, Paolo. Il gesto vocale. In: CONVEGNO INTERNAZIONALE DI FONIATRIA E LOGOPEDIA: LA VOCE ARTISTICA, 6., 2008a. *The Artistic Voice*. 2008. Disponível em: https://www.voceartistica.it/public/upl_images/voceartistica/programmadedefinitivoVoceArtistica.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

ZEDDA, Paolo. Le posture fonetiche del Buoncanto. In: CONVEGNO INTERNAZIONALE DI FONIATRIA E LOGOPEDIA: LA VOCE ARTISTICA, 6., 2008. *The Artistic Voice*. 2008b. Disponível em: https://www.voceartistica.it/public/upl_images/voceartistica/programmadedefinitivoVoceArtistica.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

ZERLOTTINI, Fernando. *Assis Pacheco: nossa voz*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. (Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)

ZUMTHOR, Paul. A permanência da voz. *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, ano 13, n. 10, p.4-8, out. 1985.

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz*. Madrid: Cátedra, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Ucitec, Educ, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê, 2005.

Mídias audiovisuais

AYRES, Agnes. *Entrevista com o soprano Agnes Ayres*. Concedida a Lauro Gomes. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura FM, 1986a. Acervo familiar. Acesso em: 8 out. 2018.

AYRES, Agnes. *Despedidas e votos aos jovens cantores em suas carreiras*. Especiais FM. Rádio MEC – FM – 1986b. Canal Lauro Gomes Pinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSvG-bwhUSk>. Acesso em: 13 jul. 2018.

AYRES, Agnes; MASCITTI, Costanzo; RUSSO, Ermínia. *Mesa redonda – Fosca*. Concedida a e produzida por José Roberto Prazeres. São Paulo: Rádio Cultura. São Paulo, 1993. Acervo familiar. Acesso em 10 jul. 2020.

BABI DE OLIVEIRA e suas canções. Intérpretes: Laurici Avila Prochet, tenor Vitor Prochet, soprano Babi de Oliveira, piano. 1969. Canal Instituto Piano Brasileiro (IPB). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=OTftQ_i6aq4. Acesso em: 16 fev. 2019.

BECK, Ataíde; REBELLO, Arnaldo. Amazonas, Pará, Bahia e seus compositores na voz de Ataíde Beck. Rio de Janeiro: Academia Santa Cecília, 1960. Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/records/index/sort:title/direction:asc>. Acesso em: 12 out. 2020.

BELARDI, Armando. *O universo sonoro de Armando Belardi*. [9CDs]. Produção de José Roberto Prazeres. São Paulo: Rádio Cultura, [s.d.].

CILÈA, Francesco. *Adriana Lecouvreur*. Atto I – *Ecco, respiro appena... Io son l'umile ancella*. Intérprete: Agnes Ayres. Recital. São Paulo: Saguão do Theatro Municipal de São Paulo, 1980. Canal Alcides Acosta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sI3zHQgPgzw>. Acesso em: 13 jul. 2018.

DONIZETTI, Gaetano. *La Figlia del Reggimento*. Atto I – *Convien Partir*. Intérprete: Agnes Ayres. Recital. São Paulo: Saguão do Theatro Municipal de São Paulo, 1980. Canal Lauro Gomes Pinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vW3QjUHReHc>. Acesso em: 13 jul. 2018.

ESTEVES, Rodrigo; UZUN, Karin; PICCHI, Achille. *Canções espanholas, francesas e brasileiras*. São Paulo: Algol, 2007. 1 compact disc.

GOMES, Carlos. Fosca. *Fosca*. Duetto Atto III – *Orfana e Sola*. Intérpretes: Agnes Ayres e Ida Miccolis. Regência: Armando Belardi. São Paulo: Theatro Municipal de São Paulo: 1966a. Canal Lauro Gomes Pinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9FEyMVL6t48>. Acesso em: 13 jul. 2018.

GOMES, Carlos. Fosca. *Aria di Delia Atto III – A qual sorte serbata son io*. Intérprete: Agnes Ayres. Regência: Armando Belardi. São Paulo: Theatro Municipal de São Paulo, 1966b. Canal Lauro Gomes Pinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M31k48oYw7g>. Acesso em: 13 jul. 2018.

GOMES, Carlos. Fosca. *Atto II – Trio: Mirate questa collana*. Intérpretes: Agnes Ayres, Sérgio Albertini e Costanzo Mascitti. Regência: Armando Belardi. São Paulo: Theatro Municipal de São Paulo, 1966c. Canal Lauro Gomes Pinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gldVZODI3V0>. Acesso em: 13 jul. 2018.

GOMES, Carlos. Fosca. (Completa). Intérpretes: Agnes Ayres, Sérgio Albertini, Ida Miccolis, Costanzo Mascitti. Regência: Armando Belardi. São Paulo: Theatro Municipal de São Paulo, 1973. Canal Marcos Menescal. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PSa-QqC2Ffc>. Acesso em: 13 jul. 2018.

GOMES, Lauro. *Entrevista com o barítono Paulo Fortes*. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura FM, 198-. Acervo pessoal [2 partes]. Acesso em: 15 out. 2018.

GOMES, Lauro. *Entrevista com o soprano Ida Miccolis*. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura FM, 198-. Acervo pessoal. Acesso em 10 out. 2018.

GOMES, Lauro. *Entrevista com o tenor Assis Pacheco*. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura FM, 198-. Acervo pessoal. Acesso em 11 out. 2018.

GOMES, Lauro. *Entrevista com o mezzo-soprano Glória Queiroz*. [2 partes]. Série Lauro Gomes Entrevista. MusicaClassicaBrasileira.com.br. Publicado: 13 set. 2015 e 11 nov. 2015. Canal Brasil Clássico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXl3TXyrGK8>. (parte 1) e <https://www.youtube.com/watch?v=a66E6G9IX9c>. (parte 2). Também em: MusicaClassicaBrasileira.com.br. Acesso em: 8 out. 2017.

GOMES, Lauro. *Entrevista com o mezzo-soprano Maria D'Apparecida*. [2 partes]. Série Lauro Gomes entrevista. MusicaClassicaBrasileira.com.br. Publicado: 13 set. 2015 e 11 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fsOKp2VH9i8>. (parte 1) e <https://www.youtube.com/watch?v=BjxeqsljeiI>. (parte 2). Acesso em 8 out. 2017.

GOMES, Lauro. *Entrevista com o soprano Bidu Sayão*. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura FM, 198-. Publicação no canal: 10 jul. 2015. Canal Marcos Menescal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZrt1LrFGCI>. Acesso em: 8 out. 2015.

GOMES, Lauro. *Entrevista com o mezzo-soprano Maria Henriques*. [2 partes]. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura FM, 198-. Publicação no canal: 14 dez. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vm6Z8EOm5II> (parte 1) e <https://www.youtube.com/watch?v=SZG2wr5uzhw> (parte 2). Acesso em: 8 out. 2017.

GOMES, Lauro. *Entrevista com o soprano Nadir de Mello Couto*. [2 partes]. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura FM. Canal Lauro Gomes Pinto. 16 jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uer4Wo2YKSs>. (parte 1) e https://www.youtube.com/watch?v=_ti76xQDadM (parte 2). Acesso em: 7 out. 2017.

LEONCAVALLO, Ruggero. *I Pagliacci*. Atto I – *Duetto Nedda, Silvio*. Intérpretes: Agnes Ayres, Paulo Fortes. Regência: Edoardo De Guarnieri. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1960a. Canal Lauro Gomes Pinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=au6WEFjxtfE>. Acesso em: 13 jul. 2018.

LEONCAVALLO, Ruggero. *I Pagliacci*. Atto I – *Qual fiamma avea nel guardo...Stridono Lassù*. Intérprete: Agnes Ayres. Regência: Edoardo De Guarnieri. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1960b. Canal Lauro Gomes Pinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eCvw7i6x7Dc>. Acesso em: 13 jul. 2018.

MEDAGLIA, Júlio. *Pentagrama*: programa com Walter Ceneviva. 1 CD. São Paulo: Rádio Cultura. São Paulo, [s.d.].

MELO, Paulo; TOSTA, Dília. *Recital de canto*. 1 compact disc. Rio de Janeiro: Clube Naval, 2003.

MIGNONE, Francisco. *El clavelito en tus lindos cabellos*. [1933]. Canal Lauro Gomes Pinto. 27 maio 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eTzS8Dj_5Vg. Acesso em: 13 jul. 2018.

PUCCINI, Giacomo. *La Bohème* (1896). Atto III – Donde lieta usci. Intérprete: Agnes Ayres. Regência: Armando Belardi. São Paulo: Theatro Municipal de São Paulo, 1976a. Canal Lauro Gomes Pinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kbLYDUzIF-E>. Acesso em: 13 jul. 2018.

PUCCINI, Giacomo. *La Bohème* (1896). Atto IV – Sono andati. Intérpretes: Agnes Ayres, Benito Maresca e Costanzo Mascitti; Regência: Armando Belardi. São Paulo: Theatro Municipal de São Paulo, 1976b. Canal Lauro Gomes Pinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tOyDaF4KyKk>. Acesso em: 13 jul. 2018.

SAWAYA, Luíza. *Xodó: canções brasileiras para não esquecer*. [set. 1991] São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2009. 1 compact disc. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=zUVEd_sroBo. Acesso em: 18 set. 2020.

Sítios eletrônicos

ACADEMIA BRASIL-EUROPA DE CIÊNCIA DA CULTURA E DA CIÊNCIA E INSTITUTOS INTEGRADOS DE PESQUISA. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM09-02.htm>. Acesso em: 8 jul. 2015.

INSTITUTO DE RADIOFUSÃO EDUCATIVA DA BAHIA. Disponível em: <http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo/media/view/5924>. Acesso em: 6 ago. 2015.

INTERNACIONAL MUSIC SCORE LIBRARY PROJECT. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/operas>. Acesso em: 12 mar. 2013.

MEMÓRIA DA ÓPERA. Disponível em: <http://www.memoriadaopera.blogspot.com.br>. Acesso em: 17 jul. 2017.

MÚSICA BRASILIS. Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/temas/cancoes>. Acesso em: 7 ago. 2016.

MUSEU VILLA-LOBOS. Disponível em: <http://museuvillalobos.org.br/museuvil/index>. Acesso em: 7 ago. 2017.

ÓPERA SEMPRE. Disponível em: <http://www.operasempre.com.br>. Acesso em: 10 out. 2017.

OPERÍSSIMO. Disponível em: <http://www.operissimo.com>. Acesso em: 5 jun. 2016. PAULO

FORTES. Disponível em: <http://www.paulofortes.muc.br>. Acesso em: 7 ago. 2017.

PRODAM. Disponível em: <http://www.prodam.sp.gov.br/dph/museus/mutheat.htm>. Acesso em: 5 set. 2017.

THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Disponível em:
<http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/cultura/theatromunicipal>. Acesso em: 6 set. 2017.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Disponível em:
<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br>. Acesso em: 7 set. 2017.

APÊNDICE 1

Entrevista a Lauro Gomes

Transcrição, realizada por Benedicto Bueno Gurgel Júnior, da entrevista concedida por Agnes Ayres Pereira a Lauro Gomes, produtor e entrevistador de programa radiofônico da Rádio do Ministério da Cultura (MEC) do Rio de Janeiro. Veiculada em 21 de maio, às 18h, pela Rádio MEC-FM Rio e AM Brasília, 1986.

LG: A Rádio MEC apresenta especial com o soprano Agnes Ayres.

LG: Hoje em nosso programa, a grande honra da presença de uma das nossas maiores cantoras líricas: Agnes Ayres, e dona de uma técnica perfeita, de uma belíssima voz, venceu no mundo da música, tanto no Brasil como no exterior, e hoje aqui está, para conversarmos um pouco a respeito da sua carreira, da sua vida artística e lamentar que uma artista do porte de Agnes Ayres tenha tão pouco registro de sua passagem no campo lírico aqui em nossa terra. Mas Agnes Ayres, agradecendo sua presença, vamos começar nosso questionário: LG: Onde foi que você nasceu?

AA: Nasci em São Paulo.

LG: E a música, quando foi que apareceu e como, na sua vida?

AA: Desde muito pequena, digamos com os meus 8 anos de idade, descobri que a arte me atraía tanto no balé como no canto, mas não sendo bem-sucedida no balé, me dediquei ao piano e estudei onze anos. Nesse tempo, havia um programa de calouros na Rádio Cultura chamado Peneira Rodhini, eu então me inscrevi [risos], e por incrível que pareça, ganhei o primeiro lugar entre cantores profissionais sem nunca ter estudado, e esse primeiro lugar me deu um contrato de seis meses na Rádio Cultura.

LG: Agnes, vamos mostrar então um pouco de sua arte, no espetáculo realizado aqui no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1960, vamos ouvir da ópera *Os palhaços*, de Leoncavallo, a ária de Nedda. A regência da Orquestra do Theatro Municipal estava aqui então a cargo de Edoardo De Guarnieri.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres, tivemos ária de Nedda da ópera *Os palhaços*, de Leoncavallo, num espetáculo realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1960 e com a regência de Edoardo De Guarnieri. Agnes, aproveitando a oportunidade, vamos continuar mostrando

essa récita de *Os palhaços*, mostrando agora o dueto Nedda e Tonio, que na ocasião era nada mais, nada menos que Aldo Protti, porque era uma temporada internacional.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres e Aldo Protti, tivemos dueto Nedda e Tonio da ópera *Os palhaços*, de Leoncavallo, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1960, com a Orquestra do Theatro regida pelo maestro Edoardo De Guarnieri. Agnes, depois do seu contrato com a Rádio Cultura, você começou a estudar canto?

AA: Foi aí que comecei a estudar canto com o maestro Arturo De Angelis, e logo em seguida preparei a ópera *Rigoletto*, o papel de Gilda. [Houve] uma passagem bem interessante, [que eu] não poderia deixar de contar. Eu, quando procurei esse maestro, ele me [via?] e me escutou entusiasmado, achando que já havia estudado canto com alguém, mas eu então lhe disse: “Não, maestro, eu nunca estudei, por isso eu estou aqui, para saber se devo ou não, se tenho ou não qualidades”. [Ao que o maestro respondeu:] “Mas é claro, minha filha, que se trata de uma impostação natural!”. Bem, com esse maestro, eu estudei durante seis meses, e logo em seguida passei a estudar com o maestro Francesco Murino, por quê? Porque meus colegas todos da Rádio Cultura estudavam com ele, e para mim se tornava muito mais fácil para passar um dueto, um terceto ou um quarteto, um *concertato*, enfim...

LG: Agnes, vamos então continuar mostrando a ópera *Os palhaços* em 60 aqui no Rio, com a regência de Edoardo De Guarnieri, Orquestra do Theatro Municipal, e agora vamos mostrar o dueto Nedda e Silvio, que é Paulo Fortes.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres e Paulo Fortes, tivemos dueto de Nedda e Silvio da ópera *Os palhaços*, de Leoncavallo, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1960 e com regência de Edoardo De Guarnieri. Agnes Ayres, vamos acabar agora com esta récita de *Os palhaços* mostrando a cena da comédia, você (Agnes) e Nino Crimi.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres e Nino Crimi, tivemos cena da comédia da ópera *Os palhaços*, de Leoncavallo, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1960, com a regência de Edoardo De Guarnieri. Agnes, quando foi que você estreou profissionalmente e em que ópera?

AA: Debutei no dia 29 de Maio de 45, no Theatro Santana em São Paulo, na ópera *Rigoletto* no papel de Gilda.

LG: Então; continue a falar para nós, em ordem cronológica, todos os seus outros papéis no mundo da ópera.

AA: *Lucia di Lammermoor* – 28 de agosto de 48, São Paulo, *Traviata* – 8 de agosto de 48, São Paulo, *Barbeiro de Sevilha* – 11 de setembro de 51, São Paulo, *Bohème* – 11 de agosto de 55, Porto Alegre, *Lo Schiavo* – 25 de outubro de 55, em São Paulo, *L'Elisir d'Amore* – 3 de dezembro de 55, São Paulo, *Don Pasquale* – 4 de dezembro de 57, São Paulo, *Pagliacci* – 14 de maio de 58, Rio, *Pescadores de pérolas* – 15 de maio de 59, Rio, *Fosca* – 14 de setembro de 66, São Paulo.

LG: E Agnes, quando foi que surgiu a Europa!? Quando é que você foi começar sua brilhantíssima carreira lá fora?

AA: Eu fui à Europa pela primeira vez em outubro de 51. Lá fiz uma belíssima carreira durante quatro anos seguidos.

LG: Agnes, nós vamos mostrar agora um recital seu no Theatro Municipal de São Paulo, feito no saguão no ano em 1980; pedimos desculpas aos ouvintes, porque há um pouco de barulho de tráfego, porque foi feito em horário comercial e há muito movimento da Praça Ramos de Azevedo em frente ao Theatro Municipal. Vamos mostrar então uma ária da ópera *Adriana Lecouvreur* de Cilèa, *Io son l'umile ancella*.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres, tivemos *Io son l'umile ancella*, da ópera *Adriana Lecouvreur*, de Cilèa. Agnes, vamos continuar mostrando esse recital, e agora, uma ópera de Donizetti, *A filha do regimento*. A ária é *Convien partir*.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres, tivemos *Convien partir*, da ópera *A filha do regimento* de Donizetti. Agnes, você que é tão amada dos cariocas, por que abandonou o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, por que nunca mais você cantou aqui?

AA: Eu não deixei de cantar no Rio, foi o Theatro do Rio, ou seus dirigentes, que me esqueceram.

LG: E quais as óperas que você cantou no Rio de Janeiro?

AA: No Rio, eu cantei as óperas *Rigoletto*, *Traviata*, *Bohème*, *Don Pasquale*, *Pagliacci* e *Pescadores de pérolas*.

LG: Bom, Agnes, já mostramos você no Municipal do Rio, agora vamos mostrá-la no Municipal de São Paulo, fazendo a ópera *La Bohème* numa Temporada de 66, quando você

cantou ao lado de Benito Maresca, Costanzo Mascitti e Martha Baschi. Então, vamos começar ouvindo, infelizmente nós só temos o terceiro e o quarto ato, então vamos mostrar *Addio senza rancor*.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres, tivemos *Addio, senza rancor*, da ópera *La Bohème* de Puccini, numa récita realizada no Theatro Municipal de São Paulo em 1966, com a regência de Armando Belardi. Vamos continuar mostrando essa *Bohème*, Agnes, mostrando agora o quarteto *Dunque proprio è finita* com Agnes Ayres, Benito Maresca, Costanzo Mascitti e Martha Baschi, Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo sob a regência de Armando Belardi.

[áudio]

LG: E assim tivemos o final do terceiro ato da ópera *La Bohème* de Puccini, tendo como intérpretes Agnes Ayres, Benito Maresca, Costanzo Mascitti e Martha Baschi, Theatro Municipal de São Paulo, Orquestra do Theatro, sob a regência de Armando Belardi. Agnes, vamos mostrar agora, do quarto ato, a partir do momento da chegada de Musetta e Mimì ao apartamento dos rapazes, e vamos levar até o momento de *Vecchia Zimarra*.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres, Martha Baschi, Benito Maresca, Costanzo Mascitti, Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, sob a regência de Armando Belardi, tivemos cena do quarto ato da ópera *La Bohème* de Puccini. Quais são as óperas, Agnes, que você mais gosta de cantar?

AA: Todas as óperas do meu repertório, que são 11 ao total, eu as canto com muito amor, porque todos os personagens me são interessantes e me sinto perfeitamente enquadrada dentro deles.

LG: Agnes Ayres, vamos mostrar do seu recital, no saguão do Theatro Municipal de São Paulo em 1980, agora, uma canção de câmara brasileira, apesar do texto ser em castelhano, *El clavelito en tus lindos cabelos*, de Francisco Mignone, que viveu algum tempo na Espanha, como viveu também na Itália e, então, esse texto é em espanhol. Vamos ouvir.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres, tivemos de Francisco Mignone, *El clavelito en tus lindos cabellos*. Agnes Ayres, fale dos prêmios que você recebeu ao longo de sua carreira?

AA: Os prêmios que ganhei durante a minha vida de cantora foram muitos, vou citar alguns: Roquete Pinto, Roquete Tamoyo, ganhei do Centro de Estudos de Ciências Jurídicas e Sociais

a Cruz do Mérito Jurídico e Social no grau de Dama, e por último o Troféu Mambembe, aí do MEC, conferido aos que se destacam na ópera.

LG: Então agora, Agnes, vamos terminar com essa récita de *La Bohème* em 1966, no Theatro Municipal de São Paulo, mostrando agora a partir de *Sono andati* até o final da ópera, você, Benito Maresca, Costanzo Mascitti, Martha Baschi, Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, sob a regência de Armando Belardi.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres, Martha Baschi, Benito Maresca, Costanzo Mascitti e Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, sob a regência de Armando Belardi, tivemos o final da ópera *La Bohème* de Puccini. Agnes, eu queria que você falasse da sua estreia na Europa, onde foi e quais foram os papéis que você cantou lá fora?

AA: Debutei em Firenze no Teatro Comunale com a ópera *Rigoletto* e depois disso percorri toda Itália, quase sempre cantando essa mesma ópera; gostaria aqui de fazer um parêntese e contar uma coisa que, eu acho, para mim, muito interessante, que marcou muito. Quando cheguei a Firenze, levava uma carta de recomendação do maestro Tullio Serafin. Lá chegando, essa carta era endereçada ao Maestro Parisio Votto, superintendente do Teatro Comunale. Lá chegando, entreguei essa carta e o maestro disse: “sim, uma bela recomendação”, mas a senhora precisa ser escutada, e eu disse: estou aqui para isso, e marcamos uma audição, e no dia da audição, lá estava eu, naquele palco imenso do Teatro Comunale cantando o “Caro nome”. Quando terminei disse: Maestro, querem “sentir” alguma coisa mais? Porque com ele também estava o maestro Siciliani, que era o diretor artístico. – Não, senhora (disse ele), já escutamos o bastante, por favor, passe para nosso escritório. Lá chegando, sentei e os maestros se entreolharam, e o maestro Votto disse ao Siciliani: –Fale você, que é o diretor artístico. Então, a coisa mais linda eu escutei: a sua voz, senhora, há muitos anos que não temos aqui na Itália, desde Toti Dal Monte e Lina Pagliughi, é a primeira vez que escutamos uma voz linda como a sua, procuraremos um barítono para fazer um *Rigoletto* com a senhora. E no dia 4 de janeiro, 8 e 12, eu estava debutando na cidade da arte, na ópera *Rigoletto*.

LG: Agnes, vamos voltar então ao seu recital em 1980 no saguão do Theatro Municipal do Rio de Janeiro [São Paulo], mostrando agora uma opereta. Da *Viúva alegre* de Franz Lehár, vamos mostrar a “Canção de pavilhão”.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres, tivemos a “Canção de pavilhão” da opereta *A viúva alegre*, de Franz Lehár. Agnes, eu gostaria de saber se você se dedica ao ensino do canto?

AA: Não, não leciono. Porque no momento aqui em São Paulo não existem materiais para que eu pudesse me dedicar.

LG: Agnes, vamos começar então agora a mostrar uma ópera que realmente marcou com grande tento no cenário lírico nacional, que é *Fosca*, de Carlos Gomes, numa apresentação maravilhosa em São Paulo em 1966 no Theatro Municipal. Nesta récita tínhamos como intérpretes Ida Miccolis, você, Sérgio Albertini, Costanzo Mascitti, Mário Rinaudi e José Perrota. Então, vamos começar mostrando o dueto Paolo e Delia, começando com o recitativo *Più non lasciarmi o Paolo* seguido do cantabile *Soli del mondo immemori*. A regência é de Armando Belardi.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres e Sérgio Albertini, com regência de Armando Belardi, tivemos dueto de Delia e Paolo da ópera *Fosca*, de Carlos Gomes, isso numa récita realizada no dia 14 de setembro de 1966 no Theatro Municipal de São Paulo. Agora, Agnes, vamos aproveitar e mostrar o trio, você, Sérgio Albertini e Costanzo Mascitti: então vamos ouvir *Mirate questa colana*, isso com a regência de Armando Belardi e Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo.

[áudio]

LG: Com Sérgio Albertini, Agnes Ayres e Costanzo Mascitti, tivemos trio da ópera *Fosca* de Carlos Gomes, a regência de Armando Belardi. Agnes, quais os conselhos que você daria para um jovem que queira seguir a carreira lírica em nosso país?

AA: Precisamos professores de canto, e que esses alunos se dediquem a estudar música. Sem isso, não haverá meios para se projetarem na carreira lírica nacional.

LG: E quais as suas sugestões para o problema lírico nacional?

AA: É praticamente impossível voltarmos a ter temporadas como as de 40, 50 e 60. Por quê? Porque para reunir artistas de primeira grandeza, como eram os de antigamente, sem ser saudosista, é uma tarefa na realidade inexecutável, e isso porque não existem mais vozes como de outrora, quando o teatro lírico se constituía na maior atração mundial.

LG: Agnes, vamos então continuar mostrando a *Fosca* de Carlos Gomes em 66, no Theatro Municipal de São Paulo. Agora vamos ouvir a *Aria di Delia*, começando com o recitativo *Ahimè! Dove sono*, seguido do cantabile *Ah, qual sorte serbata son io*.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres, tivemos *Ah, qual sorte serbata son io*, da ópera *Fosca* de Carlos Gomes. Agora, Agnes, para continuarmos mostrando e finalizando essa mostra da *Fosca* de Carlos Gomes em 66 no Theatro Municipal de São Paulo, vamos mostrar o dueto Delia e Fosca, você e Ida Miccolis, com o recitativo *Serena, serena e lieta* seguido do *racconto Orfana e Sola*.

[áudio]

LG: Com Agnes Ayres e Ida Miccolis, tivemos da ópera *Fosca*, de Carlos Gomes, o dueto Delia e Fosca, com a Orquestra do Municipal de São Paulo sob a regência de Armando Belardi. Isso, numa récita realizada em setembro de 1966 na capital paulista. Agnes, o programa aqui está tão bonito, infelizmente está chegando ao fim, e você, que é tão amada por esse público carioca, como o público também de Brasília, que também está te ouvindo, gostaria que você mandasse a sua mensagem final para esse público que tanto gosta de você. AA: Ao me despedir, aproveito a oportunidade para dizer para todos os ouvintes, e em especial aos meus fãs, que minha vida foi totalmente dedicada à arte, especialmente à ópera, onde dei os melhores anos de minha vida. E, por assim ser, conclamo a todos que se dediquem com coração e alma à sua carreira, a fim de que possam vencer na mesma e fazer com que esta arte se torne atrativa e cheia de encantos, para os que nela queiram ingressar.

LG: Agnes, eu tenho que fazer uma série de agradecimentos a pessoas que se não dessem a sua preciosa colaboração a este programa, não poderíamos tê-lo realizado. Primeiramente a nossa queridíssima dr^a. Estela Regina de Loyola Póvoa, ao grande barítono brasileiro Paulo Fortes, ao dr. Plínio Vinícius Romacciotti de São Paulo, ao meu querido amigo Antônio Maria Soares Pinheiro e ao dr. João Câncio Póvoa Filho. A todas essas pessoas, o meu muito obrigado, em meu nome e da Rádio MEC, pela colaboração prestada. Obrigado pelo carinho de vocês.

[áudio]

LG: Apresentamos especial com o soprano, Agnes Ayres. [áudio] Produção: Lauro Gomes, técnica de som: Ribamar Mendes. Uma realização FUNTV – Rádio MEC.

APÊNDICE 2

Fosca, 1973 – Mesa redonda

Transcrição, realizada por Benedicto Bueno Gurgel Júnior, de entrevistas concedidas por Agnes Ayres, Hermínia Russo e Costanzo Mascitti na mesa redonda organizada por José Roberto Prazeres, diretor de programas da Rádio Cultura FM de São Paulo, em agosto (1993). O escopo desta transcrição radiofônica é a oralidade na comunicação, como aparato e universo de comunicação dos sujeitos pesquisados e registro de sua cultura. Uma rota eficaz e intercorrente quando não se possui acesso às formas do discurso legitimador, como a escrita. Esta transcrição perfaz o segundo e importante registro dos pilares voz, convenções e memória do discurso de Agnes Ayres.

Aqui a temos como palavra viva, da qual emana a coerência de uma escritura, a coerência de uma inscrição do homem e de sua história pessoal e coletiva, dentro da realidade do destino. Este interesse pela memória (no sentido de recordação) depende da enorme função desempenhada nesta cultura pelas transmissões orais - sustentadas pela voz, da que é assento eminente a poesia. (ZUMTHOR, 1989, p. 168)

Podendo ser encontrada na tradição bíblica, na poesia clássica chinesa e até nos repentes jornalísticos de Ariano Suassuna e Guimarães Rosa – como profundos observadores do cotidiano inesgotável de narrativas –, a oralidade funciona como estímulo e mote desta transcrição.

Reafirma-se a intencionalidade de exibição destes relatos por tratar-se de um princípio metodológico, ainda de acordo com Meihy (2005). Aqui, as memórias e narrativas dos entrevistados, primeiramente registradas em áudio, passaram por uma transcrição, ou seja, uma escrita literal de tudo o que foi narrado e posteriormente uma transcrição. O processo de transcrição consiste em tornar os conteúdos reproduzidos mais inteligíveis, sem lhes tirar o significado. Para tanto, optou-se pelo modelo de transcrição previsto pelo linguista Dino Preti (1999). Este modelo busca aproximar a escrita da fala coloquial, oportunizando ao leitor uma proximidade com a espontaneidade dos falantes. (PONTES JÚNIOR, 2020, p. 37)

Ficha técnica:

Diretor e produtor: José Roberto Prazeres [JRP]

Participantes (entrevistados):

Agnes Ayres [AA], Hermínia Russo [HR] e Costanzo Mascitti [CM].

Colaboradores (mediadores): Raphael Cilento [RC], colecionador de vídeos de óperas, diretor do Verdi Ópera Clube; Denis Wagner Molitsas [DWM], pesquisador e produtor cultural de música e ópera, que publicou mais de 60 títulos em suportes CD e DVD, entre eles a Coleção Carlo Gomes – Prêmio APCA/1998, e Grandes Pianistas Brasileiros – Prêmio Viva Música/2001; Milton Cordoni Júnior [MCJ], presidente do Instituto Curitiba de Arte e Cultura e diretor administrativo da Fundação Cultural de Curitiba/PR; Luís Anhaia [LA], ex-marido de Agnes Ayres (2º

casamento). FONTE: Entrevista cedida pela família ao autor do trabalho em 18 jul. 2019.

JRP: [para Costanzo Mascitti] Fala sobre sua carreira, como é que você estava na Itália, como é que você veio pra cá...

RC: [para Costanzo Mascitti] Como é que... você começou sua carreira...

CM: É... bem... *Io comincei a cantar nella Italia, in varie città italiane... poi io... o vinto un*
[ER: *concorso*][voz masculina sopra: *concorso*]... [sussurro feminino: *concorso*]

HR: [sussurra] *concorso* [vários sussurram]

JRP: Não... olha ... pode!!... Isso não tem problema, depois é editado, então pode se atrapalhar... porque depois eu volto... fala de qualquer jeito... fala...

RC: Fala de qualquer jeito.... fala... fala abertamente...

HR: Deixa ele falar em italiano...

JRP: Pode falar em italiano...

CM: Bem.. *Io... cominciato la mia carriera in Italia... oh cantado in varie città... o cantado com Tagliavini, o cantado com Corelli* [sussurro feminino, provável seja de Hermínia Russo], *o vinto un concorso Internazionale di Spoleto, in Italia, io fatto molti, molti concerti in Italia, e dopo... il Maestro Belardi c'è a bisogna d'un "barítano" e mi manda la chiamare in Italia... e io son venuto quà... o fatto.. qua...*

HR: [sussurro]

RC: [sussurro] *Che anno?* [falado] *Che anno?* [sussurro]...

CM: *In millenovecento i cinquantotto.*

HR: Na Rádio Gazeta

CM: Na Rádio Gazeta... *O cantado quase due anni "nalla" Gazeta... i là [...] surtutto è la... io cominciato a cantar in teatro, è... o cantado in San Paolo, a... in Curitiba... Belo Horizonte...*

RC: Rio de Janeiro...

CM: A Rio de Janeiro...

RC: sì...

CM: *Monte... o fatto... un monte de cosa..o fatto... tante opere... o fatto... molti concerti in Brasile intero... [...] sia andato anche la Colombia con Tagliavini... o cantado L'Eli... nel..L'Elisir D'Amore...*

RC: *Tuo repertorio qual'era?... Era lirico o lirico drammatico?*

CM: *No... il mio repertorio era tutto...* RC: *Tutto...*

CM: *Era leggero, lirico... drammatico... cantava La Bohème, Butterfly, Andrea Chénier... Rigoletto...*

MC: [Milton Cordoni] *Falstaff...*

CM: *No, Tosca, no...*

MC: [Milton Cordoni] *Falstaff...*

RC: *Oppure Amonasro...*

CM: *Sì... è Falstaff...*

RC: *Amonasro... Oppure...*

JRP: Ah não... Nilton Cordoni... quando for falar, levanta a mão... [risos]...

CM: *La mia voce era completa... io potevo cantare per esempio... La Bohème, L'Elisir D'Amore... potevo cantare L'Aïda... potevo... è... la mia... completa la mia voce..*

HR: Ele tinha meia voz...

RC: E quais... foram os cantores que mais te impressionaram naquela época, que você chegou ao Brasil?

CM: Cantores?

RC: Cantores... da Rádio Gazeta, do Teatro Municipal...?

CM: *Ah... Tutto il mondo è la... tutto "iguale"... adoravano la... mia voce... la... è...*

[sussurro]

RC: Sì... E que cantor você achou... você... mais apreciava aqui no Brasil?

CM: *Io? Nazionale?*

RC: *È... Sì*

HR: [sussurra]

CM: *C'era Paolo Fortes, c'era o... Pacheco... Assis Pacheco, Agnes Ayres, Ida Miccolis che abbiamo cantado na... na Fosca juntos... uma beleza... è... tutto qua...*

HR: Lazzarini...

RC: Tá bom? *Okay?*

HR: Muitos cantores... Lazzarini... Lazzarini.

[Conversa: *Okay...* vamos fazer? Deixa... deixa...]

[pausa]

HR: [2:32] No Teatro Municipal, eu comecei a minha carreira com 17 anos cantando a Musetta na *Bohème*, estreou também nessa ocasião Sylvio Vieira – que foi um grande barítono, e... eu tinha 17 e ele 24 anos. Foi o primeiro quadro paulista, todos os cantores eram de São Paulo, cenários, roupa, maestro, orquestra, coral – tudo de São Paulo, quer dizer que foi a primeira vez

– e os jornais e os críticos ficaram entusiasmados, a cantora era Luiza Ciaccio de Miranda, ela tinha uma voz muito bonita, mas o temperamento... infeliz, ela era muito nervosa, malcriada... Bom..é... não sei se ela está viva ou morta... mas é a verdade... bom, depois...[!] aos 17 anos, depois de dois anos, eu fiz a Micaëla na *Carmen*, e toda vez, isso é uma sorte, é... toda vez que eu cantava eu era aplaudida e bisava, na Musetta eu bisava sempre a *Valsa*, que... é fácil bisar, é bonita não é... ? E na Micaëla também, mas eu era muito menina, eu não tinha uma grande escola, era uma voz muito natural, eu ficava um pouco cansada, mas eu tinha a minha mãe, minha adorada mãe, que ela estava sempre preparada com... um vinho do Porto, que era pra me animar um pouquinho, se não eu não aguentava o bis da Carmen, tal... bom... depois... eu cheguei a fazer Mimì, da *Bohème*, cantei *Butterfly* – muitas *Butterfly*, com Paolo Ansaldo, com.. grandes cantores, bom... Agora, depois dessa carreira que eu fiz, eu cantei muitas obras... Eu estive na Itália, e na Itália eu tive uma grande professora que foi a Emma Molajoli, esposa do maestro Molajoli [RC: Hum... maestro Molajoli], e toda vez que eu dava essa aula às três horas da tarde lá em Milão, o marido dela – o maestro Lorenzo Molajoli – ficava ouvindo minha aula: [maestro] “*ela è a americana?*” [Emma]: – sim, é a americana que está estudando... era só vocalise, fiquei uns meses em vocalise... bom... participei em concertos e depois, tínhamos uma agência lá em Milão que era famosa, não é?... É... eles me contrataram

para eu fazer *Un Ba... uma Forza del Destino*, mas não era a primeira não, eu estava fazendo a última récita, ah... substituindo aquela que... a primeira, não é? Aí cantei e fui muito feliz... eu fui feliz mesmo... bom... eu...

RC: Lembra quem cantou com a senhora... nessa récita?

HR: Eu lembro que tinha um... barítono Nascimbene... que ele ficou célebre... MC: Num é Mário Nascimbene...?

RC: Mario Nascimbene...

HR: É... é o Nascimbene... Agora não lembro o nome do tenor... RC: Não lembra... Maestro lembra? Hum...

HR: Eu sei porque não tivemos ensaios... eu só fiz um ensaio na casa do maestro... então ele disse: “bom... então é uma americana”, ele estuda ‘americana’ tudo era *del...* do Brasil... *qualchè...* e eu estive na casa uns dias porque a agência me mandou – senhora vai se apresentar a tal hora tal... E esse maestro então ouviu toda a ópera, eu não parei um minuto, todas as partes, cantei direto, ele achou que estava certo e eu cantei – outra vez sinceramente eu fui muito feliz... Bom... aí voltei pro Brasil, porque eu era casada e meu marido tinha negócios aqui, então eu interrompi... mas... queriam muito que eu cantasse... óperas “fortes”... que minha voz era um lírico forte... E eu dizia: não, mas eu não tenho figura para uma *Tosca*, eu sou uma tampinha, como vou cantar *Tosca*, precisa ser um personagem, né? E tal... tal... bom... eu vim me embora pro Brasil e... depois eu comecei a lecionar, aproveitando as aulas que eu tive com a Molajoli, eu comecei a lecionar já com mais consciência – eu sabia um pouquinho, né? Alguma coisa, eu comecei a lecionar... outra sorte que eu tive... muitos bons alunos... depois eu comecei a preparar... é... cantores para o Municipal e aí apareceu o Sérgio Albertine, ele, o Mascitti, o Lazzarini, preparei comprimários⁸⁹, o Kalil – que foi um soprano leve... muito bom, Paolo Adonis, um baixo muito bom [RC: sei...] Eu tive... bons alunos (o Carone) que cantaram o

⁸⁹ Resumidamente, papéis comprimários são os papéis secundários nas óperas.

Pagliacci, foi a primeira ópera estreia... de meus alunos. Eu não... é... protegia meus alunos, não... eles eram muito bons... eu preparava a cena... um pouquinho da cena, né? A interpretação, tal... e eu fiquei trinta anos no Municipal... é... trabalhando como maestra preparadora – primeiro comecei no palco, substituta no palco, ajudava os cantores... Agora... como cantores, eu lembro que eu tive... num... foi a Agnes Ayres, ela cantou com o Poggi...

AA: *L'Elisir D'Amore* [sussurrando]

RC: *Rigoletto? L'Elisir...?*

HR: *L'Elisir D'Amore... L' Elisir D'Amore...* bom, eu... quando no Rio, a Besanzoni me chamou para fazer, substituir... eu fiz uma Musetta... aí eu fiquei lá como professora, preparadora no Rio de Janeiro, na Temporada da Besanzoni, e quem eu preparava era *Thaïs* com Galeffi... . [RC: Carlo Galeffi], o Galeffi preparei... o “Carlos” Galeffi... e quem estreou foi aquela Solange Petit-Renaux [RC: Ah... eu vi essa], ela era *Thaïs* [AA: sussurra]. Mas eu não preparei ela... que eu preparava... ela cantava em francês... e... o... Galeffi cantava em italiano... [RC: italiano...] um tempe...

RC: Era moda naquela época...

HR: Ele tinha um temperamento triste... [RC: triste, o Galeffi] Ele era nervoso... era... bom... então, depois dessa temporada do Rio eu vim pra São Paulo e aí eu comecei, eu fiquei trinta anos trabalhando no Municipal como preparadora e... Eu tive também uma grande alegria... eu fui... nunca fui substituída... e o maestro Belardi e o maestro Guarnieri tinham por mim uma grande confiança, e isso me deixava feliz, porque eu achava eles grandes maestros, principalmente o Guarnieri, eu tinha uma admiração por ele [RC: É verdade...], porque ele era fantástico como maestro, eu nunca vi outro aqui no Brasil como ele, trabalhei com todos os maestro de... do Brasil... Morelenbaum, Karabtchevsky, todos... Eleazar de Carvalho, todos os maestros eu trabalhei com eles... e... nessa temporada... bom, foi o Galeffi no Rio... aqui então... tivemos o Guelfi, a Maliponte, todos que... a Nave [MS], todos grandes... Gigli então... [RC: Sim...] Muitas vezes, até num teste, que ele quis ouvir umas vozes em São Paulo, eu fiquei no piano lá no Municipal, ele disse: – *Signorina, per piacere, vorrei cantar il Prologo* de *Il*

Pagliacci? [RC: Gigli? Que beleza...] O Gigli, eu disse: Pois não... por que não? É... aí eu o acompanhei... ele cantou o *Prologo*... e ele disse: é uma coisa que eu gosto demais...

RC: Ele gostava...

HR: estou falando demais? [AA: Bom...] Bom... foi o Gigli, quem mais? [AA: sussurra] com.. com... quem outro tenor grande...?

RC: Tagliavini...? AA: Tagliavini...

HR: Também, Tagliavini... mas nunca eles precisavam de mim... MC: Del Monaco?

RC: Del Monaco?

AA: Di Stefano...

HR: Olha... que... o Gigli, olha... .eu... que... Eu aprontei muitas óperas dele, que ele ajudou muito a... ele cantou *Pagliacci* e *Cavalleria* a mesma noite, o Gigli [RC: Eu vi...], e uma noite ele cantou com a Faraone [RC: Sim, senhora...] e o outro espetáculo, a *Cavalleria Rusticana* com Constantina Araújo [RC: Tina Araújo], uma cantora que eu sempre admirei muito a voz dela, era uma muito bonita [RC: Certo, certo...]. Ela cantava muito bem, muito bem... íii.. bom, elas foram daqui de São Paulo... Gigli... íii meu Deus... se eu tivesse que lembrar... isso faz muitos anos né? São muito cantores... todos... a... teve também um tenor, Prevedi, que eu gostei... ele cantou uma *Aida*...

RC: Uhum... E os maestros...? Quais os maestros que a senhora guarda uma boa recordação?

HR: Ah... eu não me lembro...

RC: Eram severos, rigorosos com os ensaios? Brigavam com os cantores? Chamavam a atenção? Nunca?...

HR: Nunca... nunca...

RC: O Guarnieri disse que era meio nervoso...

HR: Ele era... mas ele era muito exigente [RC: Exigente...] Exigente... ele tinha uma confiança, quando ele via que uma coisa não estava certa ele “di”: – *Herminia per piacere* – ele falava italiano comigo – *per piacere* –, repara aquela nota, vê se você consegue o Lazzarini fazer aquela meia-voz, porque não é meia-voz, ele tá fazendo *falsetone*... [RC: Ah!...] Então... eu começava a dar umas aulas, digo, vamos ver se nós conseguimos esse... essa meia-voz [RC: meia-voz] legítima...!. Bom, então era ele... aquela outra cantora... [!!!] Quero me lembrar... aquela cantou *Lo Schiavo*... eu preparei toda ópera *Lo Schiavo* inteirinha... [RC: *Lo Schiavo*...] era Carmen... espera como era? Ela está no coral agora... [AA: Carmen Gomes? Ah.. não]... Bom!! ela também tinha... uma nota, era um lá me parece... ele dizia: –Hermínia, vê se você dava... Valsani... – quanta gente que ele mandava para eu corrigir, era uma nota ou duas, não era pra corrigir toda a voz, não.. [RC: Claro...]. Você repara aquela nota que não está boa... então eu corrigia, fazia vocalizar... Norma Cresto [RC: Ah! Norma Cresto]. [RC: Ahh! Claro... claro...] ...ela tá viva? Tá aí... Ela ia lá em casa, então vocalizo... ela passava as partes comigo, ela cantou com o Valsani [*La Bohème*, 1963]... Benito Maresca, uma bonita voz, ele estudou, foi eu que preparei a primeira *Cavalleria* que ele cantou, que foi um grande sucesso [RC: Foi... foi...] A voz dele era muito bonita, mas muito nervoso, ele... agora ele está mais calmo... tal... bom... agora...

RC: Dos maestros italianos [HR: É... tinham... tipo], dos maestros italianos que vinham em temporada lírica... tipo Tullio Serafin [AA: Tullio Serafin], [HR: Tullio Serafin foi... só no Rio de Janeiro, com a Besanzoni] tipo Franco Ghione... [HR: Não...] aqui a senhora não...

HR: [Tullio Serafin] ele regeu lá... *Gioconda* [RC: Certo...] e quem cantou essa *Gioconda* foi justamente o Del Monaco, ele estreou no Brasil [B: Del Monaco, aqui também é...] muito moço, porque depois a voz não era tão bonita quando ele reforçou, ele fez um..o repertório

mais pesado [RC: Dramático], mas ele era um grande ator... [RC: Grande..] isso ele era... ele chamava, ele prendia muito a atenção do público... sabe?... Eu assisti um *Otello* quando veio da... de *Napoli*, eu não tirava os olhos dele... mas era tão interessante, tão fabuloso, que eu não lembro nem com quem que ele cantou, me disseram o Galeffi... era o... Guelfi [RC: Guelfi] digo não lembro [RC: Não era o Guelfi...] teve... [MC: Colzano] [MC: Anselmo Colzano] [LA: Anselmo Colzano] [RC: Anselmo Colzano] [discussão] mas ele fez também, primeiro... ele fez... [LA: Ilva Ligabue] [MC: Ilva Ligabue...] ...eu sei que ele cantava, eu não tirava os olhos dele... fiquei lá no geral, na galeria... ele era fantástico... Viu!! Ele era...

MC: Agora... esse *Otello* é de 1968, ele cantou em 1950 dois Otellos [RC: esse eu vi...] um com Leonard Warren e no domingo à tarde [RC: Barbato] com Enzo Macherini... e Antonino Votto regeu esses dois Otellos...

HR: Porque... está bem... eu não lembro muita coisa, viu? [RC: Esse a senhora não viu?] Não!! Tem muita coisa que eu lembro, mas muito mais que eu não lembro... [MC: é] Não lembro porque eu estou com muita idade, né? Noventa anos... não dá pra lembrar tudo o que foi feito há quarenta, cinquenta anos, né? [MC: sussurros, é] [RC: Cabeça, heim?] E... eu completei agora em junho... é... noventa anos... e graças a Deus para que sobrou não?... A vista não sobrou nada, mas a cabeça sobrou um pouquinho... [RC: Está fresca, está muito boa...] a memória... [risos]

MC: Dona Hermínia, a senhora ainda está trabalhando, né?

HR: Em casa sim, eu leciono, eu preparo, né? [MC: Beleza...] Tenho alunos de canto, eu preparo para o Municipal quando tem um teste ou quando eles vão cantar, não é...? Eu preparo sim... não estou enxergando muito bem... mas eu sei quase tudo de cor, isso me ajuda muito, né? [comentários de todos]... Tá... [JRP: Muito bem...] [DM: Muito bem...]

MC: [sussurro] Beleza... É... que beleza...

JRP: Okay, alguém quer fazer alguma pergunta? Não?

RC: Quer fazer Denis?

DM: Não, não... eu estou fora do debate... só estou ouvindo...

HR: Tá... Olha... já falei demais... né?... demais...

JRP: Então... Vamos fazer agora? [a Agnes Ayres]

AA: Vamos...

JRP: Vá... Fique tranquila... normal... tá bom? E... eu acho melhor a senhora... é sentar aqui... que esse microfone fica direcionado a voz mais pra cá...

AA [15:54]: Vamos... está bem... Agnes Ayres... Uma voz que Deus me deu e que eu sou muito feliz por tê-la, tê-la agora não porque... eu tenho/tive um probleminha na garganta e não canto mais infelizmente, mas... quando eu... sinto saudade... escuto as minhas... os meus discos, as minhas gravações [se emociona]... e só... bem... [se emociona]...

RC: Posso perguntar? [AA: Claro]... Agnes, aqui no Dicionário da Ópera – que a versão brasileira foi feita pelo Marcos Góes do Rio de Janeiro, consta no verbete Agnes Ayres... que você estreou com quinze anos de idade, é verdade?

AA: Não...

RC: Em 45...

AA: Em 45 eu estreei no dia 29 de maio de 45... eu tinha dezenove anos...

RC: Dezenove... então há engano aqui...

AA: Dezenove anos... mas [RC: No *Rigoletto*?] No *Rigoletto*, no papel de Gilda, foi uma estreia muito bonita... impressionante mesmo porque... todo mundo, quando eu acabei de cantar o *Caro nome*, o teatro caiu [HR: de aplausos]... me aplaudiram demais... [voz começa a

ficar falha] e aí foi que eu comecei...

RC: Foi Santana ou Municipal?... Santana... Armando Belardi?

AA: Santana... Armando Belardi...

RC: Está correto então...

AA: Isto...

RC: Bem... aí vou... a tua carreira... como se sabe, foi um fulgor... foi um fulgor... porque...

AA: Bom... daí foi um... uma eterna “assun”... ascensão... [alguém a ajuda a concluir a frase]

RC: Ela não conheceu aquela fase estática... ela já foi para o topo da carreira... né?... Ela...

AA: É... porque eu não comecei como, como... comprimária [RC: Justamente] como todo mundo geralmente começa, eu quando comecei, já debutei no papel principal Gilda [RC: Gilda]... e aliás um papel de muita responsabilidade e muito difícil, e foi assim, um “*soffio*” como diz o italiano... [risos].

MC: Agnes, quando é que você teve o primeiro lampejo que tinha as cordas vocais privilegiadas e procurou um professor de canto ou uma professora para começar essa carreira lírica?...

AA: É... foi muito engraçado, foi... eu estava escutando a Rádio Cultura e tinha um programa de peneira, a Peneira Rodhini... e eu disse pra minha professora de piano [Glády's Iório], eu estudava em casa, né? Eu disse: – Eu quero cantar nesse programa... ela disse: – Você é louca, você estuda piano e não tem voz e quer cantar? Eu digo: – Eu vou cantar... ela disse: – Está bom, então vamos preparar... e era o tempo que tinha aquela Deanna Durbin [MC: Sei...], e eu era fã, adorava... então ela disse: – O que que você quer cantar? Eu disse: – Vamos preparar *Il Bacio di Arditi*... que cantava a Deanna Durbin... ela disse: – Mas que coisa... uma coisa
tão

difícil você quer cantar, [AA] quero cantar... e me ajudou muito porque eu estudava piano e... então... musicalmente ficou mais fácil, né? Eu preparei e não contei para o meu pai... só contei para minha mãe... eu não contei para o meu pai não, porque senão ele não “deixava” ... aí no dia da peneira eu fui com a minha professora que me acompanhou ao piano e me chamaram... Ah! Quando eu me inscrevi no programa, eu ia dizer Agnes Ayres... mas a minha professora disse: – não, o seu pai escuta a... o programa, ele vai ver que você é a filha dele [risos]... eu disse: – Uh!.. É verdade... que nome nós vamos pôr? Então me veio à cabeça um nome bem brasileiro: Iracema Santos... [JRP: mais baixinho que até sai melhor] e então... eu fui... e o... aquele tempo o apresentador do programa era o Gregorian... e ele chama: – Iracema Santos, não era eu – eu era Agnes Ayres... ele: – onde está Iracema Santos? E disse: – Ah! Eu, sou eu, então vamos, e minha professora tocou, eu cantei, muito bem por sinal, e... ele... foi aquele sucesso... a primeira... tinha primeiro lugar, segundo e terceiro... quando acabei de cantar, sentei e esperei o final do programa, quando chegou no final do programa, começaram pelo terceiro lugar, terceiro lugar, fulano, eu disse para minha professora: – Vamos embora porque eu não ganhei nada... ela disse: –espera... [JRP: fala mais baixo...], segundo lugar, fulano de tal... eu disse: – também não ganhei, eu disse: – Vamos embora... e levantei e já estava na porta de saída, quando... primeiro lugar... Agne.. Iracema Santos... eu não liguei... a minha professora disse: – Agnes é você, estão chamando, você ganhou o primeiro lugar... eu disse: – eu? É... Então foi... Eu cheguei bem quietinha... e a mamãe estava em casa e estava escutando... e ficou quieta porque eu fiquei inscrita para Peneira de Ouro [alguém sussurra: nossa!!], porque tinha a peneira das peneiras e eu fiquei então... então minha professora disse: – agora quietinha, bico calado, e fala o que você quer cantar... então eu disse: eu quero cantar um trecho de ópera. Ela:

– mas você é peituda, você quer cantar justo o que você não deve... Ela: – O que você vai cantar? Eu disse: – a Valsa da Musetta de... da *Bohème*... e comecei a preparar... e, um dia eu estava cantando, me preparando, e meu pai entrou devagarzinho e começou a escutar e ficou quieto... e quando acabei de cantar...

[corte]

AA: Antes de 45, eu estudava piano, com uma colega que me dava aula em casa, e eu, estudando piano, fui com ela no cinema ver a Deanna Durbin, fiquei apaixonada e disse para minha professora de piano: – Eu vou cantar, eu quero cantar essa música, a professora disse: – Mas para cantar essa música precisa estudo, você não tem estudo, você tem conhecimento de

música, bem, eu disse: – Eu quero, e passei na casa de música, na Casa Beethoven, ali na Rua Direita, e comprei *Il Bacio di Arditi*, que havia cantado a Deanna Durbin na... no cinema e fui para casa. Ela come... chegamos em casa, a minha professora se sentou ao piano e começou a tocar a música, e eu com noção de música comecei a vocalizar a música [cantando] “*Sulle, sulle labbra, sulle labbra se potessi dolce un bacio ti darei, dolce un bacio ti darei, pam pam*”, e cantei... quando chegou no final da música tinha um dó natural... [cantarolou]... e... eu dei, meu pai estava escondido na outra sala escutando... e... quando a minha professora foi embora eu continuei tocando e me acompanhando devagarzinho, me preparando naquela música e parei, deixei, por hoje chega... Aí meu pai veio na sala de visitas, olhou em toda a sala e disse: – Filha! Quem é que estava com você cantando? Eu disse: – Eu, era eu, pai, [pai]: Como? Você? Fazendo um parêntese, porque meu pai era filho de um maestro lá do... de Tatuí, então ele tinha conhecimento, muito... gostava muito de ópera, de música fina. Eu disse: – Era eu, pai, que estava cantando, era eu... [pai]: Não é possível, não é possível que só agora você me venha dizer que você canta... Eu disse: – É, eu gosto pai, gosto muito, bem... ele disse: – bem... em vista disso, minha filha, você vai ter que estudar para ser uma cantora, não pode cantar sem ter conhecimento como se canta... e ele conhecia muito o maestro Arturo de Angelis, telefonou para o maestro, marcou uma hora, eu fui com a minha professora de can... de piano, chegamos lá no maestro, me recebeu, era uma simpatia o maestro. [maestro] Quem, quem que canta?, olhou para minha professora e falou para mim: – Quem, quem, quem é que canta? Então minha professora disse: – É a minha aluna de piano, maestro... Ele disse: – *E allora “sentiamos”, sentiamo* como canta, muito bem... Ele sentou-se ao piano de cauda – uma beleza de piano de cauda. [maestro]: – O que vai cantar, filha? Eu disse: – a *Valsa da Musetta* que eu ganhei a “Peneira” e preciso preparar para cantar a “Peneira de Ouro”. Ele disse: – Hum..hum..hum... tudo bem. [Agnes]: Como que não acreditando né? Tocou... e eu cantei a *Valsa da Musetta*, e ele... terminou, tirou as mãos do piano, olhou para mim e disse: – Sabe menina, eu não gosto de mentira, com quem que você estudou canto? Eu disse: – Com ninguém, maestro, eu vim aqui para estudar, para me preparar, para ser o que eu quero... uma grande cantora, e abriu a porta da sala e entrou a Dna. Olga Simzis, que foi uma grande cantora, esposa dele, né? E eu, então, quando ela abriu a porta ela disse: – *Arturo, chi è cantato?* Ele disse: – *Questa ragazza, questa bambina...*, que era eu, ela disse: – *Ma Arturo, siamo davanti un fenomeno musicale!!!*... E o maestro disse: – *I ti dico ancora... como...* diz, e te digo ainda... ela não estudou com ninguém... [Olga]: *Ma como?* Eu disse: – É.. eu disse, é verdade minha senhora, eu nunca estudei, eu gosto da Deanna Durbin e quero cantar cantar

como ela... [risos] e foi... e foi... assim que eu comecei a estudar. Comecei a estudar, me preparar numa ópera de cara: *Rigoletto*... sem estudo, as primeiras aulas eu fazia uns dois ou três vocalizes... antes de pegar a ópera e direto na ópera... e a hora inteira eu cantava *Rigoletto*, me preparei muito bem, porque ele era um preparador maravilhoso, e... debutei... agora voltando, debutei em 29 de maio de 45 com 19 anos na ópera *Rigoletto* no Teatro Santana... E aí, eu... tive tanta glória, cantei com os maiores cantores estrangeiros que tiveram aqui, que estiveram aqui... Gino Bechi, Poggi, [MC: Warren, também], Warren, Warren, que maravilha [RC: “Beichi”], “Beichi”, [provavelmente Bechi] Tito Gobbi, Valletti, Di Stefano, [alguém sopra: tudo], Raimondi, [MC: Poggi], Poggi, Giulio Neri, que beleza de baixo, Giulio Neri [RC: fantástico], [hum], ainda ontem escutei num disco em casa ele cantar, que coisa linda!! Bom... e... e foi assim, e foi assim, que... comecei, depois, em toda temporada eu participava, em toda temporada... como... primeiro soprano, aí fizemos uma ópera que eu... não me re... [voz embargada] numa temporada no Teatro Santana, no Teatro Municipal... e cantava a Fedora Barbieri [RC: em 51...], foi... acho que, *Aïda*, ela fazia Amneris

– Ela cantou, e depois da ópera, reunimos na casa da Elvira Balderi-Crimi – que também foi uma grande cantora, e... eu cantei a ária da *Traviata*: *È strano, è strano*... depois que eu cantei aquela... aquele trecho, o marido dela, da... Fedora, todos vieram me abraçar, o marido dela era o Barlozzetti, [Luigi] Barlozzetti? É... [ele]: – *Ma... mas...mas, ma lei perchè non vieni in Italia? Perchè non ven in Italia?* A senhora deve ir à Italia, não é possível ficar no Brasil... isso é... sua voz, a sua voz é internacional, senhora precisa sair daqui, precisa sair daqui... uh!!

– Na saída, nós saímos juntos, com o maestro Guarnieri, eu, meu marido e o maestro Guarnieri, e meu marido perguntou para o maestro Guarnieri: – Maestro, o que que o senhor diz, vamos... devemos ir pra Itália ou não? Qual é o seu conselho? [Maestro]: – Mas é claro que tem que ir para Itália, vocês têm como ir? Meu marido disse: – eu tenho condições. [Maestro]: – Então, vão [AA]: E fomos... e já... com a cara e com a coragem... partimos com uma carta do maestro Tullio Serafin me recomendando ao diretor superintendente do Comunale di Firenze que era o maestro... é..[Tu] Votto [RC: Antonino Votto], Antonino Votto, aliás, não o maestro, o irmão dele [Parisio Votto] era o superintendente e o diretor artístico era o maestro [Francesco] Siciliani. Bom... eu cheguei no teatro... com a carta da Fedora Barbieri e com a carta do maestro Tullio Serafin, duas cartas apenas... eles me receberam no escritório, leram as cartas e... e me disseram muito em... francamente... [Eles]: – Senhora, a senhora veio muito bem recomendada, mas nós não escutamos, eu disse: – Mas pra isso é que eu estou aqui, quando é que os senhores querem me escutar? [Eles]: – Então,

quarta-feira, a tantas horas, muito bem... Fui embora, às...a quarta-feira eu estava no Teatro, os dois na plateia e eu, naquela imensidão de... de palco que... tinha uma boca não se de que tamanho, grande da beça, enorme... e aquele vácuo do Teatro vazio, e eu disse: – Maestro! [Eles]: – *Sì, può cantare, signora...* pode cantar, e eu, comecei a cantar o *Caro nome*... quando acabei de cantar o *Caro nome*, fiquei quieta, ninguém falou nada, eu disse do palco para eles: – Maestro, o senhor quer escutar mais alguma coisa? [Maestro]: – Não, senhora, já escutamos o bastante... a senhora venha em nosso escritório, por favor... quando eu cheguei no escritório[s], eles me fizeram sentar, eu, meu marido... e... um olhava para o outro assim, e não falava nada, um olhava para o outro e aí o maestro Votto disse: – Fala você que é o diretor artístico, que era o diretor, era ... o maestro Siciliani. [Maestro]: – Tudo bem, o maestro olhou para mim e disse: – Senhora, o que nós escutamos da sua voz, é uma voz privilegiada, uma voz digna de ser apresentada na Itália, desde Toti Dal Monte e de Lina Pagliughi, não escutamos mais uma voz como a sua, vamos procurar fazer um *Rigoletto* – procurar um barítono, porque nessas alturas a programação já saiu toda, então... Quando nós encontrarmos um barítono à sua altura, nós vamos procurá-la no hotel; três ou quatro dias depois, um telefonema para nós comparecermos ao teatro. Chegando lá. [Eles]: Senhora, já encontramos... Aldo Protti, não era ninguém naquele tempo, ninguém conhecia [alguém sussurra... :é], mas que beleza... que beleza... bom... começamos os ensaios e fomos um mês, um mês diariamente ensaiando, só ensaiando... de manhã, de tarde e de noite... é... muito bem, no dia da prova, dia 4 de janeiro, porque foram três representações, 4, 8 e 12 de janeiro é... 45 anos tanto... não... 51 anos tanto... e pronto, já ensaiamos com a orquestra. Quando acabei de cantar o *Caro nome* [risos] a orquestra [imita sons de aplausos]... e pronto, e o Protti foi bárbaro, bárbaro... E então no dia quatro, eu estava vestida de Gilda e cantando numa terra que eu nunca havia conhecido, eu disse para o meu marido: – quer saber de uma coisa? Eu vou cantar calma e tranquila porque eu não estou na minha terra, se eu errar, se eu fizer fiasco, ninguém me conhece, e quer saber de uma coisa? Eu vou cantar... e quando chegou na minha parte... entrei, cantei, começou depois a minha ária... quando eu acabei o *Caro nome*... bom... o teatro, quatro mil lugares, eu nunca senti tanta emoção... eu nunca, não sabia de onde vinha tanto aplauso... foi uma coisa linda... [se emociona]. Agradei muitas vezes, agradei a Deus, e estava eu... debutei na Itália... debutei maravilhas... logo em seguida, me chamaram para cantar em Modena, o *Rigoletto*... um sucesso... eu cantei com o Tagliabue, com o Tagliabue, barítono, muito bom... da época, muito bom, cantei em Parma, então ali que foi meu medo, porque todo mundo dizia... que Parma para os cantores era um osso duro, eu fui... Não tive

medo... Eu disse: seja o que Deus quiser, me ajuda... e fui e cantei... Em Parma, quando acabei de cantar o *Caro nome* [se emociona] tinha chapéu, tinha cachecol, tinha tudo no palco... que maravilha!!! Foi lindo... bom... dali... eu depois tive uma carta do maestro Votto para ir cantar, fazer uma... um teste no Teatro Scala... então, tive um grande resfriado, me resfriei que... uh!! não sabia da onde saía tanta coisa do meu peito... quando acabou meu resfriado...vocalizei bastante e fui para o Scala... no Teatro Scala, eu... sozinha no palco do Teatro Scala, que paúra, “putz”...que paúra!!! ...ali eu estava um pouco nervosa... mas... cantei, cantei e aconteceu a mesma coisa, o maestro era o, como é que ele chama aquele maestro?...De Sabata... (RC: Victor De Sabata), e o Ghiringhelli (Antonio) era o superintendente, o diretor artístico, então eles falaram para mim: – A sua voz, senhora, é uma voz... que não se encontra aqui na Itália, nós procuraremos fazer, procurar um barítono para fazer um *Rigoletto* com a senhora aqui no Scala... e eu já estava com a minha... passaporte para voltar... e eles demoraram para me telefonar... então eu já estava quase em alto mar, quando eu recebi um telegrama do maestro dizendo... a...quem era o meu empresário lá... agora não me vem o nome, ele me passou um telegrama dizendo: – A senhora não estaria nem menos em alto mar, quando eu recebi um telefonema e um telegrama do maestro De Sabata para programá-la para um *Rigoletto* no Scala... esse *Rigoletto* eu não fiz... infelizmente... e... que mais? Eu estou falando muito?...

JRP: Não... tá bom..

AA: É?

JRP: Pergunte?

RC: [43:29] Eu quero que você conte, quando você foi à Itália nesse intervalo, você foi convidada para fazer uma gravação do *Rigoletto* [HR: a é...] com Giuseppe Taddei e se não me engano, Giacinto Prandelli – essa gravação, que Deus me... abençoou, eu consegui trazer para Agnes Ayres, que é a única gravação existente no mercado, que a RAI não solta gravações dela, e Agnes Ayres vai contar como que foi essa... feita essa gravação...

AA: Essa gravação foi devida ao sucesso, ao sucesso... [JRP: fala no microfone...]

RC: Conte como é que veio o convite...

JRP: Depois, depois de cantar?

RC: Como é, você estava cantando e recebeu o convite?

AA: Ah! Sim... é... recebi um convite para gravar a ópera *Rigoletto*, com o barítono Taddei, Prandelli, Giulio Neri, Maria Cadoni... gravei esse *Rigoletto*, mas infelizmente o Prandelli... tinha... todo tenor é assim... eles têm os “fricotes” deles né? Então ele escutou e disse: – *No, no, no*... a minha parte eu quero refazer todinha, né?... Eu disse: – eu já não estava mais no Brasil [provavelmente Itália]... então, eles chamaram a Lina Pagliughi... foi a gravação comercial [RC: comercial, a gravação comercial...], quer dizer... só não tenho essa gravação comercial porque o Prandelli criou caso... outro concerto muito bonito que eu fiz na Itália foi em Turin na Rádio... na RAI, eles a... Quem que ficou doente?... Não me recordo, a Elisabetta Barbato... é! A Elisabetta Barbato ficou doente e eu então... o meu maestro, o... meu... empresário Liduíno, o Liduíno telefonou para casa, para eu partir [pa..pa]... para Torino, porque eu tinha um... na RAI, um concerto muito importante para fazer, era o Concerto Martini & Rossi [Alguém sussurra junto: Rossi], cantava o Pasero e eu, aliás, eu, o Pasero e a Elisabetta Barbato, mas como ela ficou doente, eu fui substituí-la, e quando chego lá, o maestro estava me esperando, estava nervoso, imagina... para substituir uma Barbato... Então, o maestro estava [faz ruído de incomodado], e fumava, e fumava... e.. aí eu entrei na sala e disse: – *Maestro, buona sera, i sono il soprano per cantare*... [Maestro]: *Ah! È lei...? Chi è lei? Chi è lei?* [Agnes]: Eu fique bandida viu!!! Eu disse: – Eu sou Agnes Ayres, *brasiliiana*... que veio substituir Elisabetta Barbato... [Maestro]: – *Ma... sentiamo, sentiamo*... [Agnes]: E eu ia cantar *Una voce poco fa* do Barbeiro de Sevilha, o pianista começou a tocar e eu comecei a cantar... e ele sempre nervoso, balançava os pés, balançava a... quando... começou a acalmar... porque ele já viu que a voz dava, né?... Eu cantei... quando eu estava na metade da ária, o maestro disse: – Basta! Eu já escutei o suficiente, *lei è molto buona... andiamo in orchestra*... Eu disse: – hum... tá bom! Quando chegou na orquestra, cantei... e... quando acabei de cantar... *A filha do regimento, Convien partir*, acabei de cantar, é um Dó natural... a... a orquestra inteira no ensaio batia arcos... que beleza!!! Então... o maestro já meio diferente para mim, né?, chegou para mim e disse: – *Brava! Brava! Molto bene! Grazie! Grazie! Molto bene*... e assim, eu tenho também gravado esse concerto.

DM: Precisamos lembrar que esse maestro era o Pietro Argento [AA: Piero Argento, é]...

RC: Quem era Pietro Argento? Eu não conheço, não...

DM: Maestro da RAI Torino...

AA: Piero Argento [DM: Piero? É Piero?], [CM: Argento] [sussurram sobre o primeiro nome do maestro]... Piero Argento era o maestro.

RC: Era isso?... Queria mais uma perguntinha só...

DM: Claro...

JRP: Uhum... vamos lá!

RC: Agnes Ayres numa certa feita me falou que quando ela vinha embora da Itália, parece que o marido dela teria dito: – Vamos para Nova York? [AA: é...] Porque ela era o tipo da voz que iria vencer nos Estados Unidos, é a voz que o americano gosta, emissão fácil, [AA: suspira...] superagudos, aquela coisa toda da coloratura, o lírico-ligeiro, então ela vai contar o que que ela... o que que ela fez mudar de ideia...

AA: E eu disse... eu disse...

[Pausa]

JRP: Vamos lá? Agora...

AA: E eu já estava de volta ao Brasil, meu marido disse: – Agnes, nós... estamos aqui perto dos Estados Unidos, vamos... vamos até lá... eu disse: – Não, não tenho vontade, quero voltar para o Brasil, porque estou com vontade... saudade da minha família... e viemos embora... [se emociona] e eu perdi a oportunidade. Tenho certeza que se eu tivesse feito o que ele falou, eu... teria feito uma continuação da minha carreira muito maravilhosa, muito, muito, muito

mesmo, tenho certeza disso... mas... infelizmente não deu... e veu... voltei para o Brasil, e no Brasil continuei cantando, fazendo as temporadas, concertos... [Ela suspira, emocionada] enfim, a minha carreira foi muito linda, eu parei... no momento exato, porque eu acho que o artista... tem que ser inteligente, não tem que ser ambicioso, tem que ser inteligente, e dizer para si mesmo: está na hora de parar. E foi assim que eu senti... parei e anos depois que eu já tinha parado é que me veio esse “problema” na garganta, quer dizer, foi um “ami”... aviso que eu tive, uma premonição de que eu tinha que parar naquele ponto, que o artista pensando bem, está lá em cima, é lá em cima que ele deve ficar... e parar...

JRP: Alguém quer fazer alguma pergunta?

AA: E eu parei...

[sussurram: não...]

RC: Depois, outra fase da carreira da Agnes, depois que ela que ela passou do lírico-ligeiro, ela começou a assumir os papéis de lírico [AA: não...] mais de força: ela cantou a *Traviata*, *Tosca*... se não me engano...

AA: *Traviata* eu cantei logo no começo...

MC: Quarenta e oito, eu assisti com ela *Traviata*, 48, ela tinha 22 anos...

AA: É... 40... em 1948 eu cantei *Traviata* apenas uma temporada que cantava *Traviata* Callas, *Traviata* Tebaldi e *Traviata* Agnes Ayres... também... eu cantei muito...

[DM: isso em 50...]

MC: Eu assisti... em 51, mas eu vi em 48 e 49 com você a *Traviata*, isso foi em 51... das três, mas teve uma *Traviata* sua em 48 deve ser... Ela deve ter o programa...

RC: Foi uma única vez, né... isto... 51 ela fazia parte...

HR: [sussurra] E aquele *Pescador de pérolas*... Nossa! Nossa! Foi uma beleza!!! [sussurra... é, tem muita coisa!! É verdade, tanta coisa!!]

MC: [sussurra]... Esse fez época, né?... Em 61...

AA: E... e... *O pescador de pérolas*, que maravilha!!! E... se eu for contar tudo... toda a minha vida, vai demorar demais... [HR: É verdade, tem muita coisa...] é por exemplo... *O pescador* eu aprendi com “Tonio” Tonini do Teatro Scala, ele era diretor do coro, hoje é um grande maestro [MC: é...]. Barlozzetti é um grande maestro hoje, era maestro preparador naquele tempo... e... *O pescador* tem uma historinha bonitinha... a história do *Pescador*, eu preparei em oito dias... para substituir a Rosana Carteri, que cantava em Roma com Tagliavini e eu, meu, meu empresário disse: – Prepara o *Pescador* para cantar em Roma, em oito dias, eu dormia com o *Pescador* de manhã até de noite, dormia com ele embaixo do travesseiro... era só *Pescador*, mas foi um grande *Pescador*... também, muito bonito.

RC: Que teatro que foi, Agnes?

AA: *Reale*, Roma...

RC: *Reale* de Roma.

AA: E... e tanta coisa... e quando eu voltei para o Brasil, eu queria cantar o *Pescador*... e... e eles faziam frente... e o Dr. Pádua... Lima Pádua, era diretor do Teatro do Rio e ele fazia frente porque tinha mulher “assim” para cantar, sopranos, e eu disse para ele: – eu quero cantar, mas não quero atrapalhar as minhas colegas, eu quero cantar *Pescador de pérolas*, [Diretor]: mas justo essa que não tenho cenário, não tenho guarda-roupa, não tenho nada...[Agnes]: então, assim não atrapalha ninguém...e... ele disse: – Tenha paciência, mas não vai dar...[Agnes]: olha, eu voltei umas três vezes no Teatro, a resposta dele: – Mas a senhora aqui outra vez? Eu disse: mas eu quero cantar, eu estou... fui nos jornais, eu digo, eu sou brasileira e não me deixam cantar na minha terra... então...o meu marido disse: – Você que cantar mesmo, né? Eu já sei... quando você põe uma coisa na cabeça você... vai até o fim... [Agnes]: Quero!! [Marido]: Sabe o que você vai fazer? Você vai pedir uma audição...

audiência para o Juscelino Kubitschek, que era o nosso Presidente, eu fui ao Juscelino, quando ele abriu à porta do... do escritório dele, que ainda era no Rio, no Itamaraty, ele... abriu à porta e disse: – Mas que beleza, o que eu devo essa presença da maior cantora do Brasil!! Eu falei para ele: – Maior cantora? O senhor acha Dr. Juscelino? Como maior cantora eu não consigo cantar na minha terra, [Juscelino]: Como!!!? O que é que a senhora está me falando? [Agnes]: Eu digo isso... [Juscelino]: A senhora... o que que a senhora quer cantar? [Agnes]: Eu disse: – Eu não quero atrapalhar as minhas colegas, eu quero cantar *O pescador de pérolas*, eu cantei com grande sucesso em Roma...chamou o secretário dele, [Juscelino]: Escreve aí... [“tá, tá, tá, tá”... imita um som datilográfico]... [Agnes]: que eu tinha que cantar no Teatro com o pedido dele: *O pescador de pérolas*...[ri] Ah!!! Aquele dia eu saí radiante da... do Itamaraty, saí... e fui... eu desci direto para o Teatro, cheguei lá no Teatro, com aquele papel na mão... e “di”...e abriu a porta o Lima Pádua disse: – Outra vez? Mas eu já disse para senhora que não tem, esse ano não pode... [Agnes]: Eu digo: esse ano não pode, o ano passado não pôde, o ano que vem não vai poder, então... está aqui para o senhor, dei o papel... quando ele leu, era um mandado de segurança [riu...] ele “di”: [Lima Pádua]: “Ma”... Mas a senhora foi ao Juscelino pedir para cantar? [Agnes]: Eu digo: é... e sabe o que o Dr. Juscelino me disse quando eu saí? Disse: – A senhora fique tranquila, que a senhora vai cantar, vai cantar...e eu, farei muito gosto, estarei lá presente, eu e a Sarah, porque eu quero escutar... [suspira] que coisa gostosa!! Aquele...e o...e o Diretor teve que fazer cenário, guarda-roupa, montar a ópera, porque não tinha nada no teatro, não tinha nada... eu ajudei porque já conhecia os cenários, né? E as roupas, ajudei bastante... e chegou... no dia da estreia, no dia, no dia do ensaio geral, mandei chamar, mandei chamar o maestro Guarnieri para vir reger, porque era o único que eu tinha confiança, tinha absoluta confiança nele... então...no dia da...da estreia o Maestro Guarnieri disse, no ensaio geral, aliás, ele disse: – Agnes, vamos fazer uma coisa, você não vai abrir à voz, vai cantar tudo à meia-voz, não quero que ninguém saiba o que você sabe...[risos] [Agnes]: quando chegou no ensaio geral, ninguém escutou nada, porque eu não dei voz e você deve saber [se dirigindo a Hermínia Russo] a Hermínia Russo... [Agnes]: Estava...lá no Rio, não, aqui em São Paulo...então, e no Rio é que eu cantei o *Pescador*, né? Quando eu...chegou no dia da estreia o maestro foi, me cumprimentou. [Maestro]: Agora, mostra aquilo que você é... ele me seguia, ele respirava comigo, mas fiz um *Pescador de pérolas* que o Teatro [Municipal] sss..delirou... e os...e os.. as críticas no dia seguinte: durante a temporada não tivemos ópera melhor do que esta... [Agnes]: um elenco maravilhoso, maravilhoso... foi Lazzarini, Paulo Fortes, eu e o Damiano... [suspira] Grande *Pescador*!!

Quando cheguei aqui em São Paulo eu queria cantar... [risos] Eu disse para o meu marido: – Eu quero cantar... E meu marido disse: – Você quer cantar? [Agnes]: “Empresou”, ele “empresou” quatro ou cinco óperas: *Pescador*, *Don Pasquale*, [HR [sussurrando: *Elisir D’Amore*], não... é... é... isso!! *Elisir*, [CM]: *Elisir D’Amor* e [HR]: E parece que foi uma *Bohème*] e parece que foi uma *Bohème*... todas, eu cantei todas [risos]... é... meu marido era empresário... é daí..[risos]... é... [risos]...

RC: Que ano foi esse *Pescador de pérolas* no Rio de Janeiro?

AA: No Rio...

DM: Sessenta...

AA: Acho que foi em 60, e... 60 por aí... aqui [SP] [Alguém sussurra: 61] fazia 25 anos que não se fazia o *Pescador de pérolas*, eu fiz... foi também uma beleza!! Uma beleza!! E... tudo, gente... o quê que eu posso falar mais, eu estou falando demais, já!!...

JRP: Ah... Tá bom... Alguém quer fazer alguma pergunta para terminar a parte da Agnes?... Não?

MC: Ah... [talvez fosse perguntar algo]

JRP: Vai trocar fita?

[JRP: não]

JRP: Legal... ótimo!!! Agora!!!

MC: Bom... a expectativa na plateia... quando a gente estava esperando levantar o pano... é... que comentava-se: que... era só *Guarany*, *Guarany*... raramente *Lo Schiavo*, e finalmente uma *Fosca*... Nós tínhamos visto já em 66 a primeira versão da *Fosca* e ia ser repetida agora em 73. A única mudança foi o tenor do... Sérgio Albertine em 66 para o “Zacarias” Marques em

73, o... a Agnes, era sempre a maravilhosa Agnes, a Ida Miccolis, maravilhosa, insubstituível, e o barítono, perfeítíssimo, mais que perfeito, o Mascitti, uma maravilha, era o Leonard Warren dos trópicos, e... os tenores, eu gostei dos dois, o Albertine era uma voz privilegiadíssima, né?... E o “Zacarias” Marques, muito bom... uma voz muito forte... fez inclusive *O galo de ouro* aqui, uma parte difícilíssima há uns anos depois, era um tenor de grandes méritos, né? Agora... nós estávamos descansando aquela noite de *Guarany*, graças a Deus, porque, embora eu goste muito do *Guarany*, quero uma coisa nova, né? E a... a expectativa de todo mundo era as árias já conhecidas, que a gente cantarola, o dueto das duas, que... que é uma maravilha... é... a parte mais eletrizante da ópera, inclusive, o rapto das moças, teatralmente muito interessante, aquelas moças do coral sendo carregadas por marinheiros, né? Da Sardenha, sei lá onde é aquilo, né?... E é interessante ver... a... os quatro atos... numa região da Itália, que pouco conhecida aqui no Brasil, a gente só conhece por cenários, pelo menos... no Municipal, né? Foi muito bem levado, inclusive, muito bem levado... e... infelizmente, 73 a “oitinta”[!!!]... são quase trinta anos que não se leva... um compositor brasileiro afinal... acho uma injustiça isso, quanta coisa ruim já levaram, coisa “chatas”, músicas feias e chatas e o Carlos Gomes não é um supergênio da música, mas é um grande compositor, é um gênio dos pobres, mas é um gênio, [alguém faz ruídos] tá certo? Eu acho uma injustiça não se levarem muito mais Carlos Gomes, não só a *Fosca*, dá o *Guarany* mais vezes, *Lo Schiavo* mais vezes, né?... *Colombo* com grande elenco, e... “lá” no *Colombo*, mas... com bastante ressalvas, né? Eu não sei porque não fazemos uma preparação técnica mais apurada, não só para atender a... o... o... um público que não tem muita necessidade de perfeição, e acho, temos que estimular o auditório, a plateia a exigir perfeição, nada porque o amigo canta bem no banheiro, na casa dele, sabe? Tem que exigir perfeição de todos, do comprimário, do coro, da orquestra, de tudo... não pode se fazer concessão, um elemento ruim numa ópera de celebridades, ele compromete todo o espetáculo, não adianta, não adianta... Pode dizer: – Não, é porque... é... para ajudar, não tem nada que ajudar, na arte não tem assistência... social, não existe na arte, a arte tem que ser perfeita, tá? Por isso que têm festinhas de aniversário, festinhas familiares, cantinas, quando pisa no palco tem que estar perfeito, não se pode fazer concessão...

JRP: Fala um pouco da... dos elencos, você falou muito rapidinho das duas versões... a... ou do... dos cantores que você... o que você acha? Já falou um pouco da... das duas mas... [MC: mas concisa...] concisa...

MC: Tá... ô!!!... Espera!!! [se atrapalha] Eu vou abordar em que sentido? Tá... fala... fala...

RC: Ele já falou dos cantores... falou tudo...

[discussão coletiva momentânea dos quatro envolvidos]

DM: Tá, tá... espera um minutinho, espera um minutinho... espera um minutinho... o Milton já deu a deixa, deixa o Raphael comentar sobre os cantores... [JRP: Tá, tá *okay*...] aquilo, que o, que o... que geralmente o Cândia costuma dizer a respeito da Agnes, você sabe!!

LA: Certo!! Pode falar...?

JRP: Vai lá... Abre ae!! Abre!! Tá aberto para você ... [sobre o microfone]

LA: Bem, então essa *Fosca* aqui, sob todos os pontos de vista foi perfeita vocalmente, e na parte orquestral e coral, também, não deixou nada a desejar...

MC: Entre as vozes raras do... elenco brasileiro, eu quero ressaltar uma voz de um baixo profundo que raramente pode-se ouvir, mesmo no estrangeiro – o baixo Benedito Silva, na *Fosca* de 1973, ele fez o *Doge* de Veneza, depois posterior, fez muito o *Guarany*, *Sparafucile* do *Rigoletto*, mas era uma voz raríssima, que era um prazer ouvi-lo sempre.

JRP: Agora vamos falar com... a senhora, Dna. Hermínia, que a senhora pode falar tecnicamente, da... preparou os dois elencos nas duas temporadas...

HR: Ah... bom, o elenco era quase o mesmo, né? Só não preparei o tenor... que me “in”. posso falar?

JRP: Pode falar...

HR: O maestro Belardi pediu para eu preparar a ópera *Fosca*, que ia ser levada aqui em São Paulo, pelo menos, pela primeira vez, eu peguei, repassei todo o elenco, eu só não preparei a Miccolis, que ela foi preparada no Rio de Janeiro muito bem, quando chegou não houve

problema nenhum, mas eu tive essa grande insatisfação de preparar todos os principais e comprimários – sozinha, eu não tive colaborador de nenhum maestro na preparação, de muitas óperas que eu fiz no Municipal, das mais difíceis, *Andrea Chénier*, *Falstaff*, tudo... mas essa *Fosca* para mim foi uma beleza, porque os cantores todos, o quadro principal, eram vozes muito bonitas, tinham vozes maravilhosas – como já mencionaram, começando a Agnes Ayres, a Miccolis, uma grande cantora também, Sérgio Albertine, que foi o meu aluno, começou e terminou comigo, Mascitti, que eu preparei, então, Paulo Adonis, também meu aluno, todos, “Rinaldi”, preparei todos... e eu percebi que nessa ópera, como música, como interpretação, dava muita chance para os cantores, muito mais do que no *Guarany* – isso eu estou falando de Carlos Gomes – porque o *Guarany*, é muito bonito, a música é formidável, mas a parte do tenor... é muito difícil, tanto que tiveram até que substituir lá na Europa, na Itália, a ária. A parte do barítono, raramente um ba... barítono aguenta aquele... *Senza tetto, senza cuna*, ao passo que na *Fosca*, não, todos tiveram chance, é tudo muito melódica, uma ópera melódica, todos tiveram... uma chance, estavam bem preparados também, li... belíssimas vozes, todos tiveram oportunidade de “mutar” [mostrar] as qualidades que eles tinham... puderam!! Né? O *Guarany* já é... outras óperas de Carlos Gomes, é um pouquinho... por exemplo *Odalea*, tudo... é muito puxado – para... a parte vocal, e eu achei que das óperas de Carlos Gomes para os cantores, essa seria a ópera ideal para ser repetida muitas vezes – a *Fosca*, é muito bonita, dá muita chance para todos os cantores, mas belíssimas vozes também e bons atores... eu acho que é uma ópera que deveria ser levada muito mais vezes... aqui, em São Paulo ou no Brasil, e mesmo na Europa, não é? Falando da Europa... bom... essa é a minha opinião, não é?

RC: O que é... o que é engraçado é que atualmente o Carlos Gomes está sendo lembrado pelos estrangeiros, está se falando em gravações do Plácido Domingo, da Montserrat Caballé, [MC: mas só fica nisso] mas o brasileiro não, não rememora o Carlos Gomes como deveria ser, como o Milton falou, deveria ser obrigatório anualmente numa temporada lírica [HR: sim, é verdade] uma ópera daquelas do Carlos Gomes escolhida anualmente uma diferente [DM: é...], e a *Fosca* deveria ter uma certa preferência...

HR: Bom... falando de Carlos Gomes... vamos falar do *Colombo* do Carlos Gomes...

MC: É uma beleza, aquela!!! Mas quando eles encenam... não dá para ir assistir, é o que né?... O que eles põe de elenco não tem condições... não tem condições, sei! Eu sei... Hum...

[Sussurro]

HR: Uma beleza!!!

RC: Talvez é a obra prima do Carlos G...

HR: Mas ultimamente eles levam... não dá para assistir, porque eles... eles não escolhem as vozes, não preparam, eu não sei porque eles escolhem umas vozes que não estão a... para o papel... [DM: espera aí... bem... bem...] eu não quero dizer o nome porque eu não quero ferir ninguém [MC: eu sei...], mas que está tudo muito mal como nesta temporada agora, eu não devia falar, eu assisti um pouquinho, [MC: hum] mas essa temporada agora está muito mal distribuído, os papéis estão mal distribuídos, os cantores convidados não são dos melhores, e o Gagliotti trazia o que ele tinha de melhor até como comprimário, porque aquele baixo, o Rinaldi [RC: Rinaudo] [MC: Hum... é... muito bom, era muito bom...] “Rinaldo”, nunca ele fez um primeiro papel aqui, ele não deixou, só fazia segundos papéis [MC: é...] e quase que comprimário [MC: é...], e era um bom baixo [MC: belo baixo...], agora nem o “Rinaldo” tem aqui, nem um primeiro, nem um último, nem... nada... ele não canta, aqui não tem um baixo, não tem, eles pegam os novatos, uns moços que conhecem música, isso é verdade [MC: mas não tem voz], que conhecem música, mas não tem ideia do que é ópera, não sabem, eles cantam como câmara, como uma coisa, não é possível... Agora eu acho que essa ópera – a *Fosca*, deveria ser levada muito mais vezes, pela música, pelo trabalho, por tudo...

JRP: É a ópera mais completa do Carlos Gomes, a senhora acha?

HR: Eu acho, mais do que a *Maria Tudor*, mais do que a *Odalea*, são coisas bonitas, viu? São muito bonitas, eu acho... eu acho que ela grandiosa, eu acho a ópera *Fosca* é grandiosa, grandiosa... é... [cantarola], final... é... [cantarola]... é...

CM: Ela é a mais bonita, a mais bonita, è uma *belezza... una cosa..una belezza. il duetto di soprano... “poscia” che bello, com ’è? Com ’è, [cantarola] Una belezza!*

RC: O dueto da soprano... e o dueto do tenor com ela ... aquele, não sei o que de... “*Venezia*”, como é que chama aquela ária? O Albertini canta maravilhosamente bem aquela ária, *Venezia mia*, né? Não fala isso? *Patria mia... Venezia mia...* é uma maravilha aquilo, aquilo é uma maravilha...

JRP: Vamos deixar... a Agnes falar?... fala sobre o seu papel... o seu...

MC: Mas como unidade, em conjunto? É assim... é como uma *Gioconda*, né? É uma boa ópera... um “*operone*”... o dueto das duas é uma maravilha!!! Tem pianíssimo seu [a AA]... é um si natural aquele pianíssimo...? *Patria mia... Cara città natia... Cara città natia...*

DM: Gente, gente... deixa a Agnes falar...

JRP: Agnes, fala então sobre o seu papel, e o papel da... que a Ida, Ida Miccolis, que vocês duas sempre fizeram... é a parte de vocês, a parte do soprano...

AA: A nossa... nossa parte... a parte dos sopranos na... To... Fo..*Fosca*, é... tanto da Fosca como de Delia é... são partes lindíssimas, e a “Idinha” Miccolis – eu falo “Idinha” porque gosto muito dela, a Idinha cantava divinamente esta parte, a minha voz combinava tanto com a dela e... era uma beleza, no nosso dueto, no terceiro ato, é muito lindo, muito lindo... e quanto à minha parte, foi... depois de... Condessa de Boissy no *Lo Schiavo*, que abriu a temporada de 55, depois de... da Condessa foi a Delia que me deu muito prazer num segundo papel, muito bonito... uma parte rica, melodiosa, com muitos pianíssimos, que eu tinha muita facilidade em fazê-los e... [HR: [sussurra] fala que teve seu dueto com ela...] meu dueto com ela, eu já disse, é um dueto lindo [HR: [sussurrando] muito forte, isso] muito forte, em quem.. em que ela... ela é má e eu sou doce, então fica aquela parte rústica dela e a minha doce, suave... então fica uma coisa espetacular, muito bonito... *Fosca...*

JRP: Eu queria agora uma... uma pra gente fechar [RC: não foi o Mascitti, não?], [HR: não, sim]o Mascitti não quer falar... ele está na dele lá, então está só ouvindo... Uma coisa que eu queria lembrar para todos nós, é a presença do maestro Belardi então que... devíamos falar [HR:

Sim!] [RC: Claro, claro, claro...], porque eu fiz um programa com ele, e ele falava muito de vocês no programa, o tempo inteiro...

DM: Então você vai me dar licença... quem tem que falar do maestro Belardi é Dona Hermínia Russo [tosse]... Deixa Dona Hermínia falar da parte em especificamente do espetáculo e a Agnes da parte dela com o Maestro Belardi, acho mais interessante isso...

JRP: Não!! Isso... e também tem que... você que... Agnes, do trabalho que ela teve também... [RC: prestar uma homenagem depois...] para o microfone, pode falar direto pra aí [para Hermínia Russo] [HR: Olá... sobre] fala do Belardi, fala, porque nós vamos ter que botar um pouco do Belardi porque eu... eu não sei... se as últimas vezes foi... pode! Ele era um gomesiano como ele dizia... [risos] claro, claro...

RC: Fala, fala o que sente... mesmo, viu?

HR: Eu não sei se vou dizer que ele era um fanático... pode dizer? Viu... mas ele era fanático pelo Carlos Gomes... [RC: claro... claro...] era fanático, e ele disse: – [Belardi]: Eu quero morrer, mas antes de morrer, eu sei que vou morrer [HR: dizia ele], mas antes eu gostaria de... de preparar todas as óperas, executar também, todas as óperas de Carlos Gomes, e a *Odalea* não vai ficar não sem uma “re”... sem uma minha regência e foi o que ele fez, ele conseguiu, depois de todas as óperas de *Guarany*, que foi o único maestro que executou todas as óperas, e com muito amor, e com muito entusiasmo e muito resultado, ele conseguiu o sonho, conseguir realizar esse sonho de... fazer a *Odalea* – [sussurros] que foi executado só, com... sem representação, né? ... [sussurros] só musicalmente... e ele... disse [Belardi]: – Agora eu estou feliz, eu vou morrer feliz... porque só me faltava essa ópera, *Odalea*. [HR]: – E que ele desejou mas... por anos e anos ele falava dessa *Odalea*, e foi uma gravação que eu vi... eu não preparei, só preparei o Sérgio, mas que saiu muito bonita a ópera, muito bonita, [sussurros] todos cantaram muito bem, o resultado... foi ótimo e ele morreu feliz, que ele fez tudo o que queria, desde o *Colombo* também, desde o *Colombo*, que fizemos uma gravação para Mercedes-Benz, e quem cantou, o protagonista foi o Mascitti [RC: Mascitti] e... já fizeram alguns outros, toda vez que levam o *Colombo*, que executam esse *Colombo*, a voz do Mascitti é sempre lembrada [RC: Claro!!], porque foi o único que não pode ser substituído, parece que essa ópera *Colombo* foi escrita para ele [RC: interessante] fez um grande sucesso...

MC: Considerando agora o tempo, é evidente que o Mascitti está sem cantar há muitos anos, só a *mezza-voce* a... linha me... melódica de “*Come un tramonto d’or*”, que é uma beleza de ária, que devia estar no repertório [HR: É verdade... é... mas não é fácil, não é fácil [cantarolando] *Come un tramonto d’oro... non vien a mezza-voce? Qui c’è, se non vien in ben non “ben” necessidade*] de todos os barítonos do mundo, e... dá para cantarolar isso, Mascitti? *Come un tramonto d’or... non ricorda?* [todos riem] *ricorda?* não dá? [Agnes ri] [JRP]: está devendo heim? Vai ficar devendo, heim..., tá devendo, heim... vai ficar devendo [risos de todos]

CM: *Una bellezza de romanza... non... mai... sì, ma... non, non, non, non “dá”...un’altra volta, un’altra volta... fico devendo... aqui c’è? Colombo... quale Colombo? Com esta romanza qui... La gravazione originale? Che a fato in “62”, mi sembra... no? o no, “63”... [JRP: isso...] [HR: *Io non mi ricordo...*] RC: Está boa a gravação? JRP: está boa, está boa...*

HR: É... escuta, Mascitti, quem é que preparou o Colombo, também? “*Ma*” de todo mundo...

CM: *Sei tu... e tutto hai preparato... e non c’è altra migliore..tutto è lei a preparato...* [AA: ri... a única!] [todos riem]

AA: A preparar? A única... era e é...

CM: A única...

RC: Fantástica... a única...

JRP: Agnes...

HR: No meu tempo, sim... agora não faço mais...

JRP: Agora... a... tem, já, passei, olha há dois domingos atrás, a noite eu coloquei... qual que é? [MC: Com ele, né] [RC: Qual *Colombo*, aquele dele? Aquele... está boa aquela gravação?] de

66, a gravação original... isso... está boa, 60 e... 63, 63... [RC: a única]... fora a preparação de nossa maestrina, como é que era o Maestro Belardi com os cantores, com vocês?

AA: Muito bom, [CM: Muito bom!] calmo, [HR: [sussurrando] posso falar?] calmo e tranquilo [HR: Ele era muito bom para os bons] para quem sabia a parte, [HR: Porque quem não sabia, ele virava fera... [CM: É] ele mandava [Belardi]: – Faça favor, vai estudar de novo, que você não sabe nada, você não sabe a parte... [RC: ele era “alto”...] e até para os pianistas, quer dizer:

– “Caetanino Boro”, vai estudar a música, você não sabe... [CM: *Per me ele hai detto*, [RC: *hai detto?*] [HR: *A te?*] *quando che abbiamo gravado il Colombo al Municipale, non c’era... Io “estavo” solo* [HR: Ah! Eu sei, eu sei ... vocês brigavam muito... eu sei!] Quando soltaram uno... *ecco, “non está approvato” ma... ciao bisogno... ciao bisogno de... del coro, o bisogno de tutti né?... io solo ma...facciava confusione* [HR: *na tempesta, tempesta, “runa”aquilo lá...]... ele diceva [Belardi]: *va studiare la musica, dopo io ritorno e io: – va bene, maestro... “studie” la musica... e nella seconda volta io sbaglio, sbaglio... ter, quatre volte... io sbaglio... ala fine io detto, cio maestro... vado via, cabo nun altro là* [RC: a. é..] [HR: a... , é ... eles brigavam e ele ia muito embora...] [risos de todos] [JRP: queria apoio, né?] [MC: é, apoio põe para seguir ele, queria apoio] [CM: *era difficile e salia solo, com tutta l’orchestra, solo, salia senza aiuto di coro... è sono diventato nervosi... sono mandati embora, ciao, maestro, buona notte...* [todos riem]*

JRP: Deixa a Agnes falar aqui, espera um pouquinho aí, fala aí, alguma coisa veio lá de dentro... [CM: *Cosa che tem...*]

JRP: O que você queria falar...

AA: [conversa interna de todos] Eu queria falar que o maestro Belardi era um homem formidável [voz embargada], gostava de fazer, de preparar, e também não podemos esquecer do maestro “Eduardo” De Guarnieri, porque o “Eduardo” De Guarnieri, no meu modo de ver, como artista, depois que ele morreu não tivemos mais outro igual [HR: é verdade, é verdade...]. Por isso quando eu sempre cantava, eu sempre exigia ele, porque ele me conhecia, um dia eu estava resfriada e tinha que fazer uma *Traviata*, ele disse: – Calma, é só o nariz que está entupido, só... Calma, na garganta não tem nada, não... então,[bate em algo] olha, olha

para mim, [HR: sussurrando] então eu cantei essa *Traviata* como nunca cantei outra *Traviata*, porque ele não me largava em cena, ele ia... [RC: que beleza] quando era para respirar [RC: Certo!..que coisa... que beleza!!! Foi o melhor maestro, aclamado internacionalmente...] [CM: *una bellezza!*], ele respirava comigo, era um homem espetacular, pois então, quando eu cantei *O pescador de pérolas* no Rio, eu exigi que fosse o maestro Guarnieri, [HR: [sussurra] exigi], é... exigi... porque ele era de uma precisão [RC: sim..], um homem que exigia que você soubesse a sua parte, porque se não... ele enrolava a música e dizia: –vai estudar...

JRP: Agora [RC: fala concomitantemente]... nessas duas montagens da *Fosca* [AA: hum], dos ensaios com o Belardi, [AA: hum] tem alguma coisa pitoresca ou de vocês, os colegas, que a gente possa lembrar? [AA: Pitoresca?...] Alguma coisa... é... como é que eram os ensaios? Fluiu tudo?...

AA: Fluiu bem... tudo bem, ia bem, fluía muito bem, muito bem, quando errava, parava, fazia cantar novamente... mas [HR: mas ele ficava nervoso] é... quando o artista não, não sabia a parte, ele ficava muito nervoso, muito nervoso, e como o Guarnieri também, só faltava comer o artista [CM: é mesmo], e xingava e não sei o quê, mas tudo saia tremendamente bem, maravilha!

JRP: Dona Hermínia como é que eram eles durante a preparação?

HR: Bom... durante a “preparação” precisa ter muita perseverança, muita paciência... porque a ópera, essa *Fosca*, é muito comprida, são quatro atos e muito importante o que eu digo que... para cantar... Carlos Gomes, precisa ter uma voz bem colocada, bem aguda, com muita resistência, porque todas as partes de Carlos Gomes das óperas requerem muita força, muita voz, muita força e... mas eles todos preparavam com muita seriedade e muito tempo preparado, eu me lembro que levamos preparando durante dois meses [AA: é...] todos os dias [AA: é...], sábado e domingo... [CM: *La Fosca è... è stata preparata i ... nella nel balé, né? sotto il Municipale, né?*] *sì, sotto il “municipal”*, mas eu digo que foram “doze” do... dois meses, porque vocês, eu não ia no Municipal muito, eu ficava em casa e vocês [CM: *certo*] repassavam muito comigo na minha casa [CM: é...], não é verdade? [AA: isso], sábado, domingo, qualquer hora que eles podiam, iam lá em casa, repassavam, levamos dois meses – todo mundo, ensaiando dois meses, ensaio geral. [AA: é] aqui agora não, *Aida* no ensaio geral

parecia [AA:alguém tem expressão de satisfação, é [risos]... um ensaio, eu dizia: – Mas é ensaio geral? Porque enquanto estava cantando o tenor [CM: *che cosa*, não [conversando com AA], apaga a luz vermelha, vai à direita, vem à esquerda, “eletricidade”, agora não, mais para baixo que... o tenor cantando *Celeste Aïda*, [CM: *che cosa* vergonhosa, vergonhosa] então põe a luz para cá, vai para cá, vai para cá, vai para lá, vai para cá... eu nunca vi uma coisa dessa, um ensaio igual a esse eu nunca vi, [CM: é] uns bailarinos, e depois o... coral eram trezentas, agora, trezentas pessoas no palco, eles não tinham onde andar, [MC: e para quê?] o palco estava pequeno, então eles andavam, as coristas iam, como é perigoso subir aquela escada, daquele, precisa... Não tem onde a gente apoiar, aquelas mais gordas... isso pode até dizer... Aquelas gordas, como é que a gente vai subir?... Não dá..[risos] Porque não sei o quê, não sei o quê, não sei o que lá... [risos], isso foi essa *Aïda* agora... então, nunca aconteceu, então falando dessa *Fosca*, que tinha grandes movimentos de cena e de gente em... no palco, executantes, per... figurantes também, nunca acontecia uma coisa dessas, os ensaios foram feitos, para o ensaio geral já estava quase, quase estava pronto o espetáculo, não era improvisado nada, essa *Fosca* fui muito bem preparada, com muita calma, com tempo, vozes maravilhosas, as melhores que nós tivemos, as mais bonitas... é isso que eu tenho para dizer... [AA: é]

MC: Eu sempre quis saber, foi um pouco que me ocorreu isso agora, porque quando se levava a *Fosca*, não se repetiu quatro ou cinco vezes? Mesmo quando levaram *Lo Schiavo*, quatro, cinco, seis, sete, oito vezes... mesmo o *Guarany*, leve dez vezes, outra, *Maria Tudor*, levaram um vez só aqui... leva dez vezes... porque essa economia justamente uma ópera... ópera sendo difícil de encenar, tem que fazer roupa para todo o mundo, cenários, [HR: verdade, é verdade] meses de ensaio e preparação, leva uma noite só uma *Maria Tudor* e nunca mais se ouve falar, levaram uma *Fosca* uma noite, ou talvez duas e nunca mais se ouve falar, quem é o poder que obstrui essas repetições de espetáculo, quem é que diz: – não, vamos encenar uma vez só ou duas e nunca mais... de quem parte essa ordem? É Prefeito, é secretário de cultura, diretor de teatro ou maestro, quem é o causador de tanto prejuízo?

HR: Maestro não é, se ele preparou uma ópera [MC: ã] e muito bem, que agradou, que foi muito bem, então ele tem interesse em repetir [CM: *certo*], agora, tem umas óperas formidáveis, talvez, às vezes, que não chama público, eu tenho um exemplo: *Andrea Chénier*... em nenhuma parte do mundo deu... lota o teatro, fui na Argentina, no Uruguai, na

Itália, em Étienne... é uma ópera que todos perguntam: maestro qual é a ópera que o senhor mais gosta?: – Ah... *Andrea*...maestro Guarnieri: – *Andrea Chénier*, Belardi: – *Andrea Chénier*, ele disse: gosto, agora... para o maestro Belardi, as óperas de Carlos Gomes foram muito respeitadas, agora não foi ele que mandou diminuir, agora... Quem foi eu não sei, eu não posso acusar porque... não sei...

MC: Bom... vamos partir, a *Fosca* de 66, foi um delírio aquela noite [HR: foi, foi muito bom] um delírio, por que que em 67, sessenta e oito, 69, 70, vamos parar aí... não foi repetido mais? Em 73 foi outro delírio, por que em 74, 75, 76 não se repetiu mais? Quem é que diz não vamos encenar? Tem... dá para saber ou não? Eu queria saber...

JRP: Isso é feito dentro do Departamento de... [RC: posso, posso falar?... é... é] Cultura, não é? em... em... junto com os maestros ou quem estiver por ordem do prefeito no departamento... [AA: isso], então se ele gostar mais da *Traviata*, a *Traviata* vai ter oitenta récitas... [DM: se não] não adianta, Carlos Gomes eles acham que é uma coisa que é legal, mas não é legal sempre...

CM: Agora *una cosa*, que... você... você não pode comparar a a... *Traviata per esempio* com *la Fosca*... pelamor de Deus... *è come se fa* em *teatro*... se fala *come de Bohème*... *ma che cosa*, não?

[discussão geral]

NC: É lógico, que não estamos comparando nada...

JRP: Não, não, não, não... não... O que eu estou falando é o seguinte... não, o que eu estou comparando é o seguinte... é... quem determina o que se faz, vai muito pelo seu gosto pessoal ou do que aquilo que o público só exige, se você montar a *Traviata* doze vezes em São Paulo, as doze vezes vai ter público, [CM: *è legge, legge*] então é o seguinte: esse problema é um problema de panelinha mesmo [risos] [HR: É sim, é... isso... *quello que diceva*... é]

RC: O que ele está falando é o seguinte, eu sei o que ele está falando... é como *Aïda*... a *Aïda* lota e ela lota... não, mas sabe o que é o... .dá licença... isso aí era uma política que imperava

em São Paulo, não era só o fato de uma pessoa querer... [ruído] existia uma política de não se repetir muitas vezes ópera... isso nasceu na questão de uns dez anos... é ou não é Luiz? [MC: sim... *Norma* com a Callas deu uma vez só, não teve repetição] Antigamente eu lembro que a *Aida* de 51 foi passada duas vezes, [MC: é] uma produção grandiosa [MC: é], veio o engenheiro Pericle Ansaldo [MC: então] do Scala de Milão para fazer a montagem da... duas vezes, [MC: exatamente] então era uma política de não se repetir muito. [JRP: sim, não, tem isso mas você sabe por exemplo...]... não é que é uma pessoa que determinava não vamos fazer... mesmo uma *Aida* [HR: é verdade][DM: uma política boba, que não tinha fundamento nenhum][MC: *Boris Godunov* deu uma noite só, *Falstaff* com Gobbi, um só, não... *Falstaff* foram dois, um com Becchi, um com Gobbi, *Boris Godunov* deu uma vez só! Uma vez só, e não se fala mais] que é um espetáculo... isso era uma política instalada no teatro... no *Colón* de Buenos Aires fizeram no mínimo umas cinco vezes... [DM: por política boba... porque não tinha fundamento nenhum][CM: Poxa vida!! *Che cosa*, não?]

JRP: Fala... [DM: Não e...]

JRP: Agora eu quero só para encerrar – falamos do maestro, o que é que falta falar agora, alguém gostaria de falar alguma coisa específica destas *Foscas*?

MC: Quando vamos ter uma próxima *Fosca*?

RC: Ah... isso você tem de perguntar para direção do teatro, não é para Cultura... o [MC: é... fica lançada...] “repto”... [JRP: Isso não é conosco... risos... não..não... ah ele..]

DM: Isso nem pode perguntar... [risos]

HR: É... está faltando o Belardi, né? O maestro Belardi [JRP: ah!] que era o entusiasmado... isso aí né...

CM: *No..è Hermínia ... Hermínia... No... no... ma pra far la Fosca oggi, o che, con che?* [HR: não, mas eu sei... isso que eu digo, não tem nem maestro, isso que eu digo, “mas nem maestro”][AA: ri, isso que eu pergunto] *trove il baritono là che canta la romanza che canto io?* [HR: mas nem o maestro] *Solo con la romanza è strapatto tutto... un basso... dove c'è un basso, non c'è, non c'è* [AA: ri] [RC: sopranos] *un tenore per cantare, non c'è, non c'è...*

HR: *Ci mettono com queste tutte ragazzini... che si mettono con le battute ba...*

JRP: O que eu acho é que, é que... não que nós não tenhamos voz... é que a gente não conhece as vozes, nós temos acho muito material que está em casa ainda... ou que desistiu porque as pessoas... [CM: *no, ma sono nature... ma non, non, non*] [HR]: Não, não, não, não... está sendo gravado é? [JRP: Pode falar à vontade...] [RC: Pode falar...] [HR]: Não... não pode, isso aí não posso, [JRP: eu acho que tem é... ahã...] eu vou acusar uma pessoa, uma voz, que ela acha, ela, uma moça, que ela pensa que ela é a maior do mundo, e ela está fazendo uma pontinha agora na *Aïda* [RC: Eu sei o que ela quer dizer][MC: Eu sei quem é que você está falando] já sabe, né? [MC: é problema mental, né?] É aquela tal, né? “Elegante” [risos] que está desafinando, desafina tudo, como? [JRP: Não... o que...] e agora diz que ela vai fazer a *Aïda*...

LA: Mas Dona Hermínia... Eu me permito dizer uma coisa ... não é só essa pessoa... são todos... HR: Todos, isso, isso é verdade... todos... é verdade... não existe voz aqui... é conversa...

JRP: Não... veja bem... Dona Hermínia o que eu queria dizer é o seguinte... nós não temos infelizmente aqui, nestes últimos vinte anos, uma tradição de canto lírico, porque aqui não tem onde, as pessoas ficam determinadas só para o Municipal e não se reúnem para cantar... então ópera só se aprende, ou qualquer coisa, se aprende fazendo independente da voz for ruim ou boa, tem que fazer...

CM: *Io sto falando... io sto parlando, io... dove c'è... dove c'è per fare, io non vo parlar dessa Fosca o che?... no “pelamor” di Dio...* [alguém diz: psiu! [sinal de silêncio]]

RC: E ópera, tem que ser ópera... claro [JRP: é voz, eu acho que todas as vozes]

AA: Primeiro precisa ter voz... ópera é voz... [JRP: claro...] [CM: *è certo*]

HR: Para determinar... eu queria saber quem é que escolhe? Quem é que determina você vai fazer isto, isto, isto... Aí que está o engano, a incompetência da pessoa... é voz... *come? mettere quel due baritoni facendo Tosca...* não... é verdade... é voz!

RC: Precisamos instalar um sentimento de trazer novamente o Carlos Gomes ao repertório... Sopranos... o problema é que... pode falar... pode falar... Claro!!! E tem que ser ópera... hoje existe um... existe uma teoria que para suprir a falta de voz, diz o sujeito é um grande artista, [MC: fala algo não identificado] eles querem por um grande ator [JRP: não] com deficiência de voz... [JRP: não] querem que o público engula isso... [MC: comenta algo não identificado] que ópera ainda é voz, primordialmente falando, claro... isso...

DM: Eu acho que... se você que finalizar [JRP: isso] com uma coisa que me parece interessante, porque eu acho que a parte técnica de tudo já foi [JRP: ahã] tratada aqui, já temos até mais [JRP: claro], acho que a gente pode encerrar falando o seguinte: – Vocês não vão comentar nada a respeito da Aprile Millo que está querendo fazer a *Fosca*?

RC: ...Eu disse já que a... [JRP: olha eu nem... ele falou...] os cantores internacionais estão querendo cantar Carlos Gomes e os nacionais, e as temporadas nacionais de São Paulo não fazem Carlos Gomes... [HR: diz que o... iam inaugurar lá em Amazonas um *Guarany* com Plácido Domingo, parou, parou...] isso é só teoria, [MC: ah, não] [JRP: vai ter na Alemanha, também o ano que vem...] diz que em Viena, também... [JRP: vai ter na Alemanha, com o Werner Herzog, vai dirigir cena com o Plácido Domingo e quem vai reger vai ser o ... Neschling, já está, estão ensaiando] [HR: está vendo? É a orquestra que o Neschling... o coral quer o... quer o Colacioppo, a orquestra está mal...] [MC: Eu queria saber que Pery que vai fazer o Domingo com quase 60 anos? Ou ele vem pensando que índio é asteca, sacerdote asteca...] [RC: O Domingo não é o tipo ideal, não é o tipo ideal... é...] [JRP: mas ele está fazendo, [risos] pelo menos alguém está fazendo, pelo menos tem que pensar isso, “Milton” [MC], não se faz aqui, pelo menos alguém está fazendo, e se você bota um... na voz de um Plácido Domingo, ele pode está aos pedaços, [HR: Ah! Não, é o nome dele, é o nome dele, é só o nome dele que vale, é o nome, não é mas nem a voz...] [MC: é, isso eu sei, nossa!] o mundo vai saber que tem... o mundo vai saber que existe Carlos Gomes... então acho que ... de repente, mesmo que Aprile Millo não tenha uma voz privilegiada para fazer a *Fosca*, mas só de ela poder levar para as pessoas ouvirem, claro... então... tem que pensar um pouco nessa

oportunidade, quem gravou uma única ária da *Fosca* foi o... Carreras, Carreras gravou [MC: outras sopranos vão incluir no repertório, entendeu? é...] [RC: É isso que precisa incrementar] o Domingo tem 60 anos todo flácido... o Domingo não é o tipo ideal... não é o tipo ideal... é... isso que precisa incrementar, né? [CM: *Non... aquela... è... per esempio, è... Plácido Domingo, pela Fosca, è canscia [canja] per ele... “canscia”, “canscia”...*] Fácil, fácil... você quer dizer... fácil... O Carreras gravou uns trechos com a Caballé... do *Guarany*, se não me engano, [DM: tinha no filme, ele gravou para o filme dele, agora disco eu não me lembro...][HR: Escuta... *com'è quell'aria de... dell'o Schiavo per tenor... [cantarola] Quando nascesti tu...* o Caruso teve que transportar para fazer, para gravar... escuta... escuta... qual tenor... *per avere una voce piccola...* não, são pesadas, pesadas...] [CM: *tutte le romanze, tutte le romanze... come non gravou... sono belle*][JRP: Não... *Intenditi com Dio... Intenditi com Dio* gravou, foi o Carreras eu tenho... é uma visão que eles têm... trechinhos, talvez seja uma falta de pesquisa, né?...][DM: isso tem, em disco que não tem...][MC: agora, aquele Carlos Gomes que aparece no filme do Carreras não é o Carlos Gomes nosso compositor [DM: aquilo ali é o Pedro Álvarez Cabral fazendo o...] não, é Castro Alves com Pedro Álvarez Cabral... e um sujeito antipático] [JRP: é uma visão que eles têm, talvez por falta de pesquisa, né?] [DM: o autor do...] não... não em disco mesmo... não tem em disco? o Di Stefano... é Di Stefano... inteira?... o Carreras gravou, o Carreras gravou...

MC: E quando teremos uma nova *Fosca*?

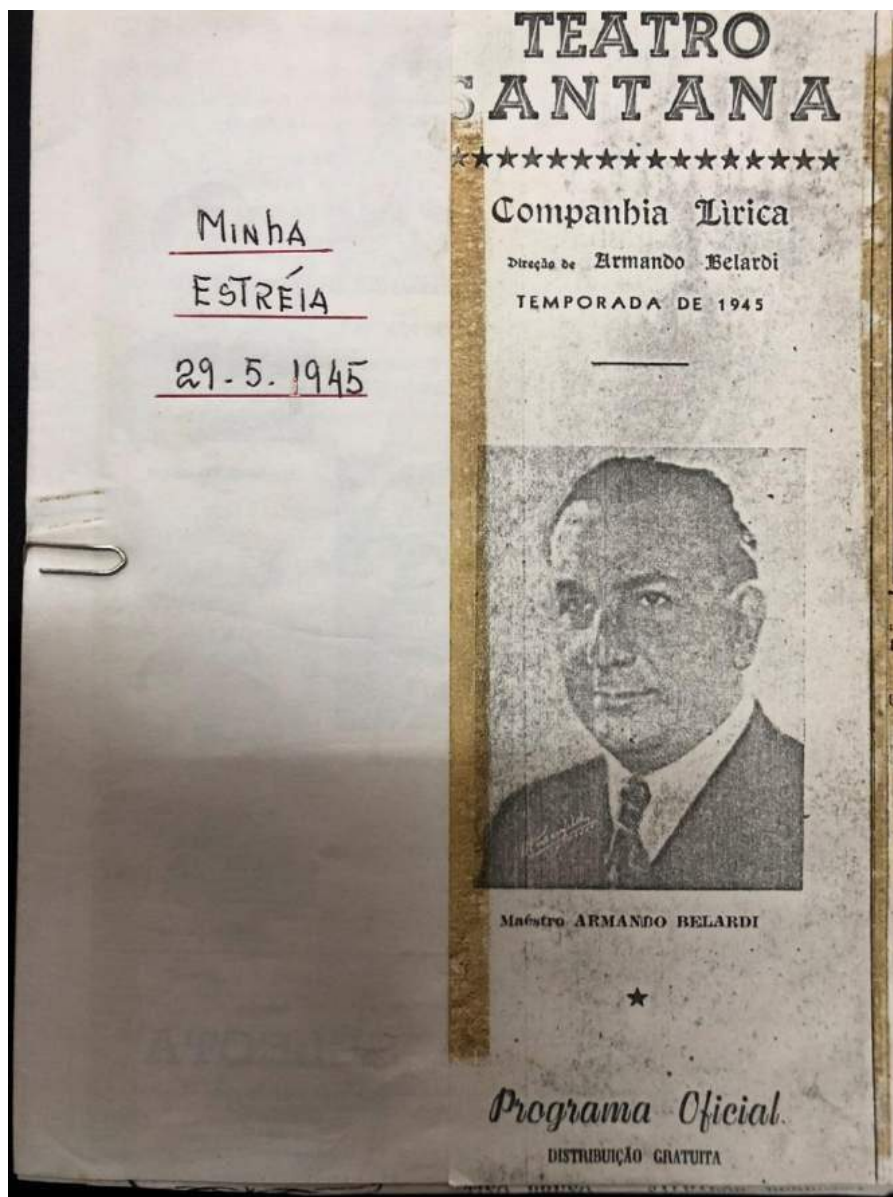
JRP: Pronto... termina com a voz do público... [risos]

[palmas de todos]

ANEXOS

Este anexo expõe registros fotográficos cedidos pela família de Agnes Ayres, na pessoa de Jorge Eduardo Pereira de Oliveira, seu sobrinho. Estes registros foram demasiado importantes, tanto à coleta de dados para a presente dissertação quanto para sua interpretação e análise. Através deles, pudemos ter uma visão, se não de sua totalidade, pelo menos de maneira aproximada da realidade que nos propusemos a investigar. Colocamos à disposição estes e outros registros documentais para possíveis pesquisas futuras por interessados no assunto.

Figura 5.1 – Imagem fotográfica da capa do programa de estreia de Agnes na ópera *Rigoletto*, em 1945, no Teatro Santana.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.2 – Imagem fotográfica interna do programa de estreia de Agnes com indicação do elenco.

SAS BRISTOL



BARÃO DE ITARETINGA • 54

A finíssima camisa
VOILE NIL
leve como uma penna



CASA KOSMOS

em **CASA**
JOIAS BENTO LOEB
RUA QUINZE DE NOVEMBRO N.º 331

29 DE MAIO DE 1945 — A/S 21 HORAS — 1.ª Récita de Assinatura

RIGOLETTO

Ópera em 4 atos Música de VERDI. Livro de Francisco Mario Paiva. Representada pela primeira vez em Veneza, a 11 de Março de 1851.

PERSONAGENS:

Rigoletto	PAULO ANSALDI
Gilda	AGNES AYRES
Joana	TINA MAGNONI
Duque de Mantua	ASSIS PACHECO
Sparafucile	AMÉRICO BASSO
Magdalena	NOEMI LAMIER
Conde de Ceprano	MÁRIO GRACO
Condessa de Monterone	LINA SIRIA
Conde de Monterone	WALDEMAR CARUSO
Borsa	ARNALDO PESCUA
Marullo	SALVADOR FERROTTA

Regente: M.º ARMANDO BELARDE — Coreógrafa: CHINITA ULMAN

DISCOS — RADIOS — INSTRUMENTOS MÚSICA — "CASA BEETHOVEN" — Lg. Americodis, 38.
CANILEIRO PARA SENHORAS — MANICURE — VINTURAS — PERFUMES — "ANTOINE" Instituto de Beleza, Av. Ipiranga, 685 - Sobre-Loja.

Quinta-Feira, 31 — Récita extraordinária, com "BOHEME".
Sábado, 2.ª Récita de Assinatura, com "TRAVIATA".

DAVID KOPENHAGEN "FABRICAÇÃO DE ESPECIALIDADES EM CHOCOLATES"
Lojas — Mairiá: Rua Dr. Miguel Costa, 41 - Tel.: 2-5496
Filial: Rua Dr. Miguel Costa, 38 - Tel.: 2-4321 — Rua Barão Itapetininga, 22 - Tel.: 4-2010
NOVA FILIAL: R. S. Romão, 22 - Tel.: 2-4113 — FILIAL: no Rio e em Santos.

Casa Fachada PRESENTES QUE SEMPRE AGRADAM.
PERFUMARIAS E ESPECIALIDADES NACIONAIS E ESTRANGEIRAS

CINZANO
VERMOUTH

Alto dos Pinheiros

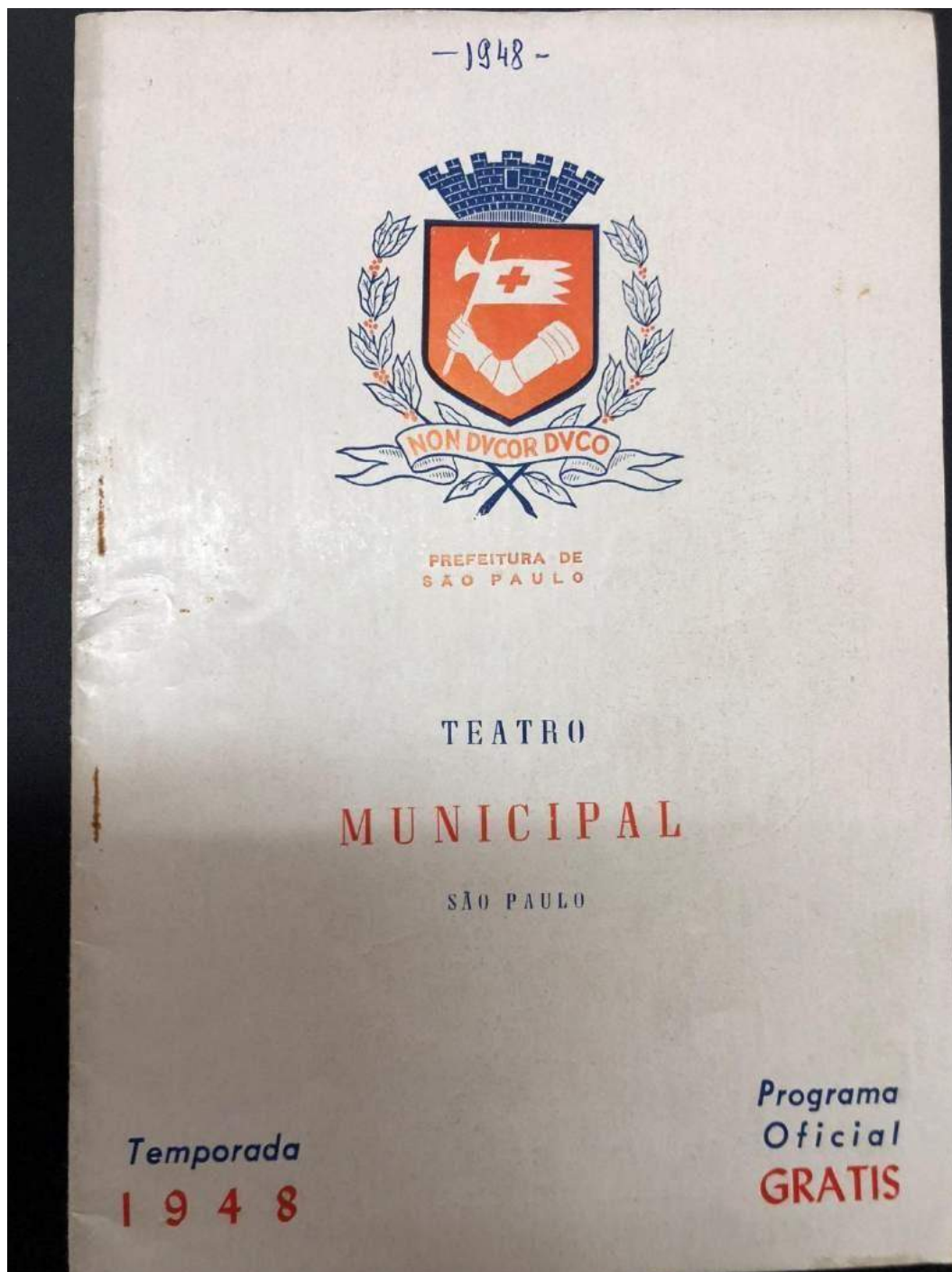
- a mais recente criação pela Cia. City no capital paulista.



COMPANHIA CITI
80 RUA LIBERO BADALI

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.3 – Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada de 1948 do Teatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.4 – Imagem fotográfica interna do programa da estreia de Agnes em *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, em 1948.

Qual a sua ÓPERA predileta?

Ouçoa em seu lar, a qualquer momento, nos melhores interpretações, em gravações RCA Victor de alta fidelidade.

Alguns títulos RCA Victor:

DM-32 Rigolotto, Verdi - La Scala Opera Company, Chorus & Orquestra.

DM-113 La Traviata, Verdi - La Scala Opera, Milan.

DM-50 I Pagliacci, Leoncavallo - Gigli - Piretti-Basilola, etc. - La Scala Orchestra.

DM-380 Madame Butterfly, Vol. I, Puccini - Dal Meno - Zagonara - Gigli - Rome Royal Opera Chorus & Orchestra.

DM-111 Madame Butterfly, Vol. II, Puccini - Idem, Idem, Idem.

Veridíssima coleção de peças clássicas A VENDA NAS BOAS CASAS DA RARO

Distribuidores Excluídos: **CASSIO MUNIZ S. A.** IMPORTAÇÃO E COMÉRCIO

RCA VICTOR

Distinção das.

JOIAS E OBJETOS DE ARTE
BENTO LOEB
RUA QUINZE DE NOVEMBRO, 331

VISITE A NOVA FILIAL DA

Casa Lemcke

A RUA 24 DE MAIO, N.º 224

GRANDE ESPECIALIDADE EM

ARTIGOS PARA CAMA E MESA
TECIDOS
TAPEÇARIAS

MATRIZ:
RUA LIBERO BADARO, 381
SANTOS
RUA JOAO PESSOA, 43-47

S. PAULO, 28 DE AGOSTO DE 1948 — ÀS 21 HORAS

RECITA EXTRAORDINARIA

LUCIA DE LAMERMOOR
Ópera em 4 atos de DONIZETTI

LUCIA	Agnes AYRES
EDGARD	ASSIS PACHECO
LORD ENRIQUE	Paulo ANSALDI
RAIMUNDO	José PERROTTA
LORD ARTUR	Arnaldo PESCUA
ALICE	Ida ZANZI

Regente: Maéstro ARMANDO BELARDI

Regisseur: Carlo MARCHESI — Mestre dos Coros: Sixto MECHETTI

Casa Renato
A SUA TAPEÇARIA

DECORAÇÕES FINAS

MOVEIS ESTOFADOS — GOBELENS

DAMASCOS — CRETONES — CHINTS

Tecidos para Cortinas de todos os tipos

Tapetes e Passadeiras de todas as qualidades

Peça-nos orçamento sem compromisso

RUA SEBASTIAO PEREIRA N.º 20

Fones: 51-8284
51-3409

CHOCOLATES KOPENHAGEN "Fabricação e Especialidades em Chocolates"

Lojas - Matriz: Rua Dr. Miguel Couto, 41 - Tel.: 2-3400 - Filiais: Rua Dr. Miguel Couto, 28
Tel.: 3-4527 - R. B. Itapetininga, 98 - Tel.: 4-3946 - R. S. Bento, 82 - Tel.: 2-6733 - Filiais:
no RIO — SANTOS — BELO HORIZONTE — PORTO ALEGRE — CURITIBA

PRESENTES QUE SEMPRE AGRADAM.
PERFUMARIAS E ESPECIALIDADES
NACIONAIS E ESTRANGEIRAS

CASA FACHADA
PRACA PATRIARCA N.º 27

Casa Hamburguesa
TECIDOS MODERNOS
SEDAS — ALGODOES — Lãs — LINHOS

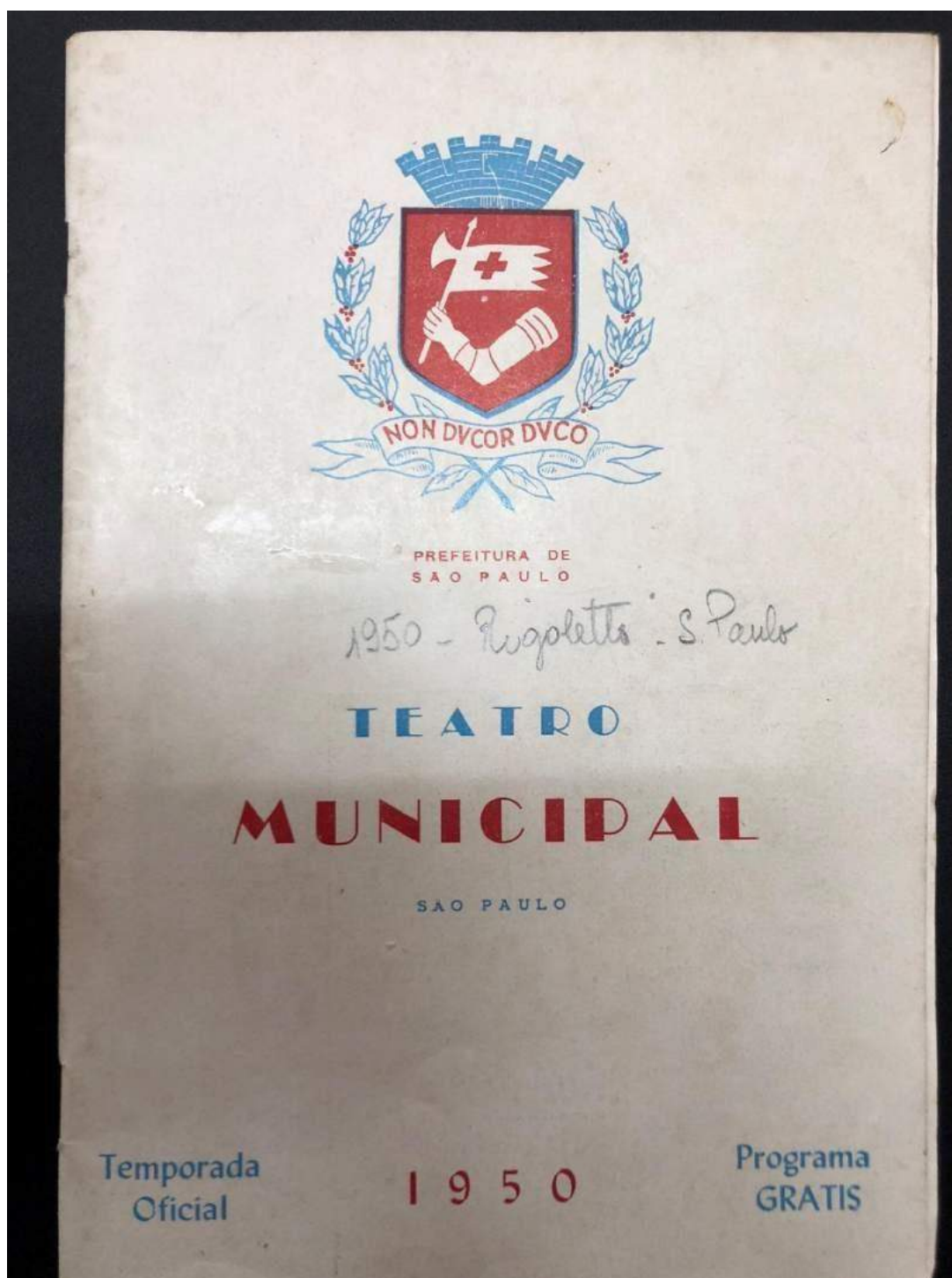
A. FURTADO & CIA. Rua Barão Itapetininga, 78

Camisas
Gravatas
Meias
Lencos

Casa Kosmos

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.5 - Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada Oficial de 1950.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.6 - Imagem fotográfica do programa com o elenco da ópera *Rigoletto* cantado em São Paulo na Temporada de 1950.

Primavera

ALTAS NOVIDADES
EM
TECIDOS FINOS

Rua Marconi
N. 139
São Paulo



O SEU
APERITIVO
CINZANO



A INGENHARIA PREFERIDA EM TRÊS GÊNEROS

Casa BENTO LOEB
RUA 15 DE ABRIL, 331 - SÃO PAULO

JOIAS - RELOGIOS
OBJETOS DE ARTES
RUA TIROUÇA, 104 - SÃO PAULO

Casa Lemcke
FUNDADA EM 1908
SÃO PAULO

RUA 24 DE MAIO N.º 228

SANTOS:
PRAÇA INDEPENDENCIA N.º 4
RUA JOAO PESSOA N.º 45/47
(Gonzaga)

Põe à disposição das senhoras
donas de casa e senhoritas noivas

A MELHOR
ROUPA DE CAMA, MESA E BANHO
os mais bonitos
PEIGNOIR e CAMISOLAS DE OPAL
TECIDOS
ARTIGOS PARA CRIANÇAS e BEBES
TECIDOS PARA CORTINAS

TEMPORADA ALDRICAFISTAL DE 1950
nos dias 2 e 3 de Setembro de 1950 - As 21 horas - Sala Régia do Assinatura

RIGOLETTO

Ópera em 4 atos de VERDI - Livro de Francisco M. Fiore

DISTRIBUIÇÃO:

RIGOLETTO	Leonard WARREN
GILDA	Agnes AYRES
DUQUE DE MANTUA	Gianni POCCHI
MADALENA	Gilda ROSA
SPARAFUCILLE	Americo BASSO
MONTERONE	Guilherme DAMIANO
BORSA	Adelio ZAGONARA
MARULO	Antonio LEMBO
CONDE DE CEPRANO	Filberto PICOZZI
CONDESSA DE CEPRANO	Wanda BONFIM
PAGEM	Wanda BONFIM
JOANA	Vera MAIA

Regente: Maestro ANTONINO VOTTO

Diretor Cênico: Mestre dos Óperas: Sr. Ponto
Mestre ANSALDO Mestre SIBIRIETTI Sr. Mario BRUNO Regente: Bino NOFRI

COPRODUTORA: MARIE FRANO - 234 Duvidas - Duas IRMÃS, LIA MARQUES
L. de Bellas Artes: IRIS GAZZONI, Nicóla BAREANO

Centros de CASA PARAVICINI, São Paulo - Curitiba, FREDYING, Roma - Caxambu,
BUCHETTA, Roma - Santos, POMEL, Roma - Adreano RANGONI, Milano

KOPENHAGEN

FABRICAÇÃO DE ESPECIALIDADES EM
CHOCOLATES

LOJA MATRIZ: Rua Dr. Miguel Couto, 41 - Fone: 3-3400
FILIAIS: R. Dr. Miguel Couto, 28 - F. 3-3406 e R. Hojai, 98 - F. 4-2000 e S. Bento, 89 - F. 2-8753
NOVA FILIAL: 3 Av. Ipiranga, 790 - Fone 3-4327 - FILIAIS NO RIO, SANTOS, E HORIZONTE,
PORTO ALEGRE, CURITIBA

PATRIARCA 27

Leix que o perfume fale por você

Casa Fachada

PERFUMES
NACIONAIS E
EXTRANGEIROS

Sabrico



Refrigeradores
Máquinas de lavar roupa
Estufas elétricas
Liquidificadores
Rádios e Discos
Conheça nosso plano de vendas

SABRICO
RUA MARIA TEREZA N.º 72
RUA BARRO DE LARARO S.º 482

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras. 5.7; 5.8 - Imagens fotográficas do Troféu Roquete Pinto em 1950 no segmento cantora de música fina.



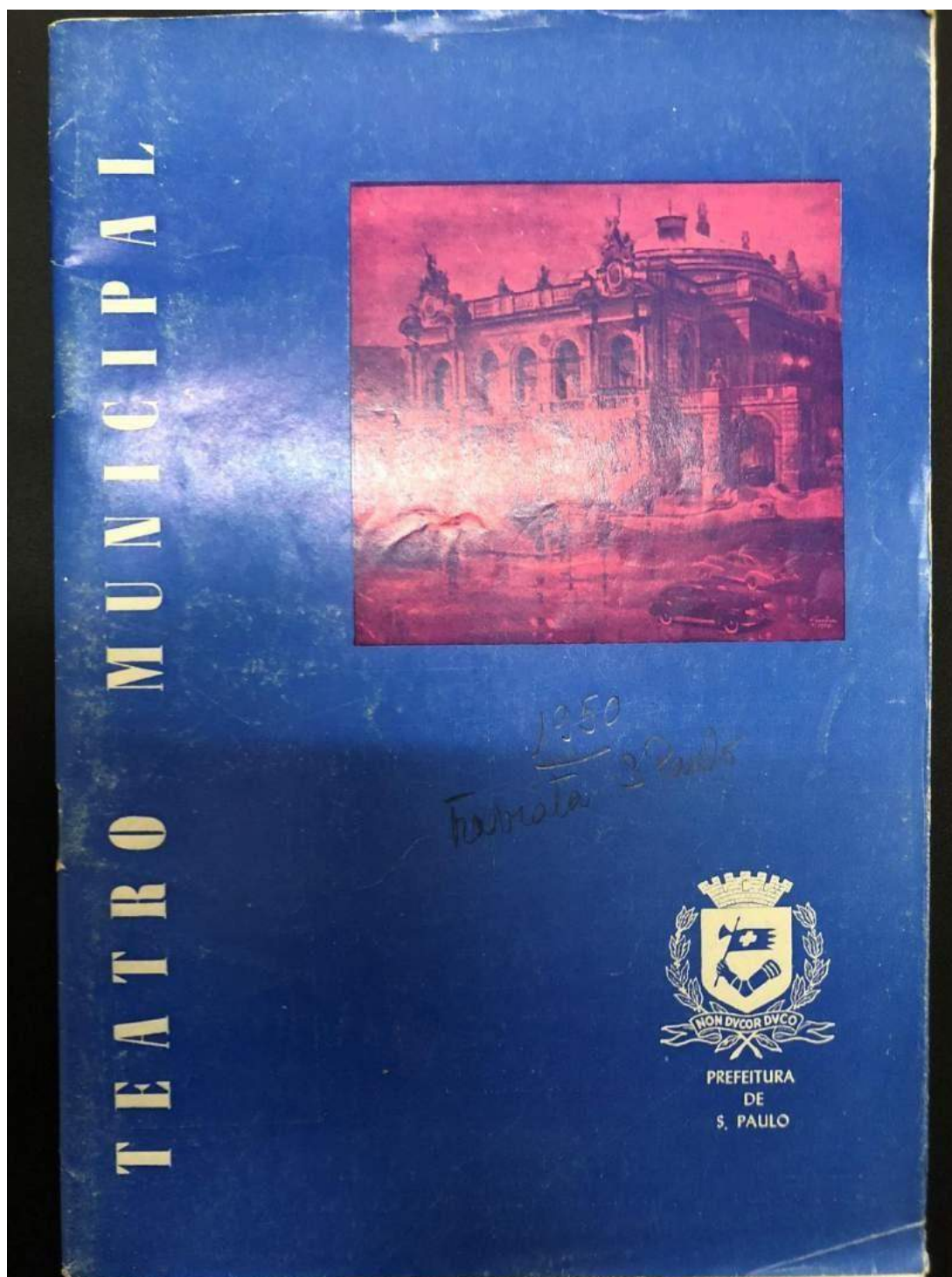
(5.7)



(5.8)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura. 5.9 - Imagem fotográfica da capa do programa em que cantou na ópera *La Traviata* em São Paulo na temporada de 1950.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.10 - Imagem fotográfica do programa da ópera *La Traviata* com elenco em 1950.

Primavera

ALTAS NOVIDADES
EM
TECIDOS FINOS

Rua Marconi
N. 139
São Paulo



Casa **BENTO LOEB**
A JOALHERIA PREFERIDA EM TRÊS GERAÇÕES
RUA 15 DE NOVEMBRO, 221 - SÃO PAULO
JOIAS - RELOGIOS
OBJETOS DE ARTES
NÃO TEM FÁBRIKA EM SÃO PAULO

Casa Lemcke

FUNDADA EM 1908
SÃO PAULO

RUA 24 DE MAIO N.º 224

SANTOS:
PRAÇA INDEPENDENCIA N.º 4
RUA JOAO PESSOA N.º 45/47
(Gonzaga)

Põe à disposição das senhoras
donas do casa e sembozias noivas

A MELHOR
ROUPA DE CAMA, MESA E BANHO
os mais bonitos
PEIGNOIR e CAMISOLAS DE OPAL
TECIDOS
ARTIGOS PARA CRIANÇAS e BEBES
TECIDOS PARA CORTINAS

TEMPORADA LIRICA OFICIAL DE 1950

São Paulo, 14 de Setembro de 1950 — Às 21 horas

LA TRAVIATA

Opera em 4 atos libretto de Francesco M. Piave, música de VERDI

VIOLETA VALERY	Agnes AIRES
ALFREDO GERMONT	Francesco ALBANESE
JORGE GERMONT	Enzo MASCHERINI
FLORA	Wanda BONFIM
BARÃO DE DOUPHOL	Antonio LEMBO
ANNINA	Palmira ADRIAN
DOUTOR	Americo BASSO
GASTÃO	Adelio ZAGONARA
MARQUEZ D'ORIGNY	Filiberto PICOZZI

Corpo de Baile sob a direção da professora e coreógrafa: Marília FRANCO
Los Bailarinos: Ruffo Garsini, Lili Barroza, Dinah Ribeiro e Mabele Barbano

Regente: Maestro Antonio VOTTO

Diretor Cênico: Pericles ANSALDO	Maestro dos COWBOYS: Néstor MECHETTI	Ponto: M. Mario BRUNO	Regisseur: Bruno NOFFI
----------------------------------	--------------------------------------	-----------------------	------------------------



O SEU
CINZANO
APERITIVO

FABRICAÇÃO DE ESPECIALIDADES EM
CHOCOLATES

KOPENHAGEN

LOJA MATRIZ: Rua Dr. Miguel Costa, 41 - Fone: 2-3400
FILIAIS: R. Dr. Mig. Costa, 25 - F. 2-2400 + B. Insper, 98 - F. 4-3040 + S. Bacia, 92 - F. 2-4731
NOVA FILIAL: à Av. Ipiranga, 782 - Fone 3-4827 — FILIAIS NO RIO, SANTOS, B. HORIZONTE,
PORTO ALEGRE, CURITIBA



Sabrico

Refrigeradores
Máquinas de lavar roupa
Batedeiras elétricas
Liquidificadores
Rádios e Discos

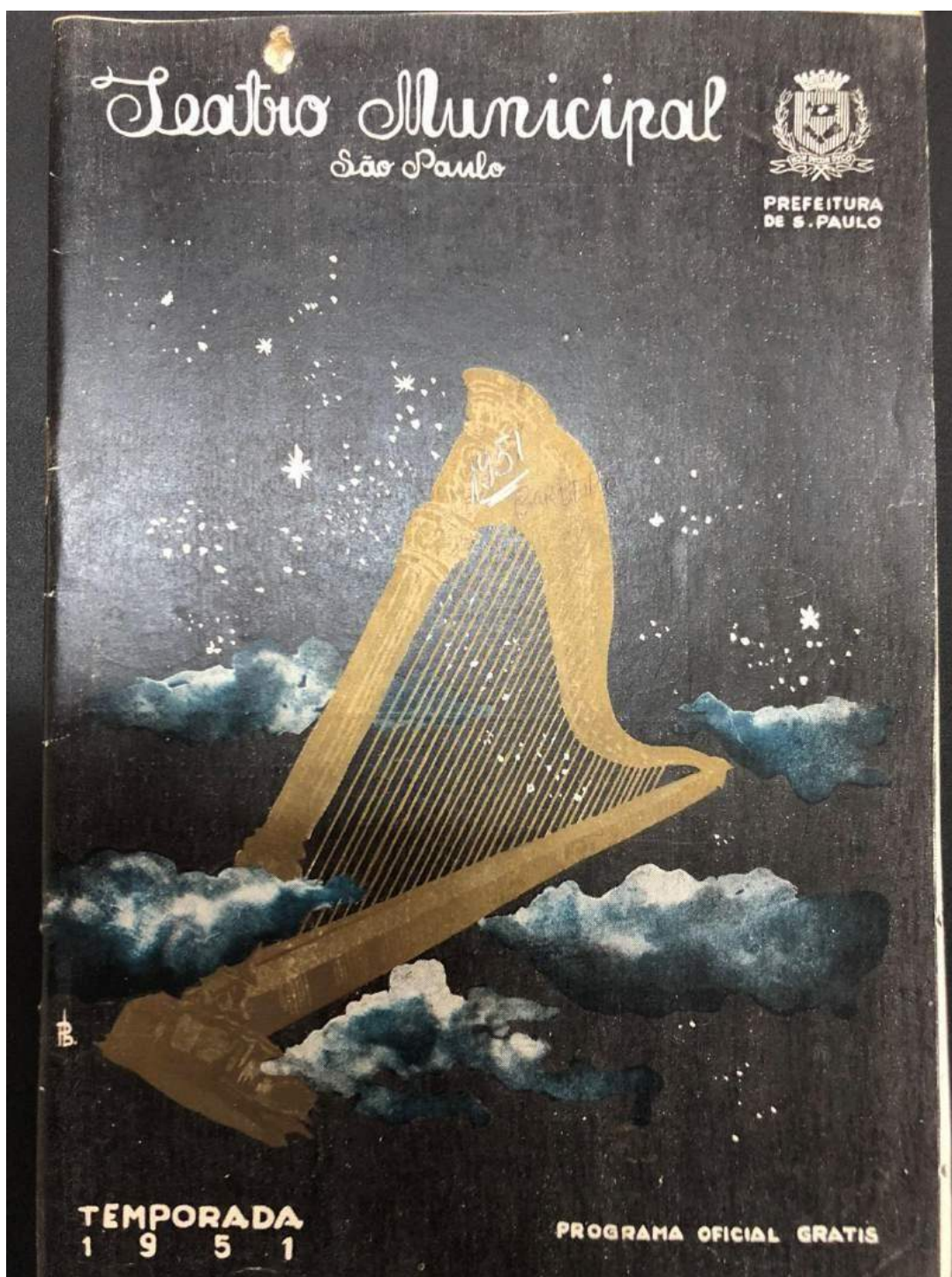
Consulte nosso plano de vendas

SABRICO
RUA MARIA TERESA N.º 71
RUA BARÃO DE LAUDARIO N.º 492

PATRIARCA 27 *Deixe que o perfume fale por você* **Casa Fachada** PERFUMES NACIONAIS E EXTRANGEIROS

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. /2018.

Figura 5.11 - Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada de 1951.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.12 - Imagem fotográfica do programa com o elenco da ópera *Il Barbieri di Siviglia* de 1951.



UMA ORGANIZAÇÃO AO SEU SERVIÇO



A KLM serve 73 cidades em 56 países nos 5 continentes. Se exigir o melhor, prelara em sua próxima viagem os serviços da KLM e de em luxuosos e confortáveis DC-6.

Informações e passagens nas agências de viagens de Rua Xavier de Toledo, 565 Tels. 33-5988 e 34-6927.





CASA BENTO LOEB
Servindo a Sociedade Paulista há mais de 50 anos

SAO PAULO - Rua 15 de Novembro, 331 - Fone 33-1167

SAO PAULO, 15 DE SETEMBRO DE 1951 — AS 21 HORAS — RECITA EXTRAORDINARIA

O BARBEIRO DE SEVILHA

Ópera comica em 3 atos - Música de Gioacchino ROSSINI - Libretto de Cesare Sterbini
Representada pela 1.ª vez no teatro Argentino de Roma, na dia 5 de Fevereiro de 1818

PERSONAGENS:

FIGARO	Gino BECHI
ROSINA	Agnes AYRES
CONDE ALMAVIVA	Cesare VALLETTI
D. BASILIO	Giulio NERI
D. BARTOLO	Guilherme DAMIANO
BERTA	Gilda ROSA
FIGARELLO	Enrico CAMPI
L'UFFICIALE	Arnaldo PESCUA

Regente Mto. Humberto BERRETTONI

Director Condição: Ricardo MORESCO Director dos Estôdos: Mto. José TORRE

Director de Cêno: Mto. Sisto MECHETTI Mto. Maria BRUNO

Carregador: Maurício FRANCO

La Ballarina e coreografa de Balé: Mto. Luziana NOVARRO

Prostam seu gentis concursos nas montagens das (1)ªs Lozinas de Gravatas & Cha. Av. São João, 324 — Móvel de Inverno de São. Nos 24 de Maio, 70

PARA A TEMPORADA DO INVERNO

A PELERIA POLO NORTE S. A.

APRESENTA LINDAS CRIAÇÕES



PELERIA POLO NORTE
RUA MARCONI, 131 - 6.º

PRATA MERIDIONAL




NÃO SABIA?
São mais bonitos, mais modernos e melhores!
SÓ AS CASAS BÔAS OS VENDEM!
FAQUEIROS FINOS - PRESENTES FINOS

PERFUMARIAS FINAS **CASA FACHADA** NACIONAIS E ESTRANGEIRAS

Praca Patriarca, 27

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras. 5.13; 5.14 - Imagens fotográficas de uma medalha do prêmio A Gazeta como cantora lírica de destaque de 1951, preferência popular.



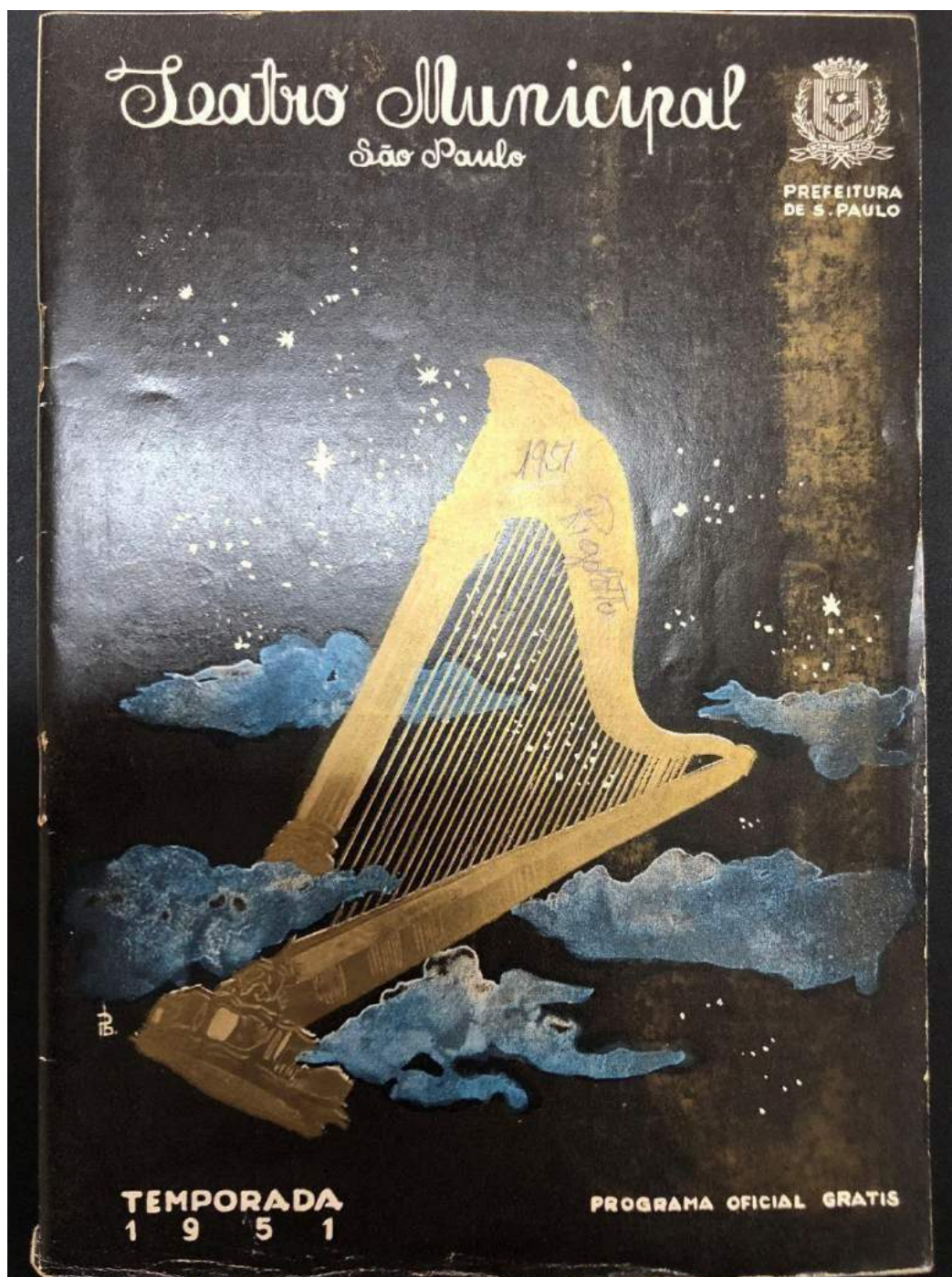
(5.13)



(5.14)


Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.15 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1951 em que canta a ópera *Rigoletto*.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.


Figura 5.16 - Imagem fotográfica do programa com o elenco da ópera *Rigoletto* da temporada de 1951.




UMA ORGANIZAÇÃO AO SEU SERVIÇO

A KLM serve 73 cidades em 56 países nos 5 continentes. Se exigir o melhor, prefira em sua próxima viagem os serviços da KLM que é em luxuosas e confortáveis DC-6.

Informações e passagens nas agências de viagens ou na Rua Xavier de Toledo, 266
Tels. 33-5988 e 34-6987



KLM
COMPANHIA REAL HOLANDESA DE AVIAÇÃO



CASA BENTO LOEB
Servindo a Sociedade Paulista há mais de 50 anos
SAO PAULO - Rua 15 de Novembro, 331 - Fone 33-1167

SAO PAULO, 4 DE OUTUBRO DE 1951 - A 21 HORAS
Espetáculo oferecido ao público pela Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo

RIGOLETTO
Ópera em 4 atos - Música de VERDI - Libreto de Francesco Maria Flavia
Representada pela primeira vez em Vitória, a 11 de Março de 1881

PERSONAGENS:

RIGOLETTO	Tito GOBBI
GILDA	Agnes AYRES
DUQUE DE MANTUA	Mario FILIPPESCHI
SPARAFUCILL	Giulio NERI
MONTERONE	Enrico CAMPI
MADALENA	Kleuza de PENNAFORT
BORSA	Arnaldo PESCUMA
MARULLO	Mario Girati
CONDESSA DE CEPRANO	Wanda BONFIM
CONDE DE CEPRANO	Ettore SBRANA
PAGEM	Wanda BONFIM
GIOVANNA	Vilma MARISI

Regente: Maestro EDOARDO DE GUARNIERI

Director Cênico	Ritmo	Director dos Estúdios
Pericles ANBALDO	Ricardo MORSCO	Mis. José TORRE
Director de Cêra	Maestro	
Mis. Sisto MECHETTI	Mis. Maria BRUNO	


Coreógrafa e Professora da Escola de Bailado: Marieta FRANCO

Prestatos aos gentis concursos nas montagens das casas: Luister de Gravina & Cia., Av. São João, 334 - Móveis de Ipanema & Cia., Rua 24 de Maio, 70

PARA A TEMPORADA DO INVERNO



A
PELERIA
POLO NORTE
S. A.

APRESENTA
LINDAS
CRIAÇÕES



PELERIA POLO NORTE
RUA MARCONI, 131 - 6.º

PRATA MERIDIONAL

NÃO SABIA?
São mais bonitos, mais modernos e melhores!
SÓ AS CASAS BÓAS OS VENDEM!
FAQUEIROS FINOS - PRESENTES FINOS

PERFUMARIAS **CASA FACHADA** **NACIONAIS**
FINAS **Praca Patriarcal, 27** **E ESTRANGEIRAS**

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.17 - Imagem fotográfica do programa cantado no concerto dedicado a Verdi em 1951. Com autógrafo de Anna Faraone.

PROGRAMA — (Continuação)
SEGUNDA PARTE

LA FORZA DEL DESTINO — Sinfonia
Regente: EDOARDO DE GUARNIERI

NABUCODONOSOR — Va pensiero — Coro e Orquestra do Teatro Municipal
Regente: TULLIO SERAFIN

OTELLO — Aria del Salce e Ave Maria
*Interpretes: ANNA FARAONE. *Anna Faraone**
Maestro: TULLIO SERAFIN

RIGOLETTO — Dueto — Ato II.^o
Interpretes: AGNES AYRES — MARIO FILIPPESCHI
Regente: EDOARDO DE GUARNIERI

IL TROVATORE — Raconto d'Azucena
Interpretes: FEDORA BARBIERI.
Regente: UMBERTO BERRETONI

LA FORZA DEL DESTINO — Dueto — Ato IV
Interpretes: BENIAMINO GIGLI — TITO GCBBI.
Regente: TULLIO SERAFIN

CORO E ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL

A Casa de Fibras «A JARDINEIRA» de LOSCHIAVO E LOSCHIAVO, ornamentou gratuitamente o Teatro, como também a Casa «STANHOPEA» de DOMENICO DI STEFANO, ofereceu gratuitamente as corbeilles para as artistas.

TRABALHOS ARTISTICOS CORBEILLES - BOUQUETS
EM FLORES NATURAIS PARA NOIVAS

*A ornamentação e flores foram graciosamente oferecidas
pela*

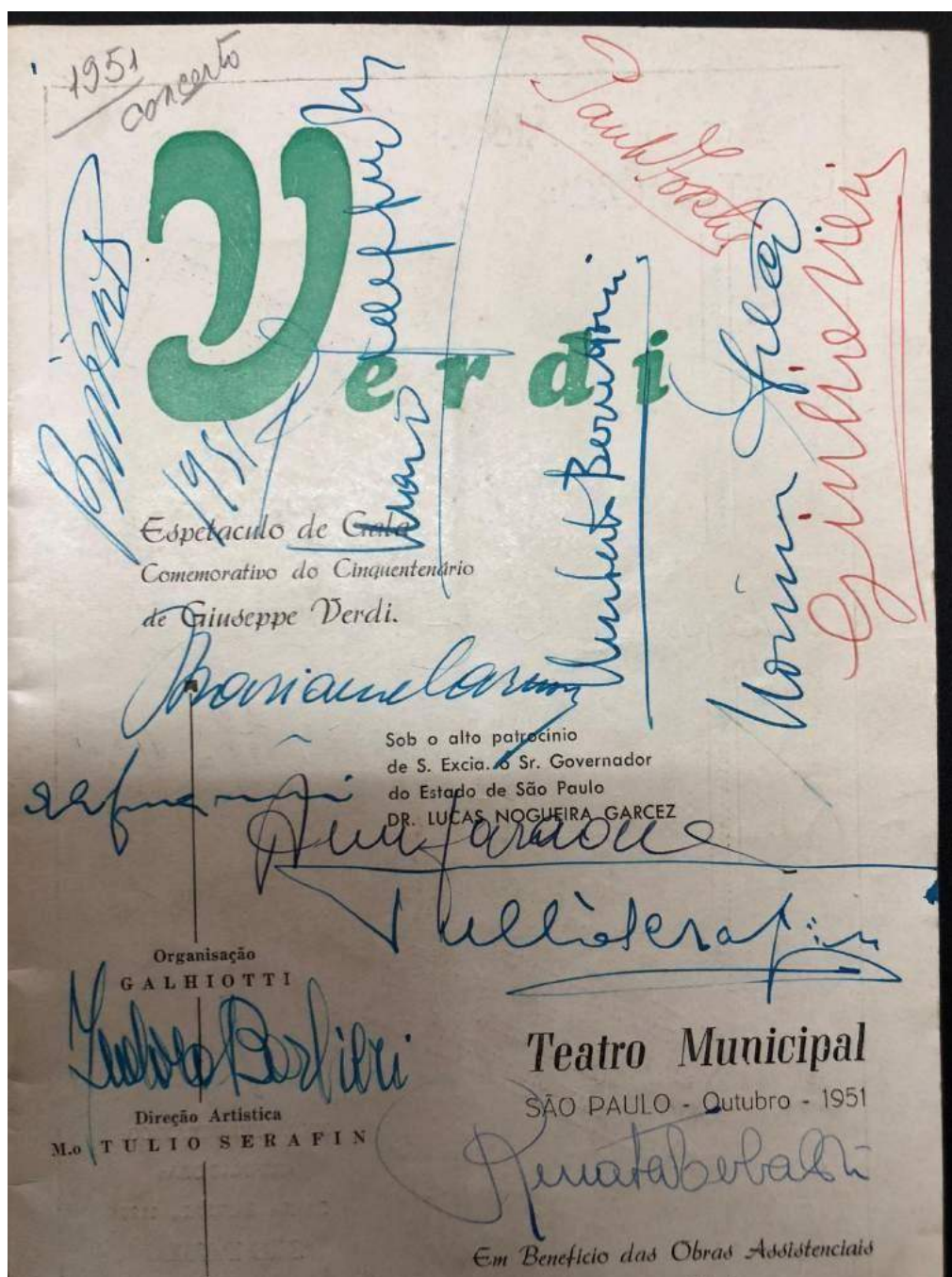
A Jardineira
“Floricultura da Elite”

Loschiavo & Loschiavo Ltda.

AVENIDA IPIRANGA, 480 TELEFONES:
EDIFÍCIO ESTHER LOJA: 34-6424
ANG. DA P. DA REPUBLICA RESID.: 7-1874
COM RUA 7 DE ABRIL SÃO PAULO RESID.: 8-6094

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.18 - Imagem fotográfica do programa do concerto dedicado a Verdi com autógrafos dos cantores participantes.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.19 - Imagem fotográfica do programa do Espetáculo de Gala a Giuseppe Verdi com elenco e repertório.

... faça **Trico e Groché**

sempre com as lãs **Sams**

✓ cores modernísimas
✓ fios de 1ª. qualidade
✓ maior rendimento

SIBERIA • ALASKA • ORCUIDEA
PEKIN • 5 FIOS MESCLA • CASTOR
SOLAR • ARCANGEL • GATINHO
BORBOLETA • YOYO • ROSEGLÉR
PLUMA • KEAMOR • POMPEIA

UM PRODUTO
SANTISTA
S.A. MOINHO

Anilinas Francesas L^{tda.}

RUA MARCONI, 124 - 5.º Andar
SÃO PAULO

ANILINAS E PRODUTOS QUÍMICOS

SÃO PAULO, 1.º DE OUTUBRO DE 1961 — AS 21 HORAS

Espectáculo de Gala
em Comemoração do Cinquentenário de Giuseppe Verdi
Grande Concerto organizado pelo Maestro Tulio Serafin

PROGRAMA
PRIMEIRA PARTE

I VESPRI SICILIANI — Sinfonia
Regente: TULLIO SERAFIN

MESSA DI REQUIEM — Offertorio
Interpretes: RENATA TEBALDI — EDUARD GAREBKI — BENIAMINO GIGLI — GIULIO NERI
Regente: TULLIO SERAFIN

LA FORZA DEL DESTINO — Scene della vestizione
Interpretes: LEMICARLO MULLER — GIULIO NERI — Orquestra e Coro do Teatro Municipal.
Regente: UMBERTO BERSTONI

RIGOLETTO — Duetto — Ato III
Interpretes: AGNES AYRES — LIO GOBBI
Regente: EDUARDO DE GUARNIERI

IL TROVATORE — Tacea la notte placida — Aria — Ato I.
Interpretes: MORINA CHECC.
Regente: UMBERTO BERSTONI

IL TROVATORE — Ato IV — Cena 1.
Interpretes: MARIO FILIPPESCHI.
Regente: UMBERTO BERSTONI

LA TRAVITA — Duetto — Ato II.
Interpretes: RENATA TEBALDI — PAULO FORTES.
Regente: TULLIO SERAFIN

(Continua)

DOMINICI

APARELHOS
DE
ILUMINAÇÃO
MODERNA

RUA XAVIER DE TOLEDO, 310
RUA TREZE DE MAIO N.º 53
SÃO PAULO

paribar

Instalado no Edifício Thomas Edison

RUA DON JOSE GASPAR N.º 36
(prolongamento da Rua Marconi)
projeto do Arq. Scapigliotti

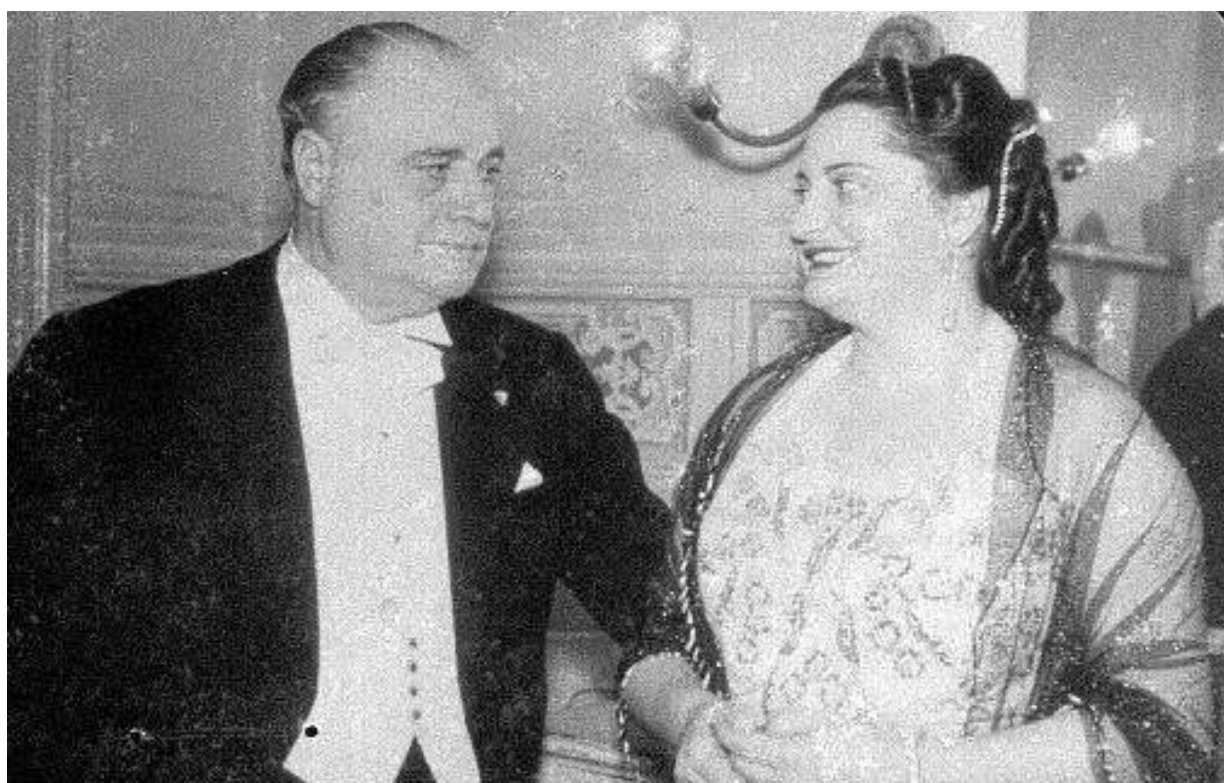
ABERTO ÀS 11 HORA DA NOITE

BAR-LANCHES

- Grande sortimento de Whiskies estrangeiros, gins, licores.
- Vermouths nacionais e estrangeiros.
- Especialidade - Aperitivo e Paribar
- Café expresso

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.20 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres e o tenor italiano Benjamino Gigli no concerto dedicado a Verdi em 1951.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.21 - Imagem fotográfica do programa com elenco da temporada de 1951 na ópera *La Traviata*.



UMA ORGANIZAÇÃO AO SEU SERVIÇO

A KLM serve 73 cidades em 56 países nos 5 continentes. Se exigir o melhor, prefira em sua próxima viagem os serviços da KLM e de em luxuosos e confortáveis DC-6.

Informações e passagens nas agências de viagens ou na Rua Xavier de Toledo, 266. Tel. 33-5988 e 34-6927.



KLM
COMPANHIA REAL HOLANDESA DE AVIAÇÃO



CASA BENTO LOEB
Servindo a Sociedade Paulista há mais de 50 anos
SAO PAULO - Rua 15 de Novembro, 331 - Fone 32-1127

SAO PAULO, 2 DE OUTUBRO DE 1951 - AS 21 HORAS

LA TRAVIATA

Ópera em 4 atos de VERDI - Libretto de Francesco M. Piave - Representada pela primeira vez em Veneza, a 8 de Março de 1853.

PERSONAGENS:

VIOLETA VALÉRY	Agnes AYRES
ALFREDO GERMONT	Mario FILIPPESCHI
JORGE GERMONT	Tito GOBBI
FLORA	Wanda BONFIM
GASTONE	Mariano CARUSO
BARÃO DE DOUPHOL	Enrico CAMPI
MÉDICO	José PERROTTA
MARQUEZ	Ettore SBRANA
ANNINA	Wilma MARINI

Regente Mestre: TULLIO SERAFIN

Director Centonário	Rigoloso	Director dos Estúdios
Pavese ANSALDO	Ficardo MORISCO	Mto. José TORRE
Director de Cena	Ponto	
Mto. Sisto MECHETTI	Mto. Mario BRUNO	

Coreografia e Director da Escola de Bailado: Paula Maria FRANCO
Coreografia e 1.ª Bailarina da Escola de Milão: Luísa NOVARRO

Dança Cigana: Leo Ballarino - Víctim - BARBANO - Aracy EVANS
Corpo de Bailar. Bernsteim - Zullian - Schmitt - Yelastra - Sakumashar - Frostel
Dance Espanhola 1.ª: Balbette - Louisa NOVARRO
Corpo de Bailar Benati - Ansaldo - Wilhelmi - Nanna - Kliffosa - Laguna
Coreografia de Dança Espanhola: Maria FRANCO
Coreografia de Dança Espanhola 1.ª: Luísa NOVARRO

Pressão por gentis concessões nas montagens de Lina: Lourenço de Gravata & Cia. Av. São João, 234 - Mercado de Ipanema & Cia. Rua 24 de Maio, 70

PARA A TEMPORADA DO INVERNO

A PELERIA POLO NORTE S. A. APRESENTA LINDAS CRIAÇÕES



PELERIA POLO NORTE
RUA MARCONI, 131 - 6.º

PRATA MERIDIONAL




NÃO SABIA?
São mais bonitas, mais modernas e melhores!
SÓ AS CASAS BONS OS VENDEM!
FAQUEIROS FINOS - PRESENTES FINOS

KOPENHAGEN FABRICAÇÃO DE ESPECIALIDADES EM CHOCOLATES
LOJA MATRIZ: Rua Dr. Miguel Costa, 41 - Fone. 33-3486
FILIAIS: R. Dr. Miguel Costa, 22 - Fone. 32-9466 - R. Baixo de Itapetinga, 78 - Fone. 34-3546
R. S. Bento, 22 - Fone. 32-6135 - Av. Paulista, 730 - Fone. 33-8527 - Praça do Patriarca, 100 - Fone. 33-3187 - Praça João Mendes, 11 - FILIAIS NO RIO - SANTOS - BELD HORIZONTE - PORTO ALEGRE - CURITIBA

PERFUMARIAS FINAS **CASA FACHADA** **NACIONAIS**
Praça Patriarca, 27 E ESTRANGEIRAS

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.22 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1955.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.


Figura 5.23 - Imagem fotográfica do programa da temporada de 1955 com o elenco de *L'elisir d'amore*.

ALTA COSTURA

Mirtis

Edifício California
B. ITAPETININGA, 255 - 1.º - S/110

ONDE SEU ROSTO ADQUIRE NOVO ENCANTO



Sua visita ao Salão Elizabeth Arden será a concretização de seus sonhos de beleza. Maravilhosos cremes e loções, aplicados por massagistas especializadas, tornarão sua cutis mais jovem, eliminando rugas e imperfeições.

SALÃO *Elizabeth Arden*

R. Cons. Crispiniano, 120 - 4.º - 55-1014 - Tráfego Boa Vista

Joalheria

CASA HANAU S.A.

SEMPRE O MELHOR SORTIMENTO DE
JOIAS FINAS - PRATARIA - RELÓGIOS - ARTIGOS E PRESENTES

Rua D. José de Barros, 79 - Fone 32-1089 - S. Paulo

Lingerie FINESSIMA

ITATEX

Rua Barão de Itapetininga, 244 - São Paulo

São Paulo, 6 de Novembro de 1955 - 16 horas - 3.ª Edição Extraordinária

TEMPORADA LIRICA OFICIAL DE 1955

APRESENTA

"L'ELISIR D'AMORE"

Opera em três atos. Líbrico de FELICE ROMANI. Música de GAETANO DONIZETTI.
Representada pela primeira vez no Teatro della Cavouriana, Milão em 12 de Maio de 1832.

DISTRIBUIÇÃO

Adina	AGNES AYRES
Nemorino	GIANNI POGGI
Belcore	PAULO FORTES
Dulcamara	ITALO TAJO
Glennetta	VERA CHELOFF

Regato:
Maestro ARMANDO BELARDI

Director Artístico: Maestro ARMANDO BELARDI Director Genêrico: Eng. PERICLE ANSALDO

Regisseur:
RICCARDO MORESCO

Director dos Estudos: Maestro JOSE TORRE Ponto: Maestro MARIO BRUNO

Maestro da Coro:
FIDELIO PINZI

Maquinista Chefe: LEO ROSETTI Adestrista Chefe: DOMINGOS BICCI

FAÇA UMA VISITA AO

BOMBAZAR Ltda

AVENIDA SÃO JOÃO, 1127 - 1135
TELEFONE: 32-4031 - SÃO PAULO

ARTIGOS:


DOMESTICOS	PERFUMARIAS
PRESENTES	BIJUTERIAS
BRINQUEDOS	ARMARINHOS
PLASTICOS	CITELARIA
CRISTAIS	ART. FESTAS
LOUCAS	DECORAÇÕES
VIDROS	PLANTAS

TUDO PARA O SEU LAR A PREÇO POPULAR

Agradecemos sua visita, BOMBAZAR deseja a V.S. uma boa noite de sono


A MAIS FINA ROUPA PARA
CAMA - MESA E BANHO

LINGERIE
MODAS
ENXOVÁIS



CIME
PATRIARCA, 66.

Os que sabem beber preferem



SECO
TINTO
DOCE

MARTINI
A MARCA MUNDIAL

Após o espetáculo

RESTAURANTE
CARLINO
aguarda sua visita

COZINHA INTERNACIONAL

AV. SÃO JOÃO, 439

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.24 - Imagem fotográfica do programa da temporada de 1955 em que cantou a ópera *Lo Schiavo* de Carlos Gomes.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.


Figura 5.25 - Imagem fotográfica do programa com elenco do *Lo Schiavo* de 1955 da reabertura do Teatro Municipal de São Paulo.

ALTA COSTURA

Mirtis

Edifício California
B. ITAPETININGA, 255 - 1.º - S/110

ONDE SEU ROSTO ADQUIRE NOVO ENCANTO



Sua visita ao Salão Elizabeth Arden será a concretização de seus sonhos de beleza. Maravilhosos cremes e loções, aplicados por massagistas especializadas, tornam sua cutis mais jovem, eliminando rugas e imperfeições.

SALÃO *Elizabeth Arden*

R. Com. Crepinairo, 129-27 - 11-1011 - PRÉDIO Boa Vista

FAÇA UMA VISITA AO

BOMBAZAR Ltda

AVENIDA SÃO JOÃO, 1122 a 1126
TELEFONE 52-4031 - SÃO PAULO

Artigos:

DOMÉSTICOS	PERFUMARIAS
PRESENTES	BIJUTERIAS
BRINQUEDOS	ARRANJINHOS
PLÁSTICOS	CUTELARIA
CRISTAIS	ART. FESTAS
LOUÇAS	DECORAÇÕES
VIDROS	PLANTAS.

TUDO PARA O SEU LAR A PREÇO POPULAR

Agradecemos sua visita, BOMBAZAR deseja à V.S. uma boa noite de sono

Joalheria

CASA HANAU S.A.

SEMPRE O MELHOR SORTIMENTO DE
JOIAS FINAS - PRATARIA - RELOGIOS - ARTIGOS E PRESENTES

Rua D. José de Barros, 79 - Fone 32-1032 - S. Paulo

São Paulo, 25 de Outubro de 1955 - às 20 horas - LA REGITA DE ASSINATURA

Reabertura do Teatro Municipal

TEMPORADA LIRICA OFICIAL DE 1955

"LO SCHIAVO"

Opera em 4 atos, música de CARLOS GOMES, libreto de RODOLFO PARAVICINI.
Representada pela primeira vez no Teatro Imperial D. Pedro II, do Rio de Janeiro à 27 de Setembro de 1889.

DISTRIBUIÇÃO

Iberé	GIUSEPPE TADDEI
Ilára	ANTONIETTA STELLA
Condessa de Boissy	AGNES AYRES
Américo	MANRICO PATASSINI
Conde Rodrigo	ITALO TAJO
Gustavo	JOSÉ PERROTTA
Gottscz	AQUILINO GODINHO
Leon	MARINO TERRANOVA

Regente: **Maestro ELEAZAR DE CARVALHO**

Diretor artístico: **Maestro ARMANDO BELARDI** - Registas: **RICCARDO MORESCO, GIANNI RATTO** - Diretor Cenotécnico: **Eng. PERICLE ANSALDO** - Diretor dos Estudos: **Maestro JOSÉ TORRE** - Maestro do Coro: **FIDELJO FINZI** - Ponto: **MARIO BRUNO** - Maquinista Chefe: **LEO BOLETTI** - Aderecista Chefe: **DOMINGOS RICCI**


Grande Bailado pelo **BALLET "TV CENTENARY"**, Coreógrafa: **LIA DELL'ARA** - La bailarina: **LIA MARQUES** - La bailacino: **EDUARDO SUGENA**

Cenários do "LO SCHIAVO" feitos especialmente para a reabertura do teatro com maquetes de **EDUARDO SCAIOLI**


Lingerie FINESSIMA

ITALTEX

Rua Barão de Itapetininga, 244 - São Paulo



Os que sabem beber preferem



SECO
TINTO
DOCE

MARTINI

A MARCA MONDIAL

Após o espetáculo

RESTAURANTE

CARLINO

aguarda sua visita


COZINHA INTERNACIONAL

AV. SÃO JOÃO, 439

A MAIS FINA ROUPA PARA

CAMA - MESA E BANHO

LINGERIE MODAS ENXOVAIS



Cime
PATRIARCA, 66

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras. 5.26; 5.27 - Imagens fotográficas do Troféu Roquete Pinto recebido em 1955 como cantora/ música clássica.



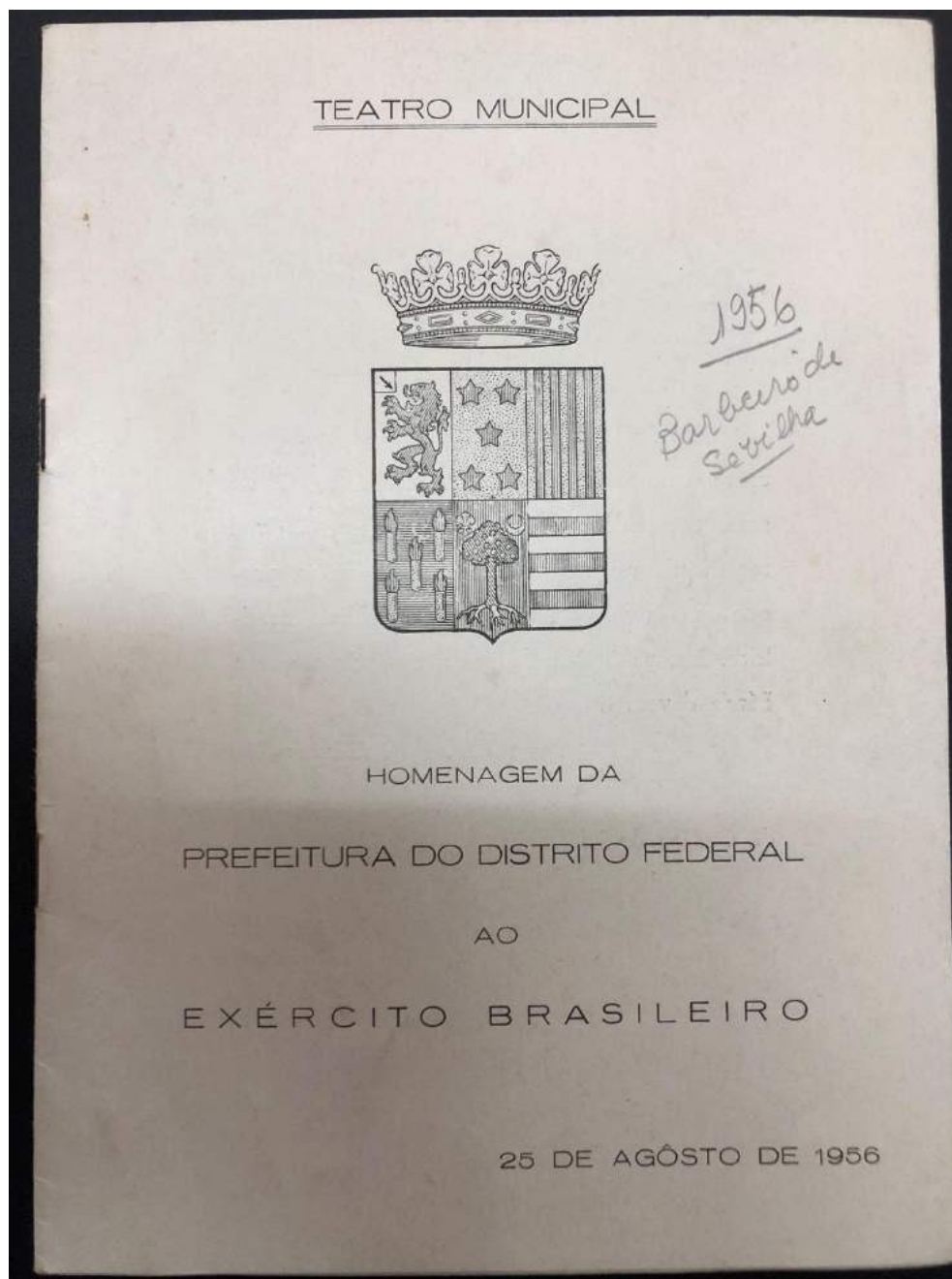
(5.26)



(5.27)

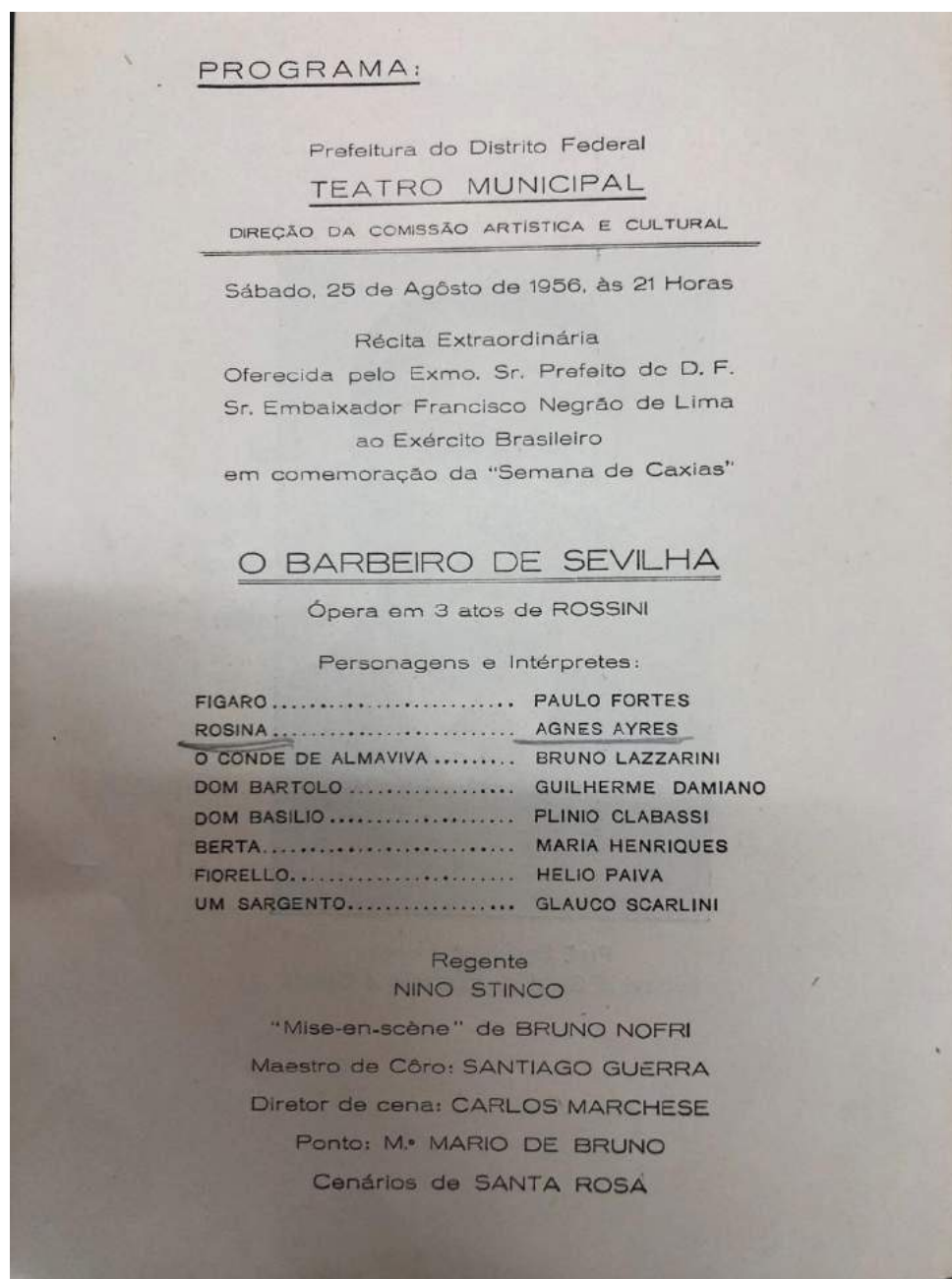
Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.28 - Imagem fotográfica da capa do programa da récita da ópera *Il Barbieri di Siviglia* de 1956 no Rio de Janeiro.



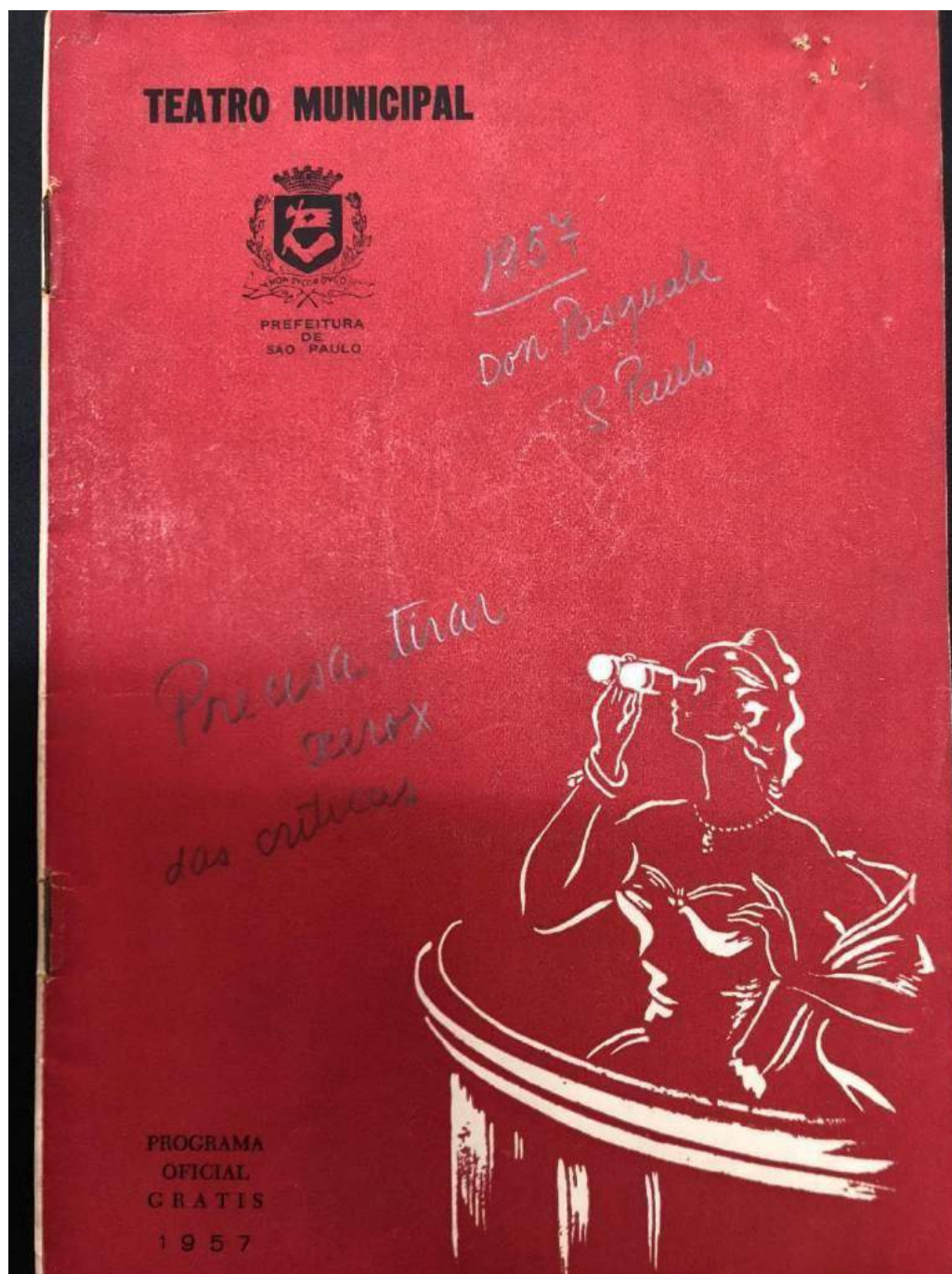
Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.29 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Il Barbieri di Siviglia* de 1956 no Rio de Janeiro.



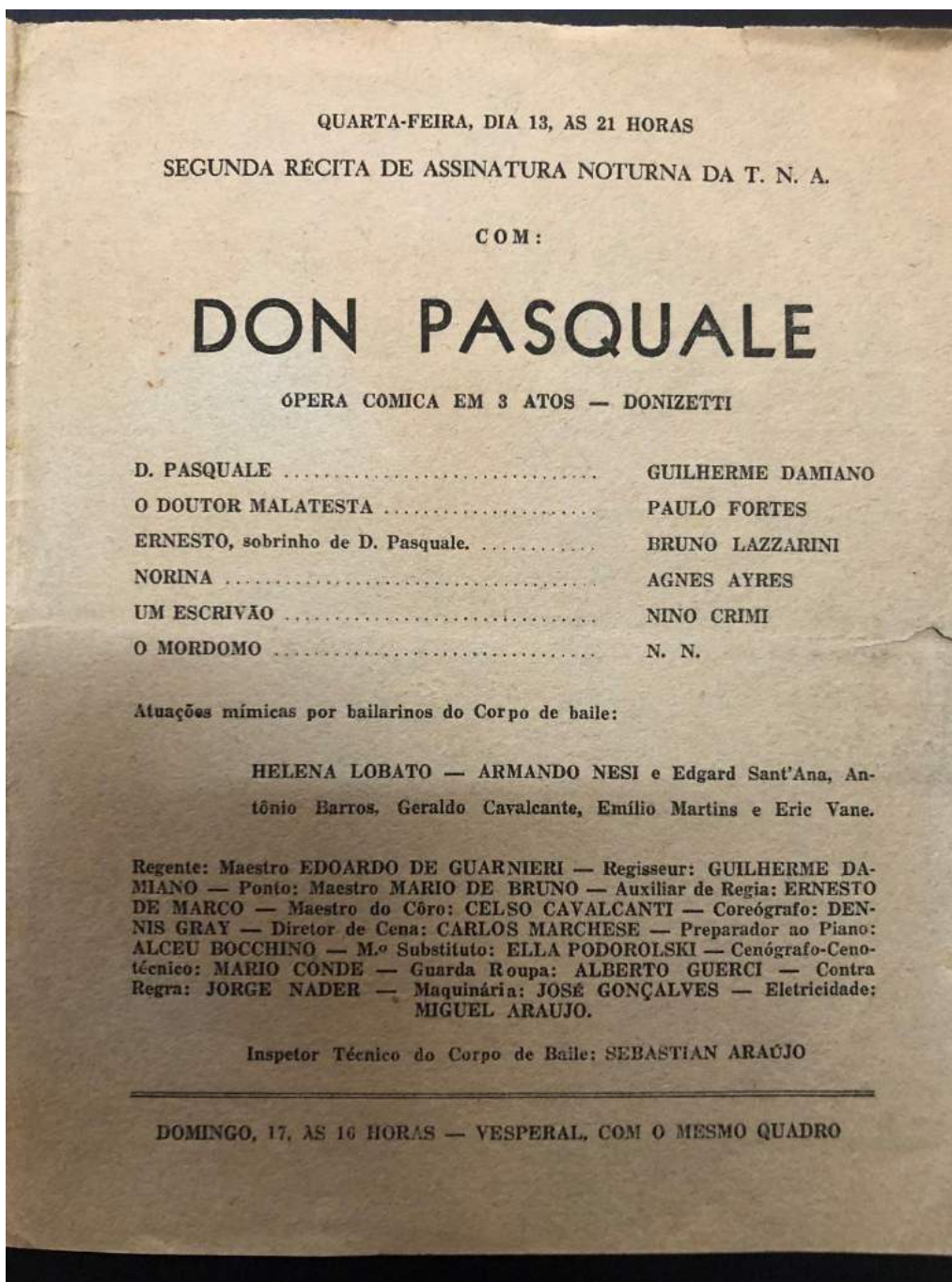
Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.30 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1957 com a ópera *Don Pasquale*.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.31 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Don Pasquale* da temporada de 1957 no Teatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.32 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Don Pasquale* de 1957 no Teatro Municipal de São Paulo.

joias modernas

Casa Bento Loeb
rua 15 de novembro, 331

São Paulo, 4 de dezembro de 1957 — às 21 horas — Récita Extraordinária
TEMPORADA LIRICA DA PRIMAVERA
Sob os auspícios da Prefeitura Municipal de São Paulo

"DON PASQUALE"
Ópera em 3 atos de DONIZETTI

DISTRIBUIÇÃO

DON PASQUALE	GUILHERME DAMIANO
NORINA	AGNES AYRES
DR. MALATESTA	PAULO FORTES
ERNESTO	BRUNO LAZZARINI
NOBARO	NINO CRIMI

Regente: EDOARDO DE GUARNIERI
Regisseur: GUILHERME DAMIANO

Maestro dos Córros: SISO MECHETTI — Coreografia: MARIA BRANCO — Ponto Maestra: ELA PODOROWSKY
Balarinos: MICHELE BARILANO - MOZART XAVIER
Coordenador Geral da Temporada: MARIO SAVIO

CRAI *Resolva seus problemas!*
EM ALGUMS CROQUIOS E TÉCNICAS

Claude Leroy
e seu CONJUNTO de PARIS
Aberto até 4 hs. de manhã
inclusive aos Domingos
Praça da República, 108
Fone: 38-9121

PRATA MERIDIONAL
PRESENTES FINOS
TALHERES - FAQUELOS
BATELAS
A venda nos côcos de ramo que saem 22118282

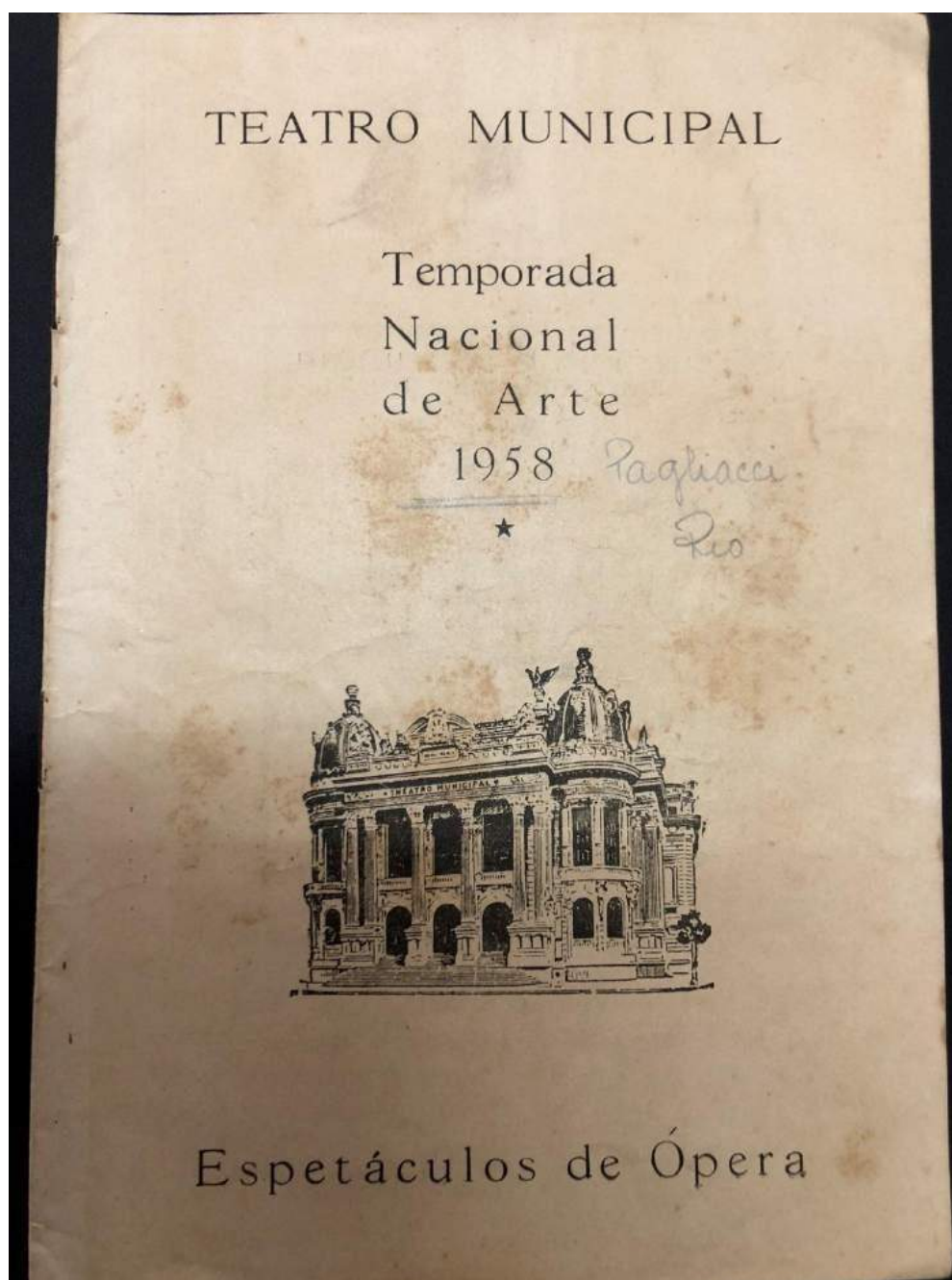
**JANTARES
DANSANTES**
"Studium"
de
HOTEL JARAGUA
RUA MAJOR QUEDINHO, 48
FONE: 37-5131

Baby
valtas 3½ - 4½ a 5½
a medida das moedas
Com **BRISTOL** 495
E. Bento de Lacerda, 24
Av. Rangel Pavesi, 1231
Rua 15 de Novembro, 118

PEDICURE
NICOLA
AGORA EM NOVO ENDEREÇO A
Rua Libero Badaró, 137
2.º andar — Sala 24
MARQUE HORA
Fone: 32-6772

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.33 - Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada Oficial de Arte de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.34 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *I Pagliacci* na temporada de 1958 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

RESUMO
CAVALLERIA RUSTICANA
(Pietro Mascagni, 1863-1945)

Libreto de G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci, baseado num conto de Giovanni Verga. Estreia em Roma, a 17 de Maio de 1890.

Personagens:
Santuzza (Soprano)
Mamma Lucia (Mezzo-Soprano)
Alfio (Barítono)
Turiddu, filho de Lucia (Tenor)
Lola, mulher de Alfio (Contralto)

Resumo do entredo:
Após um breve prelúdio em que Turiddu canta seu inconfundível amor por Lola (o Lola), o pano vai subindo, parecendo um pequeno povoadinho siciliano, cujos camponeses se preparam para a missa de Domingo de Páscoa. A jovem camponesa Santuzza bate a porta da taberna para pedir à velha taberneira Lucia notícias de seu filho, Turiddu, antigo namorado de Santuzza. Entra Alfio cantando alegremente a respeito de seus bons cavalos e de sua nova esposa, Lola (il cavale scappita). Alfio admite que Turiddu foi visto perto de sua casa. Apoiado no Hino da Páscoa, cantado pelo coro (Innegliamo), Santuzza, agora atordoada por Turiddu, confessa a Mamma Lucia que o filho desta a deixou pelo amor de Lola, a mulher de Alfio, que Turiddu amara na juventude. (Voi lo sapete?) Proibida pela excomunição, de entrar na igreja com suas amigas, Santuzza fica à espera de Turiddu e o detém enquanto Lola entra em cena cantando (For di giugnolo), atirando inclusive, uma flor a Turiddu. Em vão Santuzza implora a Turiddu que volte e seus braços (Rimani ancora). Turiddu a atira ao chão e sai para unir-se a Lola. Desesperada de ciúmes, Santuzza conta a verdade a Alfio, que jura vingança. Alfio sai cantando, seguido por Santuzza, rotida de remorsos. A orquestra junta-se ao órgão no famoso "Intermezzo", exaltando da Páscoa. O povo reúne-se na praça. Turiddu à frente, brindando à saúde de Lola. (Va il vino spumeggiante). Alfio entra em cena e morde a orelha de Turiddu, em desafio à maneira siciliana. A multidão desaparece, deixando Turiddu a sós com sua Mãe, Lucia de outro se o espaço (Mamma, quel viso). A saída de Turiddu, Santuzza entra em cena abraçando Lucia. Um ciúme mirrado e quido e uma mulher chega e se despede com a notícia. Alfio matou Turiddu. Santuzza atira-se ao solo, chorando de remorso e desespero.

(Continua)

linha completa de móveis conversíveis e colchões de espuma de luxo

Portella

a nova linha



Alberto Portella seu filho

Centro:
Rua 7 de Setembro, 66 - Tel.: 32-2422
Copacabana
Av. Copacabana, 324 - Tel.: 47-5327

Quarta-feira, 14 de Maio de 1958, às 21 Horas
TEMPORADA NACIONAL DE ARTE - ESPETÁCULOS DE ÓPERA
Sexta Récita de Assinatura
CAVALLERIA RUSTICANA
Ópera em 1 ato de MASCAGNI
Personagens e Interpretes

SANTUZZA	VILETA COSLHO NETTO DE FREITAS
TURIDDU	ROBERTO MIRANDA
ALFIO	LOURIVAL BRAGA
LOLA	GLÓRIA QUEIROZ
MAMMA LUCIA	CARMEN PIMENTEL

★
EM COMEMORAÇÃO DO CENTENÁRIO DE NASCIMENTO DO AUTOR
PAGLIACCI
Ópera em 2 atos de LEONCAVALLO
Personagens e Interpretes

NEDDA	AGNES AYRES
CANIO	ALFREDO COLOSIMO
O PROLOGO	PAULO FORTES
SILVIO	GUILHERME DAMIANO
TONIO	NINO CRIMI
ARLEQUIM	ERALDO DE MARCO
2 Camponeses	GASTAO VILLARIM

Nas duas óperas:
Regente: SANTIAGO GUERRA
Mestre do Coro: CELSO CAVALCANTI - Regisseur: CARLOS MARCHESI
Cenários novos de MARGO CONDE - Pintor: M. MARIO DE BRUNO



Sauer
Criadores
AV. ATLÂNTICA, 1782 - TEL. 37-8646
RIO DE JANEIRO

FABRICA BANGU

TECIDO PERFEITO
PAPELA DE CORES
LINDOS PANDOS
DURABILIDADE

BANGU

EXIJA NA OURELLA

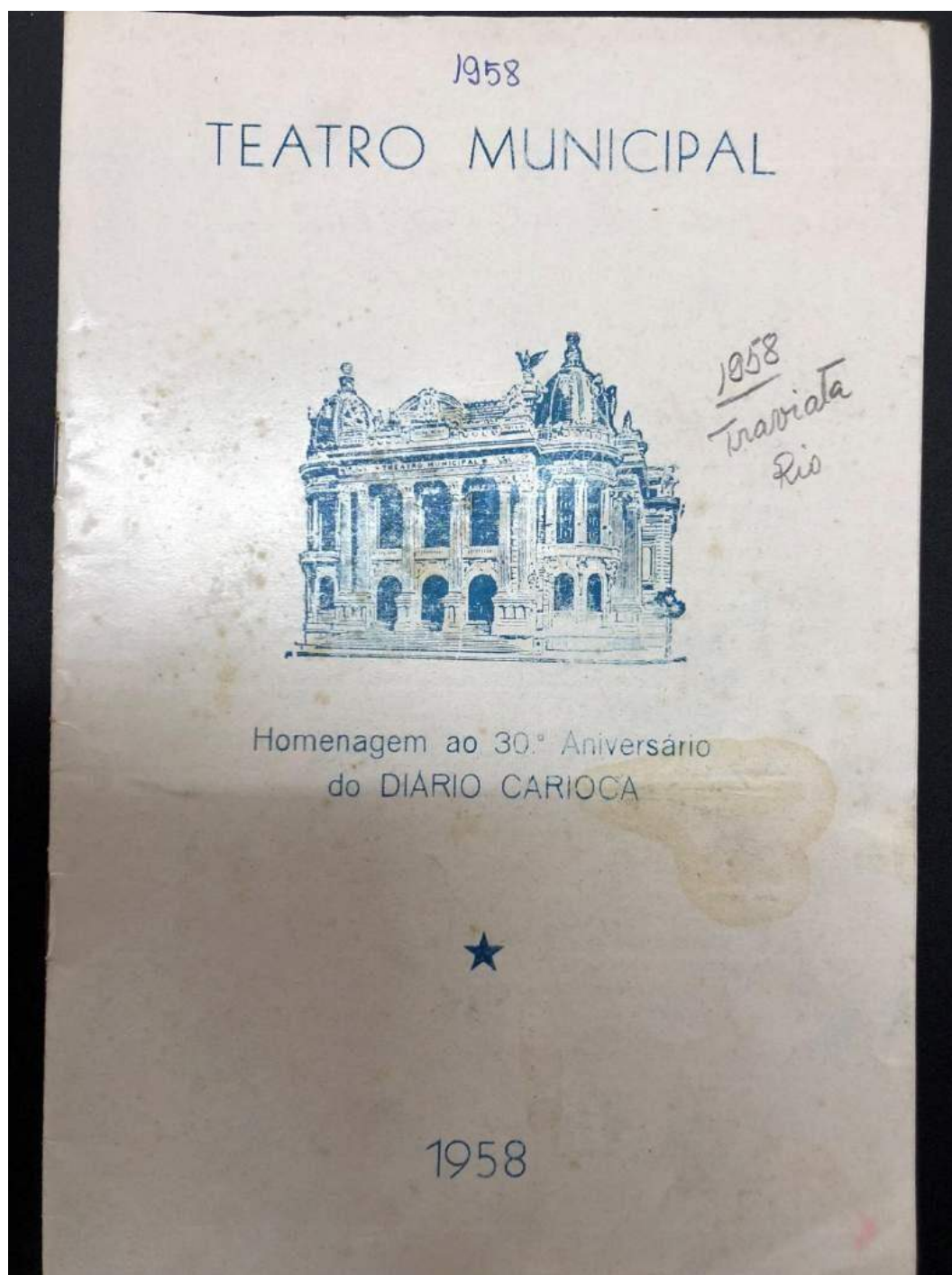
JOIAS ORIGINAIS
H. BURLE MARX & CIA. LTDA.
SEMPRE UMA CRIAÇÃO



PRATA MERIDIONAL 90
MUITO MAIS BONITA
MAIS PESADA E
MELHOR
(UMA BOMAS CASAS DO FABRICO)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.35 - Imagem fotográfica da capa do programa da ópera *La Traviata* de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Homenagem ao 30º Aniversário do Diário Carioca.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.36 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *La Traviata* de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

VOE PELA

A
L
I
T
A
L
I
A

NUM AMBIENTE
DE INESQUECIVEL
CORTESIA

★

AV. RIO BRANCO, 50
Tels: 43-9778 - 43-1630 - 43-0495

Portella linha completa de móveis conversíveis e colchões de mola de luxo

a nova linha *Documental*



Alberto Portella cria vida

Centro: Rua 7 de Setembro, 66 - Tel.: 52-2422
Copacabana: Av. Copacabana, 1934 - Tel.: 47-3527

Quarta-feira, 30 de Julho de 1958, às 20.45 horas
Récita Extraordinária em homenagem ao 30.º Aniversário do "DIÁRIO GARIFOCA"

TRAVIATA

Opera em 4 atos. Libreto de F. M. Piave. Música de Giuseppe Verdi

Personagens e Interpretes

VIOLETA VALERY	AGNES AYRES
ALFREDO GERMONT	BRUNO LAZZARINI
JORGE GERMONT	LOURIVAL BRAGA
FLORA, amiga de Violeta	LORETTA LACCE
A BARÃO DOUPHOL	GUILHERME DAMIANO
GASTÃO DE LETORIERES	ERALDO DE MARCO
O DOUTOR GRENVIL	JORGE BAILLY
O MARQUÊS D'OBIGNY	ALVARANY SOLANO
ANNINA, criada de Violeta	LORETTA LACCE
UM MORDONO	CARLOS DITERT

Regente: EDOARDO DE GUARNIERI
Maestro do Coro: SANTIAGO GUERRA — Regisseur: CARLOS MARCHESE
Cenotécnico: MARIO CONDE — Cenários de

Coreógrafa: TATIANA LESKOVA

★

Danças no 3.º ato pelo Corpo de Bale — Coreografia de TATIANA LESKOVA
Dança Zingária — ARLETE SARAIVA —
Alice COLINO — Teresa D'AQUINO — Yara von LINDENAU —
Eleonora OLIOSSI — Emílio MARTINS — Renato MAGA
Geraldo CAVALCANTI —
LHAES — Alberto RIBEIRO

Dança Espanhola — JOSEMARY BRANTES — JOHNNY FRANKLIN
Marlene BARROSO — Ruth LIMA — Irene ORAZEM — Irina
TCHESTNAKOVA.
Antonio BARROS — Ricardo ABELLAN — Armando NESI —
— Eric VANE.

TOUTE FEMME RAFFINÉE EST
CLIENTE D'

Agacé

Av. N. S. Copacabana, 921
esq. de Bolívar
(Em frente ao "Roxy")

Aberta diariamente até às
22 horas

TELEFONES:
57-4858 — 27-8187 — 47-7757 — 47-3884
47-4858



LINDOS PRESENTES EM
PRATA MERIDIONAL

BERTALAN

Interiores

RUA BARATA RIBEIRO, 556
TEL: 37-6464

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.37 - Imagem fotográfica do programa da temporada oficial de óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro de 1958.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.38 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *La Traviata* da temporada oficial de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

VOE PELA

A
L
I
T
A
L
I
A

NUM AMBIENTE
DE INESQUECIVEL
CORTESIA

★

AV. RIO BRANCO, 50
Tels.: 43-9778 - 43-1630 - 43-0495

Portella Linha completa de móveis conversíveis e refeições de mão de luxo

a nova linha *Arquitetura*

Alberto Portella cria linha

Centro: Rua 7 de Setembro, 68 — Tel.: 32-2412
Copacabana —
Av. Copacabana, 1354 — Tel.: 47-9527

Sábado, 2 de Agosto de 1958, às 18,45 horas

TRAVIATA
Ópera em 4 atos. Libreto de F. M. Piave. Música de Guiseppe Verdi

Personagens e Intérpretes

VIOLETA VALERY	AGNES AYRES
ALFREDO GERMONT	BRUNO LAZZARINI
JORGE GERMONT	PAULO FORTES
FLORA, amiga de Violeta	LORETTA LACCE
A BARÃO D'OUFOL	LUIZ NASCIMENTO
GASTAO DE LETORIERES	ERALDO DE MARCO
O DOUTOR GRENVIL	CARLOS WALTER
O MARQUES D'OBIGNY	ALVARANY SOLANO
ANNINA, criada de Violeta	LORETTA LACCE
UM MORDONO	CARLOS DITERT

Regente: EDOARDO DE GUARNIERI
Maestro do Coro: SANTIAGO GUERRA — Regisseur: CARLOS MARCHESI
Cenotécnico: MARIO CONDE — Cenários de

Coreógrafa: TATIANA LESKOVA

★

Danças no 3.º ato pelo Corpo de Baile — Coreografia de TATIANA LESKOVA
Dança Zingara — ONEIDE CRAVEIRO
Alice COLINO — Tereza D'AGUIRO — Yara von LINDENAU —
Eleanora OLIOSI —
Geraldo CAVALCANTI — Emílio MARTINS — Renato MAGA
LHAES — Alberto RIBEIRO
Dança Espanhola — JOSEMARY BRANTES — JOHNNY FRANKLIN
Mafrene BARROSO — Ruth LIMA — Irene ORAZEM — Irina
TCHETNAKOVA.
Antonio BARROS — Ricardo ABELLAN — Armando NESI —
— Eric VANE.

TOUTE FEMME RAFFINEE EST
CLIENTE DE

Agacé

Av. N. S. Copacabana, 921
csg. de Botafogo
(Em frente ao "Rock")

Aberta diariamente até às
22 horas

TELEFONES:
37-4835 — 37-9187 — 47-7757 — 47-2854
47-4828



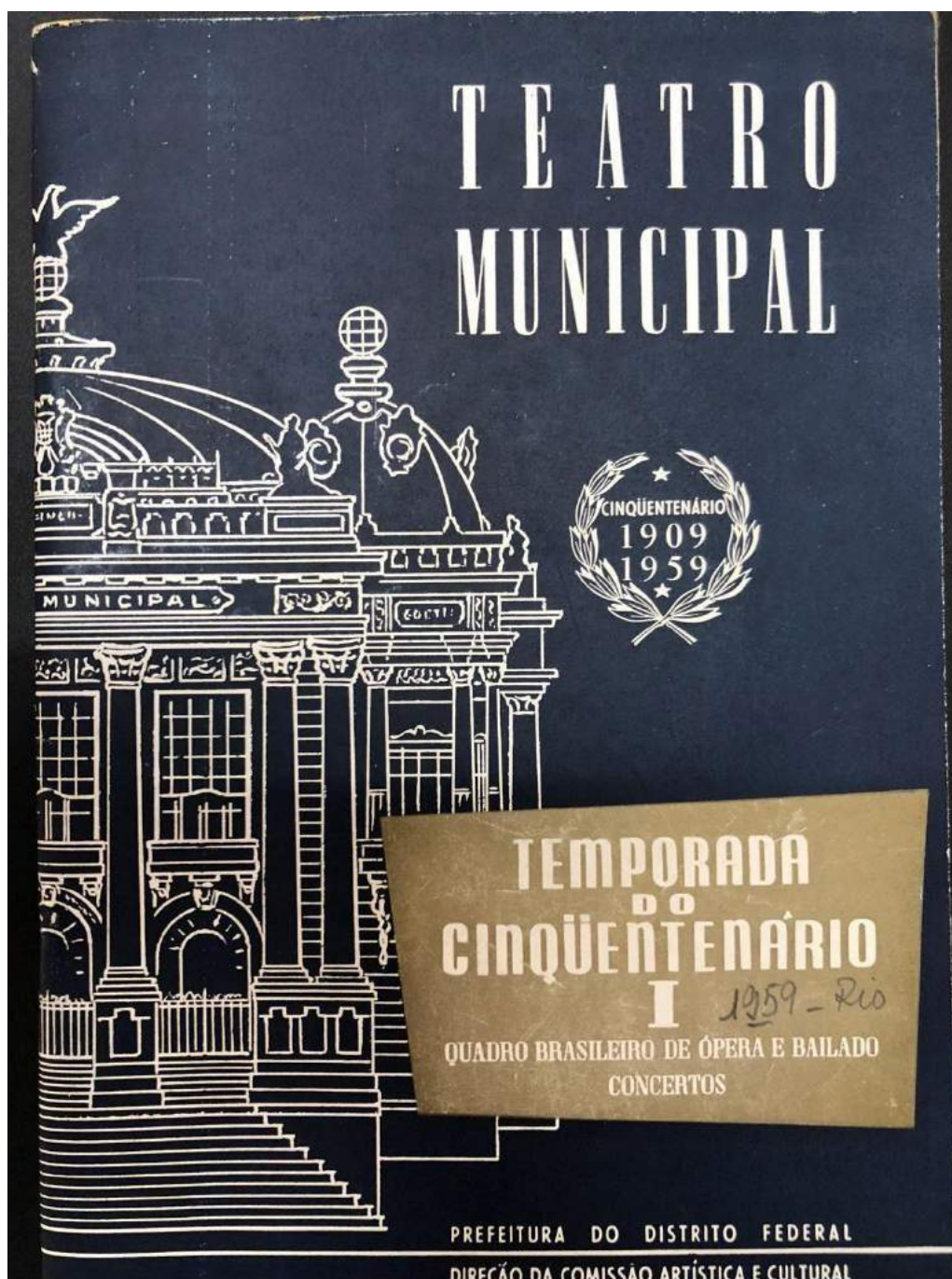
LINDOS PRESENTES EM
PRATA MERIDIONAL

BERTALAN
Interiores

RUA BARATA RIBEIRO, 556
TEL.: 37-6464

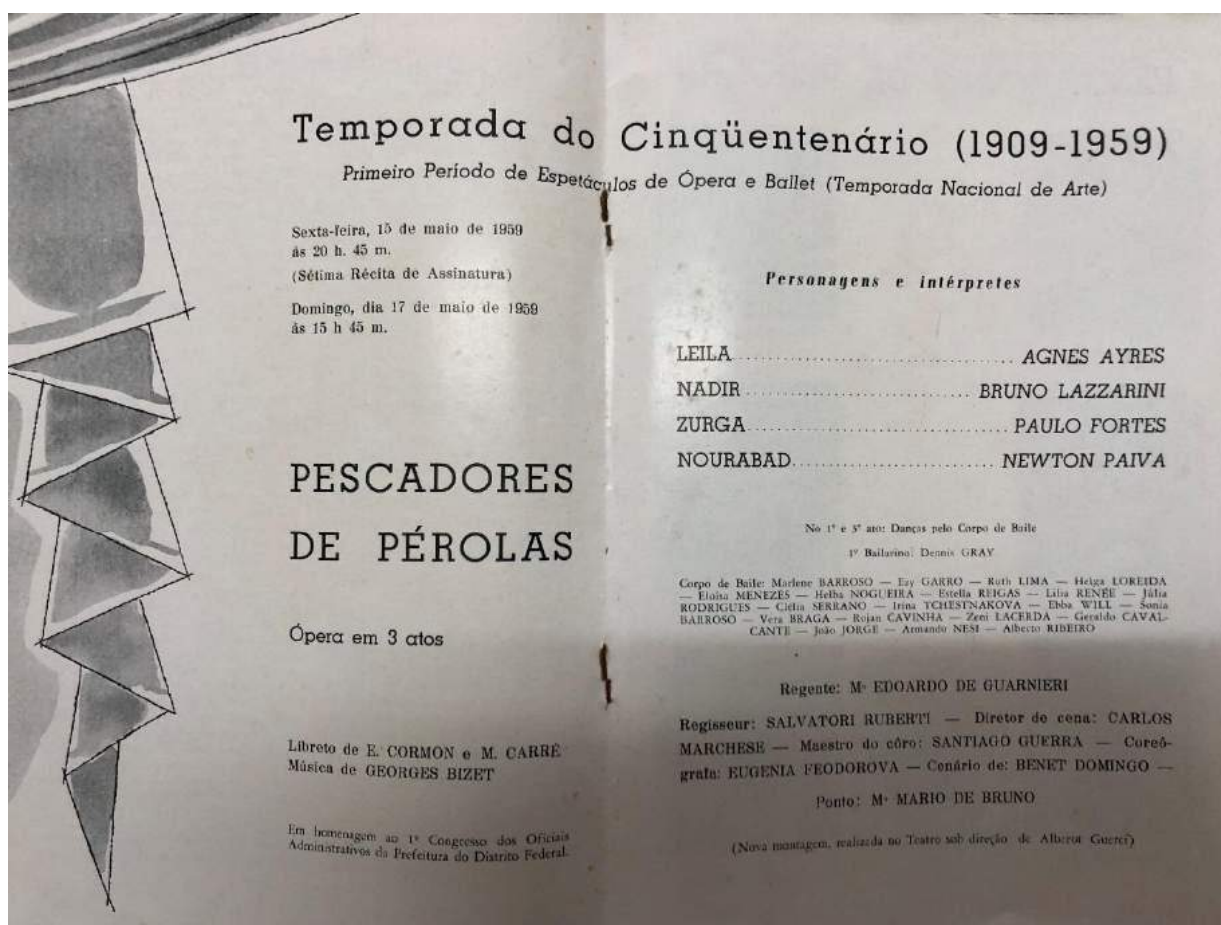
Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.39 - Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada do Cinquentenário I do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



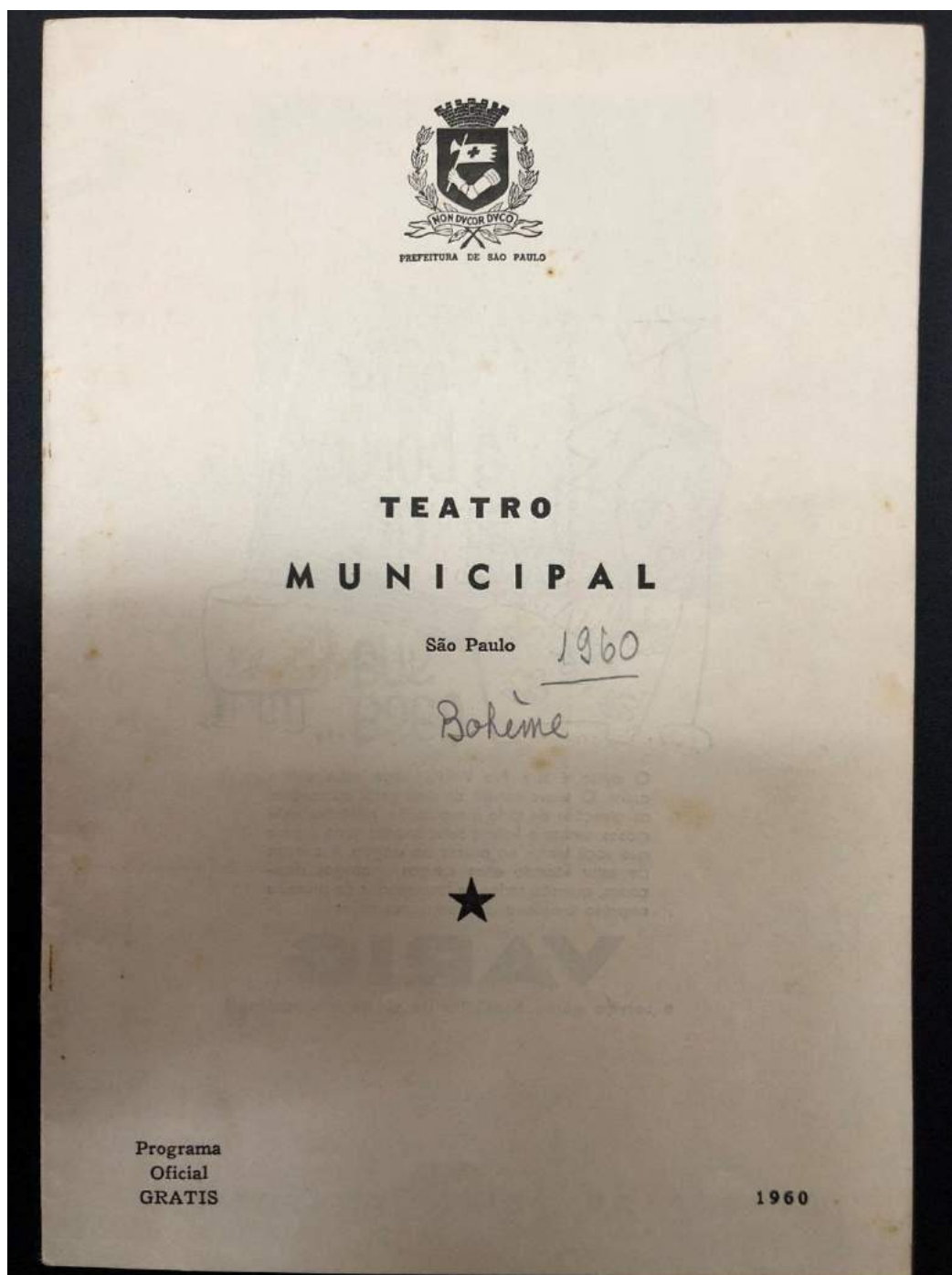
Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.40 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Pescadores de pérolas* na Temporada do Cinquentenário do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.41 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1960 do Teatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.42 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *La Bohème* de 1960 do Teatro Municipal de São Paulo.

Casa
Bento Loeb
Servindo a Sociedade Paulista desde 1891
rua 15 de novembro, 331 - fone: 32-1167 - são paulo

AGORA COM MODELOS EXCLUSIVOS PARA SÃO PAULO

Cristais Fratelli Vita
BAHIA

São Paulo, 19 de agosto de 1960 — às 21 horas

TEMPORADA LÍRICA DE AGOSTO
Sob os auspícios da Prefeitura Municipal de São Paulo
Organização da Empresa OSWALDO CAIUBY
APRESENTA
“LA BOHÈME”
Ópera em 4 atos de **G. Puccini** — Libreto de **Giuseppe Giacosa e Luigi Illica**

DISTRIBUIÇÃO

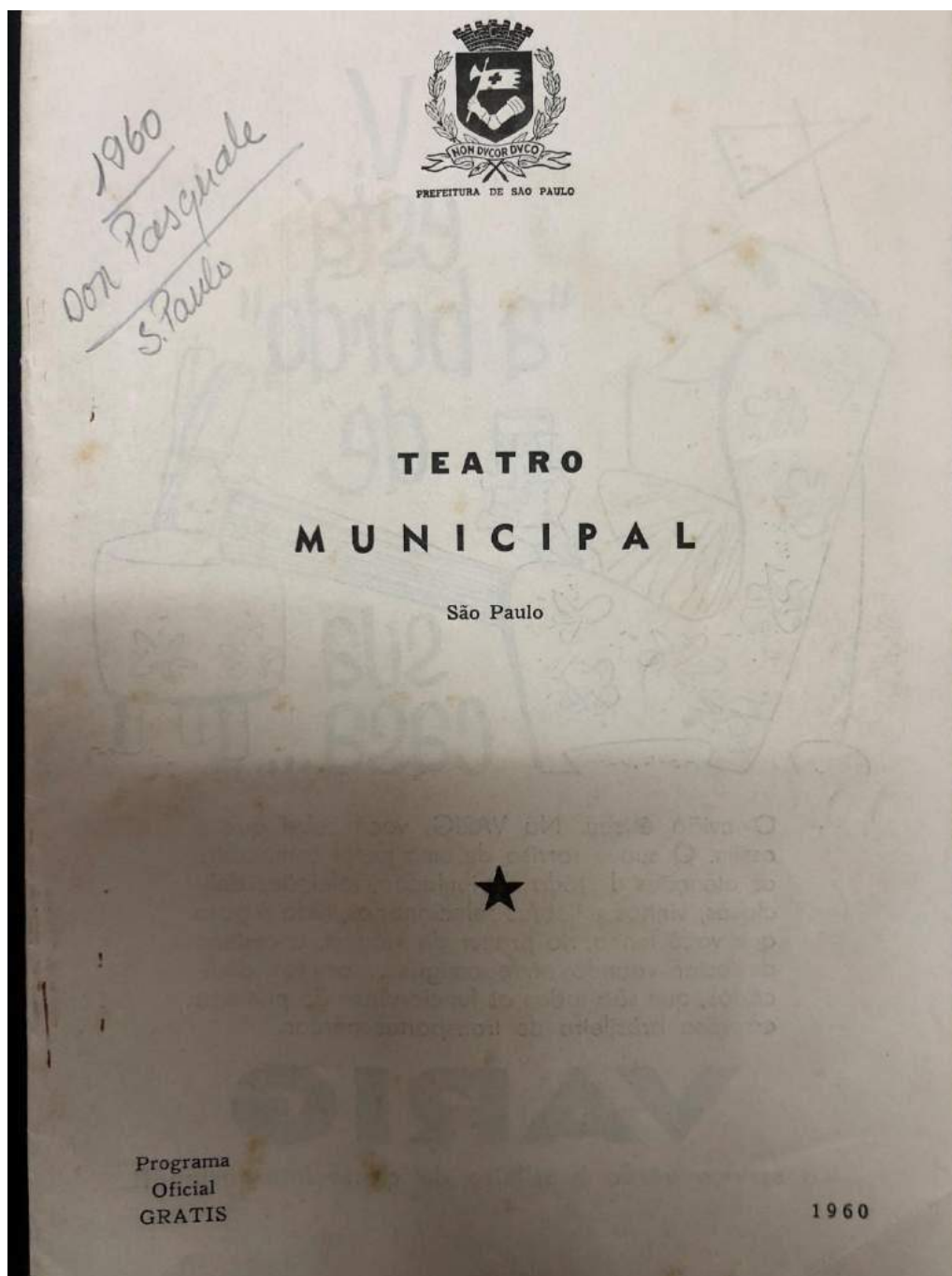
MIMI	Agnes AYRES
RODOLFO	Zaccaria MARQUES
MUSETTA	Lysia DEMORO
MARCELLO	Paulo FORTES
COLLINE	José FERROTTA
SCHANNARD	Sérgio NAPOLI
BENOIT	Guilherme DAMIANO
ALCINDORO	Guilherme DAMIANO

Regente: Mto. EDOARDO DE GUARNIERI
Regisseurs: PAULO FORTES — Maestro dos Còros: SISTO MECHETTI
Maestros Substitutos: ELLA PODOROLSKY - MARCELLO MECHETTI - BRUNO ROCCELLA
Ponto: Mta. ERMINIA RUSSO
ORQUESTRA SINFÔNICA — E CORO LÍRICO DO TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

PIANOS
BRASIL
CONSAGRADO PELOS GRANDES MESTRES
RUA STELLA, 63 — SÃO PAULO

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.43 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1960 da ópera *Don Pasquale* do Teatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.44 - Imagem fotográfica da contracapa do programa da ópera *Don Pasquale* de 1960 – 2ª Récita da Temporada Nacional de Arte do Teatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.45 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Don Pasquale* de 1960 do Teatro Municipal de São Paulo.

CECY AMARILIS - Hostess - Cantora
MOZART e seu conjunto para dançar
NAIR RAMOS - Crooner
PEDRO VIANA ao violão

club "550"
AR CONDICIONADO
das 17 às 4 horas da madrugada
FECHADO AOS DOMINGOS
Praça da República, 146 - Fone: 36-9121

Casa
Bento Loeb
Serviço a Sociedade Paulista desde 1891

AGORA COM
MÓDELOS
EXCLUSIVOS
PARA
SÃO PAULO

Cristais
Fratelli
Vita
SAHA

rua 15 de novembro, 331 - fone: 32-1167 - são paulo



Os mais belos
presentes para casamento,
batizado de prata, aniversário etc.

PRATA
MERIDIONAL

São Paulo, 12 de agosto de 1960 — às 21 horas

TEMPORADA LÍRICA DE AGOSTO

Sob os auspícios da Prefeitura Municipal de São Paulo
Organização da Empresa OSWALDO CAIUBY
APRESENTA

"DON PASQUALE"

Ópera em três atos. Libreto e música de GAETANO DONIZETTI
Estreia: Théâtre des Italiens, Paris 4 de Janeiro de 1843

Personagens:

Don Pasquale	GUILHERME DAMIANO
Dr. Malatesta	PAULO FORTES
Ernesto	BRUNO LAZZARINI
Norina	AGNES AYRES
O Escrivão	ARNALDO PESCUA

Regente:
Maestro EDOARDO DE GUARNIERI

ORQUESTRA SINFÔNICA E CÔRO LÍRICO DO TEATRO
MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Regisseurs: Carlos MARCHESI — Guilherme DAMIANO — Maestro dos Côros:
Sinto MECHETTI — Maestros Substitutos: Elia PODOROLSKY
Marcello MECHETTI — Bruno ROCCULLA — Ponto Mta. Erminia RUSSO

JANTARES DANTSANTES

STUDIUM
DO HOTEL

JARAGUÁ
Rua Major Quedinho, 40 — Fone: 37-5121

PIANOS

BRASIL

CONSAGRADO PELOS GRANDES MESTRES
RUA STELLA, 13 — SÃO PAULO

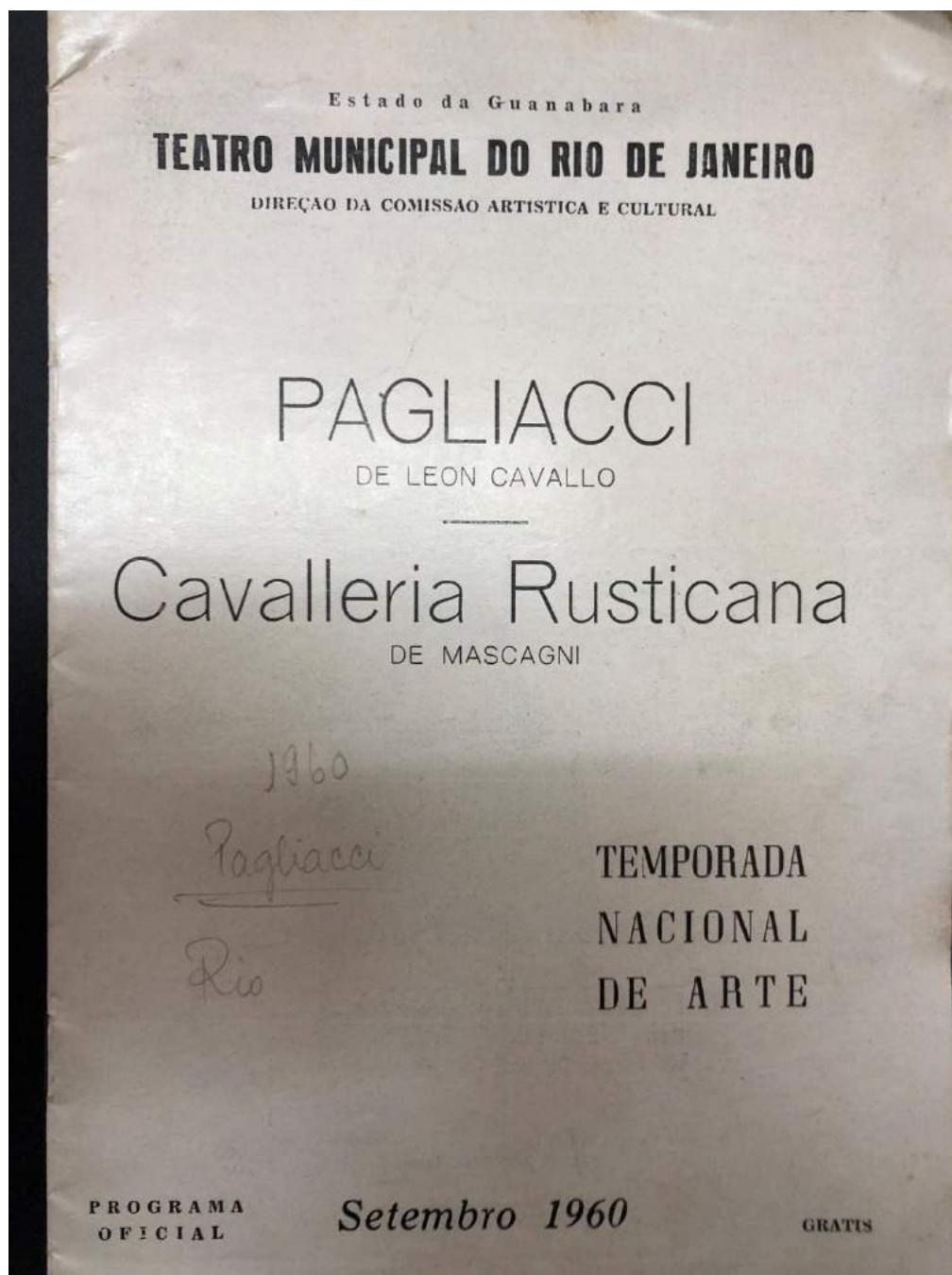


MOVADO

ELEGÂNCIA
E PRECISÃO

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.46 - Imagem fotográfica da capa do programa da Temporada Nacional de Arte de 1960 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.47 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *I Pagliacci* de 1960 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO
DOMINGO, 18 DE SETEMBRO DE 1960, AS 18 HORAS

PRIMEIRA PARTE

PAGLIACCI

Ópera em 2 atos de LEONCAVALLO
Personagens e intérpretes

Prólogo e Tônio	ALDO PROTTI
Cânio	MARIO MARCOS
Nedda	AGNES AYRES
Silvio	PAULO FORTES
Arlequim	NINO CRIMI
Dois camponeses	JOSÉ ROQUE e AGOSTINHO PHILIPPO (da Escola de Canto Lírico Carmen Gomes)

★

SEGUNDA PARTE

Cavalleria Rusticana

Ópera em um ato de PIETRO MASCAGNI
Personagens e intérpretes

Alfio	ALDO PROTTI
Santuzza	GLÓRIA QUEIROZ
Turiddu	COSTANTE MORET
Lola	MARIA HELENA MUCELLI (da Escola de Canto Lírico Carmen Gomes)
Mamma Lucia	AURORA ESPINOLA

ORQUESTRA E CORO DO TEATRO MUNICIPAL
Regente: M.^o EDOARDO DE GUARNIERI

M.^o do Coro: CELSO CAVALCANTI — Regisseur: CARLOS MARCHESE — Ponto: M.^o MÁRIO DE BRUNO — Cenários: MÁRIO CONDE —
Maestros Substitutos: OTTO JORDAN, ALCEU BOCCHINO e CLÁUDIA MORENA

Guarda Roupas: ALBERTO GUERCI — Contra-Regra: JORGE NADER — Maquinária: JOSÉ GONÇALVES — Eletricidade: MIGUEL ARAUJO — Sapataria: J. DA V. COELHO



Portella
a nova linha *representativa*

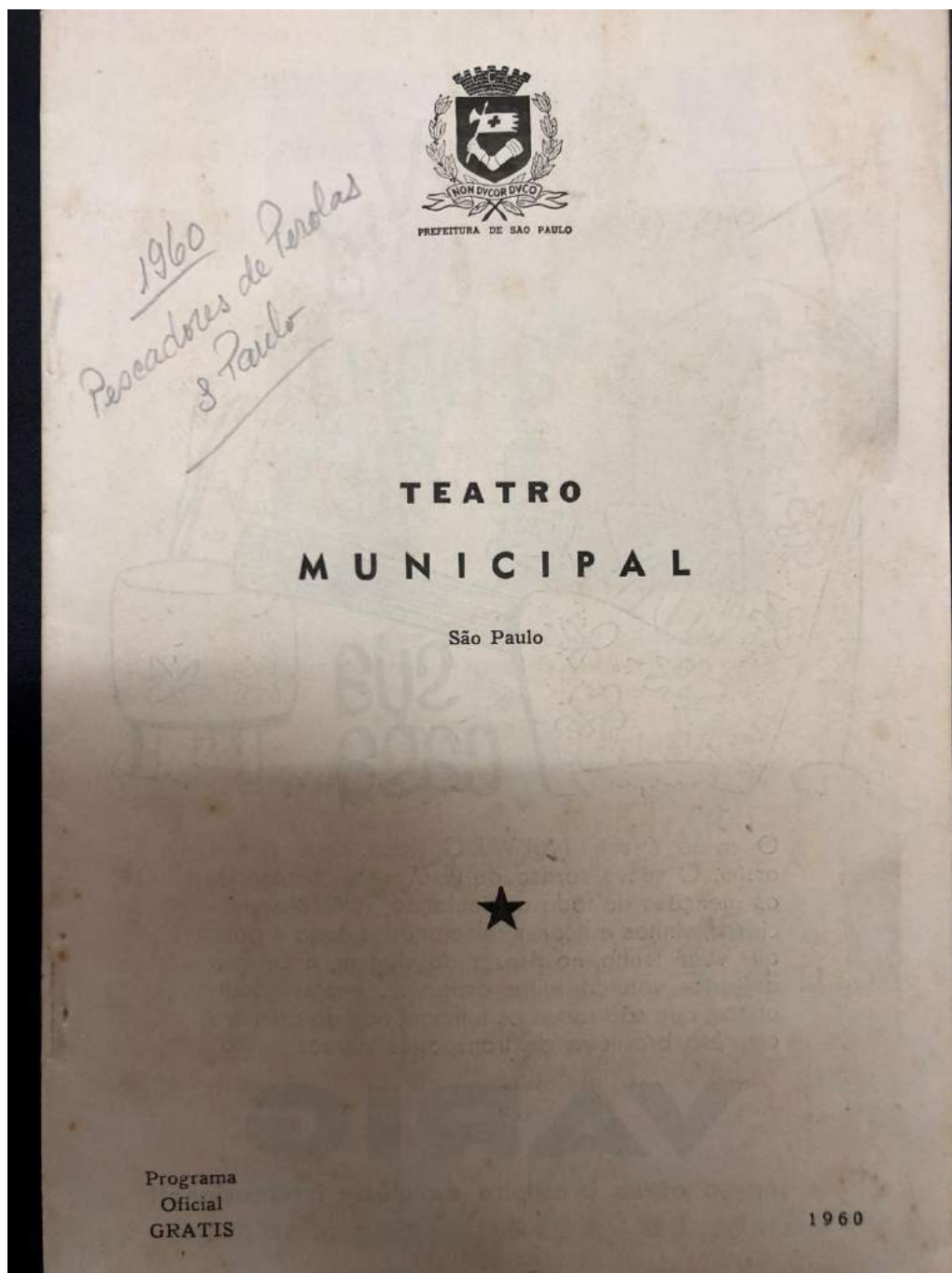
Alberto Portella cria vida.

Matriz: Praça da República, 66 - Tel.: 22-3249
Centro: Rua 7 de Setembro, 66 - Joo da Avenida - Tel.: 33-3112
Copacabana: Av. Copacabana, 1234 (Próximo ao) - Tel.: 47-3018
Niterói: Rua Arco da Guarda, 422 - Tel.: 23-1168

uma nova dimensão de conforto para o seu lar!
Linha completa de móveis estofados conversíveis e colchões de molas de luxo, com espuma de látex.

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.48 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1960 do Teatro Municipal de São Paulo com ópera *Pescadores de pérolas*.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.49 - Imagem fotográfica do programa e elenco da ópera *Pescadores de pérolas* de 1960 do Teatro Municipal de São Paulo.

CECY AMARILIS - Hostess - Cantora
MOZART e seu conjunto para dançar
NAIR RAMOS - Crooner
PEDRO VIANA ao violão

club "550"
AR CONDICIONADO
das 17 às 4 horas da madrugada
FECHADO AOS DOMINGOS
Praça da República, 146 - Fone: 36-9121

KOPENHAGEN
FABRICAÇÃO DE ESPECIALIDADES
EM CHOCOLATES
Despachamos pacotes para a Europa.
FILIAIS: Rio de Janeiro - Niterói - Santos - Campinas - Porto Alegre - Salvador - Belo Horizonte - Curitiba - Ribeirão Preto - Sorocaba

LOJAS EM SÃO PAULO
R. Dr. Miguel Couto, 41 - Fone: 33-4406
- R. Dr. Miguel Couto, 28 - Fone: 23-4327
- R. R. Hapsteinha, 62 - Fone: 24-8946
- R. S. Bento, 82 - Fone: 33-8673 - Av. Ipiranga, 150 - Fone: 36-8478 - P. Patrícia, 100 - Fone: 33-3697 - P. João Mendes, 11 - Fone: 36-7390 - R. D. José de Barros, 89 - Fone: 37-7832 - R. X. de Toledo, 200 - Fone: 22-9179 - Av. São João, 1.111 - Fone: 24-1628 - R. Libero Baduró, 181 - Fone: 37-8259 e nos bairros: R. Augusta, 2933 - Fone: 6-9048 - R. D. Moraes, 364 - Av. B. Luiz Antonio, 2.184 - R. Pamplona, 1.063

JANTARES DANTSANTES
STUDIUM
DO HOTEL
JARAGUÁ
Rua Major Quedinho, 40 - Fone: 37-5131

Casa Bento Loeb
Serviço e Sociedade Paulista desde 1891

AGORA COM MOBÉIS EXCLUSIVOS PARA SÃO PAULO

Cristais Fratelli Vito
BAHIA

ruo 15 de novembro, 33 - Fone: 32-1167 - São Paulo

São Paulo, 14 de agosto de 1960 — às 16 horas
TEMPORADA LÍRICA DE AGOSTO
Sob os auspícios da Prefeitura Municipal de São Paulo
Organização da Empresa OSWALDO CAIUBY
APRESENTA
"PESCADORES DE PEROLAS"
(LES PÊCHEURS DE PERLE)
Ópera em três atos - Libreto de Michel Carré e E. Cormon - Música de Georges Bizet - Estreia: Théâtre Lyrique, Paris 29 de Setembro de 1863.
1.ª representação no teatro Municipal de São Paulo, 5 de Agosto de 1960

Personagens:
Leila AGNES AYRES
Nadir BRUNO LAZZARINI
Zurga PAULO FORTES
Nourabad GUILHERME DAMIANO

Regente:
Maestro EDOARDO DE GUARNIERI
ORQUESTRA SINFÔNICA E CÔRO LÍRICO DO TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Coreografia: MARILIA FRANCO - Los bailarinos: Marília Franco, Marilena Assaló, Norma Mazella, Aracy Evans, Joshey Leão, Michel Barbano, Mozart Xavier, Gil Saboya, Wilson de Oliveira.

Regisseurs: Carlos MARCHESI - Guilherme DAMIANO - Maestro dos Côros: Sixto MECHETTI - Maestros Substitutos: Eila PODOROLSKY - Marcello MECHETTI - Bruno ROCCILLA - Ponto Mta. Erminia RUSSO

PIANOS
BRASIL
CONSAGRADO PELOS GRANDES MESTRES
RUA STELLA, 63 - SÃO PAULO

Or mais lindas gravatas para casamentos, todos de preço extraordinário etc.

PRATA MERIDIONAL

MOVADO

ELEGANCIA
E PRECISÃO

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras 5.50; 5.51 - Imagens fotográficas do Troféu Tamoyo 1960 concedido à Agnes Ayres pela sua destacada participação na vida artística de São Paulo.



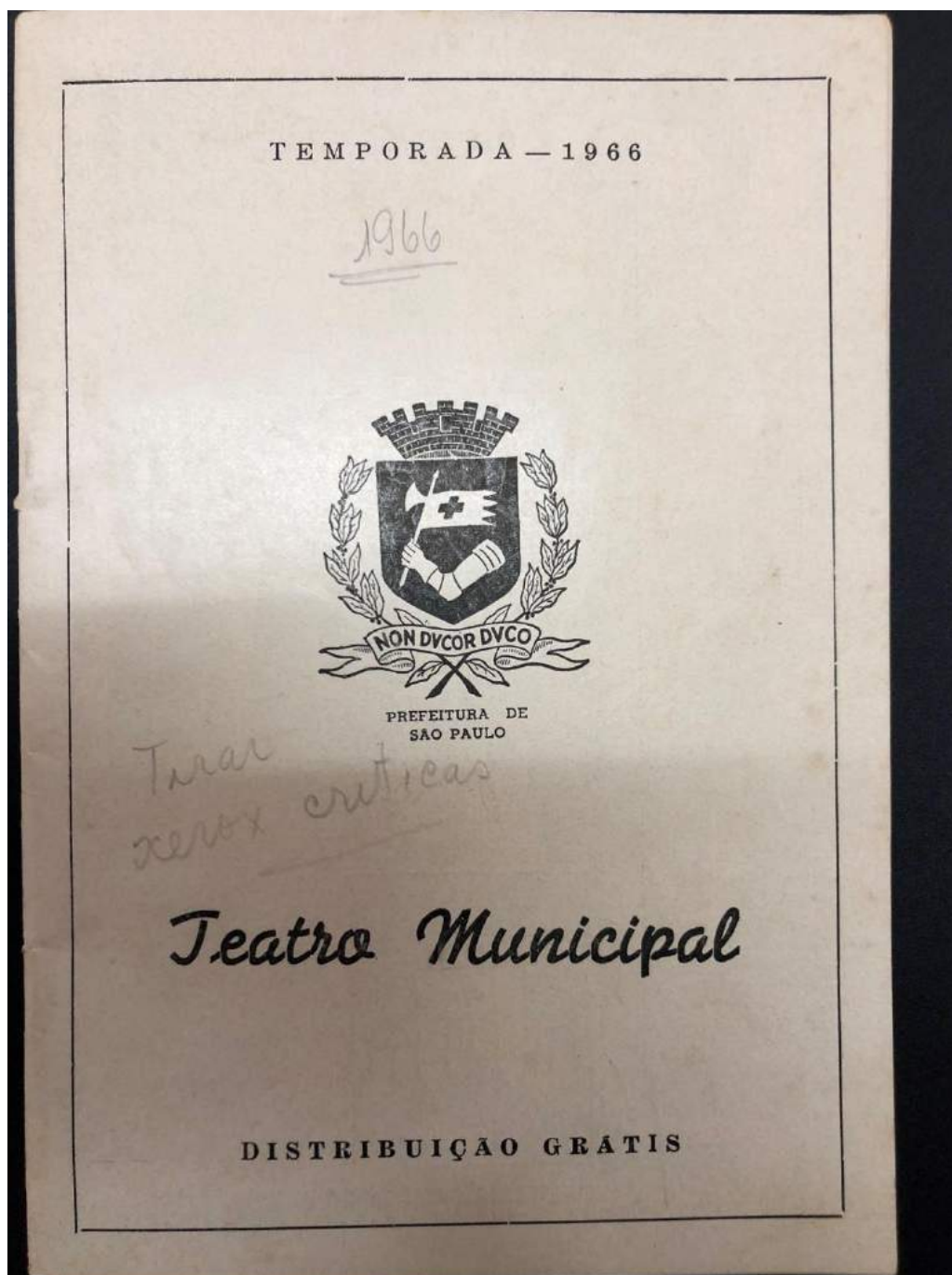
(5.50)



(5.51)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.52 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1966 do Teatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.53 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Fosca* de 1966 do Teatro Municipal de São Paulo.

São Paulo, 16 de Setembro de 1966 — às 21 horas

TEMPORADA LÍRICA OFICIAL DE 1966

Promoção da
PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
em colaboração com a
Empresá ALFREDO GAGLIOTTI
Diretor Artístico: Maestro ARMANDO BELARDI

1.ª Récita Extraordinária

«FOSCA»

Ópera em 4 atos (6 quadros)

Música de ANTONIO CARLOS GOMES Libreto de ANTONIO GHISLANZONI
1.ª apresentação : 16-3-1876 no Teatro «La Scala», de Milão

Distribuição :

Fosca IDA MICOLIS
Gajolo, irmão de Fosca, pirata da Península de Ístria, chefe dos
corsários MÁRIO RINAUDO
Paolo, capitão veneziano SÉRGIO ALBERTINI
Délia, órfã veneziana, noiva de Paolo AGNES AYRES

Cambro, escravo veneziano a serviço de Gajolo, apaixonado
de Fosca COSTANZO MASCITTI
Michele Giotti, senador veneziano, pai de Paolo ROMEU CARILLO
Doge de Veneza JOSE' PEROTTA

Regente : Maestro ARMANDO BELARDI

Regisseur: FRANCO CENNI Maestro do Coro: SISTO MECHETTI
Ponto: HERMINIA RUSSO Diretor de Cena: EMMERSON ECKMANN

Maestros Substitutos: MARCELLO MECHETTI HERMINIA RUSSO
Chefe «metteur en scène»: FRANCISCO GIACCHIERI

Chefe de contra regra: A. ASSUMPÇÃO Chefe de Iluminação: JOSE' A. MANÇO
Chefe Costureira: MATHILDE GODOY Chefe de maquiagem: CORRADO C.
CORRADINI

Assistente de maquiagem: GUILHERME S. BARBOSA
ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL — CORAL LÍRICO MUNICIPAL
Os vestidos de IDA MICOLIS foram confeccionados pelo costureiro
ALBERTO CAPUZZO

As perucas são de CHRISTIAN PERUCAS

O CENÁRIO E O GUARDA-ROUPA FORAM REALIZADOS COM A INESTIMÁVEL
COLABORAÇÃO E CONTRIBUIÇÃO DA CIA. ANTARTICA PAULISTA, QUE PASSA-
RÃO A PERTENCER AO PATRIMÔNIO DO TEATRO MUNICIPAL

Todo o Brasil
dá preferência à

PRATA MERIDIONAL
LINDOS PRESENTES EM
TALHERES - FAQUELOS - BADELAS

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.54 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1967 do Teatro Municipal de São Paulo com a ópera *La Bohème*.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.55 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *La Bohème* da temporada de 1967 do Teatro Municipal de São Paulo.

São Paulo, 25 de Novembro de 1967 — às 21 horas

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
Secretaria da Educação e Cultura
em colaboração com a

Pró Ópera

apresenta

LA BOHEME

Opera em quatro atos

Música de Giacomo Puccini — Libreto de Giuseppe Giacosa e Luigi Illica
Baseada na novela de Henri Murger
1.ª representação: Torino, 1 de Fevereiro de 1896

Distribuição :

Mimi	Agnes Ayres
Rodolfo	Benito Maresca
Musetta	Marta Baschi
Marcello	Constanzo Mascitti
Schaunard	André Ramus
Colline	José Perrotta
Benoit)	
Alcindoro)	Afonso Amirati
Parpignol	José Lavorato

Orquestra Sinfônica Municipal — Coral Lírico Municipal

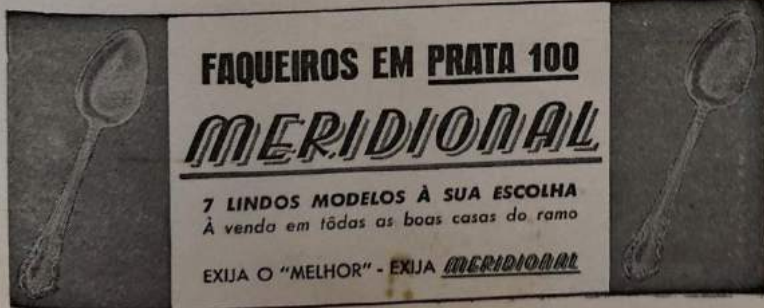
Regente :
Maestro ARMANDO BELARDI

Maestro do coro: SIXTO MECCHETTI	Ponto: HERMINIA RUSSO	Chefe metteur em scene: FRANCISCO GIACCHIERI
Diretor de cena: EMMERSON ECKMAN	Contra-regra A. ASSUMPÇÃO	Chefe costureira: MATHILDE GODOY

Secção da Banda da Guarda Civil do Est. de S. Paulo, sob a direção do Inspetor-chefe-regente Américo Mincarelli

Comparsaria: Elementos do II Exército, gentilmente cedidos pelo seu comandante.
Cenários e guarda-roupa do Teatro Municipal de S. Paulo

Os Vestidos de AGNES AYRES foram desenhados por especial deferencia pelo costureiro DENER



FAQUEIROS EM PRATA 100

MERIDIONAL

7 LINDOS MODELOS À SUA ESCOLHA
À venda em todas as boas casas do ramo

EXIJA O "MELHOR" - EXIJA **MERIDIONAL**

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras 5.56; 5.57 - Imagens fotográficas de medalha Hora de Arte recebida por Agnes Ayres do Esporte Clube Pinheiros em 1970.



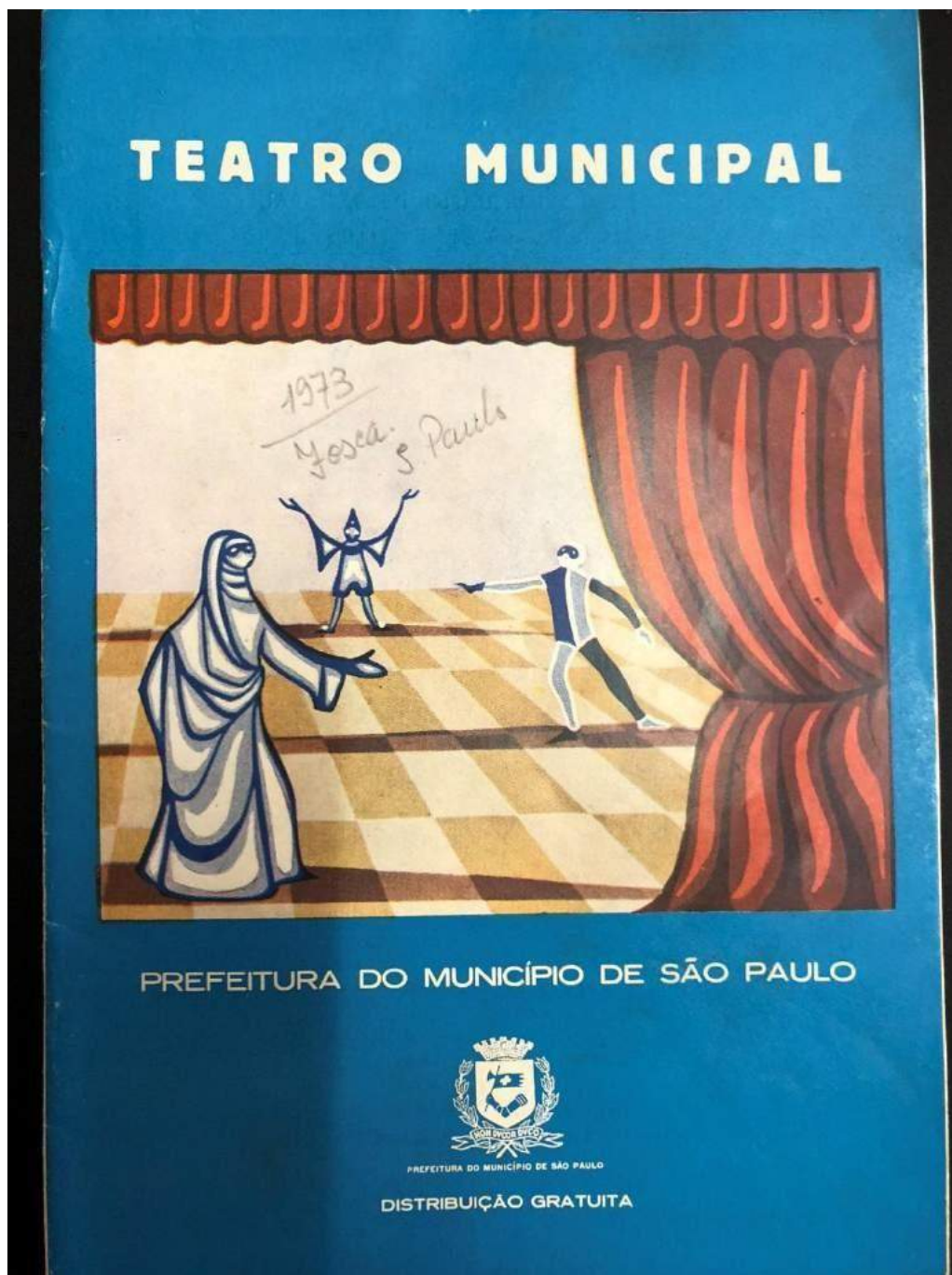
(5.56)



(5.57)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.58 - Imagem fotográfica da capa do programa da temporada de 1973 do Teatro Municipal de São Paulo. Despedida de Agnes Ayres da ópera com *Fosca*.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.59 - Imagem fotográfica do programa com elenco da ópera *Fosca* na temporada de 1973 do Teatro Municipal de São Paulo. Última ópera executada por Agnes Ayres.

Sexta-feira — 28 de setembro de 1973 — 21 horas

TEMPORADA LÍRICA OFICIAL DE 1973

PROMOÇÃO DA
PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
DEPARTAMENTO DE CULTURA

Organização e Administração: ALFREDO GAGLIOTTI
Diretor Artístico: Maestro ARMANDO BELARDI

1.ª Récita de Assinatura

"FOSCA"

Ópera em 4 atos (6 quadros)

Música de **ANTONIO CARLOS GOMES** Libreto de **ANTONIO GHISLANZONI**

Primeira apresentação: 18-2-1873, no Teatro "La Scala", de Milão.

Distribuição:

Fosca	IDA MICOLIS
Gajolo, irmão de Fosca, pirata da Península de Istria, chefe dos corsários	MARIO RINAUDO
Paolo, capitão veneziano	SERGIO ALBERTINI
Délia, órfã veneziana, noiva de Paolo	AGNES AYRES
Cambro, escravo veneziano a serviço de Gajolo, apaixonado de Fosca	COSTANZO MASCITTI
Michelle Glotti, senador veneziano, pai de Paolo	SEBASTIÃO SABIA
Doge de Veneza	BENEDITO SILVA

Regente
Maestro **ARMANDO BELARDI**

Regisseur OSVALDO PIZANI	Maestro de câoro MARCELLO MECHETTI
Ponto HERMINIA RUSSO	Diretor de Cena EMMERSON ECKMANN

Maestros Substitutos e Preparadores
MARCELLO MECHETTI
HERMINIA RUSSO
RAPHAEL CASALANGUIDA

Chefe "metteur" en scène FRANCISCO GIACCHERI	Assistente SALVADOR CEBALLOS
Chefe de contra-regra A. ASSUMPÇÃO	Chefe de Iluminação JOSE A. MANÇO

Chefe Costureira
MATHILDE GODOY ADAS

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL
CORAL LÍRICO MUNICIPAL

Os cenários da ópera "FOSCA", de Antonio Carlos Gomes, são de autoria do saudoso Franco Cenni.

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras 5.60; 5.61 - Imagens fotográficas de homenagem recebida em 1974 por Agnes Ayres da Gelpa como expressão máxima da arte lírica.



(5.60)



(5.61)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

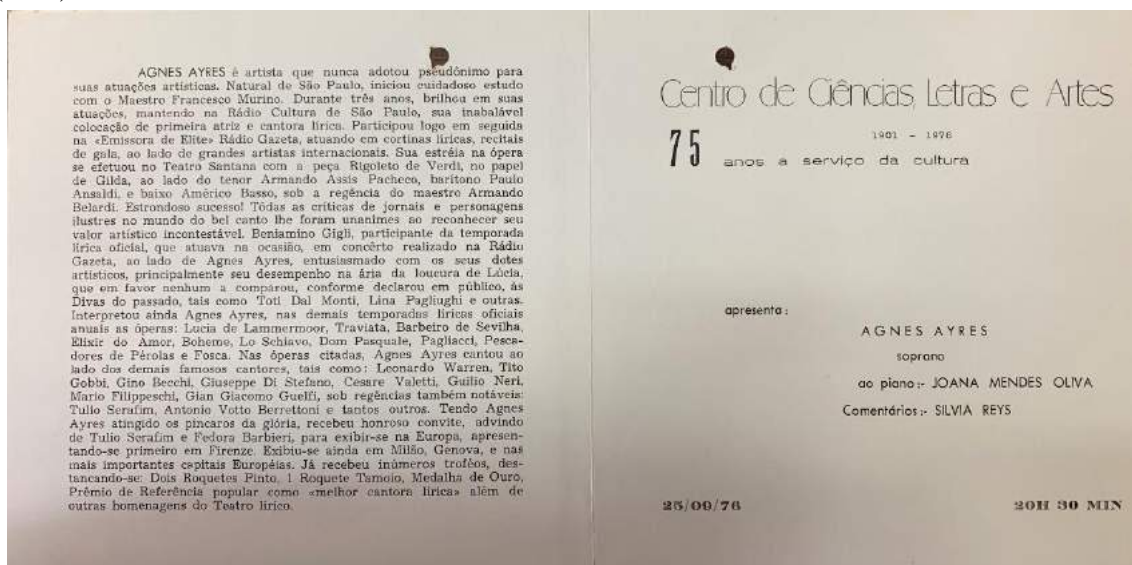
Figura 5.62 - Imagem fotográfica de homenagem recebida por Agnes Ayres em 1975 da G. E. Casa do Caminho.



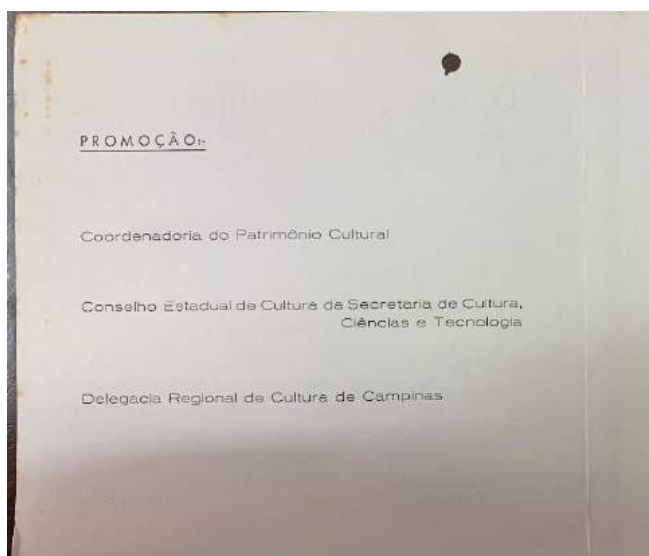
Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras 5.63; 5.64: Imagens fotográficas do programa com repertório executado no CCLA de Campinas em 1976.

(5.63)



(5.64)



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.65 - Imagem fotográfica de homenagem recebida por Agnes Ayres em 1976 do Esporte Clube Pinheiros na II Olimpíada Interna – 77º aniversário.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras 5.66; 5.67 - Imagens fotográficas de homenagem recebida por Agnes Ayres em 1976 no sesquicentenário da cidade de Tatuí - SP.



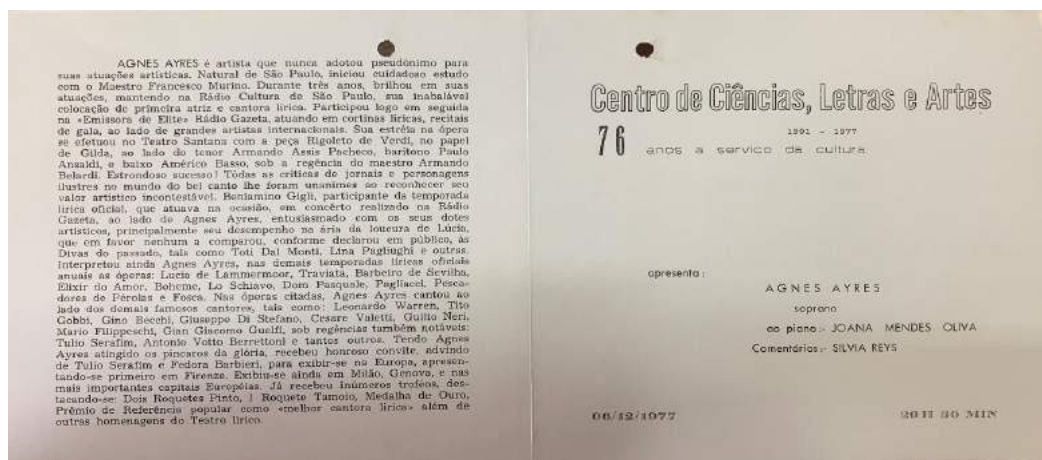
(5.66)



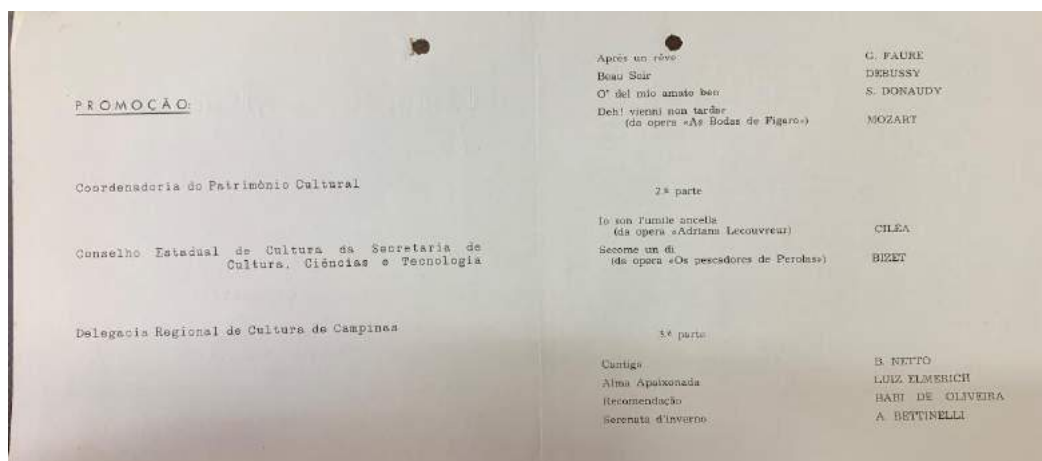
(5.67)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras 5.68; 5.69 - Imagens fotográficas do programa com repertório de recital realizado em 1977 no CCLA de Campinas.



(5.68)



(5.69)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.70 - Imagem fotográfica de homenagem recebida por Agnes Ayres em 1996 do Coral Lírico do Teatro Municipal de São Paulo com profunda admiração pela “Voz de Ouro”.



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras 5.71; 5.72; 5.73 - Imagens fotográficas de homenagem recebida por Agnes Ayres do Centro de Estudos de Ciências Jurídicas e Sociais pelo Mérito Jurídico Social do Brasil (s/d).



(5.71)



(5.72)



(5.73)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras 5.74; 5.75 - Imagens fotográficas de homenagem recebida por Agnes Ayres do Governo do Estado de São Paulo – Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo (s/d).



(5.74)



(5.75)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras 5.76; 5.77 - Imagens fotográficas de homenagem recebida por Agnes Ayres da Ordem dos Músicos do Brasil – Homenagem do Presidente Dr. Wilson Sandoli (s/d).



(5.76)



(5.77)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figuras 5.78; 5.79; 5.80 - Imagens fotográficas de outras homenagens recebidas por Agnes Ayres e não identificadas (s/d).



(5.78)



(5.79)



(5.80)

Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.

Figura 5.81 - Imagem fotográfica de Agnes Ayres em concerto no Teatro São Pedro – SP, com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob regência do Mtro. Eleazar de Carvalho (s/d).



Fonte: Arquivo pessoal da família de Agnes Ayres, gentilmente disponibilizada ao autor do presente trabalho em 16 jul. 2018.