

## Herança vocal do *Bel Canto* na Rádio Gazeta-SP (1950-1960): Agnes Ayres e Niza de Castro Tank

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

*Juliana Marília Coli*  
Universidade Federal de São Carlos  
*julianacoli@ufscar.br*

*Benedicto Bueno Gurgel Júnior*  
Universidade de São Paulo  
*jr-gurgel@hotmail.com*

**Resumo.** Esta pesquisa, ainda em curso, tem como objetivos recuperar a memória vocal das sopranos Agnes Ayres (1925-2008) e Niza de Castro Tank (1931-2022) na Rádio Gazeta entre 1940 e 1960. Tendo como objeto a análise de registros fonográficos de época além de análise qualitativa documental, buscamos resgatar a memória artístico/estético-vocal nas performances da personagem Rosina em *Il barbiere di Siviglia* (1816) ária *Una voce poco fa* (Ato 1, nº5 de Gioachino Rossini (1792-1868), e de como os elementos técnicos da voz compõem a construção desta personagem vocal que incidem na construção e realização de seus personagens vocais, provenientes de uma mesma escola vocal, a Rádio Gazeta-SP (Bouchard, 2010). Tendo como principal referencial teórico a caracterização da *vocal persona* (Abbate, 1991) das referidas sopranos, concluímos com a realização de uma breve descrição comparativa sobre o timbre, das cadências e fraseados utilizados e suas influências no ambiente operístico brasileiro, consolidando uma estética vocal e de gosto de repertório no mercado musical nacional, como herança *do bel canto* italiano.

**Palavras-chave.** Ópera; Rossini; Sopranos da Rádio Gazeta; Estética vocal

**Title.** *Bel Canto's Vocal Heritage on Rádio Gazeta-SP (1950-1960): Agnes Ayres and Niza de Castro Tank*

**Abstract.** This research, still in progress, aims to recover the vocal memory of the sopranos Agnes Ayres (1925-2008) and Niza de Castro Tank (1931-2022) at Radio Gazeta between 1940 and 1960. period, in addition to qualitative documentary analysis, we seek to rescue the artistic/aesthetic-vocal memory in the performances of the character Rosina in *Il barbiere di Siviglia* (1816) aria *Una voce poco fa* (Act 1, nº5 by Gioachino Rossini (1792-1868), and how the technical elements of the voice compose the construction of this vocal character that affect the construction and realization of their vocal characters, coming from the same vocal school, Radio Gazeta-SP (Bouchard, 2010). *persona* (Abbate, 1991) of the aforementioned sopranos, we conclude with a brief comparative description of the timbre, cadences and phrasing used and their influences in the Brazilian operatic environment, consolidating sing a vocal aesthetic and repertoire taste in the national music market, as a legacy of the Italian *bel canto*.

**Keywords.** Opera; Rossini; Sopranos from Radio Gazeta; Vocal aesthetics

## Introdução

Nos anos de 1950/60, a Rádio Gazeta de São Paulo exemplar na consolidação da música erudita, por ter boa parte de sua programação voltada para a música erudita, em especial ópera, sendo uma grande promotora de cantores e de obras, que ajudaram a produzir e a difundir a estética do *bel canto* na formação cultural brasileira<sup>1</sup>.

A produção e difusão de um repertório operístico na Rádio Gazeta, contribuiu para a consolidação de um gosto estético vocal do bel canto europeu, simbolizando a “alta cultura” projetada pelos anseios aristocráticos de modernização social com bases ainda em elementos tradicionais da cidade de São Paulo (ORTIZ, 2000).

E é neste privilegiado contexto musical que as sopranos Agnes Ayres e Niza de Castro Tank, se fizeram cantoras e representantes de uma “escola” do *Bel Canto* no Brasil, onde através de análise de documentos pessoais, entrevistas, vídeos e áudios, de maneira qualitativa e análise de trechos de *Una voce poco fa*, de Rossini, pelo viés da psicóloga da personagem vocal (CASTARÈDE, 2010), buscamos compreender como se dá a relação de “herança” estética de um estilo de *bel canto* e de construção de gosto de repertório da Rádio Gazeta de São Paulo entre as décadas de 1940 e 1960. Com isto, situamos os sujeitos desta história no seu *universo simbólico* (CONDE, 1993; MICELI, 2005) presentes em muitas falas de Ayres e Tank, sendo emblemáticos porque conseguiram ritualizar as suas próprias vidas pela compreensão da personagem vocal através de análise de registros fonográficos, ao aferir as semelhanças nos modelos de voz na construção da personagem Rosina, da ópera *Il barbiere di Siviglia*.

### Vozes que encantam - Agnes Ayres e Niza Tank

Tendo a Paulicéia Desvairada<sup>2</sup> como berço e batizada com o nome de uma atriz norte-americana muito famosa na década de 20, é oriunda de uma estirpe de pais eminentemente portugueses, Jorge Ayres Pereira e Lydia de Mattos Pereira. Possuidora de privilegiado registro de soprano *lirico-leggero* e que foi insuperável em papéis que meticulosamente escolheu mediante suas possibilidades vocais/musicais, a própria Agnes Ayres relata em

---

<sup>1</sup> A Rádio Gazeta de São Paulo representou assim um modelo excepcional de rádio privada com objetivos educacionais e culturais que realizou por anos uma extensa e rica programação musical ao vivo em horário nobre, na época, à noite, mantendo para tanto como empregados regentes de orquestra e coro, integrantes de uma orquestra sinfônica, coral, cantores solistas e copistas (Coli, 2010; Guerrini, 2006).

<sup>2</sup> Andrade (1922).

entrevista a Lauro Gomes, para Rádio do Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro (Rádio MEC), em 1986: “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” (GURGEL JÚNIOR, 2021).

.... 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.... Depois ela foi para a Europa, voltou, outra vez para a *Rádio Gazeta*, e depois começou a cantar no Teatro Municipal, várias temporadas. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p.181-182).

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 sendo a primeira cantora popular contratada pela *Rádio Gazeta* de São Paulo (COLI, 2018, p. 49; GUERRINI Jr., 2009, p. 173-200; BELARDI, 1986, p. 118, GURGEL JÚNIOR, 2021, p. 25-26).

Niza foi uma jovem que teve a convicção e a coragem de quebrar dois tabus para o padrão musical artístico e social de sua época: o de apresentar-se sem nenhuma indicação diretamente ao diretor artístico da Rádio, pleiteando um emprego no *cast*, e o de superar as fortes barreiras de família, calcadas no tradicionalismo e em uma visão em que a mulher deveria ser a representação de valores familiares, de certo modo, antagônicos aos valores apresentados pelo mundo artístico. Esta notável soprano, faz parte de uma histórica elite de cantores de excelência indiscutível, sendo modelo histórico de *star system* consolidado entre as décadas de 40, 50 e 60 pelos meios de comunicação de massa em todo o mundo. Mulher cativante, cantora lírica, professora universitária, pesquisadora e principal intérprete de Carlos Gomes, compõe dimensões do ser de uma artista de grande relevância para a história da *Rádio Gazeta* e da Ópera brasileira, permitiu-nos estabelecer um importante nexos entre o sentido de sua narrativa que encarna uma poética representativa do mundo da música erudita no campo artístico paulistano das décadas de 1950 e 1980.

A carreira de Niza de Castro Tank iniciada na *Rádio Gazeta*, reflete parte do campo de relações entre os profissionais e entre as instâncias consagradoras da música erudita na cidade de São Paulo, e seu testemunho vivo e lúcido de um ambiente artístico caracterizando, ao mesmo tempo, todo um contexto de grande relevância histórica, social e pedagógica no contexto da música erudita brasileira, lança luzes para o entendimento das atuais

metamorfoses no ambiente profissional das carreiras artística nos dias de hoje (MENGER, 2005). Assim, a contratação de cantores revelações e de carreira internacional, ajudava a manter a superioridade da qualidade da programação, mantendo a tradição de um processo iniciado pela precursora “Rádio Educadora”.

### **O que é o *Bel Canto***

O termo italiano cunhado como *Bel Canto* tem por significado “canto belo”. Contempla-se nele, entretanto, um objeto – o canto – e uma adjetivação sua – a beleza. A técnica vocal e sua forma de utilização dos estilos a empregar acabou se modelando à sua época e a novos valores. A busca pela improvisação 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 vocal. 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.

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)<sup>3</sup>.

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.

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; GURGEL, JÚNIOR, 2021, p. 31-38).

### **O *Bel Canto* e Rossini na Rádio Gazeta-SP**

---

<sup>3</sup> 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)

Gioachino Rossini (1792-1868) foi compositor de óperas do final do Classicismo e Romantismo italianos 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; GURGEL JÚNIOR, 2021, p. 85-88).

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 foi um grande *tour de force* na voz de Agnes Ayres e Niza de Castro Tank (PAHLEN, 1963, p. 226-31; 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; GURGEL JÚNIOR, 2021, p. 85-88).

As informações sobre a seleção de cantores para a formação de um coral lírico próprio da Rádio Gazeta, nos mostra quais os critérios e da concepção musical da escola de bel canto vigentes nesta época.<sup>4</sup>

Os dois critérios exigidos: vocação e carreira profissional, revelam de fato o cantor deveria possuir mais voz do que propriamente uma sólida formação musical, revela-nos que, provavelmente muitos dos cantores que entravam na Rádio não possuíam grande conhecimento musical, mas sim ótima voz e musicalidade.

Como de fato nos revela Niza de Castro Tank, sua entrada no *cast* profissional da Rádio Gazeta deveu-se muito mais aos seus dotes vocais do que a uma excelência técnica acabada e um longo período de estudos. Com apenas dois anos de estudo de canto com o professor Sylvio Bueno Teixeira, um professor de canto muito renomado da cidade de Campinas-SP com formação em foniatria e trabalho com os surdos-mudos (LOPES, 2004).

Este fato nos revela que Niza fora moldada totalmente pela concepção artística - operística do Maestro Belardi (1988), por quem possui grande apreço. Era a Rádio Gazeta de São Paulo uma escola que permitia aos cantores aprender as óperas, ouvi-las em sua fonoteca, repassar as partes de solo e com o coro, através dos pianistas preparados somente para aquilo além das audições pós concertos que aconteciam na sala do próprio maestro com sua avaliação ou reprovação.

A preparação vocal belcantística dos cantores da Rádio Gazeta de São Paulo pode ser analisada sob o ponto de vista de suas vozes e da herança do estilo vocal herdado por gerações de cantores no rádio. É o que podemos analisar em *Una voce poco fa* de Rossini, nas vozes de Agnes Ayres e Niza de Castro Tank, esta última como herdeira de Agnes e último baluarte da arte canora artística no Brasil, reforçam nossa hipótese.

### ***Il barbiere di Siviglia***

*Il barbiere di Siviglia* (1816) foi fruto de desencontros e circunstâncias não esperadas que culminaram em um arranjo perfeito. O libretista Jacopo Ferreti (1784-1852) não havia concluído a encomenda do libreto às vésperas da estreia, e Rossini decidiu ir atrás de Cesare

---

<sup>4</sup> A direção artística da Rádio Gazeta comunica a todos os interessados que resolve formar o seu corpo coral misto, cujos integrantes serão recrutados entre os elementos que possuem vocação musical e estejam dispostos a iniciar sua carreira no “broadcasting” brasileiro. As inscrições acham-se abertas desde já e os candidatos poderão comparecer aos escritórios da PRA-6 da Rua Conceição, 88 – 6º andar, onde serão atendidos dentro do expediente normal. (9 às 12 e 15 às 18 horas), pelo senhor Ivo Pereira Vaz. São condições indispensáveis às inscrições a) idade mínima de 12 anos e máxima de 30; b) conhecimentos de música ainda que rudimentares; c) bom registro vocal; boa apresentação. Todas as informações subsidiárias serão fornecidas, pessoalmente, pelo encarregado de aceitar as inscrições (JORNAL A GAZETA, 08/04/ 1952, p. 19).

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; GURGEL JÚNIOR, 2021, p. 85-88).

Ainda, segundo RATZERSDORF (2002), a apropriação do papel de Rosina de contralto coloratura para soprano coloratura deu-se por conta de troca de seções agudas com o barítono (Fígaro) nas cenas conjuntas e da escolha de uma ária virtuosística para a aula de canto de Rosina no II Ato onde vê-se o compositor indica no *libretto*: “Rosina canta uma ária, *ad libitum*.”<sup>5</sup>

### **As características da persona e personagem vocal na ópera de Rossini e a atuação de Agnes Ayres e Niza Tank**

Antes de adentrarmos na questão das personagens vocais de Agnes Ayres e Niza Tank, convém conceituar que a ópera lírica é palavra potencializada pela música na cena que se realiza nos afetos e nos conflitos expressos pelas árias, duetos e concertinos de uma ação dramática (Dahlhaus, 2005), reclama por parte de cantor/intérprete uma espécie de hermenêutica dos processos criativos para elaboração de um personagem, que compreende a intertextualidade (Kristeva, 1979) das leituras analíticas do texto original do escritor, da análise e intenção do libretista e do compositor. Assim, a construção de um personagem de ópera, requer em primeiro plano, uma compreensão vocal específica de si mesma que, ao

---

<sup>5</sup> No *Barbeiro*, Rosina, papel escrito para o contralto coloratura Geltrude Giorgi-Righetti, é hoje freqüentemente interpretado pelos sopranos coloratura. Isso se dá devido à raridade do registro de contralto coloratura e à dificuldade por parte de outros registros vocais para o *canto fiorito* tal como o compositor o escreveu... A apropriação desse papel por parte dos mezzosopranos só se daria ao fim da Segunda Guerra Mundial.. Da apropriação do papel pelos sopranos coloratura, vêm os costumes de troca de seções agudas com o barítono nos conjuntos e de se escolher uma ária de agilidade para o momento da aula de canto no II Ato, onde o compositor indica no *libretto*: “Rosina canta uma ária, *ad libitum*” (RATZERSDORF, 2002, p. 26.)



perpassar por todas as leituras intertextuais durante o processo criativo, culmina em um compreender-se naquilo que se compreende por ações físicas, intelectuais e principalmente, emocionais no gesto vocal. Assim, estudos recentes na área da performance musical consideram como fundamental fator de êxito a capacidade de transmissão das emoções nos processos criativos de comunicação e performance vocal no canto (Sundberg, 1987; Schaffer, 1995; Gabrielsson and Juslin, 1996)<sup>6</sup>.

A personagem vocal centro da ópera de Rossini, Rosina, é o soprano ou inicialmente *mezzo-soprano* e posteriormente soprano *leggero com coloratura*, 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 foi um grande *tour de force* na voz de Agnes Ayres e Niza de Castro Tank (PAHLEN, 1963, p. 226-31; 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; GURGEL JÚNIOR, 2021, p. 85-88).

Apresentamos aqui a hipótese de que Agnes Ayres e Niza representam a herança de uma gestualidade vocal tributária do romantismo italiano, construída sob as insígnias do modelo de canto italiano que na ópera do século XIX que transcende tecnicamente e esteticamente as prescrições das características de uma vocalidade às projeções emocionais do compositor e da percepção masculina de Rossini em seu *Barbeiro* (Clément, 1979).

Na ópera *Il barbiere di Siviglia*, onde a flexível voz humana tendo Rosina como veículo é o instrumento único de expressar emoções, juntamente com características particulares do registro vocal. Depoimentos sobre os cantores de antanho se juntam para nos relatar que a voz nunca foi fonte única da arte do cantor; além da mesma, o cantor amalgama um conjunto de fatores qualitativos como cena e técnicas de atuação que o permitam um

---

<sup>6</sup> A persona vocal, exprime-se através da voz cantor e, por um filtro estético, torna-se personagem vocal nos processos criativos que envolvem as leituras da intertextualidade do texto transformado em *libretti*, da composição e da interpretação (Kristeva, 1979), ou ainda na ação tríplice música/partitura/intérprete (Fubbini, 2003), resultando na ação vocal e gestual do cantor, ou em um modelo de canto e de voz.

trânsito dentro de limites estabelecidos. O *Il barbiere di Siviglia*, um dos maiores expoentes *Bel Canto* por execução de nossas heroínas Agnes Ayres e Niza de Castro Tank corroboram essa flexibilidade. O *soprano leggero* estrategicamente ampliando seu campo de atuação para além das fronteiras do *Bel Canto* – como Maria Callas (1923-1977) apregoava – a busca de soluções para a interpretação de personagens do novecentos com maior profundidade dramática. Assim como as outras naipes de vozes, o soprano que desempenha Rosina, no caso Agnes Ayres e Niza de Castro Tank, sempre contaram com privilégios fisiológicos que proporcionam maior sonoridade e recursos de otimização de suas técnicas nesse sentido e em suas performances do *Il barbiere di Siviglia*.

## Conclusão

Concluimos assim previamente que hipótese geral de que a busca das vocalidades de Agnes Ayres na construção personagem Rosina, abarcam uma complexidade de dimensões físico/corporais, psicológicas e emocionais em seus processos criativos, passando em primeiro lugar pela compreensão da própria pessoa vocal do intérprete, enquanto herdeiras da escola do bel canto consolidada na Rádio Gazeta-SP, ao mesmo tempo em que antecipam em suas performances muito da pedagogia de canto moderno, que contempla uma verdadeira escola de canto tradicional, segundo Juarra (2014), ao oferecer uma síntese estética que confere à personagem vocal autonomia na resolução de problemas técnicos, bem como de estilo de canto e recriando leituras intertextuais sobrepostas e altamente criativas, segundo uma visão corpórea e psicológica de mulher do século XX.

## Referências

ANDRADE, MÁRIO DE. *Poesias completas*; edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. – Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BOLOGNA, C. *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino, 1992.

CONDE, I. FALAR DA VIDA (I) E (II) IN *SOCIOLOGIA E PRÁTICAS*, N.14, 1993 PP.199-222. ISCTE, LISBOA, PORTUGAL. (TEXTO DISPONIBILIZADO PELA INTERNET).

CLÉMENT, C. *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris: Grasset, 1979.

DAHLHAUS, C. *Drammaturgia dell'opera italiana*. Torino: EDT, 2005.

DALMONTE, R. “Voci”, in *Enciclopedia della Musica*. Turim: Einaudi, 2001.

BELARDI, A. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.

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

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

CERQUEIRA, P. de C. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera clássica italiana*. v. 7. São Paulo: Perspectiva, 2003.

COLI, J. 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, v. 7, n.11. p. 48-59. Dossiê Mídia e memória. PUC Minas. Belo Horizonte. 2018.

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

FUBBINI, E. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2003.

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.

GUERRINI JR,J. *Rádio de elite: O papel da Rádio Gazeta no cenário sociocultural de São Paulo dos anos quarenta e cinqüenta*. São Paulo, Revista Comunicare, Educação, Política e Sociedade, Edição 6.1., 2006.

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

HAREWOOD, The Earl of. Kobbé: *O Livro Completo da Ópera* (RJ: Jorge Zahar Editor, 1991).

JORNAL A GAZETA, 08/04/ 1952, p. 19.

JUVARRA, A. *I segreti del belanto*. Edizioni Curci: Milano/Italia, 2006.

LOPES, Sara. *Niza, apesar das outras*. Coleção Aplausos, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Pauo, 2004.



MENGER, P. M. *Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo.* Lisboa, Roma Editora, 2005.

MICELI, S. *A noite da madrinha.* São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

ORTIZ, R. *A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA,* SÃO PAULO, EDITORA BRASILIENSE, 2006.

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.

