

PARTE III

PERCEPÇÕES DE MÚSICOS E POETAS

Músicos italianos na América Latina entre os séculos XIX e XX: lembranças e testemunhos

*Italian musicians in South America (XIX-XX centuries):
memoirs and personal recollections*

Adriana Guarnieri Corazzol*

(Tradução de Núncia Santoro de Constantino)

Resumo: Este texto destaca as memórias de experiências pessoais deixadas por uma dúzia de músicos italianos na América do Sul, nos anos 1880-1920 (período em que o fenômeno da emigração italiana para a região alcançou o seu auge), associada a informações fornecidas por familiares e colegas. Literatura biográfica secundária é também levada em conta. As questões que aparecem com maior frequência nestas notas pessoais e memórias são as condições da viagem, os contratos, os teatros, a acolhida da plateia e as atividades de lazer. O texto investiga as experiências destes trabalhadores da música como cantores de ópera, diretores de orquestra, compositores e maestros em sua busca de sucesso. No texto, são discutidas as experiências das seguintes personalidades: Francesco Tamagno, Gemma Bellincioni, Arturo Toscanini, Giacomo Puccini, Michele Puccini, Ada Giachetti, Enrico Caruso, Nazzareno De Angelis, Luigi Mancinelli, Pietro Mascagni, Gino Marinuzzi, Beniamino Gigli.

Palavra-chave: Músicos italianos. América Latina. Séc. XIX-XX.

Abstract: This paper focuses on the personal recollections left by a dozen Italian musicians concerning their personal experiences in South America in the years 1880-1920 (the period when the phenomenon of Italian emigration to South America reached its highest peak), integrated with the evidence provided by some of their relatives and colleagues. Secondary biographical literature is also taken into account. The issues most often mentioned in these personal notes and recollections are the (often bad) travel conditions, the wages, the theatres, the reception of the audience, and the leisure activities. The paper investigates the experiences of such

* Laureada em Letras Modernas na Faculdade de Pisa. Professora de História da Música na Faculdade de Magistério da Universidade de Florença, na Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade Ca' Foscari de Veneza, onde continua lecionando. Membro do comitê diretivo musical do Centro de Estudos Giacomo Puccini, do Arquivo Gabriele d'Annunzio, da CIS (California Italian Studies) e da revista Venezia Arti. Presidente do Conselho dos Administradores da Associação dos Docentes Universitários Italianos de Música.

workers in the music sector as opera singers, symphonic directors, composers, and music teachers in search for fortune. In the paper, the experiences of the following personalities are discussed: Francesco Tamagno, Gemma Bellincioni, Arturo Toscanini, Giacomo Puccini, Michele Puccini, Ada Giachetti, Enrico Caruso, Nazzareno De Angelis, Luigi Mancinelli, Pietro Mascagni, Gino Marinuzzi, Beniamino Gigli.

Keywords: Italian musicians. Latin America. Century XIX-XX.

O presente estudo fundamenta-se em memórias de músicos italianos ativos na América do Sul, entre 1880 e 1920. Tais fontes foram complementadas pelo testemunho de parentes, amigos e colegas de trabalho, assim como por biografias que registraram declarações e experiências colhidas diretamente da fala dos protagonistas. No presente trabalho, portanto, têm-se como objetivo sublinhar aquilo que esses profissionais da música observaram e experimentaram no curso das estações operísticas das quais participaram nos países sul-americanos, na qualidade de intérpretes, autores visitantes ou professores de música. O período delimitado é aquele da máxima expansão do fenômeno da imigração italiana na América Latina.

De outra parte, este ensaio utiliza um certo número de citações escolhidas a partir de temas que resultaram centrais no curso da pesquisa, visando uma reconstrução histórica até certo ponto “oral” da presença italiana nos teatros de ópera sul-americanos, entre os séculos XIX e XX. São temas que dizem respeito aos interesses pessoais dos artistas e à dimensão operística produtiva: expectativas artísticas, condições de trabalho, compensações financeiras, cartazes de propaganda da estação, itinerários das *tournées*. Juntam-se a esses outros aspectos que envolvem mais diretamente a habilidade descritiva e a sensibilidade dos artistas: recordações das travessias transatlânticas e continentais, lugares de trabalho, momentos de folga e curiosidades, observações sobre povos e costumes.

Com base nas fontes disponíveis, as categorias de músicos destacadas são: diretores de orquestra, cantores, compositores, maestros. Apresentar-se-á seus testemunhos em ordem cronológica, desde o primeiro acontecimento registrado, destacando eventuais transformações na natureza dos compromissos profissionais ou nas condições produtivas.

Como primeira personalidade – e primeiras lembranças – encontra-se o célebre cantor, Francesco Tamagno, decididamente assíduo nos

teatros da América do Sul, sobretudo nas capitais do Brasil e da Argentina, entre o fim da década de 1870 e os últimos anos do século XIX. Estreou no Teatro Colón de Buenos Aires com *La traviata* em 1878 e, lembrando aquela ocasião, declara seis anos mais tarde: “Uma noite como aquela não terei nunca mais”. O jornalista que colhe esta frase, em 1884, é Edmondo De Amicis que, visitando pela primeira vez a Argentina, dirige-se ao Colón para escutá-lo no papel de Manrico, no *Trovatore*, e depois vai ao camarim cumprimentá-lo. De Amicis registrou a frase de Tamagno na longa entrevista que com ele realizou em 1898, publicada em 1902 (De Amicis, 2005, p. 592-597: 592-60). Naquela ocasião, convidado a falar da própria vida e de suas experiências de trabalho, o cantor manifestou seu amor pela Argentina, cujo clima considerou favorável às vozes: “na Itália, Espanha, Argentina parecia estar no paraíso terrestre”. Indicará Buenos Aires, São Petesburgo e Montecarlo como as três cidades às quais volta sempre com prazer: “porque lá parece estar na Itália e todos o querem bem”.

Também a completa biografia escrita por Antonio Piovano traz muitos detalhes da tournée de Tamagno pela Argentina, Brasil e Uruguai, transcrevendo muitas das suas cartas. Em uma delas, endereçada à mulher do seu empresário, refere-se ao contrato para a temporada sul-americana de 1888, quando apresentou *Otello*. Dá também uma ideia exata da compensação financeira solicitada pelo cantor e obtida sem problema:

Gentilíssima Senhora Ferrari,

Com esta confirmo aquilo que já lhe disse, isto é, que estou disposto a ir a Buenos Aires no próximo ano, caso esteja disposta a aceitar as seguintes condições: conceder-me quinze mil liras por cada recital e isso em quarenta recitais (dez por mês) o que faz o total de seiscentas mil liras, às quais deverá acrescentar cento e cinquenta mil liras além dos meus créditos atrasados pela Senhora. (Tamagno, 9 de abril de 1887, p. 237-238: 237).

Ao escrever, está recebendo do Teatro San Carlo de Nápoles 5.200 liras por cada recital do *Otello*, a grande novidade da estação, e está realizando dez recitais. Vê-se, portanto, que a predileção dos músicos italianos pelos teatros da América Latina deve-se, em grande parte, à conveniência econômica. A motivos ideais de “vizinhança”, à impressão de “encontrar-se quase na Itália”, somar-se-ão elevadas compensações, tornadas ainda mais lucrativas pela posição geográfica pois, caindo no verão europeu a estação operística invernal dos países sulamericanos, os músicos somar a cada ano os proventos europeus àqueles sulamericanos,

além de, obviamente, ampliar a notoriedade internacional. Na qualidade de *trabajadores golondrinas* ganhavam enormes quantias.¹

Depois de um cantor famoso encontra-se uma famosa cantora: Gemma Bellincioni. Com somente vinte-e-um anos realiza a travessia transatlântica e encontra o amor. O navio, que parte de Gênova, é o *Umberto I*, que hospeda o já muito célebre tenor Roberto Stagno com sua inteira companhia. Ele viaja com numeroso séquito pessoal às suas expensas. O engajamento de Gemma como primadona prevê um pagamento já então razoável, que paga por um mês aquilo que Tamagno ganha em uma única apresentação. Aquela viagem será lembrada pela cantora, segundo a filha Bianca Bellincioni, em artigo publicado no “Giornale d’Italia”, que transcreve palavras da mãe:

Recebia doze mil liras ao mês como pagamento; portanto as grandes notas de dinheiro começavam a ser mais do que um sonho. [...] Passei os primeiros oito dias fechada na cabine porque por maldição sofria de mal do mar. O médico de bordo vendo-me pálida e abatida ordenou que eu permanecesse o maior tempo possível sobre a coberta para tomar ar, [...] A bordo, Roberto Stagno era uma espécie de ponto luminoso, em torno de quem formavam uma barreira todos os artistas da companhia, [...] Stagno vinha sentar-se junto a mim, para fazer-me companhia, e mais de uma vez oferecia-me o braço para que eu pudesse dar dois passos... [...] chegados a Buenos Aires, prima dona e tenor cantavam o seu dueto de amor... Sem necessidade de um diretor de orquestra. (Bellincioni, 1943, p. 21-13).

Gemma Bellincioni é muito jovem nesse seu primeiro compromisso sul-americano e outro jovem futuro grande músico atravessaria o Atlântico, no ano sucessivo. Arturo Toscanini, então com 19 anos, era o primeiro violoncelo da companhia e maestro substituto de coro. As sucessivas estações operísticas de Toscanini na América do Sul, já então como diretor, serão todas triunfais. Mas nenhuma, em certo sentido, será igual àquela de 1886, quando debutou como diretor de orquestra: um preâmbulo que se transformaria em lenda, lembrado como “o milagre

¹ Para a expressão e considerações gerais sobre o fenômeno, veja-se Annibale Enrico Cetrangolo, *Produzione e circolazione del teatro musicale nell’America Latina*, in *Il teatro dei due mondi. L’opera italiana nei paesi di lingua iberica*, organizado por Anna Laura Bellina, Treviso, Associazione Musicale “Ensemble ‘900”, 2000, p. 188; com referência ao estudo de John Rosselli, *The Opera business and the Italian immigrant community in Latin America (1820-1930): the exemple of Buenos Aires* (1990).

do Rio”.² Filippo Sacchi, o mais sensível dos seus biógrafos, descreverá a travessia, com toda a companhia e tudo o que fosse necessário, “da zabumba ao ponto”, em um grande navio cheio de emigrantes na terceira classe. O empresário é Claudio Rossi; o diretor de orquestra – que se juntará ao grupo na chegada – é Leopoldo Miguéz. A viagem de Gênova a São Paulo, primeira cidade da tournée, dura à época 25 dias.

Depois de dois meses de trabalho, na segunda cidade com contrato, Rio de Janeiro, rebentam os conflitos latentes entre o diretor, um músico culto, formado na Europa e ardente wagneriano,³ e a companhia, agitada pela acolhida decepcionante em São Paulo. Depois das apresentações controvertidas de *Aida* e de *Fausto*, Miguéz pede demissão em 30 de junho e, no início de uma outra *Aida*, o diretor substituto é expulso por um público mal predisposto. À essa altura, para não perder o contrato, a companhia implora a Toscanini que salve a apresentação dirigindo ele mesmo, visto que, durante a travessia, “passara” as partes de todos os cantores e havia memorizado todas as óperas. Filippo Sacchi narra o que sucedeu baseando-se em lembranças:

Toscanini recorda que dirigiu as primeiras cenas sentindo dirigir em sonho. [...] andava avante como se não fosse ele, mas um outro dentro dele, que lhe estava movendo os braços e as mãos [...] No começo do coro, Toscanini reencontrou completamente a si mesmo. [...] Daquele momento até o fim, ele não teve mais incertezas. Recorda somente que cometeu aquela noite dos erros e, desde então, cada vez que lhe ocorreu dirigir *Aida*, sempre naquelas duas passagens lembrava daquela noite. (Sacchi, 1951, p. 77).

Assim, Toscanini dirige no Rio, entre 30 de junho e 16 de agosto, 12 óperas para 26 apresentações e, em 5 de agosto, realiza uma sessão de honra, quando recebe, entre outros presentes, um anel de brilhantes do Imperador Dom Pedro II. A imprensa brasileira fala dele como de um jovem prodígio destinado à “imensa glória”.⁴

Depois de quinze anos e muitas estações no Scala de Milão, Toscanini recomençará viagens à América do Sul, principalmente à Argentina. A primeira vez em 1901, com um contrato decididamente favorável com respeito àquele milanês: 10.000 libras por mês, durante

² Para a definição e para uma narrativa dos acontecimentos veja-se Corte (1958, p. 20-24).

³ Sobre ele pode-se ver Mariz (1981, p. 76-79).

⁴ Para citações de jornais do Rio sobre aquela noite veja-se SACHS (1981, p. 26-32).

três meses e 12.000 libras por uma estação de cinco meses.⁵ O seu *debut* naquele ano será em 19 de maio com a *Tosca*, cujo protagonista é Caruso. Voltará a Buenos Aires com Caruso em 1903 – prosseguindo a tournée em Montevideo – e ainda em 1904, dirigindo também *Madame Butterfly* de Puccini e *Siberia* de Giordano. Em 1906 faz o público argentino conhecer *La figlia di Lorio* de D’Annunzio e Franchetti; ainda retorna em 1912. Depois só voltará à América Latina em 1940, para 8 concertos em Buenos Aires, 4 no Rio de Janeiro e 2 em São Paulo.

A próxima testemunha é Giacomo Puccini que, em 1890, escrevendo ao irmão Michele, que partira para a América do Sul no ano anterior para encontrar trabalho, manifesta repetidamente a intenção de segui-lo, porque em Milão não consegue alcançar a segurança econômica que deseja. Em 5 de janeiro escreve: “Procura fazer dinheiro e muito. Quando aqui não houver mais o que fazer, também vou eu” (Puccini, 05/jan/1890, in: Gara et alli, 1958, p. 35). E um mês depois, esperando a representação de *Edgar* no Scala, torna a escrever:

Se encontrares trabalho para mim, depois de *Edgar*, vou. Não para Buenos Aires, mas para o centro, entre os peles-vermelhas! [...] Manda-me também a encomenda. Mesmo que o câmbio seja assim desastroso não importa [...] Faz economia, procura viver com pouco sempre e, ao menos tu, faças dinheiro. Eu aqui tenho poucas esperanças. (Puccini, 06/fev/1890, in: Gara et alli, 1958, p. 37).

Não vê mudar a sua situação e, no final de abril repete: “Se te encontras bem onde estás, irei também eu, se houver o que fazer. Escreve-me sobre isso. Estou farto de lutar contra a miséria, sempre!” (Puccini, 24/abr/1890, in: Gara et alli, 1958, p. 38).

Em 1890 aparece Puccini na América Latina, buscando recuperação econômica, diante das poucas perspectivas oferecidas na Itália. Michele, o irresponsável irmão menor, que interrompera os estudos no Conservatório antes de conseguir o diploma em composição musical, iniciara sua aventura argentina em 1889, concluída tragicamente no Rio de Janeiro, em 12 de março de 1891. Tendo chegado a Buenos Aires em 3 de outubro daquele ano, com seu amigo Tabarracci, desde novembro escreve a Giacomo sobre suas primeiras impressões da cidade:

⁵ Além dos citados Sacchi e Sachs, sobre as concepções recebidas por Toscanini na América Latina, veja-se também Marchesi, (1993, p. 75).

A cidade é extremamente grande, [...] Por toda parte se ouve italianos, não parece nem mesmo estarmos na América. [...] Aqui tem teatro de ópera italiana. No Urubia ouvi *Africana*, *Faust* e *Lucia*. [...] No Doria também *Lucia* e hoje à noite *Favorita* [...] Estamos em pleno verão. As frutas são as mais belas. Como sempre morangos, aspargos, alcachofras, ananás, bananas, laranjas, cerejas, etc. Aqui há um costume que, quando se está hospedado numa pensão, apresentam uma lista com 15, às vezes 20 pratos. Pagas o mesmo se pegas um caldo e uma porção, tanto se começa de cima da lista e se vai até embaixo [...] Domingo irei com Ghigo à ‘Insenada’ de Cristofolletti para uma caçada. Aqui se fala em 100 cabeças de pássaros para cada um. São como moscas, mas precisam andar a cavalo por cerca de 10 km. No interior do Pampa. (Michele, 1973, p. 142, 145).

Entretanto, ameaçava sobre a Argentina uma forte crise econômica e a vida estava cara. Por isso, Michele buscou com sucesso um emprego no norte do país, como maestro e professor de italiano; depois torna-se também secretário do cônsul italiano. Partiu em 10 de abril para uma viagem de 1700 quilômetros que o levou a San Salvador de Jujuy, depois de passar por Rosario, Cordoba, Tucuman, Chilcas, Gobas, Palomitas e Perico. Foi um atribulado percurso, realizado em trem e em diligência, sobre mulas e a cavalo, enfrentando tempestades e bandidos.⁶ Uma vez alcançado o destino, a vida revelou-se agradável e bem remunerada. Mas Michele logo estraga tudo, seduzindo uma aluna. Desafiado para duelo, foge, mas é perseguido. Chegando a Buenos Aires, os amigos aconselham a seguir para o Rio; mas ali rebenta uma epidemia de febre amarela que o leva à morte em poucas semanas. Morre sozinho em quarentena, num hospital. Seu triste fim é documentado em carta para Giacomo, escrita pelos amigos Aramatari e Tabarracci.⁷ (Michele, 1973, p. 161-168).

Com Michele Puccini comprova-se o outro lado da história de triunfos e lucros que caracteriza as experiências de outros protagonistas desta pesquisa. Ele representa uma exceção que demonstra como a

⁶ Para detalhes sobre a viagem, leia-se a longa carta de Michele ao tio Nicolao Celù em 20 de maio, escrita de Jujuy: Michele, 1973, p. 147-153.

⁷ Carta de Ulderico Tabarracci a Giacomo Puccini, em 16 de maio de 1891, de Petrópolis; carta de Aramatari a Puccini, escrita em 25 de maio de 1891, de Buenos Aires. Uma reconstrução circunstanciada da permanência sulamericana de Michele Puccini pode-se encontrar também em Gustavo Gabriel Otero, *A 120 años de la muerte del ‘otro’ Puccini*, Mundoclasico.com (11.3.2011).

América do Sul pode também tornar-se, para músicos indisciplinados ou pouco dotados, um lugar de perigos e desventuras.

Giacomo ficou obviamente perturbado com a morte do irmão e, talvez por isso, só realizará aquela viagem à América do Sul uma vez em toda a sua carreira. Em 1905 vai a Buenos Aires e Montevidéu, na condição de autor convidado, com um contrato de visita entre junho e agosto, para assistir a um grande número de apresentações *puccinianas*. Escreverá ao libretista e amigo Illica, algum tempo antes de partir:

Como terás certamente lido, vou para a América em excelentes condições: viagem paga para mim e para Elvira, hospedagem no palácio do jornal *La Prensa*, o mais importante jornal de lá, que me convidou por telegrama, [...] e talvez uma parada no Rio e outra apresentação em meu benefício, etc. Caçadas, convites, passeios, excursões. Em suma, uma verdadeira viagem de recreio... envenenada por banquetes e respectivos discursos. (Puccini, 30/abr/1905, in: Gara et alli, 1958, p. 415).

Partira no dia 1º de junho e não desfrutou a travessia: “pensávamos na nossa casinha em Torre, em vocês, desejava-se estar lá e não estar aqui, no meio do oceano, aborrecido, monótono, agitado” (Puccini, 06/Jun/1905, in: Gara et alli, 1958, p. 296). Depois de uma escala em Montevidéu (21-22 junho), com um banquete de honra, chega a Buenos Aires no dia 23.⁸ Ali estaria envolvido com passeios e festas, recebendo louvores pela imprensa, em meio a uma estação operística luxuosa, com 55 representações no Teatro da Ópera, as quais 19 puccinianas, coroadas pela primeira apresentação mundial de *Edgar* na versão definitiva (8 de agosto de 1905). Deixando Buenos Aires, Puccini permanecerá em Montevidéu de 9 a 17 de agosto para posteriores representações de suas óperas no Teatro Solís. Mas no retorno escreverá a Illica com um sentimento de alívio: “Não resisto à alegria de encontrar-me em Torre” (Puccini, 11/Set/1905, in: Gara et alli, 1958, p. 297). Em definitivo, a única experiência agradável de Puccini na América Latina parece ser o retorno financeiro. É provável que, para isso, tenha pesado a lembrança do irmão morto, ainda que não manifestasse esse pesar.

⁸ A viagem completa de Puccini América do Sul em 1905 é descrita com minúcias, etapa por etapa, representação por representação em Gustavo Gabriel Otero – Daniel Vacarelli Costas, *Puccini en la Argentina, junio-agosto de 1905*, Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura, 2006; trad. it. *Puccini in Argentina giugno-agosto 1905*, organizado por Simonetta Puccini e Francesca Badalotti, Pontedera (Pisa), Bandecchi & Vivaldi, 2009 (com muitas fotografias e com a tabela completa de representações).

Michele Puccini não fora o único protagonista italiano a realizar uma viagem de aventura nas regiões internas do continente sul-americano da qual temos testemunho. Em 1899, Ada e Rina Giachetti, cantoras famosas, enfrentaram a experiência de uma *tournee* de quatro meses no Chile, experiência que se revela tão árdua nos deslocamentos quanto triunfal nos êxitos artísticos. As irmãs viajaram com a Gran Compagnia Lirica Italiana que, na ida, depois de haver alcançado a Terra do Fogo, atravessou o Estreito de Magalhães, com suas violentas ondas que parecem querer triturar o navio. A *tournee* se desenvolve com grande sucesso de público e de imprensa, entre Santiago, Valparaíso e Conceição. As irmãs deviam alcançar Buenos Aires de Santiago, para efetuarem o retorno à Itália, mas decidem, com uma parte da companhia, prosseguirem por terra. Depois de alcançarem as primeiras montanhas com o trem, enfrentam três dias de travessia dos Andes em lombo de mula, em percurso cheio de perigos. A vívida narrativa daquela viagem permanecerá no imaginário familiar:

Embora a distância que precisavam viajar montados em mulas não fosse tão longa, as estradas eram pequenas, não mais que caminhos cruzados nas aterrorizantes montanhas. Era primavera ao nível do mar, mas as montanhas estavam ainda dominadas pelo inverno. Lideradas por um guia indígena, o grupo teve que negociar passes nos Andes em elevações de mais de 12.000 pés (3.6 km), seu avanço era dificultado por tempestades de neve. Eles eram forçados a fazer paradas frequentes pelo caminho em *posadas*, estruturas de madeira que serviam de correio, banheiro, tavernas, tudo junto. A jornada era perigosa e desconfortável. (Caruso Jr; Farkas, 1990, p. 70-71).

Escreveu o filho de Enrico Caruso, então noivo e depois marido de Ada Giachetti, lembrando que, naquele verão de 1899, o pai havia partido para a sua primeira *tournee* na América do Sul, com destino a Buenos Aires. Sua empresária era também Amelia Ferrari, enquanto o diretor de orquestra foi Edoardo Mascheroni; a compensação do cantor alcançou 12.000 libras ao mês. Sua estreia no Teatro da Ópera foi em 14 de maio, na parte de Loris em *Fedora* de Giordano, sendo primadona Gemma Bellincioni; o sucesso foi triunfal.⁹

No ano sucessivo o tenor Caruso retorna à capital argentina, depois de haver estreado como *Mefistofele*, papel que não o satisfaz. Continua a estação passando de sucesso em sucesso com *Iris*, *La bohème*, *Cavalleria*

⁹ Para detalhes desta *tournee* leia-se Greenfeld, (1983, p. 50-51).

rusticana e outras óperas, para deslocar-se depois com a companhia ao Teatro Solís de Montevidéu, onde permanece de 16 de agosto a 10 de setembro. Retorna ainda a Buenos Aires em 1901, para a sua estação sulamericana provavelmente mais famosa – dirigida por Toscanini – quando canta a *Tosca* em 19 de maio e depois *Rigoletto*, *L’elisir d’amore*, *Iris*, *La traviata*. O seu primeiro contato com o público brasileiro ocorre no curso da quarta viagem realizada, em 1903: depois de Buenos Aires e Montevidéu, a companhia, sempre dirigida por Toscanini, alcança o Rio de Janeiro. Na bela biografia do cantor, escrita por Eugenio Gara, há transcrição do testemunho de Augusto Carelli, irmão da cantora Emma Carelli, contratada no mesmo teatro. Sobre aquela estreia brasileira em *Rigoletto*: “[...] estranha noitada em que, acolhido por um simples aplauso na primeira balada, depois mais calorosamente aplaudido no dueto do primeiro ato e na romanza “Parmi veder le lacrime”; elevou o entusiasmo na canção do quarto ato que precisou repetir cinco vezes” (Gara, 1947, p. 115).

O cantor estará outra vez em Buenos Aires em 1915, não muito contente por ter aceito o compromisso; pedira uma compensação exagerada (300.000 liras-oro para 10 recitais), contando com uma recusa. Mas o empresário Mocchi aceita sem pestanejar, pedindo-lhe em seguida para permanecer para outros 20 recitais. Caruso consentirá, propondo pela prorrogação uma menor compensação financeira no Metropolitan e merecendo assim esta dedicatória, gravada sobre uma cigarreira presenteada pelo empresário: “A Caruso – o mais querido dos amigos – o menos caro dos artistas” (Gara, 1947, p. 189).

Como próximo testemunho há também um cantor, o baixo Nazzareno De Angelis, de quem foram publicadas as memórias em 2003, inéditas até a morte do autor. Assim, analisa-se nesse estudo uma primeira autobiografia, uma alentada e decididamente pessoal narrativa de vida artística durante cerca de 25 anos, planejada para publicação. No início do século XX, De Angelis tem apenas vinte anos; estreou em L’Aquila em 1903 e, três anos mais tarde, dá início a um período de nove estações sul-americanas: primeiro no Chile (Santiago, Valparaíso); na década de 1910 nos países platinos (Buenos Aires, Montevideo, Rosario); em 1919 entre Argentina e Brasil; em 1926 somente no Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo). Nas *Memorie* fala também de sua primeira experiência de América Latina, infelizmente permeada por difíceis momentos, ocorridos um pouco antes que fosse à cena no Teatro Municipal de Santiago, com a *Tosca*:

Apenas chegados a Santiago, de manhã por volta das 8 horas, recebemos o bom dia de um potente terremoto. Em seguida vieram outros menores, mas os nossos conterrâneos, que naquela cidade são muitos, diziam para consolar-nos que aquela terra era visitada com frequência pelo *temblor* e que era necessário habituar-se e que não havia jamais acontecido algo de grave. De fato procuramos habituar-nos, mas em 16 de agosto de 1906, às 19:45, [...] sentimos um forte estrondo subterrâneo e vimos o lustre da sala darçar vertiginosamente acima de nós; [...] Parecia que de um momento a outro a terra se abriria. O terremoto foi muito longo. Em três retomadas, com alguns segundos de intervalo. (De Angelis, 2003, p. 5-393, p. 63).

Na sequência do texto autobiográfico não faltam por sorte momentos positivos, como aquele referente aos teatros argentinos, quanto ao público e às instalações. A propósito da estação de 1911:

O público da América do Sul tem todas as características dos públicos latinos, e isto basta para compreender que, diferente dos nórdicos, sabe e pode apreciar com senso artístico a nossa arte [...] É impossível pensar atualmente em colocar no palco dos primeiros teatros da Itália ou do exterior um conjunto artístico de autêntica celebridade igual àquele que se podia naqueles tempos; O Cólón de Buenos Aires, neste teatro não se conhecia economia. (De Angelis, 2003, p. 119).

O mesmo dirá em 1912: “Dirigia a estação o maestro Toscanini e a companhia era composta, como de hábito, por aquilo que de melhor se podia encontrar naquela época na arte lírica; tínhamos divas em todas as claves” (De Angelis, 2003, p. 122).

Com a citação seguinte retorna-se aos diretores de orquestra. No caso, trata-se de Luigi Mancinelli, um notável diretor e também operista. Mancinelli, que pertence à geração de Tamagno, com quem estava no Colón de Buenos Aires em 1888, introduziu na Itália, antes de Toscanini, a figura do diretor moderno: severo na própria preparação como naquela dos outros, hostil aos cortes tanto quanto aos bis, responsável por interromper o fluxo do tempo dramático.¹⁰ Ativo desde 1875, iniciou no Brasil em 1888, repetindo a experiência em 1890. No início do século está novamente entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, no curso de seis estações, das quais ficou, sobretudo, a recordação de um evento

¹⁰ Para um episódio verificado no Rio de Janeiro em 1905 leia-se Silvestri (1966, p. 59).

de relevo mundial: a inauguração do Novo Colón de Buenos Aires (25 de maio de 1908) com uma *Aida* de Verdi.

Hostil aos vãos da fantasia e atento às condições materiais e aos detalhes técnicos, o musicista descreve em algumas cartas o trajeto oceânico realizado em vários navios. Por exemplo, de Pernambuco, onde faz escala, escreve à mulher em 29 de abril de 1909:

Elsa querida, estes nove dias passados desde a partida de Lisboa me pareceram longuíssimos, intermináveis [...] Este *Aragon* é um bailarino de primeiro naipe – dançou continuamente, mesmo que o mar estivesse sempre tranquilíssimo. Nos últimos três dias tivemos um calor sufocante – [...] dormi duas noites ao ar livre, na minha poltrona. A cozinha de bordo é detestável [...] eu me alimento exclusivamente de ovos, como quatro ou cinco na primeira refeição, outro tanto no almoço. (Mariani, 2000, p. 237-294).

Na seqüência elenca exatamente o tempo e o percurso do navio. Aprende-se assim que, à época, a travessia de Portugal ao Rio durava 12 dias; depois de uma parada de apenas um dia nesta cidade, eram necessários mais cinco dias até Buenos Aires. Em 5 de março, Mancinelli escreve de Gênova ao seu empresário, antes de partir:

Ontem fui visitar o vapor *Regina Elena* que partirá hoje para Buenos Aires. São duas cabines de luxo, cada uma com dois lugares que, como V.S. me disse, servirão para a Sra. Kruceniski e seu marido, para Anselmi e a mulher; as outras duas cabines de luxo menores, com um só lugar cada uma – letras A e D, são também bastante confortáveis. Eu preferiria que V.S. reservasse para mim a letra D, que se encontra na parte mais arejada na ida a Buenos Aires: [...] No *Regina Elena* há duas cabines pequenas de primeira classe, de um lugar só, no pavimento inferior àquele das cabines de luxo: o violinista Comuni, que sofre muito do mal-do-mar, desejaria ter uma destas cabines para poder permanecer sozinho. Eu recomendo a V.S. contentá-lo, se possível. (Mariani, 2000, p. 237-294).

A carta fornece dado interessante: os lugares nos navios respeitavam a hierarquia estabelecida nos contratos dos artistas. O primeiro tenor e a primadonna – que ganhavam muito mais que os diretores de orquestra, e esses últimos, tinham precedência sobre os instrumentistas, que recebiam mais que os comprimários, que os professores de orquestra, coristas e assim por diante.

Com os últimos três músicos vai-se chegando à conclusão e a próxima figura é exatamente inversa àquela de Mancinelli. Pietro Mascagni era de fato famoso como operista, ainda que fosse notável e muito ativo como diretor. Dele são lembradas, entre outras, ao menos duas importantes tournées na América do Sul (1911 e 1922), testemunhadas com abundância de páginas no seu epistolário. A tournée de 1911 dura sete meses, tornados memoráveis por ser a primeira mundial de *Isabeau*, apresentada no Coliseo de Buenos Aires, sob a direção do autor. As cartas sobre esta viagem são todas concentradas em quem escreve e reinvidicam obsessivamente a notoriedade, talvez para compensar a desilusão sofrida na pátria com o faltoso batismo da ópera. Expressões exageradas pintam a acolhida recebida:

[...] a minha chegada foi uma festa solene nunca vista. Vinte mil pessoas me esperavam e era um espetáculo magnífico visto do vapor. Muitas bandas tocavam a minha música: [...] Quando descí à terra, o entusiasmo de toda aquela multidão tornou-se feroz e tive medo de ser sufocado. [...] Os policiais, a pé e a cavalo, finalmente puderam salvar-me daquela massa popular assustadora, que queria abraçar-me, beijar-me, estreitar-me, tocar-me... (Mascagni, 08/maio/1911, in: Morini et alli, 1996, p. 338).

De outra parte, não faltam no epistolário referências aos compromissos de trabalho, caracterizado por intensa fadiga e ganhos elevadíssimos. Também a primeira apresentação da *Isabeau* vem lembrada pela acolhida delirante do público, apesar de um rodízio descontínuo dos cantores. Tudo se repete com a chegada a Rosário: o fanatismo dos admiradores e o sucesso “colossal” de *Isabeau*, acentuado pelo vôo de pombos brancos lançados do palco. Depois de Buenos Aires e Rosário, a longa tournée prossegue até o Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Montevideú, Valparaíso e Santiago.¹¹

Outra tournée memorável, nas palavras do autor, foi a de 1922, com a mesma duração. Será caracterizada nas contínuas cartas de reclamação escritas ao empresário Mocchi e nas habituais reinvidicações de superioridade, no confronto entre o *piccolo Marat* e o *Parsifal* de Wagner. Mas essas cartas serão também entremeadas, sobretudo em terra brasileira, pela narrativa de momentos de prazer:

¹¹ Sobre esta tournée veja-se também Stevender, (1988, p. 199-205).

Aqui, em S. Paulo [...] fomos às fábricas de chocolate e recebemos montanhas de presentes. Visitamos a maravilhosa tecelagem de seda Ítalo-Brasileira, um verdadeiro orgulho da nossa pátria e nos presentearam com muita coisa: [...] Visitamos também a Casa das Serpentes, que é única no mundo: há todas as espécies de serpentes que são apresentadas livremente, mesmo as mais venenosas: [...] Nos presentearam com bonitas peles de cobra. (Mascagni, 02/nov/1922, in: Morini et alli, 1996, p. 97-98).

Com Gino Marinuzzi encontra-se um último diretor de orquestra, ainda que modesto operista, em cuja longa carreira (1901-1945) as estações sul-americanas alcançam recorde: onze em 20 anos.¹² No seu *Epistolário* são documentadas, sobretudo, as duas primeiras estações. E, como nas cartas de Mascagni, também as suas falam de um enorme volume de trabalho.

Praticamente apenas desembarcado, em 8 de maio, o diretor com trinta anos escreve aos familiares:

Trago aqui brevemente notícias do teatro. Ontem de manhã ensaiei a *Wally* com orquestra (3 horas), [...] ontem à noite, às nove, ensaio geral de *Ballo in maschera* que está muito bem. Agora vou ao ensaio geral de *Wally* e esta noite será a *première*. Amanhã geral da *Traviata* e primeira apresentação de *Aida*. Sábado, geral da *Bohème* e primeira da *Traviata* e domingo, *matinée* de *Ballo* e primeira da *Bohème*!!! E desculpa-me se é pouco! Eu resisto com minha energia, minha baqueta e minha serenidade. (Marinuzzi, 08/maio/1912, in Marinuzzi et alli, 1995, p. 168).

Depois de duas semanas, pode começar a exprimir também suas impressões sobre a cidade e o seu público:

Aqui, como ambiente, parece que se está na Itália. Entra-se em uma loja falando espanhol e ouve-se responder no mais puro meneghino ou em bolonhês! Até mesmo os guardas da cidade se esforçam para falar italiano! O nosso público de teatro é ótimo – sempre entusiasta, especialmente comigo. (Marinuzzi, 23/maio/1912, in Marinuzzi et alli, 1995, p. 171).

Chegou a Buenos Aires nos primeiros dias de maio e, depois de dois meses, desloca-se para o Chile com a companhia, fazendo escala

¹² Em somente 14 anos foram onze as estações sul-americanas de Claudia Muzio (com 250 recitais no Colón de Buenos Aires); era chamata “Claudia, a única” no Rio de Janeiro e “La Divina Claudia” em Buenos Aires. Cfr. Roland Vernon, *John Mc Cornack (1884-1945) – Claudia Muzio (1889-1936)*, s. l., Roland Vernon, 1993, p. 85.

artística no Uruguai. Encontrava-se encorajado por haver firmado um contrato para os dois anos sucessivos a 11.000 libras ao mês e 13.000 para o segundo ano, mais as despesas de viagem. De Montevideu, Marinuzzi alcança Santiago por mar e assim descreve a passagem do Atlântico ao Pacífico, que tanto atormentara as duas irmãs Giachetti:

Parte-se de Punta Arenas à meia-noite. De manhã os amigos me despertaram para ver o estreito! Que espetáculo, meus queridos! Navegávamos entre duas colossais cadeias de montanhas cheias de neve [...] e a distância (isto é, a largura do estreito) não era maior do que um quilômetro! Parecia possível tocar o paredão com as mãos! E depois, que variedade de cores, os golfinhos, enseadas, colinas cheias de verde, bosques junto a montanhas fendidas e enormes blocos de gelo! [...] que espetáculo grande e sublime! Era deveras comovente ver o nosso vapor cortar o mar com o esporão enquanto as ondas vinham por cima! Eram montanhas negras que chegavam de longe e depois quebravam na proa do navio em mil rendas brancas e verdes! (Marinuzzi, 09/dez/1912, in Marinuzzi et alli, 1995, p. 182).

A carta é acompanhada de um papel com indicações do itinerário via mar.

Na estação operística sucessiva, o conjunto de compromissos contempla também uma grande satisfação: aquela de dirigir o *Parsifal* de Wagner no Coliseo de Buenos Aires, em 20 de junho de 1913; foi o primeiro maestro italiano a fazê-lo. Nos primeiros dias de julho, a companhia se desloca para Rosário e um cansado Marinuzzi não vê a hora de partir para Córdoba, onde o ar será mais fresco e saudável. Voltando a Buenos Aires, a companhia retorna ao mar no final de agosto, rumando ao Rio, onde o diretor finalmente dedica um domingo para passeio:

Aproveitei o dia para andar com os meus sobre o Corcovado. O Corcovado é um monte que guarda a entrada da baía do Rio [...] diante de outro monte que chamam Pão de Açúcar pela sua forma. Para o Corcovado se vai primeiro em trem elétrico (através de deliciosos bosques e desfrutando vistas maravilhosas) e depois com um funicular que conduz bem ao alto. Depois ainda se sobe muitos degraus e se alcança um terraço de onde se vê... aquilo que não saberia descrever porque é muito belo! Rio com todas as suas casas, os palácios que parecem scacchiere brancos no meio de grandes manchas verdes (jardins e bosques), o oceano imenso, as ilhas inúmeras enquanto as nuvens se revolvem e, por vezes, escondem a paisagem. (Marinuzzi, 20/set/1913, in Marinuzzi et alli, 1995, p. 204).

O último testemunho é do grande cantor Beniamino Gigli, de quem restam as memórias e uma biografia. Em maio de 1919, Gigli faz sua primeira viagem transatlântica com Mascagni e Titta Ruffo, estreando no Colón de Buenos Aires com *Tosca*, no papel de Cavaradossi. A imprensa da cidade, especialmente os jornais *La Patria degli Italiani*, *El Diario*, *La Época* e *La Tribuna Espagnola*, debatem amplamente a apresentação do cantor.¹³ Ele ali permanece até outubro e, no ano sucessivo, – com outro empresário – de 14 de junho a 11 de agosto, canta todas as noites no Teatro Municipal do Rio. A imprensa também lhe é favorável, ainda que lhe considere inferior a Caruso. Em 18 de agosto triunfa em São Paulo com *Francesca da Rimini* e, dali passa ao Coliseo de Buenos Aires, com a imprensa de modo geral favorável, mas também por vezes excitante; depois vai ao Teatro Urquiza de Montevideo, retornando a Buenos Aires, onde encontra compatriotas numa alegre noite no *Circolo Mandolinistico Italiano*.

As estações sul-americanas de Gigli incluem encontros com compatriotas nos quais o cantor demonstra entusiasmo, por vezes durante uma noite inteira, como acontecerá por exemplo no Rio em 1921. Gigli tem evidentemente um caráter comunicativo e afetuoso que lhe faz ficar ao lado de imigrantes italianos em cada cidade; da parte desses há, obviamente, adoração, porque vêem nele uma glória italiana que reforça o orgulho nacional e as suas ligações com a terra de origem. As memórias de Gigli confirmam esta perspectiva. Para 1919, por exemplo, o cantor recorda o encontro com o irmão Egidio, imigrante em Buenos Aires, e com muitos patrícios na Cantina Firenze, onde se pode beber também o *verdicchi*; Escreve com entusiasmo e admiração sobre esses imigrantes, sublinhando o seu empenho, forte caráter, sacrifícios de que são capazes: “Eu sempre tive orgulho e prazer em encontrá-los porque sentia que eles personificavam os melhores aspectos do caráter italiano: sobriedade, paciência, diligência e bondade de coração” (*I was always proud and glad to meet them because I felt that they personified the best aspects of the Italian character: sobriety, patience, industriousness, and kindness of heart*).¹⁴ Esse revelador encontro na Cantina Firenze é narrado pela filha Rina, na biografia paterna que escreveu (Gigli, 1986, p. 22). Deste modo, o testemunho de Gigli acrescenta uma parcela de humanidade a todas as outras experiências de musicistas italianos que o precederam na América Latina.

¹³ Amplas citações destes jornais encontram-se em Foschi, (1982, p. 39-63).

¹⁴ *The Memoirs of Beniamino Gigli*, transl. by Darina Silone, London, Cassell, 1957, p. 104.

Referências

- BELLINCIONI, Bianca Stagno. *Roberto Stagno e Gemma Bellincioni intimi*. Firenze: Monsalvato, 1943.
- CARUSO JR, Enrico; FARKAS, Andrew. *Enrico Caruso. My father and my family*, Portland (Oregon): Amadeus, 1990.
- CETRANGOLO, Annibale Enrico. Produzione e circolazione del teatro musicale nell'America Latina. In: TREVISO, Anna Laura Bellina (org.). *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*. Associazione Musicale "Ensemble '900", 2000.
- CORTE, Andrea Della. *Toscanini visto da un critico*. Torino: ILTE, 1958.
- DE AMICIS, Edmondo. *Francesco Tamagno. Ricordi di una vita*. Palermo: S. Biondo, s.a. [1902]. Reproduzido em: PIOVANO, Antonio. "*Otello fu*". *La vera vita di Francesco Tamagno*. Milano: Rugginenti, 2005.
- DE ANGELIS, Nazzareno. *Le mie memorie. Vita d'uomo e d'artista (verità, confessioni, commenti e polemiche)*, a cura di Francesco Zimei. In: *Nazzareno De Angelis ovvero l'opera vista dal basso*, a cura di Roberto Manilla, Lucca, LIM, 2003.
- FOSCHI, Franco. *Omaggio a Beniamino Gigli. Primavera del tenore*. Roma: Bulzoni, 1982.
- GARA, Eugenio. *Caruso. Storia di un emigrante*. Milano: Rizzoli, 1947.
- GIGLI, Rina. *Beniamino Gigli mio padre*. Organizado por Celso Minestrone. Parma: Azzali, 1986.
- GREENFELD, Howard. *Caruso*. New York: G.P. Putnam, 1983.
- MARCHESI, Gustavo. *Arturo Toscanini*. Torino: UTET, 1993.
- MARIANI, Antonio. *Luigi Mancinelli. Epistolario*. Lucca: LIM, 2000.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- OTERO, Gustavo G. *A 120 años de la muerte del 'otro' Puccini*. <Mundoclasico.com>. Acesso em: 11 mar. 2011.
- OTERO, Gustavo G.; COSTAS, Daniel Vacarelli. *Puccini en la Argentina, junio-agosto de 1905*, Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura, 2006. Trad. it. *Puccini in Argentina giugno-agosto 1905*. Simonetta Puccini; Francesca Badalotti (org.). Pontedera (Pisa): Bandecchi & Vivaldi, 2009.
- ROSSELLI, John. *The Opera business and the Italian immigrant community in Latin America (1820-1930): the exemple of Buenos Aires (1990)*.
- SACCHI, Filippo. *Toscanini*. Milano: Mondadori, 1951.
- SACHS, Harvey. *Toscanini*. London: Weidenfeld and Nicoloson, 1978. Trad. it. Torino: EDT, 1981.
- SILVESTRI, Luciano. *Luigi Mancinelli direttore e compositore*. Milano: Gastaldi, 1966.
- STEVENDER, David. *Mascagni. An autobiography*. White Plains (New York): PRO/AM Music Resources, 1988.
- The Memoirs of Beniamino Gigli*. Transl. by Darina Silone. London: Cassell, 1957. p. 104.

VERNON, Roland. *John McCornack (1884-1945) – Claudia Muzio (1889-1936)*. [s.l.]: Roland Vernon, 1993.

Fontes:

ARAMATARI. *Carta de Aramatari a Puccini*, escrita em 25 de maio de 1891, de Buenos Aires.

MARINUZZI. *Carta de Marinuzzi aos familiares*, 23 de maio de 1912, de Buenos Aires: Gino Marinuzzi. *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, a cura di Lia Pierotti Cei Marinuzzi, Giorgio Gualerzi, Valeria Gualerzi. Milano: Mondadori, 1995. p. 171.

MARINUZZI. *Carta de Marinuzzi aos familiares* em 20 de setembro de 1913, do Rio de Janeiro: Gino Marinuzzi. *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, a cura di Lia Pierotti Cei Marinuzzi, Giorgio Gualerzi, Valeria Gualerzi. Milano: Mondadori, 1995. p. 204.

MARINUZZI. *Carta de Marinuzzi aos familiares*, 9 de dezembro de 1912, do navio *Oriana*: Gino Marinuzzi. *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, a cura di Lia Pierotti Cei Marinuzzi, Giorgio Gualerzi, Valeria Gualerzi. Milano: Mondadori, 1995. p. 182.

MARINUZZI. *Carta dei Gino Marinuzzi aos familiares*, 8 de maio de 1912, de Buenos Aires: Gino Marinuzzi. *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, a cura di Lia Pierotti Cei Marinuzzi, Giorgio Gualerzi, Valeria Gualerzi. Milano: Mondadori, 1995. p. 168.

MASCAGNI. *Carta de Mascagni a Anna Lolli*, 2 de novembro de 1922, de S. Paulo: Pietro Mascagni. *Epistolario*, org. por Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, Lucca: LIM, 1996. v. I, v. II, p. 97-98.

MASCAGNI. *Carta de Mascagni a Anna Lolli*, 8 de maio de 1911, de Buenos Aires: Pietro Mascagni. *Epistolario*, org. por Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, Lucca: LIM, 1996. v. I.

MICHELE. *Carta de Michele a Giacomo*, escrita em Buenos Aires: *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti e Vittorio Giuliani. Milano: Curci, 1973. p. 142, 145.

MICHELE. *Carta de Michele ao tio Nicolao Celù* em 20 de maio, escrita de Jujuy in *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti e Vittorio Giuliani. Milano: Curci, 1973. p. 147-153.

PUCCHINI, Giacomo. *Carta de Giacomo a Michele*, escrita em 24 de abril de 1890. In: GARA, Eugenio; MORINI, Mario; VÉGETO, Raffaele (org.). Milano: Ricordi, 1958. p. 38.

PUCCHINI, Giacomo. *Carta de Giacomo a Michele*, escrita em 6 de fevereiro de 1890, em Milão. In: GARA, Eugenio; MORINI, Mario; VÉGETO, Raffaele (org.). Milano: Ricordi, 1958. p. 37.

PUCCHINI, Giacomo. *Carta de Giacomo Puccini à filha Fosca Leonardí* escrita em 6 de junho de 1905, no vapor *Savoia*. In: GARA, Eugenio; MORINI, Mario; VÉGETO, Raffaele (org.). Milano: Ricordi, 1958. p. 296.

PUCCHINI, Giacomo. *Carta de Giacomo Puccini a Illica e ao maestro Carignan* escrita em 11 de setembro de 1905, em Torre del Lago: *Carteggi pucciniani*. In: GARA, Eugenio; MORINI, Mario; VÉGETO, Raffaele (org.). Milano: Ricordi, 1958. p. 297.

PUCCINI, Giacomo. *Carta de Giacomo Puccini a Luigi Illica*, em 30 de abril de 1905, escrita em Milão: *Carteggi pucciniani*. In: GARA, Eugenio; MORINI, Mario; VÉGETO, Raffaele (org.). Milano: Ricordi, 1958. p. 415.

PUCCINI, Giacomo. *Carta de Giacomo Puccini a Michele Puccini*, 5 de janeiro de 1890, de Milão: *Carteggi pucciniani*. In: GARA, Eugenio; MORINI, Mario; VÉGETO, Raffaele (org.). Milano: Ricordi, 1958. p. 35.

TABARRACCI. *Carta de Ulderico Tabarracci a Giacomo Puccini*, em 16 de maio de 1891, de Petrópolis.

TAMAGNO, Francesco. *Carta de Francesco Tamagno à Sra. Ferrari*, 9 de abril de 1887, Milão, reproduzida *ivi*, p. 237-238: 237.

Solicitado em 17/09/2012

Aprovado em 18/10/2012