

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS



**ORPHEÃO RIO GRANDENSE (1930-1952):
vinte e dois anos na vida cultural de Porto Alegre**

Kênia Simone Werner

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

**ORPHEÃO RIO GRANDENSE (1930-1952):
vinte e dois anos na vida cultural de Porto Alegre**

Kênia Simone Werner

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de Pesquisa: Música e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Ana Claudia de Assis

BELO HORIZONTE

2019

W494o Werner, Kênia Simone

Orpheão Rio Grandense (1930-1952) [manuscrito]: vinte e dois anos na vida cultural de Porto Alegre. / Kênia Simone Werner. - 2019.

256 f., enc.; il.

Orientadora: Ana Cláudia de Assis.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música - Sociedades, etc. 3. Coros (Sociedades) - Rio Grande do Sul. 4. Música - Rio Grande do Sul. I. Assis, Ana Cláudia de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Tese defendida pela aluna KÊNIA SIMONE WERNER, em 27 de setembro de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Profa. Dra. Cristina Rolim Wolffenbüttel
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Arnon Sávio Reis de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais

Para meu pai e minha mãe,
que finalmente terão uma filha doutora...

Agradecimentos

À Profa. Dra. Ana Claudia de Assis pela confiança, paciência e por me fazer sentir sempre a vontade nas minhas escolhas.

Ao Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas, meu orientador do Mestrado, por estar sempre disposto a ajudar, pelas valiosas dicas na qualificação do Doutorado e por tudo que me ensinou. Foi fundamental.

Ao Prof. Dr. Marcos Filho pelas considerações na qualificação do Doutorado e por ser o responsável pelo “enxugamento” dos capítulos desta Tese. Ao Prof. Dr. Arnon Sávio Reis de Oliveira pelas considerações e sugestões na defesa da tese.

Ao prof. Dr. Sérgio Freire pela maneira com que conduziu os Seminários Avançados de Pesquisa em Música. Aos professores André Cavazzoti, Glaura Lucas e Rosângela de Tugny por terem feito parte da minha caminhada na UFMG.

A todos os colegas dos Seminários Avançados de Pesquisa em Música, única disciplina cursada por todos os doutorandos que ingressaram em 2015, em especial a Deni, ao Marcos, ao Pedro, ao Rodrigo, a Arícia, ao Cleber e a Euridiana, que foram parceiros para além das aulas.

Reforçando o agradecimento a Deni e ao Marcos, que, junto comigo, formaram o time dos gaúchos no Doutorado e fizeram das minhas idas a BH mais divertidas e felizes. Obrigada pelo carinho e pela amizade que nasceu em Minas e continua pelos pampas afora.

À Ilaine Campos, pelas acolhidas e hospedagens em BH, por ter acompanhado minha trajetória desde o mestrado, pelo carinho e por ter se tornado minha irmã baiana.

Ao Max Uriarte que, para além da música, se tornou um amigo. Obrigada pela ajuda nas análises, conversas, créditos e músicas.

Aos professores, colegas e amigos que, de alguma forma colaboraram para que eu chegasse até aqui. Em especial: Cristina Rolim Wolffenbüttel, por me ensinar a fundamental arte da organização, pelas sugestões e por estar presente nos momentos mais importantes da minha vida acadêmica; Daniel de Souza Mendes, que, lá no princípio da nossa vida acadêmica, já acreditava em mim; Ana Lúcia Machado pelas pacientes revisões, sugestões e conversas.

A direção e funcionários do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho, em especial à Maria Thereza Zatti pela incansável disponibilidade.

À Direção e funcionários do Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, por me proporcionar o livre acesso ao Acervo do músico Roberto Eggers, fonte imprescindível para a realização deste trabalho.

Às colegas do Setor Bolsa Família e Vou à Escola da SMED de Porto Alegre, por terem acompanhado minhas angústias e vitórias durante o Doutorado, em especial à Rosilene Mazzarotto, pela compreensão, ajuda e ajustes de horários feitos neste período.

Ao meu pai por me fazer entender a importância de estudar sempre. À minha mãe por tudo. Ao meu irmão, cunhada e sobrinhas por vibrarem com minhas conquistas.

Aos meus filhos amados e seus agregados por serem a razão de todo meu esforço e da minha vida.

O que foram aqueles 20 anos, no terreno da luta e de sacrifícios, somente os que estiveram ativamente à testa da Entidade poderão relatar e compreender. [...] Seriam necessários vários volumes para que se pudesse relatar tudo aquilo que aconteceu e uma memória privilegiada seria indispensável para fixar todos os detalhes. E ainda seria preciso uma inteligência excepcional e um espírito brilhantíssimo para poder reproduzir todos os acontecimentos de modo a conceder aos fatos o seu verdadeiro e real cunho. (Revista Bastidores, n. 4, 1952, p. 40).

Resumo

Esta tese conta a trajetória do Orpheão Rio Grandense, uma sociedade de canto criada em 1930 e que, por vinte e dois anos participou ativamente da vida cultural de Porto Alegre. Encenou óperas, promoveu concertos, e tomou a frente em iniciativas ousadas como a criação de uma orquestra, de uma revista e de uma escola lírica. O objetivo deste trabalho é identificar o universo musical e social do Orpheão Rio Grandense através de suas práticas nos ambientes por onde atuava. Para isso, será analisado como essa instituição e suas práticas inseriram-se no cenário porto-alegrense, quais circunstâncias e fatores sustentaram seus vinte e dois anos de existência e quais provocaram a sua decadência. Os dados foram coletados essencialmente a partir de periódicos da época, destacando-se o Jornal Correio do Povo, cuja divulgação dos eventos e críticas nele publicadas foram essenciais para o desvelamento desta história. Por suas peculiaridades e variação de atividades, diversos autores são referidos, merecendo destaque Howard Becker e o conceito de “Mundos da Arte”, sendo as atividades do Orpheão analisadas como ações coletivas.

Palavras-chave: Orpheão Rio Grandense. Sociedade de canto. Cantores amadores. Temporadas líricas em Porto Alegre.

Abstract

This thesis tells the trajectory of Orpheão Rio Grandense, a singing society created in 1930 that, for twenty-two years, had an active participation in the cultural life of Porto Alegre. It staged operas, promoted concerts and led some daring initiatives, like the creation of an orchestra, a magazine and a lyric school. The objective of this work is to identify the musical and social universe of Orpheão Rio Grandense through its practices in the environments where it acted. For that, it will be analysed how this institution and its practices inserted themselves in the scenery of Porto Alegre and what circumstances and factors sustained its twenty-two years of existence and caused its decadence. The data were collected essentially from periodicals of that time, such as *Correio do Povo* newspaper, which disclosure of events and critics published in it were essential for the unveiling of the story. Due to its peculiarities and variation of activities, several authors are referred, giving spotlight to Howard Becker and the concept of "Art Worlds", being the activities of Orpheão analysed as collective actions.

Key words: Orpheão Rio Grandense, singing society, amateurs singers, lyric seasons in Porto Alegre

Lista de figuras

Figura 1: Foto do Maestro Oberstetter	28
Figura 2: Anúncio do primeiro concerto do Orpheão Rio Grandense.....	33
Figura 3: Face do programa do primeiro concerto do Orpheão Rio Grandense	33
Figura 4: Foto tirada na Praça da Matriz, por ocasião de um ensaio.....	36
Figura 5: Maestro José Leonardi	36
Figura 6: Coro Feminino do Orpheão Rio Grandense.....	40
Figura 7: Foto publicada por ocasião do 10º aniversário do Orpheão Rio Grandense..	44
Figura 8: Livros de autógrafos do Orpheão Rio Grandense	45
Figura 9: Dedicatória de Blanca Baigorri ao Orpheão Rio Grandense em 1947	46
Figura 10: Tenor Mino Brim	47
Figura 11: Fotografia de músico não identificado.....	48
Figura 12: Soprano Mafalda Rinaldi	48
Figura 13: Barítono Sergio Astor	49
Figura 14: Fotografia não identificada	49
Figura 15: soprano Virginia Castro	50
Figura 16: Anúncio profissional de Renaud Jung.	51
Figura 17: Renaud Jung, presidente do Orpheão Rio Grandense entre 1931 e 1952....	52
Figura 18: Anúncio da ópera <i>La Fanciulla della Selva</i>	53
Figura 19: Edital de chamada para Assembléia Geral Extraordinária	61
Figura 20: Capa do programa de Concerto da primeira audição dos alunos da Escola Lírica.....	64
Figura 21: Capas das edições 2 e 4 da Revista Bastidores.	66
Figura 22: Anúncio da Ópera <i>La Traviata</i> pela Companhia de Dora Solima.	91
Figura 23: Anúncio da ópera <i>La Traviata</i> pelo Orpheão Rio Grandense.....	91
Figura 24: Capa do programa de concerto da temporada lírica de 1945.....	101
Figura 25: Foto do cartaz de divulgação da temporada lírica de 1945.....	102
Figura 26: Elenco da ópera <i>Lo Schiavo</i> encenada em 1945.....	103
Figura 27: Capa do programa de concerto da temporada lírica de 1946.....	108
Figura 28: Capa do programa de concerto da temporada lírica de 1947.....	113
Figura 29: Blanca Baigorri, Maggiolo, Sérgio Astor e dois cantores não identificad em visita ao Correio do Povo.	115

Figura 30: Anúncio do desligamento de Kurt Grave do Orpheão e da abertura de sua própria Empresa.....	120
Figura 31: Kurt Grave, Maria Henriques e Aldo Obino.....	121
Figura 32: Capa do Programa de Concerto da temporada lírica de 1949.....	122
Figura 33: Folha central do programa de concerto da temporada lírica (1949)	128
Figura 34: Capa do Programa de Concerto da temporada lírica de 1950 em Caxias do Sul.....	130
Figura 35: Divulgação da Festa da Uva em 1950.....	131
Figura 36: Capa do programa de concerto da temporada popular de 1950.....	133
Figura 37: Divulgação de um concerto de Branca Bagorro no Club Haydn	236
Figura 38: Branca Bagorro	236
Figura 39: Roberto Eggers.....	238
Figura 40: Emilio Baldino.....	240
Figura 41: Léo Schneider	241
Figura 42: Maria Helena Leão.....	242
Figura 43: João Gomes Falcão	243
Figura 44: Elsa Bersano Tschoepke	244
Figura 45: Elenita Tschoepke.....	244
Figura 46: Olga Siqueira Pereira	245
Figura 47: Antônio Carlos Hartlieb Lima	246

Lista de Quadros

Quadro 1: Óperas encenadas na primeira fase das temporadas líricas.....	38
Quadro 2: Óperas encenadas na segunda fase das temporadas líricas	59
Quadro 3: Repertório da temporada lírica de 1934	74
Quadro 4: Repertório da temporada lírica de 1935	82
Quadro 5: Repertório da temporada lírica de 1936	90
Quadro 6: Repertório da temporada lírica de 1944	96
Quadro 7: Repertório da temporada lírica de 1945	101
Quadro 8: Repertório da temporada lírica de 1946	108
Quadro 9: Repertório da temporada lírica de 1947	114
Quadro 10: Repertório da temporada lírica de 1948.....	122
Quadro 11: Despesas da temporada lírica de 1949.	126
Quadro 12: Repertório da temporada lírica de 1950 em Caxias do Sul.....	132
Quadro 13: Repertório da temporada lírica de 1950	134
Quadro 14: Repertório da temporada lírica de 1951	139
Quadro 15: Participantes dos coros da temporada lírica de 1945.	151
Quadro 16: Participantes dos coros da temporada lírica de 1946.	152
Quadro 17: Participantes dos coros da temporada lírica de 1947.	152
Quadro 18: Participantes dos coros da temporada lírica de 1949.	153
Quadro 19: Participantes dos coros da temporada lírica de 1950.	153
Quadro 20: Participantes dos coros da temporada lírica de 1950 em Caxias do Sul. .	154
Quadro 21: Participantes dos coros da temporada lírica de 1951.	154
Quadro 22: Participação dos integrantes do coral masculino nas temporadas líricas.	156
Quadro 23: Participação dos integrantes do coral feminino nas temporadas líricas. .	157
Quadro 24: Óperas encenadas nas temporadas líricas.	178

Lista de gráficos

Gráfico 1: Quantidade de participantes do coro masculino nas temporadas líricas	158
Gráfico 2: Quantidade de participantes do coro feminino nas temporadas líricas	158
Gráfico 3: Data de ingresso dos integrantes do coral feminino.....	161
Gráfico 4: Data de ingresso dos integrantes do coral masculino.....	161
Gráfico 5: Idade de ingresso dos participantes do coral feminino.....	162
Gráfico 6: Idade de ingresso dos participantes do coral masculino.....	162
Gráfico 7: Nacionalidade dos integrantes do coral feminino	162
Gráfico 8: Nacionalidade dos integrantes do coral masculino	162
Gráfico 9: Ocupação dos integrantes do coral feminino	163
Gráfico 10: Ocupação dos integrantes do coral masculino	163
Gráfico 11: Participação dos integrantes do coro feminino em grupos congêneres. ...	164
Gráfico 12: Participação dos integrantes do coro masculino em grupos congêneres..	164
Gráfico 13: Integrantes do coral feminino que estudaram música ou não	165
Gráfico 14: Integrantes do coral masculino que estudaram música ou não	165
Gráfico 15: Classificação das vozes do coral feminino.....	165
Gráfico 16: Classificação das vozes do coral masculino.....	165
Gráfico 17: Quantidade de óperas encenadas na primeira fase das temporadas líricas	178
Gráfico 18: Quantidade de óperas encenadas na segunda fase das temporadas líricas	179
Gráfico 19: Autores das óperas encenadas na primeira fase das temporadas líricas ...	180
Gráfico 20: Autores das óperas encenadas na segunda fase das temporadas líricas ...	180
Gráfico 21: Nacionalidade das óperas encenadas na primeira fase das temporadas líricas	181
Gráfico 22: Nacionalidade das óperas encenadas na segunda fase das temporadas líricas	182
Gráfico 23: Nacionalidade das óperas encenadas no Teatro Municipal de São Paulo entre 1934 e 36.	182
Gráfico 24: Óperas encenadas na primeira fase das temporadas líricas.....	183
Gráfico 25: Óperas encenadas na segunda fase das temporadas líricas	184

Lista de partituras

Partitura 1: Canção do Exílio, de Léo Schneider.	172
Partitura 2: A nossa terra natal, de Roberto Eggers.	174
Partitura 3: Ave Maria, de Gounod (arranjo de Roberto Eggers).	175

Lista de abreviaturas

MHVSL – Museu Histórico Visconde de São Leopoldo

AHPAMV – Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho

OSPA – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

IHGRGS – Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul

Sumário

Introdução	18
1 O Orpheão Rio Grandense	27
1.1 A fundação da Sociedade	27
1.2 As primeiras atividades da Sociedade de Canto	32
1.3 A presença feminina no Orpheão	39
1.4 Um período de pouca atuação, mas de muitas mudanças: 1937-1942	42
1.5 A profissionalização da Sociedade	54
1.6 Pablo Komlós	62
1.7 A escola lírica	63
1.8 A Revista Bastidores	65
1.9 OSPA – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.....	68
2 As temporadas líricas e artísticas do Orpheão Rio Grandense	71
2.1 Antecedentes: o lírico por amadores	71
2.2 O ano de 1934.....	73
2.3 O ano de 1935.....	77
2.4 O ano de 1936.....	84
2.5 O ano de 1944.....	93
2.6 O ano de 1945.....	100
2.7 O ano de 1946.....	107
2.8 O ano de 1947.....	112
2.9 O ano de 1948.....	118
2.10 O ano de 1949.....	121
2.11 O ano de 1950.....	129
2.12 O ano de 1951.....	138
2.13 O ano de 1952.....	140
3 Os amadores dos coros do Orpheão Rio Grandense	143
3.1 O canto orfeônico no Brasil.....	143
3.2 O que define um músico amador	145
3.3 As críticas aos coros	148
3.4 Os integrantes dos coros e a instabilidade de suas participações nas temporadas líricas	151
3.5 Perfil dos integrantes dos coros	159
3.5.1 Quanto à data de ingresso dos participantes nos coros.....	160

3.5.2 Quanto às idades dos participantes no momento da admissão nos coros.....	161
3.5.3 Quanto à nacionalidade	162
3.5.4 Quanto à ocupação.....	163
3.5.5 Quanto à participação em outra sociedade congênere.....	164
3.5.6 Quanto a ter ou não estudado música	164
3.5.7 Quanto à classificação das vozes	165
3.6 O significado de participar de um grupo coral de amadores	166
4 A música no Orpheão Rio Grandense	169
4.1 O repertório para os coros	169
4.1.1 Poema das Horas	169
4.1.2 Canção do Exílio	171
4.1.3 A Nossa Terra Natal	173
4.1.4 Ave Maria	175
4.2 O repertório das temporadas líricas	177
4.2.1 Quanto à quantidade de óperas encenadas por temporada	178
4.2.2 Quanto aos compositores das óperas encenadas.....	179
4.2.3 Quanto à nacionalidade dos compositores das óperas encenadas	181
4.2.4 Quanto às óperas encenadas	183
Considerações finais	187
Referências	191
ANEXOS.....	206
ANEXO A – Transcrição da ata de fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA	207
ANEXO B – Transcrição da ata da assembléia geral declarando extinção da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.....	208
ANEXO C – Transcrição da carta do coral feminino a Roberto Eggers	209
ANEXO D – Transcrição dos estatutos do Orpheão Rio Grandense	211
APÊNDICES	223
APÊNDICE A – Atrações trazidas pela sociedade de concertos do Orpheão Rio Grandense	224
APÊNDICE B – Repertório dos ciclos sinfônicos do Orpheão Rio Grandense.....	230
APÊNDICE C – Biografia dos principais amadores que protagonizaram as temporadas líricas do Orpheão Rio Grandense entre 1934 e 1936	233

APÊNDICE D – Repertório dos concertos oferecidos pela Ospa quando ainda era atrelada o Orpheão Rio Grandense.....	248
APÊNDICE E – Dados técnicos das temporadas líricas organizadas pelo Orpheão Rio Grandense entre os anos 1944 E 1951.....	250

Introdução

I.

Esta tese é o resultado de uma pesquisa que se debruçou sobre a história do Orpheão Rio Grandense, uma instituição musical que atuou em Porto Alegre entre os anos de 1930 a 1952. Inicialmente era uma sociedade de canto formada por amadores locais, exclusivamente masculina, mas com o passar do tempo expandiu suas atividades e ainda na década de 1930 passou a encenar óperas completas. Nos anos 1940, tornou-se responsável pelas temporadas líricas oficiais do estado, encenando diversas óperas com cantores profissionais nos papéis principais, permanecendo os coros ainda formados por amadores locais. Paralelamente, passou a atuar também como uma sociedade de concertos, quando organizou temporadas artísticas que trouxeram a Porto Alegre uma quantidade imensa de artistas de diferentes áreas da arte, muitos deles de renome internacional. Além disso, fundou uma escola de música e uma orquestra, sendo que todas estas atividades foram intercaladas por períodos de forte atuação e outros de quase completa estagnação.

Diante desta variada atuação, tenho como objetivo identificar o universo musical e social do Orpheão Rio Grandense através de suas práticas nos ambientes por onde atuava. Para isso, será analisado como essa instituição e suas práticas inseriram-se no cenário porto-alegrense, quais circunstâncias e fatores sustentaram seus vinte e dois anos de existência e quais provocaram a sua decadência. Mesmo correndo o risco de me afastar dos princípios clássicos que regem a escrita de uma tese, optei por fazer uma biografia do Orpheão Rio Grandense, abrindo mão de um recorte específico para mostrar o objeto inteiro. As próprias fontes me conduziram para a compreensão da necessidade de uma escrita biográfica uma vez que não existe nenhum trabalho anterior dedicado exclusivamente ao Orpheão.

A ideia de pesquisar sobre esta instituição surgiu por ocasião da minha pesquisa de Mestrado, que teve como objeto a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984). Este músico participou ativamente, por cerca de 60 anos, da vida cultural de Porto Alegre como compositor, professor, instrumentista e regente, deixando um vasto legado documental para a história da música da capital gaúcha. E foi em seu acervo, localizado no Museu Histórico Visconde de São Leopoldo (MHVSL), na cidade de São Leopoldo, RS, que encontrei registros da participação de Roberto Eggers no

Orpheão Rio Grandense. No quarto ano de existência da Sociedade, Eggers iniciou sua participação como regente do coro e posteriormente da orquestra, teve participação em eventos importantes e foi por vezes agente de mudanças substanciais no Orpheão. No Mestrado, meu foco era o compositor, não sendo possível aprofundar-me na história da instituição musical, mas sua importância foi perceptível, e à medida que eu registrava a trajetória de Eggers aumentava a curiosidade sobre o Orpheão Rio Grandense. Neste sentido, a pesquisa desenvolvida no Doutorado pode ser considerada uma extensão do Mestrado, pois ambas as histórias estão entrelaçadas pela importância cultural que tiveram para Porto Alegre.

II.

A diversidade de atividades e situações que envolvem a história do Orpheão Rio Grandense fizeram com que vários autores fosse trazidos ao diálogo para melhor analisá-las. Entre eles, Françoise Benhamou, em se tratando de economia da cultura¹ e Rita de Cassia Fucci Amato, em se tratando dos corais de amadores do Orpheão². A maior contribuição, no entanto, veio de Howard Becker, sociólogo americano, com sua obra *Mundos da Arte*.³ Nesta obra o autor, ao examinar uma série de situações comuns aos meios artísticos, salienta a importância de pensarmos uma atividade artística como uma “ação coletiva”, em que todos os envolvidos, incluindo os aparentemente menos importantes, devem ser considerados como partes do processo final. Sendo assim, pensei no Orpheão Rio Grandense como um “mundo da arte”, que para Becker

[...] consiste em pessoas reais que tentam levar a cabo tarefas, em grande medida juntando-se a outras pessoas que fazem outras coisas que serão úteis para os seus projetos. Dado que todas as pessoas têm um projeto, e o resultado das negociações entre elas é aquele sobre o qual finalmente estão de acordo, qualquer dos envolvidos numa dada atividade terá de considerar o modo como os outros irão responder à suas ações. [...] Isto significa que embora as pessoas sejam livres de tentar procurar outras possibilidades, essas possibilidades são limitadas por aquilo que elas podem impor e persuadir as outras a fazer.”⁴

¹ BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

² FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Música e políticas socioculturais: a contribuição do canto coral para a inclusão social. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. I, p. 91-109, jun. 2009

³ BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

⁴ *Ibidem* p. 307-8.

Estas imbricações do Orpheão como atividade coletiva se evidenciam nesta Tese no Capítulo 2, quando são tratadas as temporadas líricas e artísticas promovidas pela instituição; mas, de certa forma, esta ideia percorre o restante das situações analisadas na medida em que procurei destacar o maior número possível de colaboradores envolvidos e suas contribuições às atividades do Orpheão ao longo de sua existência.

Esta pesquisa foi desenvolvida prioritariamente através da consulta de documentos. Sem contar com um acervo específico da instituição, as fontes foram encontradas em museus, arquivos públicos, internet e livros, sendo necessária uma abordagem cuidadosa em relação a elas. Jacques Le Goff traz a concepção da crítica do documento enquanto monumento. “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo relações de forças que aí detinham o poder”.⁵ Segundo esse autor, somente o constante questionamento, a análise complexa de maneira que sejam reagrupados, reorganizados, cruzados, fará do documento um monumento. E é assim que deve o historiador tratá-lo.⁶

Os primeiros registros sobre o Orpheão Rio Grandense que chegaram até mim foram aqueles guardados por Roberto Eggers e preservados em seu acervo. Eles me deram a dimensão da importância desta instituição musical para Porto Alegre em sua época, porém, não eram suficientes para a escrita de uma história do Orpheão. Eggers guardava cuidadosamente toda documentação em que era citado: recortes de jornais, cartas, fotografias, programas de concertos, enfim, estava preocupado em manter sua memória, e não a do Orpheão. Foi no livro *Subsídios para uma história da música no Rio Grande do Sul*, de Antônio Corte Real (1980), que encontrei as informações necessárias para traçar um caminho a ser seguido.

Corte Real dedica a segunda parte do seu livro ao teatro lírico por amadores em Porto Alegre. Esta parte está dividida em dois capítulos: o primeiro denomina-se “Antecedentes”, e o segundo “Orpheão Rio Grandense” e neles são detalhados os primeiros concertos do Orpheão e as primeiras temporadas líricas, quando as óperas ainda eram encenadas por amadores. O autor oferece dados importantes, pois teve acesso às atas do Orpheão (documentos que foram perdidos), a arquivos pessoais de músicos, a jornais e a entrevistas. Ainda o fato de ter participado da orquestra que

⁵ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. 7 ed. Campinas, S.P.: Unicamp, 2013. p. 495.

⁶ *Ibidem*.

acompanhava as temporadas líricas como violinista *spalla* permitiu a Corte Real oferecer algumas análises das situações, deixando um rico testemunho dos acontecimentos da época. Foi, sem dúvida, o ponto de partida para a escrita deste trabalho.

Outra obra em que o Orpheão Rio Grandense é bastante citado é o livro *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul* de Athos Damasceno *et al.* (1975). No capítulo *Óperas*, Paulo Antonio Moritz enumera as óperas encenadas no Teatro São Pedro entre os anos 1904 e 1960, sendo que as temporadas promovidas pelo Orpheão são narradas com riqueza de detalhes. A instituição musical como tal, no entanto, não chega a ser abordada. No restante da literatura, o Orpheão é citado em um ou dois parágrafos de livros ou artigos que tratam da história da música do Rio Grande do Sul ou especificamente de Porto Alegre.⁷ Diante destas poucas fontes na literatura especializada, fui à procura de outros documentos que me conduzissem aos registros dos fatos, tendo encontrado programas de concertos (Acervo de Roberto Eggers e Acervo Digital do Teatro São Pedro), partituras (Acervo de Roberto Eggers e internet), um álbum de fotografias e um livro contendo assinaturas de cantores famosos que atuaram no Orpheão (Biblioteca Central da UFRGS), as fichas de cadastros dos participantes dos coros do Orpheão (Acervo da Banda Municipal), a Revista Bastidores, órgão oficial de divulgação do Orpheão (Acervo de Roberto Eggers), e os jornais da época (Arquivo Histórico Moyses Vellinho). Cada um destes documentos, na medida em que foram sendo tratados como monumentos, preencheram as lacunas da história, permitindo a compreensão dos acontecimentos. Esclareceram a trajetória da instituição evidenciando uma complexa rede de relações entre sócios, amadores, cantores profissionais contratados, público, poder público, etc.

Merece destaque o papel da imprensa da época para o presente trabalho, pois foi ao percorrer minuciosamente as edições do jornal *Correio do Povo* que obtive uma maior substância de dados. A escolha do *Correio do Povo* não foi por acaso, e sim por ter sido um dos jornais de maior circulação na capital gaúcha, desde seu lançamento

⁷ Entre outros podemos citar: ANDREOTTI, Décio. *Theatro São Pedro – Sesquicentenário: encenações líricas*. In: NEUBERGER, Lotário (Org.) **Centenários: antologia do Círculo de Pesquisas Literárias**. Porto Alegre: Ediplat, 2008. p. 39-94. CASTRO, Enio Freitas e. *A música no RGS na primeira metade do século XX*. In: ENCICLOPÉDIA Rio-Grandense. **O Rio Grande Atual**. Canoas: Regional, 1957.

(1895) até meados dos anos 1980. E também, por estar disponível no Arquivo Histórico Moyses Vellinho em Porto Alegre (acervo não digitalizado)⁸.

O uso da imprensa como fonte histórica se deve a uma profunda diversificação e abertura nas formas de pesquisar, conceber e escrever a história. Grande contribuição teve o grupo de historiadores ligados à revista *Annales d'histoire économique et sociale*, fundada na França em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch. Temos também a colaboração de outros historiadores ligados a esse movimento, como Fernand Braudel, com sua História total e Ernest Labrousse com a História quantitativa.

No Brasil, no início da década de 1970, o uso da imprensa como fonte ainda era mal visto pela historiografia. “Reconhecia-se [...] a importância de tais impressos e não era nova a preocupação de se escrever a História **da** imprensa, mas relutava-se em mobilizá-los para a escrita da História **por meio da** imprensa”.⁹ Aos poucos alguns historiadores passaram a considerá-los como fontes primárias, e pesquisas sob diferentes enfoques foram sendo realizadas, **por meio** da imprensa, e usando a imprensa como objeto.

O uso de jornais como fonte de pesquisa na Musicologia ainda não é tão difundido como na História, mas já se apresenta como peças-chaves em alguns casos. Como exemplos, temos os trabalhos de Ulhôa e Costa-Lima Neto (2004) e Pires (2012) que realizaram suas pesquisas a partir dos periódicos, destacando a ênfase que esses davam à vida musical da época abordada. Ou ainda Holler (2007/2008) e o Centro de Documentação Musical da Universidade de Pelotas, que fazem uso dos periódicos como uma das fontes, em diálogo com outras.¹⁰

No que se refere à metodologia para o uso da imprensa como fonte de pesquisa, há de se considerar que

⁸ O Arquivo Histórico Moyses Vellinho, como entidade custodiadora de documentos públicos permanentes, possui a incumbência de recolher, higienizar, recuperar e/ou restaurar, ordenar, acondicionar e preservar os documentos de terceira idade, produzidos e recebidos pelos poderes municipais de Porto Alegre. Sob sua guarda estão documentos datados desde 1764, que registram a formação e as transformações da cidade, informações oriundas dos poderes executivo e legislativo que mostram a política das administrações, além de jornais e revistas que relatam o cotidiano (Arquivo Histórico de Porto Alegre Moyses Vellinho. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=270. Acesso em: 01 jul 2018).

⁹ LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 9-22.

¹⁰ Para maiores detalhes destas pesquisas, ver WERNER, Kênia Simone. O lugar da imprensa na pesquisa musicológica: considerações sobre o Jornal *Correio do Povo* de Porto Alegre e a sociedade de canto Orpheão Rio-Grandense (1930-1952). In: ROCHA, Edite; PÁSCOA, Márcio; EUFRÁSIO, Vinícius (Orgs). Caderno de Resumos e **Anais** do IV SIMIBA e I Congresso ABMUS. Belo Horizonte: Escola de Música UFMG, 2016.

trata-se de entender a Imprensa como linguagem constitutiva do social, que detém uma historicidade e peculiaridades próprias, e requer ser trabalhada e compreendida como tal, desvendando, a cada momento, as relações imprensa /sociedade, e os movimentos de constituição e instituição do social que esta relação propõe.¹¹

Ao assumir a imprensa como principal fonte para a escrita da história do Orpheão Rio Grandense, é necessário que se considere a importância do Jornal Correio do Povo para a vida musical de Porto Alegre entre os anos de 1930 e 1952. Essas considerações terão como pano de fundo a própria história do Jornal, considerando-se que o uso desse tipo de fonte requer um primeiro cuidado:

Uma primeira lembrança é que não é possível lidar com qualquer fragmento de um veículo da imprensa - um editorial, notícias esparsas reunidas em pasta na hemeroteca, cartas aos leitores - sem o reinserir no projeto editorial no interior do qual se articula, ou seja, sem remetê-lo ao jornal ou à revista que o publicou numa determinada conjuntura. Qualquer que seja nosso caminho de aproximação com jornais e revistas em suas diferentes formas históricas, não se pode esquecer que o objetivo de nossa leitura e análise é a de indagar sobre a configuração de seu projeto editorial, desvendando sua historicidade e intencionalidade.¹²

O Jornal Correio do Povo foi fundado em 1895, por Francisco Antônio Vieira Caldas Júnior. Teve rápida ascensão, aumentando suas tiragens ao longo de sua existência, sendo que havia a preocupação de ter sempre as máquinas mais modernas possíveis necessárias para sua confecção, sempre à frente dos seus concorrentes.¹³ Pode-se dizer seguramente que, durante o período que nos interessa, era o jornal de maior circulação do estado, e por isso tinha um grande alcance de público dos mais variados níveis sociais.

Uma das colunas deste Jornal chamava-se “Notas de Arte.” Com conteúdo relativo à arte, informava os acontecimentos sobre dança, música, artes visuais e teatro e também eram publicadas críticas assinadas por colunistas do jornal. No início dos anos 1930 não havia localização fixa na distribuição gráfica do jornal, por isso a coluna aparecia em espaços alternativos. Com o decorrer dos anos, notamos que, na medida do possível, ela ocupava a página 8, juntamente com a coluna sobre cinema e outra, denominada “Notas Sociais.” Isso denota uma melhoria na parte gráfica do jornal e a

¹¹ CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. “Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa.” **Projeto história**, n.35 (2007), p. 253-270.

¹² *Ibidem*, p.260.

¹³ GALVANI, Walter, **Um século de poder** – os bastidores da Caldas Júnior. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

sinalização de que a coluna adquiria status. Sendo o Correio do Povo um dos jornais de maior circulação do estado, podemos imaginar que uma grande quantidade de leitores tinha acesso ao conteúdo desta coluna. É nela que foram registrados praticamente todos os eventos artísticos realizados pelo Orpheão, através de anúncios, convites para o público ou opiniões pelas críticas.

As críticas ocupam um lugar especial entre as fontes consultadas, pois são o único registro do desempenho dos solistas, das orquestras, dos coros, dos maestros, dos bailados, da qualidade dos guarda roupas e dos cenários e ainda da recepção do público. Dois são os críticos responsáveis por opinarem sobre as temporadas líricas do Orpheão: Paulo de Gouvêa¹⁴, na década de 1930 e Aldo Obino¹⁵, na década de 1940. Cada um deles registrou suas impressões a respeito dos eventos produzidos pelo Orpheão, deixando um importante testemunho da vida musical da cidade.

Foi entrelaçando estas fontes que pude, de certa forma, remontar a história de uma das mais importantes sociedades musicais de Porto Alegre dos anos 1930 e 1940 e apresentá-la aqui. Na impossibilidade de fazê-la completa, destaquei os aspectos que julgo mais relevantes para se ter uma ideia do todo que foi o Orpheão Rio Grandense.

III.

A escrita de histórias que revelem o passado musical de uma comunidade, neste caso a porto-alegrense, nos traz a possibilidade de novas interpretações sobre as formas de produção e recepção da música vigente em sua época, bem como os significados atribuídos a ela, seja em relação às instituições, às pessoas ou às músicas envolvidas no processo. Para Charles Monteiro (2006),

toda investigação defronta-se com a necessidade de selecionar, privilegiar e explicar certos temas dentro de um quadro bem delimitado. (...) A escrita da História é uma escrita de si mesmo, de um grupo social, de uma instituição, de um espaço e um tempo através de uma problemática do presente, com os limites que nos colocam as fontes, a organização dos arquivos, a nossa

¹⁴ Paulo de Gouvêa, jornalista e escritor, trabalhou no Correio do Povo por 57 anos. Nasceu em Cachoeira do Sul em 6 de junho de 1901 e faleceu em Porto Alegre em 1 de março de 1988. Em Porto Alegre fez parte de um círculo intelectual junto com importantes escritores porto-alegrenses. Autor de três livros e de uma série de crônicas e artigos publicados na imprensa local, encerrou suas atividades no Correio do Povo como secretário de redação e editorialista (CORAÇÃO mata o jornalista Paulo de Gouvêa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 2 mar. 1988, p. 11).

¹⁵ Aldo Obino nasceu em 25 de outubro de 1913, em Porto Alegre e faleceu em 25 de outubro de 2007 na mesma cidade. Filho do gerente comercial do Correio do Povo, João Obino, cresceu estimulado pelo estudo da Arte, da Filosofia, da Música. Trabalhou na redação da Caldas Júnior até 1984 quando passou a colaborar com o Jornal do Comércio até meados dos anos 1990. Formado em Direito foi também professor de filosofia do Colégio Universitário e do Colégio Estadual Julio de Castilhos (GOLIN, Cida. **Aldo Obino: notas de arte**. Porto Alegre: MARGS, NOVA Prova; Caxias do Sul: EDUCS, 2002).

própria formação, a herança de uma tradição de escrever a história e concebê-la como disciplina, um olhar socialmente situado e de um gênero.¹⁶

Embora esta pesquisa tenha se desenvolvido a partir de princípios da Historiografia e se baseado em conceitos da Sociologia, o fato de tratar de uma instituição musical, com suas peculiaridades e por tratar de pessoas que “faziam música”, justifica seu desenvolvimento num Programa de Pós-Graduação em Música. O Orpheão Rio Grandense foi uma instituição musical que movimentou e alterou a vida cultural porto-alegrense na sua época. Toda uma rede sociológica foi preciso vir a baila para que o desenvolvimento musical pudesse ser compreendido.

Serão abordados aspectos financeiros da instituição, fato que a coloca num papel representativo da economia da cultura em meados do século XX no extremo sul do Brasil. Considerando que os fatores de ordem financeira foi um dos principais motivos da dissolução do Orpheão, coloca a economia da cultura no foco da permanência (ou não) de instituições musicais no contexto social. Ao abordar as escolhas dos repertórios viu-se que estas estavam intimamente ligadas a fatores sociais, como recursos materiais e recursos humanos disponíveis. Assim percebemos o quanto a musicologia se beneficia ao buscar na História e na Sociologia formas de explicar os fenômenos musicais.

IV.

As muitas manhãs e tardes que passei no Arquivo Moyses Vellinho folheando as edições diárias do Correio do Povo me fizeram sentir o gosto de ser afetada e transformada pelo meu objeto. Primeiro porque o próprio jornal me trouxe lembranças da infância, pois recebíamos suas edições todas as manhãs em casa. No Arquivo, folhei-as uma a uma. Jamais fui direto à página oito, onde as *Notas de Artes* estavam geralmente publicadas. Li as manchetes econômicas, políticas, entrevistas... parei para ler o lançamento de filmes, como o “King Kong” ou alguns do “Gordo e o Magro”, as comemorações do aniversário de Hitler em Porto Alegre, todo o desenvolvimento da segunda guerra mundial... Érico Veríssimo escrevendo sobre seu novo livro *O tempo e o vento*, ou ainda sobre escolas, educação, educação musical... Li notícias sobre personalidades que hoje são nomes de ruas ou escolas. Detive-me muito tempo em notícias sobre a pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul onde nasci, São

¹⁶ MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas**: histórias e memórias da cidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 15.

Sebastião do Caí. Eram raras, mas me pareceram contar parte da minha história. E finalmente, a mais emocionante das minhas “descobertas”: a participação do nascimento de minha mãe, em 30 de maio de 1947. Uma publicação esquecida pela família e que nos emocionou. Enfim, foram muitas histórias, todas elas devidamente registradas, pesquisadas junto com a história do Orpheão Rio Grandense e que me fizeram “voltar” à uma outra época. Senti-me participante dos acontecimentos, como uma leitora daquele tempo. Se peço pelo excesso de citações das reportagens, não é porque não consegui contar os fatos com minhas palavras, mas sim porque quero, de alguma forma, que o leitor me acompanhe nessa “viagem ao tempo”. Que, através da linguagem jornalística da época, consiga visualizar os acontecimentos da forma como aconteceram.

V.

No Capítulo 1, apresento a trajetória dos vinte e dois anos de atuação do Orpheão Rio Grandense, desde a sua fundação, os primeiros concertos e suas transformações, até tornar-se uma instituição musical respeitada pela sociedade porto-alegrense tornando-se responsável pelas temporadas líricas oficiais do estado e sendo também uma sociedade de concertos.

No Capítulo 2 são detalhadas as temporadas líricas e as temporadas artísticas ano a ano, sendo descritos em detalhes os acontecimentos peculiares de cada uma acompanhadas de análises dos relatos. Foi dada especial atenção aos dados financeiros da instituição, apresentando números que comprovam as deficiências financeiras do Orpheão que direcionaram a instituição à sua derrocada.

O Capítulo 3 é dedicado aos amadores locais, àqueles que fizeram do Orpheão uma instituição atuante culturalmente, que estiveram presente em toda trajetória da instituição, desde quando eram um pequeno grupo de cantores, até tornarem-se um instituição profissionalizada.

Por fim, o quarto Capítulo é dedicado ao repertório cantado pelo Orpheão Rio Grandense, sendo analisadas algumas canções interpretadas pelo pequeno grupo de cantores e também o repertório das óperas encenadas nas temporadas líricas organizadas pela instituição musical.

A grafia do nome da Sociedade aqui apresentada, Orpheão Rio Grandense, foi mantida de acordo com a grafia inicial definida na criação da instituição, mesmo que na década de 1940 ela apareça alterada, principalmente nos periódicos da época (Orfeão Rio-Grandense, Orfeon, etc).

1 O Orpheão Rio Grandense

1.1 A fundação da Sociedade

Conta-nos Corte Real¹⁷ que o Orpheão se originou de um fato fortuito. No ano de 1930 circulava por Porto Alegre o cantor alemão João Edgard Oberstetter em uma excursão artística.¹⁸ Este músico idealizou um concerto comemorativo a independência do Brasil para que fosse executada uma versão sua do *Hino Nacional Brasileiro* a quatro vozes masculinas, *a capella*, bem como outra composição de sua autoria com acompanhamento orquestral intitulada *Hino Desportivo Brasileiro*. Para essa empreitada, Oberstetter recorreu a Léo Wilhelm Schneider e outros cantores amadores locais. Não foi difícil reunir os protagonistas desse evento, uma vez que existiam em Porto Alegre “numerosos cantores amadores, grande parte deles ligados a conjuntos corais mantidos por sociedades germânicas locais”¹⁹.

João Sigismundo Baldauf, ao escrever sobre os corais no Rio Grande do Sul, nos conta que foi procurado por Oberstetter para participar do concerto que deu origem ao Orpheão:

(...) em 1930, fui procurado em minha farmácia pelo Senhor Comendador Obestätter, um cantor de Câmara alemão, que havia feito um arranjo a quatro vozes do Hino Brasileiro. Este senhor convidou-me a reunir cantores amigos para estudar sua composição e apresentar no Teatro São Pedro. Lembrei-me dos amigos cantores da Sociedade Eintracht e de diversas outras sociedades de canto de Porto Alegre. Convidamos o Professor Léo Schneider como maestro e assim foi fundado o “Orpheão Riograndense”, a primeira sociedade de canto em português no Rio Grande do Sul.²⁰

¹⁷ CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da Música do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980. p. 139.

¹⁸ A única referência encontrada sobre essa excursão artística, além da referida apresentação, é que Oberstetter apresentou-se no Teatro São Pedro, como baixo, trechos de *Fidélio*, de Beethoven; de *A Flauta Mágica*, de Mozart e de *Simon Boccanegra*, de Verdi (GOLIN, Cida *et all.* **Teatro São Pedro: palco da cultura**. Porto Alegre: IEL, 1989. p. 174).

¹⁹ Corte Real, *op. cit.*, p. 139.

²⁰ BALDAUF, João Sigismundo. Algo sobre os corais no Rio Grande do Sul. In: Simpósio de histórias da imigração e colonização alemãs no Rio Grande do Sul. 1. **Anais**. São Leopoldo, 1974. p.176.



Figura 1: Foto do Maestro Oberstetter
Fonte: *Correio do Povo*²¹

Foi durante os ensaios para esse concerto que surgiu a ideia de criar uma “sociedade coral permanente” que tivesse por “principal escopo propagar o canto coral na língua portuguesa”²². E foi no término do último ensaio, no dia 12 de setembro de 1930, que o grupo de cantores resolveu concretizar essa ideia realizando a Assembléia Fundadora da nova sociedade de canto. Por proposta de Nicolau Birnfeld Filho, o grupo foi batizado de Orpheão Rio Grandense, e para o conselho administrativo foram eleitos Walter Offmann, Oscar Werkhaueser, Waldemar Blanck e Carlos Ruschel.²³

O grupo não perdeu tempo, e no dia 15 de setembro organizaram uma comissão composta pelos membros do conselho administrativo mais os senhores Léo W. Schneider, Rodolpho Purper e Antonio Carlos Hartlieb Lima. Foram até o intendente municipal, Major Alberto Bins, para comunicar a fundação da Sociedade. Tiveram uma ótima receptividade por parte de Alberto Bins, que cedeu ao grupo a sala de música do Auditório da Municipalidade (Auditório Araújo Viana) para a realização dos ensaios, ficando acertado que estes ocorreriam todas as terças-feiras às 20 horas. Além do local para os ensaios, o grupo conseguiu ainda que a firma J. R. Da Fonseca & Cia (Livraria Selbach) doasse 25 exemplares de um livro com diversos cantos a quatro vozes em vernáculo. Também a firma Hendges & Cia ofereceu ao Orpheão os livros necessários para os trabalhos da secretaria e da tesouraria²⁴.

²¹ O ORPHEÃO Rio Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 set. 1930, contracapa.

²² Escritos de Reinaud Jung, que constam no *histórico* que integra o primeiro livro de atas do Orpheão Rio Grandense, livro iniciado em 13 de agosto de 1934, quando é lavrada a Ata nº 1 (CORTE REAL, *op. cit.*, p. 140).

²³ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 141.

²⁴ ORPHEÃO Rio Grandense. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 17 set. 1930, p. 10.

Em pouco tempo a sociedade começava a tomar forma, com local para ensaios, livros para registros, distintivos e constantes chamadas em diferentes jornais para atrair novos sócios. Os convites para participação de eventos através da imprensa eram constantes e em 26 de setembro de 1930 a imprensa anunciava que a Sociedade já contava com 20 sócios cantores.²⁵ Além dos ensaios, o maestro Léo Schneider oferecia, uma hora antes, um curso de teoria e solfejo musical sem custo algum, para, segundo anunciado na imprensa, “os senhores cantores que ainda não estejam [estivessem] bastante aprofundados nos conhecimentos da técnica musical”.²⁶

A sociedade de canto Orpheão Rio Grandense foi criada com três características distintas: era formada por cantores amadores, tinha o propósito de cantarem somente em língua portuguesa e o coro era exclusivamente masculino. Cada uma dessas características coloca o Orpheão num contexto próprio, inserido nas práticas culturais de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX. Foi uma sociedade de canto amadora, com o intuito de elevar a música culta. Nesse contexto, é necessário pensarmos como se desenvolveu o amadorismo na cidade de Porto Alegre. Ao abordar a passagem do amadorismo à profissionalização dos músicos em Porto Alegre entre a primeira metade do século XIX e o início do século XX, Lucas apresenta três momentos:

O primeiro momento (da primeira metade do século XIX ao final da década de 1870) compreende uma fase na qual a música inexistia como atividade independente (estava associada ao culto religioso ou ao teatro), sendo profissão ligada às camadas inferiores da população. O que distingue nesta fase o profissional do amador é o fato de pertencerem a diferentes classes sociais. O segundo momento (décadas de 1880-1890) corresponde à expansão do amadorismo sob a forma de sociedades de concerto organizadas por e para elementos de classe dominante e setores médios urbanos, enquanto que os profissionais da fase anterior estão sendo substituídos por estrangeiros. O último (final do século XIX ao início do século XX) refere-se à reavaliação que sofre a música como profissão a partir do contato com padrões importados, passando a ser exercida pela classe dominante – setores médios e incorporando, das etapas antecedentes, aspectos do amadorismo que possam distanciá-la de qualquer associação com o trabalho das camadas inferiores.²⁷

Segundo essa autora, na passagem do século XIX para o século XX, o amadorismo ganha força entre os setores médios e de classe dominante, fazendo surgir

²⁵ EXPOSIÇÃO de Flôres. **A Federação**, Porto Alegre, 26 set. 1930, p. 6.

²⁶ *Ibidem*, p. 6.

²⁷ LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: DACANAL, José H.; GONZAGA, Sergius. (Org) **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 150-67. p. 151.

inúmeras sociedades musicais amadoras, entre orquestras, corais, etc. A música que antes era praticada por profissionais pertencentes às classes economicamente inferiores, como parte de cultos religiosos e funções teatrais, dá lugar aos concertos de músicos amadores pertencentes às classes mais abastadas. Essa expansão do movimento musical amador está relacionada ao crescimento de setores sociais capazes de financiar uma atividade musical independente.²⁸

Nesse sentido percebemos o Orpheão Rio Grandense inserido nessas novas concepções, pois devemos considerar que, embora Lucas coloque essa fase como final do século XIX, ela se estende ao longo das primeiras décadas do século XX, ocorrendo paralelamente à fase seguinte. Esse fato se evidencia à medida que encontramos ainda diversas sociedades de músicos amadores pela cidade por essa época, como é o caso do Clube Haydn que, criado em 1897 com o objetivo de promover a “música elevada”, manteve uma orquestra com profissionais e amadores por 71 anos, promovendo em Porto Alegre concertos instrumentais e vocais.²⁹

Paralelamente a essa valorização do amadorismo, Lucas nos coloca que no início do século XX começam a aparecer músicos profissionais oriundos das camadas médias e altas da sociedade. Tratando-se do Orpheão Rio Grandense, temos Léo Schneider, o primeiro regente da sociedade representando esse músico profissional. Schneider havia se formado em piano pelo Instituto Brasileiro de Piano³⁰ no ano de 1926 e em 1930 concluiu o curso de regência ministrado pelo professor José Leonardi, então regente da Banda Municipal de Porto Alegre.³¹ Schneider teria uma longa carreira como intérprete e compositor em Porto Alegre, e dirigir um coral naquele momento, quando iniciava sua carreira, pode ter tido um especial significado a esse músico, pois colocaria em prática seus conhecimentos. Era o início da sua profissionalização.

Vemos assim o Orpheão inserido nessas transformações ocorridas no campo da música na passagem do século. Temos uma instituição de amadores, onde a concepção de música como uma espécie de recreação se achava presente. Os amadores do

²⁸ *Ibidem*, p. 159.

²⁹ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 41.

³⁰ O Instituto Brasileiro de Piano foi um curso de Música criado em 1917 por João Schwarz Filho. Em 1933 foi transformado em uma escola de Música com o nome de Conservatório Mozart (CORTE REAL, *op. cit.*, p. 207).

³¹ A Banda Municipal de Porto Alegre foi criada em 19 de maio de 1925 na gestão do Prefeito Otávio Francisco da Rocha (CORTE REAL, *op. cit.*, p. 51).

Orpheão, ao que tudo indica, faziam parte da classe média³², e representavam, portanto, os valores remanescentes do final do século anterior. Simbolizavam, ao mesmo tempo, a profissionalização da classe musical vinda dessa mesma classe social, na figura de Léo Schneider.

Outra característica inicial do Orpheão Rio Grandense era o propósito de promover o canto em vernáculo. Sendo a maior parte dos integrantes do grupo provindos de corais de sociedades germânicas, certamente a língua alemã era cultivada, inclusive nos cantos. Essa prática só mudaria em meados da década de 1940, quando eclodiu a II Grande Guerra e passou-se a coibir qualquer manifestação alemã no Brasil, mas por ora, era o que predominava. Talvez por ter nascido a ideia da sociedade quando ensaiavam uma versão do Hino Nacional Brasileiro, a ideia do canto em vernáculo tenha dali surgido, fato esse que era anunciado pela imprensa como a primeira e única no Brasil³³ e pelo próprio Baldauf, quando escreveu sobre a fundação do Orpheão (como citado anteriormente). Havia então a expectativa de serem pioneiros neste sentido.

E ainda, o fato de o Orpheão Rio Grandense nascer como um grupo coral masculino pode ser pensado a partir do fato de que em Porto Alegre, no início dos anos 1930, havia vários grupos corais masculinos, como o coro de homens da Cathedral Metropolitana, o coro masculino do maestro da Capela São José, o coro dos Irmãos Maristas do Gymnasio do Rosário, entre outros.³⁴ E, como nos explicou Baldauf, a maioria dos cantores convidados a participarem da apresentação da composição e do arranjo de Oberstetter provinha da Sociedade Eintracht. Essa sociedade possuía um coro masculino, criado em 26 de janeiro de 1881, e tinha em seu histórico algumas passagens, digamos, gloriosas para a época. Em 1922, apresentou na Turner Bund (atual Sogipa) a primeira opereta em Porto Alegre, *Gute Nacht Herr Fischer*, e em 1924, no Festival Estadual de Coros em homenagem ao Centenário da Imigração Alemã no RS, realizado em Porto Alegre, obteve o 1º lugar, conquistando o Escudo, a Medalha de Ouro e a Taça Comemorativa. Além disso, participou de dois eventos beneficentes em prol da construção do Hospital Moinhos de Vento. O primeiro, em 1924, com o grande *Wagner-Konzert* e o segundo, em 1928, com a segunda apresentação de opereta,

³² No capítulo 3 será apresentado o perfil desses amadores, predominantemente na década de 1940, traçado a partir de fichas cadastrais preenchidas pelos associados no momento da sua adesão à sociedade, que poderá confirmar esse dado.

³³ NOITES Lyricas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 jun. 1932, p. 7.

³⁴ O TE-DEUM da Victoria. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 out. 1930, p. 6.

a *Casta Suzanna - Die keusche Susanna* - no Teatro São Pedro, sob a regência do maestro convidado Milton de Calasans. Encerrou suas atividades durante a II Guerra Mundial, em virtude das perseguições que eram realizadas aos cidadãos de origem alemã naquele período.³⁵ Nota-se que era um coro bastante influente em Porto Alegre, sinal de que coros masculinos tinham seu espaço no meio social e cultural, o que pode ter influenciado o Orpheão Rio Grandense a continuar sendo um coral dessa natureza. Também temos que considerar o fato de que a formação masculina provenha de a sociedade ter se formado a partir da apresentação de um arranjo do Hino Nacional para vozes masculinas, resolvendo o grupo continuar com esta característica. Veremos que logo isso se alterará, e as mulheres marcarão presença nos concertos do Orpheão Rio Grandense.

1.2 As primeiras atividades da Sociedade de Canto

Mal desponta o ano de 1931 e o Orpheão já inicia suas atividades. O primeiro ensaio do ano foi marcado para o dia 13 de janeiro na sede da Sociedade Espanhola.³⁶ Notamos aqui uma mudança do local dos ensaios, pois eram inicialmente realizados no Auditório Araújo Viana e agora na Sede da Sociedade Espanhola, sinal de que a sala do Auditório Araújo Viana, antes cedida pela prefeitura, não estava mais disponível para o Orpheão. As aulas ministradas por Léo Schneider antes dos ensaios seguiam acontecendo. Continuavam os vários chamamentos feitos pela imprensa local aos sócios para os ensaios, destacando sempre a boa qualidade vocal que o conjunto estava atingindo. No mês de abril de 1931 começou a ser anunciada a preparação de um concerto no Teatro São Pedro, ao qual tomariam parte, além do grupo de cantores amadores, “artistas consagrados em nosso meio”.³⁷ O anúncio se referia a Dora Assmuss-Graudenz (violinista) e Carmen Braga (soprano), duas musicistas que vinham atuando em Porto Alegre há algum tempo. O coro já contava com trinta componentes (ainda exclusivamente masculino) e estava previsto um solo do barítono Werner Schneider, também atuante no meio musical porto-alegrense.³⁸ A julgar pelos vários anúncios do concerto, a expectativa era grande.

³⁵ CORO masculino 25 de julho de Porto Alegre. **Origem**. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.25brasil.com.br/coromasculino/historico.html>. Acesso em: 12 jan. 2017.

³⁶ ORPHEÃO Rio-Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 jan 1931, p. 5.

³⁷ ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 abr. 1931, p. 3.

³⁸ ORPHEÃO Rio-Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 abr. 1931, p. 2.



Figura 2: Anúncio do primeiro concerto do Orpheão Rio Grandense
Fonte: Correio do Povo.³⁹

O concerto aconteceu na data prevista e foi considerado o primeiro da Sociedade, pois na ocasião da apresentação feita com as composições do Maestro Oberstetter ela ainda não havia se formado como tal. As participações nos eventos no ano de 1930 foram de pequeno porte e nada exclusivamente do Orpheão. Era de fato, o concerto inaugural do Orpheão Rio Grandense como uma sociedade de canto.



Figura 3: Face do programa do primeiro concerto do Orpheão Rio Grandense
Fonte: CORTE REAL⁴⁰

O repertório foi cantado em vernáculo, e o que não pode deixar de ser sinalizado é a presença feminina nesse primeiro concerto. Embora o coral permanecesse exclusivamente masculino, duas musicistas tiveram sua participação no concerto, a

³⁹ THEATRO São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 mai. 1931, p. 11.

⁴⁰ CORTE REAL, op. cit., p. 143.

violinista Dóra Assmus-Graudenz e a soprano Carmen Braga. Estava aberto o caminho para o Orpheão Rio Grandense e, a partir do sucesso desse primeiro concerto, começaram manifestações para que o Orpheão se consolidasse como uma sociedade de fato. Escreve Corte Real:

Como não possuísse o Orpheão Rio-Grandense, até 1931, normas definidas que regessem seu destino, foi apresentado à sua diretoria um projeto de estatutos, em 19 de maio de 1931. Submetido tal projeto à consideração da assembléia geral extraordinária, efetuada em 5 de junho de 1931, foi ele rejeitado. No entanto, ficou acente (sic) que a sociedade continuaria a desenvolver sua atividade artística “sem forma definida de direção”.⁴¹

Corte Real não especifica quem fez essa proposição nem os motivos pelos quais ela foi negada, mas ao que parece, apesar da tentativa, eles não estavam prontos para oficializar a sociedade. No entanto, pelo que vimos até o momento, estavam agindo como tal, pois realizavam assembléias e tinham uma direção que, no momento estava representada pela figura do presidente Nicolau Birnfeld Filho.

No ano de 1932 o segundo concerto passou a ser anunciado, porém fora adiado várias vezes, ora pela indisponibilidade do Teatro São Pedro, ora por luto de integrantes do grupo, e acabou não acontecendo. Somente no ano seguinte o segundo concerto oficial aconteceu e o ano de 1933 entra com mudanças na estrutura da Sociedade. No mês de janeiro já estavam acontecendo os ensaios, que continuavam a realizar-se na sede da Sociedade Espanhola, e havia a promessa de uma surpresa “para os apreciadores da boa música”.⁴² Uma das novidades era o novo maestro do coro:

Léo Schneider decide deixar o cargo, alegando razões de ordem particular.⁴³ Não há indícios de que tenha havido algum desentendimento, pois além de existirem nos jornais da época vários anúncios divulgando projetos pessoais seus, nos anos seguintes Leo Schneider faria eventuais participações nos concertos do Orpheão.

Quem assumia agora a regência era José Leonardi⁴⁴, que era também maestro da Banda Municipal de Porto Alegre e havia sido professor de Leo Schneider em um curso

⁴¹ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 144. Corte Real obteve esta informação a partir dos escritos de Reinaud Jung que, em 1934, anexou a primeira ata do Orpheão o histórico da sociedade escrito por ele. Infelizmente, só temos acesso a esses escritos através do livro de Corte Real, pois essa documentação se perdeu.

⁴² ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 fev. 1933, p. 3.

⁴³ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁴ José Leonardi nasceu em 12 de maio de 1880, em Mascalucia, Itália. Formou-se no Conservatório di Musica V. Bellini, de Palermo, como professor de instrumentação para banda em 1906. Naturalizou-se cidadão brasileiro em 1941 e faleceu em 3 de junho de 1957 em Porto Alegre (CORTE REAL, *op. cit.*, p. 49).

de regência. No dia 5 de maio de 1933 o Jornal Correio do Povo noticiou um grande concerto do Orpheão. Esse texto nos traz informações que evidenciam mudanças na sociedade.

(...) A associação para esta magnífica noitada de linda música, é indescritível e desde já, há grande número de pedidos para localidades. **O produto da renda do espetáculo será em benefício dos cofres do Orpheão, pois esta sociedade luta com dificuldades para sua manutenção, em vista de só possuir como renda a módica contribuição que os seus sócios, amadores de canto, fazem mensalmente.**

(...) A grande massa coral do Orpheão, sob a batuta do maestro José Leonardi, apresentar-se-á com o efetivo de **70 cantores de ambos os sexos**, divididos entre as seguintes vozes: sopranos, primeiros e segundos tenores, contraltos, barítonos e baixos.

Será apresentado todo o 3º ato da ópera “Nabuccodonosor” de G. Verdi com as seguintes solistas: Abigail, soprano, exma. Sra. D. Elsa BersaniTschoepcke; “Nabuccodonosor”, barítono, sr. Renaud Yung; “Zacharias”, baixo, sr. Antonio Carlos Hartlieb Lima, e “Abbdalo”, tenos, sr. Luiz Waldemar Blanck. **Além desta formidável obra, figurarão no mesmo programa: “I Lombardi della prima Crociatta” também de Verdi, “Tanhauser” de R. Wagner e “Madame de Butterfly” de G. Puccini.**⁴⁵ (grifos meus).

Vemos que o Orpheão se refere às suas dificuldades financeiras. Essa é a primeira “queixa” das muitas que foram encontradas durante a coleta de dados para este trabalho. Ao longo de seus 22 anos, as menções à situação financeira são uma constante, não perdendo, a diretoria e a imprensa, a oportunidade de alertar os sócios e o público em geral de que sua receita era sempre insuficiente para se manter. Depois temos uma referência à existência de um coral feminino; havia chegado ao fim a “hegemonia” masculina e as mulheres já faziam parte da sociedade. E por último, temos o repertório a ser cantado: trechos de óperas. Vemos cair por terra a característica inicial do Orpheão de cantarem somente em vernáculo. Ou seja, o Orpheão Rio Grandense toma nova forma e se reestrutura a partir desse segundo concerto.

O concerto aconteceu no dia previsto, 16 de maio, porém não pode ser realizado no Cine Imperial, como haviam anunciado, devido a programação dos filmes, mas sim no Teatro São Pedro. Os preços dos ingressos, mesmo sendo o São Pedro quase três vezes menor que o Imperial, foram mantidos,⁴⁶ nos fazendo imaginar que o Orpheão teria mais um prejuízo com essa diminuição de capacidade de público.

⁴⁵ ORPHEÃO Rio Grandense e o seu grande espetáculo de arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 mai. 1933, p. 4.

⁴⁶ *ibidem*.



Figura 4: Foto tirada na Praça da Matriz, por ocasião de um ensaio
Fonte: Correio do Povo⁴⁷

Acontecido o grande concerto, a crítica jornalística, como era de costume, traçou honrosos elogios ao coro e aos solistas. Fez apenas uma ressalva quanto ao coro feminino afirmando que “ressente-se de falta de trabalho mais sério”⁴⁸.



Figura 5: Maestro José Leonardi
Fonte: Correio do Povo⁴⁹

O concerto foi repetido no Auditório Araújo Viana no dia 21 de maio “tendo em vista o grandioso sucesso [e como] uma prova de agradecimento e reconhecimento do Orpheão à municipalidade que de uma forma tão gentil, emprestou o concurso da

⁴⁷ ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, 16 de maio de 1933, contracapa.

⁴⁸ NOTAS de Arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 mai. 1933, p. 5.

⁴⁹ NOTAS de Arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 mai. 1933, p. 5.

excelente Banda Municipal”.⁵⁰ O fato de José Leonardi ser regente das duas instituições dava alguns privilégios ao Orpheão, que tinha a sua disposição a Banda Municipal, sem custos.

Nos meses seguintes o Orpheão participou de alguns concertos, como o das comemorações do 37º aniversário do Club do Comércio⁵¹ e outros de menor porte. No dia 5 de outubro de 1933, o jornal *Correio do Povo* anunciava, não na coluna sobre artes, mas na sessão “Associações”, algumas alterações na sociedade.

ORPHEÃO Rio Grandense – Realizou-se, terça-feira última, uma sessão do Conselho Deliberativo dessa sociedade conforme havia sido anunciado. Às 20 horas em ponto foi dada abertura a sessão pelo Sr. Renaud Jung, tendo o mesmo explicado aos presentes o motivo de tal reunião. Foi efetuada a eleição para os cargos de presidente, secretário e tesoureiro, tendo os mesmos recaído nos seguintes senhores: Presidente, Renaud Jung; Secretário, Hugo V. Ferlauto; tesoureiro, Hugo Lunardi; suplente, Ivo Marsiaj Noll. A seguir foram tratados diversos assuntos de interesse, entre os quais o da realização brevemente do 2º concerto da temporada deste ano. As 8 ¾ foi pelo Sr. presidente encerrada a sessão. Realizou-se a seguir o ensaio das peças para o próximo concerto, o qual teve uma animadora afluência. Sábado próximo no Instituto Corsi o maestro Leonardi fará o ensaio para a parte feminina.⁵²

Reinaud Jung permaneceria no cargo até 1952, ano em que a sociedade encerrou suas atividades, porém o maestro José Leonardi logo deixaria o cargo. Quem assumiu a regência do grupo foi o músico Roberto Eggers (1899-1984). Iniciava-se uma nova fase do Orpheão, com status oficial de sociedade e com empreendimentos audaciosos.

Embora desde sua fundação constituíssem um quadro diretivo, tendo Reinaud Jung como presidente, o Orpheão Rio Grandense ainda atuava “sem forma definitiva de direção”. Lembremos que um projeto de estatutos, apresentado em 19 de maio de 1931 fora rejeitado. Agora, no entanto, pelo êxito da temporada, o grupo resolve

(...) estabelecer uma situação definida ao aprovar seus primeiros estatutos. Desde então, as seguintes prescrições passaram a constituir o objetivo do Orpheão “congregar os amadores de canto, cultivar e estimular o entusiasmo pela música e pelo canto, principalmente em vernáculo, promovendo concertos corais, só de homens ou mistos, concertos de solistas e representações musicais completas, quer sejam de operetas ou óperas”.⁵³

⁵⁰ ORPHEÃO Rio Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 mai 1933, p. 7.

⁵¹ ORPHEÃO Rio Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 jun 1933, p. 11.

⁵² ASSOCIAÇÕES. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 out 1933, p. 4.

⁵³ ARTIGO segundo, cap. Primeiro dos Estatutos do Orpheão Rio Grandense. In: Ata n. 2, de 30 ago. 1934 *apud* CORTE REAL, *op. cit.*, p. 147.

Vemos aqui concretizada a abertura que se deu naquele pequeno grupo coral masculino de 1930. As apresentações do coral masculino seguiam, o que podemos confirmar pelo evento noticiado pela Radio Gaúcha para o dia 28 de março de 1934, a participação do Orpheão num programa de músicas sacras. Foi anunciado o seguinte repertório: *Agus Dei* e *Kyrie*, de Fr. Assemacher, *Stabut Mater* de Nanini e *Popole Meus*, de Palestrina, com a informação de que “essas peças serão executadas pelo coro a quatro vozes do Orpheão Rio Grandense: primeiros e segundos tenores, barítonos e baixos”⁵⁴, abrindo-se agora para concertos de corais mistos. E a palavra “principalmente”, antes da palavra “vernáculo”, nos mostra, oficialmente, o abandono da exclusividade do canto em língua portuguesa. A única característica inicial mantida é a congregação de cantores amadores, que permaneceria até o ano de 1944, quando outras sensíveis mudanças afetariam o Orpheão.

A grande novidade do ano de 1934 foi a realização de uma temporada lírica pelo Orpheão quando foram encenadas quatro óperas completas com a participação exclusiva de amadores locais. As temporadas se repetiram nos anos de 1935 e 1936, tendo como repertório as seguintes óperas:

1934	1935	1936
<i>La Tosca</i> <i>La Bohème</i> <i>Rigoletto</i> <i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Madama Butterfly</i> <i>Il Trovatore</i> <i>La Traviata</i>	<i>La Traviata</i> <i>Il Trovatore</i> <i>Rigoletto</i> <i>Lucia di Lammermoor</i> <i>La Bohème</i>

Quadro 1: Óperas encenadas na primeira fase das temporadas líricas.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Em grande parte, a primeira temporada aconteceu por influência de Roberto Eggers, o novo regente do grupo. Eggers participava de outro grupo de amadores, o grupo Noites Líricas, liderado por Emílio Baldino, que havia encenado uma ópera completa em 1933. Eggers conseguiu unir estes dois grupos de amadores para realizar a temporada de 1934, incrementando a massa coral do Orpheão Rio Grandense.

A temporada foi um sucesso, mas a união dos dois grupos não foi adiante, pois um desentendimento entre Emilio Baldino, o líder do Grupo das Noites Líricas e alguns integrantes do Orpheão Rio Grandense provocou a separação dos grupos. Em 1935 e 1936 cada um dos grupos realizou sua própria temporada, sendo que em 1936, Roberto Eggers se afasta do Orpheão Rio Grandense para liderar, junto com Emilio Baldino, o

⁵⁴ ORPHEÃO Rio Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 mar 1934, p. 11.

Grupo das Noites Líricas. Esse afastamento de Eggers causa alguns problemas ao Orpheão e resulta numa substituição da regência por uma mulher, Conceição Teixeira.⁵⁵

1.3 A presença feminina no Orpheão

O Orpheão passou por várias transformações ao longo de sua história que não poderiam ter acontecido sem a participação das mulheres, pois a própria iniciativa de organizarem temporadas líricas tornou a participação feminina obrigatória. Elas exerceram papéis importantes e por vezes foram protagonistas da história.

No ano de 1933 aparecem os primeiros indícios da existência de um coral feminino no Orpheão Rio Grandense: “A grande massa coral do Orpheão, sob a batuta do maestro José Leonardi, apresentar-se-á com o efetivo de 70 cantores de ambos os sexos, divididos entre as seguintes vozes: sopranos, primeiros e segundos tenores, contraltos, barítonos e baixos”⁵⁶. Uma vez que não foram encontradas referências ao coral feminino nos anos anteriores, supõe-se ter sido esta a primeira apresentação de um coro feminino do Orpheão Rio Grandense.

No ano de 1934 vemos uma sensível alteração nesse quadro de tímida participação feminina. Quando o Orpheão Rio Grandense se juntou às *Noites Líricas*, a primeira temporada lírica oportunizou o engrandecimento do coral feminino, que, além de unirem-se ao coral feminino das Noites Líricas também tiveram a colaboração das alunas da professora Olga Pereira.⁵⁷ Consolida-se assim a presença feminina no Orpheão Rio Grandense, tanto com o fortalecimento do coral como com a presença das solistas que atuaram nas óperas da temporada. O coro feminino de 1934 foi registrado pela imprensa, quando foi publicada uma foto em jornais e revistas da época.

⁵⁵As temporadas líricas promovidas pelo Orpheão Rio Grandense serão descritas e analisadas no Capítulo 2 desta Tese.

⁵⁶ ORPHEÃO Rio Grandense e o seu grande espetáculo de arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 mai 1933, p. 4.

⁵⁷ A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 jul. 1934, p. 17.



Figura 6: Coro Feminino do Orpheão Rio Grandense.
Fonte: Diário de Notícias⁵⁸

Elas não foram identificadas nesta fotografia, mas certamente entre elas está Conceição Teixeira, que fazia parte do coral feminino do Orpheão Rio Grandense. Não há dados biográficos sobre essa mulher na literatura vigente, então não sabemos sobre sua vida pessoal e nem mesmo sobre sua formação musical. O que temos são informações sobre sua atuação no Orpheão que nos levam a crer na sua importante influência para a consolidação desse coral, e que sua atuação possa ser tomada como indício do fortalecimento da participação da mulher nessa sociedade de canto. A primeira referência a sua atuação está na declaração feita por Wanda Brockmann, uma das instrutoras da Escola de Economia no Lar e participante do coral feminino do Orpheão, em entrevista ao Jornal Correio do Povo no ano de 1935.

Os esforços para levar a bom termo os nossos trabalhos foram extraordinários, especialmente no início dos ensaios do coro feminino, o que foi feito três vezes por semana e ainda a noite, em ensaios gerais. Mas, enfim, nossos esforços foram coroados de pleno êxito. O coro sempre esteve firme, o que muito se deve a senhorita Conceição Teixeira, incansável até o último momento em que foi necessário seu trabalho. A senhorita Conceição foi, pode-se dizer o braço direito do maestro Roberto Eggers, o qual, por sua vez, teve a responsabilidade do coro masculino e de todos os solistas.⁵⁹

O que temos nesse primeiro momento é Conceição Teixeira sendo o “braço direito” de Eggers, no papel de auxiliar do maestro. Já no ano seguinte, alguns fatores alteram sensivelmente esse papel de Conceição no Orpheão. Ela foi a redatora de uma carta assinada pelas integrantes do coral feminino do Orpheão e endereçada ao maestro Roberto Eggers por ocasião da sua saída do grupo (em função das desavenças entre Baldino e membros do Orpheão). A carta pedia encarecidamente que Eggers

⁵⁸ O MARAVILHOSO côro feminino da temporada lírica de 1934. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 15 jul. 1934, p. 23.

⁵⁹ A RÉCITA de amanhã de Noites Lyricas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 set 1935, p. 13.

permanecesse no Orpheão e revelava que, caso “certo elemento” permanecesse no Orpheão (referindo-se a Emilio Baldino) as coralistas se retirariam por proibição de seus familiares.⁶⁰

As razões das desavenças com Baldino não foram totalmente esclarecidas, mas ele próprio, como veremos mais adiante, nos dá algumas pistas que teriam sido de ordem financeira. Fica claro que as famílias não permitiriam que essas mulheres frequentassem ambientes com elementos de integridade duvidosa. De acordo com Clarisse Ismério⁶¹, devido à influência do positivismo de August Comte, amplamente disseminada por Julio de Castilhos no Rio Grande do Sul no final do século XIX, a repressão da mulher foi potencializada. Como “rainha do lar” deveria se recatar a esse espaço e submeter-se ao pai e ao marido. Ao mesmo tempo, o conteúdo da carta como um todo nos mostra a atitude das mulheres em organizarem-se e lutarem para manterem seu espaço. A preocupação era manter aquele que lhes estava proporcionando algo que para elas era prazeroso e tinha uma grande importância social. A possibilidade de perder Eggers como regente poria em risco um espaço que significava a elas não só a elevação e disseminação da música culta, mas também a perda de um espaço de sociabilidade.

Eggers não permaneceu no Orpheão e naquele ano (1936) encenou sua ópera *Farrapos* com o grupo das Noites Líricas. A solução que o Orpheão encontrou para o problema foi bastante significativa: Conceição Tavares assumiu a regência de ambos os coros e, a julgar pela crítica da imprensa, teve um bom desempenho. Alguns exemplos:

Na ópera *Il Trovatore*: “O ótimo corpo coral do Orpheão, sob a brilhante direção de Conceição Teixeira, foi outro elemento decisivo de êxito, recebendo fortes e merecidos aplausos”⁶².

Na ópera *La Traviata*: “Os coros, sob a inteligente direção da Srta. Conceição Teixeira, surpreenderam pela segurança e afinação”⁶³.

Na ópera *La Bohème*: “Os coros mantiveram-se bastante equilibrados, evidenciando o carinho com que foram ensaiados pela professora Conceição Teixeira”⁶⁴.

Vemos aqui uma mulher assumir, pela primeira vez, um cargo de liderança no Orpheão Rio Grandense. Percebemos com isso que a participação feminina naquela

⁶⁰ O conteúdo da carta encontra-se nos anexos.

⁶¹ ISMÉRIO, Clarisse. **Mulher: a moral e o imaginário**. 1889-1930. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

⁶² TEMPORADA lírica do Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 out. 1936, p. 11.

⁶³ TEMPORADA lírica do Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 out. 1936, p. 8.

⁶⁴ ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 nov. 1936, p. 6.

sociedade, que nascera exclusivamente masculina, estava definitivamente consolidada. E certamente devemos isto, em grande parte, à Conceição Teixeira, pois soube tomar a frente e assegurar o espaço feminino na sociedade de canto.

1.4 Um período de pouca atuação, mas de muitas mudanças: 1937-1942

O Orpheão Rio Grandense, depois da temporada lírica de 1936, passou por um período bem menos atuante. Corte Real analisa esta fase da seguinte forma:

O início da Segunda Guerra Mundial em 1939, a enchente que assolou Porto Alegre em 1941 e a grande seca de 1942 constituíram fatores que originaram embaraço financeiro ao Governo do Estado, fenômeno que prejudicou o trabalho artístico do Orpheão.

A montagem de um espetáculo lírico, por sua natureza de mensagem múltipla, implica a mobilização de um conglomerado de fatores indispensáveis à sua efetivação. Essa multiplicidade de agentes de que lança mão acarreta-lhe despesas de vulto que, sem o mecenato particular ou governamental, torna a empresa inexecutável, por ser deficitária a renda oriunda de tal fonte.

(...) Em última análise, não contando o Orpheão com o mecenato governamental, durante o período que vai de 1937 a 1943, seu trabalho artístico esmoreceu.⁶⁵

No Rio Grande do Sul, principal reduto da imigração alemã, a Segunda Guerra Mundial causava interesse e medo. Porto Alegre havia tido um período de prosperidade na década de 1930, porém as incertezas diante da guerra começavam a afetar os negócios, pois a Alemanha era um dos principais destinos da produção industrial da cidade.⁶⁶ Junto a isso, entre 10 de abril a 14 de maio de 1941, Porto Alegre teve um índice recorde de 619,4 milímetros de precipitação, causando a maior enchente jamais enfrentada na cidade. Todo o parque industrial da cidade, concentrado na Zona Norte, estava sob as águas. Grandes indústrias, como a Renner, a Gerdau, a Fiação Porto Alegrense, paralisaram suas atividades. Só na fábrica de tecidos Renner mais de 2 mil operários ficaram sem trabalho. As ruas ficaram inundadas, residências, comércios, tudo embaixo d'água.⁶⁷ E, ironicamente, no verão de 1942-1943, uma violenta seca atingiu o Rio Grande do Sul.

⁶⁵ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁶ GUIMARÃES, Rafael. **A enchente de 41**. Porto Alegre: Libretos, 2013. p. 22.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 56-7.

Em meio a todas estas tragédias e a transformação da cidade, o Orpheão mantinha-se tímido, sem muita divulgação na imprensa sobre a sociedade. É preciso considerar que o Jornal Correio do Povo, principal fonte da presente pesquisa, diminuía a quantidade de folhas do jornal devido ao alto custo do papel, sendo ainda a maior parte do espaço ocupado com notícias sobre a Guerra. De acordo com Galvani (1994)

(...) demonstrando o conhecimento de causa com que se agia na época, já no dia seguinte, [ao anúncio do início da Segunda Guerra Mundial] o *Correio* informava aos leitores que suas edições seriam reduzidas para 10 ou 12 páginas, com a total “compressão da matéria em geral”, e dizendo que o espaço seria mantido para notícias de geral interesse, sendo todas as demais informações publicadas de forma sucinta.⁶⁸

De fato, os periódicos publicados neste período silenciaram-se em relação ao Orpheão, pois são raras as publicações referentes à Sociedade. Isso não significa que o Orpheão tenha paralisado totalmente suas atividades; talvez apresentações e participações em pequenos eventos tenham acontecido, mas certamente não houve grandes eventos envolvendo a Sociedade.

Um dos raros registros que temos trata-se de um recorte de jornal de periódico não identificado localizado no Acervo de Roberto Eggers (MHVSL). Por ocasião do décimo aniversário do Orpheão Rio Grandense, fez-se uma retrospectiva da sua trajetória. Esse texto nos dá uma ideia das esporádicas atuações da Sociedade.

Transcorreu, ontem, o 10 ° aniversário da fundação do Orpheão Rio-Grandense, que realizou seu primeiro concerto orfeônico no dia 14 de setembro do ano de 1930 no Auditório Araújo Viana, sob a regência do maestro Léo Schneider. Naquela ocasião era seu diretor o sócio fundador Sr. Nicolau Birnfeld Filho. Daquela data até o presente, elevado tem sido o número de concertos realizados pelo Orpheão, destacando-se, entre outros, um em 5 de maio de 1931; 16 de maio de 1933; 24 de maio de 1933, sendo que este foi repetido algumas vezes gratuitamente no auditório, tendo sido assistido por mais de vinte mil pessoas. A 17 de junho daquele mesmo ano, foi o concerto repetido, a pedido, no Clube do Comércio. A 30 de março de 1934, sob a direção do maestro Roberto Eggers, foi levado a efeito, na Rádio Gaúcha, um grande concerto, somente de músicas sacras. A 16 de junho daquele ano, foi realizada a primeira temporada lírica no Teatro São Pedro com 14 representações. Em 19 de junho de 1935, foi realizado um dos maiores acontecimentos teatrais em homenagem ao Centenário Farroupilha, no qual tomaram parte as figuras de maior projeção em canto e música desta capital. No dia 3 de setembro do mesmo ano, o notável trabalho foi representado no Teatro Independência de São Leopoldo, sob o patrocínio do edil daquele município. A seguir, outros concertos foram organizados nas seguintes datas: 19 de outubro de 1936, 5 de setembro de 1938, 9 de novembro de 1939.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 339.

No corrente ano, no dia 15 de agosto, o Orpheão Rio-Grandense contribuiu com seu auxílio para o concerto orfeônico da Prof^a Ceição de Barros Barreto, realizado no Teatro São Pedro.

Eis, ai, em rápidas notas, uma apreciável soma de trabalhos do Orpheão Rio-Grandense, que dessa maneira tem contribuído grandemente para engrandecer cada vez mais o nome do Rio Grande.

Conforme dissemos, o primeiro presidente eleito que regeu os destinos do Orpheão de 1930 a 1931. Foi o Sr. Nicolau Birnfeld Filho; o segundo foi o Sr. Hugo Lunardi, entre 1931 e 1932 e, por último, isto é, desde 1932 até a presente data, em virtude de sucessivas reeleições, se encontra a frente dos seus destinos o Sr. Renaud Jung, que, mercê de seu dinamismo e verdadeira dedicação, tem sido sua permanência exigida, e o Orpheão Rio-Grandense tomado um impulso bastante grande.

Ontem, por motivo do transcurso do 10º aniversário de fundação teve lugar na sede social (Auditório Araújo Viana), um animado baile que se prolongou até tardias horas da noite, em cuja ocasião foram servidos frios e líquidos aos presentes, tendo sido trocados vários brindes.⁶⁹



Figura 7: Foto publicada por ocasião do 10º aniversário do Orpheão Rio Grandense
Fonte: Acervo Roberto Eggers (MHVSL).⁷⁰

Nesse pequeno artigo o Orpheão Rio Grandense tenta preservar sua história. Destaca suas principais ações, reinventa seu passado e glorifica seus feitos. Sobre a invenção da história, Pesavento (2004) escreve:

Partamos da ideia de que os homens, através de sua história, sempre criaram para si formas de representar o mundo e a si próprios. Ou seja, dotaram espaços, atores e práticas de significados, significados esses que pautaram condutas, criaram valores, normalizaram comportamentos, delinearum perfis e orientaram a percepção de mundo. Dá-se o nome de imaginário a esta

⁶⁹ O 10º ANIVERSARIO do Orpheão Rio Grandense. Periódico não identificado - Acervo Roberto Eggers. MHVSL.

⁷⁰ *Ibidem.*

capacidade, essencialmente humana, de representar um mundo por um mundo paralelo de sinais, capacidade mental que se expressa através de imagens, palavras, ideias e práticas. O imaginário vem a ser, pois, um conjunto de representações coletivas que dá sentido à realidade. Assim, o imaginário não é o oposto do real, mas um seu outro lado, aquele que pauta a percepção e a ação e dá inteligibilidade ao mundo. É ainda nesta medida que se pode falar em construção social e imaginária da sociedade, pois vive e se tem percepção da realidade segundo significações construídas e datadas.⁷¹

Havia uma pessoa dentro do Orpheão Rio Grandense que tinha a preocupação de registrar e manter a história e a memória da sociedade de canto viva: Renaud Jung. Braço forte do Orpheão por 20 anos, tempo que se manteve na Presidência da Instituição, poucos registros sobre sua vida pessoal chegaram até nós. Esteve presente na fundação da Sociedade em 1930, cantava com o grupo, pois seu nome aparece em algumas apresentações do Orpheão, mas sua figura raramente era destaque. Mesmo à frente da Sociedade, permanecia discreto, porém, não há dúvida de Jung foi o principal responsável por essa construção do que podemos chamar de imaginário da história do Orpheão. Esta dedução foi feita através da análise de duas fontes de extrema relevância para este trabalho: quatro livros contendo dedicatórias e assinaturas de pessoas famosas que se apresentaram em Porto Alegre, e um álbum de fotografias também de personalidades famosas. Organizados por Renaud Jung, hoje se encontram na Biblioteca Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e fazem parte da Coleção Eichenberg.⁷²



Figura 8: Livros de autógrafos do Orpheão Rio Grandense
Fonte: Biblioteca Central da UFRGS⁷³

⁷¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. A construção de uma Porto Alegre imaginária – uma cidade entre a memória e a história. In: GRIJÓ, Luiz Alberto (org). **Capítulos de história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 179-208. p. 179.

⁷² Eichenberg foi um médico professor daquela Universidade, falecido em 1969. Seus livros foram doados à UFRGS e hoje formam o terceiro maior acervo de obras raras do Brasil. Entre elas, estão o álbum de fotografias e os livros de autógrafos do Orpheão. Ninguém sabe ao certo a ligação desse médico com o Orpheão. Talvez tenha sido um admirador da música lírica e por algum motivo tenha ficado com estes livros, pois não consta seu nome na lista de cantores, nem mesmo na lista de sócios do Orpheão que eram impressas nos programas de concerto das temporadas líricas dos anos 1940. Fica a dúvida de como o acervo do Orpheão tenha se perdido e o pouco do que restou tenha se espalhado por lugares incertos.

⁷³ ORPHEÃO Rio Grandense. **Álbuns fotográficos**, 1925-1952, Biblioteca Central da UFRGS. 4 álbuns.

As fotos e as assinaturas contidas nestes livros/álbuns são testemunhas de uma fase áurea do Orpheão, quando organizou temporadas líricas em Porto Alegre e passou a atuar como uma sociedade de concertos, trazendo inúmeros artistas das mais variadas áreas da arte. Sua organização e preservação mostram, num primeiro momento, que através delas pretendia-se manter viva a história que estava sendo escrita pelo Orpheão.

O primeiro dos quatro livros de autógrafos conta com cerca de 50 assinaturas, havendo páginas com assinaturas individuais e outras com várias na mesma página. Este livro difere dos outros, pois as dedicatórias são dirigidas a Renaud Jung. Considerando que o autógrafo mais antigo deste livro data de 1925, deduzimos que se tratava de um livro particular de Renaud Jung, iniciado muito antes da criação do Orpheão.

O segundo livro de autógrafos, com o título “Orpheão Rio Grandense, Autógrafos, 1”, conta com cerca de 60 dedicatórias e data entre 1944 a 1949. O terceiro, com o título “Orpheão Rio Grandense, Autógrafos 2”, conta com cerca de 53 dedicatórias ofertadas entre os anos 1947 e 1949. E por fim, o quarto livro, sem título, conta com cerca de 70 dedicatórias datadas entre 1949 a 1952. Cada dedicatória era assinada por um artista ou por um grupo deles. E o que chama atenção nestes três livros é que quase 100% das dedicatórias estavam endereçadas ao Orpheão. Renaud Jung transformou o que provavelmente era seu *hobby* na construção da história do Orpheão.

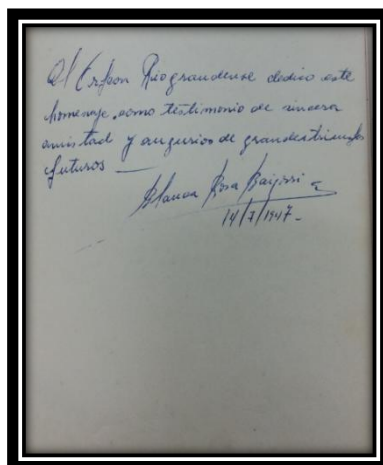


Figura 9: Dedicatória de Blanca Baigorri ao Orpheão Rio Grandense em 1947
Fonte: Segundo livro de autógrafos do Orpheão⁷⁴

Jung possuía também o *hobby* de colecionar fotografias. Um álbum fotográfico, hoje também pertencente à Coleção Eichenberg, contém aproximadamente 170

⁷⁴BAIGORRI, Blanca. Ao Orfeon Riograndense... In: ORPHEÃO Rio Grandense. **Livros de Autógrafos**, 1925-1952, Biblioteca Central da UFRGS. 4 livros, Livro 2.

fotografias de artistas que passaram por Porto Alegre e de momentos importantes do Orpheão, como jantares, reuniões e cartazes de divulgação de eventos. Por esse motivo se revelou um rico acervo iconográfico para a área da música pela variedade de fotografias ali encontradas. De acordo com Cerqueira *et al*:

Mesmo sendo uma elaboração técnica, estética, idealizada, há certa inevitabilidade em atribuir à imagem fotográfica a qualidade de ser um documento, porquanto lhe é inerente ter em sua gênese a característica de ser própria de um contexto e lugar, de ser consequência, em partes, de um contexto. (...) Pode-se notar que existe uma dualidade que permeia a todo tempo a fotografia, enquanto linguagem imagética. Ao mesmo tempo em que ela possui elementos do real, ela é uma escolha feita pelos agentes históricos, os quais procuram transmitir através dela a sua visão da instituição, das pessoas envolvidas, visão essa prenhe da dimensão simbólica constitutiva da percepção do real.⁷⁵

Pelo fato das fotos do álbum não estarem todas datadas e muitas vezes nem identificadas, fica difícil saber até que ponto tratava-se de uma coleção pessoal de Jung ou algo já idealizado para o Orpheão. No entanto, não podemos deixar de refletir sobre o fato de que, por vezes, os escritos atrás das fotografias quase sempre assinados por Jung, indicam que não era intenção do organizador do álbum que ele se tornasse público. A seguir, apresento algumas fotografias com os escritos que Renaud Jung realizava no verso.



Figura 10: Tenor Mino Brim
Fonte: Álbum fotográfico do Orpheão Rio Grandense⁷⁶

⁷⁵ CERQUEIRA, Fábio vergara *et al*. Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional. **História** (São Paulo) vol. 27 n. 2 Franca 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742008000200007. Acesso em: 11 jan. 2018.

⁷⁶ ORPHEÃO Rio Grandense. **ÁLBUM fotográfico**. Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

“Tenor Mino Brim (?). Voz bonitinha. Elemento ótimo pois canta todas as partes cabíveis e imagináveis. Permanentemente no Municipal do Rio. O único defeito é sua ridícula figura, pois é baixíssimo. Filho do mundialmente famoso tenor Brim.”⁷⁷



Figura 11: Fotografia de músico não identificado
Fonte: Álbum fotográfico do Orpheão Rio Grandense⁷⁸

“Macacos me mordam! Mas não sei quem é. Apenas posso afirmar ser violinista. Mas... seguramente deve ser um “abacaxi”, pois não o apresentamos.”⁷⁹



Figura 12: Soprano Mafalda Rinaldi
Fonte: Álbum fotográfico do Orpheão Rio Grandense⁸⁰

⁷⁷ JUNG Renaud. *In: ORPHEÃO Rio Grandense. ÁLBUM fotográfico.* Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

⁷⁸ ORPHEÃO Rio Grandense. *ÁLBUM fotográfico.* Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

⁷⁹ JUNG Renaud. *In: ORPHEÃO Rio Grandense. ÁLBUM fotográfico.* Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

“O esplêndido soprano argentina Mafalda Rinaldi. Nunca atuou em Porto Alegre. Tem esplêndida voz e é muito interessante como mulher. Obteve muito êxito na Itália. Vestida para a ópera “Cavalheiro das Rosas” de Ricardo Strauss.”⁸¹



Figura 13: Barítono Sergio Astor
Fonte: Álbum fotográfico do Orpheão Rio Grandense⁸²

“Barítono argentino Sergio Astor. Este barítono quando esteve em Porto alegre, apesar de sua bonita voz, não impressionou nada. Atualmente está com grande cartaz na Argentina. Não ouvi mais.”⁸³



Figura 14: Fotografia não identificada
Fonte: Álbum fotográfico do Orpheão Rio Grandense⁸⁴

⁸⁰ ORPHEÃO Rio Grandense. **ÁLBUM fotográfico**. Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

⁸¹ JUNG Renaud. *In*: ORPHEÃO Rio Grandense. **ÁLBUM fotográfico**. Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

⁸² ORPHEÃO Rio Grandense. **ÁLBUM fotográfico**. Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

⁸³ JUNG Renaud. *In*: ORPHEÃO Rio Grandense. **ÁLBUM fotográfico**. Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

⁸⁴ ORPHEÃO Rio Grandense. **ÁLBUM fotográfico**. Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

“É um soprano lírico uruguaia de voz relativamente pequena, mas era muito bonitinha – “mignon” – grandiosamente graciosa em cena. Estava contratada, mas acabou não podendo vir à Porto Alegre por motivo de doença. Não recordo bem o nome, mas era “de Maue” o sobrenome.”⁸⁵



Figura 15: soprano Virginia Castro
Fonte: Álbum fotográfico do Orpheão Rio Grandense⁸⁶

“Esta aparente índia ou bugre que realmente me deixou deslumbrado pela “basta” cabeleira coma qual “realmente” pisou no tablado de nosso secular São Pedro é uruguaia e um ótimo soprano, tendo dado dois concertos agradando grandiosamente. Chama-se Virgínia Castro.”

Estes escritos são interessantíssimos à medida que nos deixam visíveis as impressões de Renaud Jung sobre as pessoas e eventos. Minha hipótese é de que Renaud Jung passou tantos anos dedicando-se ao Orpheão que os limites do acervo pessoal e da instituição se fundiram. A história de Jung parece ter sido construída junto ao Orpheão, sendo que seus documentos pessoais passaram a fazer parte da história do Orpheão e também o contrário.

⁸⁵ JUNG Renaud. *In*: ORPHEÃO Rio Grandense. **ÁLBUM fotográfico**. Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

⁸⁶ ORPHEÃO Rio Grandense. **ÁLBUM fotográfico**. Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.



Figura 16: Anúncio profissional de Renaud Jung.
Fonte: Revista Bastidores.⁸⁷

Observando este pequeno anúncio publicado na Revista Bastidores (Órgão Oficial de divulgação do Orpheão Rio Grandense), notamos que o endereço indicado para os interessados em usufruir dos serviços prestados por Renaud Jung era o mesmo do Orpheão Rio Grandense. Ou seja, todos os ingressos para os eventos promovidos pelo Orpheão, principalmente os referentes à sociedade de concertos, eram vendidos no escritório de Jung cujo endereço era tratado pela imprensa como se fosse escritório do Orpheão.

Corte Real aponta Renaud Jung como sendo o autor do histórico que abre o primeiro Livro de Atas do Orpheão Rio Grandense,⁸⁸ ou seja, ele mantinha também anotações e textos que contavam a história do Orpheão. Infelizmente essa fonte se perdeu: seria de suma importância tê-la para problematizar o presente trabalho.

As informações acima nos demonstram que Renaud Jung teve o papel fundamental de registrar a história do Orpheão. Suas ações apontam para um propósito de construção de uma memória institucional e de preservação de sua própria história. Mais tarde se verá que Jung, como redator da Revista Bastidores, nos deixou preciosas informações sobre o que não era publicado nos periódicos.

⁸⁷ RENAUD Jung. *Bastidores*, Porto Alegre, n. 4, p. 34-7, dez. 1952, p. 17.

⁸⁸ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 141.



Figura 17: Renaud Jung, presidente do Orpheão Rio Grandense entre 1933 e 1952
Fonte: Programa de concerto (1950).⁸⁹

Da retrospectiva de sua história feita pelo Orpheão por ocasião de seu décimo aniversário, alguns eventos que tiveram a participação dos coros da Instituição merecem destaque pela importância que tiveram para Porto Alegre: a ópera *Fanciulla della Selva* e os concertos organizados por Ceição de Barros Barreto são exemplos.

Ópera em quatro atos, com libreto em italiano de Amedeo Mancini e música de Ângelo Crivelaro, a ópera *Fanciulla della Selva* foi encenada em novembro de 1939 no Teatro São Pedro.⁹⁰

A ação desta ópera desenvolve-se nas florestas do alto Friuli, Itália, na época do último Doge, Ludovico Marini, no século XVIII. O elenco que participou nas duas récitas constituiu-se da seguinte maneira: Gabriela Trindade, soprano (Ermes, Fanciulladella selva); Hugo Langenfeld, baixo (Marco, velho lenhador, pai de Hermes); Luís Waldemar Blanck, tenor (Gualtiero lenhador, noivo de Hermes); Renaud Jung, barítono (Siegfredo, capataz, apaixonado por Hermes); Elsa Crivelaro, soprano (Walfrida, mulher de Siegfredo); Alcides Chomelli, barítono (Giacomo, empreiteiro); Luci Weidmann, meio-soprano (Zelinda, mulher de Giacomo e apaixonada por Gualtiero).

Foi concertador (sic) e regente das duas únicas récitas da ópera o próprio autor da música. A orquestra foi coordenada pelo Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre.⁹¹

⁸⁹ ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1950, Acervo Roberto Eggers, MHVSL. Espetáculos Populares.

⁹⁰ Ângelo Crivelaro nasceu em 3 de maio de 1891 em Tombolo, Itália e faleceu em 17 de agosto de 1957, em Porto Alegre. Foi professor de piano, órgão, harmônio, contraponto e fuga no Real Instituto Musicale G. Pollini, em Pádua. Ganhou vários prêmios pela composição de obras para órgão e para canto e piano. Chegou ao Brasil em 1927 e formou grupos corais em escolas italianas de Porto Alegre. Foi professor de acordeon tendo motivado a criação de várias escolas de música no interior do Estado. Foi organista da Catedral Metropolitana de Porto Alegre entre 1927 até seu falecimento. Fundou o Liceu Musical Palestrina (CORTE REAL, *op. cit.*, p. 151).

⁹¹ CORTE REAL, *op. cit.*, p.150.

De acordo com Corte Real, o programa original dessa ópera faz pressupor que sua montagem e encenação foi responsabilidade do Orpheão.⁹² De fato, os jornais assim a anunciavam.



Figura 18: Anúncio da ópera *La Fanciulla della Selva*.
Fonte: Diário de Notícias.⁹³

Porém, tocou ao Orpheão apenas “a participação de seu coro e alguns solistas que, a convite do autor da ópera, individualmente, concordassem a cooperar”.⁹⁴ Talvez, mesmo que o Orpheão estivesse menos em voga naquele período, alguns cantores amadores estavam tão identificados com a Sociedade que as participações fizeram crer que o evento era promoção do próprio Orpheão. Até mesmo a imprensa assim anunciou. Mas fora tudo organizado pelo próprio autor, Ângelo Crivelaro, que convidou alguns cantores e usou o coro do Orpheão.

Pequena, porém nem por isso menos significativa, haja vista a importância da iniciativa, foi a participação do Orpheão Rio Grandense num concerto orfeônico regido por Conceição de Barros Barreto no ano de 1940. Então professora da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Conceição Barreto percorreu vários estados brasileiros com o objetivo de ministrar cursos de pedagogia musical aos professores de música. Em entrevista à imprensa, declarou: “Não basta formar-se ‘virtuosos’, preparar mestres. É necessário, principalmente, que arregimentemos os apreciadores da música; que desenvolvamos tanto quanto possível a cultura musical; que façamos o povo compreender a música para que a possa apreciar e aceitar”.⁹⁵ Em consonância com o

⁹² *Ibidem.*, p. 150.

⁹³ TEATRO São Pedro. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 4 nov. 1939, p. 5.

⁹⁴ ATA 6-A (entre as atas 15 e 16), da Sessão da Diretoria do Orpheão Rio Grandense, de 21 set. 1938, *apud* CORTE REAL, *op. cit.*, p. 150.

⁹⁵ A ORGANIZAÇÃO do ensino da música no Rio Grande do Sul. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jun. 1940. Notas de Arte, p. 8.

projeto orfeônico de Villa-Lobos, Conceição Barreto tinha nos orfeões a expressão máxima da música, tendo escrito vários livros sobre esse assunto.

Em Porto Alegre, a ação pedagógica resultou em um concerto orfeônico no Teatro São Pedro no dia 15 de agosto de 1940. Dele tomaram parte os professores de música das escolas da cidade e do interior, o coro do Orpheão Rio Grandense e a Escola Preparatória de Cadetes. O programa foi composto por hinos e canções de compositores brasileiros e de alguns temas folclóricos recolhidos por Roquette Pinto e Sodré Vianna.⁹⁶ Curioso é que, no final do concerto em que o Orpheão Rio Grandense participou, Conceição de Barros Barreto, ao fazer os agradecimentos, acrescentou que estava na hora de formarem um conjunto vocal que poderia chamar-se “Orpheão Gaúcho”.⁹⁷

1.5 A profissionalização da Sociedade

Depois de 1936 escassearam-se as temporadas líricas para os porto-alegrenses. Em março de 1939 a Companhia de Dora Solima, já bastante conhecida na cidade, fez uma temporada lírica, apresentando ao público *Rigoletto*, *La Traviata*, *La Bohème*, *Cavaleria Rusticana* e *Barbeiro de Sevilha*,⁹⁸ nada diferente do que o público de Porto Alegre estava acostumado. Afora isso, já vimos que neste mesmo ano Ângelo Crivelaro apresentou sua ópera *Fanciulla della Selva* com a participação de componentes do Orpheão Rio Grandense. Depois disso, somente em 1943 é que Porto Alegre volta a receber novos espetáculos líricos. Nos conta Moritz (1975) que

em 1943 aparece na cidade o tenor Demétrio Ribeiro, cantor de larga experiência e sobrinho do ilustre tribuno parlamentar⁹⁹, que veio sacudir a inércia do ambiente e alimentar as esperanças dos melômanos. Idealista e simpático, logo encontrou franca acolhida da imprensa e de um certo setor público e do próprio Governo Estadual, o qual além da cessão gratuita do teatro, praxe de há muito estabelecida, pôs-lhe à disposição auxílio financeiro. O organizador daquela temporada lírica, após um hiato de quatro anos, empenhou-se então corajosamente no propósito de restituir a seus conterrâneos o interesse pela ópera, venceu os crônicos obstáculos de ordem material ou técnica e até a desconfiança do público, de há muito indiferente

⁹⁶ CONCERTO orpheonico no Theatro São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 ago 1940. Notas de Arte, p. 8.

⁹⁷ CONCERTO orpheonico. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 ago. 1940, p. 5.

⁹⁸ MORITZ, Paulo Antônio. Ópera. In: DAMASCENO, Athos *et al.* **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975. p. 153-297. p. 221.

⁹⁹ Moritz se refere a Demétrio Nunes Ribeiro (1853, Alegrete – 1933, Rio de Janeiro). Primeiro Ministro da Agricultura da República do Brasil.

às seduções da ribalta lírica, já que o cinema sonoro, então no seu apogeu, lhe proporcionava, a preços muito acessíveis, filmes musicados de insuperável beleza entre óperas, operetas e revistas.¹⁰⁰

Na temporada organizada por Demétrio Ribeiro foram encenadas *La Traviata*, *Rigoletto*, *El Trovatore*, *Barbiero de Sevilha*, *Cavalleria Rusticana*, *El Guarani*, *Lucia de Lamermoor*, *La Tosca*, *La Bohème*, e *Madame Buterfly*. Para atuarem nessas óperas vieram figuras consagradas do centro do país, da Argentina, do Uruguai e da Europa, como Matilde Arbuffo, Alfonso Sirvent, Joaquim Villa, Hugo Guido, Tino Bruno, Lídia Rossi, entre outros.¹⁰¹ A temporada teve ampla divulgação na mídia, que informava sobre a boa atuação do elenco e as superlotações do teatro. Embora o repertório não apresentasse muitas novidades, com exceção de *El Guarani* que não costumava ser encenado em Porto Alegre, o elenco apresentava. As novas figuras provavelmente foram o ponto alto para despertarem o interesse do público.

A divulgação na imprensa, as expectativas do público e todo o clima que se criara em torno dessa temporada deve ter causado algum efeito sobre o Orpheão Rio Grandense, pois no final de agosto o grupo começou a anunciar duas récitas de *Rigoletto*, que aconteceram nos dias 5 e 6 de setembro. O evento estava inserido na programação das comemorações da Semana da Pátria e os espetáculos seriam em benefício da Cruz Vermelha do Rio Grande do Sul. Junto a isso, estava sendo anunciada a estréia de novos nomes para atuarem no Orpheão, quais sejam Isolina D'Ambroz, Giacomo La Porta, Iracema Boos e José Vargas. Novas figuras no Orpheão, mas ainda todos amadores locais que atuaram junto aos veteranos do grupo, como Renaud Jung, Valdemar Blanck e Carmen Torres.¹⁰²

A divulgação do evento do Orpheão era feita lado a lado com a temporada organizada por Demétrio Ribeiro. A manchete do dia anterior à estréia do Orpheão dizia: “Depois de quatro anos de interrupção involuntária em suas atividades, o Orpheão Rio Grandense reaparecerá amanhã ao público, encenando a ópera ‘Rigoletto’ de Verdi.”¹⁰³

Esta frase nos dá algumas pistas sobre o tempo de quase inatividade do Orpheão, pois certamente todas aquelas razões citadas (a Guerra, a enchente, a seca) contribuíram

¹⁰⁰ MORITZ, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 222-4.

¹⁰² ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 set. 1943, p. 6.

¹⁰³ ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do povo**, Porto Alegre, 4 set. 1943, p. 6.

para tal. Fica claro, na manchete do jornal, e talvez por pedido do próprio Orpheão, que não fora por problemas internos, mas por acontecimentos externos que as temporadas líricas sofreram interrupção. Mudanças se anunciavam no plano social e econômico em Porto Alegre, e o Orpheão precisava acompanhar estas mudanças.

Em contrapartida a todos os incidentes que assolaram Porto Alegre no início da década de 1940, o período entre 1937 a 1943 foi uma época de grandes transformações na capital gaúcha. O prefeito José Loureiro da Silva era elogiado pela imprensa: “Já denominaram Loureiro da Silva de ‘o poeta da cidade’ pela maneira admirável como vem emprestando maior harmonia ao traçado das ruas e avenidas, plantando jardins, erguendo monumentos artísticos e enfeitando Porto Alegre”, escrevia a Revista do Globo.¹⁰⁴ De fato, avenidas foram construídas, praças, prédios, a cidade estava tomando ares de metrópole. De acordo com Monteiro (2006),

Em 1940, Porto Alegre era uma cidade em pleno crescimento populacional e econômico. A cidade contava cerca de 350 mil habitantes e o município com 385 mil. Os índices de crescimento econômico e social apresentados pelo governo municipal em 1940 eram positivos no tocante à indústria, à construção civil, a educação, à saúde pública, a eletrificação, ao saneamento, ao movimento portuário, aos transportes urbanos e às obras de urbanização (avenidas, ruas, calçamento).

(...) As ligações de Porto Alegre com o centro do país foram incrementadas por via rodoviária e aérea, com linhas regulares ligando Porto Alegre ao Rio de Janeiro e a São Paulo, mas também por meio de ligações ferroviárias – que se estendem para o interior do Estado – e marítimas que por meio do porto de Rio Grande ligavam o Estado com todo o Brasil e exterior.

A paisagem urbana de Porto Alegre passou por uma grande remodelação com a realização de obras viárias, a criação de áreas verdes (parques e praças), a canalização do Arroio Dilúvio, a urbanização da orla do Guaíba (Zona Sul), o início da verticalização do centro, a reorganização administrativa, a construção de vários prédios públicos (...) e o incremento da construção civil em novas áreas da cidade.¹⁰⁵

O Orpheão, de alguma maneira, precisava se adaptar aos novos tempos, precisava apresentar para a sociedade porto-alegrense algo diferente do que vinha fazendo até aqui. Era preciso se reinventar e se modernizar, acompanhar as mudanças da cidade. Notaram os dirigentes, e certamente os sócios também, que a encenação de *Rigoletto* servira de uma espécie de medidor para se ver o quanto insistir na permanência de amadores interpretando as velhas obras ainda satisfazia as necessidades do público porto-alegrense. Lembremos que por esta época estávamos no auge do cinema falado, que significava diversão de qualidade a baixo custo. Isso demandava

¹⁰⁴ Revista do Globo *apud* GUIMARÃES, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁵ MONTEIRO, *op. cit.*, p. 37-8.

melhorar ainda mais a qualidade dos espetáculos teatrais, pois a concorrência vinha também dos filmes.

Aqui vale lembrar a análise de Lucas (1980) citada anteriormente, em que a autora refere-se à “reavaliação que sofre a música como profissão a partir do contato com padrões importados”¹⁰⁶. O próprio cinema foi um meio de o público conhecer novos parâmetros e reavaliar a qualidade do que estava sendo posta a eles, bem como a rádio, também no seu auge nos anos 1940, que foi veículo de transmissão de música de qualidade aos ouvintes. Isso tudo exigia uma reavaliação por parte das instituições amadoras, no sentido de melhorarem seus padrões de qualidade.

Chegado o ano de 1944, em 20 de junho, Renaud Jung anuncia, em sessão da diretoria do Orpheão, que havia contratado o barítono italiano Tino Bruno como ensaiador dos coros. Jung ressaltou ainda a necessidade de contratarem profissionais de fora, destacando que “os elementos locais não despertavam [mais] o interesse do público, sendo, portanto, conveniente importar artistas”.¹⁰⁷ O Governo do Estado concedeu o auxílio pleiteado pelos dirigentes do Orpheão para a realização da sua quarta temporada lírica.

Corte Real, que viveu esses momentos junto ao Orpheão, pois era violinista *spalla* da orquestra que acompanhava as temporadas líricas, analisou a situação da seguinte forma:

A nova diretriz esposada pelos dirigentes do Orpheão Rio-Grandense, ao perfilarem a norma da utilização de cantores profissionais, ao invés de cantores amadores, em suas temporadas líricas, constituiu uma irreduzível imposição do tempo, de índole estética e social. Estética, porque ao progredir a capacidade de discernimento artístico musical do público porto-alegrense, tornou-se este mais exigente em questões de arte; social, porque o amadorismo, tanto no gênero vocal quanto no instrumental, aos poucos fenece ante as constantes e crescentes imposições da vida cotidiana, a qual, em forma de desafio, oprime àquelas que integram a comunidade, ao cercar-lhe suas horas de lazer.¹⁰⁸

A modernização da cidade, as facilidades de acesso a outros centros culturais pela melhoria das vias de transporte, o rádio e o cinema, puseram os porto-alegrenses em contato com outros padrões de qualidade artística. Corte Real escreve sobre a evolução da capacidade de discernimento artístico do público, que se dá pelo contato com outros padrões artísticos, ocasionando a recusa das velhas práticas artísticas até

¹⁰⁶ LUCAS, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁷ ATA da Sessão da diretoria do Orpheão Rio Grandense em 20 jun. 1944 *apud* CORTE REAL, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰⁸ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 155.

então oferecidas ao público porto-alegrense. Neste caso, a recusa das práticas artísticas por amadores, que apresentavam resultados que não mais satisfaziam seus gostos.

Todas as transformações pelas quais Porto Alegre passava suscitavam uma alteração no gosto coletivo das pessoas, numa espécie de refinamento deste gosto. Esta questão é analisada por Mauricio Monteiro (2008) como fator de distinção de classes sociais.

Se for para observar o gosto particular, realmente as discussões são subjetivas, mas a discussão do gosto coletivo pode ser indicativo do estágio e do desenvolvimento de uma sociedade. O gosto seleciona e cria ideias e hábitos comuns de grupos e classes, simultaneamente atenua e acentua as diferenças dentro de uma sociedade. O gosto pode ser adquirido ou imitado do comportamento e da posição social do outro.¹⁰⁹

Não podemos pensar no processo pelo qual passou o Orpheão Rio Grandense como algo repentino, pois o vácuo estabelecido entre os anos 1937 e 1942, em que pese todos os contratemplos que impediram a realização de eventos de peso, dão indícios de que mudanças se pronunciarão. As temporadas líricas promovidas pelo Orpheão não poderiam mais oferecer somente amadores como intérpretes, era preciso oferecer artistas de maior qualidade ao público.¹¹⁰ Acabava assim uma fase do Orpheão Rio Grandense, deixando para trás a pequena sociedade de canto para transformar-se numa instituição responsável pelas temporadas líricas oficiais do estado, e também em uma sociedade de concertos.

A partir do ano de 1944 o Orpheão Rio Grandense passa a ser o responsável pela promoção das temporadas líricas oficiais do estado. Foram sete temporadas entre os anos 1944 e 1951, sendo que houve uma interrupção no ano de 1948. Embora os coros permanecessem formados por cantores amadores locais, os protagonistas das óperas eram interpretados por cantores profissionais brasileiros e estrangeiros, contratados pelo Orpheão. Também regentes profissionais foram trazidos a Porto Alegre, merecendo

¹⁰⁹ MONTEIRO, Mauricio. **A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 18.

¹¹⁰ Elementos como Roberto Eggers, no entanto, não se dariam por vencidos. Não fora ele um amador, pois apesar de não ter frequentado ensino formal de Música, foi um auto didata, adquirindo conhecimentos sólidos na área. No entanto, sempre acreditou no valor dos amadores, o que fez com que ao longo de sua vida tentasse diversas vezes reviver esse movimento. O último foi pouco antes de sua morte, em 1982 quando tentou que sua segunda ópera *Missões*, fosse encenada por amadores. Conseguiu apenas a apresentação em forma de concerto, mas com cantores amadores locais (WERNER, Kênia Simone. **Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984)**. 2012. 216 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012).

destaque o húngaro Pablo Komlós, que, a partir de 1950 estabeleceu residência em Porto Alegre e muito contribuiu para a cena artística da cidade, mesmo após o término do Orpheão, em 1952.

Do repertório das temporadas líricas, temos o seguinte:

1944	1945	1946	1947	1949	1950	1951
<i>Lucia di Lammermoor</i>	<i>Aida</i>	<i>Les contes d'Hoffmann</i>	<i>Aida</i>	<i>La Traviata</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	<i>Rigoletto</i>
<i>La Traviata</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	<i>Carmen</i>	<i>Norma</i>	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Rigoletto</i>	<i>La Traviata</i>
<i>La Tosca</i>	<i>Lo Schiavo</i>	<i>Otello</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	<i>Carmen</i>	<i>Il Trovatore</i>	<i>La Tosca</i>
<i>Rigoletto</i>	<i>La Bohème</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	<i>Rigoletto</i>	<i>La Bohème</i>	<i>La Bohème</i>	
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	<i>Don Pasquale</i>	<i>Aida</i>	<i>Otello</i>	<i>La Tosca</i>	<i>Mignon</i>	
<i>Norma</i>	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	<i>La Bohème</i>	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	<i>Aida</i>	
<i>Don Pasquale</i>	<i>Il Trovatore</i>	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Il Trovatore</i>	<i>Rigoletto</i>	<i>Norma</i>	
	<i>Rigoletto</i>	<i>Rigoletto</i>	<i>Don Pasquale</i>	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	
	<i>La Traviata</i>	<i>La Tosca</i>	<i>La Traviata</i>		<i>Madama Butterfly</i>	
	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Il Trovatore</i>	<i>Carmen</i>		<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	
	<i>Elisir d'amore.</i>	<i>La Traviata</i>	<i>Mignon</i>		<i>La Tosca</i>	
					<i>La Traviata</i>	

Quadro 2: Óperas encenadas na segunda fase das temporadas líricas
Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Também no início dos anos 1940, o Orpheão Rio Grandense passou a atuar como uma sociedade de concertos, trazendo em suas temporadas artísticas uma infinidade de artistas renomados entre cantores, instrumentistas e bailarinos. Essas atrações, juntamente com as apresentadas pelas outras instituições que faziam o mesmo papel, promoveram uma intensa vida cultural em Porto Alegre, oferecendo quase que diariamente espetáculos artísticos nos vários espaços da cidade.¹¹¹

O Orpheão Rio Grandense, além de promover os eventos artísticos acima citados, sofreu forte incremento e diversificação na sua estrutura e nas suas atividades a

¹¹¹ As temporadas líricas e artísticas do Orpheão Rio Grandense serão descritas e analisadas detalhadamente no Capítulo 2 desta Tese.

partir de 1944. Iniciou a construção de sua sede própria, ao lado do Teatro São Pedro, que passou a abrigar diversas atividades artísticas,¹¹² uma delas o Departamento de Arte Dramática do Orpheão Rio Grandense, criado em 1946. Esse grupo chamava-se “Teatro Cinco de Setembro”, certamente uma homenagem à data da criação do Orpheão Rio-Grandense, e era filiado a Federação Riograndense de Amadores Teatrais. Dirigido por Oto Pedro, iniciou suas atividades como teatro experimental, e a primeira peça encenada foi “O Rosário” de Bisson. Em 1949 encenou, no Teatro São Pedro, a peça “O canto sem palavras” de Roberto Gomes, com elenco formado por Eleonora Hess, Ivan Barrios, Gisela Hafner, Ivo Wingist, Elise Fenchel, Maria Alice, Dirceu Gomes, Miriam Rocha e Aaron Menda.¹¹³ Em 5 de setembro de 1950 o grupo comemorou seu quarto aniversário encenando a peça “Avatar” de Genolino Amado, nas festividades da semana da Pátria. Até aquele momento se orgulhavam de ter ministrado “ensinamentos básicos a cerca de meia centena de novos amadores do teatro”.¹¹⁴

Também na sede do Orpheão funcionava a Escola de Bailados de Tony Seitz Petzhold,¹¹⁵ que participou de grande parte das temporadas líricas,¹¹⁶ além de uma escola de canto do Orpheão sob a direção de Mario Girotti, o então diretor artístico do Orpheão. Em 1948, o Correio do Povo anunciava aos interessados em estudar canto uma ajuda mensal de Cr\$ 150,00.¹¹⁷ Não há confirmação de que esta ajuda de custo tenha realmente sido paga aos integrantes do coro do Orpheão, mas foi provavelmente a primeira tentativa de profissionalizar esse coro.

No ano de 1946 o Orpheão Rio Grandense altera seus estatutos. Para isso, convoca uma Assembléia Geral Extraordinária no dia 13 de julho.

¹¹² O ORFEÃO Rio Grandense constrói sua sede. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 out. 1944, p. 8.

¹¹³ ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 de agosto de 1949, p. 8.

¹¹⁴ TEATRO cinco de setembro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 set. 1950, p. 8.

¹¹⁵ Tony Petzhold (Porto Alegre, 20/02/1914 – 06/04/2000). Obteve formação em dança em Berlim, Alemanha, em 1936 e 1937, cursando Ballet Clássico – Técnica Russa. Fez parte da primeira turma da Escola Superior de Educação Física da UFRGS. Foi Professora Titular de Educação Física da mesma Universidade. Foi Professora nos Colégios Americano, Sevigné, Bom Conselho e do Instituto Estadual de Educação Flores da Cunha. Foi diretora Técnica e Artística da Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold e Fundadora e Diretora do Ballet Phœnix. Teve um programa na TV, canal 5, *Na ponta dos pés*. Obteve várias premiações (FREIRE, Ana Luiza Gonçalves. **Tony Petzhold: uma vida pela dança**. Porto Alegre: Movimento, 2002).

¹¹⁶ TONY Seitz Petzhold. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 mar. 1948, p.8.

¹¹⁷ ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 mar. 1948, p. 8.

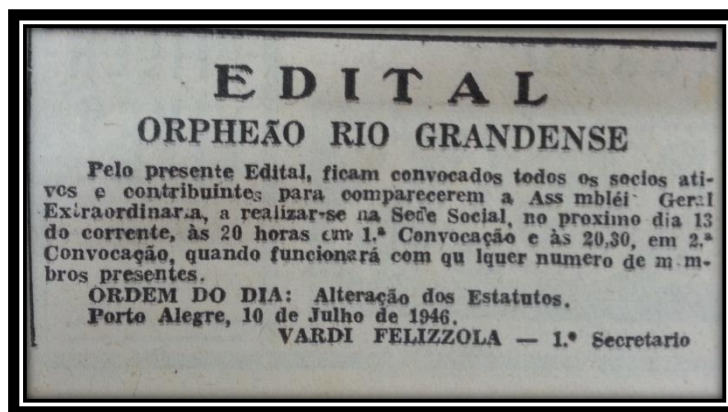


Figura 19: Edital de chamada para Assembleia Geral Extraordinária
Fonte: Correio do Povo.¹¹⁸

Quanto aos objetivos da Sociedade, versa o novo Estatuto:

Art. .º 3.º - *O Orpheão Rio Grandense tem por objetivo:*

& 1.º - *Congregar os amadores da Arte Musical, vocal, dramática, coreográfica, etc., proporcionando ainda, quer com amadores, quer com profissionais, realizações desta natureza.*

& 2.º - *À medida de seu progresso e de acordo com as possibilidades econômicas e financeiras, poderá ser ampliado de suas finalidades e realizações por iniciativa da Diretoria e aprovação do Conselho Deliberativo.*¹¹⁹

Infelizmente, não temos o texto completo dos Primeiros Estatutos do Orpheão Rio Grandense aprovados em 1934, mas temos alguns extratos dele publicados por Corte Real (1980). Quanto aos objetivos, os primeiros Estatutos do Orpheão versavam:

*“Congregar os amadores de canto, cultivar e estimular o entusiasmo pela música e pelo canto, principalmente em vernáculo, promovendo concertos corais, só de homens ou mistos, concertos de solistas e representações musicais completas, quer sejam de operetas ou óperas”.*¹²⁰

Percebemos, ao fazer a comparação entre os objetivos em 1934 e em 1946 que se abriu o leque de possibilidades. A prática do canto por amadores não desapareceu dos objetivos da sociedade, mas foram acrescentados profissionais. Também a ampliação de atividades estava prevista, deixando margem para que o Orpheão pudesse atuar em

¹¹⁸ EDITAL Orpheão Rio Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11 jul. 1946, p. 3.

¹¹⁹ ORPHEÃO Rio Grandense. *Estatutos*. Porto Alegre, Oficinas Gráficas da Imprensa oficial, 1947. IHGRGS. A transcrição completa dos Estatutos do Orpheão Rio Grandense encontra-se nos Anexos.

¹²⁰ ARTIGO segundo, cap. Primeiro dos Estatutos do Orpheão Rio Grandense. *In: Ata n. 2, de 30 ago. 1934 apud CORTE REAL, op. cit., p. 147.*

outros campos, como já vinha acontecendo, pois desde meados dos anos 1940 a instituição vinha atuando também como uma sociedade de concertos. A alteração dos seus estatutos foi o reflexo das tantas mudanças pelas quais o Orpheão estava passando. Alterar seus estatutos significava oficializar estas mudanças.

1.6 Pablo Komlós

Pablo Komlós veio a Porto Alegre reger uma temporada lírica a convite do Orpheão Rio Grandense pela primeira vez em 1945. Retornou nas temporadas de 1946, de 1949 e finalmente em 1950 assumiu a direção artística do Orpheão. Este músico nasceu em Budapest, Hungria, em 15 de setembro de 1907 e faleceu em Porto Alegre, em 27 de março de 1978. Fez seus estudos de direção e composição na Academia Real, sob orientação dos compositores Kodaly e Wainer. Aos 18 anos iniciou sua carreira de diretor com a apresentação da ópera *Carmen* no Teatro da Ópera Municipal de Budapest para depois transferir-se à Alemanha, onde aperfeiçoou seus conhecimentos na ópera de Munich, dirigindo vários espetáculos líricos. Recebeu convite para assumir como diretor em Troppau, Tchecoslováquia de onde, após um ano, seguiu para Praga, onde dirigiu representações no Teatro Alemão. Foi convidado a retornar a Budapest para dirigir o Teatro Municipal, cargo que exerceu até 1939 quando, em consequência da guerra, fixou residência em Montevideu, Uruguai, por cerca de dez anos. Em 1950 transferiu-se para Porto Alegre para assumir a Direção do Orpheão Rio Grandense. O maestro Komlós foi, inegavelmente, a figura mais importante para a vida musical de Porto Alegre no século XX; sob sua direção foram realizados inúmeros concertos, obras sacras e operísticas. Por repetidas vezes atuou nas outras capitais brasileiras bem como dirigiu também óperas e concertos sinfônicos no Chile, Argentina, Uruguai, Portugal e Alemanha.¹²¹

Komlós soube impor-se artisticamente com seu trabalho de qualidade. Além de ser bom músico, possuía as qualidades de articulador cultural, fator que fez com que tomasse para si um bom espaço no Orpheão. Corte Real (1980) assim definiu esse músico:

¹²¹ AGENDA LÍRICA. **Pablo Komlós (Regente)**. Disponível em: <http://www.agendalirica.com/PabloKomlos>. Acesso em: 5 set 2015.

(...) Pablo Komlos, ao tomar contato pela primeira vez com o mundo musical porto-alegrense, concluiu constituir a cidade de Porto Alegre um campo propício à objetivação de suas aspirações profissionais. Esta conclusão foi confirmada por ele quando pela última vez tivemos contato.

Dissemos aspirações profissionais, visto que Pablo Komlos foi mais um profissional idôneo do que propriamente um artista sonhador ou idealista que apresentasse tudo o que lhe dissesse respeito por uma forma fantástica ou imaginária. Era ele senhor de uma firmeza e capacidade de trabalho invulgar e, acima de tudo, um homem prático que procurava conciliar seus interesses particulares com sua habilidade profissional.¹²²

Já em 1945, quando veio pela primeira vez a Porto Alegre, percebeu que muito precisava ser feito no campo artístico desta cidade e, ao mesmo tempo, viu potencial para isso. Em 1950, quando se estabeleceu em Porto Alegre para assumir a Direção Artística do Orpheão Rio Grandense, Komlós tratou de oficializar as demandas culturais da cidade, dando o impulso fundamental para a criação de três setores no Orpheão: uma escola lírica, uma revista e uma orquestra sinfônica.

1.7 A escola lírica

Embora já existisse uma escola de canto aos cuidados de Mario Girotti, como vimos, Pablo Komlós oficializou uma escola lírica, trazendo sua experiência de Montevideu. Esta Escola aparece na imprensa como fundada em maio de 1950, e tinha como objetivo “facultar aos melhores sócios ativos do Orpheão Rio Grandense a chance de se poderem dedicar seriamente aos estudos de canto, interpretação, dicção, impositação da voz, etc., a fim de que, para o futuro, lhes seja possível se encaminharem na arte lírica”.¹²³ Segundo Corte Real, Pablo Kómlós era o professor de canto e jogo cênico e Roberto Eggers, professor de solfejo, teoria e co-repetição, além de contar com um professor de piano como opção aos alunos.¹²⁴ Nos dias 10 e 22 de abril de 1950 foram realizadas as primeiras provas de admissão dos alunos para a Escola Lírica.¹²⁵ Os anúncios informavam que as inscrições continuavam abertas e poderiam ser feitas na sede do Orpheão, sendo oportunizado aos interessados inscreverem-se para o coral lírico

¹²² CORTE REAL, *op. cit.*, p. 116.

¹²³ ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 jul 1951, p. 8.

¹²⁴ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 118-9.

¹²⁵ ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 abr. 1950, p. 8.

e para o coral clássico, que estavam ensaiando, respectivamente, a Oratória Messias de Haendel e a 9ª Sinfonia de Beethoven.¹²⁶

Dessas informações, podemos deduzir que a Escola estava aberta à comunidade, uma vez que chamadas eram feitas ao público em geral através da imprensa. No entanto, ao analisar os objetivos da Escola, vemos que se tratava de preparar seus “melhores sócios ativos”, de onde se conclui que, para frequentar a Escola, o aluno deveria ser sócio do Orpheão Rio Grandense.

No dia 31 de julho de 1951 aconteceu a primeira audição dos alunos da Escola.

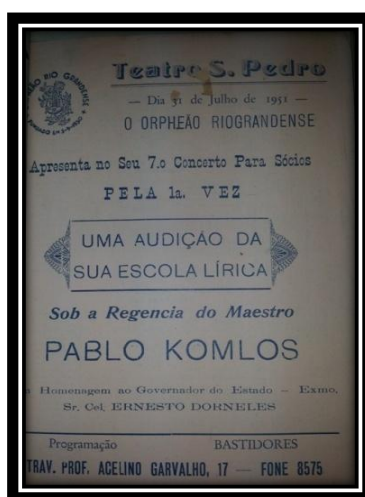


Figura 20: Capa do programa de Concerto da primeira audição dos alunos da Escola Lírica

Fonte: Arquivo da OSPA¹²⁷

De acordo com o programa, a audição foi dividida em três partes com o seguinte repertório:

I- Música de Câmara

BACH – *Paixão segundo São Mateus* – Ária; PERGOLESI – *Nina-Nana* e *Si tu m’ami*; MONTEVERDI – *Lasciate mi morire*; BEETHOVEN – *In questa tomba oscura*; SCHUBERT – *Wanderer e Gratchen am Spinnrad*; BRAHMS – *Saffische Ode*; MENDELSSOHN – *Herbstlied* – Dueto.

II- Ópera Alemã

MOZART – *Zauberfloete* – Ária e Dueto, *Don Juan* – Ária e Dueto e *Bodas de Fígaro* – Ária; BEETHOVEN – *Fidélío* - Quarteto

III-Lírica Italiana, Francesa e Brasileira – Árias e Canções

¹²⁶ ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 abr. 1950, p. 8. A inscrição para a Oratória e para a Nona Sinfonia era com intuito de formar um coral que acompanhasse a Orquestra Sinfônica também recém criada pelo Orpheão.

¹²⁷ ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Uma audição da sua escola lírica, 1951, Arquivo da OSPA.

PUCCINI – *Tosca* – Ária; SAINT-SAENS – *Samsão e Dalila* – Ária; LEONCAVALLO – *Mattinata*; PUCCINI – *Fanciulla des West* – Ária; MIGNONE – *Improviso*; VERDI – *Rigoletto* – Quarteto; *Traviata* – Ária, *Trovador* – Duetto, *Força do Destino* – Duetto; CARLOS GOMES – *Escravo* – Ária; FLOTOW – *Marta* – Ária; VILLA-LOBOS – *Vida Formosa*; LORENZO FERNADES – *Canção do Mar*; DONIZETTI – *Lucia di Lammermoor* – Sexteto.

Diante do repertório executado na primeira audição dos alunos da Escola Lírica, vemos que são obras vocais bastante conhecidas, usualmente executadas em recitais semelhantes. Embora não se identifique quais as árias e duetos foram executados, pode-se presumir que tenham sido os números mais conhecidos das óperas/oratórios em questão, não são peças usualmente interpretadas por iniciantes, o que pode indicar um nível de execução relativamente alto. Obviamente este fator depende do modo como foram executadas, porém, a julgar pela experiência do Maestro Komlós, que já possuía uma escola lírica no Uruguai, e pelo ótimo trabalho que este realizou em Porto Alegre. Sendo assim, acredita-se que o concerto tenha mostrado um bom nível de execução dos alunos. Participaram da audição: Ida Weisfeld, Harda Albert, Helena Weinberg, Otacílio Ruschel, Joaquim Mossyrsh, Ivonne Schmitz, Lucien Jean Thys, Claudio Figueiredo, Alvaro Almeida e Frederico Gerling.

Desde 1944 o Orpheão já havia trocado os cantores amadores por profissionais contratados para as papeis de solistas nas temporadas líricas. O coral, no entanto permanecia integrado por amadores locais, pessoas comuns, trabalhadores que na maioria das vezes não possuíam formação musical (ver capítulo 3). Ficou clara, com a criação da escola lírica, a intenção de Komlós de consolidar a profissionalização do coral. O maestro pretendia ter um corpo coral permanente, a exemplo do Sodré, teatro uruguaio onde até então dirigia as temporadas líricas.

1.8 A Revista Bastidores

Outra das inovações surgidas em 1950 foi a criação de uma revista com o objetivo de ser o órgão de divulgação da sociedade, bem como trazer outras informações sobre arte, privilegiando a música do Brasil e outras partes do mundo. Essa revista foi chamada de Bastidores; sua distribuição era gratuita aos associados do Orpheão e ela obtinha uma pequena subvenção por parte da Secretaria de Educação e

Cultura.¹²⁸ Por dedução, supõe-se que apenas quatro edições foram lançadas. Para este trabalho, tive acesso a duas delas, a de número 2, de abril a junho de 1950, e a de número 4, de dezembro de 1952. Ambas pertencem ao acervo do músico Roberto Eggers.

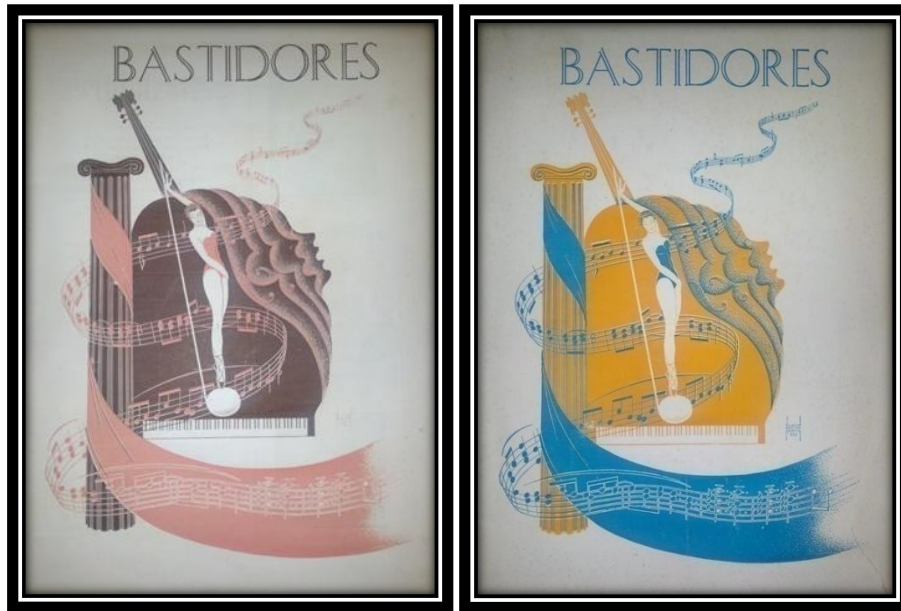


Figura 21: Capas das edições 2 e 4 da Revista Bastidores.

Fonte: Acervo de Roberto Eggers (MHVSL).¹²⁹

As capas das revistas são bastante sugestivas e indicam as intenções dos editores. Temos um piano, um braço que pode ser de um contrabaixo ou de um violoncelo, notas musicais, uma bailarina, um rosto lembrando uma máscara e uma coluna grega, com a intenção de mostrar virtuosismo nessas áreas da arte (música, dança, teatro, arquitetura e as artes plásticas na própria composição da figura). No canto direito das duas edições é possível ver uma pequena indicação do autor da capa: Nelson Boeira (1912-1994), um renomado artista de Porto Alegre.¹³⁰

¹²⁸ REVISTA Bastidores. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 11, dez. 1952.

¹²⁹ **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, dez. 1952/**Bastidores**, Porto Alegre, n. 2, abr./jun. 1950. MHVSL.

¹³⁰ Nelson Boeira começou a interessar-se pela arte ainda menino quando acompanhava seu tio, o artista plástico Oscar Boeira. Nos anos 20 foi balconista na loja de ferragens “Casa Pimenta”, no centro de Porto Alegre, onde passava grande parte do tempo desenhando em papéis de embrulho sobre o balcão, ilustrando os poemas dos amigos. Seus primeiros trabalhos foram publicados nessa época no Correio do Povo. No início da década de 30, foi convidado para trabalhar no atelier da Globo, sob o comando de Ernest Zeuner. Ilustrou mais de cem livros, entre os quais, *Contos*, de Hans Christian Andersen, *Contos Gauchescos* de João Simões Lopes Neto, e o *Tempo e o Vento*, de Erico Veríssimo (CATÁLOGO das Artes. Nelson Boeira Fäedrich. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Nelson%20Boeira%20Faedrich/>. Acesso em 2 jul. 2019).

Havia reportagens de manifestações culturais locais, do Brasil e do mundo, além da divulgação das atividades do próprio Orpheão. Continha biografias de músicos famosos, divulgação de cursos e notícias sobre temporadas líricas de diversos países. Conforme comentado na Revista número 4, na Revista de número 3 (que não tive acesso) fora publicada uma biografia de Carlos Gomes, o que interessou às professoras de música das escolas públicas, que pediram exemplares para poderem trabalhar com seus alunos em sala de aula,¹³¹ evidenciando assim um caráter pedagógico também contido na Revista. Pode-se dizer que se tratava de uma revista de variedades artísticas.

Na Revista Bastidores número 4, o editor também faz considerações a respeito da revista:

Se bem que possam ser contados nos dedos de uma só mão as pessoas e os sócios que hajam feito qualquer comentário favorável ou animador a respeito de nosso Órgão Social, sem sabermos, conseqüentemente, se agradou e se lhes proporcionou certa alegria e distração, vamos prosseguir com sua publicação, dentro do limite do possível e do tempo de que dispomos. Referências elogiosas, por ofício, temos recebido, porém, procedente do estrangeiro. O Diretor do Teatro Argentino de La Plata mostrou-se encantado e seu ofício representa uma honra para nossa Sociedade. (...)

Este intróito, em grande parte, visa esclarecer que aumentamos consideravelmente, no presente número, a parte confiada ao Noticiário, para deste modo podermos trazer uma farta massa de notícias diferentes e de todas as partes do mundo, sempre dentro do espírito “musical” da Revista, procurando destacar, o mais possível, as atividades, os êxitos de nossos patrícios no exterior (...).¹³²

Preservar a história do Orpheão era também um dos objetivos da Revista Bastidores. No segundo exemplar, nas páginas dedicadas à Temporada de 1949, o editor escreve: “Se, como esperamos, nossa revista agradar e for colecionada, será sem dúvida uma grata recordação, no futuro, disporem os nossos prezados sócios de amplo material fotográfico referente aos artistas ouvidos e aplaudidos”¹³³. O editor estava certo, pois graças a estes dois exemplares, muitos fatos da história do Orpheão foram esclarecidos. O quarto e provável último exemplar de Bastidores revelou-se uma importante fonte para o presente trabalho. Em muitos dos seus artigos, o editor, que provavelmente era Renaud Jung, faz comentários que poderiam ser chamados de “desabafos”. A situação financeira do Orpheão, que nunca fora plenamente boa, estava se agravando

¹³¹ REVISTA Bastidores. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 11, dez. 1952.

¹³² REVISTA Bastidores. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 11, dez. 1952.

¹³³ TEMPORADA artística do Orpheão Rio Grandense em 1949. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 2, p. 16-19, abr./jun. 1950.

profundamente. Prevendo a inevitável derrocada, o editor não perdeu a chance de explicar as inúmeras causas que levaram a Sociedade a tal situação.¹³⁴

1.9 OSPA – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

A orquestra que acompanhava o Orpheão era formada por músicos pertencentes ao Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre.¹³⁵ Desde o início das temporadas líricas, havia as constantes manifestações da necessidade de Porto Alegre ter uma orquestra sinfônica estável, tanto por parte dos dirigentes do Orpheão como de músicos da cidade em geral. Em 18 de abril de 1947 o Jornal Correio do Povo publicou:

O Orpheão Rio Grandense, planejando sua Orquestra Sinfônica, reuniu-se ontem a noite, em sessão de diretoria. Tendo estado presentes muitos interessados e assim debateu seu projeto, em vias de efetivação, conferindo ao mesmo um caráter prático, expondo modalidades e recebendo sugestões. O ponto inicial será a concretização de mais outro ciclo sinfônico, a ter início dentro em breve. Serão levadas em conta as condições ambientais. É mais outro ensaio no sentido de proporcionar ao público sua velha aspiração: dotar a nossa metrópole de uma organização estável. As dificuldades foram focadas de frente. Ficamos com a impressão de que se trata realmente de um tentamen em demanda de exigência da cultura musical da cidade que amadurece na Arte. Já se cogita para breves concertos sinfônicos em matinais dominicais ou em vesperais ao fim da tarde, tendo por centro algum dos grandes cinemas da capital.¹³⁶

A fundação de uma orquestra sinfônica em Porto Alegre torna-se realidade a partir de uma iniciativa do Orpheão Rio Grandense, porém somente no final do ano de 1949. Corte Real dedica um dos capítulos de seu livro, “Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul” (1980), já amplamente citado nesta Tese, à esta orquestra. O autor a chama de “Primitiva Orquestra Sinfônica de Porto Alegre” e relata importantes detalhes que justificam essa denominação, uma vez que teve acesso a atas e estatutos desta orquestra.

Em 1949, a diretoria do Orpheão Rio-Grandense, animada pelo sucesso artístico e pecuniário dos concertos integrantes do denominado Ciclo Beethoveniano, e considerando a necessidade de substituir seu diretor artístico, Mario Girotti, cogitou, em uma de suas reuniões, de o substituir por Pablo

¹³⁴ Maiores detalhes serão abordados no capítulo 2 desta Tese.

¹³⁵ Sobre o Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre ver: SIMÕES, Julia da Rosa. **Na pauta da lei:** trabalho, organização sindical e luta por direitos entre músicos porto-alegrenses. 2016. 224 f. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

¹³⁶ A ORQUESTRA sinfônica do Orpheão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 abr. 1947, p. 5.

Komlós, que, segundo termos da ata que descreve os trabalhos da sessão de diretoria, presidida por Renaud Jung, “pretende organizar nesta Capital (Porto Alegre), um conjunto sinfônico, com a participação principalmente dos húngaros aqui radicados”. Este conjunto provavelmente viria a ser um Departamento sob os auspícios do Orpheão Rio-Grandense”¹³⁷.

Em 17 de dezembro de 1949, o Orpheão fundou a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, prevendo em seus estatutos que “por deliberação da maioria de seus fundadores, poderia ser ela incorporada ao Orpheão Rio Grandense, isenta de qualquer indenização por parte deste”.¹³⁸

Os objetivos da orquestra eram “eminente social e educativo, visando principalmente a propiciar concertos públicos para espiritualizar as massas trabalhadoras e os menos favorecidos pela fortuna; podendo também, dar concertos com o objetivo de angariar os meios pecuniários precisos para a própria manutenção”.¹³⁹ A iniciativa teve o apoio de Ana Niederauer Jobim, mulher do então Governador do Estado, Valter Jobim. Por esse motivo o primeiro concerto da Orquestra foi em sua homenagem.¹⁴⁰

A Orquestra sinfônica de Porto Alegre atrelada ao Orpheão Rio Grandense teve pouca duração. O Orpheão, com sérios problemas financeiros, passou a usar os recursos destinados à orquestra para outros fins, uma vez que as temporadas líricas vinham dando prejuízos ano após ano. O fato causou atrito entre os dirigentes do Orpheão e da OSPA, acarretando na extinção da orquestra no final do mês de outubro de 1950.¹⁴¹

Em 23 de novembro de 1950 reuniram-se alguns membros da sociedade porto-alegrense, entre elas nove das que faziam parte da orquestra anterior, e fundaram outra Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, dando origem à atual OSPA, ainda existente em Porto Alegre. “Em verdade, a extinção da primitiva Orquestra Sinfônica de Porto Alegre foi conscientemente planejada, tendo em vista sua substituição por outra sociedade do mesmo gênero, isenta de vínculos que pudessem cercear seus fins específicos”.¹⁴² Perdeu o Orpheão Rio Grandense a oportunidade de manter-se vivo e administrar a orquestra que tanto desejava, tudo causado pelas péssimas condições financeiras que se agravavam ano a ano.

¹³⁷ ATA da sessão de Diretoria do Orpheão Rio Grandense, de 18 out. 1949, sob n. 82 *apud* CORTE REAL, *op. cit.*, p. 95.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 95.

¹³⁹ EXTRATO dos Extratos da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, capítulo primeiro – Da Constituição da Sociedade – artigo primeiro, parágrafo único *apud* CORTE REAL, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 96.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 98. As atas de fundação e extinção da primeira OSPA estão transcritas nos anexos.

¹⁴² *Ibidem*, p. 101.

O Orpheão Rio Grandense encerrou oficialmente suas atividades como companhia lírica no ano de 1952, quando ainda estava no auge de suas atividades. Foi, sem dúvida, a má saúde financeira que impossibilitou a continuidade da instituição. No Capítulo 2, quando serão tratadas as temporadas líricas e artísticas do Orpheão, será possível entender o mecanismo da administração e das finanças da instituição, dando-nos conta de uma questão de economia da cultura vigente na sociedade porto-alegrense dos anos 1940 e 50.

2 As temporadas líricas e artísticas do Orpheão Rio Grandense

As temporadas líricas promovidas pelo Orpheão Rio Grandense tiveram um papel importante para a sociedade porto-alegrense. Foram dez temporadas, entre os anos 1934 e 1951. Com suas especificidades, elas fizeram com que o canto lírico, por amadores ou por profissionais, se mantivesse vivo em Porto Alegre, mesmo quando não eram recebidas companhias líricas profissionais. O Orpheão, às vezes bem sucedido e às vezes nem tanto, como veremos, proporcionou à sociedade porto-alegrense ver e rever óperas já conhecidas do público e outras inéditas em Porto Alegre. Sempre lutando para se manter vivo, atrás de subsídios, de apoio, de público, o Orpheão foi organizando as temporadas líricas ao longo de sua história. Enfrentou dificuldades, recebeu elogios e outras vezes críticas severas. Procurando se aprimorar sempre, conseguiu encantar os “assistentes” e fazer das frias noites de inverno noitadas de música lírica nunca antes oferecidas por uma sociedade local. Por sua importância, vale a pena nos atermos em cada uma das temporadas para que, no fim da leitura, possamos ter ideia da dimensão e significado que tiveram.

As temporadas artísticas foram idealizadas pelo Orpheão a partir de 1944, quando ele passou a atuar também como uma Sociedade de Concertos. De grande importância para a vida cultural da cidade, trouxe a Porto Alegre inúmeros artistas nacionais e internacionais, muitas vezes dos mais renomados.

Importante esclarecer que os dados técnicos das temporadas líricas, bem como as atrações trazidas nas temporadas artísticas, foram descritas nos apêndices para que a leitura se torne mais fluente.

2.1 Antecedentes: o lírico por amadores

O Orpheão Rio Grandense, nos seus primeiros anos de existência, se caracterizou por ser uma sociedade de canto em vernáculo formada por amadores. A partir de 1934, inicia uma nova fase em que esses amadores não privilegiam somente o canto na Língua Portuguesa, mas partem para a empreitada de encenarem óperas completas. Essa não foi uma prática exatamente nova na capital gaúcha tratando-se de amadores: Corte Real, na sua obra referência para a história da Música no Rio Grande

do Sul,¹⁴³ nos conta que em maio de 1927 Gustavo Adolfo Fest¹⁴⁴ promoveu um espetáculo no Teatro São Pedro em que foram encenados o *Singspiel Bastien et Bastienne* e cantados trechos da ópera *Die Zauberflöte* (A flauta mágica) de Mozart por amadores locais. Em agosto daquele mesmo ano Armando Boris¹⁴⁵ organizou um espetáculo lírico na qual foi encenada a ópera *Il Tabarro* também por amadores. Muitos destes amadores apareceriam posteriormente atuando no Orpheão Rio Grandense, como Renaud Jung, Antônio Carlo Hartlieb Lima e Elsa Bersani Tschöepcke. Segundo Corte Real, esses seriam os dois primeiros espetáculos líricos por amadores acontecidos em Porto Alegre (tratando-se de óperas completas).

Em 1929 Armando Boris voltou a promover um espetáculo lírico com amadores encenando a ópera *Iris* com a participação de Roberto Eggers. Naquele mesmo ano Emílio Baldino, um barítono, amigo de Eggers, promoveu um concerto vocal com trechos de óperas cantadas por amadores. Devido ao sucesso da empreitada, Baldino seguiu promovendo vários eventos, até que em 1932 apresentou atos completos das óperas *Rigoletto*, *La Bohème*, *La Traviata* e *Aida*. E em 1933 organiza a encenação completa de *La Tosca*, *Rigoletto* e *La Bohème* com a participação dos cantores amadores Branca Bagorro, Enrico Gherardi, Antonio Carlos Hartlieb Lima, João Gomes Falcão, Conrado Wolf e Antonio Cesarini. Essas iniciativas de Baldino sempre tiveram apoio de Eggers, que regia a orquestra, e de João Gomes Falcão.¹⁴⁶ A esses eventos, deram o nome de *Noites Líricas*, instituição nascida oficialmente em 1930, paralelamente ao Orpheão.

Emílio Baldino, um “apaixonado adepto do teatro lírico”¹⁴⁷, era uma figura polêmica. Além de atuar como barítono no meio musical porto-alegrense, era um verdadeiro articulador cultural. Ao longo da carreira de Roberto Eggers (período que representa cerca de sessenta anos), esteve quase sempre por perto, articulando e promovendo as obras desse músico. Baldino, com personalidade forte, por vezes se via

¹⁴³ CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da Música do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980.

¹⁴⁴ Adolfo Fest foi catedrático do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul e diretor do Instituto Musical de Porto Alegre (HOJE, no São Pedro, o sarau de aniversário da Associação de Cultura Artística. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 set. 1946, p. 7).

¹⁴⁵ O italiano Armando Boris era cantor do Teatro Scala de Milão até ser convidado a excursionar com a Companhia de Operetas Clara Weiss. Chegando a Porto Alegre, radicou-se nesta cidade e fundou uma escola de canto. Depois se transferiu para Curitiba, PR, lá permanecendo até sua morte por volta de 1949 (CORTE REAL, *op. cit.*, p. 128-9).

¹⁴⁶ Corte Real, *op. cit.*, p. 129-30.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 129.

envolvido em polêmicas no meio musical, e o Orpheão conheceria de perto uma delas.¹⁴⁸

Junte-se a todas essas iniciativas por amadores locais, o fato do Teatro São Pedro não ter recebido nenhuma companhia lírica profissional entre os anos 1930 e 1932, sendo que somente em 1933 uma Companhia Lírica Italiana, com o patrocínio do governo do estado, realizou a temporada oficial, quando foi encenado *Il Trovatore*, *Lucia di Lammermoor*, *Madama Butterfly*, *Aida*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Traviata*, *La Bohème* e *La Tosca*.¹⁴⁹ Portanto, grande parte das apresentações líricas estava mesmo a cargo dos amadores da cidade. Devemos lembrar também de sociedades como o Clube Haydn, que promovia em Porto Alegre sessões líricas com cantores amadores e profissionais, sob a organização do Maestro Max Buckner.¹⁵⁰ Mas, o fato é que todas essas atividades dos cantores amadores em Porto Alegre no início dos anos 1930, junto com a carência de companhias líricas para as temporadas oficiais, criaram condições para que o Orpheão também se achasse capacitado e se aventurasse a encenar óperas completas.

2.2 O ano de 1934

No início de junho de 1934 lia-se no *Correio do Povo*: “Porto Alegre vae [sic] ter a sua temporada lyrica. E o que é melhor: prata da casa da mais pura.”¹⁵¹ Era o grupo *Noites Líricas* anunciando sua próxima temporada lírica. Com Emilio Baldino à frente da organização, o grupo já havia conseguido o apoio do Estado e também que o Teatro São Pedro recebesse os reparos pelos quais necessitava para atender as demandas e reabrisse suas portas.¹⁵² De acordo com os periódicos, o repertório escolhido foi *La Tosca*, *La Bohème*, *Rigoletto*, *Aida* e *La Traviata*. Também anunciava que os cenários e

¹⁴⁸ A polêmica entre Baldino e os dirigentes do Orpheão é mencionada na página 85 desta Tese.

¹⁴⁹ MORITZ, Paulo Antonio. Ópera. In: **O teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**, 1975, p. 211-12.

¹⁵⁰ O Club Haydn foi criado em 1897, com o objetivo cultivar a música culta mediante a realização de concertos vocais e instrumentais, em várias modalidades de manifestações. Teve como figura mais representativa o maestro Max Brickner que regeu a orquestra de setembro de 1922 a novembro de 1958. Em 1956 o Club Haydn foi incorporado à SOGIPA (Sociedade Ginástica de Porto Alegre), permanecendo como um departamento desta até 1968, quando encerrou suas atividades. “Extingui-se, assim, os últimos vestígio de uma louvável iniciativa que, mediante a constante realização de concertos e encenações teatrais, contribuiu, por mais de meio século, para o enriquecimento da cultura do Rio Grande do Sul, além de propiciar oportunidade a cantores e instrumentistas locais a apresentarem-se em público, acompanhados por verdadeira orquestra sinfônica” (Corte Real, *op. cit.*, p. 40).

¹⁵¹ TEMPORADA lyrica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 jun 1934, p. 7.

¹⁵² *Ibidem*. No ano de 1934 o Teatro São Pedro se manteve fechado por alguns meses para reparos.

guarda roupa seriam confeccionados pela Casa Teatral Temagli, de São Paulo e o material da orquestra pela G. Ricordi e Cia, também daquele estado.¹⁵³

Vê-se que Emilio Baldino articulava uma promissora temporada. Porém, tudo parecia definido, quando, no meio do caminho, o Correio do Povo noticiou a junção do grupo Noites Líricas com o Orpheão Rio Grandense.¹⁵⁴ Certamente esse fato se dera devido a ligação entre Roberto Eggers, que estava a frente do Orpheão Rio Grandense, e Emilio Baldino, parceiros de longa data, acostumados a empreendimentos colaborativos entre eles. A partir daí, a Temporada Lírica passa a ser anunciada como sendo exclusivamente do Orpheão Rio Grandense, sem mais o nome do grupo Noites Líricas ser tocado pela imprensa. Chama a atenção também o fato de os cenários, segundo Corte Real, terem sido confeccionados por A. Rabello¹⁵⁵, pois, como vimos, antes da junção dos grupos a imprensa anunciou que Baldino contratara uma empresa de São Paulo para essa tarefa. Infelizmente, não há como saber se mantiveram a contratação ou usaram o serviço da empresa local.¹⁵⁶

O Orpheão, por sua vez, também vinha ensaiando a ópera *Cavalleria Rusticana*, e, na junção dos dois grupos, decide incluí-la no repertório da temporada¹⁵⁷ já anunciado pelo grupo Noites Líricas, ficando a ópera *Aida* de fora. Diante disso, o repertório da primeira temporada lírica do Orpheão Rio Grandense foi o seguinte:

Ópera	Compositor
<i>Cavalleria Rusticana</i>	Pietro Mascagni
<i>La Bohème</i>	Giacomo Puccini
<i>La Tosca</i>	Giacomo Puccini
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi

Quadro 3: Repertório da temporada lírica de 1934
Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Ao coro feminino, além das componentes dos dois grupos, foram incorporadas as alunas do curso de canto de Olga Pereira, possibilitando a formação de um coro

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 jun 1934, p. 9.

¹⁵⁵ Corte Real, *op. cit.*, p.147.

¹⁵⁶ A. Rabelo era um profissional de Porto Alegre que foi responsável pela confecção dos cenários das Temporadas Líricas do Orpheão de 1935, 1936, 1944 e 1947. Nas demais Temporadas o cenário aparece como “propriedade do Orpheão Rio Grandense”. Em 1949 e 1950, A. Rabelo aparece como responsável pela coreografia. (ver dados técnicos das temporadas líricas nos Apêndices).

¹⁵⁷ TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 jun 1934, p. 9.

misto com 80 figuras.¹⁵⁸ A imprensa chama atenção de que as companhias líricas que visitavam a cidade não tinham a possibilidade de trazerem tamanha quantidade de cantores para comporem a massa coral. Portanto, esse era o principal diferencial dessa temporada oferecida pelos dois grupos de cantores amadores.¹⁵⁹ Houve uma forte preocupação na divulgação dos espetáculos, sendo a cada dia publicada a foto de um dos protagonistas das óperas juntamente com comentários sobre suas atuações anteriores. Estava sendo dado, aos amadores, o mesmo tratamento dispensado a cantores renomados que se apresentavam na cidade. Provavelmente a intenção era dar ares de Companhia Lírica ao Orpheão.

A temporada iniciou com *Rigoletto* no dia 19 de julho, no Teatro São Pedro e encerrou em 21 de agosto quando foi encenada essa mesma ópera no município de São Leopoldo. Havia a promessa de acontecerem três récitas na cidade de Pelotas,¹⁶⁰ mas não foram encontradas evidências de que elas tenham acontecido. No dia 11 de agosto o Orpheão iniciou uma “temporada popular”, em que todas as óperas do repertório, com os mesmos elencos, foram encenadas a preços reduzidos.¹⁶¹

Para a récita de *La Bohème*, Enrico Gherardi adoeceu, vindo substituí-lo, de Buenos Aires, o tenor José Faraci, que, afirmavam, “segundo referências da imprensa portenha, é um artista de mérito”.¹⁶² Temos aqui a primeira participação de um artista profissional atuando no Orpheão. Tanto Renaud Jung, à frente do Orpheão, como Emilio Baldino, tinham boas relações no meio artístico, e a substituição de Gherardi não deve ter sido algo difícil para eles. A substituição de um cantor, às vésperas da estréia, não poderia ser feita por um amador, afinal dificilmente encontrariam em Porto Alegre alguém preparado para o papel. A solução foi recorrerem a um profissional já acostumado a cantar as óperas em questão.

São pelas críticas publicadas a essas récitas que temos alguma informação sobre a atuação do Orpheão Rio Grandense e do grupo Noites Líricas nos espetáculos.

Rigoletto

A noite de ontem assinalou para os brilhantes organizadores da série lírica iniciada com a edição de “Rigoletto” um alto e excepcional triunfo.

¹⁵⁸ A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jun 1934, p. 5.

¹⁵⁹ A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jun 1934, p. 5.

¹⁶⁰ A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 ago. 1934, p. 8.

¹⁶¹ TEMPORADA popular de óperas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 ago. 1934, p. 4.

¹⁶² A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jul 1934, p. 4.

A sala de espetáculos do nosso máximo teatro teve sua lotação inteiramente esgotada, sendo inúmeros os expectadores que se mantiveram de pé durante toda a récita por falta absoluta de lugares.

Esse fato prova, com significativa eloquência, a maneira por que a cidade recebeu a iniciativa do Orpheão Rio Grandense, dispensando-lhe a sua melhor simpatia e o seu mais decidido apoio. [...]

Finalizando diremos que esta colocou-se sem favor ao lado das que estamos acostumados a aplaudir nas temporadas oficiais de cada ano. E este é o seu melhor e o seu mais justo louvor.¹⁶³

Cavalleria Rusticana

O êxito que assinalou o espetáculo de estréia da série lírica organizada pelo Orpheão Rio Grandense repetiu-se ontem integralmente no Teatro São Pedro: a mesma excepcional concorrência de expectadores e o mesmo calor de aplausos ininterruptos.

A iniciativa da simpática associação coral da cidade – e passe a frase feita – está plenamente vitoriosa: o público carinhosamente vem prestigiando-lhe o árduo labor, na frisante manifestação do seu mui decidido agrado.

A récita de ontem valeu como uma nova afirmação de adestramento dos vários valores que a defenderam.¹⁶⁴

La Bohème

A edição de ontem de “La Bohème” apresentou um brilhante espetáculo. E diante do equilíbrio e do realce de todos os elementos que a integraram, dificilmente podia-se admitir fosse ela uma realização de simples amadores sem longo tirocínio da cena lírica.

De fato, a magnífica récita foi além de qualquer expectativa, sendo recebida com excepcionais demonstrações de aplauso por parte do público que superlotou o nosso máximo teatro.¹⁶⁵

La Tosca

Ontem, em quarta récita de assinatura, foi cantado no teatro São Pedro o drama lírico de Giacomo Puccini “La Tosca”.

E, pelo seu brilho e invulgar concorrência de expectadores, pode ela colocar-se ao lado das seratas anteriores, tendo ainda a assinalar-lhe a efetivação um êxito artístico de vulto.¹⁶⁶

Elogios, grande quantidade de público e ótimo desempenho dos cantores são as constantes nas críticas das óperas da temporada de 1934. Notamos também as críticas repletas de elogios repetitivos que na verdade não esclareciam tecnicamente o desempenho dos músicos em cena. De acordo com Reverbel, o jornalismo era, por essa época, repleto de o que chamavam de “nariz-de-cera, preâmbulo verborrágico, muitas

¹⁶³ A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul 1934, p. 8.

¹⁶⁴ A TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul de 1934, p. 2.

¹⁶⁵ A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 ago de 1934, p. 6.

¹⁶⁶ A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 ago 1934, p. 4.

vezes inútil ao texto jornalístico e um exagero de uso de adjetivos”.¹⁶⁷ Porém é possível intuir que os espetáculos tiveram certa qualidade, principalmente tratando-se de amadores, pois certamente ninguém esperava virtuosos ao palco. Dentro das expectativas, nossos amadores se saíram bem, e o Orpheão Rio Grandense agradou ao público porto-alegrense, afinal, as temporadas se manteriam por mais dois anos sem interrupção.

2.3 O ano de 1935

Em 20 de setembro de 1935, o governo do Rio Grande do Sul inaugurou uma grande exposição em comemoração ao Centenário da Revolução Farroupilha, com duração até o dia 15 de janeiro de 1936. O evento foi realizado em uma área da cidade conhecida até então por “Várzea” ou “Campo da Redenção”, que recebeu, a partir dessa data, a denominação de “Parque Farroupilha”. Nesse parque foram construídos pavilhões que serviram para as exposições agropecuária, agrícola, industrial e cultural dos produtos gaúchos e para exposição de produtos de outros estados do Brasil. Os estados de São Paulo, Minas Gerais, Santa Catarina, Paraná, Pernambuco, Amazonas e Pará tiveram seus pavilhões próprios. O evento, já anunciado pela imprensa desde o início de 1934, provocou ampla movimentação em Porto Alegre. O prefeito Alberto Bins decretou férias escolares e forenses durante parte do mês de setembro para que a população pudesse participar do evento, e ainda solicitou aos moradores da cidade que pintassem suas casas e arrumassem as calçadas para receberem os visitantes. Foram estimados mais de um milhão de visitantes, ficando os hotéis e pensões da cidade completamente lotados.¹⁶⁸

É preciso entender que esse grande evento foi fruto de um contexto político de rivalidade entre Getúlio Vargas e Flores da Cunha. Desde o ano de 1933, Vargas e Flores vinham enfrentando algumas divergências políticas. Na verdade, a expectativa de Flores com a ascensão de Vargas ao cargo de presidente brasileiro era de que o Rio Grande do Sul fosse privilegiado. Ao contrário disso, Vargas impôs uma política cada vez mais centralizadora, restringindo o poder dos estados, causando essa longa trajetória

¹⁶⁷ REVERBEL, Carlos. **Arca de Blau**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993. p. 38.

¹⁶⁸ CERONI, Giovanni Costa. **A exposição do centenário da Revolução Farroupilha nas páginas dos jornais Correio do Povo e A Federação**. 2009. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2009.

de rivalidade entre os dois políticos. O cientista político Renato Lessa entende que a estratégia geral de Flores da Cunha consistia:

(...) na defesa da autonomia estadual e da descentralização política como recurso para enfraquecer o poder da elite executiva federal. A reação ao processo de centralização era vista por Flores como a única maneira de se consolidar as elites oligárquicas. Ao mesmo tempo, as intervenções concretas de Flores teriam como objetivo imediato desestabilizar o governo de Getúlio Vargas, com vistas à sucessão presidencial de 1938. Assim, a situação do governador gaúcho consistia em um impeditivo com relação às manobras continuístas por parte do presidente da República.¹⁶⁹

Entre essas estratégias para protestar contra a política centralizadora de Vargas estava a exposição do Centenário. De acordo com Giovani Costa Ceroni em seu estudo sobre o papel da imprensa nas comemorações do centenário da revolução, “para Flores da Cunha, o evento faria uma conciliação entre todas as forças produtivas nacionais, demonstrando a singularidade de cada região brasileira, através dos diferentes pavilhões”.¹⁷⁰ Nesse sentido, pode-se afirmar que o objetivo das comemorações era mostrar ao Brasil e aos países vizinhos o alto potencial do Rio Grande do Sul e, dessa forma, protestar contra o centralismo do governo federal.¹⁷¹

O pavilhão cultural contava com 52 salas em majestoso prédio. Em algumas eram mostrados os métodos de ensino das escolas públicas e particulares do estado. Em outras, exposições de pintura, escultura e arquitetura. Havia salas que abrigavam o Museu do Estado, o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, ou ainda o Museu João Pedro Nunes, da cidade de São Gabriel. Havia ainda a seção de fotos, de imprensa, de literatura e música, de botânica, de zoologia, de entomologia, de mineralogia, de paleontologia e ainda uma seção das obras públicas.¹⁷² Ou seja, procurava-se abarcar vários setores de atividades do estado, na tentativa máxima de não deixar que nada do que fosse produzido no Rio Grande do Sul ficasse de fora da exposição.

O cassino, outro espaço da exposição, servia para as reuniões sociais. Era um ambiente requintado e acolhedor, tendo sido definido pela imprensa como “luxuoso e bonito”, onde as pessoas “se sentem bem, deliciosamente bem, gozando de um conforto excepcional”.¹⁷³ Ali aconteciam chás beneficentes, bailes, apresentações de orquestras,

¹⁶⁹ ABREU, Alzira Alves. *et al.* **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro:** Pós 1930. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 1744.

¹⁷⁰ CERONI, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷¹ Os dados acima descritos foram reproduzidos da minha Dissertação de Mestrado.

¹⁷² O SUCESSO do Pavilhão Cultural. **A Federação**, Porto Alegre, 22 out. 1935, p. 4.

¹⁷³ CASSINO Farroupilha. **A Federação**, Porto Alegre, 7 out. 1935, p.5.

bailados e artistas de teatros e rádio. Nele apresentaram-se artistas argentinos como a dupla de bailarinos acrobáticos Aida Walkiryra e Polo Segot, e Chichita Romero interpretando tangos da região do Prata.¹⁷⁴ Ou ainda Carlos Roldán, intérprete de tangos, considerado o sucessor de Gardel.¹⁷⁵ Do centro do país também chegavam celebridades para abrilhantarem o Cassino, entre elas Darcila Barros de Lalor, cantora de temporadas líricas do Rio de Janeiro e São Paulo, e Aimoré que, segundo a imprensa, era um “notável violonista brasileiro”.¹⁷⁶

A Banda Municipal fazia apresentações quase que diariamente na feira, conforme atestam os vários anúncios da imprensa da época. Também a orquestra do Sindicato Musical fez vários concertos no decorrer da exposição, sob regência de Max Buckner. Foram promovidos eventos como “Noite do Samba”, “Festa de Arte e Cultura” ou ainda “Festa de Música Clássica”.¹⁷⁷

As rádios trouxeram celebridades para enriquecer sua programação. Foi o caso da Rádio Farroupilha, inaugurada naquele ano, e por isso assim denominada, que anunciava espetáculos radiofônico-teatrais “sob os auspícios do Comissariado Geral da Exposição Farroupilha”, com artistas renomados como Francisco Alves, Mario Reis, Lamartine Babo, Elisa Coelho, Roberto Dias e Eriberto Muraro.¹⁷⁸ A Rádio Sociedade Gaúcha participou realizando no auditório da exposição um espetáculo de rádio revista. Nesse evento todos os artistas da rádio foram apresentados, bem como seus diversos conjuntos orquestrais.¹⁷⁹

Outros estados também colaboraram para engrandecer os eventos culturais da exposição; foi o caso de Pernambuco que trouxe a Porto Alegre o “Jazz-Band Acadêmico Pernambucano”, composto por rapazes das escolas superiores de Recife. Eles se apresentaram durante a exposição tocando músicas regionais daquele estado.¹⁸⁰

¹⁷⁴ TRÊS brilhantes artistas argentinos vão atuar no Cassino. **A Federação**, Porto Alegre, 7 out. 1935, p. 2.

¹⁷⁵ CASSINO Farroupilha - Carlos Roldán fará sua estreia hoje. **A Federação**, Porto Alegre, 12 out. 1935, p. 5.

¹⁷⁶ CASSINO Farroupilha. O brilhante êxito das estreias de ontem. **A Federação**, Porto Alegre, 6 nov. 1935, p.17.

¹⁷⁷ A FESTA de Arte e Cultura. **A Federação**, Porto Alegre, 31 out. 1935, p.4.

¹⁷⁸ HOJE – Imperial P.R.H. 2 – Rádio Farroupilha. **A Federação**, Porto Alegre, 8 out. 1935, p. 5.

¹⁷⁹ UM ESPETÁCULO de Rádio Revista organizado pela P. R. C. – 2 no Auditório da exposição. **A Federação**, Porto Alegre, 22 out. 1935, p.2.

¹⁸⁰ APRESENTAR-SE-Á, amanhã, o jazz de acadêmicos pernambucanos. **A Federação**, Porto Alegre, 4 out. 1935, p.15.

A temporada lírica oficial do Teatro São Pedro¹⁸¹ naquele ano foi cuidadosamente planejada e organizada pelo Comitê de Festejos do Centenário da Revolução. A fim de dar mais destaque às encenações, foram contratados artistas de renome internacional, como Bidu Sayão, Gabriela Besanzoni, Giuseppe Danise, Bruno Landi e o maestro Alfredo Padovani.¹⁸² Foram encenadas as óperas *Rigolletto*, *Tosca*, *O Barbeiro de Sevilha*, *Bohêmia*, *Lucia di Lammermoor*, *Trovador*, *Manon*, *Guarani*, *Fosca* e *Orfeu e Eurídice*. O estado deu uma subvenção de 165 contos de réis à companhia contratada, além de financiar as passagens e o transporte marítimo para bagagem e material cênico.¹⁸³

Além da temporada oficial, organizada pelo Comitê de Festejos do Centenário da Revolução, Porto Alegre pode assistir a mais duas temporadas neste mesmo ano: a do grupo Noites Líricas e a do Orpheão Rio Grandense. Nota-se que em 1935 os dois grupos já não estavam mais juntos, tendo cada um apresentado sua própria temporada lírica em meses diferentes (primeiro o Orpheão, em agosto, e depois o grupo Noites Líricas, em setembro). A este respeito, Corte Real comenta:

Esse entendimento, que parecia pôr cobro a rivalidade existente entre os dirigentes das duas entidades, pouco durou, passando o grupo Noites Líricas a agir independentemente, ao renovar, em 1935, (...) a encenação das óperas *Tosca*, *Rigoletto* e *La Boème*, sob a regência de Max Brückner (...).¹⁸⁴

Corte Real toca em um detalhe até então desconhecido para nós, que é a “a rivalidade” entre Emílio Baldino e Renaud Jung. Não há nada na imprensa que justifique essa divisão, pois o que vemos no Jornal Correio do Povo são reportagens que anunciavam as temporadas dos dois grupos geralmente uma ao lado da outra. É somente no ano seguinte, 1936, que essa divisão acarretará em problemas maiores, como veremos mais adiante.

Vale destacar a forma como a imprensa tratava o grupo Noites Líricas, sendo que, ao anunciar sua temporada, a reportagem assim iniciava: “Noites Líricas, a brilhante organização artística de Emílio Baldino...”.¹⁸⁵ Notamos a identidade de Emílio Baldino impressa no grupo, pois eram recorrentes entrevistas com esse músico

¹⁸¹ Para lembrar, essas temporadas líricas nada tinham a ver com o Orpheão ou as Noites Líricas.

¹⁸² MORITZ, *op. cit.*, p. 214-215.

¹⁸³ RIBEIRO, João de Souza. “Farrapos”. **A Nação**, Porto Alegre, 30 out. 1940, p. 12.

¹⁸⁴ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 131-2.

¹⁸⁵ NOITES Líricas, a brilhante organização de Emílio Baldino. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 ago. 1935, p. 6.

assumindo a total responsabilidade pelo andamento dele.¹⁸⁶ No Orpheão Rio Grandense, no entanto, não havia uma figura com esse papel, havia sim, uma diretoria, mas nunca centralizada a liderança na figura de uma só pessoa. O nome de Renaud Jung, embora estivesse à frente da organização do Orpheão, raramente era citado na imprensa. Ao contrário, o dirigente do grupo Noites Líricas era exaltado de maneira contundente. Por ocasião da encenação de *Farrapos* (ópera de Roberto Eggers), temos a seguinte publicação sobre sua atuação:

Entre os principais valores que figuram na próxima récita de apresentação da ópera rio-grandense “Farrapos”, Emilio Baldino ocupa um plano da mais destacada saliência.

O jovem barítono patricio, na verdade, não é, apenas, um cantor de grande mérito, senhor de um educado e robusto material vocal e servido por um vigoroso sentimento interpretativo, mas também, um temperamento sui-generis de organizador.

Seu concurso no próximo acontecimento lírico que vai marcar época no registro cultural do Rio Grande não se limita, simplesmente, à atuação em cena, criando, em marcante eficiência e raro brilho, uma das personagens de maior vulto no elenco: Emilio Baldino interpreta-lhe, ainda, toda a sua energia e toda a sua fecunda capacidade organizadora.

É pois, um elemento decisivo de êxito e uma das bases mestras sobre que assenta a ampla estrutura da próxima serata.¹⁸⁷

Aqui já podemos supor ser uma pista para futuros desentendimentos. Notamos, pelas palavras do *Correio do Povo* (não havia assinatura), o espaço que Baldino ocupava na cena cultural de Porto Alegre. Além de cantor, era um articulador, e fazia as coisas acontecerem, conferindo-lhe assim uma reputação de alto valor entre os porto-alegrenses. De acordo com Becker, “os mundos da arte constroem sistematicamente reputações, porque conferem importância aos indivíduos, àquilo que eles fizeram e ao que são capazes de fazer”.¹⁸⁸ Para esse autor, a teoria da reputação se define por:

Pessoas especialmente dotadas criam obras de uma profundidade e beleza excepcionais que exprimem emoções e valores culturais essenciais. As qualidades da obra atestam os dons particulares do seu autor, e os dons particulares pelos quais esse autor é conhecido garantem a qualidade da obra. Como as obras revelam as qualidades essenciais e o mérito do seu autor, é a totalidade da produção de um artista, e apenas esta, que deve ser considerada para a sua reputação.¹⁸⁹

¹⁸⁶ NOITES Líricas - Uma palestra com Emilio Baldino, seu incansável animador. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 ago 1935, p. 7.

¹⁸⁷ OUVINDO os interpretes principaes da opera “Farrapos”... *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 set. 1936, s/p (jornal no acervo de Eggers).

¹⁸⁸ BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. p. 287.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 288.

É o que vemos na figura de Emilio Baldino, um sujeito que soube trabalhar de forma que sua reputação incidisse tanto sobre sua atuação como cantor, como de organizador de eventos artísticos. Sua reputação garantia a qualidade da obra, como demonstra a expectativa da imprensa sobre sua atuação na ópera *Farrapos* citada acima: “É pois, um elemento decisivo de êxito e uma das bases mestras sobre que assenta a ampla estrutura da próxima serata”.¹⁹⁰ É justamente essa característica de Baldino que lhe conferirá algumas farpas no Orpheão, impossibilitando nova união entre os dois grupos, como veremos no ano de 1936.

O grupo Noites Líricas apresentou *Rigoletto*, *La Tosca* e *La Bohème*, com regência de Max Brückner e participação dos coros da Sociedade Cultura Vocal, ensaiados por Angelo Crivelaro.¹⁹¹ Já o Orpheão Rio Grandense apresentou o seguinte repertório:

Ópera	Compositor
<i>Madama Butterfly</i>	Giacomo Puccini
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>Il Trovatore</i>	Giuseppe Verdi

Quadro 4: Repertório da temporada lírica de 1935

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Cada grupo apresentou três óperas diferentes, sinalizando, talvez, que houve um acordo entre eles. Roberto Eggers e Emilio Baldino certamente continuavam amigos, no entanto Eggers permaneceu no Orpheão em 1935. Fora um ano atípico, as comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha exigiram demandas diferentes dos músicos. O próprio Eggers estava escrevendo sua primeira ópera, *Farrapos*, que deveria ficar pronta para o evento Farroupilha (no entanto finalizou somente em 1936).¹⁹² Além disso, trabalhava na Rádio Gaúcha regendo a orquestra, o que também lhe demandava tempo. Estas circunstâncias certamente colaboraram para que Eggers permanecesse no Orpheão, pois deve ter sido a melhor forma de organizar seu tempo.

As críticas do Correio do Povo assim se manifestaram a respeito das óperas apresentadas pelo Orpheão Rio Grandense:

¹⁹⁰ OUVINDO os interpretes principais da opera “Farrapos”... **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 set. 1936, s/p. (jornal no acervo de Eggers)

¹⁹¹ TRANSFERIDA para quinta-feira a estréia de “Noites Lyricas”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 set. 1935, p. 5.

¹⁹² Sobre a ópera *Farrapos* ver WERNER, *op. cit.*

Madama Butterfly

O Orpheão Rio-Grandense está de parabéns: a sua anunciada série de óperas teve, ontem, um início feliz e brilhante.

O Teatro São Pedro foi tomado inteiramente por um público de elite, apresentando aquele particular aspecto das suas grandes seratas.

E a platéia, com vivo interesse e evidente simpatia, acompanhou toda a representação, sublinhando-a com aplausos invulgares, numa cabal demonstração de pleno agrado.¹⁹³

La Traviata

O Orpheão Rio-Grandense deu-nos ontem à noite, o seu segundo espetáculo lírico, registrando um êxito brilhantíssimo e, por tudo, justificado.

“La Traviata”, o magnífico spartito de Verdi, levou ao Teatro São Pedro um seletto e compacto público que lotou, inteiramente, a sua platéia.

E durante toda a encantadora serata, sucederam-se os aplausos num expressivo crescendo de entusiasmo, na fiel tradução do agrado e mesmo de surpresa por parte do público.

Não exageramos ao dizer surpresa, pois a edição de Traviata foi um espetáculo de superior mérito, não parecendo uma simples exibição de amadores despreziosos, mas sim uma edição de um quadro lírico experimentado na difícil arte do bel canto.¹⁹⁴

Il Trovatore

A magnífica temporada lírica que o Orpheão Rio-Grandense vem realizando com expressivo êxito assinalou, domingo, um novo e nítido triunfo.

“O Trovador”, de Giuseppe Verdi, em sua edição no São Pedro, constituiu um belo acontecimento artístico levando ao nosso máximo teatro uma considerável massa de público, que esgotou inteiramente toda a sua lotação.

E a platéia viu sua expectativa, aliás otimista integralmente, excedida por todos os elementos que interferiram na linda serata.¹⁹⁵

Os trechos descritos acima são o início das críticas às três óperas encenadas nesta temporada, sendo seguidos de comentários sobre a atuação dos solistas, do coro, da orquestra e do maestro, sempre com a mesma estrutura. Com alterações dos termos usados, o conteúdo é o mesmo: sempre maravilhosos, excelente, melhor que o esperado, agradam a todos e a casa está sempre lotada. Supomos terem sido bons espetáculos. Dentro dos padrões da época, esse conjunto de amadores conseguiu levar ao público porto-alegrense a arte lírica de forma que, ao que parece, agradou. Lembremos também que o Orpheão foi o primeiro grupo entre os três a apresentar sua temporada lírica. Isto pode ter aumentado a curiosidade do público.

¹⁹³ A TEMPORADA lírica de 1935. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 ago. 1935, p. 5.

¹⁹⁴ A TEMPORADA lírica de 1935. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 ago. 1935, p. 7.

¹⁹⁵ A TEMPORADA lírica de 1935. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 ago 1935, p. 6.

Em setembro ocorreu a temporada popular do Orpheão Rio Grandense no Coliseu com ingressos ao custo de 6\$000 a poltrona.¹⁹⁶ O Coliseu era um teatro amplo (comportava 2.500 pessoas), o que dava a possibilidade de serem cobrados preços inferiores ao Teatro São Pedro, que comportava pouco mais de 600 lugares.¹⁹⁷ Vale registrar, que, de acordo com anúncios das récitas no Teatro São Pedro, o preço das entradas era de 12\$000.¹⁹⁸ A temporada popular consistia numa oportunidade da população economicamente menos favorecida também assistir aos espetáculos líricos. Isso demonstra que esse gênero não era somente apreciado pela elite, mas também pelas classes populares.

A primeira ópera a ser encenada no Coliseu foi *La Traviata*, dia 5 de setembro de 1935. Dia 8 de setembro encenaram *Madama Butterfly* em vespéral e *La Traviata* à noite. Houve reprises das récitas e por vezes as datas eram as mesmas da temporada lírica do grupo Noites Líricas que ocorria concomitantemente no Teatro São Pedro. Em que pese a rivalidade dos dois grupos, o público que frequentava o Coliseu provavelmente não era o mesmo do Teatro São Pedro. Posteriormente o Coliseu passou a funcionar como cinema, ficando o Orpheão e outras tantas instituições privadas do uso deste espaço.

O ano de 1935 foi culturalmente excelente para Porto Alegre. Tratando-se das temporadas líricas, nunca mais se repetiu essa tripla jornada. O evento levado a termo por Flores da Cunha e Alberto Bins, então prefeito da capital gaúcha, proporcionou a intensificação da vida cultural da cidade. Não é a toa que Eggers, em 1980 recordou com saudosismo: “Aconteceram tantas coisas boas naquela época, que fico triste. Temporadas líricas como as de 1935 nunca mais tivemos nem vamos ter”.¹⁹⁹

2.4 O ano de 1936

Como vimos anteriormente, no ano de 1934 o Grupo Noites Líricas havia se juntado ao Orpheão na temporada lírica daquele ano. Já em 1935, os dois grupos não

¹⁹⁶ A PROXIMA estréia de “Noites Lyricas”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 set 1935, p. 12.

¹⁹⁷ O Cine Coliseu foi inaugurado em 17 de dezembro de 1910 de propriedade dos irmãos Petrelli e de Eduardo Hirtz. No início funcionava como uma casa de variedades e depois como cinema, tinha orquestra própria e lotação de 2.500 lugares (TRUSZ, Alice Dubina. A produção cinematográfica no Rio Grande do Sul. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018. p. 54).

¹⁹⁸ THEATRO São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 ago 1935, p. 11 (anúncio).

¹⁹⁹ SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jun. 1980. Caderno Domingo, p. 11.

estavam mais juntos, pois cada um fez sua temporada durante o evento das comemorações do Centenário Farroupilha. Curiosamente, é somente em 1936 que o fato da separação dos dois grupos de amadores teve repercussão na imprensa. A hipótese é que tenha havido uma nova tentativa de uni-los, pois é preciso lembrar que Eggers e Baldino cultivavam uma forte amizade e parceria de longa data tratando-se de eventos artísticos, e que certamente, o fato de não terem trabalhado juntos na temporada do ano anterior fora algo que não agradara a ambos. E ainda, Eggers havia terminado sua ópera *Farrapos*, e talvez quisesse a união dos dois grupos para dar corpo à encenação de sua obra.

Para entendermos o que aconteceu, é preciso conhecer os tumultuados acontecimentos que antecederam a temporada de 1936. Vamos começar por uma carta endereçada ao maestro Roberto Eggers, escrita pelo coral feminino do Orpheão Rio Grandense e já citada no Capítulo 1 desta Tese (página 40), quando foi relatada a atuação de Conceição Teixeira, que teria sido a redatora da carta. A carta encontra-se no acervo de Roberto Eggers e não está datada, sendo que poderia muito bem ter sido escrita em 1935, uma vez que os dois grupos não estavam mais juntos. No entanto, há razões para crer que foi escrita no ano de 1936, pela repercussão da separação dos grupos nos periódicos locais. Por meio dela, as coristas fazem um apelo para que Eggers continuasse no Orpheão. Depois de exaltar as qualidades da instituição como fomentadora da arte lírica e das pessoas que dela participam, apelam:

(...) sentimo-nos profundamente chocadas ao cogitar deste vosso gesto que nos privaria da companhia simpática e laboriosa de vossa pessoa em nosso meio, e que importaria também no desmoronamento desta obra que, com tanto sacrifício, vós mesmo elevastes a um nível de pujança e grandeza. Não desejaríamos que a admiração que vos dedicamos fosse empanada pela inclusão em nossas fileiras de certo elemento, inclusão que comportaria no afastamento de todas nós que, por várias razões, e mesmo por proibição de nossas famílias, nos veríamos impedidas de cooperar em torno de tão grandiosa obra.²⁰⁰

Temos aqui um apelo das coristas para que Eggers desistisse de sua intenção de abandonar o Orpheão. Mas por que Eggers, tão atuante, tão dedicado a este grupo e a causa dos amadores teria esse desejo? São alguns fatos publicados pela imprensa local que nos esclarece em parte esse enigma.

²⁰⁰ TEIXEIRA, Conceição A. et al. [Carta] [1936], Porto Alegre [para] EGGERS, Roberto, Porto Alegre. 2f. Solicitam que Roberto Eggers não deixe a direção do coro do Orfeão Rio-grandense. [MHVSL]. Sua redação completa encontra-se nos anexos desta Tese.

Eggers de certa forma respondeu ao Orpheão, mas fez isso publicamente quando declarou ao Correio do Povo:

A prática ensinou-me que a união de todos os elementos do nosso amadorismo lírico é atualmente uma condição indispensável para a realização de espetáculos de verdadeiro valor artístico, tanto quanto seja realizável com amadores, como são todos os componentes do Orpheão.

Além disso, a minha norma delineada consiste em colocar a minha consciência artística acima de todo e qualquer interesse material, afastando mesmo todas as questões pessoais que de tais organizações possa surgir e que possam prejudicar ou diminuir a obra de arte.

Não tenho falsa modéstia nem pretensão em dizer que tenho sido incansável batalhador pela arte lírica no Estado. Sou um idealista sincero, que ponho a arte acima de tudo. Não tenho poupado sacrifícios em prol do nosso desenvolvimento artístico e tenho feito tudo com muito prazer pela satisfação íntima de contribuir com uma pequena parcela pelo desenvolvimento do gosto a arte musical e lírica entre a nossa população, que tão bem tem compreendido esse esforço. Muitos anos tenho empregado em labor contínuo dedicado aos diversos gêneros de espetáculos culturais por mim realizados.

Infelizmente, porém, desta vez, apesar de ter trabalhado todo o ano ensaiando com carinho e devoção as cinco óperas que vão ser posta em cena pelo Orpheão, fui forçado a abandonar esse meu trabalho pelo simples fato de não ter encontrado compreensão precisa por parte de alguns membros daquela sociedade, que muito acato e sei respeitar. Foram esses poucos que não quiseram concordar com o meu ponto de vista, que provocaram a minha separação do seu meio. Não quiseram concordar com a minha proposta de coligar todos os bons cantores de Porto Alegre em um único grupo dentro daquela Sociedade e realizar desta forma uma série de espetáculos verdadeiramente artísticos e culturais dentro das possibilidades, friso, que oferece um núcleo de amadores.

A união de todos os elementos do nosso amadorismo lírico, os quais estavam bem intencionados, não só traria grande simpatia da parte do público Porto Alegrense, como também do preclaro Governo do Estado e do Município, que sempre apoiaram moral e materialmente o esforço dos amadores rio-grandenses.

A temporada lírica do Orpheão Rio-Grandense, realizada com todos os amadores locais, não somente teria as vantagens que já expus, como também colocaria aquela Sociedade em condição de receber o subsídio da Prefeitura, que foi votado pela egrégia Câmara Municipal o ano passado.

Sem esse subsídio torna-se também praticamente impossível a realização dessas temporadas, a não ser que a Sociedade esteja em condições de arcar com o “déficit” que invariavelmente produz qualquer espetáculo lírico, como sempre tem acontecido e a mim pessoalmente o ano passado na própria temporada do Orpheão.

É isso o que me cabe dizer. Não guardo rancor nem qualquer malquerença. Lamento apenas que a arte rio-grandense venha a sofrer as consequências provenientes de uma tal cisão no seio do amadorismo local, cisão essa que sou o primeiro a lamentar.²⁰¹

No dia seguinte, em 13 de outubro de 1936, o mesmo jornal exibe a seguinte manchete: “*Notas que não vêm na partitura. Mais alguns esclarecimentos em torno do afastamento do maestro Eggers na regência do Orpheão riograndense*”.²⁰²

²⁰¹ O ORPHEÃO Riograndense, o maestro Eggers e uma história que precisa ser contada. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 12 out. 1936, p. 14.

²⁰² NOTAS que não vêm na partitura. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 13 out. 1936, p. 10.

A reportagem vinha acompanhada por uma enorme foto de Emilio Baldino com uma legenda sugestiva: *O barítono Emilio Baldino, “pivot” da cisão entre o maestro Eggers e o Orpheão Rio-Grandense.*

O artigo retoma as falas de Eggers publicadas no dia anterior e acrescenta:

Segundo uma das diversas maneiras de explicar a lamentável cisão, o fato reside em que a corrente de cantores do Orpheão não admitiria reconciliações com o barítono Emilio Baldino dadas as profundas divergências que ainda perduram uns e outro. O maestro Eggers impôs, então, como condição “sine qua non” para sua permanência naquela prestigiosa instituição artística, o ingresso do barítono que viveu com tanto garbo uma das principais personagens do seu recente e vitorioso drama lírico. E daí, pois, o rompimento.²⁰³

Aqui temos o motivo da cisão entre os dois grupos e da saída de Roberto Eggers do Orpheão Rio Grandense. Como nos afirmou Corte Real, os dirigentes dos dois grupos tinham divergências. Vejamos o que Baldino diz a respeito de seu papel na cena lírica da cidade:

Relatar tudo quanto tenho feito pelo desenvolvimento do ambiente artístico do Estado, seria demasiado longo e difícil. De fato, em seis anos de constante dedicação à arte em geral entre nós, minha atividade tem sido grande e laboriosa. Tenho trabalhado infatigavelmente e não há quem possa afirmar, com isenção de ânimo, tenha eu auferido com isso o mínimo provento material. Sem ao contrário; a par de naturais dissabores e decepções, farta é a messe dos prejuízos decorrentes, de modo que tenho dispendido mais, muito mais do que o pouco que me veio às mãos em tantos anos de luta e de permanente esforço.

Tudo o que fiz foi, apenas, o reflexo do meu amor que dedico à cena lírica, sem visar lucros de qualquer espécie, embora por vezes não seja essa a opinião de muitos, fruto, aliás da inimizade do despeito que, invariavelmente acompanham a nossa jornada pela vida.

Mas o que tenho feito aí está para atestar o que lhe afirmo. Cabe-me a honra de haver iniciado os memoráveis espetáculos conhecidos por “Noites Líricas”!²⁰⁴

Quando Baldino afirma que não teve nenhum proveito material em suas ações na vida cultural de Porto Alegre, nos dá indícios de que a questão financeira pode ter sido um dos fatores do desentendimento entre os dois grupos. Porém, trata-se fundamentalmente de uma queda de braços entre os dirigentes do Orpheão e Emilio Baldino que, como já vimos, toma a frente do grupo das Noites Líricas, assumindo uma posição de “dono” do grupo. Também vimos a respeito da forte personalidade e da

²⁰³ NOTAS que não vêm na partitura. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 13 out. 1936, p. 10.

²⁰⁴ OUVINDO os interpretes principais da ópera “Farrapos” – Uma palestra com o barítono Emilio Baldino, elemento de grande realce no próximo acontecimento. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 set. 1936, p. 15.

reputação de Baldino. Com atitudes práticas, decidido, certamente não se dobrava ao grupo de dirigentes do Orpheão, alavancando o desentendimento. E ainda há outro dado que pode nos direcionar para o entendimento da situação que se criou: no dia 8 de novembro de 1945 o Jornal *Diretrizes*, do Rio de Janeiro, publicou uma matéria com o título “Vaiados”. Nela o jornal trata da prisão de Emilio Baldino e de Margarida Hirschman acusados de participarem de um programa numa rádio alemã instalada no norte da Itália cujo objetivo era “desmoralizar as tropas brasileiras na Itália, induzindo nossos soldados a deserção e divulgando as mais torpes mentiras e intrigas sobre a nossa contribuição na guerra”.²⁰⁵ Nos anos 1930 não encontrei nenhum dado referente a posicionamentos políticos de Baldino, mas podemos intuir que este é um fator que pode ter influenciado em muito nos desentendimentos entre os dois grupos.

Ao que parece, em 1935, esse imbróglio não havia tomado proporções tão grandes, tendo Baldino abandonado o Orpheão e seguido com “suas” Noites Líricas. O que deve ter acontecido é que a vontade de Eggers de juntar novamente os dois grupos, em 1936, causou descontentamento a certos integrantes do Orpheão. Eggers era um idealista, amava o que fazia e prezou, por toda sua vida, o canto por amadores locais, e Baldino era um articulador, sabia muito bem promover eventos artísticos, qualidade que talvez faltasse a Eggers. Essas características, específicas de cada um, fez deles uma dupla que se completava; Eggers dedicando-se à música e Baldino à coordenação dos eventos. Mas no Orpheão isso não pôde acontecer, talvez por uma questão de divisão do trabalho. Quando Becker analisa os mundos da arte, coloca esse ponto como um dos aspectos fundamentais para a realização de uma obra de arte.

Cada indivíduo que participa na realização de obras de arte tem, portanto, de realizar um feixe de tarefas muito específico. Apesar de a divisão das tarefas ser, em grande medida, arbitrária, podia ser diferente e baseia-se no acordo tácito da totalidade ou da maioria dos participantes – não é, contudo, fácil de mudar. Geralmente, as pessoas envolvidas encaram a divisão do trabalho como um fato adquirido, um fenômeno quase sagrado que advém como que <naturalmente> do material utilizado e do meio de expressão. (...) Portanto todas as artes se baseiam numa ampla divisão do trabalho. Isto é bastante evidente no que diz respeito às artes do espetáculo. Um filme, um concerto, uma peça de teatro ou uma ópera não poderia ser obra de apenas uma pessoa que executaria todas as tarefas do princípio ao fim.²⁰⁶

Embora a divisão de trabalho entre Eggers e Baldino estivesse sempre bem definida ao longo de suas vidas, pois essa parceria duraria até a morte de Eggers em

²⁰⁵ VAIADOS. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1945, p. 1 e 2.

²⁰⁶ BECKER, *op. cit.*, p. 37.

1984, no Orpheão Rio Grandense não funcionou bem assim. Ao entrar para o grupo do Orpheão, Baldino provavelmente tenha assumido tarefas que já tinham executores no grupo, causando estranhamento entre os elementos envolvidos. Embora pudesse haver um acerto, uma remodelação de tal divisão, é possível que a personalidade forte de Baldino e sua maneira de sobressair-se ao grupo não tenham possibilitado tal acordo. O Orpheão passava a imagem de um grupo coeso, sem distinção ou promoção de determinados componentes, eis a grande diferença entre os dois grupos e a não adaptação de Baldino no Orpheão. Sendo assim, a união do Orpheão Rio Grandense e do grupo Noites Líricas novamente não aconteceu no ano de 1936. Baldino seguiu liderando o seu grupo e ainda levou uma importante figura do Orpheão: Roberto Eggers.

Havia ainda outro problema, este de ordem financeira, que se criou em função da saída de Eggers e Baldino e já mencionada por Eggers. Com a falta desses artistas e a desorganização que provavelmente se instaurou com a saída de Eggers, o Orpheão, para cumprir o cronograma inicial da temporada e encenar as cinco óperas previstas, convidou, para substituírem os faltantes, os principais artistas da companhia argentina Dora Solima, que se encontrava no interior do Estado em excursão artística. O problema é que no ano anterior, o Conselho Consultivo da Prefeitura Municipal de Porto Alegre havia aprovado em seu orçamento o acréscimo de quinze contos de réis na verba destinada ao Orpheão, “desde que este se comprometesse a apresentar cinco óperas, com bilheteria controlada pela Prefeitura e o desempenho dos trabalhos confiados unicamente a amadores”.²⁰⁷ Voltemos à fala de Eggers já citada anteriormente:

Sem esse subsídio torna-se também praticamente impossível a realização dessas temporadas, a não ser que a Sociedade esteja em condições de arcar com o “déficit” que infalivelmente produz qualquer espetáculo lírico, como sempre tem acontecido e a mim pessoalmente o ano passado na própria temporada do Orpheão.²⁰⁸

Não sabemos se o subsídio da Prefeitura Municipal foi recebido, mas, no mês de outubro daquele ano, os jornais anunciavam a nova temporada lírica do Orpheão deixando para trás os percalços do mês anterior. “O Orpheão Rio Grandense tem em seu opulento acervo uma série de brilhantes noitadas de arte, assinalando outras tantas

²⁰⁷ NOTAS que não vêm na partitura... **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 13 out. 1936. Radio, p. 10.

²⁰⁸ O ORFEÃO Rio-grandense, o maestro Eggers e uma história que precisa ser contada... **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 12 out. 1936. Radio, p. 14.

vitórias para o seletto elenco de solistas e para sua disciplinada massa coral”²⁰⁹ Nota-se que o Orpheão já estava consagrado como parte da vida musical da cidade, com a imprensa se referindo a ele pela suas glórias alcançadas ao longo de seus seis anos de existência. E, ao que parece, o problema já havia sido resolvido, pois anunciava o jornal: “cumpre notar que o Orpheão, após as necessárias *démarches*, inclui no seu quadro as festejadas figuras de Dóra Solima, soprano ligeiro já vitoriada pela platéia do Teatro São Pedro, o baixo Sergenti e o barítono Collini, ambos artistas de largo tirocínio e de educado material vocal”.²¹⁰

Não era a primeira vez que a Companhia de óperas e operetas Dora Solima vinha à Porto Alegre, sendo já conhecida do público. Em 1936 estava em Caxias do Sul (RS) para uma temporada lírica daquela cidade, sendo que anunciavam também uma temporada em Porto Alegre²¹¹.

O Orpheão Rio Grandense realizou sua terceira temporada com o seguinte repertório:

Ópera	Compositor
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>Il Trovatore</i>	Giuseppe Verdi
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
<i>La Bohème</i>	Giacomo Puccini

Quadro 5: Repertório da temporada lírica de 1936

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

A direção artística ficou a cargo de Abele de Angelis e a regência da orquestra com Fernando Alitta, ambos italianos da Companhia Dora Solima.²¹² Os coros masculino e feminino ficaram, respectivamente, a cargo de Conceição Teixeira.²¹³ Os espetáculos foram dedicados aos flagelados da grande enchente ocorrida naquele ano em Porto Alegre,²¹⁴ sendo uma percentagem da renda adquirida na bilheteria revertida a tal causa.²¹⁵

²⁰⁹A TEMPORADA lírica do Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 out. 1936, p. 8.

²¹⁰*Ibidem*.

²¹¹COMPANHIA lírica Dora Solima. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 01 out 1936, p. 6.

²¹²Corte Real, *op. cit.*, p. 150.

²¹³*Ibidem.*, p. 149.

²¹⁴TEMPORADA Lírica do Orpheão Rio-Grandense. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 11 out. 1936, p. 8. Várias outras sociedades fizeram o mesmo, como o Clube Haydn, por exemplo, que anunciou um concerto com sua orquestra sob a direção de Max Bruckner e os solistas Olga Pereira, José Antonio

Nota-se uma constante reafirmação, por parte da imprensa, de que o Orpheão era um conjunto de amadores. Provavelmente esse era um apelo dos próprios membros do Orpheão, pois como havia toda a problemática do financiamento das óperas com a condição de que fossem somente amadores os cantores, essa reafirmação era necessária, embora se saiba que havia profissionais complementando o quadro de cantores e no quadro de apoio.

Interessante é que a Companhia de Dora Solima continuava, paralelamente à temporada lírica do Orpheão, sua própria temporada, sendo por vezes as mesmas óperas encenadas. A diferença estava no local, Dora Solima no Cassino Farroupilha e o Orpheão no Teatro São Pedro, como nos mostram os dois anúncios do Correio do Povo.



Figura 22: Anúncio da Ópera La Traviata pela Companhia de Dora Solima.
Fonte: Correio do Povo ²¹⁶



Figura 23: Anúncio da ópera La Traviata pelo Orpheão Rio Grandense.
Fonte: Correio do Povo ²¹⁷

Porcelo e Carlos Fontoura no dia 19 de outubro de 1936. (CLUBE Haydn. Seu grande concerto pró-flagelados. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 17 out. 1936, p. 6.)

²¹⁵ TEMPORADA Lírica do Orpheão Rio-Grandense. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 11 out. 1936, p. 6.

²¹⁶ CASINO Farroupilha. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 de out. 1936, p. 19.

²¹⁷ THEATRO São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 de out. 1936, p. 13.

Mais uma vez recorreremos às críticas do Jornal Correio do Povo para intuir a receptividade das récitas do Orpheão Rio Grandense.

La Traviata

Sob a mais acentuada simpatia da platéia da capital, iniciou-se ontem a noite, no Theatro São Pedro, a temporada do Orpheão Rio-Grandense no corrente ano.

Não foram poucos os tropeços, nem de ligeira monta as dificuldades que surgiram à efetivação dessa esperada série de óperas.

Mas a tenacidade dos dirigentes do prestigioso conjunto e seu espírito de incansável dedicação, levaram à realidade desejada os esforços dessa plêiade de batalhadores da arte lírica porto-alegrense.

E a compensação foi paralela aos esforços tão grandemente dispendidos: o numeroso público que ocorreu ontem ao Teatro São Pedro timbrou em manifestar como bem havia compreendido tudo quanto significava a récita que ali se efetivava.

Os aplausos atingiram a um nível de desusado vigor, acompanhado com espontâneo entusiasmo os quatro atos de “La Traviata. Ao correr o velário, as manifestações redobravam de intensidade, obrigando as principais figuras do elenco a virem repetidas vezes ao proscenio, bem como o cav. Ferdinando Alitta, regente da grande orquestra.

Esse desusado entusiasmo da platéia, suas palmas ruidosos, suas ovações constantes, vale pelo melhor comentário a maneira por que o Orpheão levou à cena a linda partitura de Giuseppe Verdi.²¹⁸

Il Trovatore

Ainda ontem, com a edição de “Il Trovatore”, repetiu-se o mesmo e significativo fato: o Teatro São Pedro foi tomado por uma assistência, tão fina quanto numerosa, que lotou a quase totalidade das suas acomodações.

Os aplausos, espontâneos e calorosos, que sublinharam constantemente toda a representação, não festejavam, apenas, os artistas em cena mas, também, exprimiam com vigorosa expressão, a simpatia da cidade pelos esforços e pela dedicação infatigável dos seus realizadores.

A bela serata de ontem satisfêz a quantos tiveram o desejo de apreciá-la.²¹⁹

Lucia di Lammermoor

Foi uma brilhante serata a que ontem nos proporcionou o distinto Orpheão Rio-Grandense, como terceira récita da sua temporada de óperas no corrente ano.

Novamente o teatro oficial da cidade teve inteiramente tomado toda sua lotação, vendo-se a platéia repleta de elementos representativos da sociedade e mundo artístico da capital.

E essa expectativa foi de todo ponto justificada excelentemente: “Lucia di Lammermoor” teve um belo desempenho, mantendo-se num plano de inalterável brilho e satisfazendo sem restrições a todos os assistentes.²²⁰

²¹⁸ GOUVÊA, Paulo de. Temporada lyrica do Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 out. 1936, p. 8.

²¹⁹ GOUVÊA, Paulo de. Temporada lyrica do Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 out. 1936, p. 11.

La Bohème

O prestigioso Orpheão Rio-Grandense encerrou brilhantemente sua temporada lírica do ano corrente.

“La Bohème” foi seu último cartaz, lavando ao teatro máximo da cidade um número excepcional de expectadores a par de um êxito de largas proporções. Os aplausos mantiveram-se em um plano único de vibração e calor, festejando de contínuo o quadro central de elenco. (...)

“La Bohème” constituiu, em suma, uma linda serata lírica, reafirmando a alta capacidade realizadora do Orpheão Rio-Grandense que, mau grado todos os tropeços e todas as dificuldades, ofereceu a Porto Alegre uma série de óperas digna de aplausos e louvor.²²¹

Continuamos a encontrar a recorrência constante de elogios ao Orpheão Rio Grandense. O crítico Paulo de Gouvêa garante que todas as óperas encenadas pelo Orpheão tiveram ampla platéia e agradaram a todos, embora tenha havido alguns “tropeços” não especificados pelo crítico. Por duas vezes menciona que conseguiu superar as muitas dificuldades que o grupo teve para que a temporada lírica se consolidasse e apresentou um belo trabalho. Mesmo perdendo figuras importantes de seu quadro, o Orpheão Rio Grandense conseguiu se reorganizarem para a efetivação da temporada.

Enquanto isso, o grupo Noites Líricas ainda se regozijava pelos louros obtidos por terem encenado a ópera *Farrapos*, de autoria de Roberto Eggers e libreto de Manuel Corrêa Farias.

2.5 O ano de 1944

Como vimos no Capítulo 1, o Orpheão passou um período, entre 1937 e 1943, sem grandes atuações. Em 1944, no entanto, retoma as atividades de grande porte com muito mais força. A Sociedade estava em uma nova fase; a velha instituição, que tinha como objetivo incentivar o canto por amadores locais havia ficado para trás. Constituíam-se agora como uma instituição musical responsável pelas temporadas líricas oficiais do Estado. Os protagonistas das óperas encenadas não eram mais os amadores e sim cantores consagrados do centro do país ou de países vizinhos, como Argentina e Uruguai. É também no ano de 1944 que temos as primeiras notícias de que o Orpheão

²²⁰ GOUVÊA, Paulo de. Temporada lírica do Orpheão Rio Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 out. 1936, p. 8.

²²¹ GOUVÊA, Paulo de. Orpheão Rio Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 nov. de 1936, p. 6.

Rio Grandense passou a atuar como uma Sociedade de Concertos, promovendo a vinda de dezenas de artistas em suas Temporadas Artísticas. Howard Becker nos diz que

Os mundos da arte vivem transformações incessantes, por vezes graduais, e outras decididamente brutais. À medida que novos mundos vão surgindo, outros envelhecem e desaparecem. Nenhum mundo é capaz de se proteger durante muito tempo ou completamente de mudanças, quer exteriores quer provenientes de tensões internas.²²²

Foram tensões de ordem internas e externas que provocaram as mudanças no Orpheão Rio Grandense. A necessidade de firmar-se como uma sociedade profissionalizada veio de uma série de fatores econômicos, sociais e culturais, que exigiram novas contratações (de profissionais em detrimento dos amadores), a ampliação das atividades (para além de um coral para uma companhia lírica e uma sociedade de concertos), uma organização e um profissionalismo muito maior do que conheciam até então. Esta nova estrutura resultou em uma instituição aparentemente sólida e, certamente, influente no meio porto-alegrense, capaz de mobilizar centenas de espetáculos dos mais variados gêneros oferecidos ao público.

É neste ano que o Orpheão Rio Grandense se aventura em outra atividade: a promoção de concertos e outros eventos artísticos. Na Porto Alegre de 1944 já havia pelo menos uma instituição que realizava essa atividade: a A.R.M. – Associação Rio Grandense de Música, instituição privada fundada por Ênio Freitas e Castro (1911-1975)²²³ em 1938 cujo objetivo era promover concertos, eventos e outras atividades relacionadas à música.²²⁴ E, no mesmo ano em que o Orpheão se aventura por essa nova atividade (1944), Adolfo Fest criou a A.P.C.C. – Associação Porto-Alegrense de Cultura Artística, com os mesmos objetivos.²²⁵ Temos com isso, além do Orpheão, duas instituições empenhadas em oferecer aos porto-alegrenses eventos artísticos de qualidade, resultando numa intensa vida cultural para a capital gaúcha.

²²² BECKER, *op. cit.*, p. 249.

²²³ Ênio de Freitas e Castro nasceu no município de Montenegro, RS. Estudou no Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes em Porto Alegre. No Rio de Janeiro estudou piano com Guilherme Fontainha e composição com Francisco Braga. Atuou como professor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, como regente, pianista, compositor e Superintendente de Educação Artística da Secretaria de Educação e Cultura. Teve forte atuação no Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música (ENIO de Freitas e Castro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 nov. 1946, p. 6).

²²⁴ SANTOS, Caetano Maschio. **Enio de Freitas e Castro (1911-1975) e a institucionalização da pesquisa folclórica no RS através da Associação Rio-Grandense de Música...** Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/136913/Poster_42021.pdf?sequence=2. Acesso em: 14 jan 2018.

²²⁵ HOJE, no São Pedro, o sarau de aniversário da Associação de Cultura Artística. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 set. 1946, p. 7.

Cada uma das sociedades de concertos organizava suas temporadas artísticas anuais que aconteciam mais ou menos entre os meses de março e dezembro. O Orpheão, e pelo menos a ARM também, organizavam sua “Série de Concertos” em que os sócios tinham o direito de assistirem as atrações gratuitamente, e uma “Série Extraordinária”, em que, apesar dos sócios usufruírem de descontos, precisavam pagar pelos ingressos. A Série Extraordinária oferecia artistas de cachês mais altos, razão pela qual as Sociedades não ofereciam gratuitamente esses concertos aos seus sócios. Os concertos oferecidos pelo Orpheão eram feitos sempre no Teatro São Pedro, enquanto que as outras sociedade ocupavam, além do teatro São Pedro, outros espaços da cidade, como por exemplo, o Instituto de Belas Artes.

O Orpheão mantinha um convênio com a “Organización Sociedad Musical Daniel”, de Ernesto Quesada²²⁶ representada no Brasil pela Associação Brasileira de Concertos, cuja diretora era Maria Amélia de Rezende Martins, o que permitiu a contratação de artistas de destaque do mundo inteiro.²²⁷ Essa movimentação que se iniciou no Orpheão Rio Grandense provavelmente teve influência do austríaco Olivier Kurt Grave, que ingressou na Sociedade no ano de 1943, como Diretor Comercial.²²⁸ Seu nome aparece seguidamente na imprensa atrelado aos eventos promovidos, fazendo-nos crer que tenha sido um influente articulador da Sociedade de Concertos do Orpheão Rio Grandense.

Não foram encontrados registros do momento exato em que o Orpheão Rio Grandense resolveu investir na promoção de concertos, mas foram nos jornais de agosto de 1944 que aparecem os primeiros espetáculos promovidos pela instituição. Em uma compilação de informações recolhidas em jornais, em programas de concertos e na Revista Bastidores, foi possível apurar os artistas trazidos pelo Orpheão Rio Grandense entre os meses de agosto de 1944 e outubro de 1952.²²⁹

²²⁶ Don Ernesto de Quesada iniciou seu trabalho cultural em Nova Iorque em 1908. Mais tarde transferiu-se para a Europa, instalando-se em Berlin, onde fundou a Konzerdirection H. Daniel. Em 1914, devido a Primeira Guerra Mundial, Ernesto de Quesada transferiu-se para Madri e fundou a Sociedad Musical Daniel. Sete anos mais tarde transformou-a na Associação de Cultura Musical para promover a cultura na Espanha. Em paralelo, Quesada iniciou suas operações na América Latina sendo o precursor da difusão musical (CONCIERTOS Daniel México. Disponível em: <http://www.conciertosdanielmexico.com/conciertos.html>. Acesso em: 25 mai. 2019).

Na imprensa local da época foi encontrado um anúncio de concertos promovidos pela ARM sinalizando que essa Associação também mantinha convênio com a Associação de Ernesto de Quesada, indicando que não era exclusividade do Orpheão (ASSOCIAÇÃO Rio-Grandense de Música – Temporada de 1948. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 mar. 1948, p. 2).

²²⁷ TEMPORADA artística de 1951. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 43-8. p. 44.

²²⁸ Dado obtido na ficha cadastral de Oliver Kurt Grave para ingresso no coral do Orpheão.

²²⁹ Esta relação encontra-se nos apêndices desta Tese.

Já a temporada lírica de 1944 pode ser considerada como uma “temporada de transição”. Ao escrever sobre a temporada lírica de 1944, Paulo Antonio Moritz afirma:

A reação favorável do público aos espetáculos líricos [do ano de 1943] animou o Orfeão Rio-Grandense, entidade que até então se restringia a atividades esporádicas, a aproveitar o clima de receptividade fomentado pela iniciativa do ano anterior. E assim, em 1944 anunciava uma temporada lírica oficializada pelo governo do Estado.²³⁰

Cantores profissionais foram contratados para os principais papéis, mas os amadores locais ainda tiveram uma significativa participação, ocupando ainda papéis protagonistas. Iracema Dihel, Silvia Baumgart, Valdemar Blanck, Érico Cauduro e Renaud Jung representam alguns dos amadores que, além de interpretarem protagonistas em 1944, participariam das temporadas seguintes, embora com papéis secundários. A regência da orquestra ficou a cargo de Roberto Eggers, que se dedicara a ensaios durante seis meses. A regência do coro, anunciado como efetivo do Orpheão, foi feita por Tino Bruno,²³¹ conforme havia sido anunciado por Renaud Jung por ocasião da Assembléia da Diretoria (ver Capítulo 1 p. 57). O repertório da temporada ficou assim definido:

Ópera	Compositor
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>La Tosca</i>	Giacomo Puccini
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini
<i>Norma</i>	Vicenzo Bellini
<i>Don Pasquale</i>	Gaetano Donizetti

Quadro 6: Repertório da temporada lírica de 1944

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Ao total foram sete óperas encenadas, sendo quase todas elas repetidas a preços populares. A temporada apresentava duas novidades em relação ao rotineiro repertório conhecido pelo público porto-alegrense: *Norma*, há vinte e quatro anos não encenada em Porto Alegre,²³² e *Don Pasquale*, novidade absoluta na cidade.²³³ Interessante que

²³⁰ MORITZ, *op. cit.*, p. 224.

²³¹ TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 2 jul. 1944, p. 8.

²³² TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jul. 1944, p. 5.

justamente *Norma*, que era anunciada pela imprensa como de difícil interpretação, tivera a maior parte do seu elenco formado por amadores, sendo estréia nos palcos operísticos de Silvia Baumgart e José Rafael Azambuja. É razoável afirmar que a encenação de *Norma* foi uma ousadia do Orpheão já planejada com bastante antecedência, pois o fato de o elenco ser na sua maioria de cantores locais nos faz supor que já vinham ensaiando há algum tempo, mostrando que a intenção da instituição era mostrar seu potencial de ser uma companhia lírica.

Alguns contratemplos aconteceram, como o adiamento da ópera *Rigoletto* por motivo de doença de Luiz Giammarchi,²³⁴ ou a participação inesperada de Alves da Silva na encenação de *La Tosca*. Alves da Silva, cantor português, residente no Rio de Janeiro, tinha ido a Buenos Aires firmar contrato de uma temporada no Teatro Colon e estava de passagem em Porto Alegre, onde afirmou, em entrevista ao *Correio do Povo* que, por motivo de saúde, não atuaria nesta cidade.²³⁵ Acabou cedendo ao convite do Orpheão para participar da ópera *La Tosca* por achar meritória a iniciativa de uma veterana sociedade local.²³⁶ Vemos mais uma vez o Orpheão aproveitando oportunidades ao não deixar que um cantor de renome passasse por Porto Alegre sem participar da temporada lírica.

La Traviata foi repetida em “*matinée chic*”, dedicada às senhoritas.²³⁷ Norma foi reprisada em homenagem ao Interventor Federal em agradecimento pela oportunidade dada ao Orpheão Rio Grandense de poder organizar a Temporada Lírica Oficial.²³⁸ Havia estratégias para acolher diferentes segmentos do público, como foi o caso das “senhoritas”, bem como havia a diplomacia por parte do Orpheão de dedicar récitas à personalidades políticas que, de alguma forma, favoreceram sua entrada para as temporadas líricas oficiais.

Françoise Benhamou, ao tratar das estratégias das instituições para conseguir subvenção pública para os espetáculos ao vivo, analisa o dilema entre “qualidade e quantidade de espectadores”. A autora nos explica que

(...) os custos fixos são elevados relativamente à capacidade das salas (...) e que os custos marginais são, ao contrário, muito baixos. Os custos totais são função da qualidade e do volume do público. A sensibilidade do público ao

²³³ “RIGOLETTO” no Teatro São Pedro. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 jul. 1944, p. 9.

²³⁴ TEMPORADA lírica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 jul. 1944, p. 8.

²³⁵ TENOR Alves da Silva. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1 jul. 1944, p. 8.

²³⁶ TEMPORADA lírica oficial do estado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 jul. 1944, p. 5.

²³⁷ TEMPORADA lírica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 jul. de 1944, p. 5.

²³⁸ NORMA no Orfeão Rio Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 jul. 1944, p. 6.

preço, embora considerável, diminui quando a qualidade melhora. (...) Duas estratégias são possíveis: a da qualidade (...) e a estratégia da audiência. A política da maximização da qualidade, quando aplicada por uma instituição sem fins lucrativos, acarreta um aumento de preço. A subvenção serve para financiar coreografias mais sofisticadas, atores mais conhecidos, etc., o que aumenta a procura e permite uma elevação do preço. Como a instituição sem fins lucrativos não visa lucro, essa alta do preço provoca um acréscimo de receitas que é de novo reaplicado na qualidade, etc.²³⁹

Diante da capacidade do Teatro São Pedro ser bastante reduzida, uma constante reclamação do Orpheão, investir em quantidade de espectadores era inviável naquele momento, pelo menos até a construção de um novo teatro. Ora, foi na qualidade que o Orpheão Rio Grandense resolveu investir. A contratação de cantores profissionais, os investimentos em guarda roupas, em cenários, em pessoal técnico especializado, eram parte das estratégias do Orpheão para conseguir talvez aumentar os preços dos ingressos dos espetáculos, ou mesmo garantir a lotação integral do teatro, coisa que nem sempre acontecia, de maneira que subsidiassem boa parte das despesas, revertendo em mais qualidade nas temporadas seguintes. Na mesma proporção, procurar aumentar os subsídios públicos em função da melhoria desta qualidade foi outra estratégia.

As críticas de Aldo Obino continuavam com certa benevolência, apesar de agora elas se referirem aos cantores profissionais. A estréia da temporada foi avaliada como mediana, tendo Zulema Terrile, ao interpretar *Lucia di Lammermoor*, deixado a desejar.²⁴⁰ Fato curioso e engraçado é observado por Obino, no final de sua crítica à *La Traviata* que, depois de apresentar a encenação como apreciável, embora comedido em seus elogios, acrescentou:

Dois pontos temos apenas a observar exteriormente. O primeiro é o cuidado com a abertura de portas, pois as correntes de ar são perigosas, ali principalmente e isso foi um pouco sentido. O segundo ponto é o de que nem todas as senhoras presentes tiraram os seus belos chapéus, as penas das aves raras parecendo postes a atrapalhar a visão e os véus servindo para nos dar visões da ribalta que nem nos filmes em que por exotismo vemos as coisas através da palhinha de encosto das cadeiras...²⁴¹

Na citação acima, notamos que Aldo Obino não se limitava, em suas críticas, a escrever sobre o desempenho dos intérpretes ou sobre o repertório. Estava atento ao evento como um todo, nas reações do público e nos contratempos. Nem mesmo os

²³⁹ BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. p. 65-6.

²⁴⁰ A INAUGURAÇÃO da temporada lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 jul. 1944, p. 5.

²⁴¹ SERÃO de arte lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 jul. 1944, p. 7.

chapéus das senhoras e as correntes de ar que percorriam o teatro escaparam ao seu julgamento.

Por motivo de doença, Aldo Obino não pode assistir as óperas *Il Barbiere di Siviglia* e *Norma*²⁴², tendo sido substituído por outro crítico que assinava por C.E. Posteriormente, Aldo Obino assistiu a repetição de *Norma* e também escreveu sobre ela, notando-se uma sensível diferença no tom das duas críticas. Enquanto Obino ocupa praticamente a metade do espaço da crítica escrevendo sobre o libreto da ópera, elogiando o que considerava a iniciativa “mais ousada” do Orpheão, bem como elogiando Silvia Baumgart (a cantora porto-alegrense),²⁴³ C.E. inicia a crítica afirmando que, apesar do teatro estar lotado, os aplausos foram menos calorosos que as noitadas anteriores. Atribuiu esta falta de entusiasmo ao fato de muitos da platéia não conhecerem a ópera *Norma*, preferindo as obras já conhecidas. Afirma-nos este crítico que “a luxuosa montagem, provavelmente, não corresponderá ao resultado material que esta ópera dará aos organizadores da temporada. Contudo, aplaudimos a iniciativa do Orfeão que, fugindo à vulgaridade, mesmo correndo o grande risco de se prejudicar, não hesitou em montar ‘Norma’”.²⁴⁴ C.E., também, como Obino, teceu vastos elogios à Silvia Baumgart, e, após fazer considerações aos outros integrantes do elenco, sempre ponderando o que foi positivo e o que foi negativo, e encerrou afirmando: “lastimável foi a escolha da Clotilde, que destoou completamente do conjunto, tanto vocalmente como também por desprezar completamente o princípio cênico da peça, usando sapatos de lamé e um penteado que, francamente, não nos consta terem existido antes da era de Jesus Cristo...”²⁴⁵ O crítico se referia a Iracema Dihel, elogiada por Aldo Obino na mesma ópera, embora estejamos tratando de duas récitas diferentes, afinal, pode ser que a cantora, com a crítica à primeira récita, tenha revisto seu figurino e desempenho. São dois pontos de vista diferentes, duas formas de analisar o evento, evidenciando as oscilações das informações dadas pelas críticas, que devem ser lidas com cuidado e balizadas de acordo com os demais documentos referentes aos eventos.

²⁴² “DON Pasquale” de Donizetti. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jul. 1944, p. 6.

²⁴³ A REPRESENTAÇÃO de Norma. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jul. 1944, p. 5.

²⁴⁴ NORMA no Orfeão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jul. 1944, p. 6.

²⁴⁵ *Ibidem*.

2.6 O ano de 1945

No ano de 1945 o Orpheão Rio Grandense fez altos investimentos, pensando sempre na melhoria da qualidade. As duas maiores investidas desta temporada foram as contratações do maestro húngaro Pablo Komlós para reger as temporadas líricas e do maestro Carlos Estrada para a realização de dois “Ciclos Sinfônicos”. Foram importantes atitudes que semearam algumas modificações na Sociedade.

A temporada artística aconteceu normalmente entre os meses de março e outubro, e vários artistas foram trazidos à Porto Alegre pelo Orpheão. A novidade foi a contratação do maestro Carlos Estrada²⁴⁶ para realizarem, no mês de abril de 1945, um “Ciclo Sinfônico”, em que foram apresentados cinco concertos somente com sinfonias de Beethoven, por isso denominado “Ciclo Beethoveniano”.²⁴⁷ Em reunião do Conselho Deliberativo do Orpheão, Renaud Jung se referiu ao sucesso da iniciativa.

No tocante à realização dos concertos do Ciclo Beethoveniano, Renaud Jung, presidente do Orpheão Rio Grandense, em reunião do conselho deliberativo dessa instituição, ao referir-se a tais concertos “teceu comentários em torno do sucesso financeiro que havia sido o Ciclo Beethoveniano, o qual, além de ter contribuído para firmar o conceito da Sociedade perante o público, obtendo um êxito sem precedentes, havia deixado um pequeno superávit, o qual muito veio contribuir para melhores concertos da Sociedade, a qual poderia com esta importância em caixa, contratar melhores artistas.”²⁴⁸

Devido ao enorme sucesso, e principalmente, ao superávit deixado pela iniciativa, coisa que o Orpheão não estava acostumado, resolveram, ainda no ano de 1945, realizarem outro Ciclo Sinfônico. Sendo assim, no mês de setembro e início de outubro, novamente o maestro Carlos Estrada veio à Porto Alegre reger o segundo Ciclo Sinfônico do Orpheão Rio Grandense, desta vez com obras de diferentes compositores. Em ambos os Ciclos foi a Orquestra do Sindicato dos Músicos Profissionais, que igualmente colaborava nas Temporadas Líricas, que participou do evento.

Esta é uma das únicas vezes em que vemos o Orpheão declarar que uma iniciativa sua tinha dado lucros aos caixas da instituição. Parecia-lhes que o

²⁴⁶ Músico uruguaio foi Diretor da Divisão Sinfônica do Teatro Sodre em Montevideu. Veio à primeira vez a Porto Alegre em 1940, convidado pelo Departamento Central de Organização do Bicentenário desta cidade para realizar alguns concertos orquestrais de câmara (CORTE REAL, *op. cit.*, p. 92).

²⁴⁷ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 93.

²⁴⁸ ATA n. 43, da reunião do Conselho Deliberativo do Orpheão Rio-Grandense, de 10 de maio 1945 *apud* CORTE REAL, *op. cit.*, p. 94.

investimento em qualidade estava dando certo e, por isso, valia a pena também inovar nas temporadas líricas.



Figura 24: Capa do programa de concerto da temporada lírica de 1945
Fonte: Acervo Roberto Eggers - MHVS²⁴⁹

A Temporada Lírica de 1945 teve um bom incremento no repertório. Ao todo foram onze óperas encenadas.

Ópera	Compositor
<i>Aida</i>	Giuseppe Verdi
<i>Don Pasquale</i>	Gaetano Donizetti
<i>Il Trovatore</i>	Giuseppe Verdi
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
<i>La Bohème</i>	Giacomo Puccini
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
<i>Madama Butterfly</i>	Giacomo Puccini
<i>Il Barbiere di Seviglia</i>	Gioacchino Rossini
<i>Lo Schiavo</i>	Antonio Carlos Gomes
<i>L'elisir d'amore</i>	Gaetano Donizetti

Quadro 7: Repertório da temporada lírica de 1945
Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

²⁴⁹ ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1945, Acervo Roberto Eggers, MHVSL.



Figura 25: Foto do cartaz de divulgação da temporada lírica de 1945
Fonte: Álbum fotográfico do Orpheão Rio Grandense²⁵⁰

Era, até então, a maior temporada já organizada pelo Orpheão. A Sociedade superava o antigo modelo, consertava as falhas da temporada anterior e apresentava ao público um melhor nível de espetáculo. Pode-se dizer que não fora somente os cantores que passaram a ser profissionais, mas o Orpheão, como instituição, que também se profissionalizava.

Para o Orpheão Rio Grandense, a experiência do ano anterior, numa temporada de altos e baixos e o surgimento de alguns problemas e soluções instantânea, se refletiu beneficentemente na de 1945. Notou-se maior organicidade de realização, preparo de uma infra estrutura, homogeneidade de elenco e, além do rotineiro repertório, duas óperas de montagem mais exigente: *Aida*, de Verdi, e *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes.²⁵¹

Os protagonistas eram todos reconhecidamente em ascensão ou com nome já firmado no meio artístico sendo que, aos amadores, coube apenas os papéis secundários. A imprensa divulgava que o Orpheão, “não poupando esforços, contratou os melhores artistas do Municipal do Rio, do Teatro Colon de Buenos Aires e do Teatro Sodré, de Montevideu”²⁵².

A temporada como um todo alcançou grande sucesso e foi muito elogiada pela crítica, sendo a ópera *Lo Schiavo* a grande novidade do repertório, pois nunca havia sido encenada em Porto Alegre. Em récita extraordinária, *Lo Schiavo* foi encenada em prol

²⁵⁰ ORPHEÃO Rio Grandense. **Álbum fotográfico**. Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

²⁵¹ MORITZ, *op. cit.*, p. 226.

²⁵² TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 jun de 1945, p. 7.

do Monumento ao Expedicionário,²⁵³ mas, ao contrário das expectativas do Orpheão, não houve o retorno esperado. A audiência foi bem menor do que nas outras récitas e, conforme Aldo Obino, a qualidade do espetáculo também deixou a desejar.

A cenografia, de ambientação e estilo nossos, o guarda-roupa tipicamente brasílico, as danças autenticamente nativistas e as coralizações buscando a rítmica e a harmonização nacionais constituíram materiais apreciáveis e elogiáveis, mau grado os altos e baixos dos agrupamentos vocais. A execução orquestral também correu desparelha. Tanto é que o regente Pablo Komlos, artista expansivo e sorridente, todas as vezes que foi levado ao palco compareceu com o semblante de impressionante circunspeção, só transformando-se com a interpretação que o conjunto instrumental soube, garbosamente, dar à clássica “Alvorada”(...).²⁵⁴



Figura 26: Elenco da ópera *Lo Schiavo* encenada em 1945
Fonte: Correio do Povo.²⁵⁵

²⁵³ O Monumento ao Expedicionário foi inaugurado em 16 de junho de 1957. Na história, o jornal Correio do Povo é o protagonista fundamental por ter idealizado e lançado campanha de mobilização estadual para a obra artística em homenagem aos heróis brasileiros da II Guerra Mundial.

Projetado pelo arquiteto e escultor pelotense Antônio Caringi — venceu disputa em concurso público — o monumento fez do Rio Grande do Sul Estado pioneiro no Brasil nessa homenagem. A edificação, feita em granito e bronze, é ícone do reconhecimento público dos gaúchos aos soldados brasileiros (pracinhas) sobreviventes e mortos no conflito mundial, junto às forças aliadas lideradas pelos EUA, URSS e Reino Unido contra o nazifascismo na Europa. Quando a guerra chegou ao fim, em maio de 1945, o Correio do Povo deu início a uma forte campanha de mobilização da sociedade para a construção do tributo arquitetônico. A adesão popular foi total, reuniu ao mesmo tempo apoio e convergência entre povo e governo. CORREIO DO POVO. 16 jun. 2017. Movimento ao Expedicionário completa 60 anos em Porto Alegre. Disponível em: <http://www.correiodopovo.com.br/Noticias/Geral/2017/6/620520/Monumento-ao-Expedicionario-completa-60-anos-em-Porto-Alegre>. Acesso em: 15 jan. 2018.

²⁵⁴ OBINO, Aldo. O escravo – Espetáculo bandeirante pró-monumento ao expedicionário. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jul. 1945, p. 8.

²⁵⁵ *Ibidem*.

Além de ter contratado o maestro Carlos Estrada para reger os “Ciclos Sinfônicos”, o Orpheão Rio Grandense contratou também o maestro Pablo Komlós²⁵⁶ para dirigir a temporada lírica. Logo que chegou a Porto Alegre, o regente foi convidado pela redação do Correio do Povo a fazer um “exame crítico da situação da ópera na América do Sul”. Eis a publicação:

A palestra que conosco manteve esse qualificado artista vem corroborar o seu renome. Fez um exame crítico da situação da ópera na América do Sul onde, com raras exceções, facilmente se passa do cultivo autêntico da mesma para sua caricatura. Diz da dificuldade e da complexidade do gênero. Reconhecido o primado da sinfonia, não deixa de frisar o relevo de uma ópera pura e de valor quando representada de acordo com as regras clássicas e as exigências atuais que não toleram mais o dramalhão de gesticulação mirabolante, graças a escola que é o cinema em relação aos movimentos exteriores da interpretação dos atores. Naturalidade, harmonia e planificação do plano orquestral, vocal e dramático, bem como o complementar da carpintaria teatral, eis a chave da renovação e da reabilitação de um gênero grato a sensibilidade das massas. Refere-se de como o seu trabalho foi a começo difícil. Criou em Montevideu uma escola que fosse fiel à sua animação. A crítica uruguaia ratificou a sua opinião, sabendo cabalmente distinguir uma caricatura de ópera de uma autêntica e respeitável representação lírica. A orquestra, pano de fundo até não há muito, foi trazida para o plano superior da colaboração fundamental. A parte dramática foi expurgada da rotina comum buscando a vida e o movimento harmonizados. Nada de malabarismos vocais. Escolarização das vozes, disciplina e expressividade exatas. Ontem mesmo o regente europeu passou em revista o coro do Orpheão, fazendo seu primeiro ensaio geral, mostrando-se esperançoso para com a temporada em perspectiva.²⁵⁷

Komlós, na entrevista ao Correio do Povo, passou uma ideia de renovação, de uma nova forma de trazer ao público o gênero lírico. Criticou arduamente a maneira como as óperas vinham sendo encenadas até então, chamando de “dramalhão de gesticulação mirabolante”. Aqui temos um aspecto importante a observar em prol dessas mudanças estruturais a que o Orpheão estava se propondo: até então, quem regia a orquestra no Orpheão era Roberto Eggers, músico idealista, que primava pela valorização dos cantores locais e via agora, além da profissionalização dos cantores das óperas, seu espaço ser tomado por um maestro profissional e com concepções bastante distintas da sua. O que Komlós criticara era o que ele (e também o Orpheão Rio Grandense) vinha fazendo até o ano anterior. Apesar do nome de Eggers continuar a fazer parte da ficha técnica como regente da orquestra e dos coros, na prática, Komlós regeu todos os espetáculos, inclusive as repetições. Embora Eggers tenha ficado com a regência dos coros, pela fala de Komlós à redação do Correio do Povo, ele também

²⁵⁶ Sobre Pablo Komlós ver p. 62 desta Tese.

²⁵⁷ O REGENTE Pablo Komlos em P. Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 jun. 1945, p. 6.

interferiu nessa parte: “Ontem mesmo o regente europeu passou em revista o coro do Orpheão, fazendo seu primeiro ensaio geral, mostrando-se esperançoso para com a temporada em perspectiva”.

Estas mudanças significavam a profissionalização da instituição; no entanto, não comprometiam profundamente a estrutura dela. Howard Becker analisa as mudanças nos mundos da arte definindo-as em diferentes níveis: aquelas que não exigem profundas reorganizações nas atividades cooperativas, aquelas que obrigam certos indivíduos a se readaptarem às mudanças ou saírem, e as mudanças revolucionárias, que alteram profundamente as formas de execução das obras.²⁵⁸ Komlós trouxe ao Orpheão Rio Grandense mudanças que são definidas por Becker do seguinte modo:

(...) inovações [que] obrigam alguns participantes a aprender a fazer coisas diferentes, situação que os perturba e que pode constituir uma ameaça aos seus interesses. Os membros de um segmento do mundo da arte que não se tenham adaptado a estas tendências e mudanças imperceptíveis podem acabar por ficar desatualizados e descobrir que já não estão aptos para cumprirem os seus papéis. Certos músicos apercebem-se disso quando descobrem que não conseguem interpretar partituras que os seus pares mais jovens tocam sem o menor esforço. Quando os segmentos de um mundo da arte que se deixam distanciar desse modo atingem uma grande dimensão, produz-se um reajustamento dos esquemas da atividade cooperativa. Geralmente, este tipo de mudança é encarado como normal e previsível por todas as pessoas envolvidas (exceto por aquelas que não acompanharam o movimento).²⁵⁹

As temporadas líricas continuavam com a mesma estrutura: a orquestra era a mesma, a equipe de apoio (a equipe técnica) se apresentava relativamente estável, inclusive o repertório ainda apresentava pouca variação. A alteração estava na contratação de cantores profissionais em detrimento dos amadores e maestros com novas exigências interpretativas, representadas na figura de Komlós. Roberto Eggers, e com ele os amadores que outrora protagonizavam as temporadas líricas, perderam seu espaço e tiveram que se readaptar ao novo modelo da instituição. Os amadores representando papéis secundários ou até mesmo abandonando os palcos, e Eggers ficando à sombra de Komlós, aproveitando as oportunidades que teve, ao longo das temporadas, de atuar como regente.

Essa permanência de Eggers no Orpheão, diferentemente do que aconteceu no ano de 1936, quando abandonou o grupo e regeu a temporada lírica do grupo Noites

²⁵⁸ BECKER, *op. cit.*, p. 252.

²⁵⁹ BECKER, *op. cit.*, p. 252.

Líricas, tem a ver com o momento profissional em que o músico estava. Em 1936 Eggers estava no auge de sua carreira e acabava de compor sua primeira ópera, *Farrapos*, que fizera considerável sucesso nos palcos porto-alegrenses. Seu nome era constantemente citado na imprensa e sua reputação estava em alta no cenário cultural da cidade e até mesmo do estado, pois realizava constantes excursões artísticas ao interior do Rio Grande do Sul. Em 1945, no entanto, embora tivesse uma boa atuação nas rádios porto-alegrenses, em especial na Rádio Farroupilha, já não conseguia acompanhar as mudanças que os novos tempos exigiam, e, além disso, seu companheiro de empreendimentos, Emilio Baldino, havia se transferido para a Europa, não lhe oferecendo o suporte que teve em meados de 1930.

Komlós, por sua vez, percebeu que Porto Alegre e o próprio Orpheão ansiavam por renovações, por novidades e notou que a Sociedade queria dar outra roupagem às temporadas líricas. Era a primeira vez que Komlós participava de uma temporada lírica em Porto Alegre, porém, não foi difícil para o maestro entender o que precisava apresentar para promover tais mudanças. Ele atingiu seu objetivo na medida em que, com exceção de *Lo Schiavo*, a temporada melhorou sensivelmente sua qualidade em relação ao ano anterior. Também a atuação de Komlós recebeu vários elogios da imprensa por ocasião da abertura da temporada lírica. Quando fez a crítica de *Aida*, Aldo Obino afirma:

O Orpheão Rio-Grandense inaugurou a temporada lírica oficial de 1945 com brilho, quando no ano de 44 o fez apenas com descrição. É que a recuperação do tempo perdido exigiu experiências prévias. Com a regência de Pablo Komlós, diretor de óperas do Sodre, de Montevideú, a temporada está entregue a orientação de uma artista de real valor.²⁶⁰

Nas críticas às óperas seguintes, Obino atribuiu incessantemente o sucesso da temporada ao maestro Komlós, partindo sempre das palavras ditas pelo próprio regente por ocasião da entrevista dada ao *Jornal Correio do Povo*. “Realmente, Pablo Komlós tem razão. Não tivemos uma caricatura operística como é tão comum apreciarmos. Voltamos ao teatro lírico controlado, verossímil e apreciável”.²⁶¹ Quando publicou a crítica de *Don Pasquale*, Aldo Obino fez uma comparação entre a interpretação do ano anterior e a da presente temporada: “Foi um conjunto de muito superior à anterior. Regência esplêndida nos proporcionou o grande animador operístico uruguaio [sic] que

²⁶⁰ OBINO, Aldo. Abertura da temporada lírica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 jun. 1945, p. 5.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 5.

é o maestro Pablo Komlós. A orquestra esteve assim qualificadíssima.”²⁶² No comentário sobre o *Barbiere de Seviglia*, afirmou:

“O segredo da temporada operística de 45 está sem dúvida no quadro de intérpretes vocais e no regente, a formarem uma autêntica Companhia Lírica Sul Americana, à diferença dos períodos de exclusivas Companhias Líricas Européias. Esses artistas, figuras de valores em projeção, consolidados ou em ascensão, conseguiram formar “naipes” conjugados com esclarecimento e adequação.”²⁶³

Komlós, amparado pelos bons resultados da temporada, prometera que em 1946 encenaria *Carmen*, tendo inclusive já convidado Maria Henriques para o papel principal, quando interpretou *Aida*.²⁶⁴ O encerramento da temporada aconteceu no dia 5 de agosto, recebendo o maestro Pablo Komlós uma homenagem com a realização de um concerto dos solistas da temporada e da apresentação do *ballet* Copélia executado pela Escola Oficial de Bailados dirigida por Lya Bastian Meyer.²⁶⁵

2.7 O ano de 1946

A temporada artística do Orpheão Rio Grandense de 1946 iniciou em março e finalizou em dezembro. Mais uma vez o Orpheão se empenhava em trazer músicos de excelente qualidade para Porto Alegre. Desta vez, porém, os Ciclos Sinfônicos não aconteceram. Talvez o sucesso ou a renda do segundo Ciclo Sinfônico de 1945 não tenham sido tão bons quanto do primeiro, o Ciclo Beethoveniano.

²⁶² OBINO, Aldo. A reanimação de Don Pasquale. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 jul. 1945, p. 9.

²⁶³ OBINO, Aldo. “Tosca”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jul. 1945, p. 8.

²⁶⁴ PALESTRANDO com Maria Henriques. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 jul. 1945, p. 5.

²⁶⁵ A ÓPERA “O Escravo”, de Carlos Gomes, revelada ao Rio Grande em prol da campanha do monumento do Expedicionário. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jul. 1945, p. 6.

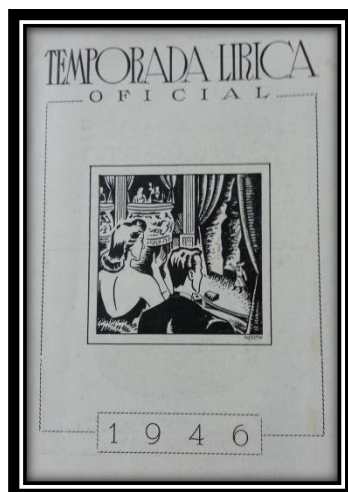


Figura 27: Capa do programa de concerto da temporada lírica de 1946
Fonte: Acervo Roberto Eggers - MHVSL²⁶⁶

Para a Temporada Lírica de 1946, Pablo Komlós voltou a Porto Alegre, desta vez trazendo de Montevideú grande parte do elenco.²⁶⁷ Como repertório, tivemos as seguintes óperas:

Ópera	Compositor
<i>Carmen</i>	Georges Bizet
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
<i>Aida</i>	Giuseppe Verdi
<i>La Bohème</i>	Giacomo Puccini
<i>Madama Butterfly</i>	Giacomo Puccini
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
<i>Les contes d'Hoffmann</i>	Jacques Offenbach
<i>La Tosca</i>	Giacomo Puccini
<i>Il Trovatore</i>	Giuseppe Verdi
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>Otello</i>	Giuseppe Verdi

Quadro 8: Repertório da temporada lírica de 1946
Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

O maestro Peter Bing²⁶⁸ também foi convidado a participar da temporada, ficando responsável pela regência de *Il Trovatore* e da repetição de *Lucia di*

²⁶⁶ ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1945, Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

²⁶⁷ MORITZ, *op. cit.*, p. 228.

Lammermoor.²⁶⁹ Todas as outras óperas ficaram a cargo de Komlós, ficando sob a responsabilidade de Eggers a regência dos coros (muito embora seu nome aparecesse no programa de concerto como um dos regentes da orquestra). Percebe-se que a equipe de colaboradores permanecia relativamente estável, sendo a maior parte dos nomes já integrantes da temporada anterior, evidenciando uma estabilidade na equipe técnica das temporadas, ou mesmo as poucas opções que se poderia ter na cidade, principalmente quando os recursos financeiros são escassos.

Conforme anunciado nos jornais, o público demonstrou grande interesse, tendo em 15 dias esgotado a venda de todos os camarotes do Teatro São Pedro e mais da metade da platéia. Como nas temporadas anteriores, eram vendidas “assinaturas” incluindo dez (sic) espetáculos.²⁷⁰ De acordo com o anúncio do Correio do Povo, o interesse foi tanto que resolveram os dirigentes do Orpheão abrir a venda de assinaturas para cinco vesperais.²⁷¹

A temporada iniciou no dia 28 de junho com a ópera *Carmen*, tendo como protagonista a contralto argentina Irma Vladislavich. O resultado, no entanto, não foi o esperado. “A inauguração da temporada oficial de óperas de 1946, com a apresentação de ‘Carmen’, de Bizet, valeu como uma impressão desagradável para o Orpheão Rio Grandense”, escreveu Aldo Obino.²⁷² Para desfazer a má impressão, a ópera foi repetida em 11 e 21 de julho, sendo a protagonista substituída por Maria Henriques, como desejava Pablo Komlós desde a temporada anterior. Para estas duas récitas de *Carmen* foi oferecido 25% de desconto sobre o valor de ingresso,²⁷³ sendo estas repetições amplamente elogiadas pela crítica.

Um fato a respeito da inauguração da temporada de 1946 me chamou atenção quando eu coletava os dados para a realização deste trabalho. A Revista Bastidores, em 1952, apresenta uma longa lista de algumas temporadas líricas especificando dados importantes, como por exemplo, os cantores e os papéis interpretados em cada uma das

²⁶⁸ Sobre Peter Bing, o Correio do Povo publicou: “Trata-se de um maestro de grande renome na Europa e principalmente na Alemanha, onde dirigiu tanto óperas como grandes conjuntos sinfônicos, tanto em Berlim, como em Karlsruhe, Essen e outras grandes metrópoles, sendo que a crítica unanimemente o taxou como um dos melhores elementos da atual geração de regentes alemães. Graças a uma gentileza toda especial do famoso regente, teve o Orpheão Rio Grandense a possibilidade de o contratar para a direção de apenas dois espetáculos” (TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 jul. 1946, p. 6).

²⁶⁹ MORITZ, *op. cit.*, p. 228.

²⁷⁰ TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 mai. 1946, p. 8.

²⁷¹ TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 mai. 1946, p. 7.

²⁷² OBINO, Aldo. Temporada lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 jul. 1946, p. 5.

²⁷³ TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 2 jul. 1946, p. 7.

óperas. A ópera *Carmen*, encenada em 28 de junho de 1945 é a única cujo nome da protagonista não é citado. Foi somente cruzando os dados com outras fontes que descobri que a protagonista fora Irma Vladislavich e que a estréia havia sido um enorme fracasso. Não há como saber se a ocultação foi proposital, pela sua péssima atuação, ou se foi um mero esquecimento (muito embora Irma Vladislavich tenha feito parte do elenco de *Les contes d'Hoffmann*, no papel de Nicolás e em *Otello*, no papel de Emilia nesta mesma temporada e esses sim, foram citados pela Revista Bastidores).

A ópera *Gianni Schiacchi* de Puccini foi anunciada no programa impresso da temporada, porém não foi encenada. Os jornais, que no início da divulgação da temporada também anunciavam esta ópera, pararam repentinamente de se referir a ela. Provavelmente a desistência ou a impossibilidade da apresentação de algum artista tenha obrigado o Orpheão a cancelá-la. A imprensa anunciava ainda que, para a encenação de *Aida*, os cenários e o guarda-roupa foram totalmente renovados,²⁷⁴ sinalizando investimento material por parte da instituição e o interesse em manter renovados esses materiais que apareciam na ficha técnica como sua propriedade.²⁷⁵ Além das óperas pouco recorrentes nas temporadas, *Carmen* (não encenada em Porto Alegre desde 1934) e *Otelo* (desde 1933 ausente de Porto Alegre), a novidade era *Les contes d'Hoffmann*.²⁷⁶ Para evitar a falta de interesse por uma obra desconhecida do público, o Orpheão publicou um breve resumo do libreto desta ópera e ainda descreveu as qualidades técnicas necessárias para a interpretação da obra.²⁷⁷

O Orpheão tentava passar a imagem de uma Sociedade sólida, reafirmada na reportagem abaixo:

Novamente encarregado pelo governo do Estado, realiza este ano o Orpheão Rio Grandense mais uma temporada Lírica Oficial e estamos certos que a antiga e já reconhecida sociedade local, fundada há 16 anos, não falhará, pois sempre tem demonstrado uma coragem fora do comum, e principalmente um entusiasmo tal, que certamente lhe assegura o primeiro lugar entre as entidades que se dedicam à arte local.

Estivemos ainda há poucos dias em palestra com os diretores do Orpheão Rio Grandense e pudemos registrar, com real satisfação, que seu corpo social está atualmente composto de 461 associados, o que assegura a esta esforçada sociedade a absoluta primazia em nosso meio.²⁷⁸

²⁷⁴ TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 jul. 1946, p. 5.

²⁷⁵ O Correio do Povo publicou o seguinte texto: “Pelo que tivemos ensejo de verificar, possui o Orpheão Rio Grandense, nada menos de 18 óperas completamente montadas, e isto representa um esforço notável e extraordinário, pois a Sociedade possui tudo, desde o sapato e meia, até as jóias e demais detalhes. Basta conhecer-se o nosso meio, para se ter uma leve ideia das dificuldades em encontrar todos estes apetrechos” (TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 de jul. 1946, p. 7).

²⁷⁶ TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 mai. 1946, p. 7.

²⁷⁷ HOJE à noite, no S. Pedro, estréia absoluta da famosa ópera “Contos de Hoffmann”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jul. 1946, p. 8.

²⁷⁸ TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 mai. 1946, p. 7.

A forma como o Orpheão Rio Grandense era visto pela sociedade porto-alegrense, ou como se apresentava à ela, nos faz voltar ao conceito de “reputação” analisado por Howard Becker. O autor amplia o conceito para diferentes níveis: para além da reputação dos artistas, as obras, os gêneros e as disciplinas, também têm suas reputações.

A teoria afirma que as reputações se baseiam nas obras. Mas, na realidade, as reputações dos artistas, das obras, dos gêneros e das disciplinas decorrem da atividade coletiva dos mundos da arte. Se examinarmos as principais atividades dos mundos da arte sob esta perspectiva, veremos em que é que todas elas concorrem para formar e influenciar as reputações.²⁷⁹

Aqui estamos tratando da reputação do Orpheão Rio Grandense como instituição. As atividades coletivas a que Becker se refere, no caso do Orpheão Rio Grandense, são os esforços para a contratação de bons intérpretes para as óperas, dos melhores maestros, que por sua vez farão bons trabalhos em prol da sua própria reputação refletindo na reputação da instituição. São também os esforços de toda uma equipe que está por trás das temporadas líricas, e das artísticas também, pois estas exigem uma gama de pessoas a se envolverem para que se realizem. Há ainda a escolha do repertório que certamente irá contribuir para a reputação, pois deve ser adequado às condições tidas em cada temporada. Aliás, tudo o que envolve um evento deve ser adequado ao meio, e o Orpheão tinha consciência disso, pois publicou na imprensa o seguinte:

é natural que as temporadas apresentadas não são apresentadas como temporadas de primeira categoria, mas sim, como temporadas adequadas às possibilidades locais, e a capacidade bastante reduzida de nosso teatro máximo. O Orpheão deve cogitar e arcar com a responsabilidade de tudo, desde o maquinista, o contra-regra, o eletricitista, o caracterizador, o regisseur, costureiro, etc., quando, em qualquer outro teatro este elemento é fixo e pertencente (...).²⁸⁰

E ainda, a reputação é influenciada pelas publicações na imprensa e pela procura do público aos espetáculos. Por isso havia tanta preocupação por parte do Orpheão em divulgar seus eventos com textos que lhe exaltavam as qualidades como uma sociedade musical. É possível afirmar que Renaud Jung era responsável por grande

²⁷⁹ BECKER, *op. cit.*, p. 293.

²⁸⁰ TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 de jul. 1946, p. 7.

parte dos textos publicados na imprensa (excluindo-se, obviamente, as críticas), pois a redação assemelha-se em muito ao estilo de escrita dos textos que foram publicados na Revista Bastidores, em que ele era o redator. E ele tinha a constante preocupação em manter a reputação do Orpheão no mais alto conceito. E por fim, as críticas eram ingredientes de peso para a reputação da instituição.

Ao iniciar a crítica sobre *La Tosca*, Aldo Obino escreve: “A temporada lírica oficial deste ano continua progredindo. Cada espetáculo apresenta sempre alguma coisa de novo no rodízio do quadro de cantores, havendo também, uma gradual renovação do repertório”.²⁸¹ De certa forma, esta frase capta o que foi a temporada lírica de 1946, pois o Orpheão, entre erros e acertos, progredia na função de “Companhia Lírica”. É preciso considerar que as críticas estavam agora mais atentas, um tanto distantes das velhas benevolências dos anos 1930. Elogiavam o que estava bom e apontavam os deslizos. Mas o fato é que o Orpheão estava constituído como uma instituição séria, responsável, esforçada e corajosa, sem medo de enfrentar o grande desafio que era organizar as temporadas líricas oficiais do estado e as temporadas artísticas que proporcionavam aos porto-alegrenses uma enorme gama de opções culturais.

2.8 O ano de 1947

Mais uma vez Porto Alegre recebe o maestro Carlos Estrada, por intermédio do Orpheão Rio Grandense, para reger o terceiro Ciclo Sinfônico da temporada artística. Novamente sem exclusividade de compositor, o repertório do Ciclo Sinfônico abarcou diversos autores e aconteceu no mês de maio. A temporada artística, ocorrida entre os meses de abril e outubro, mais uma vez proporcionou aos porto-alegrenses diversas opções de eventos culturais.

²⁸¹ OBINO, Aldo. “Tosca”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 jul. 1946, p. 8.



Figura 28: Capa do programa de concerto da temporada lírica de 1947
Fonte: Acervo Roberto Eggers - MHVSL²⁸²

Apesar do grande sucesso que Pablo Komlós fizera na temporada anterior, no ano de 1947 foram contratados para reger a temporada lírica os maestros Carlos Estrada e Arturo de Angelis, maestro do Teatro Colon, de Buenos Aires. Nada foi divulgado sobre essa troca de regência, que pode ter acontecido em função da indisponibilidade de Komlós de comparecer à Porto Alegre.

Se há uma palavra com que a temporada lírica de 1947 pode ser definida, essa palavra é “confusa”. Uma série de contratempos fez com que várias récitas tivessem que ser adiadas. Sem contar as tantas interpretações que deixaram a desejar em muito no quesito qualidade. Como repertório, o Orpheão Rio Grandense ofereceu as seguintes óperas:

²⁸² ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1947, Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

Ópera	Compositor
<i>Aida</i>	Giuseppe Verdi
<i>Norma</i>	Vicenzo Bellini
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
<i>Otello</i>	Giuseppe Verdi
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini
<i>Mignon</i>	Ambroise Thomas
<i>Il Trovatore</i>	Giuseppe Verdi
<i>Don Pasquale</i>	Gaetano Donizetti
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>Carmen</i>	Georges Bizet

Quadro 9: Repertório da temporada lírica de 1947

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Pela primeira vez, no programa impresso da temporada, o nome de Roberto Eggers não constou como maestro da orquestra, somente dos coros. Ironicamente foi o ano em que assumiu a direção da orquestra em algumas récitas, tais como *Lucia di Lammermoor* e a repetição de *Il Trovatore*.²⁸³ Essa “regência acidental” se deve ao primeiro contratempo enfrentado pelo Orpheão: o maestro Arturo de Angelis teve um ataque de uremia e não pode ir à Porto Alegre, tendo Eggers o substituído.²⁸⁴

A crítica assim se pronunciou quanto à regência de Roberto Eggers:

O maestro Arturo de Angelis, velho regente do Teatro Colón, não nos veio a última hora, embora programado, em virtude de uma ataque de uremia aos 67 anos. Com isso, Roberto Eggers, essa alma que poureja (sic) lírico mediterrâneo por todos os sentidos do corpo e faculdades da alma, teve o espetáculo para si. É tão lírico o compositor de Farrapos e de Missões que na regência o perigo é se embriagar nas fontes melódicas e se triturar nas singelas usinas das harmonias peninsulares. O santo de casa comportou-se porém, de tal modo, que o velho São Pedro prestou atenção ao seu neófito. Podemos dizer que nos saiu Roberto Eggers além das expectativas. Compreendeu ele que o destino da temporada em grande parte estava ligado a sorte do embate que naquela velada seria travar com o abantesma do infortuito, do espírito destrutivo e da maledicência.²⁸⁵

Na crítica, Aldo Obino ressaltou a expressividade de Roberto Eggers ao reger as récitas que lhe coube, bem como a responsabilidade que lhe foi atribuída, e sabemos, sem que tivesse tempo para se preparar. Em muito a avaliação do crítico evidencia a

²⁸³ É possível que Eggers tenha regido outras récitas também, porém esta informação não fica clara nas divulgações das óperas na imprensa.

²⁸⁴ OBINO, Aldo. A eloquencia de Lucia. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 jul. 1947, p. 8.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 8.

personalidade de Eggers, embriagando-se na música e dedicando-se de corpo e alma ao lírico. Fundamentalmente, ele soube aproveitar a oportunidade sendo que, a julgar pela opinião de Obino, fez um bom trabalho. O Orpheão Rio Grandense, por sua vez, tão ávido por apresentar novidades aos porto-alegrenses, teve de se render a prata da casa, pois era a solução ao seu alcance naquele momento.

A temporada iniciou no dia 27 de junho de 1947 com a ópera *Aida*. No dia da estréia, os cantores desta ópera foram até a Radio Sociedade Farroupilha para “saudar o distinto público porto-alegrense”,²⁸⁶ sendo o momento registrado em foto e publicado. Tanto a visita como a publicação da fotografia certamente são um dos movimentos que os artistas faziam em prol de sua reputação.



Figura 29: Blanca Baigorri, Maggiolo, Sérgio Astor e dois cantores não identificados em visita ao Correio do Povo.
Fonte: Correio do Povo.²⁸⁷

A Temporada, no entanto, não começou bem, sendo que a soprano Dora Caceres Olmos “foi a parte vulnerável, comprometendo o desempenho dos outros cantores”.²⁸⁸ Como segunda récita foi encenada *Norma*, tendo como protagonista a mesma soprano. A crítica a essa ópera começou assim:

O segundo espetáculo lírico do Orfeão Rio Grandense não agradou e isso em virtude de não estar a protagonista da NORMA de Bellini em condições vocais de cantar. A soprano Dóra Caceres Olmos, que em AÍDA não satisfiz cabalmente todas as exigências na segunda récita, com o aparelho gutural fora de forma, esteve rouca, com afonias e desafinações no primeiro ato de causar dó, fora da escala musical. Nos registros graves e médios foi um desastre, empenhando o que lhe sobrou de energia para não desandar nos agudos, tendo, em compensação, episódios em que foi feliz. Se a personagem central da peça esteve nesse estado, todo o quadro vocal padeceu com isso.²⁸⁹

²⁸⁶ TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jun. 1947, p. 6.

²⁸⁷ OS NOVOS cantores da temporada. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 jul. 1947, p. 6.

²⁸⁸ MORITZ, *op. cit.*, p. 231.

²⁸⁹ OBINO, Aldo. A recita de “norma”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 jul. 1947, p. 8.

Foi na terceira récita, na encenação de *Lucia di Lammermoor*, tendo Blanca Baigorri como protagonista, que a Temporada “se reabilitou”. Em *Rigoletto* a mesma protagonista obteve grande sucesso. Porém, na repetição desta ópera, feita quatro dias depois, Blanca Baigorri sentiu-se mal e a récita teve de ser suspensa.²⁹⁰ A cantora ficou afônica e teve que abandonar a temporada. Roberto Maggiolo, seu esposo, acabou também voltando para a Argentina, obrigando o Orpheão a fazer sucessivos adiamentos, até encontrar alguém que pudesse substituí-los. Os adiamentos geraram tantas dúvidas que a diretoria do Orpheão, representada por Gil de Melo Feijó, Nestor Ferrari, Vardi Felizola e Renaud Jung foram até a redação do Correio do Povo explicar os motivos.²⁹¹ Helda Marino veio substituir Blanca Baigorri, e Pilli Martonel aparece como intérprete das récitas do final da Temporada.

Para completar os problemas do Orpheão, Aldo Obino publicou a crítica à ópera *Carmen*, com o título “Carmen finou a Temporada Lírica”.

A undécima récita operística finou a temporada lírica oficial de 1947. A apresentação da “Carmen” de Bizet foi uma velada que valeu como um velório. Foi ela um dos grandes pontos deficientes do ciclo lírico. Esteve no plano dos insucessos tão bem marcados por “Norma” e “Mignon”. Tivemos um espetáculo morníssimo, em que a bem dizer a orquestra foi o único fator que nos satisfiz.²⁹²

Das óperas que prometiam serem as novidades da temporada, apenas *Mignon* foi encenada. Werther, que constava no Programa impresso da Temporada, não foi encenada e tampouco apareceu algum comentário sobre ela na imprensa.

A imprensa anunciou que o Orpheão encenou as óperas *Aida* e *Otello* como récitas populares sob o patrocínio da Prefeitura Municipal,²⁹³ bem como ofereceu, gratuitamente, aos operários porto-alegrenses a ópera *Don Pasquale* no Cine Theatro Thalia.²⁹⁴ No dia 24 de julho o Orpheão prestou uma homenagem ao governador do Estado Valter Jobim e sua esposa, quando integrantes da temporada lírica apresentaram, na sala de recepções do Palácio do governo, uma hora de arte, executando árias de diversas óperas. O objetivo de tal homenagem era agradecer o interesse que o Governador vinha demonstrando pelo desenvolvimento artístico do Estado.²⁹⁵

²⁹⁰ MORITZ, *op. cit.*, p. 231.

²⁹¹ TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 jul. 1947, p. 8.

²⁹² OBINO, Aldo. “Carmen” finou a temporada lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 ago. 1947, p. 6.

²⁹³ TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 24 jul. 1947, p. 8.

²⁹⁴ TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 ago. 1947, p. 5.

²⁹⁵ TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 jul. 1947, p. 7.

Acontece, porém, que em 1952 foi publicado, na Revista Bastidores, um texto que trata sobre as elevadas dívidas do Orpheão Rio Grandense. De acordo com esta publicação, as dívidas

(...) tiveram seu início lá em 1947 quando tínhamos uma verba de Cr\$ 100.000,00 votada pela Municipalidade, aprovada pelo então Conselho Administrativo do Estado, devidamente publicada a concessão e aprovação no Diário Oficial do Estado, de 13 de maio do mesmo ano, mas jamais recebida. Ora, como em regra geral deve haver uma vítima ao menos, que adiante o dinheiro equivalente à subvenção que é muitas vezes paga no ano subsequente; também no caso acima citado certos de que não receberíamos o dinheiro em tempo, confiamos e cumprimos com a Lei, pois o auxílio de Cr\$ 100.000,00 nos era concedido mediante a obrigação de realizarmos os espetáculos e apesar dos discursos proferidos e das homenagens prestadas ao Prefeito da Capital, por operários e pela Sociedade dos Amigos do Quarto Distrito, fato este que se deu no palco do Teatro Talia, o citado Prefeito, orgulhoso dos encômios recebidos, se bem que a verba originalmente não tenha sido por ele reservada, jamais pagou a importância correspondente por não desejar firmar o Decreto, invocando razões tão fenomenais que julgamos melhor não reproduzir.²⁹⁶

Ou seja, o Orpheão apresentou duas óperas a preços populares e ofereceu gratuitamente uma récita aos operários porto-alegrenses para cumprir sua parte. No entanto, não recebeu a subvenção da Prefeitura de Porto Alegre aprovada no ano anterior para a realização da temporada. Ficava o Orpheão somente com a subvenção do governo do Estado, que somava Cr\$ 400.000,00, não sendo o suficiente para arcar com todas as despesas da temporada.²⁹⁷ Pelo que deu a entender, ao ler a publicação na Revista Bastidores, alguém adiantou a quantia necessária para que pudessem cumprir com as obrigações da temporada, certos de que receberiam o auxílio governamental, só que, com o não recebimento da verba, não puderam honrar o pagamento.

William J. Baumol e William G. Bowen, a pedido da Fundação Ford, construíram, em 1965, um modelo de crescimento desigual em dois setores, um setor arcaico, incapaz de gerar ganhos de produtividade, e um setor progressista que gera inovações, economia de escala e acúmulo de capital. Os espetáculos ao vivo, segundo este modelo, fazem parte do setor arcaico, pois nestes casos, “o trabalho é um elemento constitutivo do produto final: não se poderia, por exemplo, substituir um dos instrumentistas de um quarteto de cordas por uma gravação...”.²⁹⁸ Esta “fatalidade de

²⁹⁶ TEMPORADA lírica do Metropolitan Opera House. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 34-7, dez. 1952.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 35.

²⁹⁸ BENHAMOU, *op. cit.*, p. 55-7.

custos” obriga os espetáculos ao vivo a recorrer a outras fontes, afora sua receita, para que continue a cumprir seu papel na vida cultural do país.²⁹⁹

Parece-nos justo que a reclamação de falta de recursos fosse uma constante no Orpheão Rio Grandense diante da impossibilidade de diminuir custos de uma temporada. E, além disso, de tempos em tempos os cenários e guarda roupas tinham que ser renovados, no caso de novas óperas, tudo teria que ser feito novo. E ainda, quanto mais renomado os artistas, mais dinheiro era necessário para sua contratação e o pessoal de apoio técnico era fundamental para a realização dos espetáculos, não havia como reduzir gastos nestes setores do evento. Mesmo o investimento em qualidade não fora suficiente para viabilizar o aumento dos ingressos a ponto de torná-los parte substancial da arrecadação da temporada, até porque o Teatro São Pedro não comportava tal público. Ora, se o Orpheão já vinha queixando-se das dificuldades que enfrentava para realizar uma temporada lírica que nunca era auto-suficiente, agora, sem a subvenção do município e com uma vultosa dívida, caía em um abismo sem volta.

2.9 O ano de 1948

No ano de 1948 o Orpheão Rio Grandense não teve condições de bancar uma temporada lírica devido ao baque que tivera no ano anterior, quando a subvenção do governo do município não foi paga e a instituição teve que arcar com os custos integrais das óperas encenadas a preços populares e a ópera dedicada gratuitamente aos operários. Igualmente, em 1948, a Sociedade não recebeu nenhum auxílio Municipal e o Estado, que no ano anterior havia contribuído com Cr\$ 400.000,00, diminuíra para Cr\$ 40.000,00 seu auxílio. Porém, esse pequeno auxílio ainda não cobria as despesas da sociedade que, não sabendo da diminuição da verba do Estado, ainda esperava organizar a temporada lírica de 1948. Com isso, antecipadamente, contratou o maestro Girotti para ensaiar os coros amadores, a fim de prepará-los para a temporada, afinal, era uma demanda trabalhosa, uma vez que os coros não eram fixos.³⁰⁰ Quando finalmente o Orpheão percebeu a impossibilidade de realizar a temporada lírica de 1948, já adquirira

²⁹⁹ BAUMOL; BOWEN, 1966, p. 14 *apud* BENHAMOU, *op. cit.*, p. 59.

³⁰⁰ Sobre a instabilidade dos coros das temporadas líricas, será abordado no Capítulo 3 desta Tese.

um déficit de R\$ 50.000,00, pois tivera que efetuar o pagamento dos serviços prestados por Girotti, agravando ainda mais sua situação financeira.³⁰¹

Nenhuma outra instituição, local ou de fora, abarcou a função, ficando Porto Alegre sem sua temporada lírica oficial. Igualmente, nenhuma outra Companhia Lírica visitou Porto Alegre naquele ano.

Investiu o Orpheão Rio Grandense na temporada artística, apresentando aos porto-alegrenses de três a quatro eventos artísticos mensais, numa variada gama de opções. Realizou também seu quarto Ciclo Sinfônico, desta vez a cargo do maestro alemão Ernest Mehlich (1888-1977). No Ciclo Sinfônico foram apresentadas sinfonias de diversos compositores, não sendo este, mais uma vez, dedicado a apenas um compositor, como foi o primeiro Ciclo Sinfônico do Orpheão, em 1945.

As temporadas artísticas promovidas pelas três instituições, o Orpheão Rio Grandense, a ARM e a Associação Porto-Alegrense de Cultura Artística, destacando-se ainda o Club Haydn que, incansavelmente, promovia concertos desde o ano de 1897, com sua orquestra formada por músicos profissionais e amadores, ofereciam à cidade uma vida cultural intensa. Cantores, instrumentistas e bailarinos ocupavam quase que diariamente os palcos porto-alegrenses. Moritz afirma que “(...) a riqueza da programação do Teatro São Pedro nos anos de 1948 a 1951 é simplesmente inacreditável.(...) A estatística do ano de 1948 registra nada menos de 93 concertos e recitais!”³⁰² E os gaúchos se orgulhavam dessa intensa vida cultural, pois no início do ano de 1948 o Correio do Povo publicou uma nota sobre a organização da Temporada Artística do Rio de Janeiro estabelecendo uma comparação com Porto Alegre:

A TEMPORADA NO RIO

Porto Alegre planeja as suas temporadas de modo que o público está apreciando. Para este ano, o Orpheão Rio-Grandense e a Associação Rio Grandense de Música concorrem com magníficos planos. Enquanto isso, no Rio de Janeiro, DOR, cronista do “Diário de Notícias” de ontem escreve uma nota “E a temporada, Sr. Prefeito?” alegando que a metrópole brasileira está em março e nada planejado, só havendo boatos.³⁰³

Aparentemente, as temporadas artísticas permitiam um maior equilíbrio financeiro ao Orpheão. Realmente, os custos da contratação de um artista eram bem menores do que os custos de todo o aparato necessário à encenação de uma ópera. É

³⁰¹ TEMPORADA lírica do Metropolitan Opera House. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 34-7, dez. 1952.

³⁰² MORITZ, *op. cit.*, p. 347.

³⁰³ A TEMPORADA no Rio. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 mar. 1948, p. 8.

certo que o Orpheão trouxe artistas de grande qualidade e contribuiu para a intensificação da vida cultural porto-alegrense, mas não raro, encontrei insistentes anúncios da vinda de músicos ou bailarinos que repentinamente paravam de ser publicados. O fato é que o Orpheão, sempre com seu desequilíbrio financeiro, não tinha como bancar a vinda de uma atração artística sem a garantia de interesse por parte do público. Os anúncios eram feitos para que as pessoas reservassem seus ingressos, e se isso não acontecia em quantidade suficiente para bancar o espetáculo, o artista não era contratado.

Outro fato que causou grande desequilíbrio no Orpheão em 1948 foi a saída de Oliver Kurt Grave, o diretor comercial da Sociedade desde 1943. O austríaco pediu demissão do Orpheão e passou a executar sua função em benefício próprio. Para divulgar o fato, Kurt Grave publicou no Correio do Povo um comunicado em que gentilmente, agradece o Orpheão e anuncia sua nova empresa.

COMUNICAÇÃO

Valho-me do presente para comunicar aos meus amigos e clientes que, tendo constituído, a 22 de julho do corrente, uma Empresa Teatral própria, sob o título de “Empreza Teatral Kurt Grave”, exonerei-me no dia 6 de agosto do corrente, do cargo de Diretor-Comercial do Orpheão Rio Grandense, a que me ligam ainda os empreendimentos por mim tratados em conjunto com aquela entidade e que são os espetáculos do Teatro do Ballet Otto Werberg e os concertos do Príncipe Kalender.

Aproveito ainda o ensejo, para agradecer todas as atenções com que sempre me distinguiu a Diretoria do Orpheão, bem assim às que me dispensaram todos os associados nos vários anos em que tive o prazer de manter contato com o quadro social daquela entidade. A todos ofereço cordialmente meus préstimos, esperando merecer as mesmas atenções em minha nova Empresa.
Kurt Grave.³⁰⁴



Figura 30: Anúncio do desligamento de Kurt Grave do Orpheão e da abertura de sua própria Empresa
Fonte: Correio do Povo.³⁰⁵

³⁰⁴ COMUNICAÇÃO. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 ago. de 1948, p. 8.

³⁰⁵ *Ibidem*.

Chama atenção de que, das duas atrações que ainda ligavam Kurt Grave ao Orpheão, apenas o Ballet Werberg encontra-se na lista de eventos do ano de 1948 da temporada artística do Orpheão Rio Grandense. A outra, o Príncipe Kalender, não foi trazida à Porto Alegre, podendo ter sido um daqueles casos em que houve pouco interesse do público e por isso, não foi efetivada.



Figura 31: Kurt Grave, Maria Henriques e Aldo Obino
Fonte: Correio do Povo.³⁰⁶

Nos anos que se passaram, vários empreendimentos foram realizados em parceria entre o Orpheão Rio Grandense e Kurt Grave, mas veremos que as temporadas artísticas do Orpheão sofreriam uma sensível diminuição de atrações.

2.10 O ano de 1949

Com a saída de Kurt Grave da Direção Artística do Orpheão, a temporada artística de 1949 ficou bem mais tímida. Teve duração entre os meses de abril e outubro, com apenas nove espetáculos oferecidos, e não foi realizado o Ciclo Sinfônico. Em contrapartida, há na imprensa constantes anúncios de atrações trazidas pela nova empresa de Kurt Grave, evidenciando que a saída do Diretor Comercial provocou um desequilíbrio na Sociedade.

³⁰⁶ NOTAS de Arte. Correio do Povo, Porto Alegre, 12 jul. 1945, p. 5.

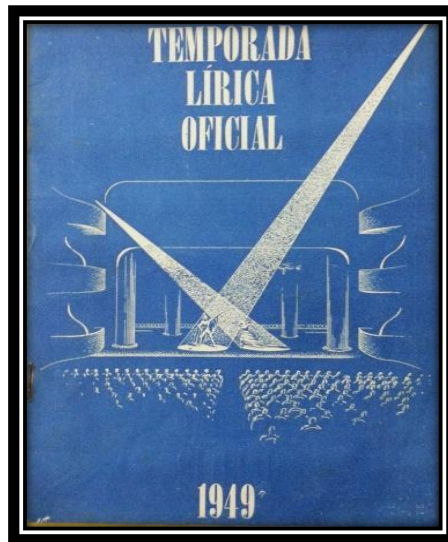


Figura 32: Capa do Programa de Concerto da temporada lírica de 1949
Fonte: Acervo Roberto Eggers - MHVSL³⁰⁷

De acordo com Moritz “o interregno de 1948, privando o público dos serões líricos, foi proveitoso deveras. Obrigou os responsáveis a reflexões e a encontrar os meios necessários a neutralizar um vício tão característico nos meios teatrais indígenas: a improvisação”³⁰⁸ Esta afirmação se confirma à medida que observamos uma sensível melhora na organização da Temporada Lírica de 1949 em relação às demais.

Foram apresentadas as seguintes óperas:

Ópera	Compositor
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>Madama Butterfly</i>	Giacomo Puccini
<i>Carmen</i>	Georges Bizet
<i>La Bohème</i>	Giacomo Puccini
<i>La Tosca</i>	Giacomo Puccini
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini

Quadro 10: Repertório da temporada lírica de 1948
Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

O Orpheão Rio Grandense teve que enfrentar uma concorrência antes de garantir para si a organização da temporada lírica. Tratava-se de um empresário de São

³⁰⁷ ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1949, Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

³⁰⁸ MORITZ, *op. cit.*, p. 232.

Paulo que veio pleitear o financiamento do Governo para organizar uma temporada lírica em Porto Alegre. O Orpheão fez o mesmo e ambos os projetos tramitaram concomitantemente pela Secretaria de Educação e Cultura. O Orpheão venceu a concorrência e pode realizar a Temporada Lírica de 1949.³⁰⁹

Desta vez Pablo Komlós fora contratado como único maestro da orquestra, sendo que o nome de Roberto Eggers nem mais constou no programa de concerto, tendo a regência dos coros ficado a cargo de Mario Girotti. Komlós regeu a orquestra em todas as récitas da temporada.

A Temporada iniciou no dia 13 de setembro com *La Traviata*, pois era a única ópera que estava com seu quadro de cantores completo presente em Porto Alegre nesta data. O Orpheão alegava que os demais artistas, por estarem ligados a contratos com o Teatro Municipal do Rio, chegariam posteriormente.”³¹⁰ Esse provavelmente tenha sido o motivo da Temporada de 1949 acontecer mais tarde, diferente das temporadas anteriores que aconteceram nos meses de junho e julho, os meses mais frios do ano no sul do Brasil. Uma das reclamações constantes na imprensa da época era a falta de calefação do Teatro São Pedro (lembramos da afonia com que Blanca Baigorri foi acometida em 1947 que a fez abandonar a temporada) e também das correntes de ar quando as portas do teatro se abriam. Ter feito a temporada após o rigoroso inverno, parece ter sido uma forma de resolver o problema.³¹¹

As óperas *Madama Butterfly* e *Carmen*, foram consideradas o ponto alto da temporada pela bela interpretação dos cantores.³¹² *Carmen* foi encenada em récita de gala devido a data de 20 de setembro, quando o Rio Grande do Sul comemora a Revolução Farroupilha.³¹³ Para criar expectativas, ao anunciar a ópera, o Orpheão avisou: “estão sendo tomadas todas as medidas para uma brilhante ornamentação do Teatro. Deve-se notar que a chegada dos espectadores será irradiada e que, nos intervalos, também pelo microfone, será feita uma descrição das *toilettes* usadas pelas damas de nosso ‘grand-mond’ social”.³¹⁴ Promover récitas de gala, a exemplo dos grandes teatros de São Paulo e do Rio de Janeiro, era uma forma do Orpheão Rio Grandense se engrandecer e tornar suas temporadas líricas eventos gloriosos. No

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 232.

³¹⁰ TEMPORADA artística do Orpheão Rio Grandense em 1949. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 2, p. 16-19, abr./jun. 1950.

³¹¹ A temporada de 1947 teve que ser suspensa alguns dias pelo intenso frio (MORITZ, *op. cit.*, p. 231).

³¹² TEMPORADA artística do Orpheão Rio Grandense em 1949. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 2, p. 16-19, abr./jun. 1950.

³¹³ TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 set 1949, p. 8.

³¹⁴ “MADAME Butterfly”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 set. 1949, p. 8.

entanto, em 1952 seria publicado na Revista Bastidores que “nem sequer se consegue impor o uso do ‘traje de gala’”³¹⁵, evidenciando que o sucesso desse tipo de evento nem sempre era o esperado ou mesmo o anunciado.

Pela crítica de Aldo Obino os intérpretes foram impecáveis, orquestra estável, com exceção dos coros que foram o ponto fraco do espetáculo.³¹⁶ Nas temporadas anteriores, as encenações de *Carmen* haviam sido um fracasso, mas os dirigentes do Orpheão explicaram porque insistiram em encená-la:

Apresentamos “Carmen” em três temporadas que organizamos, isto é, em 1946, 1947 e, por último, em 1949, porém nossas primeiras tentativas não lograram êxito, a ponto do Conselho da Sociedade sempre protestar quando a Diretoria cogitava de novamente encenar a peça. No entanto, em se tratando de uma partitura de tanta beleza e valor, tínhamos a impressão de que não seria justo abandonar tão bela ópera. (...) Desejamos consolidar “Carmen” em nosso meio, pois notamos que o público já não acreditava na possibilidade de assistir a um espetáculo que lhe agradasse, o que demonstra de sobejo, o alto grau de cultura que o mesmo atingiu, mas... para tanto era necessário reunir um quadro excepcional, que seguramente não seria fácil de ser encontrado, e ainda menos ser reunido com pouco dinheiro.³¹⁷

Conseguir o quadro de intérpretes desejado pelo Orpheão não foi tarefa fácil. Fedora Barbier, por exemplo, estava comprometida com uma empresa lírica do Rio de Janeiro, e para conseguir que fosse concedida sua vinda à Porto Alegre, o Orpheão teve que arcar com as despesas da viagem de volta à Itália, da cantora e de seu marido.³¹⁸

Algo que chamou atenção foi o fato da ópera *Tosca*, protagonizada pela cantora francesa Solange Petit Renaux, ter sido “bilíngüe”. Solange cantou em francês e os demais cantores, em italiano. Segundo os diretores do Orpheão as pessoas da platéia “sentiram-se chocadas com a frase ‘*Avante a lui tremava tutta Roma*’, que em francês se torna um pouco longa demais: ‘*Et c’est avant celui qui tramblai toute Rome*’. Não fora a primeira vez que esta cantora assim agiu, pois parece ter sido uma prática sua. Cerqueira, ao explanar sobre a Temporada Lírica de 1944 do Teatro Municipal de São Paulo escreveu: “Não houve nenhuma reprise interessante e em troca ouvimos nada menos de duas representações bilíngües, perfeitamente dispensáveis”.³¹⁹ O autor se

³¹⁵ TEMPORADA lírica do Metropolitan Opera House. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 34-7, dez. 1952.

³¹⁶ OBINO, Aldo. A recita de Carmen. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 set. 1949, p. 8.

³¹⁷ TEMPORADA artística do Orpheão Rio Grandense em 1949. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 2, p. 16-19, abr./jun. 1950.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. **Um século de ópera em São Paulo**. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 181-2.

refere as duas atuações de Solange Petit-Renaux, *Thais* e *La Bohème*. Depois acrescentou:

Ninguém compreendeu o motivo de **Solange Petit-Renaux** interpretar a “Bohème”, ainda mais em francês, quando no Rio de Janeiro já havia cantado “Manon”, “Louise”, “Marouf”, “Faust” e “Roméo et Juliette”. Foi a última vez que a magnífica artista atuou aqui e o nosso público viu-se privado de apreciá-la no seu repertório peculiar, conservando, no entanto, a lembrança de uma Thais insuperável.³²⁰

O fato de cantar em francês parece não ter influenciado na qualidade de sua atuação, causando uma ótima impressão.

Solange Petit Renaux revelou-se como artista vocal aristocrática na figura, nos gestos nobres e elegantes, na voz lindamente timbrada e na inteligência gaulesa dos textos. É uma soprano lírico, de bela voz, ampla, vigorosa, quente e orientada por técnica de alta escola, interpretando superiormente, não insistindo nos pianíssimos de efeito certo nem nas fermatas. Conscienciosa e eloquente na sua finura, o virtuosismo lhe é temperado por um dramatismo que é um regalo lírico. Na linguagem musical, fraseia com doçura e eloquência contrastadas.³²¹

A repetição de *Rigoletto* foi em homenagem ao Governador Valter Jobim, ao Prefeito Ildo Meneguetti e ao Secretário de Educação Eloi José da Rocha.³²² O Orpheão, sempre atento, alimentava o ego dos integrantes do governo para garantir os subsídios das temporadas, se bem que nem sempre isso garantia o auxílio.

Ao comentar a temporada de 1949, os dirigentes do Orpheão publicaram, na Revista Bastidores, a seguinte avaliação da Sociedade:

Uma das coisas, aliás, que se destacam na vida do Orpheão Rio Grandense, é que somente pode ser observado por que se encontra em sua direção, é que a Sociedade vem constantemente progredindo, sempre apurando seus programas artísticos. Tal fenômeno não é observado, aparentemente, pelo público que, ao contrário, recebe a evolução com a maior naturalidade, sempre exigindo mais, na medida que melhores programas lhes são oferecidos. Desta forma chegaremos, indiscutivelmente, à uma completa saturação, quando a situação da Sociedade, do Teatro e de tantos outros fatores, não permitirem maior evolução, a não ser que se dote Porto Alegre de um Teatro em condições de poder corresponder a todas as exigências da técnica moderna; que tenhamos um coral estável, que possa

³²⁰ *Ibidem*, p. 182.

³²¹ OBINO, Aldo. A extraordinária récita de Tosca. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 set. 1949, p. 8.

³²² TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 out. 1949, p. 8.

permanentemente estar preparado, e um quadro fixo de técnicos, que possam assegurar uma montagem a rigor.³²³

O Orpheão Rio Grandense começava a se dotar de um sentimento de fatalismo. É possível que a temporada lírica de 1949 fora organizada com a esperança de diminuir os prejuízos causados pela temporada de 1947, porém, isso não aconteceu. A Sociedade tinha certo anseio em oferecer espetáculos de melhor qualidade aos associados e ao público em geral e pensavam estar progredindo, mas ao mesmo tempo sentiam-se estagnados pela falta de recursos disponíveis. Precisavam de um teatro maior, de um coral fixo e de uma equipe técnica fixa (muito embora os profissionais de apoio eram, com pequenas variações, os mesmo de temporada para temporada). Sentiam a impossibilidade de crescerem, pelo menos o quanto gostariam.

Temos, através de publicações da Revista Bastidores, nos anos subsequentes, alguns dados financeiros das temporadas lírica e artística de 1949 que, embora não sejam exatos, pois alguns dados tive que intuir, podem nos dar alguma ideia de como era o fluxo de caixa do Orpheão.

Como despesas da temporada lírica de 1949 o Orpheão Rio Grandense apresentou:

Despesa	Valor
Cachets	Cr\$ 507.690,00
Orquestra	Cr\$ 86.793,90
Serviço de palco (montagem)	Cr\$ 38.078,10 ³²⁴
Passagens	Cr\$ 38.078,10
Direitos autorais	Cr\$ 24.437,00
Ocupação do teatro	Cr\$ 9.319,00
Outras despesas	Cr\$ 136.315,00
Total	Cr\$ 840.711,20

Quadro 11: Despesas da temporada lírica de 1949.

Fonte: Elaborada pela autora com base na Revista Bastidores³²⁵

Para calcular as receitas, temos as seguintes informações: em uma récita noturna com teatro lotado, é possível arrecadar Cr\$ 40.000,00, já em uma récita em vespéral (a preços populares), é possível arrecadar Cr\$ 23.000,00. No ano de 1949 a

³²³ TEMPORADA artística do Orpheão Rio Grandense em 1949. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 2, p. 16-19, abr./jun. 1950.

³²⁴ Nota-se que os valores das despesas com “serviço de palco” e de “passagens” são iguais. É possível que um dos valores não esteja correto.

³²⁵ TEMPORADA lírica do Metropolitan Opera House. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 34-7, dez. 1952.

temporada teve, num total de 8 récitas noturnas, apenas 2 com lotação esgotada e, de um total de 6 vesperais, somente 2 com lotação esgotada.³²⁶ Se pensarmos em uma lotação de 80%³²⁷ do teatro nas demais récitas noturnas e vesperais, teremos:

2 (récitas noturnas com lotação esgotada) X Cr\$40.000,00 = Cr\$ 80.000,00

6 (récitas noturnas com 80% de lotação) X Cr\$ 32.000,00 = Cr\$ 192.000,00

2 (vesperais com lotação esgotada) X Cr\$ 23.000,00 = Cr\$ 46.000,00

4 (vesperais com 80% de lotação) X Cr\$ 18.400,00 = Cr\$ 73.600,00

A soma destes valores totaliza Cr\$ 364.000,00 com ganhos de venda de ingressos.

Se juntarmos a subvenção do estado para a temporada, de Cr\$ 120.000,00, teremos um total de Cr\$ 484.000,00 de receitas, o que decorre um prejuízo de Cr\$ 356.711,20 aos cofres do Orpheão. Se dividirmos os Cr\$ 356.711,20 pelo valor das mensalidades dos sócios, precisaríamos mais de 23.000 mensalidades para cobrir tal déficit.

Caso a subvenção fosse a mesma do ano de 1947, quando o Estado auxiliou com Cr\$ 400.000,00, a temporada estaria equilibrada, porém eles tiveram um auxílio bem menor em 1949. Note-se que o prejuízo de 1947 foi ter o Orpheão encenando duas óperas a preços populares e uma gratuitamente, despesa que estava atrelada à subvenção do município que não fora paga. Não fora isso, as finanças estariam reguladas.

Quanto à temporada artística temos: gastos com cachets: Cr\$ 229.000,00, sendo que Cr\$ 119.000,00 foram gastos em concertos gratuitos aos sócios. Para estes eventos, o Orpheão não recebia qualquer auxílio do Estado, restando-lhe apenas as mensalidades dos associados e a arrecadação com ingressos. Considerando que no ano de 1949 a Sociedade contava com 1200 sócios, pagando Cr\$ 15,00 mensais, a arrecadação anual era de Cr\$ 216.000,00. Tivemos nove artistas se apresentando na temporada artística, porém não há dados suficientes para calcularmos os valores arrecadados em cada concerto, mas é fato que foram raríssimas as vezes em que o teatro tenha tido lotação máxima. Há, no entanto, diversos outros fatores que teriam que ser acrescentados nestes cálculos para sabermos se as temporadas artísticas davam algum lucro financeiro à Sociedade. Entre os fatores de receita, podemos citar: o pagamento de

³²⁶ TEMPORADA Lírica do Metropolitan Opera House. **Revista Bastidores**, Porto Alegre, 1952, n. 4, p. 35.

³²⁷ A porcentagem de 80% é uma estimativa.

ingressos dos sócios nos concertos extraordinários (aqueles em que os sócios tinham algum desconto, mas precisavam contribuir), o pagamento dos ingressos dos não sócios, que pagavam a todos os concertos sem descontos e a publicidade das instituições privadas pois os programas de concertos eram recheados delas. Como despesas, temos: aluguel do teatro, direitos autorais, afinação do piano, acompanhador, licença do Departamento de fiscalização, entre outras.

É impossível fazer uma estimativa dos valores das receitas e despesas das temporadas artísticas, pois não foram citados na Revista Bastidores. O que podemos deduzir é que, de uma maneira ou de outra, as temporadas artísticas é que mantinham o mínimo de equilíbrio ao Orpheão. Não fosse uma atividade lucrativa, não teríamos outras três instituições a promover eventos nos mesmos moldes do Orpheão, muito menos Kurt Grave teria saído da Sociedade para abrir seu próprio negócio.



Figura 33: Folha central do programa de concerto da temporada lírica (1949)
 Fonte: Acervo Roberto Eggers - MHVSL³²⁸

O Orpheão tinha despesas mensais, com “luz, telefone, telegramas e correspondência (aproximadamente 450 cartas, 200 ofícios, 200 telegramas), conservação da sede, caixa postal, endereço telegráfico”,³²⁹ entre muitas outras. Eram despesas imediatas, que não podiam deixar de ser pagas para não cessarem os serviços. Afora isso, ainda o Orpheão tinha que enfrentar outro problema que lhe causava instabilidade: os pedidos de demissão de sócios nos meses de verão quando não

³²⁸ ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1949, Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

³²⁹ COMUNICAÇÃO e apelo. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 2, p. 31-2, abr./jun. 1950.

aconteciam concertos. Eram nos meses de dezembro, janeiro, fevereiro e março que o Orpheão tinha a chance de criar uma reserva de capital para ter fôlego nos meses de atividades, porém, muitos sócios afastavam-se da Sociedade para associarem-se novamente no início da temporada artística. Havia toda uma campanha do Orpheão para manter seus sócios e arrecadar novos, como o convênio com o comércio local para oferecer descontos aos associados, apelos na imprensa e na Revista Bastidores. Houve até uma tentativa de cobrança de uma jóia de Cr\$ 100,00 aos sócios que exerciam esta prática (a jóia normal, para um novo associado, era de Cr\$ 15,00, o mesmo preço de uma mensalidade), mas nada pareceu surtir efeito.³³⁰

Os dados acima apresentam grosso modo o que seria a contabilidade do Orpheão Rio Grandense. O fato é que, a partir de 1947, com o prejuízo daquela temporada lírica, nem mesmo as temporadas artísticas conseguiram equilibrar os déficits. O Orpheão Rio Grandense vinha “empurrando” a situação como podia. Vimos que no final de 1949 foi criada a primeira OSPA atrelada ao Orpheão e logo extinta por ter a instituição usado as verbas destinadas à orquestra para outros fins.³³¹ Certamente para cobrir os tantos déficits que vinha acumulando.

2.11 O ano de 1950

A temporada artística do Orpheão Rio Grandense em 1950 foi mais movimentada do que a do ano anterior. Foram ao todo quatorze artistas trazidos entre os meses de março e setembro. Muitos deles em convênio com Kurt Grave, ou outra empresa do ramo, evidenciando a necessidade de atividades colaborativas em função do mercado já não apresentar-se tão fértil quanto vinha sendo até aqui.

Ao observador pouco atento, o ano de 1950 deve ainda aparecer riquíssimo em matéria de impressionantes realizações musicais. Quem, no entanto, estudar mais detidamente o que nele aconteceu e, sobretudo, o que cessou de acontecer, descobrirá certos sinais de declínio. A ARM, na pessoa de seu líder incontestado, que era o prof. Ênio de Freitas e Castro, percebeu, depois de duas temporadas tão imponentes quanto deficitárias, que os cachês exigidos por celebridades mundiais ultrapassavam as suas possibilidades financeiras. Retirou-se, portanto, do mercado internacional e voltou a patrocinar – assim como fizera, antes de voar demasiado alto – os concertos da nata dos artistas locais, nacionais e platinos. Mas, o Orpheão e a Associação Porto-Alegrense de Cultura Artística (em convênio com a Empresa Teatral Kurt Grave) ainda

³³⁰ Estes dados foram compilados a partir de várias publicações da Revista Bastidores n. 2 e 4.

³³¹ Pagina 68 desta Tese.

traziam ao palco do São Pedro grande número de figuras de proa, de modo que, por enquanto, o público não chegou a sentir a incipiente retração.³³²

Vê-se então que a atividade de promover concertos já apresentava certas dificuldades em Porto Alegre por esta época. No entanto, o Orpheão continuava a insistir, pois era sua maior fonte de renda.

O Orpheão não realizou o Ciclo Sinfônico de 1950 que ficou a cargo de Kurt Grave e Associação Porto Alegrense de Cultura Artística, trazendo para realizá-lo Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) que, além de realizar o Ciclo Sinfônico, também ofereceu cursos amplamente divulgados na imprensa.

O Ciclo Orquestral Koellreutter

Porto Alegre, sob o signo orquestral, será brindada a 31 de março, 5, 14 e 21 de abril, com os serões orquestrais regidos pelo musicista alemão Hans Koellreutter, que acaba de dirigir o inédito Curso Internacional de Férias do Rio de Janeiro. Este musicista que a nossa cidade conhece só como flautista, é compositor e professor de talento, orientado pela escola de Schoenberg. Trata-se de uma iniciativa da Empresa Kurt Grave em convênio com a Associação P. Alegrense de Cultura Artística. Palpitantes programas de música moderna, clássica e romântica serão apresentados. Paralelamente, este artista fará cursos especializados, à maneira em voga na Europa de 1949.³³³

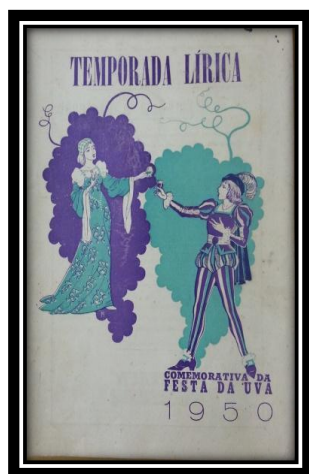


Figura 34: Capa do Programa de Concerto da temporada lírica de 1950 em Caxias do Sul
Fonte: Acervo Roberto Eggers - MHVSL³³⁴

³³² CARO, Herbert. Concertos e recitais. In: DAMASCENO, Athos *et al.* **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975. p. 353.

³³³ O CICLO Orquestral de Koellreutter. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 mar. 1950, p. 8.

³³⁴ ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica comemorativa da Festa da Uva, 1950, MHVSL.

Roberto Eggers, apesar de não ter participado da temporada lírica de 1949, inicia 1950 ocupando um lugar de destaque no Orpheão: atuou como regente da Temporada Lírica em homenagem à Festa da Uva de 1950. A Festa da Uva acontece atualmente a cada dois anos no município de Caxias do Sul, localizado a cerca de 130 km de Porto Alegre. Trata-se de uma região de colonização italiana, e a festa acontece em comemoração à história, à cultura e à produção agroindustrial da região.³³⁵ Durante a Revolução de 30 e a Segunda Guerra Mundial, a Festa da Uva foi interrompida, sendo retomada somente em 1950.³³⁶ Certamente foi uma ocasião muito especial para Caxias do Sul. O Orpheão, que também comemorava uma data especial no ano de 1950 (seu vigésimo aniversário), resolveu prestar uma homenagem a esse município e realizou uma temporada lírica naquela cidade durante a Festa da Uva, nos meses de fevereiro e março de 1950. A Temporada foi organizada em parceria entre o Orpheão Rio Grandense e a Sociedade de Cultura Artística de Caxias do Sul e teve patrocínio da Comissão Organizadora da Festa da Uva.

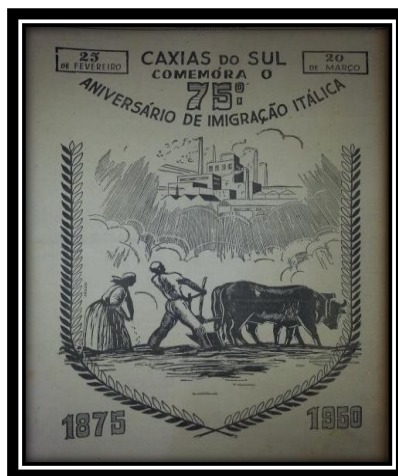


Figura 35: Divulgação da Festa da Uva em 1950.
Fonte: Correio do Povo.³³⁷

O repertório oferecido pelo Orpheão foi:

³³⁵ FESTA da uva. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Festa_da_Uva. Acesso em: 19 jan. 2018.

³³⁶ CAXIAS por Mancuso. Disponível em: <https://caxiaspormancuso.blogspot.com.br/2015/05/festa-da-uva-1950-foto-37-pavilhoes-da.html>. Acesso em: 19 jan. 2018.

³³⁷ CAXIAS do Sul comemora o 75º aniversário de imigração itálica. **Correio do Povo**, 24 fev. 1950, p. 8.

Ópera	Compositor
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi

Quadro 12: Repertório da temporada lírica de 1950 em Caxias do Sul

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Como intérpretes, aparecem os nomes de Blanca Baigorri, Iracema Dihel, Aymée Portalet, Adolfo Dziwura, Luiz Giammarchi, Roberto Magigiolo, Lucian Jean Thys, Pablo Ansaldi, João Boos, Ricardo Catena, Francisco Cauduro, Domingo D'Angelo e José Perrotta. Hugo Lunardi, nascido naquela cidade, foi o *Regisseur*.³³⁸ A temporada, mesmo breve, deve ter causado bastante entusiasmo em Caxias do Sul, pois desde 1926 não era encenada uma ópera completa naquela cidade.³³⁹

Ao findar a Temporada Lírica em Caxias, o Orpheão, representado por seu Presidente, publicou uma nota de agradecimento no Jornal “O Momento” daquela cidade:

O Orpheão Rio Grandense, profundamente sensibilizado pelas distinções de que foi alvo pelo culto e seletivo público da fulgurante Caxias do Sul, deixa aqui consignado seu sincero reconhecimento, extensivo à Comissão Coordenadora da Festa da Uva e à Diretoria da Sociedade de Cultura Artística de Caxias do Sul.
Pelo Orpheão Rio Grandense

RENAUD JUNG
Presidente³⁴⁰

Em 12 de março, o Orpheão “aproveitou” o elenco da Temporada da Festa da Uva e apresentou a ópera *Lucia di Lammermoor* em Porto Alegre no Teatro São Pedro, em vespéral. Inicialmente foi anunciada a ópera *Il Barbiere di Siviglia*, porém o barítono Paolo Ansaldi teve de retornar a São Paulo diretamente de Caxias do Sul. Como foram muitos os pedidos para apreciarem Branca Baigorri, decidiu o Orpheão

³³⁸ ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica comemorativa da Festa da Uva, 1950, MHVSL.

³³⁹ TEMPORADA lírica em Caxias. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 fev. 1950, p. 8.

³⁴⁰ JUNG, Renaud. O Orpheão Rio Grandense... **O Momento**. Caxias do Sul, 11 mar. 1950. Ano XVIII Nº 882 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=104523&pagfis=4372&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 23 jan. 2018.

alterar o repertório.³⁴¹ A imprensa não divulgou o regente desta récita, mas provavelmente foi Eggers que a conduziu.

O fato de Eggers ter se responsabilizado pela regência desta temporada em Caxias do Sul, demonstra que este músico era uma peça com a qual o Orpheão podia sempre contar, como acontecera na temporada de 1947, quando regeu no lugar de Arturo de Angelis que adoecera. Era a pessoa certa para viajar até Caxias do Sul e assumir a temporada, pois tinha larga experiência em excursões ao interior do estado realizando concertos. Essa prontidão lhe garantia participações, pelo menos eventuais, em eventos que lhe eram preciosos.



Figura 36: Capa do programa de concerto da temporada popular de 1950.
Fonte: Acervo de Roberto Eggers - MHVSL³⁴²

A Temporada de 1950 em Porto Alegre teve um gosto especial para o Orpheão Rio Grandense, pois era comemorativa aos vinte anos de existência da Sociedade. Foi a maior em extensão, tendo sido encenadas doze óperas, algo inédito à Sociedade.

³⁴¹ ORPHEÃO Rio-Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 de mar. De 1950, p. 7.

³⁴² ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1950, MHVSL. Espetáculos Populares.

Ópera	Compositor
<i>Un Ballo in Maschera</i>	Giuseppe Verdi
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
<i>Il Trovatore</i>	Giuseppe Verdi
<i>La Bohème</i>	Giacomo Puccini
<i>Mignon</i>	Ambroise Thomas
<i>Aida</i>	Giuseppe Verdi
<i>Norma</i>	Vicenzo Bellini
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
<i>Madama Butterfly</i>	Giacomo Puccini
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini
<i>La Tosca</i>	Giacomo Puccini
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi

Quadro 13: Repertório da temporada lírica de 1950

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Os intérpretes foram cuidadosamente escolhidos, “tendo a participação de vários artistas de trajetória internacional”³⁴³. De fato, as críticas nos apresentam a boa qualidade dos espetáculos, elogios aos cantores, à orquestra e aos espetáculos como um todo. Somente os coros recebiam quase sempre uma observação de heterogeneidade. A exceção ficou para a ópera *Madama Butterfly*, tendo Elisabetta Barbato sido bastante criticada por sua interpretação³⁴⁴ mas de um modo geral, os periódicos da época nos mostram uma Temporada de brilho e sucesso que agradou ao público. Pablo Komlós voltou a Porto Alegre para reger a temporada lírica de 1950, porém não mais como convidado, mas como contratado definitivamente para assumir a direção artística do Orpheão Rio Grandense.

A temporada iniciou no dia 15 de setembro com a ópera *Un Ballo in Maschera*, que pela primeira vez foi montada pelo Orpheão (e não encenada em Porto Alegre desde 1926)³⁴⁵ e para isso foi mandado confeccionar todo o guarda-roupa e cenários.³⁴⁶ Nesta estréia, uma pequena confusão acabou sendo cara aos cofres do Orpheão: ao planejar a temporada lírica, Renaud Jung fora pessoalmente ao Rio de Janeiro a fim de contratar os artistas para a nova temporada. Ele contratou Gianni Poggi e conseguiu que esse tenor viesse para uma só récita, devido a um compromisso com o Teatro Municipal de

³⁴³ MORITZ, *op. cit.*, p. 234.

³⁴⁴ OBINO, Aldo. Madame Butterfly. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 out. 1950, p.7.

³⁴⁵ TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 set. 1950, p. 10.

³⁴⁶ TEMPORADA lírica oficial do Estado de 1950. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 40-4, dez. 1952.

Santiago do Chile. Como Jung desejava muito oferecer ao público porto-alegrense “esse notável cantor”, aceitou, contratando-o para a estréia, dia 15 de setembro. Porém, apesar de ter contratado quatro barítonos para a temporada, somente Enzo Mascherini poderia estar em Porto Alegre para cantar a récita inaugural. O que aconteceu foi que a empresa do Municipal de São Paulo, onde Mascherini estava atuando, modificou o roteiro e o barítono só poderia estar em Porto Alegre no dia 20 de setembro. Não haveria um barítono para a estréia do dia 15, e o tenor Poggi só poderia atuar neste dia. Se a récita não acontecesse no dia 15, o *cachet* de Poggi, “que não era dos menores”, teria que ser pago da mesma forma, pois haviam selado um contrato. Jung então telegrafou para Carlo Galeffi, explicou a situação e pediu que viesse auxiliá-los. No entanto, não havia certeza de que Galeffi estivesse naquele momento em Buenos Aires e havia o risco desse outro barítono não ter recebido o telegrama. Assim, “num momento de inspiração” os dirigentes do Orpheão lembraram de Joaquim Villa, que se encontrava cantando na Rádio Gazeta de São Paulo. Jung lhe telefonou e o “velho amigo” prontamente se dispôs a vir, porém, exigiu atuar em pelo menos duas récitas. Não havia muita escolha ao Orpheão, tendo Jung concordado prontamente, pois estava marcado uma récita vespéral de *Un Ballo in Maschera*, aonde possivelmente não poderiam contar com Mascherini. Para surpresa de todos, no dia 14 de setembro, véspera da récita inaugural da temporada, chega à Porto Alegre Joaquim Villa e Carlo Galeffi, que havia recebido o telegrama e viera socorrer os amigos. Só não enviou a resposta por achar que Jung não receberia a tempo. Faltava um barítono, e agora tinham dois. Diante do impasse, a solução veio dos próprios cantores: Joaquim Villa cedeu o espaço da récita inaugural para Carlo Galeffi e cantou a vespéral. “Villa cantou uma vez, mas recebeu dois *cachets*, nada desprezíveis. Sem falar nas três passagens de avião de São Paulo a Porto Alegre, que bem poderíamos ter economizado”, reclamou o redator da Revista Bastidores.³⁴⁷ Resolvido o impasse, as óperas *Un Ballo in Maschera*, e *Rigoletto* foram encenadas em récita de gala. O teatro estava adornado com muitas lâmpadas e bandeiras do Brasil e do Rio Grande do Sul, havia muitos fotógrafos e a Leopoldina Som Filme “perpetuou as noitadas de Arte”³⁴⁸

Como regentes da temporada aparecem os nomes de Pablo Komlós, Oscar Giudice e Roberto Eggers. Giudice, então diretor da Escola de ópera do Teatro Argentino, regeu a récita de *Lucia di Lammermoor* e à Eggers coube a regência da récita

³⁴⁷ TEMPORADA lírica oficial do Estado de 1950. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 40-4, dez. 1952.

³⁴⁸ *Ibidem*.

de encerramento da Temporada, *La Traviata*.³⁴⁹ Todas as outras ficaram a cargo de Komlós, incluindo a regência dos coros.³⁵⁰

Desde o início da divulgação da Temporada, foi anunciada a grande procura por assinaturas e ingressos avulsos. No meio da temporada, o Orpheão chegou a anunciar: “Em virtude de a primeira assinatura noturna haver lotado os camarotes, balcões e galerias numeradas, além de dois terços da platéia, ficando uma grande parte do público privado de assistir aos espetáculos de ópera da temporada de 1950, encontra-se aberta a nova assinatura para quatro récitas noturna (...)”.³⁵¹ Na imprensa não foram encontradas notícias sobre a ocorrência de uma temporada popular. No entanto, pelo programa de concerto existente no Acervo de Roberto Eggers, sabemos que aconteceu. O fato de Eggers ter guardado esse documento pode indicar que tenha regido algumas récitas da temporada popular.³⁵²

Roberto Eggers mais uma vez estava presente, como que aguardando uma oportunidade para participar. Aldo Obino, por ocasião de sua participação nesta temporada, assim avaliou o músico:

Em rodízio pela regência, voltamos a batuta de Roberto Eggers, um dos bastiões do lirismo do Orpheão através destes vinte anos, ontem amadores, hoje profissionalado (sic). O veterano regente é um encantado pelo lírico, tem uma alma dolente e transborda de sentimento, que se extravasa no lirismo romântico. A orquestra de nossos músicos profissionais obedeceu a diferente regência deste musicista. Formou Roberto Eggers no rumo de Oscar Giudice: regência sentida e extasiada pelas vertentes do melodismo harmonizado. Dirigiu seu conjunto buscando a eloquência da expressividade, deleitando-se com o extasiante das texturas mediterrâneas, ao contrário de Pablo Komlós, o regente da vibração, energia, dinamismo e intensidade.³⁵³

Esta análise feita por Obino demonstra em grande parte a diferença entre os dois maestros. Roberto Eggers era idealista, gostava do que fazia e seu interesse maior era o contato direto com a música, com a emoção,³⁵⁴ Já Komlós agia com determinação e dinamismo ao propor a “renovação e a reabilitação” do gênero operístico³⁵⁵,

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 set. 1950, p. 8.

³⁵¹ OBINO, Aldo. O lirismo francês. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 out. 1950, p. 10.

³⁵² No Acervo de Roberto Eggers há uma série de registros de suas atuações, muitas vezes sinalizadas com caneta o seu nome, evidenciando o cuidado que tinha em preservar os indícios de sua história.

³⁵³ OBINO, Aldo. La Traviata. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 out. 1950, p. 8.

³⁵⁴ “Sempre gostei do meu trabalho. A mim não desagrada nada. Eu vivo dentro da música, dentro e fora de casa. A vida sem música, para mim, não tem sentido. Se rende glória ou dinheiro, não tem importância. Se há oportunidade para aparecer, muito bem. Se não, me conformo e nem estou ligando para isto”. EGGERS, Roberto. In: SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 29 jun. 1980, p. 11.

³⁵⁵ O REGENTE Pablo Komlos em P. Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 jun. 1945, p. 6.

concepções estas que soube impor e que lhe renderam o lugar de Eggers no Orpheão Rio Grandense. Para Becker “as inovações emergem e continuam a alimentar-se das mudanças operadas numa dada concepção da arte, mas não se impõem senão na medida em que os seus proponentes conseguirem assegurar a mobilização de outros participantes”.³⁵⁶ Basta ler as críticas a Komlós para notar que ele conseguira mobilizar os outros participantes do mundo da arte, pois sua forma de conduzir um espetáculo lírico estava sendo vista como uma renovação do gênero.

A análise de Obino ainda dá a entender que, ao permitir a Eggers a regência da récita de encerramento da temporada, o Orpheão estava fazendo uma espécie de homenagem ao regente que por tanto tempo colaborou com a Sociedade, inclusive nos tempos de quase desaparecimento do Orpheão (entre os anos de 1937 e 1943). Deste modo, a história do Orpheão está entrelaçada com a história de Eggers do início ao fim. Afora o incidente de 1936 (ver página 85), Eggers esteve sempre à disposição desta instituição que, por sua vez, também lhe deu oportunidades ímpares de exercer aquilo que mais gostava, a música lírica.

Ao encerrar a temporada, Aldo Obino escreveu: “Chegamos ao fim da jornada lírica de 1950. O Orpheão Rio Grandense, comemorando vinte anos de existência, mostrou sua prodigalidade, indo além do que se propusera, constituindo sua maior temporada lírica em extensão.³⁵⁷ A temporada foi ousada tanto em extensão como em repertório e contratação de artistas, afinal, era a comemoração do vigésimo aniversário da sociedade! Aos olhos do público, o Orpheão Rio Grandense parecia estar no auge de sua existência, mas por trás deste brilho havia uma situação financeira periclitante, que empurrava a instituição para o abismo. Na Revista Bastidores, puderam desabafar:

(...) não faltam críticas e apedrejamentos dos que julgam que nadamos num mar de rosas e dos que clamam que somos tubarões porque cobramos ingresso a preços escorchantes e ainda contamos com um auxílio (...). Quem lê, naturalmente tem a impressão que devemos nadar em dinheiro. (...) a ópera não é só o que os olhos enxergam. Para apresentá-la montada são dezenas de pequenos fatores que influem, e é de dezenas o número de pessoas que colaboram e que todos percebem e devem ser pagos.³⁵⁸

O redator da Revista Bastidores, num tom de “*não é o que parece*”, tenta esclarecer que por trás do espetáculo glamoroso assistido pelo público há uma série de

³⁵⁶ BECKER, *op. cit.*, p. 256.

³⁵⁷ OBINO, Aldo. La Traviata. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 out, 1950, p.8.

³⁵⁸ TEMPORADA lírica do Metropolitan Opera House. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 34-7, dez. 1952.

peças que colaboraram para que o evento se concretizasse. Tentavam mostrar ao público a arte como atividade coletiva, uma vez que “todo o trabalho artístico, tal como atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido a cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir”.³⁵⁹

Por trás dos palcos das óperas encenadas pelo Orpheão Rio Grandense estava uma gama de técnicos como os coreógrafos, os modistas, os eletricitas, os cabeleireiros, os maquiadores, entre tantos outros que faziam sua parte para que os espetáculos acontecessem. Havia também toda uma logística a se pensar na contratação de cantores que, quando mal conduzida, resultava num impasse como vimos no caso da contratação do tenor Poggi e dos barítonos Carlo Galeffi e Joaquim Villa. O público e a crítica, a outra ponta dessa cadeia que faz a arte acontecer, muitas vezes só enxergavam o espetáculo em si, sem considerar todo o preparo necessário para o dia do evento. Essa era sempre uma grande queixa do Orpheão, pois sentiam-se incompreendidos quando os sócios se demitiam nos meses de verão, ou quando a subvenção pública lhes era restrita ou mesmo inexistente, ou quando recebiam críticas quanto à qualidade das óperas. Eles faziam o que estava ao seu alcance!

2.12 O ano de 1951

A temporada artística do Orpheão aconteceu entre os meses de abril e novembro. Foram ao todo dezessete atrações, sendo algumas apresentadas em duas datas. Ainda com muitas apresentações internacionais, grande parte dos eventos foram promovidos em conjunto com as outras sociedades de concertos de Porto Alegre.

Tão breve quanto a temporada lírica foram as informações fornecidas pela imprensa. Ela limitou-se a relatar o histórico dos principais intérpretes e, não fosse pelas críticas de Aldo Obino, quase nada saberíamos sobre a temporada.

O repertório, bastante reduzido em relação a temporada do ano anterior, foi formado por:

³⁵⁹ BECKER, *op. cit.*, p. 27.

Ópera	Compositor
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>La Tosca</i>	Giacomo Puccini

Quadro 14: Repertório da temporada lírica de 1951
Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Assim Aldo Obino abre sua primeira crítica à temporada:

Estamos sob o signo de uma temporada relâmpago, com a indefectível ditadura da música de Verdi, cujo cinquentenário mortuário foi a pouco comemorado, com a animação do seu *Requiem*. O Orpheão Rio Grandense nos traz à última hora um abreviado ciclo lírico, em sintonia com a inflação. A ópera inaugural do tríptico escolhido o *Rigoletto*, cuja estréia se verificou exatamente há cem anos em Veneza. O espetáculo começou inexplicavelmente com meia hora de atraso e assim só findou à uma da madrugada. A ópera de Verdi, que já tão cansados da obrigatoriamente ouvir lhe perdemos a conta.³⁶⁰

A curta temporada teve muitos elogios quanto à escolha do elenco e muitas críticas quanto à escolha do repertório. As interpretações, segundo a crítica, foram excelentes, tendo agradado ao público ao ponto de Gianni Poggi “trisar” a ária final de *Tosca*.³⁶¹ É possível que o Orpheão quisesse compensar uma pela outra. Ao optar por uma breve temporada, resolveram seus dirigentes apostar na qualidade, mas ao mesmo tempo, apostando no velho repertório que sempre tivera ampla aceitação entre o público porto-alegrense.

Um fato engraçado aconteceu um pouco antes de iniciar a récita de *La Traviata*:

O público ‘torcendo’ e às gargalhadas, acompanhava o malabarismo de um enorme ratão que subia e descia pelas dobras do pano de boca de veludo do palco do São Pedro, sem saber ao certo para onde ir, evidentemente amedrontado pelo barulho e pela tentativa dos mecânicos em o afastarem. (...) Só faltaram as apostas para ver se o rato ia sair por cima ou por baixo.³⁶²

A citação acima é parte da exposição do Orpheão, na Revista Bastidores, dos tantos problemas que tinham que dar conta para o espetáculo acontecer.

³⁶⁰ OBINO, Aldo. *Rigoletto* no Orfeão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 out. 1951, p. 7.

³⁶¹ OBINO, Aldo. Recita de *Tosca*. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 out. 1951, p. 8.

³⁶² O JULGAMENTO do público e da crítica. **Bastidores**, Porto Alegre, n 4, p. 31-2, abr. 1952.

2.13 O ano de 1952

Mais uma vez a temporada artística do Orpheão Rio Grandense apresentava artistas internacionais de alta categoria. Entre os meses de março a outubro foram oferecidos pelo Orpheão dezoito diferentes artistas aos porto-alegrenses. No entanto, os cachês destes artistas estavam ficando cada vez mais inacessíveis aos cofres do Orpheão e, levando em consideração a pequena capacidade do Teatro São Pedro, a temporada “se converteu em prejuízos reais consideráveis” aos quais o Orpheão não pode arcar. Os concertos extraordinários estavam se tornando um problema para a Sociedade, pois os ingressos cobrados não estavam dando conta da monta financeira necessária. Por este motivo o Orpheão implantou, em 1952 uma “nova classe de sócios”. A atual classe, que assistia os concertos normais gratuitamente e pagava, com desconto, pelos concertos extraordinários, passou a se denominar “Classe B”. A nova classe foi chamada de Classe A, em que os associados teriam ingressos permanentes e numerados, com mensalidades maiores.³⁶³

Nos concertos oferecidos gratuitamente aos associados do Orpheão, jamais a platéia e os camarotes ficaram lotados. Nem mesmo os 40 ingressos distribuídos gratuitamente à Prefeitura e os 40 distribuídos à Secretaria de Educação e Cultura eram preenchidos. Das poucas pessoas que apreciavam realmente a arte, que segundo o Orpheão não passavam de 300, havia ainda aquelas que não compareciam ao concerto se não conheciam os artistas, esperando que a crítica ou os presentes lhe informassem da qualidade para, da próxima vez, talvez no próximo ano, comparecer ao concerto. Em 1951, nos concertos do violoncelista Pierre Fournier e do Quarteto Húngaro, os pagantes foram menos de 50 pessoas em cada um deles.³⁶⁴ A atividade que carregava o Orpheão Rio Grandense nas costas começava também a apresentar déficits reais.

Apesar de oficialmente o Orpheão ter encerrado suas atividades no ano de 1952, uma vez que não mais aconteceram temporadas líricas sob seu comando, continuaram a acontecer concertos em seu nome. Pelo menos até o ano de 1954 há programas de concertos no Acervo Digital do Teatro São Pedro como sendo promoção do Orpheão Rio Grandense. O que provavelmente aconteceu, foi que Renaud Jung tenha continuado a Sociedade de Concertos, obviamente de uma forma bem mais comedida,

³⁶³ TEMPORADA artística de 1953. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, s/p., dez. 1952.

³⁶⁴ TEMPORADA lírica do Metropolitan Opera House. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 34-7, dez. 1952.

na tentativa talvez de um dia, reviver a Sociedade tal como era até 1951. De qualquer forma, esta fase do Orpheão ficará de fora do escopo desta Tese, por ter a instituição perdido, no meu entender, a essência a que se propôs como Sociedade Musical.

A partir de 1952 o Orpheão não mais pode arcar com a responsabilidade de promover uma temporada lírica. Afora todas as agruras que vinha sofrendo, de déficits em cima de déficits, o subsídio do governo, tanto do estado como do município, não foram concedidos. Um texto publicado na Revista Bastidores, embora um pouco longo, vale a pena ser exposto pela riqueza de informações sobre os auxílios governamentais à Cultura no Rio Grande do Sul em 1952.

Vejam, por exemplo, o Plano de Auxílios, Prêmios e Subvenções, aprovado para o ano de 1952 e publicado no Diário Oficial de 22 de janeiro deste ano. Nos bilhetes da Loteria Estadual, que passou a ser explorada pelo estado, exatamente para servir à finalidade em questão, continua a constar: “Em benefício de Entidades de Assistência Social, Culturais e do Desporto Amadorista”. Para quem se der ao trabalho de verificar a Lei, facilmente notará que a verba foi mutilada, afim de atender a muitos casos que de maneira alguma se enquadram no princípio originalmente visado. No entanto, de maneira alguma, desejamos criticar, pois, provavelmente, teremos de reconhecer que todas as causas são dignas de amparo. No entanto, no que tange às Entidades Culturais em geral, compreendendo as recreativas, a verba total votada é a menor existente, pois consta apenas de Cr\$ 1.220.000,00 distribuídas entre 19 itens diferentes, onde se destaca o primeiro: “Para a difusão da cultura artística em geral Cr\$ 20.000,00”. Ora, somos do parecer que nem deveria ter sido votada tal verba, pois é tão insignificante que sua ausência total teria sido menos vexatória para todas as Entidades Culturais Artísticas existentes no Estado. Em Porto Alegre existem três, em Pelotas 1, em Caxias 1 em Rio Grande 1, em Cruz Alta 1, em Santa Maria 1, em Cachoeira 1, e em Rosário do Sul 1, estas ao menos devidamente organizadas, e que realmente têm feito alguma coisa em benefício da Arte. Conseqüentemente, sendo 10 e todas meritórias, tocará a cada uma Cr\$ 2.000,00. Valerá a pena solicitar tal auxílio, que mal dá para o pagamento do Teatro e dos Direitos Autorais, num único concerto? (...) A verba sempre decrescente, que ia sendo anualmente votada para a realização de uma Temporada Lírica em nosso meio, foi mais acertadamente tratada, pois em vez de continuar sendo pouco a pouco reduzida, foi de vez e totalmente abolida. (...) O item XIX da mesma Lei é absolutamente capcioso pois diz: “para entidades que, empregando $\frac{3}{4}$ de profissionais promovem o desenvolvimento da música sinfônica: Cr\$ 100.000,00”. Houve uma redução de “apenas” cinquenta mil, nova demonstração de absoluta falta de conhecimento da matéria, pois mesmo os Cr\$ 150.000,00 eram insuficientes para que se possa manter um conjunto sinfônico. Mas... não é só isto. Porque razão apenas proteger um conjunto sinfônico existente em nosso meio que realmente se enquadra nos $\frac{3}{4}$ de profissionais usados se existe a Filarmônica, que merece ser amparada pelo valor inegável de sua finalidade, criar novos valores que mais tarde serão os profissionais? Por que não amparar o Club Haydn que há tantos anos propugna pelo gosto do gênero sinfônico em nosso meio? Por julgarem a entidade autosuficiente? Procurem conhecer o real estado das coisas e verificarão quantos os sacrifícios empregados para manter a veterana Sociedade, autêntico orgulho da nossa Capital. E Pelotas? Não possui aquela cidade um conjunto sinfônico que merece ser amparado? Caxias do Sul também tem com sacrifícios realizado suas intervenções no

terreno sinfônico e também Cachoeira do Sul. Contudo, nada toca para estas organizações.³⁶⁵

Vemos que o Orpheão Rio Grandense era apenas uma das tantas instituições musicais do estado que enfrentavam problemas. A verba concedida às instituições como um todo diminuía, e, além disso, novas instituições passaram a requerer essa verba, fazendo o rateio aumentar. Já vimos que os espetáculos ao vivo fazem parte do setor “arcaico, caracterizado pela impossibilidade de gerar ganhos de produtividade”³⁶⁶. Isso engloba todas estas instituições gaúchas citadas pelo redator da Revista Bastidores, evidenciando uma queda drástica no poder de promover eventos culturais por parte destas instituições. De acordo com Becker:

Como qualquer apoio pode a todo momento ser retirado, os organismos públicos exercem uma grande influência sobre o trabalho dos artistas, dando espectro da hipótese das recusas de ajuda às obras tidas como inconvenientes, sem interesse ou inoportunas. Quando existem modos alternativos de financiamento, eles não conseguem impedir o trabalho criativo, mas se o apoio oficial for a solução mais fácil, a inércia do sistema incita os artistas a orientarem-se para projetos que se circunscrevem aos limites daquilo que o Estado se dispões a apoiar.³⁶⁷

Este poder do Estado sobre os artistas o coloca como participante da rede que integra a realização de uma produção artística, pois influencia diretamente o funcionamento desta cadeia de colaboradores. O Orpheão oscilou nas dez temporadas líricas que promoveu entre altos e baixos diretamente ligados as subvenções públicas. A quantidade de óperas encenadas, a contratação dos artistas, a qualidade dos espetáculos, os recursos materiais e humanos disponíveis, tudo esteve sempre ligado ao poder público, pois jamais o Orpheão bancou uma temporada com recursos próprios. As escolhas feitas pelos dirigentes do Orpheão quanto aos vários aspectos de uma temporada dependiam em grande parte do quanto seria o auxílio governamental.

Tudo aqui posto sobre o Orpheão Rio Grandense pode ser lido como representativo do funcionamento destas tantas outras instituições musicais do Estado do Rio Grande do Sul, à medida que foi uma instituição que atuou em diversos setores da arte. Foi um coral de amadores, uma companhia lírica, uma sociedade de concertos e ainda uma escola lírica, tendo contribuído imensamente para a vida cultural de Porto Alegre. O encerramento de suas atividades deixou um interstício nessa vida cultural e a cidade ficaria quatro anos sem que nenhuma ópera fosse encenada no Teatro São Pedro.

³⁶⁵ OS AUXÍLIOS governamentais a cultura. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 24-5, dez. 1952.

³⁶⁶ BENHAMOU, *op. cit.*, p. 55.

³⁶⁷ BECKER, *op. cit.*, p. 166.

3 Os amadores dos coros do Orpheão Rio Grandense

3.1 O canto orfeônico no Brasil

Uma vez que o Orpheão Rio Grandense iniciou suas atividades como um grupo coral, e que em seu nome aparece a palavra “Orpheão”, parece-me imprescindível tecer algumas considerações sobre a origem do canto orfeônico no Brasil e sua relação com a criação do grupo.

O canto orfeônico tem origem francesa e pode ser definido como uma modalidade de canto coletivo, porém diferente do canto coral. Esse último estaria ligado a uma formação profissional do músico ao utilizar um repertório tecnicamente mais difícil que exigiria um conhecimento apurado da técnica vocal, enquanto que o canto orfeônico trabalharia com cantores amadores, reunidos em conjuntos de tamanho variável, sem a exigência de conhecimentos técnicos vocais específicos e de classificação de vozes.³⁶⁸

O canto orfeônico começou a ser desenvolvido no Brasil a partir do século XIX, e Gilioli observa que a “preocupação com o canto orfeônico foi registrada como assunto público e notório no meio musical pouco depois da instauração do regime republicano.”³⁶⁹ Na maior parte das vezes, o canto orfeônico está relacionado ao ensino da música e à prática escolar do canto. Através de Villa-Lobos, nas décadas de 1930 e 1940, durante o Estado Novo, o movimento orfeônico alcançou grandes proporções devido à implantação e regulamentação do canto como disciplina obrigatória nas escolas públicas.

Com a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística – SEMA, na época [1933], o órgão responsável pela educação musical no País, se deu início a “um projeto político-musical comprometido com o populismo da era de Vargas”³⁷⁰. Segundo Villa-Lobos (1946), compositor e diretor do SEMA, um dos maiores objetivos do ensino da música era o de “desenvolver os fatores essenciais de sensibilidade musical e despertar o amor pela mesma [além de] estimular o hábito do perfeito convívio coletivo”. Porém o grande objetivo político-ideológico da prática musical do canto orfeônico era o da congregação de massas, através do qual os sentidos de coletividade, patriotismo e disciplina fossem exaltados.³⁷¹

³⁶⁸ OLIVEIRA, Deisy de. **A música como instrumento de poder**. Jundiaí: Paco Editorial, 2011. p. 96.

³⁶⁹ GILIOLI, Renato de Souza Porto. “Civilizando” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910-1930). p. 2003. USP. Dissertação. 79. Disponível em: file:///C:/Users/K%C3%AAnia/Downloads/renato.pdf. Acesso em: 04 jan. 2018.

³⁷⁰ FUCKS, 1993, p. 45 *apud* HENTSCHKE, Liane; OLIVEIRA, Alda. A educação musical no Brasil. In: HENTSCHKE, Liane (Org). **Educação Musical em países de línguas neolatinas**. Porto Alegre: UFRGS, 2000. p. 47.

³⁷¹ HENTSCHKE, *op. cit.*, p. 47.

Mas muito antes de Villa-Lobos, o canto orfeônico já era praticado nas escolas. Desde 1910, João Gomes Jr. ensinava música nas escolas através do “método analítico”³⁷² criado por ele próprio. E em 1923 a Revista *Ariel* publicou o artigo “‘Os orfeões das escolas normais’, no qual o autor defende a ampliação dos esforços em prol da educação musical, elogiando o que já havia sendo realizado”.³⁷³

Paralelamente ao canto orfeônico escolar, grupos de amadores em várias cidades do Brasil passaram a formar orfeões. Como exemplo, podemos citar o Orfeão do Clube Português de Piracicaba, fundado em 1931 pelo cônsul adjunto de Portugal em São Paulo, Dr. Álvaro Brilhante Laborino, formado por sócios e não sócios da entidade e que “animaram com sua arte muitas festas de caridade, que solicitavam a sua colaboração e promoção”.³⁷⁴ Outro exemplo significativo desses grupos no sul do Brasil é a Sociedade Orpheu, fundada em 1858 no município de São Leopoldo, RS, por oito senhores formando um quarteto vocal duplo. Logo nos primeiros anos, a Sociedade expandiu suas atividades, tornando-se um clube de canto e um espaço de aglutinação social. No ano de 1863, para comemorarem seu quinto aniversário, promoveram um grande encontro coral.³⁷⁵

No caso específico do Rio Grande do Sul, colaborou ainda para a proliferação de grupos orfeônicos a tradição do canto coral trazida pelos imigrantes alemães. Segundo Lauro Schirmer

foram os imigrantes alemães que nos trouxeram o culto da música e, em especial, do canto coral, nas igrejas, nas escolas, nas casas, nas festas e até mesmo em enterros. A tradição do canto coral se espalhou pela Alemanha a partir da reforma de Lutero, com as músicas de Johann Sebastian Bach e outros compositores sendo cantadas pelos fiéis em cerimônias religiosas, e acabou incorporando-se aos hábitos de protestantes e também de católicos. Por isso foi natural que ao lado de igrejas e escolas na chamada colônia alemã começassem a surgir as *Gesangverein* (sociedades de canto), que se multiplicaram às centenas (...).³⁷⁶

³⁷² BEUTENMÜLLER, 1937, p. 25 *apud* GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho da predestinação**. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 177.

³⁷³ MONTEIRO, 1923, p. 77 *apud* GUÉRIOS, *op. cit.*, p. 241.

³⁷⁴ O ORFEÃO DO CLUBE PORTUGUÊS. Disponível em: <http://bibliotecaclubeportuguessp.blogspot.com.br/2013/06/orfeao-do-clube-portugues-primeira-parte.html>. Acesso em: 5 set. 2015.

³⁷⁵ RAMOS, Eloisa H. Capovilla da Luz; FIALKOW, Miriam Zeltzer; EGGERS, José Carlos. *Sociedade Orpheu: da história de um nome a identidade de um clube*. São Leopoldo: Sociedade Orpheu, 1998.

³⁷⁶ SCHIRMER, Lauro. Um legado em tom maior. In: FISCHER, Luís Augusto; GERTZ, René E. et al. **Nós, os teuto-gaúchos**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1996. p. 108-12.

Embora o autor valora a herança alemã em demasia, pois certamente já havia o culto da música e a prática do canto no sul do Brasil, essa citação nos revela que, com a chegada dos imigrantes alemães, essa prática se intensificou e tornou-se uma tradição. Porto Alegre possuía diversos corais nas sociedades alemãs e, como já vimos, o Orpheão Rio Grandense foi formado por amadores advindos destas sociedades. O que diferenciava o Orpheão destas outras sociedades era a prática do canto em língua portuguesa.

Assim como a Sociedade Orpheu, o Orpheão Rio Grandense, que no início queria fundamentalmente congrega o canto por amadores, acabou abrindo o leque de atividades, implicando em mudanças importantes. Se no início seu objetivo era o canto orfeônico, no momento em que passou a promover temporadas líricas, precisava de coros com certa qualidade técnica, afinal, os protagonistas das óperas, a partir de 1944, já eram artistas renomados, nacionais e internacionais.

3.2 O que define um músico amador

O conceito do termo “amador” é bastante controverso e nem sempre é fácil definir o que faz um músico ser amador ou profissional. Há uma série de critérios que poderiam diferenciar o amador do profissional, como a formação acadêmica, o recebimento de remuneração pelo trabalho de músico, o desempenho na performance, ou tantos outros que poderiam ser listados. A profissão de músico ainda é vista de maneira problemática, pois “de todas as profissões reconhecidas da sociedade industrial contemporânea, aquelas ligadas às artes são as mais ambíguas e constituem o mais perigoso desafio teórico dos ofícios e do trabalho”.³⁷⁷ Alguns autores se debruçam sobre o estudo da profissionalização dos músicos, como a historiadora Angèle David-Guillou, que trata da passagem do amadorismo para o profissionalismo dos músicos ingleses do século XIX e defende que um músico profissional é aquele que recebe pagamento pelo seu trabalho artístico. O assunto também é amplamente abordado por Julia da Rosa Simões, que analisa a problemática da profissionalização no campo da música através do estudo da fundação e trajetória do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto

³⁷⁷ FREIDSON, 1985, P. 431 *apud* SIMÕES, Julia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

Alegre, entidade esta que “fornecia” os músicos para atuarem na orquestra das temporadas líricas do Orpheão Rio Grandense.³⁷⁸ De acordo com esta autora

(...) os músicos brasileiros procuraram sim se definir e colocar profissionalmente no mundo do trabalho, tentando afastar-se das práticas do século XIX, em que a música esteve ligada sobretudo ao amadorismo e ao diletantismo doméstico: no século seguinte (especialmente a partir de 1920, no caso de Porto Alegre), os músicos buscaram participar da regulação da demografia e do mercado de trabalho de que faziam parte fundando, por exemplo, associações profissionais para negociar com os empregadores da categoria, definir as condições de concorrência com os não-sócios etc.³⁷⁹

A fundação do Sindicato dos Músicos (antes dele, o Centro Musical Porto-Alegrense)³⁸⁰, foi uma tentativa de músicos porto-alegrenses de “se oporem aos amadores, de se autorregular e protegerem, constituindo um certo tipo de monopólio”.³⁸¹ Temos aqui algumas pistas para entendermos os critérios usados pelos porto-alegrenses para definir amadores de profissionais. Havia aqueles músicos que viviam de seu trabalho, mesmo que em diferentes atividades, como instrumentistas, compositores, professores, etc. Grande parte destes indivíduos, na época em que nos interessa, década de 1930 e 40, se organizaram, na carona de uma onda de sindicalização de uma nova legislação trabalhista, da criação da Justiça de Trabalho, em associações que procuravam ampará-los como profissionais. O fato de fazer parte ou não de um sindicato não pode ser tomado como definição de profissional ou amador, mas pode sim indicar a forma como se consideravam os músicos na referida época: fazer parte de um sindicato significava assumir a profissão de músico.

No caso do Orpheão Rio Grandense, é preciso pensar em dois grupos distintos de amadores que dele participou: aqueles amadores que participaram das temporadas líricas da década de 1930 como protagonistas das óperas, e aqueles amadores que faziam parte dos coros durante as dez temporadas líricas. Os protagonistas das três primeiras temporadas líricas, bem como aqueles que continuaram a atuar nos papéis coadjuvantes nos anos 1940, tinham, em sua grande maioria, alguma ligação anterior com a música. Seja como professores, como frequentadores de algum curso de música ou já atuantes dos palcos porto-alegrense em saraus, concertos, etc, tinham uma

³⁷⁸ SIMÕES, Julia da Rosa. **Na pauta da lei:** trabalho, organização sindical e luta por direitos entre músicos porto-alegrenses. 2016. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grandendo Sul, Porto Alegre, 2016.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 14.

³⁸⁰ O Centro Musical Porto-Alegrense foi criado em 1920 e deu origem ao Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre criado em 1935.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 27.

trajetória musical que os aproximava do profissionalismo. Provavelmente não se viam assim, consideravam-se amadores, embora possivelmente muitos deles recebessem alguma remuneração nas suas atuações, principalmente na função de professores.³⁸² Corte Real citou um depoimento dado por Bidu Sayão a respeito deste grupo de amadores que nos faz perceber o grau de “profissionalismo” que havia nestes cantores:

Estou emocionada com o que acabo de ouvir. O tenor Porcello tem uma voz encantadora e o barítono Falcão, com o extenso registro e o belo volume de sua voz potente, é bem a afirmativa de um futuro brilhante, devendo não deixar esmorecer seus esforços para a continuidade dos estudos que terão o aperfeiçoamento de sua arte. Branca Bagorro possui, realmente, um longo registro de soprano lírico. Agradou-me intensamente não só a vocalização como a interpretação das árias que ouvi. Se ela tiver perseverança, estou certa da vitória de sua carreira artística e espero ouvi-la, no próximo ano, nos teatros municipais do Rio e de São Paulo. De todo coração farei o que estiver ao meu alcance para que Branca Bagorro conquiste os louros de que é merecedora. Tenho a certeza que o brilhante governo do sr. General Flores da Cunha dará o seu franco apoio para o aperfeiçoamento em meios mais adiantados desta figura da arte lírica rio-grandense que será mais uma glória e prova a alta cultura e capacidade artística de seu povo.³⁸³

Bidu Sayão falava de um grupo de cantores que poderiam ter seguido carreiras profissionais, se aperfeiçoado, saído de Porto Alegre e terem ficado conhecidos no mundo operístico da época, mas poucos fizeram isso. A maioria seguiu suas vidas na capital gaúcha fazendo algumas participações em eventos musicais locais. Também, temos aqueles cantores que formavam os coros do Orpheão nas apresentações líricas: eram pessoas comuns, trabalhadoras, que, em sua grande maioria, nunca haviam estudado música ou sequer participado de algum grupo ou atividade relacionada à música. O conhecimento musical destas pessoas provavelmente vinha da experiência como expectadores das óperas, dos concertos, dos saraus e de outros eventos musicais que aconteciam em Porto Alegre. Nada além, e certamente sem a pretensão de se profissionalizarem, ou ainda talvez não se sentissem aptos para tal. É este grupo de amadores que será apresentado e analisado doravante.

³⁸² Breves biografias dos principais amadores protagonistas das óperas do Orpheão são apresentadas nos apêndices desta Tese.

³⁸³ Bidu Sayão. Notícia de periódico local não identificado *apud* CORTE REAL *op. cit.*, p. 152.

3.3 As críticas aos coros

Nos anos 1930, quando o Orpheão Rio Grandense ainda era uma Sociedade de canto essencialmente amadora, as críticas ao coro das temporadas líricas eram bastante benevolentes. Já nos anos 1940, na medida em que a Sociedade se profissionalizava, essas críticas passaram a ser mais severas, apontando os problemas e sempre ressaltando a necessidade de formarem um corpo coral fixo.

Vale a pena conhecê-las para se ter ideia da instabilidade dos coros nas temporadas líricas. Com constantes altos e baixos, os coros iam sendo elogiados e massacrados pela crítica do Jornal Correio do Povo.

*Há que se estabelecer na verdade, em Porto Alegre, para o Teatro São Pedro, um coro como exige a nossa atualidade, sendo que vários componentes do quadro do Orfeão seriam aproveitáveis.*³⁸⁴

*Os coros estavam muito bem ensaiados, tendo cooperado para o êxito da noite.*³⁸⁵

*O coro esteve discreto, com exceção de vozes destacantes e da coralização dos bastidores, não muito homogenizada.*³⁸⁶

*O coro, que tinha uma função qualificadora da peça, se houve com mais homogeneidade, com mais concsonância do que por ocasião da estréia. Constituiu um ponto de apoio meridianamente equilibrado.*³⁸⁷

*Os coros, sob a direção de Roberto Eggers, merecem elogiosa referência pelo equilíbrio e expressividade.*³⁸⁸

*O coro foi alinhavado mas não chegou a ser passado a limpo. Não contribuiu como era necessário para dar fundo coletivo imponente e de boa forma. Coesão, homogeneidade, unidade final e variedade episódica e expressividade, eis os principais caracteres em que foi algo omisso, não obstante todo o esforço empregado. Fazemos essa crítica severa devido ao nível a que o Orfeão nos vem elevado, o que exige que não contemporizemos, afim de que o operismo porto-alegrense tape a boca dos maldizentes e dos que pretendem insanamente limitar o cultivo da música às formas reservadas das elites, a um gênero esotérico e a programas sempre os mesmos.*³⁸⁹

*O coro labutou com esforço, conseguindo sublinhar certas passagens com moderação e acerto.*³⁹⁰

*O coro interferiu na representação com uma mediania tangente, reafirmando uma instabilidade que impressiona e que constitui sempre um dos fatores imprevisíveis dos nossos serões líricos.*³⁹¹

*Os coros tiveram pela frente uma tarefa diferente das quadraturas do lírico italiano [crítica à ópera Carmen]. Comportaram-se na primeira parte literalmente a letra, sem relevo, mas também sem destoar. Na segunda parte a convicção esteve mais expressiva. Na terceira, novamente regular.*³⁹²

*O coro labutou com discrição obtendo, é verdade, um plano de relevo no terceiro ato, quando colaborou de modo distinto, mau grado haver quem em seu meio se esganice, o que merece coerção da regência dos coros.*³⁹³

³⁸⁴ OBINO, Aldo. O Trovador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 2 ago. 1946, p. 6.

³⁸⁵ OBINO, Aldo. Norma no Orfeão Rio-Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jul 1944, p. 6.

³⁸⁶ OBINO, Aldo. “Don Pasquale”, de Donizetti. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jul. 1944, p. 6.

³⁸⁷ OBINO, Aldo. A representação de Norma. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jul. 1944, p. 5.

³⁸⁸ OBINO, Aldo. Abertura da temporada lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jun. 1945, p. 5.

³⁸⁹ OBINO, Aldo. O Trovador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 jul. 1945, p. 5.

³⁹⁰ OBINO, Aldo. No ciclo de Verdi. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 jul. 1945, p. 5.

³⁹¹ OBINO, Aldo. “Madame Butterfly”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 jul. 1946, p. 6.

³⁹² OBINO, Aldo. Reabilitação de “Carmen”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 jul. 1946, p. 5.

³⁹³ OBINO, Aldo. “La Traviata”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 ago. 1947, p. 6.

*O coro esteve com seus momentos felizes e seus desengonçamentos.*³⁹⁴

*Os coros estiveram laboriosos e bem sucedidos em parte, no início principalmente.*³⁹⁵

*Os coros estiveram aproximados de sua meta.*³⁹⁶

*O coro deu um pouco de seu esforço e não destoou sensivelmente do denodo do elenco.*³⁹⁷

*Uma surpresa, em verdade imprevista, foi a participação do coro, renovado em certa proporção. Impressionou a homogeneidade, afinação e propriedade com que colaborou nas suas tarefas, fato excelente, tendo-se em vista o que tanto acontecia nas temporadas anteriores, onde era seguidamente ponto negativismo dos serões líricos.*³⁹⁸

*Os coros cumpriram sua tarefa com regularidade geral predominante, partilhando da responsabilidade coletiva da música vocal, harmonizada com a música instrumental, num esforço de compenetração e expressão, que fazem jus a um franco elogio.*³⁹⁹

*O ponto fraco do espetáculo lírico foi sem dúvida o coro, o qual em grande parte esteve aquém das exigências mínimas, não mostrando coesão, indisciplinado, com vozes desconchavadas, desafinadas e alguns gritando. Em compensação, os pequenos conjuntos estiveram medianos. O curioso quinteto foi defendido, apenas notando-se várias desafinações. Cantor que esteve impecável foi sem dúvida Lucien Thys.*⁴⁰⁰

*Os coros superaram o nível em que caíram na récita de Bizet. Subiram um pouco, apesar dos desníveis flutuantes, principalmente femininos.*⁴⁰¹

*O corpo coral nos seus naipes masculino e feminino se houve num nível médio, (com desajustes) sem atingir o equilíbrio e a expressividade de outras óperas, em que se destacou e fez jus a elogios especiais.*⁴⁰²

*O conjunto coral esteve regularizado desta feita, dando uma contribuição relativamente certa, com a exceção comprometida de quem substituiu a Francisco Cauduro, programado.*⁴⁰³

*Os coros mistos estiveram heterogêneos, não havendo mais domínio com cinco ensaios, não é de se esquecer que já os efeitos da lírica gaulesa são diferentes das formas itálicas, o que se torna mais exigente para ser exequível. Boa vontade não faltou, porém a essa boa gente que não encontra a devida compensação para o idealismo de sua desprezada colaboração.*⁴⁰⁴

*Os coros, sim, se houveram com desigualdade. Houve partes em que colaboraram de maneira promissora, sendo que mais para o fim desandaram sensivelmente.*⁴⁰⁵

*O coro, tendo em vista outras vezes, atuou com desajustes, mas levando-se em conta as dificuldades até que se defendeu na linha tangente ao sofrível.*⁴⁰⁶

*Os coros, que formam a peripécia tão comum dos serões líricos estiveram com sua estrutural heterogeneidade, havendo-se em parte com modicidade e seguidamente desigualando-se e desatando-se do plano de orientação.*⁴⁰⁷

*Pablo Komlos merece elogio, pelo modo como nos trouxe a guapa orquestra e pela maneira sensível como os coros se comportaram, havendo renovação de cantores para melhor.*⁴⁰⁸

³⁹⁴ OBINO, Aldo. No lírico francês. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 jul. 1947, p. 6.

³⁹⁵ OBINO, Aldo. A récita de Otelo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 jul. 1947, p. 8.

³⁹⁶ OBINO, Aldo. Na ambiência de Rigoletto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 jul. 1947, p. 7.

³⁹⁷ OBINO, Aldo. Um vibrante Trovador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 jul. 1947, p. 8.

³⁹⁸ OBINO, Aldo. No limiar da estação lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 set. 1949, p. 8.

³⁹⁹ OBINO, Aldo. Madame Butterfly. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 set. 1949, p. 8.

⁴⁰⁰ OBINO, Aldo. A récita de Carmen. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 set. 1949, p. 8.

⁴⁰¹ OBINO, Aldo. La Boheme. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 set. 1949, p. 8.

⁴⁰² OBINO, Aldo. Nos caminhos da ópera. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 out. 1949, p. 8.

⁴⁰³ OBINO, Aldo. No termo da jornada lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 out. 1949, p. 10.

⁴⁰⁴ OBINO, Aldo. O lirismo francês. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 out. 1950, p. 10.

⁴⁰⁵ OBINO, Aldo. "Aida". **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 out. 1950, p. 7.

⁴⁰⁶ OBINO, Aldo. Madame Butterfly. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 out. 1950, p. 7.

⁴⁰⁷ OBINO, Aldo. La Traviata. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 out. 1950, p. 8.

Pelos trechos das críticas citadas, vemos que os coros eram bastante instáveis, e a cada récita apresentavam um determinado desempenho. A variação é notada durante uma mesma temporada, saindo-se bem em uma récita e mal em outra.

Mas esse fator não era exclusividade do sul do país. Em uma análise de Freitag sobre as óperas em São Paulo, a autora escreve:

A primeira tentativa de estruturar os elencos nacionais vem de 1928; eram encenados espetáculos populares, com óperas mais conhecidas (...). Paulo Cerqueira aponta limitações nos nossos cantores, reveladoras da ausência de uma infra-estrutura de formação e ambiente musical que persiste até os dias de hoje:” Sempre faltou aos nossos artistas e aspirantes à carreira operística a dose de sacrifícios indispensáveis.⁴⁰⁹

Vimos que o coral do Orpheão permaneceria formado por amadores até o final de sua existência; porém, havia a tentativa de melhorar a sua qualidade. A primeira notícia que se tem de uma escola de canto do Orpheão é de 1948, mas ao que parece, ela já existia há mais tempo.

Às 21 horas será levada a efeito uma Hora de Arte, onde teremos o ensejo de ouvir os valores novos, formados pela escola de canto que mantém o Orpheão Rio-Grandense, sob a orientação do Maestro Mario Girotti. Como tem acontecido nos últimos anos, o Orpheão Rio-Grandense, na data em que comemora seu aniversário, apresenta sempre os cantores novos, formados por sua escola, sendo que muitos destes já tiveram varias oportunidades de apresentarem-se em público demonstrando suas qualidades artísticas.⁴¹⁰

Em junho de 1951 o Orpheão fazia uma chamada no Correio do Povo:

Havendo necessidade de novos elementos, convida o Orpheão Rio Grandense, as senhoritas e moços, que apreciam o canto, a música e a ópera, a comparecerem na próxima segunda-feira, às 21 horas, na sede da Sociedade, nos fundos do Teatro São Pedro, devendo procurar o maestro Pablo Komlos, diretor artístico da sociedade. Os componentes do coral receberão uma ajuda de custo mensal de Cr\$ 150,00 por mês.⁴¹¹

No ano de 1951, o Orpheão já possuía uma escola lírica oficializada por Pablo Komlós, que trouxera sua experiência do Uruguai. No entanto, a remuneração talvez não tenha acontecido, uma vez que na Revista Bastidores de 1952 foi publicado o

⁴⁰⁸ OBINO, Aldo. A récita de “Lucia de Lammermoor”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 out. 1951, p. 8.

⁴⁰⁹ FREITAG, Léa Vinocur. **Momentos da música brasileira**. São Paulo: Nobel, 1985. p. 145.

⁴¹⁰ ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 set. 1948, p. 8.

⁴¹¹ TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 jun. 1951, p. 7.

seguinte: “O nosso coral não é perfeito, isto apenas se deve ao fato de serem amadores que generosamente prestam seu concurso e que, só nos últimos meses, iniciaram seus respectivos ensaios.”.⁴¹² É possível que existisse a intenção de realizar este pagamento aos participantes do coral, mas a situação financeira do Orpheão não permitiu.

3.4 Os integrantes dos coros e a instabilidade de suas participações nas temporadas líricas

Listar o nome dos integrantes do coro das temporadas líricas não era algo comum aos periódicos da época. Só a partir de 1945, através dos programas de concerto preservados em sua maioria no acervo de Roberto Eggers, é que foi possível saber os nomes dos cantores amadores que formavam esses grupos. A partir destas fontes, elaborei as listagens dos componentes dos corais destas temporadas.

Temporada de 1945:	
Coral masculino	Coral feminino
Álvaro Almeida Ivan Barrios Sergio Biffignandi Olinto Blumm Ari Brum Ariovaldo Camboim A Collin Ney Collin José A. Conceição Camilo Donato Waldyr Ferreira Arthur Prates Funck Pedrotto Hengist Alfredo Hoffmann Luiz Pereira Lemos Homero Mesquita Ruy Leite Pratini Luiz Ramires Ney Ruiz Antonio Pereira dos Santos Cyrilo Seganfredo Nicola Soriero Luiz Gilberto Tozzi Arthur Vargas Roberto Vasquez Willy Willwock	Arlinda Aires Dora Almeida Eloá Barrios Estelita Cardoso Ondina Diehl Annelore Du Menil Maria de Lurdes Gorrese Claire Ignácio Shirley Ignácio Alegre Nisejlatti Ester Nisejlatti Margarida Marquez Ivone Schimtz Herta Strauch

Quadro 15: Participantes dos coros da temporada lírica de 1945.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

⁴¹² FALSTAFF. *Bastidores*, Porto Alegre, n. 4, p. 30, dez. 1952.

Temporada de 1946	
Coral masculino	Coral feminino
Álvaro Almeida Ivan Barrios Sergio Biffignandi Olinto Blumm Ariovaldo Camboim A Collin José A. Conceição Arthur Prates Funck Pedrotto Hengist Ruy Leite Pratini Luiz Ramires Cyrilo Seganfredo Nicola Soriero Luiz Gilberto Tozzi Roberto Vasquez Willy Willwock Dario Capelli Saul Marquez Carlos Montagna José de Moura Junior Jocelin de Oliveira Elly Sampaio Bruno Richter Flavio Willwock	Eloá Barrios Estelita Cardoso Claire Ignácio Shirley Ignácio Alegre Nisejlatti Ester Nisejlatti Margarida Marquez Ivone Schimtz Herta Strauch Noemia Contlar Rita Contlar Julieta Masi Edite Mello Edite Voss Ely Voss Leodite Mello Orfelina Mello

Quadro 16: Participantes dos coros da temporada lírica de 1946.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Temporada de 1947	
Coral masculino	Coral feminino
Ivan Barrios Sergio Biffignandi Dario Capelli A Collin Ney Collin Pedrotto Hengist Luiz Ramires Cyrilo Seganfredo Nicola Soriero Luiz Gilberto Tozzi Roberto Vasquez Willy Willwock Flavio Willwock Olinor Dal Sasso Otavio José Alves Neto Francisco Cauduro José Miguel da Conceição João Dutra Ludwig Radomsky Harry Schrote Vitorio Settin Ivo Silveira André Zigunov Lucien Jean Thys Carlos Zanotta Claudio Weber Figueiredo Mario Veneziano	Eloá Barrios Ondina Diehl Alegre Nisejlatti Ester Nisejlatti Margarida Marquez Ivone Schimtz Herta Strauch Noemia Contlar Rita Contlar Arliete Conte Julia Emerin Lurdes Emerin Helena Pessôa Sicilia Poletto Irene R. da Silva Anita Wexel Aymée Portalet Alda Chaves

Quadro 17: Participantes dos coros da temporada lírica de 1947.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Temporada de 1949	
Coral masculino	Coral feminino
Álvaro Almeida Ivan Barrios Sergio Biffignandi Homero Mesquita Cyrilo Seganfredo Nicola Soriero Roberto Vasquez Willy Willwock Nelson Baldauf Elmo Bressani Dmitri Demezuk Orlando Emanoeli Claudio Weber Figueiredo Arlindo Medeiros Roberto Milka Otacilio O. Ruschel Hamilton Pereira João Prado Francisco Rimoli José Schmidt Mario Veneziano	Estelita Cardoso Ondina Diehl Alegre Nisejlatti Ester Nisejlatti Margarida Marquez Rita Contlar Julia Clara Joana Constantino Alva Costa Julieta Cunha Odete Dahlheime Noemia Faermann Irma Morandi Aymée Portalet Esther Pravez Sulamita Prawer Heiny Pschocholz Helene Quade Nóra Quade

Quadro 18: Participantes dos coros da temporada lírica de 1949.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Temporada de 1950	
Coral masculino	Coral feminino
Álvaro Almeida Paulo Amodeo Sergio Biffignandi Agostinho Branchi Cyrilo Seganfredo Willy Willwock José Julio Brunet Pedroto Hengist Ismael S. Nunes João Prado Luiz Ramirez Auilton Souza Roberto Vasquez Arno Collin Henrique Goldman Joaquim Mossyrsch Francisco Rimoli Octacilio Ruschel	Zuleika Albuquerque Joana Constantino Rita Contlar Alva Costa Edy Figueiredo Iessa Giampaoli Lydia Granata Rosaria Granata Ivanoska Meidel Alegre Nisejleti Esther Nisejleti Ivone Schmitz Leda Bastos Julia Constantino Germana Brito Margarida Marques Aymée Portalet Helene Quade

Quadro 19: Participantes dos coros da temporada lírica de 1950.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Temporada 1950 (Festa da Uva)	
Coral masculino	Coral feminino
Álvaro Almeida Ivan Barrios Sergio Biffignandi Cyrilo Seganfredo Nicola Soriero Roberto Vasquez Willy Willwock Nelson Baldauf Otacilio O. Ruschel Mario Veneziano Francisco Rimoli	Estelita Cardoso Ondina Diehl Alegre Nisejlatti Margarida Marquez Ester Nisejlatti Joana Constantino Helene Quade Nóra Quade Alda Chaves

Quadro 20: Participantes dos coros da temporada lírica de 1950 em Caxias do Sul.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Temporada de 1951	
Coral masculino	Coral feminino
Sergio Biffignandi Roberto Vasquez Willy Willwock Walmir Ayala Agustin F. Branchi Rubens Prestes Rodolfo Pkitscher Zeferino Schneider Ayrton Silva Jaques Viale Breno Blauth José J. Brunet Vespaziano Ferreira Luiz P Gruber José Meidel Jr Ismael Nunes Auilton P. de Souza Luiz Stoll	Ester Nisejlatti Margarida Marquez Rita Contlar Lurdes Emerin Joana Constantino Helene Quade Zuleica Albuquerque Elliot Barcelos Edi Figueiredo Rosalia Granata Iessa Giampoli Lydia M. Granata Ivette Gudde Dirce Klenner Maria Marx Consuelo Oliveira Ely G. dos Santos Sonia Hauck Julia Constantino Elisabeth Gojo Serena Schneider

Quadro 21: Participantes dos coros da temporada lírica de 1951.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos programas de concertos

Se listarmos os 80 homens que, em algum momento, participaram do coro do Orpheão Rio Grandense, e assinalarmos as temporadas que se fizeram presentes, teremos o seguinte resultado:

	1945	1946	1947	1949	1950	1950 F.U.	1951
Álvaro Almeida	x	x		x	x	x	
Ivan Barrios	x	x	x	x		x	
Sergio Biffignandi	x	x	x	x	x	x	x
Olinto Blumm	x	x					
Ari Brum	x						
Ariovaldo Camboim	x	x					
Arno Collin	x	x	x		x		
Ney Collin	x		x				
José A. Conceição	x	x					
Camilo Donato	x						
Waldyr Ferreira	x						
Arthur Prates Funck	x	x					
Pedrotto Hengist	x	x	x		x		
Alfredo Hoffmann	x						
Luiz Pereira Lemos	x						
Homero Mesquita	x						
Ruy Leite Pratini	x	x					
Luiz Ramires	x	x	x		x		
Ney Ruiz	x						
Antonio Pereira dos Santos	x						
Cirilo Seganfredo	x	x	x	x	x	x	
Nicola Soriero	x	x	x	x		x	
Luiz Gilberto Tozzi	x	x	x				
Arthur Vargas	x						
Roberto Vasquez	x	x	x	x	x	x	x
Willy Willwock	x	x	x	x	x	x	x
Dario Capelli		x	x				
Saul Marquez		x					
Carlos Montagna		x					
José de Moura Junior		x					
Jocelin de Oliveira		x					
Elly Sampaio		x					
Bruno Richter		x					
Flavio Willwock		x	x				
Olinor Dal Sasso			x				
Otavio José Alves Neto			x				
Francisco Cauduro			x				
José Miguel da Conceição			x				
João Dutra			x				
Ludwig Radomsky			x				
Harry Schrote			x				
Vitorio Settin			x				
Ivo Silveira			x				
André Zigunov			x				
Lucien Jean Thys			x				
Carlos Zanotta			x				
Claudio Weber Figueiredo			x	x			
Mario Veneziano			x	x		x	
Nelson Baldauf				x		x	
Elmo Bressani				x			
Dmitri Demezuk				x			
Orlando Emamoeli				x			
Arlindo Medeiros				x			
Roberto Milka				x			
Otacilio O. Ruschel				x		x	
Hamilton Pereira				x			
João Prado				x	x		
Francisco Rimoli				x	x	x	
José Schmidt				x			
Paulo Amodeo					x		

	1945	1946	1947	1949	1950	1950 F.U.	1951
Agostinho Branchi					x		
Auilton Souza					x		x
Henrique Goldman					x		
Joaquim Mossyrsh					x		
Octacílio Ruschel					x		
Walmir Ayala							x
Agustin F. Branchi							x
Rubens Prestes							x
Rodolfo Pkitscher							x
Zeferino Schneider							x
Ayrton Silva							x
Jaques Viale							x
Breno Blauth							x
José Julio Brunet					x		x
Vespaziano Ferreira							x
Luiz P Gruber							x
José Meidel Jr.							x
Ismael Nunes					x		x
Luiz Stoll							x

Quadro 22: Participação dos integrantes do coral masculino nas temporadas líricas.

Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

Quanto ao coro feminino, temos 61 mulheres participantes em algum momento das temporadas líricas, com a seguinte distribuição:

	1945	1946	1947	1949	1950	1950 F.U.	1951
Arlinda Aires	x						
Dora Almeida	x						
Eloá Barrios	x	x	x				
Estelita Cardoso	x	x		x		x	
Ondina Diehl	x		x	x		x	
Annelore Du Menil	x						
Maria de Lurdes Gorrese	x						
Claire Ignácio	x	x					
Shirley Ignácio	x	x					
Alegre Nisejlatti	x	x	x	x	x	x	
Ester Nisejlatti	x	x	x	x	x	x	x
Margarida Marquez	x	x	x	x	x	x	x
Ivone Schimtz	x	x	x		x		
Herta Strauch	x	x	x				
Noemia Contlar		x	x				
Rita Contlar		x		x	x		x
Julieta Masi		x					
Edite Mello		x					
Leodite Mello		x					
Orfelina Mello		x					
Edith Voss		x					
Ely Voss		x					
Arliete Conte		x					
Julia Emerin		x					
Lurdes Emerin		x					x

	1945	1946	1947	1949	1950	1950 F.U.	1951
Helena Pessôa		x					
Sicilia Poletto		x					
Irene R. da Silva		x					
Anita Wexel		x					
Aymée Portalet			x	x	x		
Alda Chaves			x			x	
Julia Clara				x			
Joana Constantino				x	x	x	x
Alva Costa				x	x		
Julieta Cunha				x			
Odete Dahlheime				x			
Noemia Faermann				x			
Irma Morandi				x			
Esther Pravez				x			
Sulamita Prawer				x			
Heiny Pschocholz				x			
Helene Quade				x	x	x	x
Nóra Quade				x		x	
Zuleica Albuquerque					x		x
Elliot Barcelos							x
Edi Figueiredo					x		x
Rosalia Granata					x		x
Iessa Giampoli					x		x
Lydia M. Granata					x		x
Ivanoska Meidel					x		
Leda Bastos					x		
Germana Brito					x		
Ivette Gudde							x
Dirce Klenner							x
Maria Marx							x
Consuelo Oliveira							x
Ely G. dos Santos							x
Sonia Hauck							x
Julia Constantino					x		x
Elisabeth Gojo							x
Serena Schneider							x

Quadro 23: Participação dos integrantes do coral feminino nas temporadas líricas.

Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

No coro masculino, dos 80 integrantes, apenas três cantaram em todas as temporadas líricas do Orpheão: Sergio Biffignandi, Roberto Vasquez e Willy Willwock. Em contrapartida, 52 homens cantaram uma única temporada. Temos ainda 15 homens que cantaram em apenas duas e 1 que cantou em seis. Os outros 9, cantaram entre três a cinco temporadas.

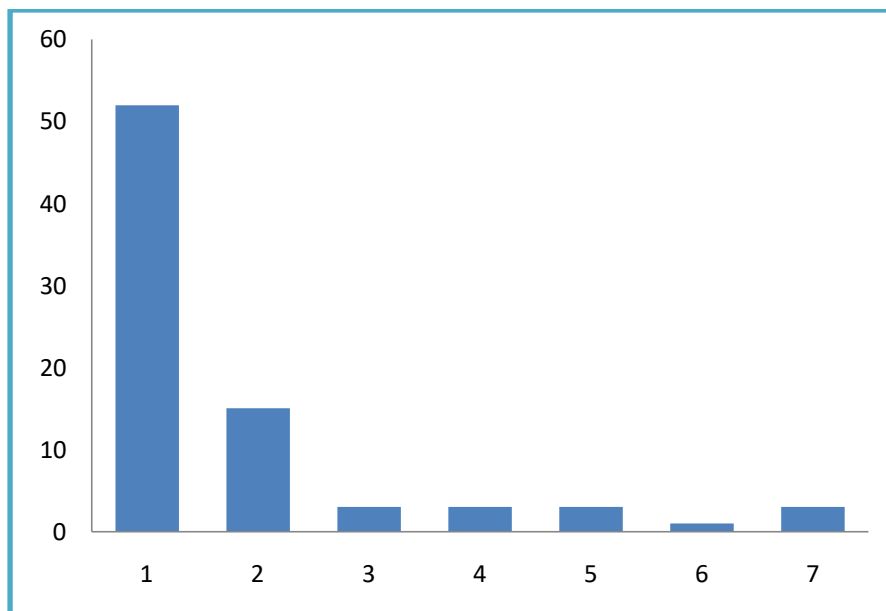


Gráfico 1: Quantidade de participantes do coro masculino nas temporadas líricas
Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

No coro feminino, das 61 integrantes, somente Ester Nisejlatti e Margarida Marquez cantaram em todas as temporadas e 36 participaram de apenas uma temporada lírica. E ainda, 3 cantaram em três temporadas, 6 cantaram em quatro e apenas 1 cantou em seis.

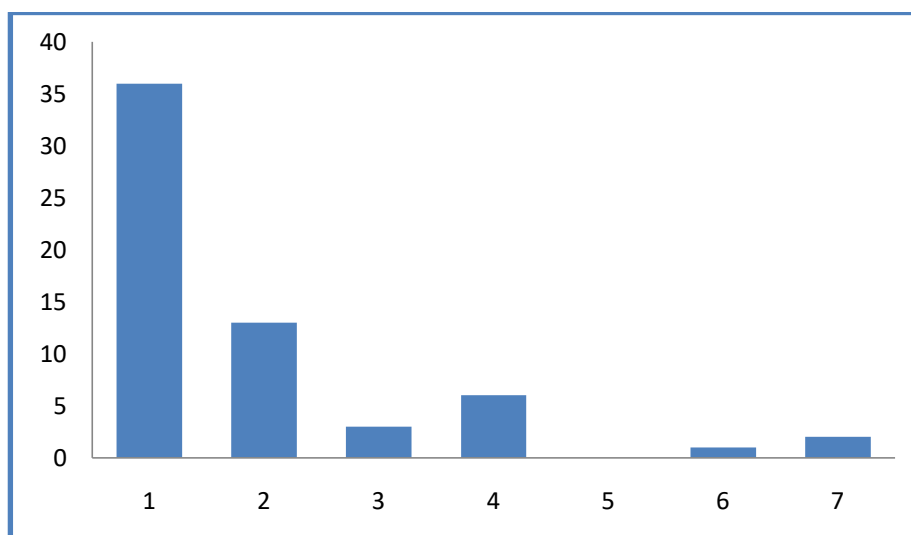


Gráfico 2: Quantidade de participantes do coro feminino nas temporadas líricas
Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

A partir desses dados, não é difícil imaginar o motivo dos resultados negativos que os coros vinham apresentando ao longo das temporadas. Não era possível formar

um coro estável, pois ele se renovava a cada ano. Mesmo sendo as óperas repetidas, pois o repertório apresentava pouca variação entre uma temporada e outra, os integrantes dos coros eram novos, e muitas vezes sem experiência em canto, o que certamente dificultou o desempenho do grupo. Isso acabou resultando em uma espécie de “loteria”, onde hora o desempenho era bom, hora péssimo.

3.5 Perfil dos integrantes dos coros

No acervo da Banda Municipal de Porto Alegre, localizado no AMPAMV, foram encontradas 49 fichas cadastrais de participantes amadores dos coros do Orpheão Rio Grandense.⁴¹³ Inspirada no método prosopográfico⁴¹⁴, compilei os dados contidos nestas fichas a fim de obter um perfil destes cantores.

Os itens constantes nas fichas são: o nome, a data de nascimento, a nacionalidade, o endereço, o telefone residencial, o local de trabalho, o telefone comercial, o nome de alguém para avisar em caso de urgência, a classificação da voz, a participação ou não em outra sociedade congênere, se estudou música e a data do cadastro, sendo que algumas fichas também possuem uma fotografia 3x4 dos coristas. Destas fichas, 24 são de mulheres e 25 de homens. Das 25 fichas dos cantores, duas constam como não aprovadas. Trata-se de Antônio Carlos Cauete e de Erico Cauduro. Os estatutos do Orpheão Rio Grandense, no Capítulo III, parágrafo 7º, previa esse tipo de situação:

CAPÍTULO III

DA ADMISSÃO DOS SÓCIOS

⁴¹³ A única relação entre a Banda Municipal de Porto Alegre com o Orpheão Rio Grandense apurada até o momento é o fato de José Leonardi ter sido regente dos dois grupos paralelamente em 1931. O fato de estas fichas estarem localizadas neste acervo provavelmente é fruto de algo fortuito, uma vez que o acervo do Orpheão (atas, registros, fotos, etc.) não foi preservado em seu conjunto.

⁴¹⁴ A prosopografia é a investigação das características comuns do passado de um grupo de atores na história através do estudo coletivo de suas vidas. O método empregado é o de estabelecer o universo a ser estudado e formular um conjunto uniforme de questões – sobre nascimento e morte, casamento e família, origens sociais e posições econômicas herdadas, lugar de residência, educação, tamanho e origens das fortunas pessoais, ocupação, religião, experiência profissional etc. Os vários tipos de informação sobre indivíduos de um dado universo são então justapostos e combinados e, em seguida, examinados por meio de variáveis significativas. Essas são testadas a partir de suas correlações internas e correlacionadas com outras formas de comportamento e ação (STONE, 1971, p. 46 *apud* ALMEIDA, Carla Beatriz de. A prosopografia ou biografia coletiva: limites, desafios e possibilidades. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26, 2011, São Paulo. **Anais**. São Paulo, jul. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=775. Acesso em 11 fev. 2019).

Art.º 5.º - Poderão ser admitidos como sócios do Orpheão Rio Grandense todas as pessoas de ambos os sexos, sem distinção de nacionalidade, classe ou crença, e de reconhecida idoneidade.

Art.º 6.º - A admissão dos sócios será feita mediante proposta firmada por um sócio, contendo o nome por extenso do candidato, a idade, estado civil, nacionalidade, profissão, endereço para cobrança e correspondência.

Art.º 7.º - Qualquer candidato a sócio poderá, a juízo da Diretoria, ser recusado, podendo apelar para o julgamento da primeira Assembléia Geral Extraordinária a realizar-se, cuja decisão é inapelável.

Art.º 8.º - Os candidatos admitidos à matrícula, deverão pagar pontualmente a mensalidade de Cr\$ 10,00.⁴¹⁵

Curiosamente, Enrico Cauduro era um dos poucos homens a declarar já ter estudado música por três anos (solfejo). Não há como saber se os dois cantores recorreram em Assembléia, como permitia os estatutos. Uma pista é que, em 1959, o nome de Erico Cauduro aparece como integrante do coro oficial do Orpheão Rio Grandense em uma relação de nomes encontrada junto às fichas cadastrais.⁴¹⁶ Sendo assim, serão mantidos suas fichas na tabulação de dados por apresentarem perfis que se enquadram nas características do restante dos componentes do coro.

A partir dos dados obtidos nas fichas cadastrais, foi possível apurar os seguintes resultados:

3.5.1 Quanto à data de ingresso dos participantes nos coros

Entre as mulheres, temos um maior índice de adesão nos anos 1936, 1947 e 1948. Entre os homens, há fichas de sócios fundadores, em 1930 até 1959, sendo essa a ficha do Maestro Victor das Neves, professor do Instituto de Artes na época. Embora essas fichas representem uma pequena parcela dos amadores que participaram dos coros do Orpheão, eles nos garantem uma amostra de dados ao longo de toda existência do Orpheão Rio Grandense.

⁴¹⁵ ORPHEÃO Rio Grandense. **Estatutos**. Porto Alegre, Oficinas Gráficas da Imprensa oficial, 1947. IHGRGS. Grifo meu.

⁴¹⁶ O fato de se ter uma relação de nomes de um coro do Orpheão Rio Grandense datada de 1959, indica que a Sociedade tentou se revigorar por esse período, uma vez que seu término é dado oficialmente em 1952. São poucos os indícios de existência depois disto, não passando de alguns programas de concerto pertencentes ao Acervo Digital do Teatro São Pedro. Porém, esse período da Sociedade ficará fora do escopo deste trabalho.

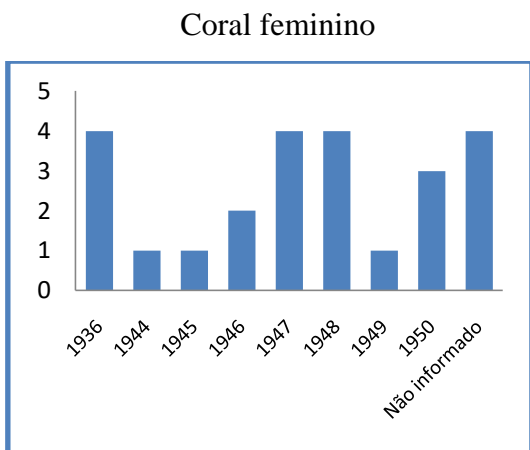


Gráfico 3: Data de ingresso dos integrantes do coral feminino.

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

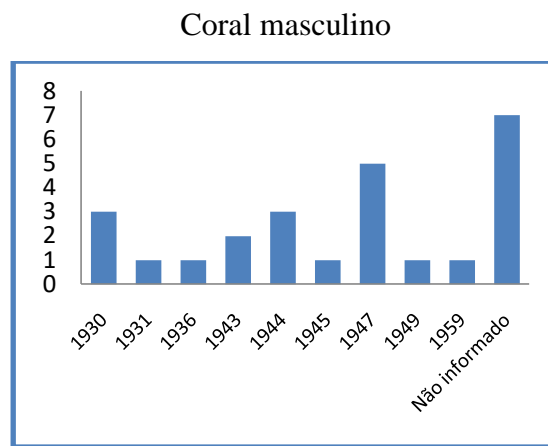


Gráfico 4: Data de ingresso dos integrantes do coral masculino.

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

3.5.2 Quanto às idades dos participantes no momento da admissão nos coros⁴¹⁷

Quanto às mulheres, sete tinham idades entre 17 e 20 anos ao ingressarem no coral, oito entre 21 e 30 anos, duas entre 31 e 40 anos e apenas uma com mais de 40 anos. Seis integrantes não informaram o ano de nascimento ou a data de admissão no coro, impossibilitando a dedução de suas idades. Percebemos que as mulheres ingressavam bastante jovens no coro do Orpheão.

Quanto aos homens, temos três que ingressaram no coro do Orpheão com menos de 20 anos (sendo um de 14 anos), oito entre 21 e 30 anos, quatro entre 31 e 40 anos, e dois acima de 40 anos. Oito homens não declararam sua data de nascimento ou a data de admissão no coro. Também temos uma considerável quantidade de homens bastante jovens ao ingressarem no coral.

⁴¹⁷ Para este cálculo foram usadas as variáveis “data de nascimento” e “data de admissão” no coro do Orpheão Rio Grandense.

Coral feminino

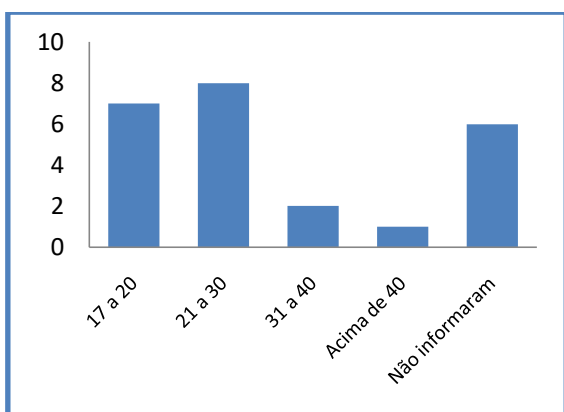


Gráfico 5: Idade de ingresso dos participantes do coral feminino

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

Coral masculino

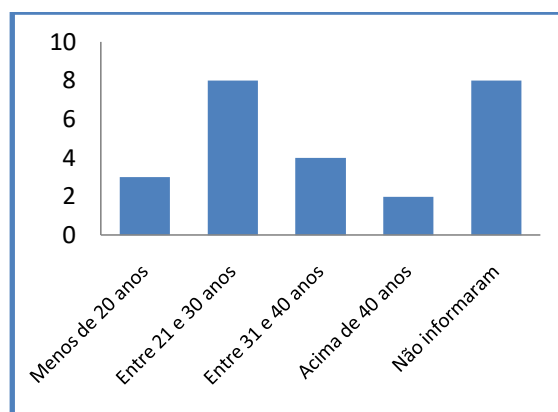


Gráfico 6: Idade de ingresso dos participantes do coral masculino

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

3.5.3 Quanto à nacionalidade

Quanto às mulheres, temos vinte e três brasileiras e apenas uma alemã. Já entre os homens, vinte e um eram brasileiros, um austríaco, um italiano e um francês. Um homem não declarou sua nacionalidade.

Coral feminino

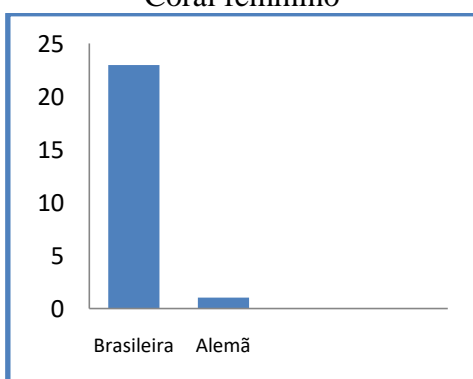


Gráfico 7: Nacionalidade dos integrantes do coral feminino

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

Coral masculino

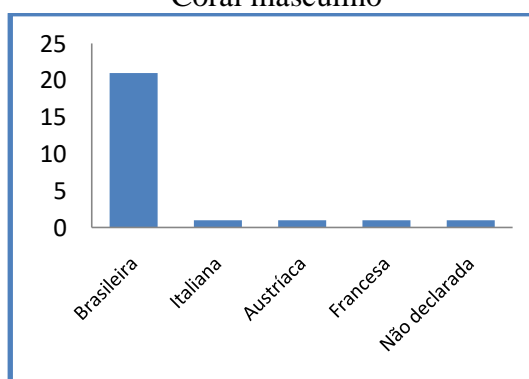


Gráfico 8: Nacionalidade dos integrantes do coral masculino

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

3.5.4 Quanto à ocupação

Quanto às mulheres temos duas estudantes, sete que declararam não trabalharem e nove que afirmaram trabalharem fora. Entre essas encontramos uma na Cia de Seguros Aliança Rio Grandense; uma no Banco do Comércio; uma na Casa Lohner; uma na Feira Livre da Osvaldo Aranha e três professoras; outras três informaram apenas o endereço, não especificando a natureza do trabalho. As mulheres que trabalhavam fora representam 21,6%, percentual relativamente alto para a época. Seis mulheres não declararam se trabalhavam ou não.

Quanto aos homens, todos os vinte e cinco declararam trabalharem, inclusive o menino de 14 anos (comércio). Temos dois homens que trabalhavam em bancos, seis em grandes companhias, como refinarias de petróleo, viação férrea, telefônica ou de cigarros, dois professores, cinco profissionais liberais, sete no comércio e um funcionário público. Um homem colocou apenas o endereço e outro não declarou.

Percebemos uma grande variedade de ocupações, tanto entre os homens quanto entre as mulheres, caracterizando um grupo bastante heterogêneo no aspecto social e econômico.

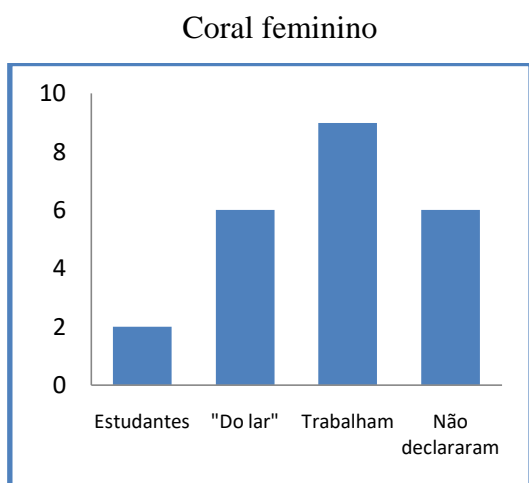


Gráfico 9: Ocupação dos integrantes do coral feminino
Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

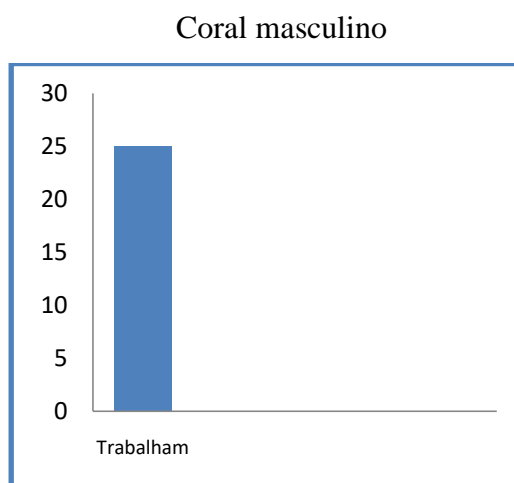


Gráfico 10: Ocupação dos integrantes do coral masculino
Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

3.5.5 Quanto à participação em outra sociedade congênere

Entre as mulheres, dezessete declararam que não participavam de outra sociedade congênere e apenas uma declarou participar, mas não especificou qual. Seis não informaram.

Entre os homens, treze declararam não participarem, e dois responderam afirmativamente. Um na Escola de *Cantorum* Santa Terezinha e o outro no Coro da Sé. Dez homens não informaram.

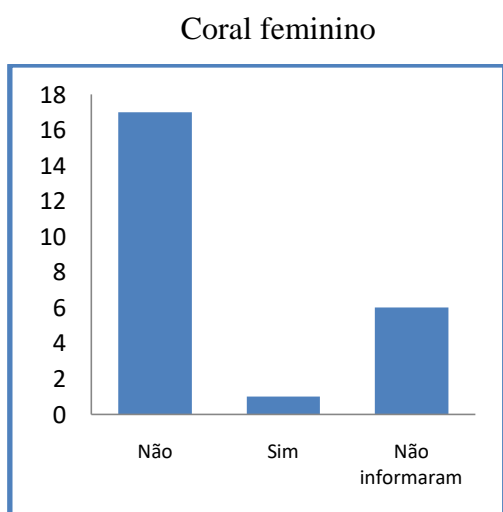


Gráfico 11: Participação dos integrantes do coro feminino em outros grupos congêneres.

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

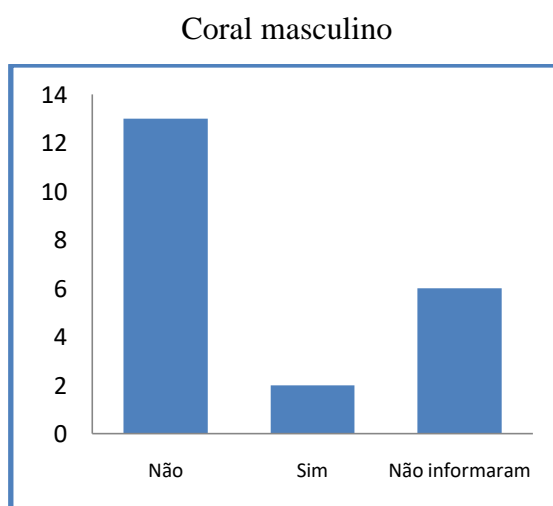


Gráfico 12: Participação dos integrantes do coro masculino em outros grupos congêneres

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

3.5.6 Quanto a ter ou não estudado música

Entre as mulheres, duas responderam afirmativamente, sendo que uma estudou por oito anos e a outra estudou canto por cerca de um ano com Roberto Eggers.

Entre os homens, um declarou ter estudado solfejo por um ano e o outro estudou canto e solfejo (sendo este Erico Cauduro, a ficha não aprovada). É muito provável que aqueles que não responderam a esta questão não tenham estudado música em nenhum momento de suas vidas, pois era uma informação que os colocariam em destaque no grupo e não deixaria de ser dada pelos novos ingressantes.

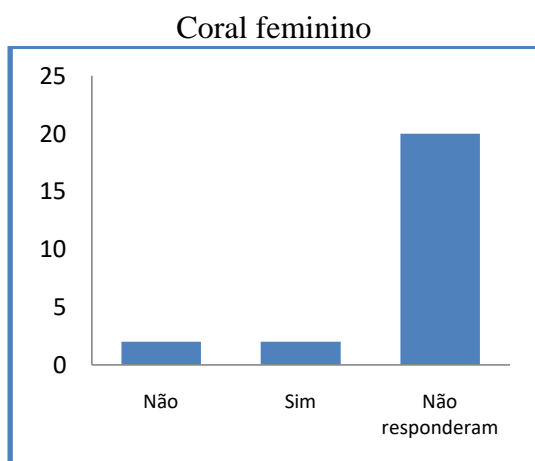


Gráfico 13: Integrantes do coral feminino que estudaram música ou não

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

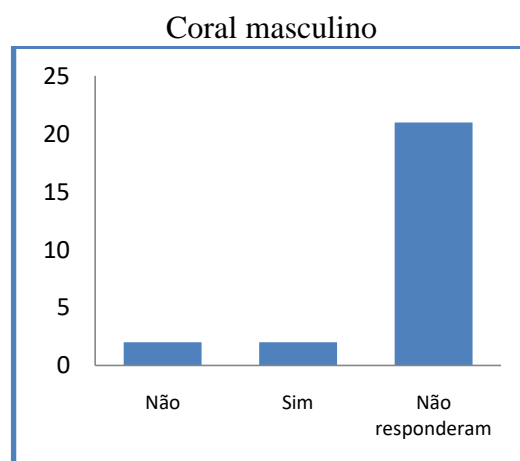


Gráfico 14: Integrantes do coral masculino que estudaram música ou não

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

3.5.7 Quanto à classificação das vozes

Entre as mulheres, havia quatorze sopranos, cinco meio sopranos, uma soprano ligeiro e duas contraltos. De duas integrantes não estava especificadas a classificação de suas vozes. Entre os homens temos três barítonos, onze tenores e cinco baixos. Seis homens não especificaram seus tipos de voz.

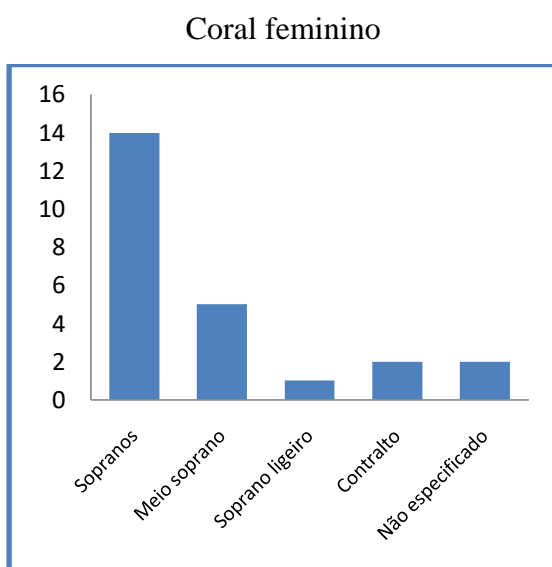


Gráfico 15: Classificação das vozes do coral feminino
Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

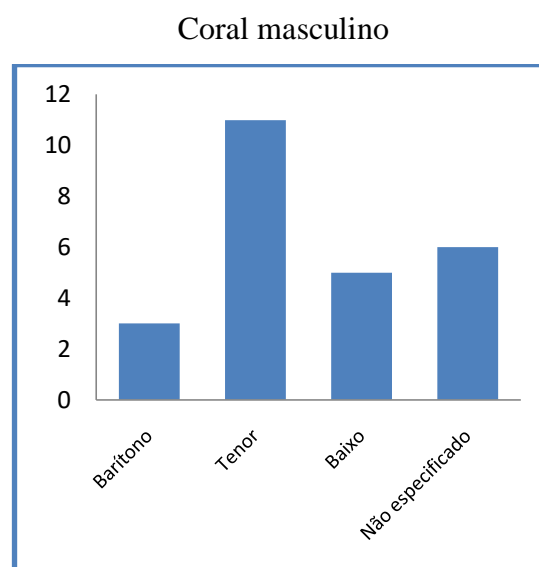


Gráfico 16: Classificação das vozes do coral masculino
Fonte: Elaborado pela autora com base nas fichas cadastrais

Das vinte e quatro mulheres das quais temos as fichas de inscrição no coro do Orpheão, quinze aparecem como participantes do coro das temporadas líricas entre 1945 e 1951. Quanto aos homens, dos vinte e cinco dos quais temos as fichas cadastrais, somente treze participaram das temporadas líricas entre 1945 e 1951. Há, no entanto, o caso de Luiz Waldemar Blanck, que não aparece como participante do coro, mas como um dos protagonistas em algumas temporadas. Há também aqueles que ingressaram na década de 1930 na Sociedade, como é caso de Alba Jung, Maria de Lourdes Mascarda ou Cyra de Faria Levis, que não aparecem na relação de cantores das temporadas dos anos 1940, mas podem ter participado das temporadas líricas dos anos 1930. Não é o caso da grande maioria, evidenciando assim que grande parte dos inscritos permanecia pouco tempo no coro, não chegando a participar de uma temporada lírica. Ou ainda, o objetivo destas pessoas não era participar de uma temporada lírica, que era um momento solene, de grande importância e por isso mesmo de grande responsabilidade. Talvez o objetivo de grande parte dos integrantes dos coros fosse apenas participar de um grupo coral como espaço de sociabilidade.

3.6 O significado de participar de um grupo coral de amadores

A partir desta amostra dos participantes dos coros do Orpheão Rio Grandense, vimos que eram pessoas bastante jovens ao ingressarem no grupo, que a grande maioria nunca havia estudado música, e o Orpheão era a única sociedade de canto em que a maioria dos integrantes participava. Quanto às ocupações, eram bastante variadas, desde comerciantes, bancários, donos de indústrias, profissionais liberais. Uma porcentagem considerável de mulheres também trabalhava fora de casa.

Estes dados nos mostram que os coros eram formados por pessoas comuns, com rotinas de trabalho, de casa, de família. O canto devia ser, para a maioria, somente uma atividade recreativa, um espaço de socialização. Diante disto, é relevante fazer algumas considerações sobre a importância que a atividade coral teve para estas pessoas. Eram trabalhadores comuns que, depois de um dia de trabalho, se dirigiam até a sede do Orpheão para cantarem.

A chegada da família real ao Brasil, em 1808, intensificou a vida cultural do país e o canto coral aparece com destaque nas composições da época. Com a proclamação da república em 1889, no entanto, o canto coral passa por um período de esmorecimento, devido à tentativa de rompimento com tudo o que lembrasse o império.

Somente na década de 1930, com o Estado Novo e a era Vargas, é retomada a prática coral através do canto orfeônico nas escolas.⁴¹⁸

O período no qual se insere o coral do Orpheão Rio Grandense é o período em que o canto orfeônico, tal qual pensado por Villa-Lobos, estava em seu período áureo. Para Villa-Lobos o canto, além de ser a base para a Educação Musical, era também educação social.

O povo é, no fundo, a origem de todas as coisas belas e nobres, inclusive da boa música! [...] A minha receita é o canto orfeônico. Mas o meu canto orfeônico deveria, na realidade, chamar-se de educação social pela música. Um povo que sabe cantar está a um passo da felicidade; é preciso ensinar o mundo inteiro a cantar.⁴¹⁹

Para Pereira e Vasconcelos (2007), há um processo de socialização no canto coral proporcionando um desenvolvimento favorável ao participante da atividade. Este desenvolvimento acontece a partir das relações trabalhadas entre as pessoas, porém tendo como canal e vínculo entre elas aquilo que seria o elemento principal – *a música, que traz novas formas de agir, pensar e sentir*. O que nos leva ao fato de que o canto coral é essencialmente uma manifestação social e que contextualiza as relações sociais influenciando o processo de formação dos participantes.⁴²⁰

Fucci Amato chama atenção para o fato de que “o coro também oportuniza a aquisição de saberes artísticos e estéticos que podem provocar uma transformação na mentalidade dos coralistas e os auxiliar em seu desenvolvimento intelectual e crítico”⁴²¹. O canto em conjunto “desvela-se assim como uma extraordinária ferramenta para estabelecer uma densa rede de configurações sócio-culturais com os elos da valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito das relações interpessoais, em um comprometimento da solidariedade e cooperação”.⁴²²

É nesta perspectiva, de interação social, aquisição de saberes artísticos e estéticos, que devemos pensar no coral do Orpheão Rio Grandense. Embora a direção da Sociedade visse a necessidade de profissionalizar esse coro, o que ocorreu foi um

⁴¹⁸ LIMA, Maria José Chevitarese de Souza. **O canto coral como agente de transformação sociocultural nas comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho**: educação para liberdade e autonomia. Tese. UFRJ, Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS, 2007. p. 33.

⁴¹⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo/ pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (Org.). **O pensamento vivo de Villa-Lobos**. São Paulo: Martin Claret, 1987. p. 13.

⁴²⁰ PEREIRA, Éliton; VASCONCELOS, Miriã. O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária. In: **Musica Hodie**. Vol. 7, Nº 1, 2007.(p. 99-120). p. 102.

⁴²¹ FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Música e políticas socioculturais: a contribuição do canto coral para a inclusão social. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. I, p. 91-109, jun. 2009. p. 96.

⁴²² FUCCI AMATO, 2007, *apud* FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Música e políticas socioculturais: a contribuição do canto coral para a inclusão social. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. I, p. 91-109, jun. 2009. p. 96.

trabalho social, uma atividade exercida por pessoas que cantavam muito mais pelas relações ali tecidas do que pela qualidade que um coro deveria apresentar nas temporadas líricas oficiais do estado.

4 A música no Orpheão Rio Grandense

Os capítulos anteriores foram dedicados ao contexto, ao funcionamento e às pessoas que fizeram do Orpheão Rio Grandense uma instituição de grande importância para a vida cultural de Porto Alegre. Agora vamos explorar o repertório cantado pelo grupo ao longo de sua existência. Enquanto grupo coral temos poucas informações a respeito do que era executado, tendo sido necessário reunir diversas fontes, como os jornais, o acervo de Roberto Eggers e a internet, para conhecermos o que vinha sendo cantado pelo grupo. Por outro lado, quanto ao repertório das temporadas líricas, temos, através dos programas de concertos, informações detalhadas, permitindo uma análise de diversos aspectos das óperas executadas. Sendo assim, o capítulo será dividido em duas partes: a primeira dedicada às canções executadas pelo grupo coral em apresentações de pequeno porte, evidenciando o Orpheão como um espaço para compositores locais colocarem em prática seus trabalhos; na outra, será abordado o repertório das óperas cantadas nas temporadas líricas, tanto na primeira fase, quando as óperas ainda eram cantadas por amadores locais, quanto na segunda fase, quando foram contratados profissionais para protagonizar as óperas. Esta análise evidenciou tentativas de ampliar e renovar os repertórios das temporadas a fim oferecer ao público porto-alegrense novidades no cenário operístico.

4.1 O repertório para os coros

4.1.1 *Poema das Horas*

A primeira notícia que se tem sobre o repertório cantado pelo grupo de cantores recém denominado Orpheão Rio Grandense é de 1930 quando ainda ensaiavam a peça de Oberstetter. Na ocasião ficou definido que seria ensaiada a peça *Poema das Horas* (1928) para coro masculino a quatro vozes, de autoria de Assuero Garritano (1889-1955), professor do Conservatório Musical de Porto Alegre. Por ocasião do ensaio desta peça, “o compositor estivera presente (...) e impressionou-se com a rigorosa afinação do grupo”⁴²³. Assuero Garritano (1889-1955), paulistano que teve formação musical com João Gomes de Araujo em São Paulo e posteriormente no Instituto

⁴²³ ORPHEÃO Rio-Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 set 1930, p. 3.

Nacional de Música no Rio de Janeiro, em 1924 foi convidado por Guilherme Fontainha, então diretor do Conservatório do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, para atuar como professor na cátedra de Teoria Musical daquela instituição. Garritano, que já havia feito algumas composições para coros, em Porto Alegre, passou a dedicar-se a essa produção com mais afinco.

Em torno de 1916, quando ainda iniciava sua formação musical, ele compôs um poema na forma de *suíte*, intitulado “Crepusculares”, em que comentava, musicalmente, as três fases da vida: juventude, maturidade e velhice, comparando-se às três fases do dia: meio-dia, entardecer e noite. Garritano, não satisfeito com sua obra, abandonou-a somente retornando a ela em 1928, já em Porto Alegre, resultando no *Poema das Horas*.⁴²⁴ Sobre essa composição, Américo Pereira (1967) escreve:

Cantata para coro a 4 vozes iguais e grande orquestra (1928). O próprio compositor é autor da poesia. Nessa obra, Assuero dá vazão ao seu sentido místico da vida, dentro de um conceito de religiosidade que sempre dominou seu pensamento, afirmando-lhe o poder com a rara originalidade de harmonista, a sua metafísica, musical e profundamente subjetiva.(...)

A *Cantata Poema das Horas* é o segundo avatar de “*Crepusculares*”, agora nessa forma.

Estamos em 1928. Assuero, a esse tempo, já adquirira, com uma relativa experiência, uma auto-crítica bastante severa.

Se o poema “Crepusculares” era bom ou mau, não podemos saber. Mas, no momento em que ele compôs a poesia do *Poema das Horas*, pode-se afirmar, à vista da obra, que sua exaltação lírica era um impulso de grande força para as mais belas realizações.

A parte literária é uma revelação do seu estado de espírito.

Conta três fases: A “Hora vaga e profunda” em que “a alma das cousas cai de joelhos, lentamente”, celebrando sem sofrimento a morte do dia que se esvai:

“Ocaso do dia esfumando na orla do horizonte

O dorso imenso das serras negrejantes,

- Atalias de pedra que são as catedrais do mundo.”

Depois da Ave Maria, em que a Mãe de Jesus é invocada – “Solve a miséria das nossas dores”, temos a hora trevosa, a hora calada e lúgubre:

“Noite da alma,

A alma da noite vaga no espaço, Como o vulto de Ashaverus

Perdido no deserto...”

E começam a surgir, então, os fantasmas da noite, que assombram e amesquinham a criatura já amedrontada:

“E o temor se apodera de tudo que existe...

As vozes silenciosas do Universo

Vão se elevando pouco a pouco”...

E quando estas vozes se elevam ao paroxismo, como “Prece do desespero e da morte sem ressurreição”, eis que irrompe a *Hora Grande*.

“E do trono do Alto, iluminando a treva,

Surge como um perdão

A lua redentora,

Embalsamando a dor humana”.

A profissão de fé religiosa é patente e o contraste foi bem conseguido.

⁴²⁴ PEREIRA, Américo. **O maestro Assuero Garritano**. Niterói: Escola Industrial Dom Bosco, 1967.

Toda essa terceira fase do poema é um hino de engrandecimento à nova luz, que surgiu quando as trevas já haviam empolgado tudo.

E o coro termina num alto canto de aleluia:

“Seja a tua ronda de luz

Que nos conduza o pensamento através dos espaços,

Para conquista do bem e da fé que redime,

Na hora augusta e sublime

Do último passo!...”

A obra musical, de feição muito moderna, é iniciada por uma introdução que estabelece o clima propício aos temas tratados, culminando com o canto da Ave Maria, fortemente orquestrado e preparando a entrada do coro. A parte vocal, essencialmente silábica, é revestida pela orquestra, cuja polifonia comenta o sentido das palavras, situando a atmosfera do poema.

Parece que a cantata *Poema das Horas*, tanto pela originalidade do assunto quanto pela realização, afasta-se completamente dos moldes ordinários deste gênero, constituindo, só por si, uma obra difícil de se aferir pelos cânones já conhecidos.⁴²⁵

No Conservatório, além das várias cátedras que assumiu, Garritano deu especial atenção à formação do canto coral,⁴²⁶ mas foi no Orpheão Rio Grandense que o *Poema das Horas* foi cantado pela primeira vez sob a regência de Leo Schneider.⁴²⁷ Infelizmente não encontrei a partitura, sendo que temos que nos contentar com a análise de Pedro Américo, autor de um livro sobre a vida e obra de Assuero Garritano. Possivelmente algumas adaptações tenham sido feitas para a execução desta peça, pois dificilmente uma orquestra tenha acompanhado o grupo como requeria a composição na sua forma original; ainda era um pequeno coro sem o prestígio que alcançariam no decorrer de sua história.

4.1.2 *Canção do Exílio*

No ano de 1931, o Orpheão participou de um concerto de encerramento da temporada musical da Sala Beethoven,⁴²⁸ sendo o repertório divulgado pela imprensa.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 45-8.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 101.

⁴²⁸ A Sala Beethoven foi inaugurada em 1931 e localizada no prédio do Petit Casino, na Rua da Praia em frente à atual praça da Alfândega. Foi uma sala de concertos que fazia parte de um empreendimento que contava também com uma loja para venda de partituras, acessórios e instrumentos musicais, a Casa Beethoven. Apesar de sua curta duração (menos de um ano), a Sala foi responsável pela promoção de diversos concertos e recitais com importantes intérpretes locais e de fora (SIMÕES, Julia da Rosa. A sala Beethoven (1931-32): música e cultura em Porto Alegre. In: **Revista da Graduação: Publicações de TCC.** v. 2, n. 1 (2009). PUCRS. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fefid/ojs/index.php/graduacao/article/view/5038/0>. Acesso em: 31 mar. 2018).

Esta aplaudida sociedade de canto coral, que conta atualmente com 30 figuras, foi convidada para tomar parte no grande concerto de encerramento da temporada musical organizado pela conhecida Sala Beethoven.

O regente desta sociedade, maestro Leo W. Schneider, escolheu para este concerto os seguintes números de canto:

“Despedida da mãe” de Baecker, com solo de barítono, cantado pelo conhecido barítono Werner J. Schneider.

“Canto de Natal” de Silcher.

“Barqueiros do Volga”, canção russa a qual no primeiro concerto do Orpheão foi vastamente aplaudida. “Canção do Exílio”, última composição do jovem maestro rio-grandense Leo W. Schneider, a qual com certeza agradará.⁴²⁹

Através do *blog* “Partituras de Leo Schneider”, mantido por sua filha, a organista Anne Schneider, foi possível o acesso à peça composta por ele para esse concerto.

Canção do Exílio
Música: Leo Schneider

Lento
pp

Quarteto

1.
Mi-nha ter - ra tem pal mei - ras on - de can - ta o sabiá.

2.
biá.

Ducto

2.
biá. As a - ves - que a - qui gor - jei - am não - gor -

3.
Coro *f* As a - ves que a - qui gor - jei - am não gor - jei - am co - mo lá.

jei - am co - mo lá!

Composta em 1931

Minha terra tem palmeiras que tais não encontro eu cá;
Em cismar sozinho à noite, mais prazer encontro eu lá;

Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá;
Não permita Deus que eu morra, sem que eu volte para lá!

Gonçalves Dias

Partitura 1: Canção do Exílio, de Léo Schneider.

Fonte: Blog de partituras de Léo Scheneider.⁴³⁰

⁴²⁹ ORPHEÃO Rio Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 dez 1931, p. 7.

Leo Schneider musicou alguns trechos da Canção do Exílio que Gonçalves dias escrevera em 1843 durante seu próprio exílio, enquanto cursava Direito em Coimbra. Schneider escolheu livremente alguns versos, valorizando especialmente as rimas e formando três estrofes (cada uma com quatro versos) a serem cantadas com a mesma música. Chama à atenção, na segunda delas, o fato de ele ter substituído a palavra "primores" (que consta no poema original) por "palmeiras".

Escrito para vozes masculinas na tonalidade de si bemol maior, alterna de forma original solos vocais e coro completo. Em cada estrofe, os dois primeiros versos são cantados em pianíssimo duas vezes por um quarteto solista. Os dois versos seguintes são primeiramente entoados pelas duas vozes graves solistas. A repetição que se segue destes versos não é com a mesma música, e desta vez o coro completo a quatro vozes aparece pela primeira vez concluindo a estrofe em forte, causando um belo contraste de dinâmica. Sob o ponto de vista harmônico, a obra é totalmente tradicional e se mantém dentro dos limites da tonalidade. Schneider valoriza o texto através do uso de uma riqueza rítmica, que imprime bastante variedade em sua declamação.

4.1.3 A Nossa Terra Natal

O acervo de Roberto Eggers também se revelou uma boa fonte para conhecermos as obras que eram executadas pelos coros do Orpheão, pois lá existe uma composição e alguns arranjos que provavelmente tenham sido cantados pelo grupo. A canção *A nossa terra natal*, composta por Eggers em 1941, não possui indicação de que tenha sido feita especialmente para o coro do Orpheão, mas a julgar pelo ano em que foi escrita e o comprometimento com o grupo por parte de Eggers neste período, faz-nos crer que tenha sido o Orpheão o executor da obra. Lembremos de que neste período o Orpheão estava com poucas atividades e foi Eggers que se manteve a frente do grupo.

⁴³⁰ SCHENEIDER, Leo. **Canção do Exílio**. 1931. 1 partitura. Voz. Disponível em: <http://partiturasdeleoschneider.blogspot.com/>. Acesso em: 30 mai. 2017.

A Nossa Terra Natal Canção a 3 vozes de Roberto Eggers 1941

Introdução Tempo de Marcha

I^a Voz
II^a
III^a

lá-lá-lá
lá-lá-lá

Canção:

Tem tantas belezas tantas A nossa terra natal - Que nem as sementes do milho e do algodão
Brasil - Brasil - Co' seus encantos e glórias - Que nos dá glória e orgulho e pique bendito da terra
lá-lá-lá-lá-lá-lá

Nota: Na canção, as vozes entram sucessivamente mantendo uma distância de 15 $\frac{2}{2}$ compassos da primeira para a segunda e da segunda para a terceira

Partitura 2: A nossa terra natal, de Roberto Eggers.
Fonte: Acervo de Roberto Eggers - MHVSL⁴³¹

A *Nossa Terra Natal* é uma canção a três vozes sem acompanhamento instrumental de autoria de Roberto Eggers escrita em 1941. A obra inicia com uma introdução (tempo de marcha) onde a voz superior, sem texto (apenas o silábico *lá-lá-lá*), apresenta uma melodia similar a uma fanfarra instrumental. As outras duas vozes, em valores mais longos, oferecem o suporte harmônico.

A canção propriamente dita é um cânone a três vozes, e o próprio Eggers indica que cada voz entrará sucessivamente e manterá uma distância de 15 compassos da outra. Não está indicada a autoria do texto, que expressa uma laudatória aos encantos do Brasil. Possivelmente é do próprio Eggers, e cada voz possui um texto diferente. A superposição dos textos e dos diferentes ritmos cria um interessante e vivo efeito. A terceira voz entoia uma fanfarra marcial com o silábico *lá-lá-lá*, de ritmo contrastante, como fizera a primeira voz na introdução. A escrita vocal é bastante central e respeita os limites da pauta, o que confere certa liberdade à designação das partes aos cantores.

⁴³¹ EGGERS, Roberto. **A nossa terra natal**. 1941. 1 partitura manuscrita (1 p.). Voz. MHVSL.

faz acreditar que possa se tratar de uma adaptação (não muito hábil) do texto a uma música já existente.

A escrita vocal é bastante central, algo mais grave que na obra de Eggers, e as indicações de pausas de dois compassos fazem pensar em acompanhamento instrumental (não mencionado na partitura). Provavelmente tenha sido uma adaptação do próprio Eggers à obra de Gounod, respeitando os limites do grupo vocal.

Certamente há uma infinidade de obras que foram executadas pelos coros do Orpheão, dos mais variados autores e gêneros. Chama atenção que as obras apresentadas acima, as únicas encontradas na pesquisa para a realização deste trabalho, são composições e arranjo de três compositores locais. Junte-se a isso uma publicação do Correio do Povo anunciando um concerto em 1932:

O maestro Leo W. Schneider, regente deste coro, elaborou para esta noite um programa que certamente agradará, por ser composto de músicas populares e de músicas de compositores porto-alegrenses. Entre eles notamos: prof. Andrade Neves, diretor do Conservatório de Música, prof. Assuero Garritano, prof. do Conservatório de Música, prof. João Schwartz Filho, diretor do Instituto Brasileiro de Piano, prof. Leo W. Schneider, prof. do Instituto Musical.⁴³⁴

Vemos que havia um espaço reservado às obras de compositores locais. Relembremos o curioso fato de que o Centro Musical Porto-Alegrense tenha determinado, em 1920, que ficaria “terminantemente” proibida, por parte de sua orquestra, a execução “de músicas de autores residentes em Porto Alegre, salvo os que já tenham falecido”.⁴³⁵ Esta determinação evidencia uma espécie de ranço existente na cultura musical porto-alegrense em relação à execução de obras de compositores locais. Sendo assim, o Orpheão se constituía como um espaço para esses compositores, quer porto-alegrenses ou residentes na cidade, ouvirem suas obras soarem. Vejamos o caso de Roberto Eggers: sua primeira ópera, *Farrapos*, foi escrita em 1936, tendo essa obra obtido grande sucesso na ocasião da estréia. Foi encenada pelo grupo Noites Líricas, mas, não fora o desentendimento de Emilio Baldino com membros do Orpheão Rio Grandense (ver página 85), seria encenada pelo próprio Orpheão. A carreira de Eggers

⁴³⁴ ORPHEÃO Rio Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 mai. 1932, p. 6.

⁴³⁵ O Centro Musical Porto-Alegrense era uma associação de músicos profissionais de Porto Alegre. Eram os músicos dessa entidade que formavam a orquestra que executavam as óperas encenadas pelo Orpheão. Fato curioso foi encontrado por Julia da Rosa Simões na ata do Centro Musical do dia 25 de março de 1920, determinando “que ficaria “terminantemente” proibida, por parte de sua orquestra, a execução “de músicas de autores residentes em Porto Alegre, salvo os que já tenham falecido”. (WERNER, Kênia Simone. **Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984)**. 2012. 216 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. p. 31).

como compositor de óperas não deslanchara. Iniciou, em 1942 a composição de sua segunda ópera, *Missões*, porém deixou a obra incompleta por achar que Porto Alegre não apresentava condições de receptividade para ela, finalizando-a somente na década de 1980. Devemos lembrar a ida de Emilio Baldino à Europa para especializar-se em canto. Baldino fora o grande amigo e parceiro de Eggers que articulava as oportunidades, enquanto Eggers se dedicava ao fazer musical, compondo, regendo, ensinando. Eggers já atuava nas rádios por essa época, lugar onde faria uma extensa carreira, com destaque especialmente no final da década de 1940, mas lá, além de reger uma das orquestras da emissora, dedicava-se a musicar programas da rádio. Foi no Orpheão que pode dedicar-se à composição de peças de menor porte. Certamente no período em que o Orpheão teve pouca visibilidade na sociedade porto-alegrense (entre os anos 1937 e 1943), os coros permaneciam cantando e fazendo apresentações de pequeno porte, sendo este grupo especialmente importante para Eggers, que compunha peças suas e produzia arranjos para o repertório. Sendo assim, sua atuação no Orpheão fora, de certa forma, uma oportunidade de atuar como compositor no meio musical porto-alegrense. Ao lado disso, o Orpheão se beneficiou com os compositores locais, ávidos por escutarem suas obras para corais.

4.2 O repertório das temporadas líricas

As dez temporadas líricas realizadas pelo Orpheão Rio Grandense podem ser divididas em dois períodos distintos: o primeiro entre os anos de 1934 e 1936, quando as óperas eram encenadas exclusivamente por cantores amadores locais, e a segunda entre os anos 1944 e 1952, quando as óperas eram encenadas por cantores profissionais contratados para as temporadas oficiais do estado. Na primeira fase foram encenadas oito óperas de quatro diferentes compositores, enquanto que na segunda, foram encenadas dezoito óperas de nove compositores. Ambas as fases serão analisadas paralelamente considerando-se os seguintes quesitos: a quantidade de óperas encenadas por temporadas, os compositores, a sua nacionalidade e a variação do repertório.

	Primeira fase
1934	<i>La Tosca, La Bohème, Rigoletto, Cavalleria Rusticana</i>
1935	<i>Madama Butterfly, Il Trovatore, La Traviata</i>
1936	<i>La Traviata, Il Trovatore, Rigoletto, Lucia di Lammermoor, La Bohème</i>
	Segunda fase
1944	<i>Lucia di Lammermoor, La Traviata, La Tosca, Rigoletto, Il Barbiere di Siviglia, Norma, Don Pasquale</i>
1945	<i>Aida, Lucia di Lammermoor, Lo Schiavo, La Bohème, Don Pasquale, Il Barbiere di Siviglia, Il Trovatore, Rigoletto, La Traviata, Madama Butterfly, Elisir d'amore</i>
1946	<i>Les contes d'Hoffmann, Carmen, Otello, Lucia di Lammermoor, Aida, La Bohème, Madama Butterfly, Rigoletto, La Tosca, Il Trovatore, La Traviata</i>
1947	<i>Aida, Norma, Lucia di Lammermoor, Rigoletto, Otello, Il Barbiere di Siviglia, Il Trovatore, Don Pasquale, La Traviata, Carmen, Mignon</i>
1949	<i>La Traviata, Madama Butterfly, Carmen, La Bohème, La Tosca, Lucia di Lammermoor, Rigoletto, Il Barbiere di Siviglia</i>
1950	<i>Un Ballo in Maschera, Rigoletto, Il Trovatore, La Bohème, Mignon, Aida, Norma, Lucia di Lammermoor, Madama Butterfly, Il Barbiere di Siviglia, La Tosca, La Traviata</i>
1951	<i>Rigoletto, La Traviata, La Tosca</i>

Quadro 24: Óperas encenadas nas temporadas líricas.

Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

4.2.1 Quanto à quantidade de óperas encenadas por temporada

Na primeira fase o Orpheão manteve estável o número de óperas encenadas, variando de três a cinco.

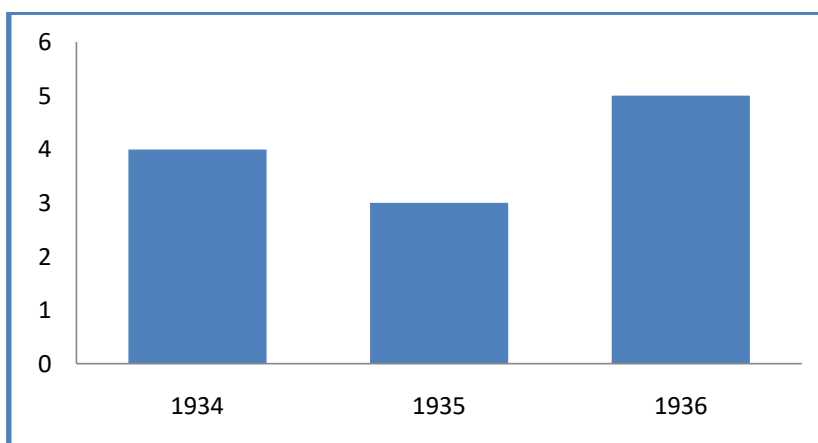


Gráfico 17: Quantidade de óperas encenadas na primeira fase das temporadas líricas

Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

Quantitativamente, o Orpheão iniciou a segunda fase com cautela, porém de forma mais ousada do que na primeira fase, encenando sete óperas. Ousou mais ainda nas temporadas seguintes mantendo-se estável entre os anos de 1945 e 1947, tendo encenado onze óperas em cada uma. Em 1948 a temporada não aconteceu, e em 1949, com maior fôlego, encenou oito óperas. Em 1950 ele realizou sua maior temporada com

doze óperas e, em 1951, como último fio de existência, conseguiu apresentar somente três.

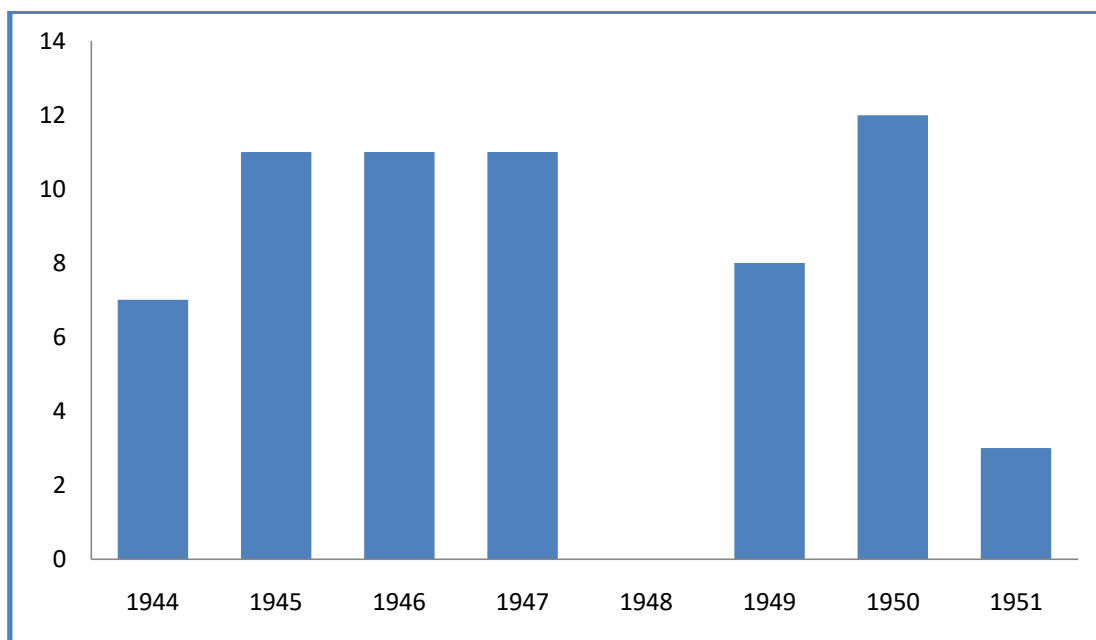


Gráfico 18: Quantidade de óperas encenadas na segunda fase das temporadas líricas
Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

Em sua primeira fase de temporadas líricas, o Orpheão era fundamentalmente um grupo de amadores ousando encenar óperas completas para a sociedade porto-alegrense. Considerando esta condição do grupo, a quantidade de óperas encenadas foi resultado de muito esforço e organização. É na segunda fase, no entanto, que essas quantidades tomam forma de temporada lírica oficial. Obviamente, em que pese todos os problemas financeiros enfrentados pelo Orpheão, encenar doze óperas, como foi o caso da temporada de 1950, somente foi possível por causa do financiamento governamental recebido pelo estado e pelo município.

4.2.2 Quanto aos compositores das óperas encenadas

Na primeira fase, sem levar em consideração a repetição das óperas, temos seis óperas de Verdi, quatro de Puccini, uma de Mascagni e uma de Donizetti. Ou seja, Verdi era o compositor mais apreciado na capital gaúcha. Ele continua a ser o campeão na preferência durante a segunda fase, tendo sido encenadas seis de suas óperas num total de dezoito. De Donizetti e Puccini foram três de cada e dos outros compositores somente uma ópera de cada foi encenada nas sete temporadas.

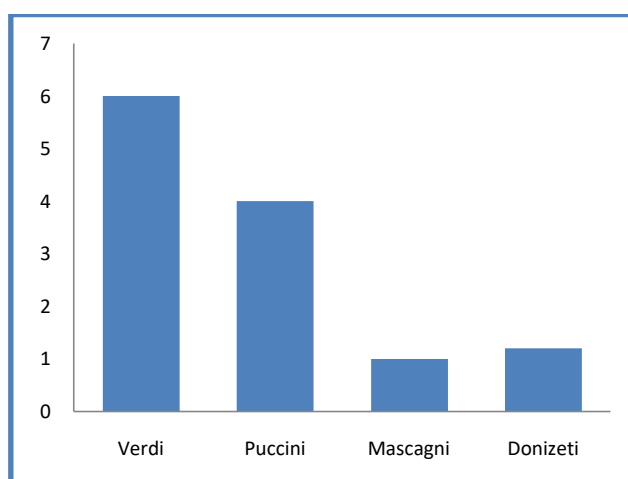


Gráfico 19: Autores das óperas encenadas na primeira fase das temporadas líricas
Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

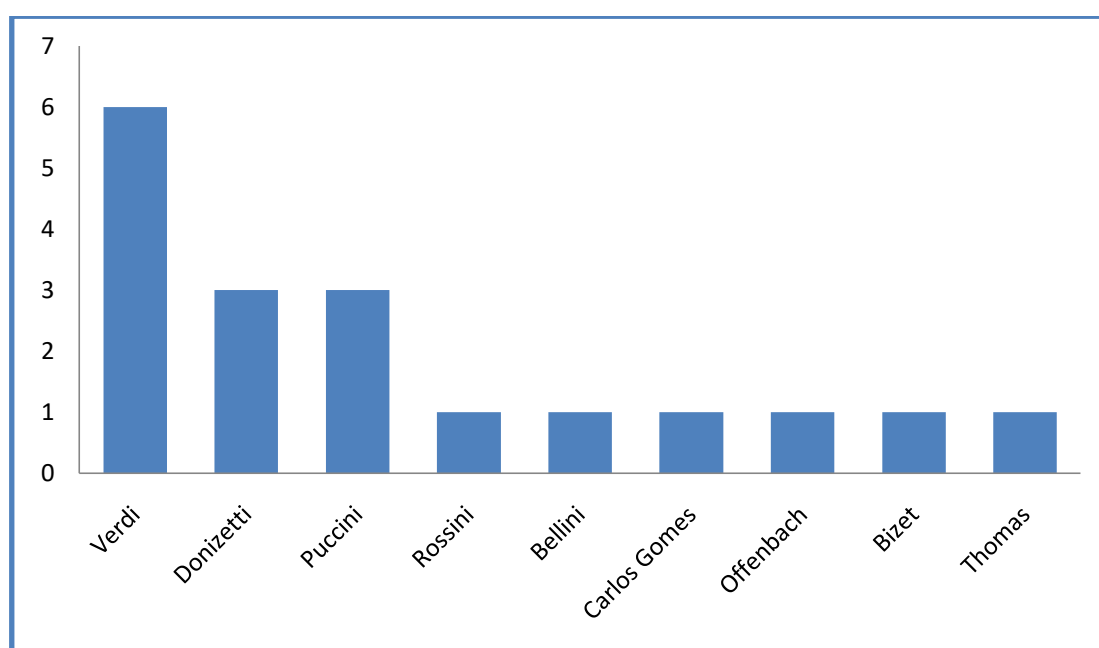


Gráfico 20: Autores das óperas encenadas na segunda fase das temporadas líricas
Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

Léa Vinocur Freitag, em seu livro *Momentos de música brasileira*, escreve sobre “Verdi na nossa cultura”, onde cita obras literárias que fazem menção às óperas de Verdi:

Suas obras mais populares incorporaram-se à cultura brasileira desde o século XIX e repercutiram na nossa literatura: “ O Trovador” (1852), inspirado num drama espanhol, é evocado numa pequena obra de José de Alencar, *A Viuvinha* 1860, com o trecho “ *on ti scordar di me*”. Foi também nesta ópera que se notabilizou Heloísa Marechal, a primeira senhora da sociedade no

Brasil a ingressar, em 1857, no teatro lírico profissional. Muitas obras de Verdi merecem críticas teatrais de Machado de Assis, como “Um Ballo in Maschera” e “Ernani”. (...)

Na literatura de nossos dias, “Aída” triunfa no romance do jovem amazonense Márcio Souza, *Galvez, imperador do Acre*, que insere uma descrição cômica e surrealista ocorrida no Teatro da Paz, em Belém. (...)

Na peça teatral “Rastro atrás”, que Osman Lins considerava um dos mais contundentes documentos da nossa literatura, Jorge Andrade refere-se à penetração da ópera no interior paulista, incluindo uma personagem que gostaria de ter feito carreira lírica na capital, interpretando a “Traviata”, além de um figurante: “A bolsa era curta. Fui escravo de Aída, soldado de Tosca... matei muitos Cavaradossis”. Finalmente nos nossos dias *A força do destino*, na inspiração do drama espanhol, é o título de um romance de Nélide Piñon.⁴³⁶

4.2.3 Quanto à nacionalidade dos compositores das óperas encenadas

Na primeira fase de temporadas líricas, temos a totalidade sendo de compositores italianos: Mascagni, Puccini, Verdi e Donizetti. Na segunda fase notamos uma pequena variação, mas a primazia italiana continua. Dos nove compositores que aparecem, cinco são italianos: Verdi, Donizetti, Puccini, Rossini e Bellini; três franceses: Bizet, Offenbach e Thomas; e um brasileiro, Carlos Gomes.

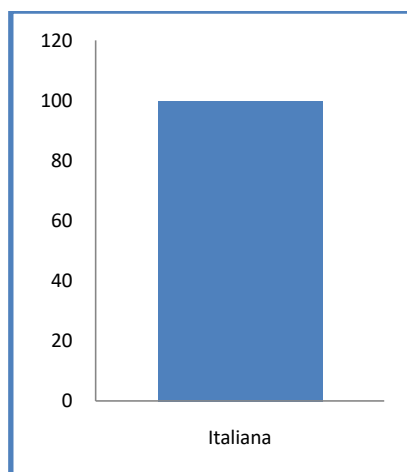


Gráfico 21: Nacionalidade das óperas encenadas na primeira fase das temporadas líricas

Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

⁴³⁶ FREITAG, Léa Vinocur. **Momentos de música brasileira.** São Paulo: Nobel, 1985, p. 143-4.

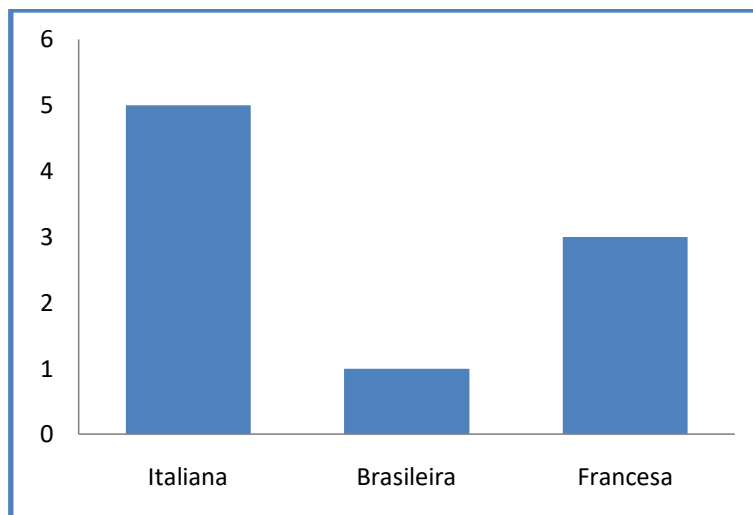


Gráfico 22: Nacionalidade das óperas encenadas na segunda fase das temporadas líricas
Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

A preferência por óperas italianas era antiga. Moritz, ao comentar sobre as óperas em Porto Alegre no início do século XX, afirma que “a hegemonia da ópera italiana continuou inabalável nos decênios seguintes”⁴³⁷. Ou seja, a década de 1930 não trouxe grandes novidades a Porto Alegre, pois, no repertório dos outros grupos paralelos ao Orpheão (Noites Líricas, ou mesmo a Cia responsável pela Temporada Lírica oficial em 1935) também predominavam as óperas desta nacionalidade. E isso não era exclusividade sulina, pois um levantamento das óperas encenadas no Teatro Municipal em São Paulo nos anos que estamos tratando nos mostra o seguinte:

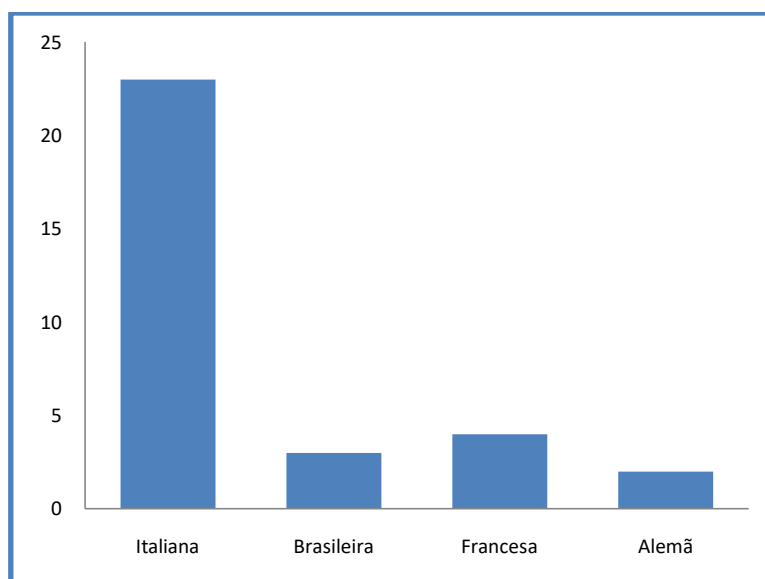


Gráfico 23: Nacionalidade das óperas encenadas no Teatro Municipal de São Paulo entre 1934 e 36.
Fonte: Elaborado pela autora com base em Cerqueira (1954)⁴³⁸

⁴³⁷ MORITZ, *op. cit.*, p 156.

⁴³⁸ CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. **Um século de ópera em São Paulo**. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.

Nos anos 1930 as óperas italianas predominavam também no repertório paulistano. É natural que companhias líricas profissionais que passavam por Porto alegre trouxessem esse mesmo repertório predominantemente italiano, fazendo nosso público “acostumar-se” com ele.

4.2.4 Quanto às óperas encenadas

Neste caso temos uma razoável variação, sendo que, de oito, apenas quatro se repetiram.

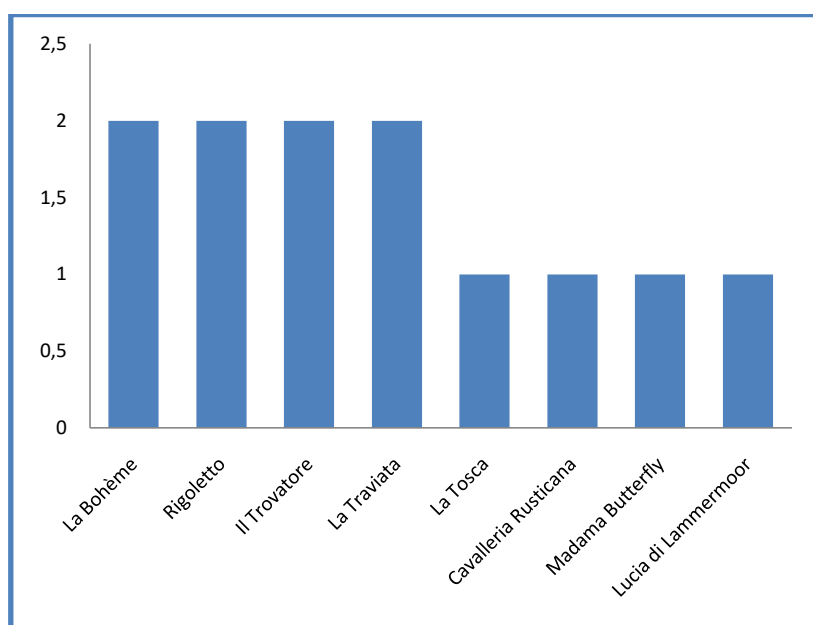


Gráfico 24: Óperas encenadas na primeira fase das temporadas líricas
Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

Na segunda fase, ao longo das sete temporadas, *La Traviata* e *Rigoletto* foram encenadas em todas elas e *Lucia di Lammermoor* só não apareceu na temporada de 1951. As óperas encenadas apenas uma vez foram: *Lo Schiavo*, *Elisir D'Amore*, *Les Contes d'Hoffman* e *UnBalo in Maschera*. Já *Otello* e *Mignon* aparecem duas vezes e as outras variam entre três e cinco vezes encenadas. Percebe-se que a maior incidência continuava sendo as velhas óperas, as quais o público estava acostumado a ouvir.

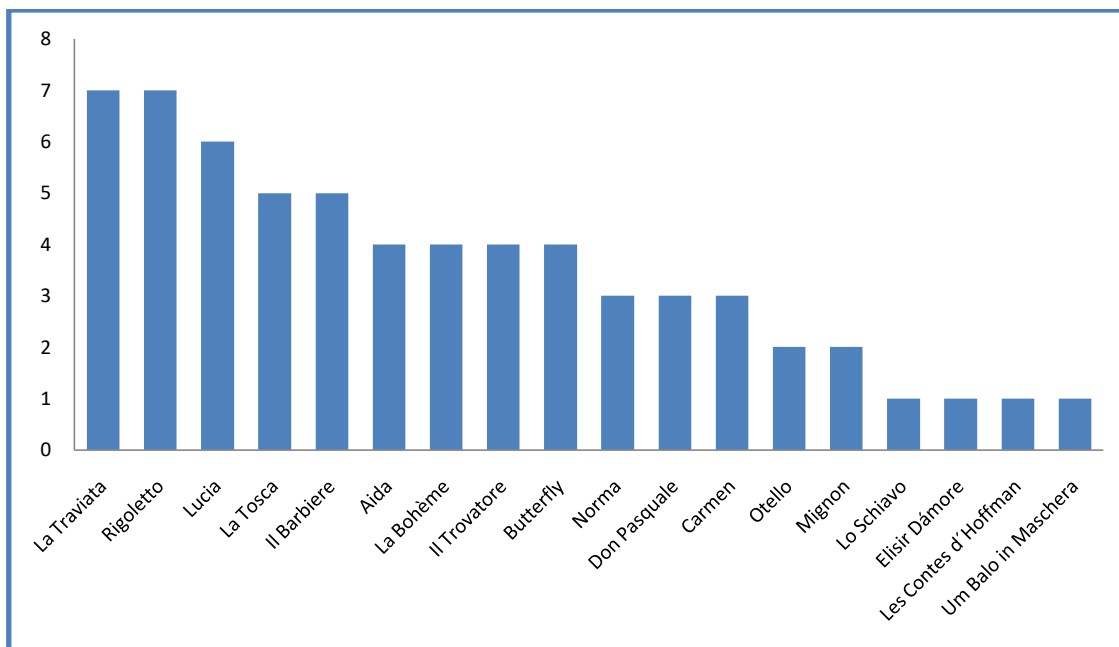


Gráfico 25: Óperas encenadas na segunda fase das temporadas líricas
Fonte: Elaborado pela autora com base nos programas de concertos

Apesar de predominar o habitual repertório, houve algumas tentativas de inovações, como foi o caso de *Lo Schiavo* e *Elisir d'amore* em 1945, *Les contes d'Hoffmann* e *Otelo* em 1946, *Norma* e *Mignon* em 1947 ou *Un Ballo in Maschera* em 1950. Obviamente não se trata de inovações do mundo operístico, mas sim uma quebra de padrões para Porto Alegre, pois eram óperas há muito não encenadas na cidade ou mesmo inéditas. Embora tímidas, elas evidenciam tentativas de renovar o repertório ano a ano. São muitos os aspectos que envolvem esse processo: a quem cabia a escolha do repertório, quais os critérios para as escolhas, a preferência/aceitação do público, os recursos humanos e os recursos materiais disponíveis.

Se voltarmos à figura de Renaud Jung, temos um forte indicativo de que grande parte das escolhas foram feitas por ele, no papel de diretor da Sociedade. Na Revista Bastidores temos a narração do redator, que era o próprio Jung, nos dando indícios sobre estas escolhas. Entre as tantas responsabilidades atribuídas a ele, estava a contratação do elenco, dos maestros, a logística da distribuição dos papéis e com isso a escolha do repertório. Temos a declaração, em nome do editor da Revista Bastidores, em que Jung conta o porquê da insistência em encenar *Carmen* em 1949 mesmo que em 1946 e 1947 a encenação tenha sido um verdadeiro fracasso. Por achar a obra de grande valor artístico, insistiu-se em encená-la mesmo perante protestos do Conselho da

Sociedade.⁴³⁹ É certo dizer que a ideia inicial de incluir Carmen no repertório foi de Pablo Komlós, que em 1945 prometeu que a encenaria na próxima temporada. Jung, no entanto, tomou para si a responsabilidade de torná-la não só realidade, mas também um sucesso.

A pessoa de Pablo Komlós também deve ser considerada como influenciadora de escolhas. Além da promessa de encenar Carmen, em 1946 também trouxe a maior parte do elenco do Uruguai, onde atuava como regente e professor de canto. Obviamente o repertório foi previamente estudado para abarcar estes artistas do país vizinho.

A renovação do repertório era, por vezes, apontada como causa de desinteresse do público, como aconteceu com *Norma* em 1944, quando o crítico sugeriu que sua baixa audiência era devido às obras mais conhecidas despertarem maior interesse.⁴⁴⁰

Moritz, ao comentar sobre o teatro lírico em Porto Alegre, afirma que,

em matéria de teatro lírico, Porto Alegre era – e continua sendo – uma praça muito cobiçada. Havia um público certo e de modestas exigências, ainda agarrado a velhos chavões, constituindo reduto pouco propício a renovações e sensivelmente alienado a tudo quanto vinha impondo a evolução da arte lírica. Esta alienação, de resto, não era fenômeno específico por estas bandas provincianas. Noutros centros mais adiantados e próximos daqui, notava-se uma reação para sacudir rançosos sistemas operistas. Mas, os resultados eram lentos. O natural receio do repúdio a transformações de qualquer ordem e uma dose substancial de comodismo sufocavam os mais nobres propósitos, estancavam todas as fontes de energia, extinguíam as mais vivas luzes do discernimento.⁴⁴¹

Como parte das estratégias para a aceitação da renovação do repertório, estava a publicação de resumos das óperas na imprensa, como foi o caso de *Les contes d'Hoffmann* em 1946,⁴⁴² assim como a intensa divulgação na imprensa, onde eram diariamente publicados textos sobre os intérpretes, as temporadas e a Sociedade, numa acirrada tentativa de despertar o interesse do público e lotar os lugares do teatro.

Os recursos materiais e os recursos humanos também precisam ser considerados na hora da escolha do repertório. Os recursos materiais necessários para montar uma ópera são bastante dispendiosos: o guarda roupa, os cenários, a iluminação, o material da orquestra, um local apropriado, entre tantos outros. Entretanto, o

⁴³⁹ TEMPORADA Artística do Orpheão Rio Grandense em 1949. **Bastidores**, Porto Alegre, n.2, p. 16, abr.-jun. 1950. A citação completa pode ser lida no Capítulo 2 desta Tese, p. 124.

⁴⁴⁰ OBINO, Aldo. *Norma* no Orfeão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jul 1944, p. 6.

⁴⁴¹ MORITZ, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁴² HOJE à noite, no S. Pedro, estréia absoluta da famosa ópera “Contos de Hoffmann”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jul. 1946, p. 8.

investimento em recursos materiais para inovar no repertório de uma temporada ficava restrito ao guarda roupa e aos cenários, uma vez que os outros itens eram necessários para todas as óperas, independentemente se já tivessem sido encenadas pelo Orpheão ou não. Em 1946 o Orpheão possuía dezoito óperas montadas⁴⁴³, sendo que, com pequenos retoques, os materiais poderiam ser aproveitados ano a ano e, com um pouco de criatividade, poderiam, quem sabe, ser adaptados a novas óperas. Os recursos humanos era o que demandava maior atenção para que houvesse a inovação do repertório das temporadas líricas.

Vimos que não era tarefa fácil a logística da contratação do elenco. Por vezes confusões acarretaram na vinda de dois cantores para o mesmo papel, ou a interpretação era de péssima qualidade, talvez devido à má escolha do intérprete para determinado papel. Ou ainda, o comprometimento dos cantores com outros teatros, restringindo a disponibilidade de atuar no Orpheão. Também precisamos considerar que os coros eram formados por amadores, sem grande experiência e que, para piorar a situação, se renovavam a cada ano. É natural que escolhessem as mesmas óperas para encenarem, pois era o repertório que conheciam, que estavam acostumados a ouvir. Seria muito mais fácil, pois aprendiam “de ouvido”, afinal já haviam assistido o repetido repertório muitas e muitas vezes. Um repertório com que os coros não estivessem familiarizados demandava maior tempo e mais intensidade no seu preparo, exigindo investimentos altos. Certamente estes fatores pesavam em muito na escolha do repertório. Não era possível encenar uma ópera que não estivesse ao alcance de ser interpretada pelos coros disponíveis, bem como os intérpretes dos protagonistas tinham que ser escolhidos adequadamente. Para Becker, “a oferta de recursos humanos para os mais diversos projetos artísticos é constituída por aqueles que estão aptos para executar as várias tarefas especializadas requeridas e que se apresentem disponíveis para tal”.⁴⁴⁴

Enfim, é certo que, mesmo com alguma resistência do público e dificuldades em adequar os recursos humanos e materiais, o Orpheão realizou inovações em seu repertório. Outras vezes, optou pelo repertório conhecido, apostando na aceitação do público. Ele foi adaptando suas escolhas, de acordo com o que tinham disponível, tentando fazer o melhor possível para apresentar temporadas líricas com êxito.

⁴⁴³ TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 jul. 1946, p. 7.

⁴⁴⁴ BECKER, *op. cit.*, p. 87.

Considerações finais

Neste trabalho foram abordados aspectos da história do Orpheão Rio Grandense. Viu-se que esta instituição musical teve uma significativa importância para Porto Alegre durante suas duas décadas de existência. Não fosse por ela, as temporadas líricas dificilmente aconteceriam com a regularidade com que foram realizadas entre os anos de 1944 e 1951, pois os altos custos exigidos para tamanha empreitada não permitiam que muitos empreendedores se interessassem por elas. Foi preciso uma grande dose de persistência e talvez certo grau de teimosia por parte dos dirigentes do Orpheão para que insistissem até a última possibilidade. Foram várias tentativas até que definissem os rumos que tomariam para enfim decidirem-se pela arte lírica, e certamente foi em uma destas tentativas de sobreviver que eles tiveram a ideia de transformar-se também em uma Sociedade de Concertos. Com isso, junto com as outras duas entidades que tinham os mesmos objetivos, o Orpheão movimentou a vida cultural de Porto Alegre de uma forma sem precedentes, promovendo apresentações artísticas quase que diariamente. Algumas delas chegaram ao ponto de serem apresentadas pela manhã por não haver locais disponíveis no turno da noite, evidenciando a intensidade das promoções artísticas. Não eram porém, somente em quantidade que chamavam atenção, mas também em qualidade. Artistas de renome internacional de vários países passaram pela capital gaúcha, oportunizando aos porto-alegrenses o contato com diferentes culturas, como por exemplo, a vinda do Ballet Hindú, em 1951.

Procurei abordar o Orpheão como uma instituição coletiva, analisando os diversos setores que participavam dos eventos. Foi possível dar mais ênfase às temporadas líricas pela quantidade e qualidade das informações contidas nas fontes utilizadas na pesquisa. Procurei esmiuçar os detalhes financeiros especificando seus custos e lucros para entender o porquê da interrupção de atividades em pleno êxito da Sociedade, mesmo que aparente.

É curioso que o tema desta Tese nunca tenha chamado a atenção para nenhum outro trabalho acadêmico até então. Talvez a dificuldade de reunir e cruzar as diversas e alastradas fontes tenha sido desanimador para quem o tentou, pois acho pouco provável que sua importância tenha passado despercebida até aqui. A extensão do tema me obrigou a selecionar os aspectos que julguei mais relevantes, fazendo-me optar pela escrita de uma biografia do Orpheão Rio Grandense. Julguei ser necessário, como

primeiro trabalho sobre a instituição, relatar os principais aspectos daquela que foi uma das mais importantes articuladoras culturais de Porto Alegre nos anos 1930 e principalmente nos anos 1940.

Mas entendo que ainda há muitas histórias a serem contadas, tanto do próprio Orpheão como das diversas histórias que se entrecruzaram com ele. A história do músico Roberto Eggers me levou à história do Orpheão assim como a história do Orpheão nos leva a uma série de questões que podem ser desenvolvidas e transformadas em temas relevantes de pesquisas acadêmicas e grandes contribuidoras para a musicologia brasileira.

A questão do amadorismo, por exemplo, é de suma importância para o entendimento da profissionalização dos músicos. O fato dos coros do Orpheão terem permanecido amadores ao longo de sua existência, mesmo quando as temporadas líricas se profissionalizaram, nos suscita a investigação sobre as circunstâncias que os levaram a essa permanência. A comparação com o amadorismo em outras Artes, como a Dança, o Teatro, etc. enriqueceriam o estudo e contribuiriam para o entendimento do termo “amador” no campo da Arte.

A presença e por vezes um papel de destaque das mulheres no Orpheão Rio Grandense é um tema que precisa ser aprofundado, uma vez que a atuação de algumas musicistas na instituição teve certa dose de pioneirismo em destacadas atividades. Mulheres como Conceição Teixeira, que redigiu a carta ao maestro Roberto Eggers e assumiu a regências dos coros na ausência dele, a coloca como representativa de mulheres que contribuíram para o fim de um papel de submissão e subordinação feminina. Bem como o próprio coro feminino estabelecido na década de 1930 no Orpheão merece ser esmiuçado para se entender sua dinâmica, objetivos e representatividades.

As críticas, que no presente trabalho se revelaram importantes fontes, merecem estudos específicos por conterem informações representativas da Arte em sua época. Uma análise crítica, com questionamentos a respeito dos seus autores, dos seus objetivos, do próprio jornal em que foram publicadas e das condições sociais e políticas vigentes no momento em que foram produzidas podem nos levar ao conhecimento de questões relevantes sobre o papel de mediação entre o público e o mundo artístico. Bem como uma série de outras questões que certamente surgirão ao pesquisador que se dedicar a esse tema.

Outra questão de extrema relevância abordado nesta Tese e que merece ser aprofundado é o papel do Orpheão Rio Grandense para a Educação Musical da sua época. Importante foram suas iniciativas específicas para esta área, como a escola lírica, a participação em concertos de Conceição de Barros Barreto ou as aulas dadas por Léo Schneider aos primeiros integrantes do coro criado em 1930, mas a questão pode ir além destas iniciativas. Se considerarmos iniciativas como a apresentação lírica oferecida aos operários porto-alegrenses em 1947, quando encenaram a ópera *Don Pasquale* no Cine Theatro Thalia⁴⁴⁵, por exemplo, podemos abordar o quanto esses eventos contribuíram para a formação de público para a arte lírica. De um público, aliás, que dificilmente teria acesso a este tipo de arte. A Revista Bastidores, que por si só merece um estudo específico por sua variedade de conteúdos, também se inclui como contributiva para a área da Educação Musical. Temos um exemplo de seu uso específico para isso quando a revista de número 3 foi requisitada pelas professoras de música das escolas públicas por conter uma biografia de Carlos Gomes, pois desejavam trabalhar com seus alunos sobre o compositor brasileiro.⁴⁴⁶

O Orpheão como uma sociedade de concertos, se analisado conjuntamente com as outras instituições que tinham a mesma finalidade, cruzadas com dados quantitativos e qualitativos sobre salas de concertos e outros espaços existentes em Porto Alegre e as atrações trazidas no referente período, nos revelará aspectos da paisagem sonora da cidade dos anos 1940. A paisagem sonora de uma cidade revela hábitos próprios de cada espaço nos proporcionando a compreensão da dinâmica cultural de um determinado lugar.

São muitas as possibilidades de pesquisa que se abrem com este primeiro trabalho. Não me faltou vontade de continuar e desvendar as muitas perguntas que fiz no decorrer da pesquisa, mas fui vencida pelos prazos e pelo cansaço. Acabei por me render e fazer minhas as palavras de Becker: “a lição que tirei da minha experiência é, sobretudo, que nunca chegamos ao fim, mas paramos ocasionalmente para partilharmos com os nossos colegas aquilo que aprendemos.”⁴⁴⁷

O Orpheão Rio Grandense encerrou suas atividades em 1952 sem deixar uma instituição a sua altura para lhe substituir. Em se tratando de óperas, o Cine-Teatro Continente, instalado em frente ao Parque Farroupilha, recebeu em 1953 a Companhia

⁴⁴⁵ TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 ago. 1947, p. 5.

⁴⁴⁶ REVISTA Bastidores. **Revista Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, dez. 1952, p. 11.

⁴⁴⁷ BECKER, *op. cit.*, p. 19.

Lírica Nacional sob o patrocínio do Serviço Nacional do Teatro e no Teatro São Pedro, somente em 1955 aconteceu novamente uma temporada lírica. O empresário carioca João Batista de Campos Melo Filho organizou a encenação das óperas *La Bohème*, *La Traviata*, *La Tosca* e *Madama Butterfly* com direção artística de Edoardo de Guarnieri.⁴⁴⁸

Pablo Komlós também deu sua contribuição apresentando com a OSPA em 1953 e 1954 *La Traviata*, *Fidelio* (de Beethoven) e *Madama Butterfly* em forma de concerto. Em 1955 o maestro oferece a Porto Alegre a ópera *Haensel und Gretel*, de Engelbert Humperdinck reencenada no ano seguinte. Entre 1956 e 1958 aconteceram tímidas temporadas com esforços de Pablo Kómlós e Dante Barone. Em 1956 surge a Associação Lírica Porto-Alegrense (ALPA) tendo a sua frente, o Professor Frederico Gerling Jr. que passa a organizar as temporadas líricas no Teatro São Pedro. Em 1972 encerram-se as temporadas líricas nesse teatro com as *Bodas de Fígaro* numa realização da OSPA.⁴⁴⁹

Quanto a atuação como uma Sociedade de Concertos, Renaud Jung continuou a usar o nome do Orpheão para promover alguns concertos. De acordo com Caro,

em 1955 acentuou-se o declínio das temporadas internacionais do Teatro São Pedro. O Orfeão, que fora o mais ativo empresário da Capital gaúcha, abandonara a luta. Kurt Grave continuava trazendo bons artistas, mas também ele tornara-se bastante cauteloso. Houve, todavia, uma *andorinha* a *Pró-Arte*, sumida desde os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial, voltou a atuar em nosso meio, primeiramente sob a égide da sr^a Irma Nygaard e posteriormente propulsada pela dinâmica e incansável sr^a Eva Sopher.⁴⁵⁰

Os concertos continuaram a acontecer. Talvez não com a mesma intensidade dos anos 1940, mas aos poucos Porto Alegre foi ganhando novas instituições que movimentaram sua vida cultural. Como legado, o Orpheão deixa sua história, suas lutas, suas derrotas e suas conquistas que, junto com outras instituições musicais, abriu caminhos para novas formas de acontecer a vida cultural da cidade. Escrever sua história foi para mim uma forma de prestar uma homenagem a todos àqueles que fizeram parte dela e que, de alguma forma, ajudaram a construir a música de Porto Alegre.

⁴⁴⁸ MORITZ, Paulo Antônio. Ópera. In: DAMASCENO, Athos *et al.* **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975, p. 236.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 237-245.

⁴⁵⁰ CARO, Herbert. Concertos e Recitais 1900-1973. In DAMASCENO, Athos *et al.* **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975, p. 367.

Referências

Livros, artigos, teses e dissertações

ABREU, Alzira Alves. *et al.* **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: Pós 1930.** Rio de Janeiro: FGV, 2001.

ALMEIDA, Carla Beatriz de. A prosopografia ou biografia coletiva: limites, desafios e possibilidades. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26, 2011, São Paulo. **Anais.** São Paulo, jul. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=775. Acesso em: 11 fev. 2019.

ANDREOTTI, Décio. Theatro São Pedro – Sesquicentenário: encenações líricas. In: NEUBERGER, Lotário (Org.) **Centenários: antologia do Círculo de Pesquisas Literárias.** Porto Alegre: Ediplat, 2008. p. 39-94.

BALDAUF, João Sigismundo. Algo sobre os corais no Rio Grande do Sul. In: Simpósio de histórias da imigração e colonização alemãs no Rio Grande do Sul. 1. **Anais.** São Leopoldo, 1974.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte.** Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura.** Tradução: Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

CARO, Herbert. Concertos e recitais. In: DAMASCENO, Athos *et al.* **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975.

CASTRO, Enio Freitas e. A música no RGS na primeira metade do século XX. In: ENCICLOPÉDIA Rio-Grandense. **O Rio Grande Atual.** Canoas: Regional, 1957.

CERQUEIRA, Fábio vergara *et al.* Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional. **História** (São Paulo) vol. 27 n. 2 Franca 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742008000200007. Acesso em: 11 jan. 2018.

CERONI, Giovanni Costa. **A exposição do centenário da Revolução Farroupilha nas páginas dos jornais Correio do Povo e A Federação.** 2009. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2009.

CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. **Um século de ópera em São Paulo.** São Paulo: Guia Fiscal, 1954.

CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da Música do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. “Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa.” **Projeto história**, n.35 (2007), p. 253-270.

FISCHER, Luís Augusto; GERTZ, René E. *et al.* **Nós, os teuto-gaúchos**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1996.

FREIRE, Ana Luiza Gonçalves. **Tony Petzhold: uma vida pela dança**. Porto Alegre: Movimento, 2002.

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

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Música e políticas socioculturais: a contribuição do canto coral para a inclusão social. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. I, p. 91-109, jun. 2009.

GALVANI, Walter, **Um século de poder – os bastidores da Caldas Júnior**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GILIOLI, Renato de Souza Porto. “**Civilizando**” **pela música**: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910-1930). p. 2003. USP. Dissertação. 79. Disponível em: file:///C:/Users/K%C3%AAAnia/Downloads/renato.pdf. Acesso em: 04 jan. 2018.

GOLIN, Cida. **Aldo Obino: notas de arte**. Porto Alegre: MARGS, NOVA Prova; Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

GOLIN, Cida *et al.* **Teatro São Pedro: palco da cultura**. Porto Alegre: IEL, 1989.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho da predestinação**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

GUIMARÃES, Rafael. **A enchente de 41**. Porto Alegre: Libretos, 2013.

HENTSCHKE, Liane; OLIVEIRA, Alda. A educação musical no Brasil. *In*: HENTSCHKE, Liane (Org). **Educação Musical em países de línguas neolatinas**. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

ISMÉRIO, Clarisse. **Mulher: a moral e o imaginário**. 1889-1930. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. 7 ed. Campinas, S.P.: Unicamp, 2013.

LIMA, Maria José Chevitarese de Souza. **O canto coral como agente de transformação sociocultural nas comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho**: educação para liberdade e autonomia. Tese. UFRJ, Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS, 2007.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: DACANAL, José H.; GONZAGA, Sergius. (Org) **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 150-67.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas: histórias e memórias da cidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MONTEIRO, Mauricio. **A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MORITZ, Paulo Antônio. Ópera. In: DAMASCENO, Athos *et al.* **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975.

OLIVEIRA, Deisy de. **A música como instrumento de poder**. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

PEREIRA, Américo. **O maestro Assuero Garritano**. Niterói: Escola Industrial Dom Bosco, 1967.

PEREIRA, Éliton; VASCONCELOS, Miriã. O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária. In: **Musica Hodie**. Vol. 7, Nº 1, 2007.(p. 99-120).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A construção de uma Porto Alegre imaginária – uma cidade entre a memória e a história. In: GRIJÓ, Luiz Alberto (org). **Capítulos de história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 179-208.

RAMOS, Eloisa H. Capovilla da Luz; FIALKOW, Miriam Zeltzer; EGGERS, José Carlos. **Sociedade Orpheu: da história de um nome a identidade de um clube**. São Leopoldo: Sociedade Orpheu, 1998.

REVERBEL, Carlos. **Arca de Blau**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993.

SANTOS, Caetano Maschio. **Enio de Freitas e Castro (1911-1975) e a institucionalização da pesquisa folclórica no RS através da Associação Rio-Grandense de Música...** Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/136913/Poster_42021.pdf?sequence=2. Acesso em: 14 jan 2018.

SIMÕES, Julia da Rosa. A sala Beethoven (1931-32): música e cultura em Porto Alegre. In: **Revista da Graduação: Publicações de TCC**. v. 2, n. 1 (2009). PUCRS. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/feid/ojs/index.php/graduacao/article/view/5038/0>. Acesso em: 31 mar. 2018.

SIMÕES, Julia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SIMÕES, Julia da Rosa. **Na pauta da lei:** trabalho, organização sindical e luta por direitos entre músicos porto-alegrenses. 2016. 224 f. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

TRUSZ, Alice Dubina. A produção cinematográfica no Rio Grande do Sul. *In:* RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova história do cinema brasileiro.** São Paulo: Sesc, 2018.

VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo/ pensamentos. *In:* RIBEIRO, J. C. (Org.). **O pensamento vivo de Villa-Lobos.** São Paulo: Martin Claret, 1987.

WERNER, Kênia Simone. O lugar da imprensa na pesquisa musicológica: considerações sobre o Jornal *Correio do Povo* de Porto Alegre e a sociedade de canto Orpheão Rio-Grandense (1930-1952). *In:* ROCHA, Edite; PÁSCOA, Márcio; EUFRÁSIO, Vinícius (Orgs). Caderno de Resumos e **Anais** do IV SIMIBA e I Congresso ABMUS. Belo Horizonte: Escola de Música UFMG, 2016.

WERNER, Kênia Simone. **Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses:** a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984). 2012. 216 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

Sites

AGENDA LÍRICA. **Pablo Komlós (Regente).** Disponível em: <http://www.agendalirica.com/PabloKomlos>. Acesso em: 5 set 2015.

ARQUIVO Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=270. Acesso em: 01 jul 2018).

CATÁLOGO das Artes. Nelson Boeira Fäedrich. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Nelson%20Boeira%20Faedrich/>. Acesso em: 2 jul. 2019.

CAXIAS por Mancuso. Disponível em: <https://caxiaspormancuso.blogspot.com.br/2015/05/festa-da-uva-1950-foto-37-pavilhoes-da.html>. Acesso em: 19 jan. 2018.

CONCIERTOS Daniel México. Disponível em: <http://www.conciertosdanielmexico.com/conciertos.html> . Acesso em: 25 mai. 2019.

CORO masculino 25 de julho de Porto Alegre. **Origem.** Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.25brasil.com.br/coromascuino/historico.html>. Acesso em: 12 jan. 2017.

CORREIO do Povo. 16 jun. 2017. Movimento ao Expedicionário completa 60 anos em Porto Alegre. Disponível em:

<http://www.correiodopovo.com.br/Noticias/Geral/2017/6/620520/Monumento-ao-Expedicionario-completa-60-anos-em-Porto-Alegre>. Acesso em: 15 jan. 2018.

FESTA da uva. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Festa_da_Uva. Acesso em: 19 jan. 2018.

O ORFEÃO DO CLUBE PORTUGUÊS. Disponível em: <http://bibliotecaclubeportuguessp.blogspot.com.br/2013/06/orfeao-do-clube-portugues-primeira-parte.html>. Acesso em: 5 set. 2015.

Periódicos

A FESTA de Arte e Cultura. **A Federação**, Porto Alegre, 31 out. 1935.

A INAUGURAÇÃO da temporada lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 jul. 1944.

A ÓPERA “O Escravo”, de Carlos Gomes, revelada ao Rio Grande em prol da campanha do monumento do Expedicionário. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jul. 1945.

A ORGANIZAÇÃO do ensino da música no Rio Grande do Sul. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jun. 1940. Notas de Arte.

A ORQUESTRA sinfônica do Orfeão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 abr. 1947.

A PROXIMA estréia de “Noites Lyricas”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 set 1935.

A RÉCITA de amanhã de Noites Lyricas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 set. 1935.

A REPRESENTAÇÃO de Norma. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jul. 1944.

A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 ago. 1934.

A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 jul. 1934.

A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 ago. 1934.

A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1934.

A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jun. 1934.

A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jun. 1934.

A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jul. 1934.

A TEMPORADA lírica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 ago. de 1934.

A TEMPORADA lyrica de 1935. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 ago. 1935.

A TEMPORADA lyrica de 1935. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 ago. 1935.

A TEMPORADA lyrica de 1935. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 ago. 1935.

A TEMPORADA lyrica do Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 out. 1936.

A TEMPORADA lyrica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul. 1934.

A TEMPORADA no Rio. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 mar. 1948.

APRESENTAR-SE-Á, amanhã, o jazz de acadêmicos pernambucanos. **A Federação**, Porto Alegre, 4 out. 1935.

ASSOCIAÇÃO Rio-Grandense de Música – Temporada de 1948. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 mar. 1948.

ASSOCIAÇÕES. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 out. 1933.

CASINO Farroupilha. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 out. 1936.

CASSINO Farroupilha - Carlos Roldán fará sua estreia hoje. **A Federação**, Porto Alegre, 12 out. 1935.

CASSINO Farroupilha. **A Federação**, Porto Alegre, 7 out. 1935.

CASSINO Farroupilha. O brilhante êxito das estreias de ontem. **A Federação**, Porto Alegre, 6 nov. 1935.

CAXIAS do Sul comemora o 75º aniversário de imigração itálica. **Correio do Povo**, 24 fev. 1950.

CLUBE Haydn. Seu grande concerto pró-flagelados. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 17 out. 1936.

COMPANHIA lyrica Dora Solima. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 01 out. 1936.

COMUNICAÇÃO e apelo. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 2, p. 31-2, abr./jun. 1950.

COMUNICAÇÃO. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 ago. 1948.

CONCERTO orpheonico no Theatro São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 ago. 1940. Notas de Arte.

CONCERTO orpheonico. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 ago. 1940.

CORAÇÃO mata o jornalista Paulo de Gouvêa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 2 mar. 1988.

DON Pasquale de Donizetti. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jul. 1944.

EDITAL Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 jul. 1946.

ENIO de Freitas e Castro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 nov. 1946.

EXPOSIÇÃO de Flôres. **A Federação**, Porto Alegre, 26 set. 1930.

FALSTAFF. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 30 dez. 1952.

GOUVÊA, Paulo. Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 nov. 1936.

GOUVÊA, Paulo. Temporada lyrica do Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 out. 1936.

GOUVÊA, Paulo. Temporada lyrica do Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 out. 1936.

GOUVÊA, Paulo. Temporada lyrica do Orpheão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 out. 1936.

HOJE – Imperial P.R.H. 2 – Rádio Farroupilha. **A Federação**, Porto Alegre, 8 out. 1935.

HOJE à noite, no S. Pedro, estréia absoluta da famosa ópera “Contos de Hoffmann”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jul. 1946.

HOJE, no São Pedro, o sarau de aniversário da Associação de Cultura Artística. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 set. 1946.

HOJE, no São Pedro, o sarau de aniversário da Associação de Cultura Artística. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 set. 1946.

JUNG, Renaud. O Orpheão Rio Grandense... **O Momento**. Caxias do Sul, 11 mar. 1950. Ano XVIII N° 882 Disponível em : <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=104523&pagfis=4372&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 23 jan. 2018.

MADAME Butterfly. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 set. 1949.

NOITES Líricas - Uma palestra com Emilio Baldino, seu incansável animador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 ago. 1935.

NOITES Líricas, a brilhante organização de Emílio Baldino. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 ago. 1935.

NOITES Lyricas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 jun. 1932.

NORMA no Orfeão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jul. 1944.

NORMA no Orfeão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jul. 1944.

NOTAS de Arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 jul. 1945.

NOTAS de Arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 mai. 1933.

NOTAS que não vêm na partitura. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 13 out. 1936.

O 10º ANIVERSARIO do Orpheão Rio Grandense. Periódico não identificado - Acervo Roberto Eggers (MHVSL).

O CICLO Orquestral de Koellreutter. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 mar. 1950.

O JULGAMENTO do público e da crítica. **Bastidores**, Porto Alegre, n 4, p. 31-2, abr. 1952.

O MARAVILHOSO côro feminino da temporada lírica de 1934. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 15 jul. 1934.

O ORFEÃO Rio Grandense constrói sua sede. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 out. 1944.

O ORFEÃO Rio-grandense, o maestro Eggers e uma história que precisa ser contada... **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 12 out. 1936. Radio.

O ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 set. 1930, contracapa.

O ORPHEÃO Riograndense, o maestro Eggers e uma história que precisa ser contada. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 12 out. 1936.

O REGENTE Pablo Komlos em P. Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 jun. 1945.

O REGENTE Pablo Komlos em P. Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 jun. 1945.

O SUCESSO do Pavilhão Cultural. **A Federação**, Porto Alegre, 22 out. 1935.

O TE-DEUM da Victoria. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 out. 1930.

OBINO, Aldo. “Aida”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 out. 1950

OBINO, Aldo. “Don Pasquale”, de Donizetti. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jul. 1944.

OBINO, Aldo. “La Traviata”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 ago. 1947

OBINO, Aldo. “Madame Butterfly”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 jul. 1946.

OBINO, Aldo. “Tosca”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jul. 1946.

OBINO, Aldo. A eloquencia de Lucia. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 jul. 1947.

OBINO, Aldo. A extraordinária récita de Tosca. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 set. 1949.

OBINO, Aldo. A reanimação de Don Pasquale. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 jul. 1945.

OBINO, Aldo. A récita de “Lucia de Lammermoor”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 out. 1951.

OBINO, Aldo. A recita de “norma”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 jul. 1947.

OBINO, Aldo. A recita de Carmen. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 set. 1949.

OBINO, Aldo. A récita de Carmen. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 set. 1949.

OBINO, Aldo. A récita de Otelo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 jul. 1947.

OBINO, Aldo. A representação de Norma. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jul. 1944.

OBINO, Aldo. Abertura da temporada lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jun. 1945.

OBINO, Aldo. Abertura da temporada lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jun. 1945.

OBINO, Aldo. Carmen finou a temporada lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 ago. 1947.

OBINO, Aldo. La Boheme. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 set. 1949.

OBINO, Aldo. La Traviata. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 out. 1950.

OBINO, Aldo. La Traviata. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 out. 1950.

OBINO, Aldo. La Traviata. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 out. 1950.

OBINO, Aldo. Madame Butterfly. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 out. 1950.

OBINO, Aldo. Madame Butterfly. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 out. 1950.

OBINO, Aldo. Madame Butterfly. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 set. 1949.

OBINO, Aldo. Na ambiência de Rigoletto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 jul. 1947.

OBINO, Aldo. No ciclo de Verdi. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 jul. 1945.

OBINO, Aldo. No limiar da estação lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 set. 1949.

OBINO, Aldo. No lírico francês. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 jul. 1947.

OBINO, Aldo. No termo da jornada lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 out. 1949.

OBINO, Aldo. Norma no Orfeão Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jul. 1944.

OBINO, Aldo. Norma no Orfeão Rio-Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jul. 1944.

OBINO, Aldo. Nos caminhos da ópera. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 out. 1949.

OBINO, Aldo. O Escravo – Espetáculo bandeirante pró-monumento ao expedicionário. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jul. 1945.

OBINO, Aldo. O lirismo francês. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 out. 1950.

OBINO, Aldo. O Trovador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 2 ago. 1946.

OBINO, Aldo. O Trovador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 jul. 1945.

OBINO, Aldo. Reabilitação de “Carmen”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 jul. 1946.

OBINO, Aldo. Recita de Tosca. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 out. 1951.

OBINO, Aldo. Rigoletto no Orfeão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 out. 1951.

OBINO, Aldo. Temporada lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 jul. 1946.

OBINO, Aldo. Tosca. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jul. 1945.

OBINO, Aldo. Um vibrante Trovador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 jul. 1947.

ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 set. 1943.

ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 abr. 1950.

ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 abr. 1950.

ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 jul. 1951.

ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do povo**, Porto Alegre, 4 set. 1943.

ORFEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 ago. 1949.

ORPHEÃO Rio Grandense e o seu grande espetáculo de arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 mai. 1933.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, 16 de mai. 1933.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 mai. 1932.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 mar. 1948.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 jun. 1933.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 mai. 1933.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 abr. 1931.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 mar. 1934.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 dez. 1931.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 fev. 1933.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 set. 1948.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 17 set. 1930.

ORPHEÃO Rio-Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 de mar. 1950.

ORPHEÃO Rio-Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 set. 1930.

ORPHEÃO Rio-Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 abr. 1931.

ORPHEÃO Rio-Grandense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 jan. 1931.

OS AUXÍLIOS governamentais a cultura. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 24-5, dez. 1952.

OS NOVOS cantores da temporada. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 jul. 1947.

OUVINDO os interpretes principaes da opera “Farrapos”... **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 set. 1936.

OUVINDO os interpretes principaes da ópera “Farrapos”... **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 set. 1936.

PALESTRANDO com Maria Henriques. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 jul. 1945.

RENAUD Jung. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 34-7, dez. 1952.

REVISTA Bastidores. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, dez. 1952.

RIBEIRO, João de Souza. “Farrapos”. **A Nação**, Porto Alegre, 30 out. 1940.

RIGOLETTO no Teatro São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 jul. 1944.

SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jun. 1980. Caderno Domingo.

SERÃO de arte lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 jul. 1944.

TEATRO cinco de setembro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 set. 1950.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 jul. 1946.

TEMPORADA artística de 1951. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 43-8, dez. 1952.

TEMPORADA artística de 1953. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, s/p., dez. 1952.

TEMPORADA artística do Orpheão Rio Grandense em 1949. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 2, p. 16-19, abr./jun. 1950.

TEMPORADA lírica do Metropolitan Opera House. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 34-7, dez. 1952.

TEMPORADA Lírica do Orfeão Rio-Grandense. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 11 out. 1936.

TEMPORADA lírica em Caxias. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 fev. 1950.

TEMPORADA lírica oficial do Estado de 1950. **Bastidores**, Porto Alegre, n. 4, p. 40-4, dez. 1952.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 jul. 1946.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 mai. 1946.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 2 jul. 1946.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 de jul. 1946.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 mai. 1946.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 de jul. 1946.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 ago. 1947.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 mai. 1946.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 mai. 1946.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 jul. 1944.

TEMPORADA lírica oficial do estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 set. 1950.

TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 set. 1950.

TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 2 jul. 1944.

TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jun. 1947.

TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 jul. 1947.

TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 jul. 1946.

TEMPORADA lírica oficial. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 jun. 1945.

TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 jul. 1947.

TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 jul. 1944.

TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 set. 1949.

TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jul. 1944.

TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jul. 1944.

TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 24 jul. 1947.

TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 out. 1949.

TEMPORADA lírica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 jun. 1951.

TEMPORADA lyrica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 jun. 1934.

TEMPORADA lyrica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 jun. 1934.

TEMPORADA lyrica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 jun. 1934.

TEMPORADA popular de óperas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 ago. 1934.

TENOR Alves da Silva. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 jul. 1944.

THEATRO São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 ago. 1935.

THEATRO São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 out. 1936.

THEATRO São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 mai. 1931.

TONY Seitz Petzhold. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 mar. 1948.

TRANSFERIDA para quinta-feira a estréia de “Noites Lyricas”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 set. 1935.

TRÊS brilhantes artistas argentinos vão atuar no Cassino. **A Federação**, Porto Alegre, 7 out. 1935.

UM ESPETÁCULO de Rádio Revista organizado pela P. R. C. – 2 no Auditório da exposição. **A Federação**, Porto Alegre, 22 out. 1935.

VAIADOS. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, 8 nov. 1945.

Outros

EGGERS, Roberto. **A nossa terra natal**. 1941. 1 partitura manuscrita (1 p.). Voz. MHVSL.

GOUNOD, Charles. **Ave Maria**. (Arranjo de Roberto Eggers, 1946). 1 partitura manuscrita. Voz. MHVSL.

ORPHEÃO Rio Grandense. **ÁLBUM fotográfico**. Várias datas, Biblioteca Central da UFRGS.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Estatutos**. Porto Alegre, Oficinas Gráficas da Imprensa oficial, 1947. IHGRGS.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Fichas cadastrais**, 1930 a 1959, Porto Alegre, Acervo da Banda Municipal de Porto Alegre, AMPAMV.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Livros de Autógrafos**, 1925-1952, Biblioteca Central da UFRGS. 4 livros.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Uma audição da sua escola lírica, 1951, Arquivo da OSPA.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica comemorativa da Festa da Uva, 1950, Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1950, Acervo Roberto Eggers, MHVSL. Espetáculos Populares.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1945, Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1946, Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1947, Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1949, Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

SCHENEIDER, Leo. **Canção do Exílio**. 1931. 1 partitura. Voz. Disponível em: <http://partiturasdeleoschneider.blogspot.com/>. Acesso em: 30 mai. 2017.

TEIXEIRA, Conceição A. et al. [**Carta**] [1936], Porto Alegre [para] EGGERS, Roberto, Porto Alegre. 2f. Solicitam que Roberto Eggers não deixe a direção do coro do Orfeão Rio-grandense. MHVSL.

ANEXOS

ANEXO A – Transcrição da ata de fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA

Aos dezessete dias do mês de dezembro de 1949, na sede do ORPHEÃO RIO GRANDENSE, reuniu-se sua diretoria com a presença de RENAUD JUNG – Presidente, OLINOR DAL SASSO – 1º Secretário, ROBERTO VASQUEZ – 1º Tesoureiro, LUCIEN J. THYS – 2º Tesoureiro, CIRILO SEGANFREDO – Secretário Geral. Da Diretoria não se achava presente o Sr. Dr. DINIZ K. CAMPOS, Vice-Presidente, por estar licenciado e, na ocasião ausente da Capital Federal. Compareceu o Conselho Deliberativo, com a presença de todos os seus membros titulares: FERNANDO D. KESSLER – Presidente, WILLY WILLVOCK – Secretário, ALFREDO HOFFMANN, ANTONIO DANESI, IVAN BARRIOS, ALFREDO DANNIN, OSCAR RUSCHEL, PEDROTTI HENGIST, NICOLA SORIERO, INACIO FRÜSTOCKEL. Achavam-se presentes também os Srs. Associados: Dr. PAULO HECKEL, Maestro ROBERTO EGGERS, DANTE APOLO FONTES, PEDRO ALOISIO DE ALCANTARA FILHO, CLOTARIO BARBOSA – DD. Presidente do Sindicato dos Músicos de Porto Alegre, HIPÓLITO Von POSER, TESEO MAINIERI, CLOVIS LEITE, Sr. JOÃO BATISTA DE CAMPOS MELLO FILHO – Diretor da Revista BRASIL MUSICAL, que se edita no Rio. Ficou deliberado por decisão unânime, a criação e fundação de uma Sociedade Sinfônica, sob o título e denominação de ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE. Constituída sob forma de Sociedade Civil, com Estatutos próprios, que a seguir reproduziremos, ficando a dita Sociedade diretamente ligada ao ORPHEÃO RIO GRANDENSE, entidade essa que desde 1945 tem realizado em nossa capital, com a colaboração do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, quatro Ciclos Sinfônicos, dirigidos respectivamente pelos Maestros CARLOS ESTRADA e ERNESTO MEHLICH, sendo consequentemente esta sociedade a mais credenciada para colaborar diretamente com a Entidade ora fundada. No momento da fundação pelos sócios fundadores presentes foram eleitos para constituírem a Diretoria transitória e inicial da ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE : CLOVIS LEITE – Presidente, CLOTARIO BARBOSA – Vice-Presidente, Dr. PAULO HECKER – Secretário, ROBERTO EGGERS – Tesoureiro.

ANEXO B – Transcrição da ata da assembléia geral declarando extinção da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

Aos trinta e um dias do mês de outubro do ano de mil novecentos e cinquenta, na sede do Orpheão Rio-Grandense, reuniram-se em Assembléia Geral os sócios da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e aclamaram, para presidir a sessão, o Dr. Francisco Machado Villa. Aberta a sessão, expôs o Sr. Presidente a finalidade da presente assembléia, que se reunia para deliberar sobre a continuidade ou extinção da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Após amplas discussões, ficou apurado que a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre não se acha em condições de preencher as suas finalidades, em consequência da falta de meios financeiros. Procedida a chamada de sócios, verificou-se existir o *quorum* legal previsto pelo artigo nono dos Estatutos. Após uma série de deliberações, foi votada, por unanimidade dos sócios presentes, a extinção da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, nos termos do artigo acima referido. Em virtude da resolução da Assembléia Geral, o Sr. Presidente declarou extinta a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, determinando a averbação da presente ata, na forma da lei. Eu, Francisco Machado Villa, na qualidade de secretário, datilografei a presente ata, que vai por mim assinada, pelo Sr. Presidente e subscrita pelos demais sócios que participaram da Assembléia Geral. Porto alegre, 31 de outubro de 1950.⁴⁵¹

⁴⁵¹ CORTE REAL, *op. cit.*, p. 99.

ANEXO C – Transcrição da carta do coral feminino a Roberto Eggers

Exmo. Sr. Maestro Roberto Eggers

Cordiais saudações

A Comissão abaixo assinada, dirige-vos a presente moção, assinada por todas as componentes do Coro Feminino do Orpheão Rio-Grandense, afim de vos expor o seguinte:

Sabedoras de que V. S. tencionava abandonar o cargo de Maestro Concertador e Diretor da Orquestra do Orpheão Rio-Grandense, e conhecendo em parte as razões que vos induzem a tal gesto, julgamos nosso dever apelar a V. S. para abandonar vossa intenção.

É o Orpheão Rio-Grandense uma sociedade de Cultura Artística que se tem imposto ao carinho e admiração de todos aqueles que com fervoroso e acendrado amor, dedicam as suas horas de lazer em defesa do engrandecimento da Arte e da Música e de todos aqueles que sentem em seu íntimo o júbilo patriótico que se tem alcançado pela realização de obras de real valor que dignificam e que orgulham aos mais indiferentes. Nestas realizações que enobrecem e enaltecem os sentimentos éticos de um povo, temos merecido de toda parte os mais sinceros encômios pois serão poucos os casos similares, em que, um núcleo relativamente pequeno de amantes da Divina Arte, unicamente contando com seus próprios esforços e valores, tenha atingido e conquistado tão desvanecedoras vitórias.

Inegável, a mais justiceira e legítima coroa de louros, cabe a V. S., pelo vosso calor artístico e pessoal, pelo vosso esforço dinâmico e desinteressado, em torno dessa finalidade única e brilhante: “Impor em nossa terra, vitoriosamente, a sublime arte lírica”.

Maestro Eggers, baseadas nas ponderações acima, no sentimento de comunhão íntima que nos liga, todos unidos debaixo da mesma flâmula vitoriosa e heróica que se chama “Orfeão Rio-grandense”, sentimo-nos profundamente chocadas ao cogitar deste vosso gesto que nos privaria da companhia simpática e laboriosa de vossa pessoa em nosso meio, e que importaria também no desmoronamento desta obra que, com tanto sacrifício, vós mesmo elevastes a um nível de pujança e grandeza.

Não desejaríamos que a admiração que vos dedicamos fosse empanada pela inclusão em nossas fileiras de certo elemento, inclusão que comportaria no afastamento

de todas nós que, por várias razões, e mesmo por proibição de nossas famílias, nos veríamos impedidas de cooperar em torno de tão grandiosa obra.

Todas as considerações aqui formuladas vos devem ter parecido justas, razão pela qual, esperamos, com vivo interesse, que obtenhamos uma resposta satisfatória ao apelo que vos dirigimos pois acreditamos que tendes encontrado em nosso convívio e em nossa sincera amizade, algo que em parte, possa amainar os dissabores que todo o mister traz consigo.

Esta certeza que vos anima, está baseada no fato de que nunca soubeste desmerecer do elevado conceito que a vosso respeito formulamos.

Com elevada estima e consideração

A Comissão.

ANEXO D – Transcrição dos estatutos do Orpheão Rio Grandense

ESTATUTOS DO ORPHEÃO RIO GRANDENSE – 1947

CAPÍTULO I

DA CONSTITUIÇÃO DA SOCIEDADE

Art. 1.º - O Orpheão Rio Grandense, fundado nesta cidade de Porto Alegre, aos cinco dias do mês de Setembro de mil novecentos e trinta (5-9-1930) com sede própria, sobre terreno de propriedade do Estado, junto ao Teatro São Pedro, é constituído por todos os sócios atualmente existentes e daqueles que forem admitidos futuramente; é de duração indeterminada.

& 1.º - Serão admitidos, na vigência deste Estatuto, como sócios, pessoas de ambos os sexos, sem distinção de nacionalidade, classe ou crença e de reconhecida idoneidade.

& 2.º - A sede e o foro do Orpheão serão na cidade de Porto Alegre.

Art. 2.º - O Orpheão Rio Grandense adotará para seu uso, as seguintes insígnias:

a) A bandeira toda branca, atravessada diagonalmente por três faixas nas cores verde, encanado, amarelo, tendo no centro o seu emblema, circundado pelos dizeres “ORPHEÃO RIO GRANDENSE” – “Fundado em 5-9-1930”.

b) Todos os papeis do Orpheão Rio Grandense, de serviços internos ou externos terão o seu emblema, sendo vedado, terminantemente, o uso deles em assunto estranho ao serviço social, proibição que é extensiva aos próprios Diretores.

c) O distintivo social terá o emblema do Orpheão Rio Grandense.

CAPÍTULO II

DOS FINS DA SOCIEDADE

Art. 3.º - O Orpheão Rio Grandense tem por objetivo:

& 1.º - Congregar os amadores da Arte Musical, vocal, dramática, coreográfica, etc., proporcionando ainda, quer com amadores, quer com profissionais, realizações desta natureza.

& 2.º - A medida de seu progresso e de acordo com as possibilidades econômicas e financeiras, poderá ser ampliado de suas finalidades e realizações por iniciativa da Diretoria e aprovação do Conselho Deliberativo.

& 3.º - Para tornar efetivo os fins a que se destina a Sociedade, serão criados Departamentos e Regulamentos indispensáveis ao seu funcionamento.

& 4.º - Os Regulamentos e Departamentos de que fala o parágrafo anterior serão organizados e criados pela Diretoria e sancionados pelo Conselho Deliberativo.

& 5.º - Em caso algum o Orpheão Rio Grandense imiscuir-se á em assuntos de caráter político, religioso, ou outros quaisquer que sejam os indicados neste artigo e seus parágrafos 1.º e 2.º.

Art. 4.º - Quando oportuno e de conveniência, o Orpheão Rio Grandense poderá construir nova sede em terreno próprio.

CAPÍTULO III

DA ADMISSÃO DOS SÓCIOS

Art.º 5.º - Poderão ser admitidos como sócios do Orpheão Rio Grandense todas as pessoas de ambos os sexos, sem distinção de nacionalidade, classe ou crença, e de reconhecida idoneidade.

Art.º 6.º - A admissão dos sócios será feita mediante proposta firmada por um sócio, contendo o nome por extenso do candidato, a idade, estado civil, nacionalidade, profissão, endereço para cobrança e correspondência.

Art.º 7.º - Qualquer candidato a sócio poderá, a juízo da Diretoria, ser recusado, podendo apelar para o julgamento da primeira Assembleia Geral Extraordinária a realizar-se, cuja decisão é inapelável.

Art.º 8.º - Os candidatos admitidos à matrícula, deverão pagar pontualmente a mensalidade de Cr\$ 10,00.

CAPÍTULO IV

DAS CATEGORIAS DOS SÓCIOS

Art.º 9.º - O quadro social do Orpheão Rio Grandense será composto de seis (6) categorias de sócios:

Sócios Fundadores
Sócios Protetores
Sócios Beneméritos
Sócios Honorários
Sócios Ativos
Sócios Contribuintes

a) “FUNDADORES” – Todos aqueles que constam da lista de Fundação desta Sociedade.

b) “PROTETORES” – Toda a pessoa física ou jurídica que contribuir com a quantia mínima de Cr\$ 500,00 ou aqueles que contribuir mensalmente com a importância de Cr\$ 50,00, ficando estes com o direito ao ingresso nos concertos.

c) “BENEMÉRITOS” – Todos aqueles que, por serviços relevantes, prestados à Sociedade, merecerem desta tal distinção.

d) “HONORÁRIOS” – Será admitido na categoria de sócio Honorário, todo aquele que obtiver este diploma da Assembleia Geral, mediante proposta fundamentada e a prova de haver prestado relevantes serviços à Sociedade ou à Arte Nacional, Estadual ou Municipal, ou ser pessoas que, pelas suas virtudes sociais, morais, intelectuais, honre a Sociedade com o figurar em seu quadro social.

e) “ATIVOS” – Todos aqueles que, a juízo dos Departamentos Técnicos, com a aprovação da Diretoria, possuam aptidões artísticas para colaborarem nos diversos setores previstos no parágrafo 1.º do Artigo 3.º, ficando isentos, quando em atividade, do pagamento da mensalidade.

f) “CONTRIBUINTES” – Todos aqueles que, além de possuírem as exigências do Artigo 5.º, satisfaçam as demais normas do presente Estatuto e demais Regulamentos, contribuindo com a mensalidade prevista no Artigo 8.º.

& único – Os títulos de benemerência e honoríficos, serão propostos pela Diretoria e conferidos pela Assembleia Geral.

CAPÍTULO V

DOS DEVERES DOS SÓCIOS

Art.º 10.º - Constituem deveres dos sócios:

& 1.º - Pagar em dia as suas contribuições sociais na Tesouraria da Sociedade ou ao cobrador pela mesma autorizado, sendo as mensalidades consideradas vencidas no dia primeiro do mês seguinte;

& 2.º - Participar, à Diretoria, por escrito, as alterações de nome, estado civil ou mudança de endereço;

& 3.º - Aceitar e desempenhar, gratuitamente, os cargos para que for eleito ou nomeado;

& 4.º - Tratar com urbanidade os sócios, Diretores, funcionários da coletividade, contribuindo para a boa ordem social;

& 5.º - Acatar os atos da Diretoria ou Assembleia Geral, e observar as disposições do Estatuto e Regulamentos existentes;

CAPÍTULO VI

DOS DIREITOS DOS SÓCIOS

Art.º 11.º - São direitos de todos os Sócios de qualquer categoria:

& 1.º - Fazer parte das Assembleias Gerais, Ordinárias e Extraordinárias;

& 2.º - Votar e ser votado para todos os cargos da Sociedade;

& 3.º - Tomar parte em todas as sessões que a Sociedade realizar com exceção das de Diretoria, salvo quando for convidado;

& 4.º - Propor, por escrito, quaisquer medidas que julgar conveniente para a Sociedade ou de vantagens para os associados;

& 5.º - Solicitar, por escrito, à Diretoria, providências sobre irregularidades que se derem nos diferentes ramos da administração da Sociedade;

& 6.º - Solicitar licença do quadro social até seis meses, por motivos justificados, ficando isento do pagamento da mensalidade durante o período que lhe for concedida;

& 7.º - Frequentar a Sede da Sociedade, obedecendo o regimento interno;

& 8.º - Requerer demissão quando quites com a Tesouraria da Sociedade;

& 9.º - Frequentar os concertos, livre de pagamento, que a Sociedade realizar anualmente em número não inferior a oito;

& 10.º - Gozar de abatimentos, a critério da Diretoria, nas Temporadas Artísticas.

CAPÍTULO VII

DAS PENALIDADES

Art.º 12.º - Será eliminado do quadro social mediante comprovação criteriosa e justificada, o sócio que:

- & 1.º - Sendo processado por crime infame, for condenado;
- & 2.º - Promover, por qualquer forma o descrédito da Sociedade ou de sua administração;
- & 3.º - For autor de publicidade injuriosa contra a Sociedade ou sua administração;
- & 4.º - Recusar indenização aos cofres sociais, por qualquer prejuízo material ou pecuniário que houver causado aos mesmos;
- & 5.º - Ficar em atraso de suas contribuições, além do prazo permitido pelo Estatuto;
- & 6.º - Quando sócios ativos, se desinteressarem das atividades artísticas ou não cumprirem com os competentes Regulamentos.

CAPÍTULO VIII

DA ADMINISTRAÇÃO

Art.º 13.º - A Administração da Sociedade ficará a cargo da Diretoria, eleita bianualmente, pela Assembleia Geral Ordinária, na primeira quinzena do mês de Setembro, podendo ser reeleita no todo ou em parte e será constituída dos seguintes membros:

- Presidente
- Vice Presidente
- 1.º Secretário
- 2.º Secretário
- 1.º Tesoureiro
- 2.º Tesoureiro

& 1.º - A eleição da Diretoria será feita por escrutínio secreto em sessão de Assembleia Geral Ordinária, convocada previamente. Em caso de empate, será concedido um voto a mais a favor do associado mais idoso;

& 2.º - Não poderão ser eleitos para cargo algum da Diretoria, Conselho Fiscal ou Conselho Deliberativo, os sócios que na ocasião se acharem em débito com a Tesouraria;

Art.º 14.º - Dado o caso de se darem uma ou mais vagas nos cargos de Diretoria, esta escolherá, de comum acordo com o Conselho Deliberativo, novos membros, interinamente, até a primeira sessão de Assembleia Geral que se reunir, mesmo que para tratar de outros assuntos, nessa ocasião a referida Assembleia ratificará a escolha no todo ou em parte ou escolherá novos membros para preencher os cargos vagos, dando sempre preferência, quando convir, aos que tiverem votos para os mesmos cargos por ocasião da última eleição;

Art.º 15.º - A Diretoria reunir-se-á, ordinariamente quinzenalmente em dia que determinará e extraordinariamente, quando convocada por ordem do Presidente, não podendo deliberar sem a presença da maioria dos seus membros em efetividade;

Art.º 16.º - Os Diretores que deixarem de comparecer a três sessões consecutivas, sem causa justificada, incorrerão na perda do respectivo mandato a juízo da Diretoria e aprovação do Conselho Deliberativo.

Art.º 17.º - Compete à Diretoria:

& 1.º - Administrar a Sociedade, agir em seu nome e defender os interesses da Coletividade, segundo as normas delineadas por este Estatuto e Regulamentos Internos;

& 2.º - Instituir espetáculos artísticos, em conformidade e observância às leis e Regulamentos Sociais;

& 3.º - Homologar ou retificar os atos das comissões Técnicas;

& 4.º - Criar os lugares necessários aos serviços da Coletividade, marcando os vencimentos e gratificações;

& 5.º - Nomear, suspender ou dispensar os funcionários e empregados da Sociedade;

& 6.º - Tomar mensalmente conhecimento do balancete da Tesouraria;

& 7.º - Designar os estabelecimentos de crédito em que deverão ser recolhidos, em conta corrente, as somas pertencentes a Sociedade;

& 8.º - Apresentar, mensalmente, a apreciação do Conselho Fiscal, os balancetes da Tesouraria e Razão, facultando-lhe inteiramente o exame dos diversos livros e documentos;

& 9.º - Organizar os Regulamentos e Regimentos dos diversos serviços montados pela Sociedade e modificá-los quando julgar necessário;

& 10.º - Dar interpretação ao texto deste Estatuto, nos casos de dúvida ou omissão, sujeitando-se a sanção da Assembleia que determinará doutrina;

& 11.º - Assinar os relatórios da gestão e aprovar os balanços anuais;

& 12.º - Publicar e distribuir anualmente, depois de julgados pela Assembleia, os trabalhos da Diretoria, em relatório, o mais minucioso possível, acompanhado dos saldos de balanço correspondente a cada uma das diversas rubricas;

& 13.º - Propor à Assembleia a concessão de títulos Honoríficos, com o parecer do Conselho Deliberativo, títulos esses que são:

a) Sócio Benemérito

b) Sócio Honorário

Os sócios Beneméritos terão todos os direitos dos sócios efetivos, podendo exercer qualquer cargo de eleição ou de nomeação, ficando porém isentos da contribuição “mensalidade”.

Art.º 18.º - Compete a cada um dos membros da Diretoria:

& 1.º - Informar com urgência, os papeis que lhe forem remetidos pela Secretaria e que tenham de ser despachados pelo Presidente;

& 2.º - Subscrever a correspondência ou publicações atinentes aos serviços a seu cargo, sujeitando-se previamente a sanção do Presidente;

& 3.º - Cumprir e fazer cumprir os despachos do Presidente, bem como as Deliberações da Diretoria;

& 4.º - Indicar ao Presidente medidas que julgar conveniente aos serviços da Coletividade, a nomeação, suspensão ou dispensa de qualquer empregado;

& 5.º - Apresentar, por escrito, para ser incluído no Relatório Anual, dados sobre os serviços a seu cargo;

& 6.º - Comparecer às reuniões da Diretoria, e sempre que possa à Sede Social para atender e fiscalizar os serviços a seu cargo;

Art.º 19.º - Ao Presidente, que é o Chefe do Poder Executivo, compete dirigir a Instituição de acordo com a Lei Social em vigor. Representá-la ativamente quando autorizado pela Diretoria e passivamente em Juízo ou fora dele, com a faculdade de constituir mandatários.

& 1.º - Convocar as reuniões de Assembleia Geral Ordinária e Extraordinária, de conformidade com o presente Estatuto, presidindo as respectivas sessões, até que se ache constituída a Mesa definitiva;

& 2.º - Marcar os dias para as sessões Ordinárias da Diretoria e convocá-la para as Extraordinárias, presidindo-as, manter a ordem e encaminhar a ordem dos trabalhos, tomando parte nas deliberações, tendo além do ordinário, o de qualidade, no caso de empate de votação;

& 3.º - Nomear comissões que se tornem necessárias aos interesses da Sociedade;

& 4.º - Suspender do exercício dos direitos e regalias mencionados neste Estatuto, ou Regulamentos Internos, os associados, comunicando oportunamente a Diretoria;

& 5.º - Nomear e dispensar os funcionários e empregados, dando ciência à Diretoria;

& 6.º - Despachar todos os papeis que não dependam de deliberação da Diretoria;

& 7.º - Autorizar o pagamento de todas as despesas da Sociedade, devidamente processadas, inclusive as gratificações concedidas de acordo com os Regulamentos Internos e não previstas no orçamento;

& 8.º - Ordenar, independente de autorização da Diretoria, as despesas extraordinárias de caráter urgente, que não se estendam além de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros);

& 9.º - Assinar certidões, atestados ou cartas de recomendações, as atas das sessões, diplomas, carteiras de identidade, a correspondência expedida às autoridades e entidades sociais e co-irmãs, bem como convites, ingressos e semelhantes para assistir reuniões e espetáculos artísticos promovidos pela Sociedade;

& 10.º - Assinar diplomas de sócio Honorários e Beneméritos, mensagens, circulares e correspondência de ordem geral;

& 11.º - Solicitar a quem de direito, autorização para fazer despesas extraordinárias, indicando os fundos respectivos;

& 12.º - Apresentar a proposta orçamentária para o exercício financeiro, no mínimo 60 dias antes das realizações;

& 13.º - Rubricar todos os livros da Sociedade, como sejam os das atas, de presença e de Contabilidade;

& 14.º - Redigir, em nome da Diretoria, o Relatório Anual, que será apresentado ao julgamento da Assembleia Geral, sujeitando-se previamente a aprovação da Diretoria e ao parecer do Conselho Fiscal, o qual será assinado por todos os Diretores em Exercício;

& 15.º - Visar os cheques juntamente com o Tesoureiro, quando for preciso retirar qualquer quantia dos Bancos;

& 16.º - Examinar a qualquer momento a escrita da Sociedade e providenciar sobre qualquer irregularidade encontrada;

& 17.º - Assinar Contratos ou Procuração, que tiver que fazer ou passar em nome da Sociedade, juntamente com o Tesoureiro;

& 18.º - Resolver os casos omissos neste Estatuto que demandem solução urgente, submetendo o seu ato na primeira reunião de Diretoria que se realizar;

& 19.º - Determinar as chamadas dos suplentes para ocupação interina ou efetiva dos cargos licenciados ou vagos, na Diretoria ou no Conselho Fiscal;

& 20.º - Assinar as propostas de admissão que preencham os requisitos exigidos por este Estatuto, submetendo à sanção da Diretoria as que tiver de reprovar, para deliberação;

& 21.º - Propor ao Conselho Deliberativo a criação de Departamentos Técnicos, submetendo ao mesmo a sua Regulamentação;

& 22.º - Proceder ou terminar a abertura de sindicância ou inquérito ex-ofício ou a pedido, sobre qualquer irregularidade ou falta verificada em qualquer setor da Sociedade;

& 23.º - Atender toda e qualquer solicitação dos Conselhos Deliberativos e Fiscal, no qual se referir aos serviços destes órgãos;

& 24.º - Arrecadar por intermédio da Tesouraria, as rendas provenientes de espetáculos artísticos, realizados pela Sociedade ou com autorização sua, quer sejam elas apresentadas por dinheiro ou títulos;

& 25.º - Guardar, conservar e proteger qualquer bem móvel, imóvel ou outro que seja bem patrimonial da Sociedade;

Art.º 20.º - Ao Vice-Presidente compete:

& 1.º - Substituir, interinamente, o Presidente, no exercício de suas funções em seus impedimentos e licenças;

& 2.º - Auxiliar a Diretoria na administração geral da Sociedade.

Art.º 21.º - Ao 1.º Secretário compete:

& 1.º - Substituir o Vice-Presidente nas suas funções, nos casos de licença ou impedimentos;

& 2.º - Dirigir, de acordo com os Regulamentos Internos aprovados, a Secretaria;

& 3.º - Redigir e assinar todas as publicações ou correspondência em nome do Presidente ou da Diretoria;

& 4.º - Ter em ordem o expediente das sessões de Diretoria, redigir as suas atas, lendo-as e assinando-as, depois de aprovadas, juntamente com todos os membros presentes;

& 5.º - Oficiar aos sócios suspensos;

& 6.º - Assinar os avisos para reuniões de Diretoria, assembleia Geral Ordinária e Conselho Fiscal;

& 7.º - Assinar com o Presidente e o 1.º Tesoureiro, os Diplomas de qualquer natureza;

Art.º 22.º - Ao 2.º Secretário compete:

& 1.º - Substituir o 1.º Secretário nos seus impedimentos e licenças;

& 2.º - Superintender os serviços de matrícula dos associados, inclusive as carteiras de identidade;

& 3.º - Distribuir entre os associados os respectivos convites para os festivais, concertos ou outros quaisquer empreendimentos artísticos promovidos pela Sociedade a que aqueles tenham direitos a assistir gratuitamente.

Art.º 23.º - Ao 1.º Tesoureiro compete:

& 1.º - Responder por todos os haveres da Sociedade, ou por qualquer quantia que se ache sob sua guarda ou em mão de seus prepostos;

& 2.º - Arrecadar a receita de qualquer quantia que à Sociedade for devida ou doada;

& 3.º - Organizar, de acordo com a Diretoria e trazer em dia, a escrituração financeira da Sociedade;

& 4.º - Apresentar, mensalmente, em sessão de Diretoria, o balancete da Receita e Despesa e anualmente o balanço geral;

& 5.º - Assinar os cheques conjuntamente com o Presidente, quando seja necessário retirar qualquer quantia dos Bancos;

& 6.º - Assinar com o Presidente e o 1.º Secretário os diplomas;

& 7.º - Efetuar todos os pagamentos autorizados e com o PAGUE-SE DO Presidente;

& 8.º - Recolher nos Bancos designados pela Diretoria e em nome da Sociedade os saldos em dinheiro, não podendo conservar em seu poder quantia superior a Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros);

Art.º 24.º - Ao 2.º Tesoureiro compete:

& único – Substituir interinamente ao 1.º Tesoureiro nos seus impedimentos e licenças, assumindo em consequência, as respectivas responsabilidades.

CAPÍTULO IX

CONSELHO FISCAL

Art.º 25.º - Juntamente com a Diretoria, a Assembléa Geral elegerá com mandato de 2 anos, sem direito a reeleição, três membros para o Conselho Fiscal, residentes na localidade da Sede Social;

& 1.º - Conjuntamente com o Conselho Fiscal, serão eleitos três suplentes para servirem nos casos de renúncia ou impedimento dos efetivos, mediante convite da Diretoria;

& 2.º - Os membros do Conselho Fiscal não poderão ser reeleitos.

Art.º 26.º - São atribuições do Conselho Fiscal:

& 1.º - Examinar e fiscalizar todo o movimento da coletividade, pedindo esclarecimentos a quem de direito, para que todos os serviços do expediente e escrituração sejam feitos com clareza e pontualidade;

& 2.º - Solicitar da Diretoria todos os esclarecimentos que julgar necessários ou convenientes, os quais não poderão, em caso algum, ser recusados;

& 3.º - Conferir e visar os balancetes mensais que lhe forem apresentados pela Diretoria;

& 4.º - Examinar o Relatório e Contas anualmente apresentados pela Diretoria, analisando os atos administrativos praticados durante o exercício e emitir o respectivo parecer, de forma a orientar a Assembléa que deverá julgá-los;

& 5.º - Apresentar relatórios na reunião da Assembléa, sugerindo medidas que julgar conveniente ao interesse social;

Art.º 27.º - O Conselho Fiscal em sua reunião, proclamará um dos seus membros para presidir aos seus trabalhos, cabendo aos restantes as funções de Relator e Secretário;

& 1.º - O Conselho Fiscal deverá reunir-se pelo menos uma vez por mês na sede social, devendo os seus membros acompanhar com assiduidade os trabalhos da Diretoria;

& 2.º - O livros, documentos e quaisquer papeis pertencentes ao arquivo social confiados para exame do Conselho Fiscal não poderão, sob nenhuma alegação, sair da sede social.

CAPÍTULO X

DO CONSELHO DELIBERATIVO

Art.º 28.º - O Conselho Deliberativo será eleito bienalmente pela Assembléa Geral Ordinária, na primeira quinzena de Setembro, simultaneamente com a Diretoria, podendo ser reeleito no todo ou em parte e será constituída por tantos membros correspondentes a 20 por cada grupo de 1000 sócios;

& 1.º – O Conselho Deliberativo será composto no mínimo de 2/3 de brasileiros natos ou naturalizados, podendo o terço restante ser formado de estrangeiros que preencham as condições legais estabelecidas, por espécie, pelas leis do País;

& 2.º - Além das restrições quanto a nacionalidade mencionadas no parágrafo anterior, não poderão ser eleitos:

- a) os menores de 21 anos;
- b) os que, do sexo masculino, não estiverem quites com o serviço militar do país;
- c) os que estiverem sofrendo penalidades impostas pelo órgão competente da Sociedade;
- d) os que não tenham cultura suficiente para desempenhar o cargo;
- e) os que tenha sido condenados por crimes infames.

Art.º 29.º - Ao Conselho Deliberativo compete:

- a) Apreciar e aprovar os Regulamentos Internos, oriundos da Diretoria e a serem aplicados nos Departamentos criados ou a serem criados na Entidade;
- b) Discutir, apresentar sugestões e aprovar os programas artísticos elaborados pela Diretoria;
- c) Fiscalizar a integral aplicação dos Regulamentos aprovados;
- d) Julgar em segunda instância os recursos que lhe forem encaminhados pela Diretoria;
- e) Julgar da conveniência ou não dos cargos Técnicos e Funcionais, deliberando sobre o quantum das respectivas remunerações;
- f) Autorizar a Diretoria a fazer gastos extraordinários não previstos no orçamento;
- g) Deliberar sobre casos omissos, interpretando estes Estatutos e exercendo funções legislativas;

& 1.º - A metade pelo menos do Conselho Deliberativo deve ser constituída de sócios contribuintes escolhidos pela Assembléia Geral;

Art.º 30.º - O Conselho Deliberativo escolherá, por votação, entre seus membros, o seu Presidente e os seus primeiros e segundos secretários.

& único – O Conselho Deliberativo reunir-se-á, ordinariamente, uma vez por mês e a critério do seu Presidente, poderá reunir-se sempre que se tornar necessário, mediante prévio convite deste.

Art.º 31.º - No caso de empate nas votações do Conselho Deliberativo o Presidente terá direito ao voto de qualidade, ocasião única em que votará.

CAPÍTULO XI

DAS ASSEMBLEIAS GERAIS

Art.º 32.º - A Assembléia Geral, poder superior da Sociedade, será constituída pelos Associados maiores de 21 anos e em pleno gozo de suas prerrogativas.

& 1.º - As Assembléias Gerais Ordinárias terão lugar todos os anos no mês de Setembro em dia previamente determinado, para a prestação de contas da Diretoria e seu Relatório Anual e parecer do Conselho Fiscal e, bianualmente, por ocasião dessa mesma Assembléia, será eleita a nova Diretoria, o Conselho Deliberativo e o conselho Fiscal;

& 2.º - As Assembléias Gerais Extraordinárias poderão ser realizadas por convocação do Conselho Deliberativo, da Diretoria ou por um grupo de associados não inferior a 50 que por escrito, solicitarem ao Conselho Deliberativo a convocação de uma tal Assembléia, justificando o fim e determinando os assuntos a serem tratados;

& 3.º - Nas Assembléias Gerais Ordinárias poderão ser resolvidos outros assuntos que digam respeito a Sociedade e que sejam do interesse da mesma;

& 4.º - Nas Assembléias Gerais Extraordinárias não poderão ser discutidos outros assuntos que não sejam os constantes da exposição de motivos que determinaram a sua convocação;

& 5.º - Nas Assembléias Gerais todas as deliberações serão tomadas por maioria de votos e responsabilizam a unanimidade dos associados;

& 6.º - As Assembléias Gerais, tanto ordinárias quanto extraordinárias, serão presididas pelo Presidente da Diretoria, excetuando-se o caso de quando nas Assembléias Gerais Extraordinárias forem julgados atos da Diretoria, Conselho Deliberativo ou Conselho Fiscal. Quando tal suceder será escolhido para presidir a Assembléia e aclamado um dos sócios presentes;

& 7.º - Quando tratar-se, em Assembléia, de julgamento de membros de qualquer órgão diretivo, os mesmos ficam inibidos de votar;

Art.º 33.º - A Assembléia Geral Ordinária será convocada no mínimo com 8 dias de antecedência, mediante edital publicado na imprensa e afixado em lugar visível, na sede social;

Art.º 34.º - A Assembléia Geral Extraordinária será convocada com 30 dias de antecedência com edital publicado na imprensa oficial, imprensa livre e por convites dirigidos individualmente a cada um dos associados, indicando expressamente a ordem do dia.

Art.º 35.º - O número legal para o funcionamento, tanto das assembléias Gerais Ordinárias como Extraordinárias, em 1.º convocação é de 50 e mais um da soma dos sócios, beneméritos, ativos e contribuintes.

Art.º 36.º - Se não houver número legal para o funcionamento da Assembléia na hora designada, esta será transferida automaticamente para uma hora mais tarde, quando funcionar com qualquer número de associados enumerados no artigo anterior.

Art.º 37.º - Para a eleição da Diretoria, Conselho Deliberativo e Conselho Fiscal, a Assembleia aclamará um dos sócios presentes para dirigir os trabalhos, o qual completará a mesa com a indicação de dois secretários e dois escrutinadores.

& 1.º - Os trabalhos de apuração serão feitos por esta mesa e uma vez concluídos, serão registrados em ata, redigida pelo 1.º Secretário da mesa e assinada por todos os seus componentes;

& 2.º - Não serão computados votos cujos nomes estejam ilegíveis.

Art.º 38.º - À apuração podem assistir os sócios em geral, mas sem a faculdade de usarem a palavra nem de qualquer outra manifestação, excetuando-se os membros da mesa.

& único - As dúvidas suscitadas durante os trabalhos eleitorais e respectiva apuração serão resolvidos por votos entre os membros da mesa.

Art.º 39.º - As eleições dos órgãos diretivos será por meio do voto secreto.

CAPÍTULO XII

DO PATRIMÔNIO SOCIAL

Art.º 40.º - Depois de atendidas todas as despesas e satisfeitos todos os compromissos vigentes da Sociedade, o saldo de arrecadação das contribuições e outras quaisquer rendas eventuais serão levadas à conta de patrimônio.

& 1.º - Constituem patrimônio da Sociedade os bens móveis e imóveis, cenários, guarda-roupas e demais pertences teatrais e artísticos, das reservas, donativos e das verbas com este fim especial, sendo inalienáveis os troféus e demais objetos de arte;

& 2.º - As inversões de capital que constituem modificações nos elementos patrimoniais da Sociedade deverão ser sujeitas previamente a aprovação da Assembleia Geral.

Art.º 41.º - A Diretoria fica autorizada a fazer, independente de qualquer consulta a Assembleia, as despesas ordinárias de expediente, assim com as que se referem ao funcionamento peculiar da Sociedade.

Art.º 42.º - Os cenários, guarda-roupas e demais objetos artísticos e teatrais da Sociedade não poderão ser alienados nem cedidos por empréstimo ou a qualquer título, por nenhum membro da Diretoria.

& único – Apenas ao Conselho Deliberativo cumpre resolver ou não da conveniência de serem alugados, mediante garantia prévia e a pessoa ou entidades idôneas os cenários, guarda-roupas e outros utensílios artísticos pertencentes ao Patrimônio Social.

CAPÍTULO XIII

DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Art.º 43.º - Os presentes Estatutos passarão a vigorar, em todos os termos, na data do seu registro, no Cartório Especial de Títulos e Documentos.

& 1.º - Exceptuam-se dessa validade o caso da Diretoria atual, dentro do critério dos Estatutos, até a vigência dos presentes Estatutos:

& 2.º - Para os efeitos jurídicos, este Estatuto, depois de aprovado, será registrado, e, para sua reforma ou alteração de qualquer disposição, será necessária a convocação especial da Assembleia Geral Extraordinária.

Art.º 44.º - Na sede social não serão permitidos jogos de azar de espécie alguma.

Art.º 45.º - Expirado o mandato da Diretoria, esta fará entrega aos seus sucessores, dos valores, documentos, etc., que tenham confiado à sua guarda, por meio de inventário, assinado pelas duas Diretorias.

Art.º 46.º - Todo o sócio é obrigado a conhecer o Estatuto Social em vigor. Sua ignorância não poderá servir de escusas ou justificação, não só quanto as suas obrigações que não cumpra, quanto aos seus direitos quando os reclames.

Art.º 47.º - Os sócios não respondem subsidiariamente pelas obrigações que os representantes da Sociedade contraírem, expressa ou intencionalmente em nome dela.

Art.º 48.º - Não poderão fazer parte da Diretoria, Conselho Deliberativo ou Conselho Fiscal, qualquer que seja a sua categoria, os sócios que:

- a) Enquanto estiverem ao serviço remunerado da Sociedade;
- b) que estiverem suspensos de seus direitos e regalias;
- c) que estiverem em qualquer débito com a Sociedade.

Art.º 49.º - A sociedade não intervirá direta ou indiretamente em questões políticas ou religiosas, qualquer que seja a sua natureza.

Art.º 50.º - A sociedade não poderá ser dissolvida, desde que exista uma matrícula mínima de 30 sócios contribuintes quites com a Tesouraria. No caso de dissolução, reverterão os bens da Sociedade pró-rata às sociedades congêneres existentes na época. A dissolução terá de ser requerida a uma Assembléia Geral Extraordinária especialmente convocada para tal fim.

Art.º 51.º - Ficam aprovados, no ato de homologação e aprovação, dos presentes Estatutos, pela Assembléia Geral, todos os atos praticados, pelos Diretores e demais poderes da Sociedade, até a presente data.

Estes Estatutos foram aprovados em Assembléia Geral Extraordinária, realizada em 13 de Julho de 1946, com número legal.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Atrações trazidas pela sociedade de concertos do Orpheão Rio Grandense⁴⁵²

TEMPORADAS ARTÍSTICAS DO ORPHEÃO RIO GRANDENSE		
1944	22 de agosto 5 e 10 de setembro	Escola de ballet de Tony Seitz Petzhold apresenta <i>A Legenda de São José</i> , de Richard Strauss
	21 e 30 de setembro	Olga Prager Coelho - Cantora húngara
	31 de outubro	“Noite de Arte” com a participação dos seguintes artistas porto-alegrenses: Silvia Baumgart (soprano), Ida Judith Weisfeld (soprano), Beatriz Sonsuelo (bailarina) e Aderbal D’Avila (pianista).
	1 de dezembro	Madeleine Rosay - bailarina brasileira.
	11 de dezembro	Hugo Balzo - pianista uruguaio.
1945	23 de março e 18 de abril	Fanny Ingold - pianista uruguaia
	25 de maio	Lidia Kindermann - contralto polonesa
	28 de maio	Arnaldo Rabello - pianista brasileiro
	1 de junho	Alice Ribeiro - cantora brasileira.
	23 de junho	Vera Glory - bailarina peruana.
	7 e 10 de agosto	Adolfo Tabakow - pianista brasileiro.
	5 de setembro	Concerto vocal “Valores Novos” em comemoração da passagem do 15º aniversário da Sociedade (infantil).
	25 de outubro	Monique de La Bruchollerie - pianista francesa
30 de outubro	Bernard Michelin - violoncelista francês, acompanhado pelo pianista Pierre Dervaux.	
1946	22 de março	Pedro Provenzano - baixo brasileiro.
	16 de abril	Bernardo Michelin - violoncelista Frances, acompanhado ao piano por Henri Collard.
	17 de abril	Segundo concerto do violoncelista Francês Bernardo Michelin, na sociedade Ginástica Navegantes – São João (grátis para operários).
	18 de abril	Terceiro concerto do violoncelista Frances Bernardo Michelin, em benefício da Cruz Vermelha Brasileira.
	26 e 27 de abril	Sara Orlandi Di Larramondy - pianista uruguaia.

⁴⁵² Esse quadro foi elaborado a partir de uma compilação de dados de jornais, da Revista Bastidores, de programas de concertos e de livros que citam o Orpheão Rio Grandense.

5 de maio	Apresentação da Prof ^o Inah Emil Martensen e de sua Escola de Canto, num Concerto Sacro.
7 de maio	Segundo apresentação da Prof ^o Inah Emil Martensen e de sua Escola de Canto, num Concerto vocal e coral (orfeônico).
10 de maio	Alma Reyes de Benes - soprano uruguaia, acompanhada ao piano pelo Prof. Demófilo Xavier.
14 e 17 de maio	Fritz Jank - pianista alemão.
7 de junho	Estréia do Ballet Espanhol Ana Maria. Primeiro programa: <i>Divertimentos</i> e o Ballet completo de Manuel de Falla <i>El Amor Brujo</i> . Conjunto de 22 bailarinos. Solistas: Ana Maria e Roberto Ximanez, Antonio Valdez e Berta Pristo. Maestro: A. Bollet.
8 de junho	Segundo recital do Ballet Espanhol. Primeira Vespéral. Mesmo programa da estréia.
11 de junho	Terceiro recital do Ballet Espanhol. <i>Divertimentos</i> – Ballet completo de Rodolfo Halfter <i>La Madrugada Del Pandero</i> . Orquestra sob a direção do Maestro Bollet. Solistas: Ana Maria, Antonio Valdês, El Amudi, Alberto de Zamora, Rafael Heredia, Jesus Reyes e Roberto Ximenes.
14 de junho	Quarto recital do Ballet Espanhol. <i>Divertimentos</i> – Ballet completo <i>El sombrero de três picos</i> de Manuel de Falla. Solistas: Ana Maria, Roberto Ximenes, Antonio Valdês, G. Calderon e Rafael Heredia. Regência: Alberto Bollet.
16 de junho	Quinto recital do Ballet Espanhol. Segunda vespéral. <i>La Madrugada Del Panadero</i> e <i>Divertimentos</i> .
18 de junho	Sexto recital do Ballet Espanhol “Ana Maria”. <i>Divertimentos</i> e o Ballet completo de M. Bernal Juménez – “ <i>Tingambato</i> ”. Solistas: Ana Maria e Roberto Ximenez. Regente: Maestro Alberto Bollet. Pianista solista: Bertila Figuerôa.
19 de junho	Eliane Richepin - pianista francesa.
21 de junho	Sétimos recital do Ballet Espanhol Ana Maria. Repetição de <i>El Amor Brujo</i> de Munuel de Falla. <i>Divertimentos</i> diferentes.
22 de junho	Oitavo recital do Ballet Espanhol Ana Maria. Terceira

		vesperal. Apresentação, em repetição, dos ballets completos <i>La Madrugada Del Panadero</i> de Halfter e <i>Tingambato</i> de Jiménez, com novos Divertimentos.
	23 de junho	Nono e último recital do Ballet Espanhol Ana Maria, com a apresentação em quarta vesperal do Ballet. <i>El sombrero de três picos</i> de Manuel de Falla. Novos Divertimentos.
	5 de setembro	Concerto popular em comemoração ao 16º aniversário do Orpheão. No Teatro São Pedro, gratuito.
	20 de setembro	Vanda Oiticica - cantora lírica brasileira.
	11 de outubro	Maria Rosa - soprano.
	6 de dezembro	Virginia Castro – cantora.
1947	11 e 16 de abril	Clotilde e Alejendo– Casal Sakharoff, os “Poetas da dança” - bailarinos.
	18 de abril	Clara Oyuela – cantora.
	23 de abril	Prof. Daniel Oliveira e seu conjunto de gaita-piano.
	28 de maio	Fanny Ingold e Hugo Balzo - pianistas.
	1 de junho	Trechos de concertos. Solista: Fanny Ingold.
	4 de junho	Adolfo Odnoposoff - Violoncelista.
	20 de julho	Witold Malouzyński - Pianista.
	14 de agosto	Beniamino Gigli - Tenor
	20 de agosto	Ginette Neveu - Violinista.
	12 de setembro	Eros Volusia. Bailarina brasileira - Coreógrafa folclorista.
	20 de setembro e 23 de outubro	Harald Kreutzberg - Bailarino austríaco
	24 de setembro	Charlie Lilamand - Pianista francês.
	1 de outubro	Alfredo Mello - cantor brasileiro (baixo).
	8 de outubro	Wilhelm Backhaus - Pianista.
21 de outubro	Aeron Copland - Compositor americano - “Conferência-audição”.	
1948	22 de abril	Byron Janis - pianista norte americano.
	24 de abril	Bernard Michelin, violoncelista.
	29 de abril	Fritz Jank - pianista.
	5 de maio	Gisela Blanck - contralto.
	14 de maio	Robert Kitain - violinista russo.

	28 de maio	Marion Mattheus – contralto.
	30 de maio	Eric Landerer, pianista tcheco (pela manhã, porque o Teatro estava ocupado).
	9 de junho	Ripochi - violoncelista francês.
	15 e 19 de junho	Aline Gorska - coreógrafa.
	26 de junho	Ernest Von Donahnyi, regente, pianista e compositor húngaro.
	30 de julho	Walter Giezeking - pianista alemão.
	4 de agosto	Mariemma - bailarina espanhola.
	10, 12, 15 e 22 de agosto	Ballet Werberg – Teatro de Ballet
	26 de agosto	Anatole Kitain – pianista.
	10 de setembro	Sigi Weissemberg - pianista búlgaro.
	23 de setembro	William Kappel - pianista.
	19 de outubro	Attilio Ranzato - violoncelista italiano.
	5 de novembro	Wilhelm Kempff - pianista.
	10 de novembro –	Erno Valasek - violinista húngaro.
	16 de novembro	Silvia de Lima Ramos - cantora.
	29 de novembro	Esteben Eitler – flautista, acompanhado pela pianista Maria Abreu Wagner.
1949	23 de abril	Gyorgy Sandor – pianista.
	9 de maio	Adrian Aesbacher – pianista.
	22 de maio	Jacques Ripoché – violoncelista. Em matinée por estar o Teatro São Pedro ocupado.
	27 de junho	Meninos cantores de Viena.
	1 de julho	Janine Andrade – violinista.
	23 de agosto	Quarteto Húngaro.
	7 de setembro	Ferruccio Tagliavini – Tenor
	25 de setembro	Wilhelm Kempf – pianista.
	8 de outubro	Walter Giezeking – pianista.
1950	28 e 30 de março	Ballet Russo-Platino
	23 de abril	Witold Malcuzinsky – Pianista.
	2 de maio	Peter Wallfisch – Pianista.

	11 e 17 de maio	Família Trapp.
	19 de maio	Pierre Fournier – Violoncelista.
	10 de junho	Solomon Cutner –Pianista.
	16 de junho	Léa Bach – Harpista.
	12 de junho	Rudolf Firkusny – pianista.
	8 de julho	Carol Brice – Cantora
	14 de julho	Ferrucio Burco – Regente de 11 anos
	17 de agosto	Alfredo Melo – Baixo –
	26 de agosto	Marian Anderson - Contralto
	29 de agosto	Jaqueline Potler - Pianista
	18 de setembro	Sigi Weissenberg – Pianista.
1951	Data não especificada	Ivy Improta – pianista.
	9 de abril	Lacy Mattos Franco - soprano dramática brasileira acompanhada ao piano por Iná Emil Martensen.
	15 e 16 de abril	Conjunto Coral “Os Cossacos do Don” sob a direção de Serge Jaroff.
	6 de maio	Jorge Demus - pianista austríaco.
	11 de maio	Roberto Galeno - barítono brasileiro, acompanhado ao piano pelo Maestro Pablo Komlos.
	24 de maio e 28 de julho	Quarteto Vegh - Conjunto de Câmara húngaro.
	11 de junho	Wilhelm Backhaus - pianista alemão.
	29 de junho e 1 de julho	Ballet Hindú – Mrinalini Sarabhai.
	13 de julho	Artur Rubinstein - pianista
	25 de julho	Todd Ducan - barítono norte americano, criador da ópera <i>Porgy & Bess</i> , acompanhado ao piano por William Allan.
	7 de agosto	Coral espanhol “Agrupación Coral de Cámara de Pamplona”. Sob a direção do Maestro Luis Morondi.
	9 e 11 de agosto	Dupla de bailarinos especializados em danças espanholas, Mariquita Flôres e Antônio Córdoba. Acompanhados dos pianistas Emilio Medina e Mauricio Sorin e o guitarrista Guilherme Iscla.
	31 de agosto	William Kapell - pianista norte americano.

	11 de setembro	Pierre Fournied - violoncelista francês, acompanhado ao piano por Alfredo Rossi.
	15 e 23 de setembro	Iva Kitchell - bailarina satírica norte americana, acompanhada ao piano pelo compositor norte americano Harvey Brown.
	19 de setembro	Flóra Nudelmann - pianista argentina.
	26 de setembro	Ida Haendel - violinista polonesa, acompanhada ao piano pelo italiano Alfredo Rossi.
	4 e 7 de novembro	Conjunto de Câmara húngaro “Quarteto Húngaro”.
1952	25 de março	Anselmo Zlatopolski – violinista (Acompanhado ao piano por Pablo Komlos).
	23 de abril	Nicanor Zabaleta – harpista espanhol.
	30 de abril	Paolo Spagnolo – Pianista italiano.
	13 de maio	Anery Aste – menina pianista argentina.
	16 de maio	Gyorgy Sandor – pianista húngaro.
	20 de maio	Juan Mercadal – guitarrista cubano.
	9 de junho	Harald Kreutzberg – bailarino austríaco.
	11 de junho	Friedrich Gulda – pianista austríaco.
	21 de julho	Alfred Cortot – pianista francês.
	30 de julho	Joseph Battista – pianista norte-americano.
	4 de agosto	Henryk Szeryng – violinista polonês.
	13 de agosto	Eva Heinitz – violinista e violista alemã (Viola de Gamba).
	20 de agosto	Quinteto de Sopros de Paris.
	23 de agosto	Alejandro Barletta – bandoneonista.
	24 de agosto	Walter Gieseking, pianista alemão.
	13 e 16 de setembro	Ballet Japonês Takarazuka.
	26 de setembro	Renato de Barbieri – violinista italiano.
24 de outubro	Trio Pró Arte	

APÊNDICE B – Repertório dos ciclos sinfônicos do Orpheão Rio Grandense⁴⁵³

CICLOS SINFÔNICOS DO ORPHEÃO RIO GRANDENSE			
1945	1º	<i>2 de abril</i>	Início do Ciclo das Sinfonias de Beethoven. Orquestra do Sindicato d Músicos Profissionais de Porto Alegre – Diretor de Orquestra o Regente uruguaio Carlos Estrada do Teatro Sodré de Montevideu – Primeiro concerto 1ª e 3ª Sinfonias de Beethoven.
		<i>6 de abril</i>	Segundo concerto do Ciclo completo de Sinfonias de Beethoven – 4ª e 2ª Sinfonias.
		<i>13 de abril</i>	Terceiro concerto completo de Sinfonias de Beethoven – 8ª e 7ª Sinfonias.
		<i>20 de abril</i>	Quarto concerto completo de Sinfonias de Beethoven – O Yena e 9ª Sinfonia (Coral). Participaram os coros do Instituto de Educação (60 alunas) sob a direção da Professora Aracy Gody – Escola Parobé (60 alunos) e da Scuóla Cantorum sob a direção do maestro Vicente Taveira. Foram solistas: soprano Silvia Baumgart, meio soprano Herta Hilimann, tenor Luiz Waldemar Blanck e baixo José Rafael de Azambuja.
		<i>29 de abril</i>	Concerto Beethoviano – Regente Carlos Estrada. Violino <i>spalla</i> Rodolfo Meyer. Orquestra do Sindicato dos Músicos profissionais de Porto Alegre. 7º e 5º Sinfonias. Vespéral popular.
	2º	<i>14 de setembro</i>	Início do Segundo Ciclo Sinfônico organizado pelo Orpheão Rio-Grandense em colaboração com o Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre. Regente: Carlos Estrada. Primeiro concerto: Festival Russo – Tschaikowsky, Rimski, Korsakoff, Borodin.
		<i>21 de setembro</i>	Segundo concerto do Ciclo Sinfônico. Berlioz-Gluck – Mozart – Estrada – Fernandes – Brahms. Solista: Edyr de Fabris (Soprano).
		<i>28 de setembro</i>	Terceiro Concerto do Ciclo Sinfônico. Festival francês – Fauré,

⁴⁵³ Esse quadro foi elaborado a partir de uma compilação de dados de jornais, da Revista Bastidores, de programas de concertos e de livros que citam o Orpheão Rio Grandense.

			Dukas, Debussy e Ravel.
		9 de outubro	Quarto concerto do Ciclo Sinfônico. Schubert, Wagner, Guedes e Turina.
		2 de outubro	Quinto concerto do Ciclo Sinfônico. Festival Coral: Mozart, Camargo Guarnieri, Pergolesi: “Stabat Mater” – 70 coristas femininas. Solistas: Branca Bagorro (soprano) e Herta Hilimann (meio soprano)
		12 de outubro	Sexto concerto do Ciclo de Sinfônico. Vespéral – Repetição do programa do quinto concerto.
1947	3º	6 de maio	Início do Ciclo Sinfônico. HAENDEL – <i>Concerto Grosso em Si menor, op. 12</i> ; VIVALDI – <i>Concerto em Lá menor</i> – Solista: Dora Assmus Graudenz; BACH – <i>Suíte n. 2 em Si menor</i> – Solista: Julio Grau; MIGNONE – <i>Canto Nostálgico Sertanejo</i> ; ROUSSEL – <i>Sinfonietta</i> . Maestro: Carlos Estrada.
		9 de maio	Segundo concerto do Ciclo Sinfônico. <i>Suíte Francesa</i> - Anônima do Século XVII; HAYDN – <i>Sinfonia “A Surpresa”</i> ; NEVES – <i>Triste Lembrança</i> ; BUSSER – <i>Petit Suíte</i> ; HONEGGER – <i>Pastorale d’ été</i> ; ESTRADA – <i>Les uns e les autres</i> – Abertura. Maestro: Carlos Estrada.
		16 de maio	Terceiro concerto do Ciclo Sinfônico. CORELLI – <i>Concerto Grosso em Fá Maior op. 6 n. 2</i> ; GRIEG – <i>Concerto em Lá menor para piano e orquestra</i> - Solista: Fanny Ingold; CAMARGO GUARNIERI – <i>Ponteio n. 5</i> ; DEBUSSY – <i>La plus que lente</i> – Valsa; FAURÉ – <i>Dolly</i> . Maestro: Carlos Estrada.
		23 de maio	Quarto concerto do Ciclo Sinfônico. RAMEAU – <i>Castor et Polluz</i> – Abertura; MOZART – <i>Concerto em Mi bemol Maior</i> - Solistas: pianistas Fanny Ingold e Hugo Balzo; GUEDES – <i>Cantiga</i> ; BEETHOVEN – <i>Sinfonia n.7 em Lá Maior op. 92</i> . Maestro: Carlos Estrada.
		30 de maio	Quinto concerto do Ciclo Sinfônico. BERLIOZ – <i>Benvenuto Cellini</i> – Abertura; LIZST – <i>Concerto n. 1 em Mi bemol Maior</i> - Solista: Hugo Balzo; STRAUSS – <i>Concertos do Bosque de Viena</i> ; <i>Morcego</i> – Abertura; TSCHAIKOWSKY – <i>Marcha</i>

			<i>Slava</i> . Maestro: Carlos Estrada.
1948	4º	20 de abril	Inicia o Ciclo Sinfônico. MOZART – <i>Sinfonia Júpter</i> - Solista: Taras Mikicha, pianista russo; MENDELSSOHN – <i>A Gruta de Fingall</i> ; GUEDES – <i>Toada</i> ; CESAR FRANCK – <i>Rédemption</i> ; BERLIOZ – <i>Marcha Húngara</i> . Maestro Ernst Mehlich.
		23 de abril	Segundo Concerto Sinfônico. BEETHOVEN – <i>Sinfonia n. 1</i> ; CARLOS GOMES – <i>Lo Schiavo (Alvorada)</i> ; WAGNER – <i>Os Mestres Cantores</i> ; DVORAK – <i>Danças Eslavas</i> . Maestro Ernst Mehlich.
		27 de abril	Terceiro Concerto Sinfônico. HAYDN – <i>Sinfonia n. 2</i> ; BOCCHERINE – <i>Concerto para violoncelo</i> - Solista: Bernard Michelin; FREITAS DE CASTRO – <i>Suite para cordas</i> ; SAINT SAENS – <i>Concerto para violoncelo</i> – Solista: Bernard Michelin; BEETHOVEN – <i>Egmont</i> – Abertura. Maestro Ernst Mehlich.
		30 de abril	Quarto Concerto Sinfônico. WAGNER – <i>Lohengrin</i> – Prelúdio do Terceiro Ato; V. NEVES – <i>Toada</i> ; LIZST – <i>Prelúdios</i> ; TSCHAIKOWSKY – <i>Concerto n. 1 para piano</i> - Solista: Fritz Jank. Maestro Ernst Mehlich.
		2 de maio	Quinto concerto Sinfônico. BRAHMS – <i>Rapsódia para contralto</i> - Solista: Gisela Blanck; BEETHOVEN – Concerto para piano e orquestra n. 3 – Solista: Maria Abreu Wagner; JOÃO FERREIRA – <i>Prelúdio Coral</i> ; WAGNER – <i>Idílio de Sigfried</i> ; LIZST – <i>Prelúdios</i> . Maestro Ernst Mehlich

APÊNDICE C – Biografia dos principais amadores que protagonizaram as temporadas líricas do Orpheão Rio Grandense entre 1934 e 1936

A seguir apresento alguns dados sobre os cantores amadores que atuaram como solistas ou tiveram algum papel importante para o Orpheão Rio Grandense. Em alguns consegui dados substanciais que nos dão ideia de aspectos de suas carreiras; em outros, encontrei somente algumas críticas específicas sobre suas atuações. Resolvi incluí-los mesmo assim por entender que informações sobre estes cantores são tão raras que o pouco que tivermos é um pequeno passo para preservar a memória do canto lírico em Porto Alegre.

Branca Bagorro

Branca Bagorro fazia parte do grupo das Noites Líricas. Atuou no Orpheão Rio Grandense em 1934, quando houve a junção destes dois grupos, na ópera *La Bohème* no papel de Mimi e na ópera *La Tosca* como a protagonista.

Tudo o que sabemos sobre ela nos chegou através de uma compilação de informações feitas pelo jornalista Dante Piantá, em uma reportagem do Jornal Correio do Povo de 20 de julho de 1975 guardado por Roberto Eggers e hoje pertencente ao seu acervo. Piantá traz entrevistas com pessoas amigas de Branca e que atuaram com ela nos palcos gaúchos, trazendo detalhes importantes que nos permitem conhecer seu trabalho.

O título da reportagem de Dante Piantá diz o seguinte:

BRANCA BAGORRO, hoje totalmente esquecida no Rio Grande do Sul, foi um soprano que, em seu tempo, muito orgulhou nosso Estado. Razões especiais a afastaram da vida artística, mas, nem por isso ela deixou de ser a expressão mais alta de todo um período – glorioso- da arte musical em nosso meio. Aqui, com um pedido de justiça, um pouco de sua vida.

Pelo escrito acima temos ideia do pouco que restou da memória desta importante cantora dos anos 1930. Como nos informa Piantá, Branca Bagorro nasceu em Porto Alegre, num dia 3 de março (não há informação do ano) e faleceu na mesma cidade em 6 de abril de 1964. Com saudosismo e uma dose de romantismo, o jornalista descreve a cantora em seu apogeu:

Cantora ilustre, participou ativamente da vida cultural da cidade, brilhando como cantora e, posteriormente, dedicou-se ao ensino do canto. Branca Bagorro iniciou seus estudos musicais com a professora Sibila Fontoura, no Instituto Carlos Gomes. Foi sua aluna predileta e já naquela época auxiliava a mestra a lecionar.

Vivendo numa época em que predominava na cidade o amadorismo, mas de intenso trabalho cultural, a cantora brilhou em saraus familiares, em promoções de clubes, como o “Jocotó”, e tomou parte ativa em inúmeras representações operísticas da Capital, além das famosas “Noites Líricas”, iniciadas por Emílio Baldino.

Dona de uma voz privilegiada, soprano lírico autêntico com graves cheios, Branca Bagorro foi dessas artistas que nasceram dotadas para uma carreira brilhante, mas ficou presa à província, impossibilitada de sair do país em busca de aperfeiçoamento ou de atuações. Pertencente a uma família de destaque de Porto Alegre, numa época plena de preconceitos, no entanto, atingiu aqui o maior renome. Cantou em festas de Igreja, animou noites inesquecíveis de beleza e arte e marcou seu nome no cenário artístico da cidade. Hoje, pouco resta daquela que brilhou e que, com seu temperamento e a beleza de sua voz inebriou as platéias.⁴⁵⁴

A cantora também recebeu célebres elogios de Bidu Sayão por ocasião das comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha em 1935. Na ocasião, Bidu Sayão fez um apelo ao então governador do estado, Flores da Cunha, para que fossem financiados os estudos de Branca em centros com maiores recursos, como Rio de Janeiro ou São Paulo ou mesmo no exterior.⁴⁵⁵

A ajuda por parte do Governador do Estado parece não ter vindo. Branca pertencia a uma família conhecida, mas sem condições financeiras para expandir sua arte. Após cantar a ópera “Pagliacci”, em 1937, já cansada de lutar para conseguir viajar, cercada pelos preconceitos familiares, retirou-se da cena lírica e passou a dedicar-se ao ensino do canto. Lecionou até quase o fim de sua vida e viveu seus últimos anos retirada do palco, que fora a sua grande paixão. No entanto, em 1948, quando a Rádio Farroupilha organizou o “Teatro Lírico Farroupilha”, que foi levado ao ar durante alguns meses, aos sábados, participou do programa, em que eram cantados trechos de óperas no teatro da Rádio. Foi a última participação de Branca nos palcos porto-alegrenses.⁴⁵⁶

Dante Piantá também conversou com pessoas que trabalharam com Branca Bagorro que nos mostram o alto grau de prestígio da cantora em seus anos áureos.

Branca Bagorro por João Falcão:

⁴⁵⁴ DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo, p. 2.

⁴⁵⁵ A citação completa da fala de Bidu Sayão está na página 148 desta Tese.

⁴⁵⁶ DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo, p. 2.

Branca Bagorro era um temperamento artístico apurado. Era muito inteligente e tinha uma facilidade impressionante de compreensão. Brillhou em diversas óperas. Sua ‘Tosca’, aqui, foi admirável. Assistindo, mais tarde, no Rio de Janeiro, uma representação de “Tosca”, com Renata Tebaldi, senti que só ela igualou ou suplantou Branca Bagorro.⁴⁵⁷

Branca Bagorro por Emílio Baldino:

Era uma voz para o teatro lírico internacional. Por falta de apoio se perdeu. Um temperamento que dificilmente se encontra igual. Intérprete verdadeira. A “Tosca” que levamos aqui com Branca como protagonista fez sucesso porque a equipe estava integrada nos seus personagens. Em ‘Farrapos’ Branca Bagorro foi o ponto alto da ópera. Branca era uma voz e um temperamento notáveis, e tinha condições para vencer em qualquer lugar.⁴⁵⁸

Branca Bagorro por Roberto Eggers:

Branca Bagorro, grande intérprete de minha ópera ‘Farrapos’, foi brilhante. Viveu o papel de uma forma dramática e vocal impecáveis. Em outras óperas, como Bohème, destacou-se como Mimi, ao lado de Elsa Bersani Tchoepcke (Museta) e mais Henrique Gherardi e Emílio Baldino. Foi um espetáculo lindo. Depois do Teatro São Pedro, passamos para o Coliseu, em diversas apresentações. Também a ‘Tosca’ foi ótima. Independente disso, tomou parte em diversos concertos, com músicas de câmara e canções brasileiras. Um de seus mais expressivos sucessos foi ‘O Canto da Saudade’, de Alberto Costa, que ela interpretava com maestria.⁴⁵⁹

A cantora Aimée Portalet assim se refere a Branca:

Quando trabalhei com Branca Bagorro em 1948, na temporada lírica da Rádio Farroupilha, fiquei encantada com a beleza de sua voz. Lastimo não ter assistido as suas apresentações anteriores, inclusive “Farrapos”, linda ópera do Maestro Eggers, que foi meu professor de Canto. Nessa temporada Branca cantou a ária de Eleonora e o barítono Francisco Cauduro e eu cantamos o dueto. Numa visita que lhe fiz em 1962 ou 1963, Branca Bagorro, então muito nervosa e angustiada por sua irrealização, já totalmente afastada do palco por problemas de família, contou-me que havia perdido a oportunidade de acompanhar Bidu Sayão ao estrangeiro. Nessa tarde, Branca que, além de excelente cantora, era exímia pianista, cantou e acompanhou-me ao piano. E ela conservava a mesma linda voz e a interpretação correta de sempre. Poderia ainda apresentar-se a qualquer platéia. Mas só lecionava nessa época.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ FALCÃO, João. In: DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo, p. 2.

⁴⁵⁸ BALDINO, Emílio. In: DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo, p. 2.

⁴⁵⁹ EGGERS, Roberto. In: DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo, p. 2.

⁴⁶⁰ PORTLET, Aimée. In: DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo, p. 2.



Figura 37: Divulgação de um concerto de Branca Bagorro no Club Haydn
Fonte: Acervo digital Teatro São Pedro⁴⁶¹

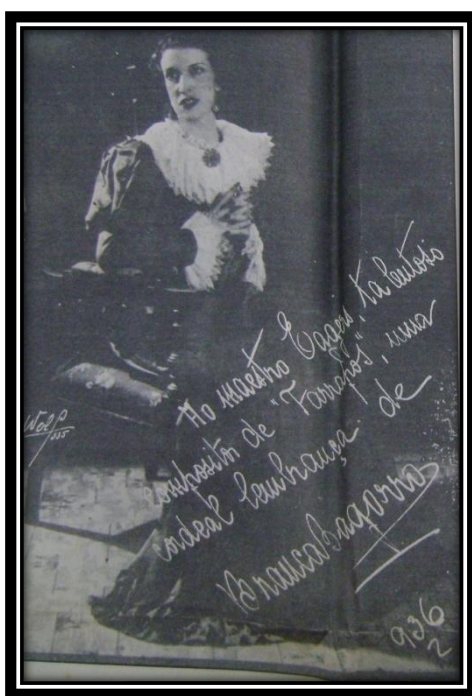


Figura 38: Branca Bagorro
Fonte: Acervo Roberto Eggers - MHVSL⁴⁶²

Roberto Eggers

No Orpheão Rio Grandense foi o regente principal das orquestras e coros entre os anos de 1934 e 1944. Permaneceu atuando na Sociedade como regente coadjuvante até seu término em 1952.

⁴⁶¹ CLUB Haydn. **Programa de Concerto**, 138 Concerto, 1938, Acervo digital do Teatro São Pedro. Disponível em: <http://www.teatrosaopedro.com.br/o-theatro/acervo-digital/#>. Acesso em: 20 ago. 2018.

⁴⁶² BAGORRO, Branca. 1936. 1 fotografia, 25 cm x 17 cm. Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

Roberto Eggers nasceu em 18 de dezembro de 1899, na cidade de Porto Alegre. Aos quatro anos iniciou suas aulas de piano, muito provavelmente com um professor local. Dedicou-se também ao aprendizado da flauta, tendo como mestre seu irmão Alberto, flautista e compositor. Eggers, porém, não teve formação musical acadêmica. Já adulto, estudou piano com Eugenia Masson, professora do Instituto de Belas Artes, e composição com Leandro Tovar, músico espanhol radicado em Porto Alegre. A maior parte de seus conhecimentos musicais proveio mesmo de seus esforços como autodidata. Na década de 1920 passou a atuar profissionalmente no meio musical, em orquestras de cinemas e de bares em Porto Alegre, como flautista e pianista. Foi maestro, arranjador, compositor e professor de canto e piano. Atuou como vice-diretor do Centro Musical Porto-Alegrense (1927,28 e 31), instituição que daria origem ao Sindicato dos Músicos de Porto Alegre, por três gestões. Foi também diretor musical das *Noites Líricas* (1929-1937), do *Orfeão Rio Grandense* (1930-1943), do *Teatro Lírico Farroupilha* (1948) e do *Teatro Lírico Rio-Grandense* (1963-1964), quatro sociedades porto-alegrenses que tinham como principal finalidade promover o canto lírico por amadores locais. Além disso, atuou em rádios gaúchas como regente e orquestrador por mais de quarenta anos. Entre suas composições, constam óperas, operetas, uma suíte para flauta e piano e peças para canto e piano em diversos gêneros. Em sua produção, figuram ainda as músicas para os filmes *Parque da Redenção* e *Rio Guaíba*, de autoria de Alberto Bastos do Canto, filmados em 1950. A obra que o consagrou como compositor foi a ópera *Farrapos*, encenada em setembro de 1936 no Teatro São Pedro de Porto Alegre. Roberto Eggers faleceu no dia 13 de julho de 1984, em Porto Alegre.⁴⁶³

⁴⁶³ WERNER, Kênia Simone. **Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984)**. 2012. 216 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

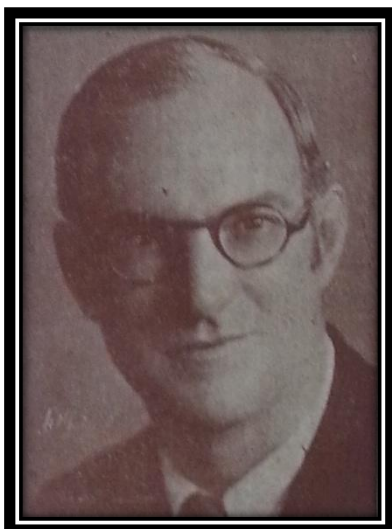


Figura 39: Roberto Eggers

Fonte: Programa de Concerto de concerto da temporada lírica de 1947.⁴⁶⁴

Emilio Baldino

Atuou no Orpheão Rio Grandense em 1934 nas óperas *Rigoletto* e *La Tosca* e foi um dos responsáveis, neste mesmo ano, pela junção deste grupo com as Noites Líricas, grupo que havia fundado e liderava. Com personalidade forte, era um grande articulador cultural e gostava de organizar eventos e se promover com eles. A imprensa assim o definiu: “O Sr. Emílio Baldino, que há bastante tempo é um apaixonado cultor da arte do canto terá conseguido belos triunfos em audições públicas e particulares. Estudioso e moço, possuidor de um belo órgão vocal, a carreira ascendente do jovem patricio se vem acentuando cada dia.”⁴⁶⁵

Em junho de 1931, Emilio Baldino viajou ao Rio de Janeiro e São Paulo e mais uma vez tratou de divulgar seus feitos nesta viagem: “Demonstrou brilhantemente (...) que os nossos amadores de música estão a altura do desenvolvimento intelectual e artístico do Estado”.⁴⁶⁶ No Rio de Janeiro Baldino gravou duas composições de seu

⁴⁶⁴ EGGERS, Roberto. ORPHEÃO Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1947, Acervo Roberto Eggers, MHVSL. 1 fotografia, p.b.

⁴⁶⁵ EMILIO Baldino. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 abr. 1931, p. 3.

⁴⁶⁶ EMILIO Baldino. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 jun 1931, p. 3.

irmão Américo Baldino⁴⁶⁷, *Visões e Desolações* pela Columbia e, segundo a imprensa “foi o primeiro artista rio-grandense a gravar nos “studios” brasileiros”.⁴⁶⁸

Antes do Orpheão Rio Grandense se aventurar pela encenação de óperas completas somente com cantores amadores, Baldino já havia realizado tal intento. Em 1933 encenou com as Noites Líricas a ópera *La Tosca*, fato que foi considerado uma ousadia, valendo-lhe mais promoção.

EMILIO BALDINO O SEGREDO DO SUCESSO

Emílio Baldino resolveu montar uma ópera de Puccini em Porto Alegre. Loucura, disseram todos. Mas Emílio Baldino teimou. Teimou e venceu. O formidável sucesso de ontem, o público seletivo que encheu literalmente o São Pedro foram a confirmação de que a ideia de Emílio Baldino nada tinha de loucura. Na medida do possível o espetáculo de ontem foi admirável. Muito tempo de esforço e muito trabalho custou essa realização. É o que precisamos entre nós. Entusiasmo e vontade de fazer alguma coisa. Este é o segredo do sucesso.⁴⁶⁹

Quando as Noites Líricas se juntou ao Orpheão, a imprensa publicou:

A próxima ópera, estréia da série brilhantemente organizada pelo Orpheão Rio-Grandense será “Rigoletto”.

A magnífica partitura verdiana terá no protagonista um dos elementos de maior evidência nos meios musicais da cidade: Emilio Baldino, que além de excelente artista é um organizador de grande capacidade.

Suas noites líricas dizem bem o que foi o seu esforço incansável que, de 1930 para cá, notadamente, vem se desdobrando com carinho e dedicação em prol da arte do bel canto. E as realizações por ele apresentadas ao lado de Roberto Eggers, outra figura de batalhador sem cansaços, é a vitoriosa materialização daqueles que muitos não conseguiram levar a bom termo, embora não lhes faltasse boa vontade e inteligência.

Cinco noitadas líricas e a representação integral da “Tosca”, valem pelo melhor elogio ao labor infatigável do artista que aplaudiremos em nosso máximo teatro.

Associando-se recentemente ao Orpheão Rio Grandense, Emilio Baldino conseguiu ver realizada a sua grande aspiração, qual a de realizar uma temporada lírica de classe exclusivamente com elementos locais.

Emilio Baldino que tem, como cantor, alcançado tantos expressivos sucessos, mais uma vez se verá cercado pelo aplauso e pela simpatia da platéia da metrópole quer no protagonista de “Rigoletto”, quer fazendo o Scarpia de Tosca.⁴⁷⁰

Segundo Dante Pintá, Emílio Baldino estudou canto em Porto Alegre, seguindo em 1938 para a Itália, e após radicou-se em Buenos Aires. Artista de larga atuação

⁴⁶⁷ Américo Baldino, irmão de Emilio Baldino, era engenheiro e faleceu muito jovem em um acidente. Era também compositor e no MHVSL, no acervo de Roberto Eggers, há uma série de composições suas, ricamente encadernadas provavelmente por seu irmão para homenageá-lo.

⁴⁶⁸ EMILIO Baldino. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 jun 1931, p. 3.

⁴⁶⁹ EMILIO Baldino. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 jul 1933, p. 5.

⁴⁷⁰ EMILIO Baldino. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 jul 1934, p. 21

operística, em 1975 era professor do Conservatório Galvani, da capital Argentina.⁴⁷¹ Baldino voltou a Porto Alegre no início dos anos 1980 e sugeriu a Eggers que montassem sua segunda ópera, *Missões*. Com planos de encená-la nas ruínas de São Miguel, na cidade gaúcha de Santo Ângelo, porém conseguiram somente que fosse apresentada em forma de concerto pela OSPA em 1980. Novamente a empreitada era com a finalidade de promover os amadores locais.⁴⁷²

Pode-se dizer que Emílio Baldino foi um grande colaborador para a arte lírica no Rio Grande do Sul nos anos 1930. Sem dúvida sua parceria com Roberto Eggers permitiu a ambos realizarem diversos eventos importantes para a cultura rio-grandense.



Figura 40: Emilio Baldino
Fonte: Folha da Tarde.⁴⁷³

Léo Schneider

Foi um dos fundadores do Orpheão e o primeiro regente da Sociedade, cargo que permaneceu até o ano de 1931. Porém, ao longo da existência do Orpheão fez várias colaborações à esta Sociedade, compondo músicas, regendo eventos e preparando os coros.

Nasceu em Porto Alegre, em 10 de fevereiro de 1910. Em 1929 concluiu o curso de Piano no Instituto Brasileiro de Piano, sob a orientação de João Schwartz Filho. Foi pianista, organista, compositor e regente, titular da Orquestra do Club Haydn e Professor Titular da Cadeira de Prática de orquestra na então Escola de Artes da UFRGS.

⁴⁷¹ DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo, p. 2.

⁴⁷² WERNER, Kênia Simone. **Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984)**. 2012. 216 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

⁴⁷³ BALDINO, Emilio. Notas que não vêm na partitura. **Folha da Tarde**, 13 out. 1936, p. 10. 1 fotografia, p.b.

Foi fundador e Patrono da Associação de Organistas de RS, Presidente da ordem dos Músicos do RS e fundador do Conservatório de Música do Colégio Americano, que posteriormente veio a receber o seu nome. Compôs cinco Oratórios: *O Calvário* (1943), *São João Batista* (1946), *A Purificação do Templo* (1947), *A Conversão de São Paulo* (1948) e *Jesus Nazareno* (1950) e peças para canto como: *Magnificat*, *Entrega o teu caminho ao Senhor*, *Sê fiel até a morte*, *Guarda-me, ó Deus!*, *Bem aventurados os que choram*, *Canto da Comunhão*, *Canto de casamento* e *A partida*. Compôs, ainda, Salmos para canto solo, peças para piano, para canto coral e órgão e para ballet. Léo Schneider faleceu em dezembro de 1978.⁴⁷⁴



Figura 41: Léo Schneider
Fonte: Agenda Lírica.⁴⁷⁵

Maria Helena Leão

Atuou no Orpheão Rio Grandense em 1934 na ópera *Cavalleria Rusticana*.

Nasceu em Porto Alegre, em 11 de outubro de 1914. Estudou no Instituto de Belas Artes com a Prof. Olga Siqueira Pereira e Sibila Fontoura. Realizou recitais e concertos em várias cidades do Brasil, do Uruguai e da Argentina. Quando encenou a ópera *Cavalleria Rusticana*, no papel de Lola, para o Orpheão Rio Grandense, conheceu o maestro Léo Schneider, regente do espetáculo, que se tornou seu esposo um ano

⁴⁷⁴ AGENDA Lírica. Disponível em: <http://www.agendaliricapoa.com.br/mlLeoSchneider.htm>. Acesso em: 05 jan. 2018.

⁴⁷⁵ SCHNEIDER, Leo. 1 fotografia, p.b. Disponível em: <https://www.agendalirica.com/leo-schneider>. Acesso em 5 mai. 2018.

depois. Maria Helena participou de outras óperas promovidas por outras entidades, entre elas *La Traviata* e *Rigoletto*. Ao mesmo tempo em que continuava suas apresentações artísticas, iniciou a carreira de professora de canto. Foi fundadora, juntamente com seu esposo, do Conservatório de Música do Colégio Americano, onde, por muitos anos, ministrou aulas de piano e canto. Mariazinha, como a ela carinhosamente se referiam os alunos, faleceu em Porto Alegre, no dia 9 de julho de 2008.⁴⁷⁶



Figura 42: Maria Helena Leão
Fonte: Correio do Povo⁴⁷⁷

João Gomes Falcão

Teve grande participação nas primeiras temporadas líricas do Orpheão Rio Grandense: em 1934 participou de *Rigoletto*, *Cavalleria Rusticana*, *La Bohème* e *La Tosca*; em 1935 de *La Traviata* e em 1936 em *Il Trovatore* e *La Traviata*. Foi um dos cantores amadores elogiados por Bidu Sayão em 1935, junto com Branca Bagorro.⁴⁷⁸

Em 1934 o Correio do Povo assim se referiu ao cantor:

Ótimo barítono, ele já tem tomado parte saliente em várias audições na cidade, sendo recebida sua atuação com franco e justificado agrado. Estreando-se no lírico no ano passado, João Falcão no “Sagrestano” da Tosca chamou a mais viva atenção da platéia para a sua parte a que emprestou um vigor e um realce inatendidos. E, embora fazendo um simples comprimeario , o jovem barítono tornou uma das figuras mais destacadas da serata, na plena

⁴⁷⁶ AGENDA Lírica. Disponível em: <http://www.agendaliricapoa.com.br/mlLeoSchneider.htm>. Acesso em: 05 jan. 2018.

⁴⁷⁷ LEÃO, Maria Helena. Correio do Povo, **Porto Alegre**, 18 jul 1934, p. 16. 1 fotografia, p.b.

⁴⁷⁸ Ver citação na página 148 desta Tese.

evidência de seus dotes de artista e cantor. Na temporada a iniciar-se no próximo dia 18 [1934] João Falcão fará Sagrestano na Tosca, conde de Monterone no Rigoletto, Alfio na Cavalleria Rusticana e Marcello na Bodeine. Em todos estes roles o festejado amador porto-alegrense porá novamente em evidência o seu belo órgão vocal e sua capacidade de dramatização , tornando-se um dos fatores do êxito que, inegavelmente, vai coroar o belo empreendimento do Orpheão.⁴⁷⁹



Figura 43: João Gomes Falcão
Fonte: Correio do Povo.⁴⁸⁰

Elsa Bersani Tschoepke

Participou como solista em um concerto do Orpheão Rio Grandense em 1933 e atuou nas temporadas líricas de 1934 nas óperas *Rigoletto* e *La Bohème* e em 1936 em *La Traviata*.

Sua atuação nos palcos porto-alegrenses, no entanto, datam anterior ao seu vínculo com o Orpheão. Participou da “Noite Lírica de Verdi” organizada por Baldino em 1931. Era professora de canto e entre suas alunas estavam Conceição Teixeira e Helenita Tschoepke.⁴⁸¹

Elsa Tschoepke é uma notável cantora. A par de sua voz admiravelmente fresca e bem timbrada, voz raríssima que agrada sempre desde a mais banal canção até o trecho de grande agilidade e interpretação é uma figura capaz de dar vida a qualquer conjunto. O nosso público está acostumado a aplaudi-la calorosamente como cantora de ‘lied’ interprete privilegiada de Schumann, como cantora de câmara, traduzindo páginas antigas e modernas e como protagonista triunfal de ópera. Somente o seu nome de Elsa Tschoepcke bastaria para assegurar o êxito de uma noite.⁴⁸²

⁴⁷⁹ A temporada Lyrica de 1934. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 jul de 1934, p. 10.

⁴⁸⁰ FALCÃO, João Gomes. **Correio do Povo**, Porto alegre, 5 jul de 1934, p. 10. 1 fotografia, p.b.

⁴⁸¹ Noites Lyricas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jun 1932, p. 5.

⁴⁸² *Ibidem*.



Figura 44: Elsa Bersano Tschoepke
Fonte: Correio do Povo.⁴⁸³

Elenita Tschoepke

Atuou no Orpheão Rio Grandense em 1934 na ópera *Rigoletto*. Única referência que temos a ela é uma publicação no Correio do Povo em 1932:

Figura de legenda, leve e graciosa, tem na voz uma promessa linda que já é um motivo de grande emoção estética. Esta criança começa, no canto, com o que muita cantora já afamada obtém a custa de anos de esforço e estudo. Tem todos os predicados para o triunfo. E ele virá certamente, começando pela vitória certa de hoje.⁴⁸⁴



Figura 45: Elenita Tschoepke
Fonte: Correio do Povo.⁴⁸⁵

⁴⁸³ TSCHOEPKE, Elsa Bersano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 jul 1934, p. 4. 1 fotografia, p.b.

⁴⁸⁴ Noites Lyricas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jun 1932, p. 5.

⁴⁸⁵ TSCHOEPKE, Elenita. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jun 1932, p. 5. 1 fotografia, p.b.

Olga Siqueira Pereira

Participou da temporada lírica de 1934 promovida pelo Orpheão Rio Grandense na ópera *Cavalleria Rusticana*.

Formou-se em canto em 1926 na escola de canto de Amália Haensel Ferrari.⁴⁸⁶ Foi professora de canto do Instituto Musical de Porto Alegre, escola de música fundada em 1913 por José Corsi.⁴⁸⁷ Participou da “Noite Lírica de Verdi” organizada por Emílio Baldino em 1931.⁴⁸⁸

Em novembro de 1931 aconteceu a primeira audição das suas alunas de canto no Conservatório de Música. Nessa audição a imprensa destacou as alunas: Maria Borges Fortes, Eloah Krause, Teresa Barbosa e Joaquina Teixeira. A reportagem também elogiava a competência de Olga Pereira em acompanhar suas alunas.⁴⁸⁹ Na Temporada Lírica de 1934 do Orpheão, além de participar como solista da ópera *Cavalleria Rusticana*, também colaborou disponibilizando suas alunas para participarem do coral.⁴⁹⁰ De acordo com Paulo de Gouvêa, “A Sra. Olga S. Pereira dispensa comentários. Sua “Santuzza” equivale a mostra magnífica de dotes vocais de classe e de uma decidida capacidade de intérprete. Seu dueto com Turiddú recebeu uma calorosa e magnífica ovação, sendo chamada repetidas vezes à cena.”⁴⁹¹



Figura 46: Olga Siqueira Pereira
Fonte: Correio do Povo.⁴⁹²

⁴⁸⁶ Amália Haensel Ferrari era formada pelo Hochk Conservatorium de Frankfurt (ESCOLA de Canto, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 jul. 1933, contracapa).

⁴⁸⁷ INSTITUTO musical de Porto Alegre, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 fev 1932, p.6.

⁴⁸⁸ NOITE lyrica de Verdi, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 set. 1931, p. 6.

⁴⁸⁹ Th. F. Prof. Olga Siqueira Pereira. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 dez 1931, p. 6.

⁴⁹⁰ GOUVÊA, Paulo de. A temporada lyrica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul 1934, p. 2.

⁴⁹¹ *Ibidem*

⁴⁹² PEREIRA, Olga Siqueira. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 set. 1931, p. 6. 1 fotografia, p.b.

Antônio Carlos Hartlieb Lima

Atuou no Orpheão Rio Grandense em 1934 nas óperas *Rigoletto*, *La Bohème* e *La Tosca*. Aparece como integrante do primeiro coral do Orpheão Rio Grandense.⁴⁹³ Participou da encenação de *La Tosca* em 1933 com o grupo Noites Líricas no papel de Angelotti. Em 1950 participou como solista em um dos concertos da recém criada Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.⁴⁹⁴ “É um cantor prático de palco, desembaraçado, e que tem a seu dispor uma voz robusta, plástica, de boa coloração, que sabe manejar com inteligência de arte.”⁴⁹⁵



Figura 47: Antônio Carlos Hartlieb Lima
Fonte: Correio do Povo.⁴⁹⁶

Enrico Gherardi

Em 1934 atuou no Orpheão Rio Grandense na ópera *Rigoletto*. Antes disso, atuava com o grupo Noites Líricas, o que lhe rendeu o seguinte comentário da imprensa:

Pode-se mesmo afirmar que a interpretação dada ante ontem à Tosca superou, em brilho e firmeza, a realizada há dias, principalmente no que diz respeito a parte do tenor Henrique [sic] Gherardi. Este cantor estava seriamente enfermo na primeira noite e, apesar de ter defendido galhardamente o seu papel, não pode dominar todos os recursos de sua esplêndida voz. Ante ontem, já restabelecido, conseguiu por em plena evidência os seus belíssimos recursos vocais, revelando além disso, o apuro e a segurança de sua técnica.

⁴⁹³ ORPHEÃO Rio Grandense. **Fichas cadastrais**, 1930 a 1959, Porto Alegre, Acervo da Banda Municipal de Porto Alegre, AMPAMV.

⁴⁹⁴ UM GRANDE acontecimento musical para Porto Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 out. 1950, p. 8.

⁴⁹⁵ P. G. A próxima representação de Tosca, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 jul 1933, p. 4.

⁴⁹⁶ LIMA, Antônio Carlos Hartlieb. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 jul 1933, p. 4. 1 fotografia, p.b.

Deu, deste modo, ao papel de Mario Cavaradossi um brilho que arrancou a platéia delirantes aplausos, notadamente nos trechos mais empolgantes, como quando cantou “Recondita armonia” no belo agudo do segundo ato e em “Lucevan Le stelle”. Acrescenta-se à sua voz robusta, de timbre agradável e muito fluente, a capacidade interpretativa desse admirável tenor.⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ GOUVÊA, Paulo. A toska. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jul 1933, p. 6.

APÊNDICE D – Repertório dos concertos oferecidos pela Ospa quando ainda era atrelada o Orpheão Rio Grandense

Primeiro concerto:

Data: 23 de março de 1950.

Local: Teatro São Pedro.

Regência: Pablo Komlos

Repertório: WEBER – *O caçador furtivo* – Abertura da ópera *O franco atirador*; MENDELSON – *Sonho de uma noite de verão* – Scherzo; PAULO GUEDES – *Suíte*; BERLIOZ – *Marcha Húngara (Rakoczy)*; BEETHOVEN – *Terceira Sinfonia (Heróica)*.⁴⁹⁸

Segundo concerto:

Data: 4 de maio de 1940.

Local: Teatro São Pedro.

Regência: Pablo Komlos

Repertório: MOZART – *Bodas de Fígaro* – Abertura; *Serenata Noturna*; *Sinfonia n. 40* (em Sol Maior); WAGNER – *Maestros cantores de Nuerenberg* – Abertura; *Lohengrin* – Prelúdio; *Tristão e Isolda* – Morte de Isolda; *Tannhäuser* – Abertura.⁴⁹⁹

Terceiro concerto:

Data: 1 de julho de 1950.

Local: Teatro São Pedro.

Regência: Pablo Komlos

Repertório: HAYDN – *Sinfonia n. 2* (em Si Maior); *Sinfonia de Londres*; SCHUBERT – *Sinfonia n. 8* (em Si menor); *Rosamunde* – Abertura.⁵⁰⁰

Quarto concerto:

Data: 21 de junho de 1940.

Local: Teatro São Pedro.

Regência: Pablo Komlos

Repertório: BEETHOVEN – *Leonora III* – Abertura; *Concerto para piano n. 5* (Concerto do imperador). – Solista: Ilse Woebcke Warncke.⁵⁰¹

Quinto concerto

Data: 28 de julho de 1950.

Local: Teatro São Pedro.

Regência: Pablo Komlos

Repertório: BACH – *Concerto n. 2* (Solistas, Professores Mentler, Papalardo e Merollilo); *Concerto n. 23*, para três pianos (Solistas: Charlotte Dennin, Riva Hallmann e Pablo Komlós); *Concerto para dois violinos*, em Ré menor (Solistas: Rudolf Maier e Francisco Montauri); *Suite n. 3*.⁵⁰²

⁴⁹⁸ CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da Música do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980, p. 98.

⁴⁹⁹ ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 mai. 1950, p. 8.

⁵⁰⁰ ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 jun. 1950, p. 9.

⁵⁰¹ ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 jun. 1950, p. 7.

⁵⁰² ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 jul. 1950, p. 8.

Sexto concerto

Data: 14 de agosto de 1950.

Local: Teatro São Pedro.

Regência: Pablo Komlos

Repertório: KODALI – *Suite Háry János* – a) Prelúdio – O conto tem início – b) Carrilhão Vienense – c) Toada – d) A Batalha e derrota de Napoleão – e) Intermezzo – Czardas – f) Entrada do Imperador e sua corte; NATHO HENN – *Toada*; PABLO KOMLÓS – *Rapsódia-Fantasia sobre o tema “A casinha pequenina”*; TSCHAIKOWSKY – *Quarta Sinfonia*.⁵⁰³

Sétimo concerto

Data: 27 de outubro de 1950 (repetido em 4 de novembro e em 12 de novembro em matinal).

Local: Teatro São Pedro.

Regência: Pablo Komlos

Repertório: Haendel – *Oratório Messias* (Solistas: Ida Weisfeld, Hertha Hillmann, Victoria Curci de Rivero, Amadeu Freitas, Carlos Hartlieb Lima. Coro formado pelo Coro das professoras de música, da Igreja Santa Terezinha, do Seminário Concórdia e do Coro feminino da Igreja São Paulo).⁵⁰⁴

Oitavo concerto

Data: 5 de dezembro de 1950.

Local: Teatro São Pedro.

Regência: Pablo Komlos

Repertório: BEETHOVEN – *Primeira e Nona Sinfonia* (Solistas: Silvia Baumgart, Hertha Hillmann, Amadeus Freitas e Francisco Cauduro. Coro formado pelo Coro das professoras de canto, do Seminário Concórdia, do Orpheão Rio-Grandense, da Escola Lírica e do Coro feminino da Igreja São Paulo).⁵⁰⁵

⁵⁰³ ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. Correio do Povo, Porto Alegre, 8 ago. 1950, p. 8.

⁵⁰⁴ ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. Correio do Povo, Porto Alegre, 26 out. 1950, p. 8.

⁵⁰⁵ ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. Correio do Povo, Porto Alegre, 3 dez. 1950, p. 10.

**APÊNDICE E – Dados técnicos das temporadas líricas
organizadas pelo Orpheão Rio Grandense entre os anos 1944
E 1951⁵⁰⁶**

1944		
Diretor da Orquestra: Roberto Eggers Maestro dos coros: Tino Bruno Coro: Orpheão Rio-Grandense – 40 figuras Cenários: A. Rabelo Guarda roupa: Propriedade do Orpheão Rio-Grandense Corpo de baile: Escola Oficial de Bailados Lya Bastian Meyer Orquestra: Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre		
ÓPERA	DATA	INTÉRPRETES
Lucia di Lammermoor	4 de julho de 1944 (repetida em 9 de julho em seção <i>matinée</i>).	Zulema Terrile, Luiz Giammarchi, Sérgio Favila, Escobal Vertiz, Iracema Dihel, Isidoro La Porta e Mario Oliveira.
La Traviata	7 de julho de 1944 (repetida em 16 e 22 de julho).	Zulema Terrile, (Alaide Briani na repetição), Luiz Giammarchi, Sergio Favilla, Venâncio Escobal Vertiz, Iracema Dihel, Isidoro La Porta, Marino Oliveira, Luciola Barros, Adolfo Dziwura, Angelo Groff e Luiz Neiss.
La Tosca	11 de julho de 1944 (repetida em 30 de julho).	Alves da Silva, Silvia Baumgart, Sergio Favilla e Venâncio Escobal Vertiz.
Rigoletto	15 de julho de 1944 (repetida em 23 de julho).	Luiz Giammarchi, Sergio Favilla, Zulema Terrile, Venâncio Escobal Vertiz, Maria Montanari, João Batista Boos, Adolfo Dживura, Artur Vargas e Maria de Oliveira.
Il Barbiere di Siviglia	18 de julho de 1944 (repetida em 30 de julho).	Zulema Terrile, Sergio Favilla, Luiz Giammarchi, Tino Bruno, Venâncio Escobal Vertiz e Maria Montanari.
Norma	21 de julho de 1944 (repetida em 27 de julho)	Silvia Baumgart, Valdemar Blanck, Iolanda Amoretti, José R. de Azambuja, Iracema Dihel, Maria Montanari e Erico Cauduro.
Don Pasquale	25 de julho de 1944.	Tino Bruno, Luiz Giammarchi, Iolanda Amoretti, Renaud Jung e Nicola Soriero.

⁵⁰⁶ Esses quadros foram elaborados a partir de uma compilação de dados de jornais, da Revista Bastidores, de programas de concertos e de livros que citam o Orpheão Rio Grandense.

1945		
Diretores da Orquestra: Roberto Eggers e Pablo Komlos Maestro de Coros: Roberto Eggers Regisseur: Mario Girotti Auxiliar cenotécnico: Arlindo A. Martins Coreografia: Lia Bastian Meyer Ponto: Ney Ruiz Chefe da Maquinaria: Arlindo Martins Chefe da Eletricidade: Redemar Machado Diretores dos Ateliers de costuras: Josefina Eggers, Joanita Felizzola e Mme. Claudinha Diretores do guarda-roupa: Herta Strauch e Ariovaldo Camboim Chefe do Atelier de Cabelereiro: Alfredo Schwerdtner Guarda-roupa e cenários: Propriedade do Orpheão Rio-Grandense Aderecista: Hugo Lunardi Orquestra: 40 professores do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre Violino <i>spalla</i> : Carlos Barone Corpo de baile: 25 bailarinas e bailarinos da Escola Oficial de Bailados 1ª Bailarina: Vera Glory		
ÓPERA	DATA	INTÉRPRETES
Aida	26 de junho de 1945 (repetida em 30 de junho e 8 de julho).	Maria Adela Gurini, José Soler, Maria Henriques, Sergio Favilla, José Perrotta e Venâncio de Escobal Vertiz.
Don Pasquale	1 de julho de 1945 (repetida em 1 de julho).	Mario Girotti, Alaide Briani, Luiz Giammarchi e Sergio Favilla.
Il Trovatore	3 de julho de 1945 (repetido em 14 de julho).	Maria Adela Gurini, José Soler, Joaquim Villa, Maria Henriques e José Perrotta.
La Traviata	6 de julho de 1945 (repetida em 15 de julho e 5 de agosto).	Maria Sá Earp, Iracema Diehl, Assis Pacheco, Panchito Pons e José Perrotta.
Lucia di Lammermoor	11 julho 1945 (repetida em 22 de julho).	Maria Sá Earp, Joaquim Villa, Assis Pacheco, Alibio Menganellie e José Rafael de Azambuja.
La Bohème	13 de julho de 1945 (repetida em 29 de julho).	Alaide Briani, Jasp Machado, Luiz Giammarchi, Sergio Favilla, Panchito Pons, José Perrotta e Mario Girotti.
Rigoletto	17 de julho de 1945 (repetida em 28 de julho e 4 de agosto).	Joaquim Villa, Maria Sá Earp, Assis Pacheco, Maria Henriques, José Perrotta e Vanâncio de Escobal Vertis.
Madama Butterfly	20 de julho de 1945 (repetida em 3 de agosto).	Alaide Briani, Maria Henriques, Luiz Giammarchi, Sérgio Favilla, Alibio Manganelli e José Perrotta.
Il Barbiere di Seviglia	24 de julho de 1945 (repetida em 30 de julho).	Maria Sá Earp, Maria Henriques, Luiz Giammarchi, Joaquim Villa, José Perrotta e Mario Girotti.
Lo Schiavo	27 de julho de 1945	Maria Sá Earp, Joaquim Villa, Assis Pacheco, Alibio Menganelli e José Rafael de Azambuja.
L'elisir d'amore	2 de agosto de 1945.	Alaide Briani, Luiz Giammarchi, Joaquim Villa, Mario Girotti e Iracema Diehl.

1946

Maestros Concertadores e Diretores de Orquestra: Peter Bing, Roberto Eggers e Pablo Komlos.
 Maestro dos coros: Roberto Eggers
 Regisseurs: Mario Girotti
 Auxiliar Cenotécnico: Arlindo Martins
 Cenografia: Lya Bastian Meyer
 Ponto: Carlos Enzo Bellini
 Serviço de palco: Direção geral: Arlindo Martins; Chefe de eletricidade: Redemar Machado; Contra-
 regra: Eduardo Claussen
 Diretores do Atelier de costura: Josefina Eggers, Juanita Felizzola.
 Diretor do guarda-roupa: Verdi Felizzola
 Diretor do atelier de cabelereiro: Alberto Schwerdener
 Sapataria: Alberto Menda e Cia.
 Coro: Orpheão Rio-Grandense – 42 figuras
 Orquestra: Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre – 40 professores.
 Violino *spalla*: Carlos Barone
 Aderecista: Hugo Lunardi
 Guarda-roupa e cenário: propriedades do Orpheão Rio-Grandense
 Corpo de baile: Escola Oficial de Bailados.

ÓPERA	DATA	INTÉRPRETES
Carmen	28 de junho de 1946 (repetida em 11 e 21 de julho).	Irma Vladislavich (Maria Henriques nas repetições) Julio Cuiñas, Milka Preus, Silvio Vieira, Luiz Fattoruso e Duilio Valazza.
Lucia di Lammermoor	2 de julho de 1946 (repetida em 7, 20 de julho e em 3 de agosto).	Violeta Erausquin, Nicolas D'Ursi, Panchito Pons, Abílio Manganelli e José Perrotta
Aida	3 de julho de 1946 (repetida em 16 de julho).	Juanita Di Concílio, Maria Henriques, Nicola D'Ursi, Silvio Vieira, José Perrotta e Luiz Fattoruso.
La Bohème	5 de julho de 1946.	Milka Preuss, Juanita Di Concilio, Nicolas D'Ursi, Duilio Valazza, Panchito Pons, Omar Ballestero e Luiz Fattoruso.
Madama Butterfly	9 de julho de 1946 (repetida em 14 de julho).	Juanita Di Concílio, Maria Henriques, Duilio Valazza, Nicolás D' Ursi, Omar Ballestero e Alibio Manganelli.
Rigoletto	12 de julho de 1946 (repetida em 24 e 28 de julho).	Silvio Vieira, Violeta Erausquin, Luiz Giammarchi, José Perrotta, Irma Vladislavich e José Rafael de Azambuja.
Les contes d'Hoffmann	23 de julho de 1946 (repetida em 4 de agosto).	Luis Giammarchi, Irma Vladislavich, Panchito Pons, Duilio Valazza, Violeta Erausquin, Juanita Di Concílio, Milka Preuss, Francisco Cauduro, Alípio Manganelli, Luiz Fattoruso, Omar Ballestero e Adolfo Dziwuzza.
La Tosca	26 de julho de 1946 (repetida em 4 de agosto).	Elenco: Graziela Salerno, Nicolás D'Ursi, Sílvio Vieira, José Perrotta e Luiz Fattoruso.
Il Trovatore	30 de julho de 1946.	Nicolás D'Ursi, Graziela Salerno, Duilio Valazz, Maria Henriques e José Rafael de Azambuja.
La Traviata	6 de agosto de 1946.	Renée Mazella, Luiz Giammarchi, Panchito Pons, Adolfo Dziwura e Luiz Fattoruso.
Otello	7 de agosto de 1946.	Pedro Mirassou, Pablo Ansaldi, Juanita Di Concílio, Alípio Manganelli, Adolfo Dziwura, Francisco Cauduro, Omar Ballestero e Irma Vladislavich.

1947		
Maestros Diretores: Arturo de Angelis e Carlos Estrada Maestro de Coros: Roberto Eggers Maestro interno: Hermínia Russo Regisseur e Diretor de cena: Mario Girotti Ponto: Ceroni Mari. Diretor coreográfico: Tony Seitz Petzhold Serviço de palco: Arlindo Martins (Eletricidade, Contra regra e Maquinaria) Guarda-roupa: Propriedade: Orpheão Rio-Grandense; Direção geral: Verdi Felizzola; Atelier de costura: Josefina Eggers e Juanita Felizzola; Aderecista: Hugo Lunardi; Chapelaria: Fábrica de chapéus S. ST; Sapataria: A Casa do Sapateiro. Cenários: propriedade : Orpheão Rio-Grandense; Cenógrafos: E. Estrada, F. Hess, A. Rabelo e A. Silva. Maquiagem e cabelereiro: Alberto Schwerdener Coro: Orpheão Rio-Grandense – 40 figuras Corpo de baile: Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold Orquestra: Sindicato do Músicos Profissionais de Porto Alegre – 38 figuras Spalla: Carlos Barone Harpa: Namur Barcellos Encarregado do Material orquestral: Olinto Blumm		
ÓPERA	DATA	INTÉRPRETES
Aida	27 de junho de 1947 (repetida em 26 de julho).	Dora Caceres Olmos (substituída por Constantina Araújo na repetição), Giulio Lucchiari, Bruna Carla. José Perrotta, Juan Carbonell, Paolo Ansaldo, Iracema Diehl e Adolfo Dziwura.
Norma	1 de julho de 1947.	Dora Caceres Olmos, Luiza Fernandes, Giulio Lucchiari, José Perrotta, Iracema Diehl e Adolfo Dziwura.
Lucia di Lammermoor	4 de julho de 1947 (repetida em 12 e 20 de julho).	Blanca Baigorri (substituída por Helda Marino nas repetições), Roberto Maggiolo, Sergio Astor e José Perrotta.
Rigoletto	8 de julho de 1947 (repetida em 13 e 27 de julho).	Paolo Ansaldo, Blanca Baigorri, Roberto Maggiolo e José Perrotta.
Otello	18 de julho de 1947 (repetida em 31 de julho).	Giullio Lucchiari, Paolo Ansaldo, Constantina Araújo, Ida Dertonio, Juan Carbonell, Adolfo Dziwura, Francisco Cauduro e Claudio Figueiredo.
Il Barbiere di Siviglia	22 de julho de 1947 (repetida em 3 de agosto).	Paolo Ansaldo, Helda Marino, Alejandro Giovaninni, Mario Girotti, José Perrotta e Ida Dertonio.
Mignon	25 de julho de 1947.	Helda Marino, Bruna Carla, Cesare Fiocchi, Adolfo Dziwura, Carlos Zanotta, Francisco Cauduro e José Rafael de Azambuja.
Il Trovatore	29 de julho de 1947 (repetida em 10 de agosto).	Giullio Lucchiari, Constantina Araújo, Paolo Ansaldo, Bruna Carla, José Perrotta, Iracema Diehl, Lucien Jean Thys e Francisco Cauduro.
Don Pasquale	1 de agosto de 1947 (repetida em 9 de agosto).	Mario Girotti, Alejandro Giovaninni, Helda Marino e Sergio Astor.
La Traviata	5 de agosto de 1947 (repetida em 13 de agosto).	Pilli Martorell, Alejandro Giovannini, Sergio Astor, José Perrotta, Juan Carbonell, Iracema Diehl, Adolfo Dziwura, Francisco Cauduro e Ondina Diehl.
Carmen	12 de agosto de 1947.	Bruna Carla, Giulio Lucchiari e Juan Carbonell.

1949		
<p>Maestro Diretor: Pablo Komlos Maestro de Coros: Mario Girotti Maestro Interno: Giulio Vecenzo Regisseur e Diretor de cena: Mario girotti Ponto: Ceroni Mari Diretora cenógrafa: Tony Seitz Petzhold Organização Técnica Serviço de Palco: Direção Geral: Sady Rodrigues (Eletricidade, Contra-regra, Maquinária) Guarda-roupa: Propriedade do Orpheão Rio-Grandense Direção Geral: Ivan Barrios Atelier de costura: Mme. Irene Pinheiro Aderecista: Hugo Lunardi Chapelaria: Fábrica de Chapéus S.ST. Sapataria: A Casa do Sapateiro Cenários: Propriedade do Orpheão Rio-Grandense Cenógrafos: E. Estrada, F. Hess, A. Rabelo e A. Silva Maquiagem e Cabelereiro: Alberto Schwerdener Coro: Orpheão Rio-Grandense – 40 figuras Corpo de Baile: Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold Orquestra: Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre <i>Spalla</i>: Carlos Barone Harpa: Namur Barcellos Encarregado do material Orquestral: Olinto Blumm Encarregado Programação: Dante Apollo</p>		
ÓPERA	DATA	INTÉRPRETES
La Traviata	13 de setembro de 1949 (repetida em 18 de setembro).	Alaide Briani, Roberto Miranda, Ponchito Pons, Venâncio Escobal Vertiz, Iracema Diehl, Adolfo Dziwura, Francisco Cauduro e Luiz Ramires
Madama Butterfly	16 de setembro de 1949 (repetida em 25 de setembro).	Elvira Balderi Crimi, Roberto Miranda, Silvio Vieira e Ercília Quiroga e Panchito Pons (na repetição).
Carmen	20 de setembro de 1949	Fedora Barbieri, Antônio Vela, Silvio Vieira, Alaide Briani, José Perrotta, Iracema Diehl, Aymée Portalet, Jean Lucien This, Adolfo Dziwura e Francisco Cauduro.
La Bohème	23 de setembro de 1949 (repetida em 2 de outubro).	Elvira Balderi Crimi, Alaide Briani, Antônio Vela, Silvio Vieira, Panchito Pons, José Perrotta, Mario Girotti e Helena Monti (na repetição).
La Tosca	27 de setembro de 1949 (repetida em 5 de outubro).	Solange Petit-Renaux, Antônio Vela, Silvio Vieira, José Perrotta, Mario Girotti, Claudio Figueiredo, Francisco Cauduro e Luiz Ramires.
Lucia di Lammermoor	30 de setembro de 1949 (repetida em 9 de agosto).	Blanca Baigorri, Roberto Miranda, Panchito Pons e José Perrotta.
Rigoletto	3 de outubro de 1949 (repetida em 11 de outubro).	Joaquim Villa, Blanca Baigorri e Roberto Maggiolo.
Il Barbiere di Siviglia	7 de outubro de 1949.	Joaquim Villa, Blanca Baigorri, Roberto Miranda, José Perrotta e Mario Girotti.

Referências (Apêndices)

AGENDA Lírica. Disponível em: <http://www.agendaliricapoa.com.br/mlLeoSchneider.htm>. Acesso em: 05 jan. 2018.

BAGORRO, Branca. 1936. 1 fotografia, 25 cm x 17 cm. Acervo Roberto Eggers, MHVSL.

BALDINO, Emilio. **Folha da Tarde**, 13 out. 1936. 1 fotografia, p.b.

BALDINO, Emílio. In: DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975.

CLUB Haydn. **Programa de Concerto**, 138 Concerto, 1938, Acervo digital do Teatro São Pedro. Disponível em: <http://www.teatrosaopedro.com.br/o-theatro/acervo-digital/#>. Acesso em: 20 ago. 2018.

CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da Música do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980.

DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo.

DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo.

DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo.

EGGERS, Roberto. In: DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo.

EGGERS, Roberto. Orpheão Rio Grandense. **Programa de Concerto**, Temporada Lírica Oficial do Estado, 1947, Acervo Roberto Eggers, MHVSL. 1 fotografia, p.b.

FALCÃO, João Gomes. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 jul de 1934, p. 10. 1 fotografia, p.b.

FALCÃO, João. In: DANTE Piantá. Branca Bagorro: grande e esquecida soprano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo.

GOUVÊA, Paulo. A tosca. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jul 1933, p. 6.

LEÃO, Maria Helena. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 jul 1934, p. 16. 1 fotografia, p.b.

LIMA, Antônio Carlos Hartlieb. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 jul 1933, p. 4. 1 fotografia, p.b.

ORPHEÃO Rio Grandense. **Fichas cadastrais**, 1930 a 1959, Porto Alegre, Acervo da Banda Municipal de Porto Alegre, AMPAMV.

ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 mai. 1950.

ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 jun. 1950.

ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 jun. 1950.

ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 jul. 1950.

ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 8 ago. 1950.

ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 out. 1950.

ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 dez. 1950.

PEREIRA, Olga Siqueira. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 set. 1931, p. 6. 1 fotografia, p.b.

PORTLET, Aimée. In: DANTE Piantá. *Branca Bagorro: grande e esquecida soprano*. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1975. Caderno Domingo.

SCHNEIDER, Leo. 1 fotografia, p.b. Disponível em: <https://www.agendalirica.com/leo-schneider>. Acesso em 5 mai. 2018.

TSCHOEPKE, Elenita. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 jun 1932, p. 5. 1 fotografia, p.b.

TSCHOEPKE, Elsa Bersano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 jul 1934, p. 4. 1 fotografia, p.b.

WERNER, Kênia Simone. **Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984)**. 2012. 216 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

