

Fotografia de cena: uma interpretação iconológica da encenação de *L'Elisir d'amore* em Manaus/1999

Eva Maia Miranda

Apresentação

Este trabalho traz uma interpretação sobre o acervo da extinta empresa de produção cultural São Paulo Imagem/Data, hoje sob guarda da produtora Casa de Ópera. Neste acervo estão guardados registros do passado recente das artes cênicas no Amazonas, pois a São Paulo Imagem/Data foi responsável pela produção das terceira e quarta edições do Festival Amazonas de Ópera, em 1999 e 2000.

Apesar da grande variedade de espetáculos representados no acervo da produtora, foi necessário delimitar o objeto a apenas uma ópera, que houvesse sido apresentada no Festival Amazonas de Ópera (FAO) e da qual fosse possível encontrar quantidade razoável de documentos.

Para a análise do objeto desta pesquisa – a montagem realizada em Manaus no ano de 1999 da ópera *L'elisir d'amore* de autoria de Donizetti, com direção de Iacov Hillel – é necessária a compreensão do contexto no qual a obra foi criada.

1. Donizetti e a estreia de *L'Elisir d'Amore*

Gaetano Donizetti (1797-1848) começou sua carreira como seguidor do estilo de Rossini¹. Estabeleceu-se em Nápoles justamente quando Ros-

¹ Italiano da cidade de Pésaro, Gioachino Rossini (1792–1868) escreveu 34 óperas para teatros italianos no período entre 1810 e 1823, entre as quais se destacam *Tancredi* (1813), *Il Barbiere di Siviglia* (1815), *Otello* (1816) e *La Cenerentola* (1817). Seu sucesso foi imenso, e sua abordagem de forma e dramaturgia musical tornaram-se modelos que dominaram o fazer artístico dos compositores italianos durante décadas. Entre 1823 e 1829, dirigiu o *Théâtre Italien* em Paris, onde estreou cinco novas óperas e conduziu diversas remontagens, entre as quais *Guillaume Tell* (1829). Após este trabalho, abandonou as óperas e viveu em semi-isolamento até o fim de sua vida (GOSSET, 2006).

sini deixava a cidade, e produziu vinte e três óperas, a maioria para Nápoles, nos oito anos seguintes. Donizetti fazia óperas, literalmente, às dúzias (SIMON, 1989). Apesar de não ser um inovador do gênero, Donizetti demonstrou personalidade em suas obras, que possuem grandes qualidades melódicas e “habilidade do trato com a voz humana, quer em solos, quer em conjuntos, quer ainda em coros” (BAPTISTA FILHO, 1987).

Donizetti estava em Milão quando foi contratado pelo *impresario* Alessandro Lanari, responsável pela temporada no Teatro *Canobbiana*, para compor uma ópera bufa a estreiar na primavera de 1832. Possivelmente entre a proposta de Lanari e a estreia se passaram até dez semanas. (ASHBROOK, 1982).

Apesar de constar na partitura a categorização – dada pelo próprio compositor – de *opera comica*, em *L’Elisir d’amore* Donizetti demonstrou pela primeira vez seu completo domínio da forma da ópera bufa. Foi favorecido por ter em mãos um excelente libreto cômico de Felice Romani (1788-1865), que lhe deu um texto claro e com qualidades poéticas, juntamente com personagens bem acabados (ASHBROOK, 1982; SAMSOM, 2002).

L’Elisir é uma ópera bufa romântica, na qual o conflito é solucionado, não por artimanhas ou alguma circunstância externa, mas pelo reconhecimento de Adina ao verdadeiro valor da constância de Nemorino. Ashbrook (1982) considera que a superioridade de *L’elisir* sobre as óperas cômicas de Donizetti reside em sua caracterização melódica. “Cada personagem tem seu próprio idioma: Dulcamara é todo garrulice, Belcore virilidade arrogante, e a coqueteria de Adina não consegue disfarçar sua ternura²” (ASHBROOK, 1982, p. 330, tradução nossa).

O ensaio geral de *L’Elisir* foi em 11 de maio, sob os olhos dos censores; como não houve nenhuma objeção à ópera, a estreia foi marcada para o dia seguinte – sábado, 12 de maio de 1832. O sucesso de *L’Elisir d’Amore* foi imediato. A primeira produção somou 33 récitas (ASHBROOK, 1982, p. 622).

Desde sua estreia, a ópera nunca esteve de fora do repertório ativo. O banco de dados *online Operabase* ranqueia a obra como a 13ª colocada mundialmente em número de produções, tendo sido realizadas 335 montagens em 1530 récitas, utilizando dados que cobrem o período de 2009 a

² No original: “Each of the characters has his own idiom: Dulcamara is all garrulity, Belcore swaggering virility, while Adina’s flirtatiousness never quite conceals her innate tenderness”.

2014³. Também segundo o *Operabase*, esta é a ópera donizettiana mais vezes levada à cena, sendo a sétima ópera mais frequentemente montada na Itália.

A mudança que passou a reservar às composições o status de obra de interesse perene ocorreu na primeira e segunda décadas do século dezenove na Itália (*primo ottocento*). Tendência iniciada pelas

comédias de Rossini, que conseguiram lugar fixo nas temporadas de todo o mundo, ao lado de seletos trabalhos de Bellini, Donizetti e Verdi, o uso da expressão “ópera de repertório” consagrou-se na Itália por volta da década de 1840 (...) As turbulências políticas ocorridas em 1848-9, que levaram muitos teatros em dificuldades financeiras a refugiar-se em remontagens de sucessos anteriores (...) solidificaram o processo⁴ (SAMSOM, 2002, p. 99, tradução nossa).

A este repertório *L'Elisir d'amore* foi integrada, e é esse *status* de ópera consagrada e canônica que assegura sua escolha para compor a programação do III Festival Amazonas de Ópera, em 1999.

2. Retomada da produção de ópera em Manaus

Apesar de tão aclamada mundialmente, a estreia de *L'Elisir* em Manaus só aconteceria em fins do século XX. As condições desta apresentação serão analisadas a seguir.

Manaus teve intensa vida musical no período do fausto extrativista do final do século XIX e início do XX, com temporadas líricas de grande qualidade e com assíduo público apreciador. Tal hábito foi tardio em relação aos centros urbanos mais antigos do Brasil, por exemplo Vila Rica, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, que já possuíam “casas de ópera” ou “casas de comédia” desde o início do século XVIII.

A primeira sala permanente apareceu na Bahia, com a adaptação de um dos recintos do edifício da Câmara de Vereadores, feita em 1729 e desfeita em 1733, para a montagem de comédias. Em 1748 já existia no Rio de Janeiro uma casa da

³ Operabase. Disponível em: <[http://operabase.com/visual.cgi?lang=en& splash=t](http://operabase.com/visual.cgi?lang=en&splash=t)>. Acesso em 22.fev.2015.

⁴ No original: *with Rossini's comic operas, whose permanent position around the globe was equaled by a favored few works by Bellini, Donizetti and Verdi. By the 1840s the term 'repertory opera' was in common use in Italy (...); the political disruptions of 1848-9, which put many theatres into such financial difficulties that they were obliged to rely increasingly on revivals of past Works(...), solidified the process.*

ópera. De 1760 foi a edificação do Teatro da Praia, na Bahia (ARAÚJO, 1977, p. 2)

Em 1997 e 1998, foram realizadas em Manaus duas edições do (inicialmente denominado) Festival de Óperas de Manaus. O primeiro evento marca a comemoração pela passagem do centenário do Teatro Amazonas, e coincidentemente, também se deu em outra data redonda: noventa anos da última temporada lírica realizada na cidade, em 1907, ainda nos tempos do Ciclo da Borracha (PÁSCOA, 2000).

Em 1997, o Festival de Óperas de Manaus foi realizado com apoio do governo estadual e realizado pela empresa de Michael Jelden, violinista alemão à época com apenas 25 anos, que investiu cerca de 360 mil reais por conta própria na empreitada, alegadamente intencionando realizar um desejo pessoal de ver o palco do Teatro Amazonas novamente receber montagens operísticas (MUGGIATI, 1997A).

Pois o antigo interesse do amazonense pela ópera provou-se renovado, com tão grande procura por ingressos que algumas récitas tiveram sua lotação esgotada com dias de antecedência; para tanto contribuíram os preços razoáveis dos ingressos, variando de R\$30 a R\$ 55 (MUGGIATI, 1997B; PÁSCOA, 2000). O Festival de Óperas de Manaus apresentou em 1997, três óperas com elenco e orquestra da Ópera de Minsk, Bielo-Rússia (*La Traviata*, *Carmen* e *Il Barbiere di Siviglia*), sendo que *Carmen* também foi apresentada em uma récita gratuita no Anfiteatro da Ponta Negra, popular balneário da cidade, onde foi assistida por cerca de dez mil pessoas, segundo Páscoa (2000) ou quinze mil pessoas, segundo o próprio Jelden (2011).

O sucesso e boa aceitação abriram caminho para a realização da segunda edição do Festival de Óperas de Manaus, realizada no ano de 1998. Também apresentou três montagens, sendo uma opereta e duas óperas: *A viúva alegre*, de Franz Léhar; *Alma*, do amazonense Cláudio Santoro, em sua estreia mundial e *Tosca*, de Puccini. A montagem de *Alma*, em especial, foi produzida exclusivamente para o Teatro Amazonas, e

contou com solistas brasileiros, o coro oficial do Estado e a orquestra de músicos eslovacos vinda para se apresentar em todos os outros espetáculos. Também a direção de cena, figurinos e cenários estavam a cargo de brasileiros, particularmente amazonenses; como eram amazonenses também os muitos comprimários (PÁSCOA, 2000, p. 426).

Este segundo Festival teve resultado irregular. O público não compareceu em peso como no ano anterior, havendo aumentado os preços dos ingressos. As montagens foram criticadas, não tanto pela qualidade artística dos intérpretes, mas principalmente pela produção problemática.

O III Festival Amazonas de Ópera (doravante FAO), realizado em 1999, em verdade, não era o terceiro: era o primeiro. O primeiro a ser assim denominado, e o primeiro que contou com a participação da Amazonas Filarmônica, constituída pelo maestro Júlio Medaglia no ano anterior. O maestro agia com aval do governador do Amazonas, Amazonino Mendes (gestão em dois mandatos, 1995-2002), com o objetivo de fazer uma orquestra de nível internacional (TOLEDO, 1998).

Apesar de o evento dar continuidade às duas temporadas anteriores, “as novidades começaram antes dos espetáculos, com a substituição da *troupe* de Michael Jelden pelos serviços da firma São Paulo/Imagem Data (sic)” (PÁSCOA, 2000, p. 431).

A São Paulo Imagem/Data, produzia então o projeto de montagens de Carlos Gomes no Teatro de Sófia (Bulgária). No ano anterior, alguns dias após o encerramento do segundo Festival de Óperas de Manaus, foram responsáveis por trazer ao Teatro Amazonas a ópera *Fosca* de Carlos Gomes na mesma montagem búlgara. Por ocasião desta passagem por Manaus, foram feitos os primeiros contatos que resultariam na realização do FAO.

Os ingressos estavam mais baratos do que nos anos anteriores: os ingressos mais acessíveis, para os andares superiores do Teatro, custavam R\$ 10, sendo ainda disponibilizada a meia-entrada para estudantes (R\$ 5). Havia também ingressos a R\$ 20 e R\$ 35, caracterizando uma estratégia de popularização do acesso aos espetáculos.

Novamente, três montagens foram realizadas: *Madama Butterfly*, de Puccini, *Pimpinone* de Telemann e *L’Elisir d’Amore*, de Donizetti, que é o objeto do presente estudo.

3. Material e metodologia de pesquisa

Os métodos e técnicas próprios da pesquisa documental permitem a apreensão, compreensão e análise de documentos dos mais variados tipos. De acordo com o conceito amplo da Associação de Arquivistas Brasileiros, o documento pode ser definido como “qualquer informação fixada em um suporte” (ASSOCIAÇÃO..., 1990). Isso nos permite afirmar que a obra

de arte é documento que se prestam a análise pelo pesquisador. Francastel compara o espetáculo à imagem, no sentido de que “como as obras de arte, as festas e espetáculos constituem sistemas coordenadores de elementos visuais, retirados da realidade, mas integrados em combinações figurativas e convencionais” (FRANCASTEL, 1987, p. 206). Francastel também destaca que é no campo da história das sociedades mais recentes que cabe fazer o maior esforço para desenvolver um conhecimento sistemático das fontes não escritas, como por exemplo as obras de arte. O autor afirma que a função figurativa é uma categoria do pensamento tão completa como outras, sem a obrigatoriedade de fazer uso da fala ou escrita para transmitir e comunicar conteúdos e representar contextos (idem, ibidem).

Entre os estudiosos das Artes Cênicas, uma das questões que se ergue é precisamente a questão da metodologia. Como aproximar-se de um objeto que existiu apenas durante o tempo daquela apresentação, diante daquela determinada audiência? Qual o caminho para acessar uma obra de arte que “está na memória, ou, mais exatamente, nas memórias: na memória do artista que cria, na memória dos espectadores que contemplam a sua obra” (FRANCASTEL, 1987, p.58)?

Então, as (poucas) instituições responsáveis pela salvaguarda da memória dos espetáculos necessitam, para composição de seus acervos, buscar fontes nos edifícios teatrais, nos livros de contabilidade, nas gavetas dos dramaturgos, nos álbuns pessoais dos intérpretes. A ex-diretora do laboratório de pesquisa em Artes do Espetáculo do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) da França, Béatrice Picon-Vallin, comenta sobre a composição de um acervo:

Tudo o que se pode fazer é reunir os materiais da preparação e da realização desse espetáculo. Não o próprio espetáculo, a obra em si não existe mais. [...] Em um museu de teatro não se tem a obra, tem-se os restos da obra, os fragmentos, os destroços. (PICON-VALLIN⁵ apud VIANA, 2015, p. 21).

Viana (2015) lança uma proposta de sistematização do material de cena que pode ser recolhido para fins de arquivo e posterior disponibilização para pesquisadores e demais interessados:

⁵ Palestra proferida em 2011 por Béatrice Picon-Vallin, em evento organizado pela ECA-USP. Tradução da Prof. Dra. Elizabeth R. Azevedo.

Quadro 1 - Classificação do material de cena, sistematizada por Viana (2015)

Material pré espetáculo	Material do espetáculo	Material pós-espetáculo
Desenhos	Croquis feitos diante do espetáculo e do que se via em cena	Objetos que pertenceram aos artistas durante as encenações
Croquis	Fotos de cena	Os próprios trajes
Cenários	Gravações de áudio e vídeo	Os acessórios
Amostra de tecidos para os trajes		A música (partitura ou gravação)
Maquetes em volume		As máscaras
Documentos escritos		As obras eventualmente escritas sobre o espetáculo
Cartas		
Toda a correspondência do projeto desde sua invenção		Quadros feitos a partir do espetáculo
Fotografias dos ensaios		Os retratos de artistas em diversos meios e formatos
As fotos posadas em cena		

Em outubro de 2014, em visita técnica na cidade de São Paulo à sede da produtora Casa de Ópera, que detém os arquivos da extinta empresa produtora de eventos culturais SP Imagem/Data, os produtores Rosana Caramaschi e Cleber Papa disponibilizaram a consulta do acervo em sua totalidade, permitindo a reprodução e digitalização de seus conteúdos.

Rosana Caramaschi e Cleber Papa são produtores culturais com imensa experiência em ópera e responsáveis por muitas realizações de destaque, em especial com iniciativas de popularização da música e formação de plateias.

O acervo da Casa de Ópera estava em excelentes condições de higiene e conservação. Apesar de não haver critério claro para ordenar e classificar o material (não estava em ordem alfabética, nem cronológica), os documentos e objetos estavam identificados com etiquetas e acondicionados em pastas ou envelopes. Após horas de busca, foi selecionado o seguinte material para servir de base a esta pesquisa:

4 fitas VHS, sendo

- Gravação da estreia da ópera *Madama Butterfly* no Teatro Amazonas, III Festival Amazonas de Ópera, 1999;
- Gravação de *L'Elisir d'amore* no Teatro Municipal de São Paulo, 1997;
- Minidocumentário “Conhecendo Ópera”⁶;
- Minidocumentário “Conhecendo Orquestra”.

310 tiras de filme fotográfico, sendo

- 30 relativas à montagem de *L'Elisir d'amore* no III FAO, 1999;
- 166 relativas à montagem de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, no IV FAO, 2000;
- 75 relativas à montagem do musical *Boi de Pano* no IV FAO, 2000;
- 20 relativas à montagem de *A voz Humana* no IV FAO, 2000;
- 24 relativas à montagem de *As Bodas de Fígaro* no IV FAO, 2000. Nestes negativos constava a indicação do nome do fotógrafo: Alberto César Araújo;
- 139 páginas (em forma de fotografia digital) do clipping do III FAO.

As fitas VHS foram convertidas para o formato DVD, e os negativos foram revelados em formato de fotografia digital, armazenados em CD-ROM. Após apreciação dos documentos, foi possível confirmar a autoria

⁶ Não foi possível transpor o conteúdo desta fita VHS para o suporte de DVD.

de todas as fotografias desta seleção do acervo da São Paulo Imagem/Data como sendo do fotógrafo Alberto César Araújo⁷.

Após a seleção e revisão de todo o material de seu acervo que guardava relação com o FAO, foi feita a escolha por analisar na montagem de *L'Elisir d'amore*, ópera de Donizetti, em sua montagem de 1999.

Dentro dos estudos de Panofsky (1991, p. 54) a Iconologia é apresentada como um método interpretativo que contextualiza as obras de arte por um viés cultural e explora o significado destas. Panofsky define três níveis de compreensão da imagem: **descrição pré-iconográfica**, que consiste em identificar as formas e motivos presentes na imagem; **análise iconográfica**, que permite a relação entre a imagem e o repertório sócio-cógnico à qual se relaciona; e **interpretação iconológica**, que intenciona analisar as alegorias e inserção da imagem no contexto social e artístico de sua produção.

Panofsky (1991) explica também que o sufixo “grafia” deriva do verbo grego *graphein*, que significa escrever. Portanto, a iconografia trata do que está escrito na imagem; é um método que descreve as evidências presentes na obra. Já “logia” deriva do grego *logos*, que significa pensamento. Iconologia é um método de interpretação e reflexão acerca da imagem. A análise iconográfica foca na identificação dos motivos, enquanto a interpretação iconológica sintetiza o contexto, o uso do símbolo, o significado de determinado gesto ou código no contexto da criação da obra.

Panofsky criou os termos e conceitos e desenvolveu seus estudos aplicando a iconografia e a iconologia à pinturas. O pesquisador brasileiro Boris Kossoy adaptou a iconografia e a iconologia para as especialidades do universo fotográfico. Foram mantidas as mesmas definições empregadas na análise das obras de arte, e a fotografia foi considerada como uma imagem-quadro.

⁷ Jornalista e fotógrafo, nascido em Manaus em 1970, iniciou carreira de repórter fotográfico em 1991. Enquanto atuava em diversos veículos de imprensa do Amazonas e de outros estados do Brasil, desenvolveu seu trabalho junto à comunidade artística da capital amazonense, com fotografia de cena e reproduções de obras de arte. À época do I Festival de Óperas de Manaus, em 1997, realizou a captação de imagens de forma independente; a partir do ano seguinte, foi contratado como fotógrafo oficial do evento e executou diversos trabalhos registrando os eventos realizados no Teatro Amazonas. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas e segue com atividades jornalísticas na Agência de Jornalismo Independente Amazônia Real.

Apesar da diferença entre a pintura e a fotografia, é possível fazer o paralelo entre a qualidade de “imagem a ser lida”, tanto mais acentuado quanto mais nos aprofundamos na qualidade figurativa de ambas. A fotografia também é um sistema de representação da realidade, porém carrega caráter de prova, força de evidência; afinal, a fotografia depende de seu objeto para existir. Nas palavras de Barthes (1984, p. 114-5)

o Referente da Fotografia não é o mesmo que os outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. **A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto.** (...) Ao contrário destas limitações, **na Fotografia jamais posso negar que** *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia (grifo nosso).

Kossoy (2001) apropria-se da iconografia e da iconologia como abordagens que habilitam o pesquisador a decifrar as informações presentes implicitamente ou explicitamente no documento fotográfico. A iconografia descreve e reconstitui os elementos visíveis na fotografia, enquanto a iconologia executa a descoberta das informações invisíveis dentro desta imagem.

Philippe Dubois, que é referência canônica nos estudos da imagem, em especial fotografia, cinema e vídeo, na introdução a seu livro *O ato fotográfico* tece considerações sobre o binômio fotografia/fotografado.

Com a fotografia não é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem (...) é também em primeiro lugar um verdadeiro ato icônico, (...) algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que este ato não se limita trivialmente apenas no gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da tomada) mas **inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação** (DUBOIS, 1994, p. 15, grifos nossos).

O ato fotográfico se dá em dois momentos: o momento da representação (o fotógrafo e sua decisão pela captura da imagem) e o momento

da fruição. Pode ser fruidor aquele que estabelece com a obra uma relação estética: ou, como é nosso caso, um pesquisador que esteja buscando na imagem índices de uma realidade. Francastel novamente considera que

as obras de Arte, trazem um material de informação tão preciso quanto qualquer outro quando se trata de saber como os homens agiram e como julgaram num momento preciso. Tanto quanto genialidade, a arte é técnica. (FRANCASTEL, 1973, p.78)

Kossoy (2001) com o objetivo de evidenciar a realidade externa do referente fotográfico, sua face visível, sugere duas linhas de decodificação para análise iconográfica de fotografias.

1. A reconstrução do processo que originou o artefato, a fotografia: pretende-se, assim, determinar os elementos que concorreram para a sua materialização documental, (seus elementos constitutivos: assunto, fotógrafo, tecnologia) em dado lugar e época (suas coordenadas de situação: espaço, tempo);
2. A recuperação do inventário de informações codificadas na imagem fotográfica: trata-se de obter uma minuciosa identificação dos detalhes icônicos que compõem seu conteúdo. (KOSSOY, 2001 p. 58-9)

Sempre é necessário ter em mente que a imagem fotográfica é uma representação construída, mimetizando uma pretensa realidade. E é esta a baliza da interpretação iconológica; embora o documento fotográfico seja a referência, não se deve ficar restrito a ele, pois o contexto do fotógrafo e do momento fotografado só surgirá a partir do desvelamento do referente.

É de se destacar a importância da imagem fotográfica como criadora de identidade e portadora de significado. Contemporaneamente, “imagens de intérpretes caracterizados com figurinos são rotineiramente utilizadas como representação fotográfica do espetáculo em si, frequentemente carregando em si a identidade visual deste ⁸” (BARBIERI, 2012, p.3, tradução nossa).

É necessária a consciência de que o registro de um espetáculo **não é o espetáculo**; que ao analisar fotografias, críticas e documentos administrativos, o que se revela ao pesquisador consiste em apenas alguns aspectos do

⁸ No original: *images of costumed performers are routinely deployed as photographic representations of the performance itself, often serving as embodiment of its visual identity.*

que foi aquele momento compartilhado entre artistas, realizadores e público. A análise dos vestígios e documentos históricos deve ser realizada “sem esquecer que nenhum documento visual poderá trazer um recriar da performance teatral passada, pois já terá sofrido necessariamente, pelo menos uma mediação: a do artista produtor da imagem” (CHIARADIA, 2011, p 21).

4. Interpretação iconológica do conjunto de imagens

Em entrevista com Rosana Caramaschi, fomos informados de que a produção de *L'elisir d'amore* do Theatro Municipal de São Paulo em 1997 foi disponibilizada para ser levada ao palco do Teatro Amazonas em 1999.

Tanto no programa do III Festival Amazonas de Ópera quanto no livro *Ópera em São Paulo*, de Sérgio Casoy (2006), a pessoa responsável pelos trajes de cena desta montagem não é creditada (Figura 1). Tal fato leva à suposição de que os trajes utilizados já pertenciam ao Acervo do Theatro Municipal antes de 1997.

1997 **L'ELISIR D'AMORE** Gaetano Donizetti
Theatro Municipal de São Paulo
6, 7, 8, 9, 11 e 12 de novembro de 1997
Nomes: Fernando Portari / José Brás (T)
Sófia Rosana Lamoun / Irenéia Barreira (S)
Beloso José Antonio Soares / Douglas Hahn (B)
Dulcemara Enno Dara / Enno di Matteo (BS)
Giannina Elza D'Oliveira / Graziela Sanchez (S)
Hostes: Eduardo Silva, ator
Orquestra Sinfônica Municipal, Maestro Luiz Fernando Malheiro
Coro Paulistano, regente Samuel Kerr
Direção cênica: Jacov Hillel

Figura 1 - Ficha do Espetáculo de 1997 Fonte: CASOY, 2006

O Theatro Municipal de São Paulo teve parte de seu acervo de trajes digitalizada e disponibilizada *on-line* no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo, no endereço acervosdacidade.sp.gov.br. Para descrição da metodologia utilizada na catalogação, registro e preservação deste acervo de trajes em particular, recomenda-se consultar o Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais, no qual Azevedo e Viana (2006) detalham o processo.

No Acervo de Figurinos disponibilizado online, é possível localizar a montagem realizada em 1971 de *O Elixir do Amor*, trajes criados por Gianni Ratto. São disponibilizadas 50 fotografias de trajes de cena do referido espetáculo. É possível notar a correspondência do vestido existente no acervo do Theatro Municipal (Figura 2) com a fotografia do espetáculo realizado em Manaus em 1999 (Figura 3).



Figura 2 - Ficha de um vestido utilizado na montagem de 1971 criado por Gianni Ratto. Acervo Digital de Figurinos do Theatro Municipal de São Paulo



Figura 3 - Fotografia da montagem de 1999 III FAO Ato II Cena 4. Acervo da São Paulo ImagemData

Ao fazer uma descrição pré-iconográfica desta fotografia do espetáculo *L'Elisir d'amore*, (Figura 7) dir-se-ia que a imagem mostra um grupo de mulheres sobre um palco, sendo que a maioria está olhando para a direita e andando na mesma direção, a extremidade esquerda do palco, onde há uma mulher isolada do grupo maior, virada para o público. Todas as mulheres retratadas trajam vestidos longos, alguns com anáguas, com mangas $\frac{3}{4}$ e a cintura marcada, com volume nos ombros e quadris compondo a silhueta ampulheta, característica da década de 30 do século XIX, o período Romântico.

Fazendo a análise iconográfica, a partir de nosso conhecimento de que a fotografia está identificada como parte de uma série de fotos do espe-

táculo *L'Elisir d'amore* no III FAO, e conhecendo a sinopse do espetáculo, podemos concluir com bastante certeza que a foto retrata o Ato II da ópera, mais especificamente a cena 4, na qual Gianetta e o coro das mulheres da vila comentam que o tio de Nemorino morreu e fê-lo herdeiro, o que torna o rapaz um excelente partido. Pela posição da mulher isolada, e o fato de estar olhando de frente para o coro feminino, é possível identifica-la como Gianetta (interpretada em Manaus por Solange Siquerolli).

Já a interpretação iconológica precisa ser mais profunda, relacionando esta imagem a outras de seu contexto; verifica-se que um dos trajes utilizados na cena fotografada no Amazonas faz parte do Acervo de Figurinos do Theatro Municipal de São Paulo, e contrapondo as informações disponíveis, conclui-se que o traje é oriundo de uma montagem da mesma ópera no Theatro Municipal de São Paulo, em 1971, que teve trajes de cena assinados por Gianni Ratto.

O que prova que, de fato, o acervo do Theatro Municipal foi utilizado na montagem de 1999. Provavelmente, as peças criadas por Gianni Ratto e sua equipe foram misturadas com outras peças do Acervo de figurinos do Theatro Municipal de São Paulo, tendo em vista a diferença entre o que é creditado a Gianni Ratto no Acervo e do que as fotografias da montagem ora em análise nos mostram.

Tome-se como exemplo as fardas do pelotão do Sargento Belcore. No Acervo digitalizado do Theatro Municipal de São Paulo (Figura 4), vemos uma casaca militar vermelha, azul e branca, pertencente à montagem de 1971 e creditada a Gianni Ratto; na montagem que foi vista em Manaus, os militares vestiam fardas nas cores cáqui e vermelha (Figuras 5 e 6).

Paulo Szot (intérprete de Belcore) tem, porém, uma troca de roupa; ele entra com a casaca vermelha com galões verticais dourados (Figura 7); no ato I, cena 9, ressurge com farda semelhante à de seu pelotão (Figura 8); e durante todo o ato II, utiliza novamente a casaca vermelha à guisa de traje de gala, por ser o noivo (Figuras 9 e 10). O motivo que levou a esta escolha dificilmente está relacionado ao enredo (o sargento não viajaria de vilarejo a vilarejo com sua farda de gala!); é mais possível que tenha sido feita a opção de colocar a roupa mais bonita para o único solo de Belcore na ópera – sua entrada e ária de apresentação “*Come Paride vezzoso*”.



Figura 4 - Registro de uma casaca militar utilizada na montagem de 1971. Acervo Digital de Figurinos do Theatro Municipal de São Paulo



Figura 5 - Fotografia da montagem de 1999 (III FAO) Ato I Cena 2. Acervo São Paulo ImagemData



Figura 6 - Fotografia da montagem de 1999 (III FAO) Ato I Cena 2. Acervo São Paulo ImagemData



Figura 7 - Fotografia da montagem de 1999 (III FAO) Ato I Cena 2. Acervo São Paulo ImagemData



Figura 8 - Fotografia da montagem de 1999 (III FAO) Ato I Cena 10. Acervo São Paulo ImagemData



Figura 9 - Fotografia da montagem de 1999 (III FAO) Ato II Cena 1. Acervo da São Paulo ImagemData



Figura 10 - Detalhe de Fotografia da montagem de 1999 (III FAO) Ato II Cena 3. Acervo da Sao Paulo ImagemData

A partir do que foi visto no Acervo Digital do Theatro Municipal de São Paulo, pode-se perceber que os trajes concebidos por Gianni Ratto para a montagem de 1971 seguem um padrão: são vestidos em cores pastéis, com aplicações em recortes de painéis de tecidos com estampa floral, criando uma unidade na variedade. Tal recurso é muito utilizado em cenas de multidão e coro. A criação de Gianni Ratto é muito adequada à representação estilizada da época da primeira metade do século dezanove:

A fantasia pastoral retratada nas pinturas de François Boucher e Jean baptiste Greuze era muito popular durante todo o período (...) com mulheres pedindo para serem pintadas como pastoras tímidas vestindo chapéus de palha amarrados com laços de fita⁹ (Philippa Woodcock in FOGG, 2013, p. 109, tradução nossa).

Porém, na montagem amazonense, é possível notar (Figura 11) que há alguns trajes que não seguem este padrão; em particular, à direita da foto, há duas coristas com camisa branca, colete de veludo escuro e saia longa. Apesar de a estampa das saias também ser floral, a diferença para as outras integrantes do conjunto é marcante. Provavelmente foram figurinos acrescentados pela produção local e pela equipe do Teatro Amazonas.

Quanto à cenografia, a estrutura básica é a mesma para os dois atos: varandas construídas em madeira rústica, nas duas laterais do palco, com

9 *The pastoral fantasy featured in the paintings of François Boucher and Jean-Baptiste Greuze was popular throughout the period. With women clamouring to be painted as demure, shy shepherdness, wearing flat, ribbon-tied straw hats.*

acesso ao centro da área cênica. O uso de escadas permite um uso interessante de níveis, o qual se nota marcadamente nas cenas de multidão, com a presença do coro (Figura 12).



Figura 11 - Fotografia da montagem de 1999 (III FAO) Ato II Cena II. Acervo São Paulo ImagemData



Figura 12 - Fotografia da montagem de 1999 (III FAO) Ato I Cena 2. Acervo da São Paulo IMagemData

Observa-se a ausência de adornos no cenário: não há tentativa de embelezar ou encobrir as ripas de madeira utilizadas em sua construção, cruas, sem pintura, inclusive com pregos aparentes. Decerto não se trata de desleixo ou pressa da equipe de cenografia, pois como é possível ver na figura 5, não há farpas ou rebarbas e todas as superfícies úteis estão bem acabadas e lixadas – garantindo a integridade física dos intérpretes. O que nos leva a concluir que a aparência crua e rústica é parte do conceito da montagem.

À semelhança de andaimes, é uma armação com aparência algo precária, como se estivéssemos vendo estruturas funcionais construídas pelos próprios camponeses para possibilitar suas tarefas de estocagem da colheita, abrigar o refeitório dos trabalhadores braçais, ou outras atividades relacionadas ao setor primário. Então, seguindo as instruções de Donizetti, estamos em um pequeno lugarejo rural e vamos acompanhar um caso de amor entre gente simples. Nada de heróis, sacerdotisas ou membros da realeza: as ripas de madeira crua nos comunicam isso.

No primeiro ato, uma árvore é utilizada para caracterizar a praça central da vila (Figuras 6 e 7). Curiosamente, apesar de haver a sugestão de que os dois atos se passam no mesmo local, tendo em vista a estrutura de escadas e sacadas manter-se inalterada, no segundo ato a árvore desaparece sem explicação, e para dar o ar festivo ao apressado casamento de Adina e Belcore, arma-se a mesa do banquete e estica-se no ar um tecido branco e algumas flores (Figura 9).

A árvore e a disposição de escadas, praça central e sacadas são bastante semelhantes à montagem da Ópera Estatal de Viena (Figura 13), que tem cenários e trajes de Jürgen Rose (JURGEN ROSE, s.d) com produção de Otto Schenk, de 1980.



Figura 13 - Fotografia da montagem de *L'Elisir d'amore* da Ópera Estatal de Viena. Fonte Wiener StaatsoperDivulgação.

Esta produção vem sendo utilizada há décadas pela Ópera Estatal de Viena, e foi lançada em DVD em 2005. Localizamos algumas críticas feitas

após a apreciação do registro audiovisual.

Os cenários são compostos por um conjunto de elementos cênicos fixos: uma pitoresca praça de um vilarejo (...) uma árvore decorativa ao fundo (...) Não é lá muito ousado, e de fato esta produção tem sido utilizada desde 1980, sendo agora propagandeada como ‘lendária’, tendo visto mais Nemorinos do que os Estados Unidos não visto presidentes¹⁰ ” (L’ELISIR D’AMORE AT ... , 2014).

A produção de Otto Schenk, datando de 1980, é realista, retratando basicamente um pátio no sul da Europa, não está *tão* empoeirada, e proporciona uma moldura aceitável para o enredo¹¹ (DVD: ENJOYABLE ..., 2008, grifo no original).

É muito claro, ao comparar as fotografias, por exemplo, as figuras 12 e 13, que a montagem “lendária” da Ópera Estatal de Viena influenciou a estética adotada pelo Teatro Municipal de São Paulo em 1997.

É possível fazer mais uma comparação entre a montagem brasileira e a austríaca na composição da cena da chegada do personagem Dulcamara. Na montagem de Viena (Figura 14), assim como na apresentada em Manaus (Figura 15), o *dottore* chega em um veículo azul e dourado, vestindo casaca de veludo azul e colete claro, acompanhado de um “exótico” ajudante orientalizado – seguindo nisto a indicação do libreto, que descreve o personagem como “um mouro”.

Em Manaus, a qualidade circense da chegada de Dulcamara é mais destacada: Dulcamara chega em um automóvel cenográfico que é uma licença poética sobre rodas, bastante em desacordo com a época retratada. A caracterização do vendedor-curandeiro com bigode enorme e pontudo (em uma das sequências de negativos) e um traje que merece o adjetivo de napoleônico, com calções curtos e meias $\frac{3}{4}$ brancas, indica a intenção de reforçar o humor da personagem. Em outra sequência fotográfica, Sandro Christopher aparece caracterizado, porém sem fazer uso do bigode posticho (Figura 16), o que conduz à conclusão de que se trata de dois dias diferentes de ensaio.

¹⁰ No original: *The set adheres to a collection of fixed scenic elements: a quaint village square (...), a decorative pine tree at the back, (...) Fresh-looking it is not, and indeed this production has been in service since 1980 and now gets marketed as “legendary”, having seen more Nemorinos than the United States has had presidents.*

¹¹ No original: *Though, Otto Schenk’s production dated 1980 is realistic, basically depicting a courtyard in Southern Europe, it isn’t too dusty, and provides an acceptable background for the plot.*



Figura 14 - Fotografia da montagem de *L'Elisir d'amore* da Ópera Estatal de Viena. Fonte Wiener StaatsoperDivulgação



Figura 15 - Fotografia da montagem de *L'Elisir d'amore* no Teatro Amazonas III FAO 1999 Ato I Cena 5. Acervo da São Paulo ImagemData



Figura 16 - Fotografia da montagem de *L'Elisir d'amore* no Teatro Amazonas III FAO 1999 Ato I Cena 5. Acervo da São Paulo ImagemData

Para compor a mesa do banquete de casamento, no segundo ato, foram utilizados elementos muito grandes, como uma réplica de uma enorme ave assada com a plumagem da cauda intacta (Figura 10), e um grande peixe que lembra fortemente uma espécie amazônica (Figuras 10 e 17). Certamente a inserção destes desproporcionais adereços à mesa intenciona causar efeito humorístico, levando em conta que o personagem Dulcamara, ao ver-se sozinho com o banquete (Figura 18), entrega-se afoitamente à comida, em parte por gula, em parte por desejo de ir embora o quanto antes do vilarejo.

O peixe, particularmente, é o que mais chama a atenção. Ele apresenta listras e uma marca redonda na cauda, marcadamente características do peixe amazônico tucunaré (*Cichla Ocellaris*). Não pode ser uma coincidência. O que indica que a equipe realizadora do Teatro Amazonas deu uma contribuição para a composição da cena que ultrapassa a mera obediência ao que havia sido feito no Municipal de São Paulo.

A mesa do banquete ora aparece enrugada e com o objeto cênico que replica uma ave (Figura 10), ora aparece esticada e sem a ave (Figuras 9, 17 e 18), outro indício de que se tratam de dois ensaios distintos.



Figura 17 - Fotografia da montagem de *L'Elisir d'amore* no Teatro Amazonas III FAO 1999 Ato II Cena 1. Acervo da São Paulo ImagemData



Figura 18 - Fotografia da montagem de *L'Elisir d'amore* no Teatro Amazonas III FAO 1999 Ato II Cena 2. Acervo da São Paulo ImagemData

Em toda a série de fotografias, a única que retrata os bastidores e também a única que é posada é um retrato de Sandro Christopher, intérprete de Dulcamara, o qual, vestido e maquiado, porém sem o bigode postiço, olha diretamente para a lente e faz um floreio com a mão direita (Figura 19). Nota-se que há pessoas se movimentando ao fundo, uma ponta de cenário aparecendo à direita, mostrando que o ambiente não foi preparado para o registro fotográfico. A fotografia destoa das outras, “aparece” inesperadamente em uma longa série de imagens espontâneas do ensaio do primeiro ato, tomadas a partir dos assentos da plateia do Teatro Amazonas.

Considerando que a série de fotografias pertencia ao mesmo filme, sabe-se que estão em ordem cronológica; então, o que se pode supor é que houve uma pausa, durante a qual o fotógrafo foi até os bastidores, encontrou Sandro Christopher nas coxias e decidiu fotografá-lo.

Inclusive, este momento da pausa foi registrado pelo fotógrafo; a imagem imediatamente anterior no negativo (Figura 20) mostra o coro e os intérpretes no palco, porém não em ação cênica. A postura relaxada, os olhares descontraídos, o gesto de Paulo Szot (trajando casaca vermelha) de pousar a mão na cintura, a distração de Eduardo Itaborahy, intérprete de Nemorino (sentado à direita na boca de cena), e até mesmo a imobilidade

do regente da orquestra, cuja cabeça e ombros aparecem no centro da base da fotografia, comunicam que naquele momento, o ensaio foi interrompido.



Figura 19 - Sandro Christopher caracterizado como Dulcamara nas coxias do Teatro Amazonas. Acervo da São Paulo ImagemData



Figura 20 - Fotografia da montagem de *L'Elisir d'amore* no Teatro Amazonas III FAO 1999 Ato I Cena 2. Acervo da São Paulo ImagemData

Na série de fotografias analisadas há outro registro de pausa no ensaio (Figura 21). Sabemos que se trata de um ensaio pois podemos ver, em primeiríssimo plano, na base da imagem, as poltronas da plateia do Teatro Amazonas, e não há ninguém ocupando estes lugares. Todos estão reunidos em cena, a mesa do banquete de casamento está montada, então sabemos que se trata do início do ato II. Vemos integrantes do coro na boca de cena, conversando entre si, ou de costas para a plateia; Cláudia Ricitelli, intérprete de Adina, sentada à mesa, aparenta incômodo com seu penteado; à direita, um grupo de coristas caracterizados como soldados gesticulam amplamente

do palco à sacada cenográfica. Destaca-se a figura do regente, posicionado na penumbra, a meia distância entre a câmera (nosso olhar) e o palco iluminado e colorido. Ele está com os dois braços erguidos e a batuta na mão direita; essa dinâmica nos comunica que o ensaio vai recomeçar **agora**. Esta foi uma interessante captura de momento feita pelo fotógrafo.



Figura 21 - Fotografia da montagem de *L'Elisir d'amore* no Teatro Amazonas, III FAO 1999 Ato II Cena I. Acervo da São Paulo ImagemData

5 Considerações finais

A análise identificou com exatidão que trajes criados por Gianni Ratto foram utilizados no espetáculo *L'Elisir d'amore* (não creditado nas montagens de São Paulo/1997 e Manaus/1999), através da análise comparativa entre as fotografias de cena obtidas durante a pesquisa e o acervo de figurinos do Theatro Municipal de São Paulo, categorizado e disponibilizado na Internet por um trabalho exemplar do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Traje de Cena da Universidade de São Paulo – USP (AZEVEDO e VIANA, 2006).

Este trabalho teve como foco apenas a montagem de *L'Elisir d'amore* em Manaus no III FAO; no acervo da produtora Casa de Ópera, há registros de diversos outros espetáculos, dos anos de 1999 e 2000, no âmbito do III e IV FAO. Há interesse de continuar analisando o Festival Amazonas de Ópera, sendo evento peculiar e bastante influenciador em termos de estética, produção e formação técnico-artística. Considerando que o próprio Festival Amazonas de Ópera teve apenas aspectos pontuais analisados por pesquisadores (BRASIL, 2009; COSTA, 2011; GEBBERS, 2012; MOTTA, 2010), ainda há muito trabalho exploratório a desenvolver.

Referências

- ARAÚJO, Nelson de. **Alguns aspectos do teatro no Brasil nos séculos XVIII e XIX**. Latin American Theatre Review, Fall 1977.
- ASHBROOK, William. **Donizetti and his operas**. Cambridge University Press; Cambridge, 1982.
- ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS (AAB). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**: contribuição para o estabelecimento de uma terminologia arquivística em língua portuguesa. São Paulo, CENED-DEM, 1990. Disponível em: < <http://www.arquivonacional.gov.br/Media/Diccion%20Term%20Arquiv.pdf> >. Acesso em 31 jan 2016.
- AZEVEDO, Elizabeth; VIANA, Fausto. **Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais**. 2006, p. 52. Disponível em: < tramasdocafecomleite.wordpress.com >. Acesso em: 03 abr 2012.
- BAPTISTA FILHO, Zito. **A ópera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- BARBIERI, Donatella. **Encounters in the Archive: Reflections on costume**. V&A Online Journal Issue . 4 Summer 2012. Disponível em: < <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012/encounters-in-the-archive-reflections-on-costume> >. Acesso em: 20 nov 2014.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Trad Júlio Castañon Guimarães. Disponível em: < http://www.pucrs.br/famecos/professores/sempe/Roland_Barthes.pdf > . Acesso em 02 jan 2016.
- BRASIL, Mário Lima. Ópera na Amazônia. In: REUNIÃO ANUAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA, 61., 2009, Manaus. **Anais...** . Manaus: SBPC, 2009. p. 1 - 4. Disponível em: < http://www.sbpnet.org.br/livro/61ra/simposios/SI_MarioBrasil.pdf >. Acesso em: 02 ago. 2014.
- CASOY, S. **Ópera em São Paulo: 1952-2005**. 1.ed. São Paulo: Edusp, 2006. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?id=6D-g4o-lfsXMC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false >. Acesso em: 22.dez.2013.
- CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1994.
- DVD: Enjoyable L'Elisir d'Amore with Netrebko/Villazon from Vienna**.

Publicado em: 28 mar 2008. Disponível em: < <http://mostlyopera.blogspot.com.br/2008/03/dvd-enjoyable-lelisir-damore-with.html> >. Acesso em: 14 set 2015.

FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987. Trad. Fernando Caetano. 240p.

GEBBERS, Anna-Catharina. **Der Fliegende Holländer in der Inszenierung von Christoph Schlingensiefel, Manaus 2007. Eine Annäherung anhand von Dokumenten, Aufzeichnungen und Gesprächen mit Mitarbeitern**. Act - Zeitschrift für Musik & Performance. Bayreuth, n. 3. - pp. 2-30, 2012. Disponível em: < <https://epub.uni-bayreuth.de/242/> > Acesso em: 12 nov 2015.

JELDEN, Michael. “Foi uma aventura e uma paixão”, diz músico alemão que criou Festival Amazonas de Ópera. **A Crítica**, Manaus, 13.mai.2011. Caderno Vida. ENTREVISTA concedida a Elaíze Farias. Disponível em: <http://acritica.uol.com.br/vida/Festival-Opera-Michael-Jelden-idealizador_0_47995_2252.html> Acesso em 24 fev. 2014.

JÜRGEN ROSE. Prix Benois de la Danse - Theatre Benois. Disponível em: <<http://benois.theatre.ru/english/participants/laureates/roze/>>. Acesso em: 09 fev 2016.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2 ed. Rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Disponível em: < <https://books.google.com.br/books?id=Iz83IeRyy1o-C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> > Acesso em: 07 fev 2016.

L’ELISIR d’amore at the Vienna Staatsoper. Bachtrack. Publicado em 27 jan 2014. Disponível em: <<https://bachtrack.com/review-jan-2014-vienna-staatsoper-elisir>>. Acesso em: 12 dez 2015.

MIRANDA, Eva. *Quando il sol più ferve e bolle*: **Análise do espetáculo L’elisir d’amore apresentado no III Festival Amazonas de Ópera (1999) a partir do arquivo da produtora São Paulo Imagem/Data**. 2016. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Amazonas. Manaus: UEA, 2016.

MOTTA, L.M.V. **A Audiodescrição vai à Ópera**. In MOTTA, L.M.V. e ROMEU FILHO, P. (orgs): Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras. Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. Disponível em: < http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/planejamento/prodam/arquivos/Livro_Audiodescricao.pdf#page=25 > Acesso em: 13 nov 2015.

- MUGGIATI, André. Teatro Amazonas tem Festival de Ópera. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 mar. 1997. Caderno Ilustrada. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq100311.htm>>. Acesso em 24 fev. 2014.
- OPERABASE**. Disponível em: <<http://operabase.com/visual.cgi?lang=en&splash=t>>. Acesso em 22.fev.2015.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PÁSCOA, Márcio. **Cronologia Lírica de Manaus**. Manaus: Editora Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2000.
- SAMSON, Jim (ed). **The Cambridge History of Nineteenth Century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SIMON, Henry W. **100 great operas and their stories**. Ed revista e ampliada de *Festival of Opera*, (1957). New York: Anchor Books, 1989.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. Encontro de mundos: Europa Oriental e Amazônia fundem-se numa orquestra em Manaus. **Veja**, São Paulo, n. 1571, p.92-96, 04 nov. 1998. Semanal. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>. Acesso em: 02 fev. 2015.
- VIANA, Fausto. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.