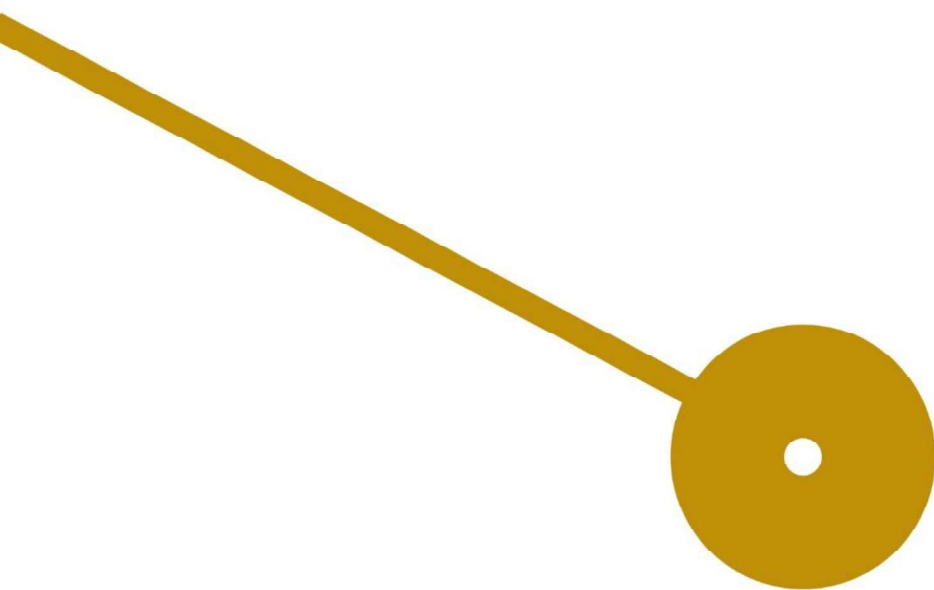




A “loucura” das personagens femininas na Ópera do século XIX

Maria da Silva Mendes

11/2024



A “loucura” das personagens femininas na Ópera do século XIX

Maria da Silva Mendes

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Canto.

Professor Orientador
Professor Doutor António Gabriel Castro Correia Salgado

11/2024

Dedico este trabalho à minha mãe como forma de agradecimento por todo o apoio ao longo deste percurso.

Agradecimentos

Ao Professor António Salgado por tudo o que me ensinou ao longo do meu percurso pela ESMAE e ao Professor Ángel González por toda a sua disponibilidade e ajuda, principalmente no repertório em espanhol.

Aos Professores João Correia e Pedro Rufino, que desde pequena viram em mim uma potencial cantora e que sempre acreditaram em mim e nas minhas capacidades.

À minha família, por todo o apoio durante esta fase do meu percurso académico.

Um agradecimento especial à minha mãe, que tanta paciência teve que ter para que eu acabasse o curso.

Aos meus amigos e colegas que de alguma forma estiveram envolvidos nesta fase da minha vida.

Um obrigada do fundo do coração a todos, sem vocês não seria possível.

Resumo

A dissertação está dividida em duas partes interligadas, sendo a primeira de caráter teórico e a segunda de caráter prático, com foco na interpretação vocal. O objetivo geral desta investigação é analisar as representações da loucura nas personagens femininas das óperas românticas, explorando como esse tema reflete, e ao mesmo tempo, questiona as normas sociais e culturais da época. Para tal, a análise do repertório a nível vocal e dramático para o recital entrelaça-se com a pesquisa teórica que fundamenta as escolhas musicais. Os principais objetivos são compreender a complexidade das Mad Scenes no repertório belcantista, oferecer uma análise detalhada de cada uma delas, e explorar as relações entre a técnica vocal e a construção emocional das personagens.

O trabalho contribuirá para a comunidade científica e artística ao preencher a lacuna na análise psicológica das personagens dessas óperas e na reflexão sobre os recursos interpretativos necessários para abordá-las adequadamente. Além disso, o processo de investigação proporcionará uma evolução significativa da minha própria prática artística, com implicações tanto no desenvolvimento da minha técnica vocal quanto na interpretação de papéis dramáticos.

O objeto de estudo será a investigação das Mad Scenes, com ênfase na análise musical e dramática de personagens femininas que atravessam momentos de loucura e desespero nas óperas do período romântico. A dissertação também se propõe a explorar a inter-relação entre a música, a interpretação dramática e o contexto psicológico das personagens, observando como a loucura é abordada tanto a nível musical quanto performativo.

Palavras-chave

Canto; Loucura; Ópera; Romantismo; Interpretação; Soprano; Ária.

Abstract

The dissertation is divided into two interconnected parts: the first is theoretical in nature, and the second is practical, focusing on vocal interpretation. The main goal of this research is to analyze the representations of madness in female characters in Romantic operas, exploring how this theme reflects and, at the same time, questions the social and cultural norms of the time. To this end, the analysis of the repertoire in terms of vocal and dramatic aspects for the recital intertwines with the theoretical research that supports the musical choices. The main objectives are to understand the complexity of the Mad Scenes in the bel canto repertoire, offer a detailed analysis of each of them, and explore the relationship between vocal technique and the emotional construction of the characters.

The subject of study will be the investigation of the Mad Scenes, with an emphasis on the musical and dramatic analysis of female characters who go through moments of madness and despair in operas from the Romantic period. The dissertation also aims to explore the interrelation between music, dramatic interpretation, and the psychological context of the characters, observing how madness is approached both musically and performatively.

The work will contribute to the scientific and artistic community by filling the gap in the psychological analysis of the characters in these operas and in the reflection on the interpretative resources needed to address them appropriately. Furthermore, the research process will provide a significant evolution of my own artistic practice, with implications for both the development of my vocal technique and the interpretation of dramatic roles.

Keywords

Singing; Madness; Opera; Romanticism; Interpretation; Soprano; Aria.

Índice

PARTE I	x
“A LOUCURA NA ÓPERA”	x
Introdução	1
Loucura e Sacrifício: O Feminino na Ópera Romântica	3
Romantismo na ópera	3
Loucura	3
O feminino na ópera	4
Olhar frágil sobre a mulher.....	4
O sacrifício feminino em prol do homem	6
A Loucura na Ópera	7
Mad Scenes	7
O drama trágico na ópera italiana do século XIX.....	8
Diferentes tipos de conflitos que levam as personagens à loucura.....	10
<i>Lucia di Lammermoor</i> como referência.....	12
<i>Lucia di Lammermoor</i>	12
A origem da “ <i>Mad Scene</i> ”	13
Análise das diferentes tramas dramáticas	14
<i>La Traviata</i>	14
<i>I Puritani</i>	15
<i>Macbeth</i>	16
<i>Il Trovatore</i>	16
Estabelecer Relações.....	18
Análise da forma das Árias.....	20
O <i>Bel Canto</i>	20
Ária e Cabaleta.....	20
A Ária como um todo.....	22
PARTE II	24
“RECITAL”	24

A Escolha do Repertório.....	25
Programa escolhido (por ordem de apresentação):.....	27
Análise das Árias.....	28
“ <i>Regnava nel silenzio</i> ”	28
Sinopse da Ópera.....	28
Contextualização da ária no enredo.....	28
Aspetos interpretativos importantes	29
Performances de referência.....	30
“ <i>Addio del passato</i> ”	33
Sinopse da Ópera.....	33
Contextualização da ária no enredo.....	33
Aspetos interpretativos importantes	34
Performances de referência.....	35
O Nascer do Recital	37
Conclusão	39
Bibliografia	41
Anexos	43
Traduções	43
Partituras.....	45

PARTE I

“A LOUCURA NA ÓPERA”

Introdução

Iniciei os meus estudos no canto aos 15 anos, e desde o início o Bel Canto foi o estilo que mais me cativou. O fascínio e a paixão por este repertório levaram-me a explorar as suas sonoridades e complexidades emocionais. Ao longo da minha formação, trabalhei diversas árias que espelham bem a intensidade emocional e a expressividade que o Bel Canto pode oferecer. Durante o meu mestrado, ao discutir com meu professor de canto sobre o repertório mais adequado para este novo ciclo de estudos, concluímos que continuar a explorar este estilo seria essencial para meu desenvolvimento vocal.

A ópera, como uma forma de arte multidimensional, desempenha um papel fundamental na representação de emoções intensas e experiências humanas complexas. Entre os muitos temas que permeiam as narrativas operáticas, a loucura das personagens femininas emerge como um elemento especialmente intrigante. Este fenómeno não destaca apenas a fragilidade e a complexidade da condição feminina, mas também serve como um veículo para explorar questões sociais, psicológicas e estéticas. Neste contexto, o Bel Canto destaca-se como um estilo musical que, devido à sua expressividade e virtuosismo, proporciona um terreno fértil para a dramatização da loucura.

Um exemplo emblemático da loucura feminina na ópera é a famosa ária "*Il dolce suono*" de "*Lucia di Lammermoor*", de Gaetano Donizetti. É uma das árias mais conhecidas da história da música e é frequentemente citada em estudos sobre a loucura na ópera, simbolizando o ápice do sofrimento da personagem. Através da análise desta personagem, é possível perceber como a sua história não é apenas uma narrativa de desespero, mas também uma crítica ao contexto em que está inserida. A representação da loucura oferece uma janela para a compreensão das dinâmicas de poder e das expectativas sociais que moldam as vidas das mulheres. Embora a pesquisa se tenha frequentemente centrado nesta obra, o universo operático é vasto e inclui outras composições que exploram o tema da loucura feminina.

A pesquisa sobre a loucura nas personagens femininas da ópera é um campo rico e diversificado, que requer uma análise cuidadosa das obras e dos contextos históricos em que foram compostas. Autores como Melissa Gerber, em "*Power in Madness: a critical investigation into the musical representation of female madness in the mad scenes of Donizetti's 'Lucia' from Lucia di Lammermoor (1835) and Thomas's 'Ophélie' from Hamlet (1868)*"¹ ou Susan Cook em "*Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*"², fornecem

¹ (Gerber, 2016)

² (Cook)

perspetivas valiosas sobre a interseção entre música, género e loucura. A obra de McClary, "Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality"³, discute como a música pode ser uma expressão das experiências femininas e como as narrativas operáticas frequentemente refletem a luta das mulheres num mundo dominado por normas patriarcais.

Nesta dissertação, proponho-me a explorar as representações da loucura nas personagens femininas, reconhecendo que este tema, embora delicado, oferece um campo fértil para análise. A questão que norteia a minha investigação é: como as representações da loucura nas personagens femininas da ópera refletem e contestam as normas sociais e culturais do seu tempo? Essa questão visa investigar a intersecção entre a loucura feminina e as normas sociais que moldam as experiências destas personagens. A loucura, frequentemente apresentada como um estado trágico e desesperador, pode também ser vista como uma forma de resistência e crítica social, refletindo as tensões enfrentadas pelas mulheres em contextos históricos específicos.

No que toca às metodologias a investigação histórica será um dos pilares, envolvendo a recolha de informações sobre o objeto de estudo por meio de fontes primárias e secundárias. Essa metodologia permitirá uma análise crítica dos dados, que serão organizados e sintetizados para formular conclusões relevantes. Também a leitura de artigos científicos e teses será empregada para fundamentar teoricamente a pesquisa. Essa metodologia permitirá uma investigação aprofundada de estudos anteriores, contribuindo para a formulação de conclusões embasadas. Assim, a informação recolhida será organizada e sintetizada, e as conclusões aplicadas no recital final.

O método comparativo também será crucial, permitindo a comparação entre diferentes óperas e suas representações da loucura feminina. Essa comparação ajudará a identificar padrões e divergências nas narrativas e nas expressões musicais, enriquecendo a análise. Estas metodologias, ao serem integradas, oferecerão uma visão rica e crítica das representações da loucura na ópera, contribuindo significativamente para a dissertação e a performance final.

Através dessa análise, espero não só contribuir para o campo da musicologia, mas também para uma apreciação mais profunda das vozes femininas que ressoam através dos séculos.

³ (McClary, 1991)

Loucura e Sacrifício: O Feminino na Ópera Romântica

Romantismo na ópera

Floresceu principalmente no século XIX e início do século XX, e transformou de forma significativa os temas, estilos e abordagens dramáticas deste género musical. Durante este período, os compositores procuravam explorar emoções intensas, contar histórias mais realistas e destacar a individualidade dos personagens.

Houve uma grande tentativa de contrariar a rigidez das formas clássicas, os compositores românticos na ópera eram mais flexíveis e utilizavam formas mais livres e experimentaram com estruturas dramáticas não convencionais. No contexto da ópera italiana no século XIX (estilo do *Bel Canto*), a ária é uma forma musical vocal solo que destaca a habilidade técnica e expressiva do cantor. O *Bel Canto*, que se traduz literalmente como "canto belo" em italiano, é um estilo operístico que se desenvolveu principalmente nos séculos XVIII e XIX, que dava ênfase à beleza da melodia, agilidade vocal e expressividade lírica.

Alguns exemplos notáveis de óperas românticas incluem "*La Traviata*" e "*Rigoletto*" de Giuseppe Verdi, "*Carmen*" de Georges Bizet e "*Tannhäuser*" e "*Tristão e Isolda*" de Richard Wagner. Estas óperas românticas influenciaram grandemente a evolução do género operístico e continuam a ser apreciadas pela sua expressividade emocional e riqueza dramática.

Loucura

A loucura é um termo complexo que se revela muito difícil de caracterizar visto que é um conceito que pode ter diferentes significados em contextos diversos, incluindo campos médicos, sociais e culturais. Na medicina, a loucura pode referir-se a condições mentais ou distúrbios psiquiátricos que afetam o pensamento, emoções, comportamento ou funcionamento geral do indivíduo. Exemplos incluem: esquizofrenia, transtorno bipolar, depressão grave, entre outros. Podemos ainda olhar para esta condição através de uma lente sociocultural, onde as normas e expectativas sociais influenciam a definição do que é considerado comportamento "normal" ou "louco". Em diferentes culturas e épocas, as perceções de loucura variam significativamente.

Do ponto de vista filosófico e psicológico, a loucura pode ser explorada como uma rutura com a razão ou o senso comum. A filosofia existencialista, por exemplo, pode abordar a loucura como uma manifestação da angústia ou falta de sentido na vida. A loucura também é explorada na arte, literatura e música como uma metáfora para

estados emocionais extremos, experiências existenciais complexas ou como uma maneira de desafiar as normas estabelecidas. Traumas significativos, como abuso físico ou sexual, eventos traumáticos, perda de entes queridos ou experiências negativas na infância, podem desencadear distúrbios

Podemos ainda considerar fatores culturais e sociais, por exemplo, certas normas culturais e estigmas relacionados à saúde mental. É importante observar que muitas vezes é uma combinação de vários desses fatores que contribui para a manifestação de distúrbios mentais. A compreensão da loucura requer uma abordagem holística, que deve ter em consideração múltiplos aspetos da vida de um indivíduo.

A condição trágica da mulher, frequentemente relacionada com desfechos desfavoráveis, mortes prematuras ou tragédias pessoais, era uma característica recorrente na ópera do século XIX. Personagens femininas de óperas como "*La Traviata*" e "*Lucia di Lammermoor*" enfrentam situações que as levam à depressão e, eventualmente, à loucura.

Ao logo deste trabalho iremo-nos focar nos fatores culturais e sociais, bem como nos traumas e experiências de vida, uma vez que são estes que dão tema aos libretos das óperas que me proponho a analisar.

O feminino na ópera

Olhar frágil sobre a mulher

A representação da mulher como frágil, na ópera italiana do século XIX, é um tema que permeia muitas das produções desta época, refletindo sobre as normas sociais e culturais predominantes. O olhar frágil sobre a mulher na ópera muitas vezes manifesta-se tanto nas narrativas quanto na música, contribuindo para a construção de personagens femininas que são, muitas vezes, retratadas como vulneráveis e suscetíveis aos desafios do mundo ao seu redor.

Era comum explorar temas românticos e trágicos, e as mulheres eram frequentemente representadas como figuras sacrificiais em prol do amor ou da honra. Essa fragilidade era muitas vezes expressa através da música, usando sonoridades suaves e líricas, destacando a voz feminina em papéis principais. O *Bel Canto*, muitas vezes enfatizava a expressividade lírica, criando empatia entre o público e as personagens femininas.

Um exemplo notável pode ser encontrado na ópera "*La Traviata*" de Giuseppe Verdi, onde a protagonista, Violetta Valéry, é retratada como uma mulher nobre e

apaixonada, mas a sua fragilidade emocional diante das expectativas sociais acaba por levá-la à tragédia. A ária "*Addio del passato*" é um momento emotivo em que a fragilidade psicológica de Violetta é expressa de maneira tocante.

Esse olhar frágil sobre a mulher na ópera também pode ser interpretado como um reflexo das restrições sociais impostas às mulheres na época. As personagens femininas muitas vezes enfrentavam desafios com origem nas normas rígidas da sociedade, o que contribuía para a narrativa da fragilidade.

A relação entre a mulher, fragilidade, depressão e loucura nas personagens femininas das óperas do século XIX é um tema complexo e multifacetado. Muitas dessas representações refletem as normas sociais da época, as expectativas impostas às mulheres e, frequentemente, um olhar romântico e trágico sobre suas experiências.

As óperas do século XIX muitas vezes refletiam as normas sociais que restringiam as mulheres, colocando-as em papéis tradicionalmente associados à fragilidade. Essas normas contribuía para a representação de personagens que tinham de enfrentar desafios emocionais intensos. O amor e o sacrifício andam quase sempre de mão dada neste período, era espectável que a mulher abdicasse da sua felicidade pessoal em prol do amor romântico ou da honra da família. Esse sacrifício muitas vezes levava a personagem à loucura e ao sofrimento psicológico.

*"A representação da loucura na ópera, especialmente em relação às personagens femininas, frequentemente reflete a maneira como a sociedade trata os excessos emocionais como algo inerentemente feminino, como se as mulheres, por virtude de seu gênero, fossem mais propensas à emoção incontrolável e à irracionalidade."*⁴

A condição trágica da mulher, frequentemente relacionada a desfechos desfavoráveis, mortes prematuras ou tragédias pessoais, era uma característica recorrente. Personagens femininas em óperas como "*La Traviata*" e "*Lucia di Lammermoor*" enfrentam situações que as levam à depressão e, eventualmente, à loucura. Estas cenas de loucura muitas vezes serviam como um clímax emocional.

À medida que o século XIX progredia, as representações femininas na ópera começavam a evoluir, estas incorporavam personagens mais complexas e independentes. No entanto, muitas obras ainda mantinham uma visão tradicional e romântica sobre as mulheres.

⁴ Cook, (Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music pág. 116).
(Cook)

Entender estas representações é fundamental para contextualizar as óperas do século XIX, mas também é importante reconhecer as mudanças e evoluções nas representações femininas ao longo do tempo. A interpretação dessas obras hoje pode ser feita à luz de uma consciência mais crítica em relação aos estereótipos de gênero e uma compreensão mais profunda das complexidades da experiência feminina.

O sacrifício feminino em prol do homem

O sacrifício que a mulher da ópera italiana do século XIX tem de fazer em prol dos homens é um tema recorrente que reflete as normas sociais e as expectativas de gênero da época. Estes sacrifícios são muitas vezes apresentados como atos de amor, honra ou dever, mas também podem resultar em consequências trágicas para as personagens femininas. Muitas personagens femininas renunciam ao seu próprio amor e felicidade em prol dos homens que amam. Isso pode incluir sacrificar relacionamentos, casamentos ou oportunidades de realização pessoal. É ainda esperado que elas aceitem o sofrimento em nome dos homens, suportando a dor emocional e física causada por relacionamentos difíceis ou situações desfavoráveis. Não lhes são permitidos os seus próprios desejos e necessidades em virtude dos desejos e necessidades dos homens ao seu redor.

As mulheres na ópera do século XIX muitas vezes aceitam e perpetuam normas sociais que reforçam a sua subserviência aos homens. Isto pode envolver aceitar papéis tradicionais de gênero, mesmo que isso signifique sacrificar sua própria independência ou autoexpressão. Em muitas óperas, o sacrifício final da mulher em prol dos homens pode resultar em consequências trágicas, incluindo morte prematura, suicídio ou perda de status social. O sacrifício feminino em nome do amor altruísta muitas vezes é idealizado na ópera do século XIX, retratando as mulheres como figuras nobres e virtuosas dispostas a renunciar a tudo por amor. Todos estes sacrifícios representam uma visão idealizada e romântica das mulheres na ópera, frequentemente moldada pelas normas sociais e expectativas de gênero da época.

A Loucura na Ópera

A representação da loucura na ópera do século XIX era um tema dramático. Essa ênfase na loucura muitas vezes refletia as preocupações sociais, emocionais e psicológicas da época. Algumas características comuns associadas à loucura nestas óperas incluem cenas de loucura, uma expressão emocional intensa, exploração de conflitos psicológicos e temas trágicos.

Muitas óperas apresentavam cenas específicas dedicadas à representação da loucura. Um exemplo notável é a "*Mad Scene*" de Donizetti em "*Lucia di Lammermoor*", onde a protagonista enlouquece após uma série de eventos trágicos. As personagens femininas frequentemente eram retratadas como loucas ao longo de eventos emocionais intensos, como amores não correspondidos, perdas trágicas ou dilemas existenciais. Compositores como Verdi, Puccini e Donizetti frequentemente usavam a loucura como um meio para explorar conflitos psicológicos profundos nas personagens. A condição mental das personagens era muitas vezes um reflexo das tensões sociais e individuais da época. A loucura na ópera muitas vezes representava a dualidade da natureza humana, explorando a linha tênue entre a sanidade e a insanidade. Essa dualidade adicionava profundidade aos personagens e às histórias.

Muitos pensam que a loucura apenas aparece representada na ópera "*Lucia di Lammermoor*", em parte porque esta tem uma longa cena que ficou perpetuada como a mais famosa "*Mad Scene*", mas há mais óperas onde podemos considerar que as personagens foram "levadas à loucura", como é o caso de Ophélie em "*Hamlet*" de Thomas. Estas representações dramáticas contribuíram para a riqueza emocional e expressiva da ópera do século XIX, proporcionando aos compositores uma forma de explorar as complexidades da condição humana.

Mad Scenes

Aa cenas de loucura na ópera, muitas vezes referidas como "*mad scenes*", são momentos dramáticos em que uma personagem, normalmente uma soprano, retrata um momento de colapso mental ou emocional de grande intensidade. Estas cenas são proeminentes em algumas óperas e oferecem aos compositores a oportunidade de explorar não apenas as capacidades vocais dos intérpretes, mas também de transmitir uma gama rica de emoções. Dentro das várias cenas de loucura, o presente trabalho focar-se-á em algumas das seguintes cenas:

- Cena de Loucura de Lucia – "*Lucia di Lammermoor*" (Gaetano Donizetti), na ária, *Il dolce suono*, Lucia enlouquece após uma série de eventos

trágicos, incluindo um casamento forçado. Esta "*Mad Scene*" é a mais famosas do mundo da ópera, destacando-se pela expressividade emocional e pelos agudos virtuosos.

- Cena de Loucura de Violetta – "*La Traviata*" (Giuseppe Verdi), na última ária da soprano, *Addio del passato*, Violetta reflete sobre o seu amor perdido, o seu passado e a sua resignação diante da morte iminente. É um momento de grande impacto emocional e artístico, que explora temas como: sacrifício, amor e redenção.
- Cena de Loucura de Elvira – "I Puritani" (Vincenzo Bellini), em *Qui la voce sua soave*, Elvira enlouquece devido a equívocos sobre a fidelidade de seu amado. Este momento destaca-se pela beleza lírica e pela exploração da voz da soprano num contexto emocionalmente pesado.
- Cena de Loucura de Lady Macbeth – "Macbeth" (Giuseppe Verdi), a ópera de Verdi inclui uma cena em que Lady Macbeth, atormentada pelo remorso, enfrenta uma crise psicológica intensa. Ao longo da ária: *Una machina e qui tuttora*, a cena de loucura é poderosa e expressa a complexidade da personagem.

Estas são apenas algumas cenas de loucura na ópera. São momentos marcantes que oferecem aos cantores a oportunidade de "brilhar" tanto vocalmente como dramaticamente, enquanto proporcionam ao público uma experiência emocionalmente envolvente.

O drama trágico na ópera italiana do século XIX

O século XIX foi um período marcado pelo auge do romantismo na ópera italiana, caracterizado por dar uma ênfase no drama trágico. Compositores como Giuseppe Verdi, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini contribuíram para a criação de óperas intensamente dramáticas que exploravam uma variedade de temas trágicos. Alguns dos aspetos-chave do drama trágico na ópera italiana do século XIX são:

- Amores proibidos e conflitos românticos: Muitas óperas deste período apresentavam tramas centradas em amores proibidos, conflitos românticos e tragédias amorosas.
- Personagens complexos e profundos: Os protagonistas eram frequentemente retratados como personagens complexas, que tinham de

lidar com dilemas éticos, morais ou sociais. As suas lutas internas adicionavam profundidade emocional às histórias.

- Árias emotivas e intensas: As árias eram frequentemente utilizadas para expressar as emoções mais intensas. Os compositores exploravam as capacidades dramáticas da voz humana para transmitir tristeza, paixão, desespero e outras emoções trágicas.
- Conflitos sociais e políticos: Muitas óperas refletiam sobre os conflitos sociais e políticos da época, utilizando tramas que abordavam temas como lutas por liberdade, revoluções e injustiças sociais. "*Nabucco*" e "*Rigoletto*" de Verdi são exemplos que abordam questões políticas e sociais.
- Finais trágicos e morte dos protagonistas: Os finais trágicos eram comuns nas óperas do século XIX. Muitas vezes, os protagonistas encontravam um destino fatal, seja por amor não correspondido, traição ou circunstâncias adversas.
- Exploração da psicologia humana: Compositores exploravam a psicologia humana, dando destaque às emoções e dilemas enfrentados pelos personagens. Elementos como a loucura, como é claro, em "*Lucia di Lammermoor*", eram usados para aprofundar a compreensão dos estados mentais das personagens.
- Enredos baseadas em fontes literárias e históricas: Muitas óperas desta altura eram baseadas em obras literárias e eventos históricos, fornecendo um contexto rico que permitia a exploração de temas trágicos. Como é o caso das seguintes óperas: "*Il Trovatore*" de Verdi e "*Norma*" de Bellini.

*"Na ópera, a mulher trágica é frequentemente definida pela interseção de seus excessos emocionais e sua posição social, o que liga seu destino trágico à representação dramática das normas de gênero. A retratação de personagens femininas em um estado de loucura ou desespero é um reflexo musical das ideologias culturais que constroem a mulher como o 'outro' — uma entidade definida por sua emocionalidade, irracionalidade e instabilidade."*⁵

(Cook) ⁵ Cook, (Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music pág. 116).

A análise de McClary sugere que as mulheres trágicas nas óperas, como Elvira em *I Puritani* ou Azucena em *Il Trovatore*, são frequentemente retratadas como emocionalmente excessivas e, por isso, mais vulneráveis à tragédia. Isso reflete uma visão cultural que associa a mulher à irracionalidade e à instabilidade emocional, o que a torna uma figura central no drama trágico da ópera italiana.

Estes elementos contribuíram tanto para a popularidade como para a influência duradoura da ópera italiana do século XIX, consolidando-a como uma forma de arte dramática intensamente emotiva e trágica.

Diferentes tipos de conflitos que levam as personagens à loucura

As personagens femininas na ópera italiana do século XIX frequentemente eram "levadas" à loucura por uma variedade de conflitos, nomeadamente emocionais, sociais e psicológicos. Estes conflitos conferiam às narrativas uma profundidade que permitiam interpretações dramáticas e de cariz extremamente expressivo. Tendo em conta a envolvimento social e cultural da época podemos definir alguns destes conflitos.

O principal não podia deixar de ser a tão tradicional rejeição amorosa, ou a impossibilidade de consumir um amor. Os amores não correspondidos desencadeavam muitas vezes emoções intensas nas personagens que as levavam a estados de desespero e, em alguns casos, à loucura.

Quando falamos na impossibilidade de "consumar um amor", por vezes deve-se a conflitos familiares. Estes podem vir de desavenças familiares, segredos obscuros ou disputas entre membros da família que podem contribuir para a instabilidade emocional das personagens.

Se colocássemos estes conflitos num pódio, o terceiro lugar seria das "tragédias românticas", muitas personagens femininas enfrentavam tragédias relacionadas com os seus relacionamentos românticos, por exemplo: vivenciam mortes prematuras dos seus amados, são sujeitas a traições ou separações forçadas.

Por vezes estas separações são originadas por determinadas expectativas sociais que se têm sobre a mulher, especialmente em relação ao casamento e à sua posição na sociedade. A dualidade entre o que era socialmente aceitável e o desejo pessoal era por diversas vezes motivo de indecisão e causava muitas vezes angústia nas personagens femininas. O confronto entre desejos pessoais e normas sociais podia levá-las a um estado de desespero. A perda de status social, honra ou reputação também era uma preocupação constante, o estigma social resultante poderia levar a

personagem a um declínio emocional e mental. Não podemos deixar de parte as pressões políticas, algumas personagens femininas eram afetadas por conflitos políticos, revoluções ou intriga política, o que contribuía para sua angústia emocional.

Em suma, muitas são as razões e origens que podem “levar uma pessoa à loucura”, mas não podemos ignorar o papel da mulher na sociedade do século XIX, e muitas vezes a busca de coisas tão simples como o significado da sua própria vida e o confronto de questões existenciais podiam ser gatilhos para a loucura, especialmente quando as personagens se sentiam perdidas ou sem propósito.

A representação desses conflitos nas óperas do século XIX contribuía para a complexidade das personagens femininas, tornando-as mais tridimensionais e destacando as tensões emocionais que as conduziam a estados extremos, como a loucura.

***Lucia di Lammermoor* como referência**

Lucia di Lammermoor

“*Lucia di Lammermoor*” de Gaetano Donizetti é a ópera mais famosa do compositor por ter uma série de características que a distinguem de todas as outras feitas até à altura, tornando-a numa das mais célebres óperas de todos os tempos. Podemos dizer que o seu sucesso se deve graças à ária “*Il dolce suono*” (A doce melodia) que ficou mundialmente conhecida como: *Mad Scene of Lucia*. Esta é provavelmente uma das árias tecnicamente mais desafiantes do repertório de soprano pois exige uma habilidade vocal extraordinária e é um “tour de force” dramático e emocional.

A história baseia-se no romance de Walter Scott “A noiva de Lammermoor”, a trama envolve um amor proibido, intriga política e traição que culmina numa tragédia devastadora. Lucia, é forçada a casar-se com alguém que não ama e é levada a acreditar que o seu verdadeiro amor, Edgardo, a traiu. Este conjunto de eventos fazem com que Lucia sucumba à loucura.

Contruída por três temas que servem como pilares para toda a trama, esta é uma história que carrega um peso muito simbólico. Para cada tema podemos encontrar uma “consequência”: Amor – Loucura, Rivalidade – Traição, Destino – Fatalidade. A ligação entre o amor e a loucura perpetua a intensidade da ópera e serve como símbolo de como as emoções intensas podem levar à destruição. A cena de loucura de Lucia é o clímax emocional que ilustra a fragilidade humana diante das pressões sociais e familiares. Já a rivalidade entre os Ashton e os Ravenswood é o pano de fundo que conduz o conflito. A traição de Enrico, ao falsificar a carta de Edgardo, é um catalisador para a tragédia final. Por fim, a sensação de destino inevitável permeia a trama. Desde o início, há uma sensação de que o amor de Lucia e Edgardo está condenado, independentemente de suas ações.

No estudo de Harris ⁶, a cena de loucura em “*Lucia di Lammermoor*” é analisada como um reflexo musical da desintegração mental da personagem. Harris observa que Donizetti varia entre passagens virtuosísticas e fragmentações melódicas para expressar a confusão e o sofrimento psicológico de Lucia. A complexidade vocal da cena, coloraturas e mudanças abruptas de tonalidade, não só exhibe a habilidade técnica da soprano, mas também amplifica a fragilidade emocional da personagem, tornando a loucura de Lucia uma experiência visceral tanto para a intérprete quanto para o público.

⁶ (Harris, 2013)

Embora "*Lucia di Lammermoor*" apresente uma trama envolvente e emocionante, surge sempre a crítica relativamente à representação da protagonista feminina. Lucia é frequentemente vista como uma vítima passiva das circunstâncias e das ações dos homens ao seu redor. A sua eventual loucura e morte podem ser interpretadas como um reflexo da visão romântica do século XIX sobre a fragilidade feminina e a inevitabilidade do destino trágico para as heroínas.

A origem da "Mad Scene"

A cena de loucura da ópera "*Lucia di Lammermoor*" é uma das cenas mais icónicas do repertório operático. Esta cena, que ocorre no terceiro ato, é crucial para a ópera e ilustra a complexa descida à loucura da protagonista, Lucia.

Na obra de Scott, a personagem de Lucy Ashton enlouquece após ser forçada a casar-se com um homem que não ama, em detrimento de seu verdadeiro amor, Edgar Ravenswood. Donizetti e o libretista Salvatore Cammarano adaptaram essa narrativa para a ópera, mantendo a essência trágica e emocional da história original. A loucura de Lucia na ópera é um reflexo direto da intensa opressão emocional e social que ela enfrenta.

No contexto operístico, a "*Mad Scene*" tornou-se uma convenção dramática especialmente popular durante a era do bel canto, caracterizada por compositores como Donizetti, Vincenzo Bellini e Gioachino Rossini. Essas cenas permitiam que as sopranos exibissem as suas habilidades vocais através de passagens ornamentadas, expressando estados emocionais extremos. A "*Mad Scene*" de Lucia é um exemplo magistral dessa prática, combinando virtuosismo técnico com profundidade dramática.

Musicalmente, a cena de loucura de Lucia é composta de várias secções que destacam a instabilidade mental da personagem. Começa com a ária "*Il dolce suono*", onde Lucia delira sobre seu casamento com Edgardo, e evolui para a cabaleta "*Spargi d'amaro pianto*". Esta cena é repleta de ornamentações, trilos e passagens de coloratura que requerem um domínio técnico excepcional. O uso da flauta serve para imitar os cantos de pássaros e a natureza etérea da música sublinham a fragilidade mental de Lucia.

A "*Mad Scene*" de Lucia di Lammermoor tem um impacto duradouro na ópera como um todo. É uma das cenas mais desafiantes e ao mesmo tempo gratificantes para a soprano que a interpreta, exigindo não apenas habilidades vocais extraordinárias, mas também uma capacidade de atuação profunda para capturar a loucura de Lucia. Como afirma o crítico William Ashbrook, "a cena de loucura de Lucia continua a ser a prova

definitiva da soprano coloratura, uma peça de resistência que exige tanto musicalidade quanto habilidades de atuação".⁷

A fusão brilhante entre a narrativa literária e a inovação musical resulta na criação de uma peça marcante no estilo, a criação das "*Mad Scenes*". Nela encontramos inúmeros exemplos de como Donizetti utilizou as convenções do *bel canto* para criar um momento operístico de emoção intensa e grande desafio técnico, solidificando a cena e a ópera como pilares do repertório operático mundial.

Análise das diferentes tramas dramáticas

La Traviata

Esta ópera de Giuseppe Verdi é sem dúvida umas das suas obras mais aclamadas pelo público em geral e uma das favoritas de todo o público. Baseada em "A Dama das Camélias" de Alexandre Dumas, a trama desenrola-se entre Violetta Valéry, uma cortesã parisiense, Alfredo Germont, o amor de Violetta, e Giorgio Germont, pai de Alfredo.

A história aborda temas como o amor, o sacrifício, a redenção e a injustiça social. Conhecida pela sua comovente e dramática cena de "loucura" no terceiro ato, Violetta, está no auge do seu sofrimento físico e emocional. Esta sacrificou o seu amor por Alfredo devido às expectativas sociais e ao pedido de Giorgio Germont para que esta o deixasse.

O último ato é um dos momentos mais emocionantes e comoventes da toda obra. Neste ato, Violetta está à beira da morte, por tuberculose, e seu trágico desfecho está prestes a ser consumado. Do ponto de vista musical o prelúdio que inicia o último ato desta ópera é um momento de grande importância dramática e emocional. Este prelúdio estabelece o tom para o clímax da tragédia que se desenrolará durante o ato final, preparando o público para a intensidade emocional que ainda está por vir.

Musicalmente, o prelúdio é marcado por uma atmosfera sombria e melancólica, refletindo a situação agonizante de Violetta Valéry. As cordas sustentam uma sensação de tensão e expectativa, enquanto os motivos musicais introduzidos sugerem temas emocionais que serão explorados ao longo do ato. Repleta de cromatismos na melodia, a harmonia evoca uma sensação de nostalgia e tristeza.

⁷ (Ashbrook, 2009)

I Puritani

"*I Puritani*" é uma ópera em três atos composta por Vincenzo Bellini, com libreto de Carlo Pepoli. Baseada na peça "*Têtes rondes et cavaliers*" de Jacques-François Ancelot e Joseph Xavier Saintine, a ópera passa-se durante a Guerra Civil Inglesa entre os puritanos e os realistas, e explora temas de amor, lealdade e loucura.

A história centra-se no amor impossível entre Elvira, uma jovem puritana, e Arturo, um cavaleiro realista. Pepoli adaptou a peça para refletir sobre os elementos trágicos e românticos que Bellini tanto apreciava, criando um enredo que explora a profundidade emocional e os conflitos internos dos personagens.

Musicalmente, "*I Puritani*" é uma das obras-primas do bel canto, que se destaca pela sua riqueza melódica e pelas exigências técnicas impostas aos cantores. A ópera é conhecida pelas suas árias e duetos desafiantes, que requerem uma grande habilidade vocal e expressiva. Algumas das partes mais notáveis incluem a ária "*Qui la voce sua soave*", onde Elvira expressa a sua angústia, e o dueto "*Vieni, fra queste braccia*", um dos momentos de maior êxtase da ópera.

Bellini compôs longas linhas melódicas e uma harmonia rica para criar uma atmosfera emotiva, enquanto as coloraturas e ornamentações vocais permitem aos cantores demonstrarem o seu virtuosismo e agilidade vocal.

A interpretação de "*I Puritani*" exige dos cantores não apenas habilidades técnicas superiores, mas também uma profunda capacidade de expressão emocional. Elvira, em particular, é um papel complexo que requer da soprano a capacidade de transmitir a vulnerabilidade e a intensidade emocional da personagem.

A possível "loucura" de Elvira é um dos temas centrais desta ópera. Esta ocorre quando Elvira acredita ter sido abandonada por Arturo. Após descobrir que Arturo fugiu para salvar uma rainha prisioneira, Elvira é consumida pelo desespero e entra num estado de delírio. Esta loucura é representada musicalmente através de linhas melódicas instáveis, com ornamentações complexas e mudanças súbitas de dinâmica e tempo, que juntas criam um retrato vívido de seu estado emocional tumultuado. Este episódio é essencial para o desenvolvimento do personagem e para a intensificação do drama na ópera.

Em resumo, "*I Puritani*" de Bellini é uma obra-prima do *bel canto* que combina uma trama emocionante com exigências musicais e interpretativas significativas. A exploração da "loucura" de Elvira é um dos pontos altos da ópera, proporcionando um momento de grande intensidade dramática e emocional.

Macbeth

Retomando ao repertório Verdiano, *Macbeth* é uma adaptação da famosa tragédia de William Shakespeare. Verdi e seu libretista, Francesco Maria Piave, conseguiram captar perfeitamente a sua essência sombria e intensa da peça original, trazendo-a para o palco operístico com grande êxito. Esta foi a primeira das três óperas baseadas em Shakespeare que Verdi compôs, seguida por "*Otello*" e "*Falstaff*". Ela marca um ponto importante na carreira de Verdi, onde ele começa a explorar temas mais sombrios e complexos. Pode-se dizer que ao longo da ópera se sente um ambiente "gótico" que reflete os temas da ambição desmedida, a culpa e a morte, tendo como pano de fundo uma música que acentua esta natureza trágica e macabra da história.

Os personagens principais são extremamente complexos, Macbeth um nobre escocês que se transforma num tirano assassino, e Lady Macbeth, sua esposa ambiciosa e manipuladora. Ambos oferecem uma profundidade psicológica e grandes oportunidades para interpretação dramática. A exploração psicológica dos personagens, especialmente através das suas árias e duetos, é um dos pontos fortes da ópera e é através da música que Verdi intensifica todo o drama. A orquestração e as linhas vocais são concebidas para expressar as emoções e os conflitos internos dos personagens. A ária "*La luce langue*" de Lady Macbeth é um exemplo de como Verdi traduz a complexidade emocional dos personagens em música. Já os coros, como o coro das bruxas, são particularmente eficazes para a criação da atmosfera sobrenatural.

"Macbeth" é uma obra-prima que combina a profundidade literária de Shakespeare com a expressividade musical de Verdi. A sua atmosfera sombria, personagens complexos e música dramática fazem dela uma ópera intensa e emocionalmente poderosa. A exploração de temas universais e a habilidade de Verdi em traduzir o drama psicológico para o palco operático são os elementos que a tornam uma obra conhecida e celebrada.

Il Trovatore

Il Trovatore é uma ópera em quatro atos composta por Giuseppe Verdi. A obra, desenrola-se durante a Idade Média e é marcada por intrigas familiares, amores impossíveis e uma procura incansável de vingança. No centro da história, está a complexa personagem de Azucena, uma cigana que, no auge da sua tragédia pessoal, é consumida pela loucura, tornando-se uma figura chave no desenrolar do drama.

Azucena é uma mulher marcada por uma dor profunda. Durante a sua juventude, testemunhou a morte de sua mãe, que foi queimada na fogueira por acusações de bruxaria, e desde então, vive com o desejo de vingança. No auge da sua desesperada

procura por justiça, Azucena, sequestra um bebé que ela acredita ser o filho do seu inimigo, o Conde di Luna. Este bebé virá a ser o cavaleiro Manrico, sem saber da tragédia que envolve o seu passado.

A personagem Azucena, vive atormentada por visões e recordações da morte da sua mãe, e sente que é, dia após dia, consumida por uma vingança desmedida. Musicalmente, Verdi retrata essa loucura com uma intensidade emocional e dramática, utilizando uma escrita vocal repleta de agudos dramáticos e passagens melódicas descontínuas que refletem o caos interno de Azucena.

O dueto "*Non son tuo figlio*" é a cena principal onde a loucura de Azucena atinge um ápice angustiante. Durante o confronto entre Azucena e Manrico, ela confessa-se confusa, mas que sempre o tratou como um filho biológico. Azucena, consumida pela dor e pela confusão, revela a Manrico que ele, de fato, não é o seu filho, mas sim o bebé que ela havia sequestrado anos antes e que, com a sua obsessão por vingança, o criou como seu próprio filho. No entanto, Manrico, ao se dar conta da verdade, nega esse vínculo e exclama, "*Non son tuo figlio*" ("Não sou teu filho").

Musicalmente, esse momento é carregado de uma tensão profunda, onde Verdi mistura a dor e a incredulidade de Manrico com o desespero de Azucena. A cena começa com Azucena, em um estado de delírio, afirmando seu vínculo com Manrico, mas, à medida que ele a desmente, a música se torna mais angustiante, com linhas melódicas cada vez mais dissonantes e intensas. O confronto vocal entre os dois é um jogo de acusações e revelações, onde os cantores devem dominar as exigências dramáticas e técnicas, criando um clima de choque e revelação.

"*Non son tuo figlio*" é, assim, uma poderosa representação musical da tragédia psicológica e emocional que envolve Azucena.

Resumindo, a personagem de Azucena em *Il Trovatore* é uma figura trágica e fascinante, cuja loucura é uma das principais forças motrizes da ópera. A sua dor e vingança, enredadas com uma identidade confusa e fragmentada, fazem da sua história uma das mais emocionantes e dramáticas do repertório operático. A música de Verdi, contribui de forma essencial para o retrato de Azucena como uma mulher destruída pela vingança e pelo sofrimento.

Estabelecer Relações

As óperas "*Lucia di Lammermoor*", "*La Traviata*", "*I Puritani*" e "*Macbeth*" partilham características marcantes, especialmente no que diz respeito à forma como apresentam as suas personagens femininas principais uma vez que estas estão frequentemente associadas à loucura.

Em grande parte das óperas, o amor é um tema central, e normalmente este está ligado ao sacrifício. Em "*Lucia di Lammermoor*", Lucia é forçada a casar-se contra a sua vontade, sacrificando seu verdadeiro amor por Edgardo, o que a leva à loucura. Na "*Traviata*", Violetta sacrifica seu amor por Alfredo para preservar a honra da sua família, resultando na sua tragédia pessoal. "*I Puritani*" apresenta Elvira, que enlouquece ao acreditar que seu amado Arturo a abandonou. Em "*Macbeth*", Lady Macbeth é consumida pela ambição e pelo amor pelo poder, o que a leva a atos de desespero e, eventualmente, à loucura.

Este é um elemento transversal nas personagens femininas principais dessas óperas. Lucia, Violetta, Elvira e Lady Macbeth todas experienciam algum tipo de desespero mental, cada uma de maneira única. Lucia, tem uma famosa cena de loucura no terceiro ato, onde, após matar o marido imposto, ela canta uma ária delirante cheia de ornamentações vocais que refletem seu estado mental perturbado. Embora Violetta não tenha uma cena de loucura "famosa", o seu sofrimento físico e emocional à beira da morte é intensamente dramático. Elvira, passa por uma crise de loucura quando acredita que foi traída por Arturo, expressando-se através de árias que alternam entre a ternura e a agitação. Lady Macbeth, tem a icónica cena do sonambulismo, onde a sua culpa se manifesta num delírio deveras perturbador.

No contexto das óperas de Donizetti, como Lucia di Lammermoor, a representação da loucura feminina é profundamente marcada pela interação entre a fragilidade psicológica das personagens e a própria biografia do compositor. Como observam os autores E. Peschel e R. Peschel⁸, Donizetti compôs algumas das cenas de loucura mais emblemáticas do repertório operático, utilizando a música para ilustrar o colapso emocional e mental das protagonistas. Nas cenas de Lucia, por exemplo, a fragmentação da melodia e a complexidade das passagens coloraturas não só expressam a destruição interna da personagem, mas também servem como um reflexo da própria luta do próprio, com uma doença mental (Donizetti foi diagnosticado como portador de sífilis cérebro-espinal). E. Peschel e R. Peschel sugerem que essa "loucura musical" nas óperas do compositor pode ser lida como uma projeção das suas próprias

⁸ (Peschel, 1991)

experiências de sofrimento psicológico, levando a uma identificação única entre o compositor e as suas personagens. Essa interseção entre a doença mental do compositor e as figuras operáticas de mulheres em desespero cria uma representação poderosa e, muitas vezes, perturbadora da fragilidade humana.

Apesar das diferenças estilísticas e narrativas, "*Lucia di Lammermoor*", "*La Traviata*", "*I Puritani*" e "*Macbeth*" partilham a complexidade emocional e a temática da loucura das suas personagens femininas principais. Estas óperas não exploram apenas o sofrimento individual dessas mulheres, mas também tecem comentários e críticas sobre as pressões sociais e emocionais que contribuem para o seu desespero. As cenas de loucura, em particular, oferecem aos intérpretes oportunidades únicas de demonstrar tanto habilidades vocais extraordinárias quanto uma profunda capacidade de interpretação dramática, tornando estas obras centrais no repertório operático.

Análise da forma das Árias

O *Bel Canto*

No século XIX, compositores como Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti levaram o *bel canto* a novos patamares de sofisticação e popularidade. As suas óperas, conhecidas pelas melodias cativantes, árias expressivas e cabaletas virtuosísticas, tornaram-se sinónimo do estilo *bel canto*.

Durante este período, o virtuosismo vocal atingiu seu ápice, com cantores como Giuditta Pasta, Maria Malibran e Adelina Patti aclamados pelas suas performances. As óperas do *bel canto* continuaram a ser apreciadas pela beleza lírica e por oferecerem aos cantores a oportunidade de exibirem as suas habilidades técnicas e expressivas. Ao longo deste período, especialmente no estilo do *bel canto*, as óperas incluíam muitas vezes árias e cabaletas como estruturas musicais importantes para destacar a virtuosidade dos cantores e expressar as emoções das personagens.

O legado do *bel canto* permanece vivo até aos dias de hoje, influenciando não apenas a música operática, bem como outras formas de canto, como é o exemplo do repertório de concertos e recitais. Os cantores procuram desenvolver as suas habilidades técnicas e expressivas associadas ao estilo para criar performances emocionantes e envolventes. O *Bel Canto* é mais do que apenas um estilo vocal; é uma tradição rica e histórica que valoriza a beleza, a expressividade e a virtuosidade da voz humana, deixando um legado duradouro na música clássica e além.

Ária e Cabaleta

A ária é uma composição musical para voz solo, por excelência acompanhada pela orquestra (mas há quase sempre uma redução para piano para fins de estudo ou ensaios de cena), que permite ao personagem expressar sentimentos profundos e refletir sobre suas situações pessoais. Nas óperas do *bel canto*, a ária é um momento de introspeção e emoção intensa, que permite ao cantor mostrar as suas habilidades vocais e interpretativas.

As árias *belcantistas* são construídas com melodias ligeiramente ornamentadas ou por linhas melódicas elaboradas, ornamentações como trilos, mordentes e escalas sustentadas pelo vibrato e legato são as características transversais a muitas destas árias. Sem nunca esquecer que a ênfase está na beleza do canto e na capacidade do

intérprete em comunicar emoção através de longas frases líricas e dinâmicas subtis. O cantor deve ser capaz de expressar uma vasta gama de emoções, desde a alegria e o amor até a dor e o desespero.

Ainda que algumas árias possam seguir a estruturada da forma ternária (ABA), muitas das árias do *bel canto* permitem variações e improvisações, dando ao cantor a liberdade de personalizar cada performance e adicionar cadências ornamentais. Sendo que a estrutura mais usada seria ABB'C, em que o A seria a ária, o B a cabaleta, o B' a cabaleta com ornamentações escolhidas/compostas pelo intérprete e o C seria uma potencial cadência.

A – B – B' – C

9

A cabaleta é uma secção mais rápida e animada que por norma aparece a seguir a uma ária, formando uma estrutura conhecida como "ária-cabaleta". A cabaleta serve para concluir uma cena com energia e impacto emocional, muitas vezes reflete uma decisão importante ou uma emoção intensa da personagem.

Em contraste com a ária mais lenta e contemplativa, a cabaletta é vivaz e ritmicamente pulsante, a acaba por proporcionar um final emocionante para a cena. A música é geralmente marcada por um tempo vivo, constante e rápido. Esta forma é frequentemente apresentada com uma repetição da melodia principal, permitindo ao cantor adicionar variações ornamentais e exibir ainda mais sua destreza vocal. Essa repetição com variação é uma oportunidade para o cantor demonstrar criatividade e virtuosismo. Por norma a cabaleta serve como um ponto culminante dramático, com a música e a interpretação vocal atingindo um pico de intensidade, por outras palavras é o clímax, o momento auge da personagem. Onde normalmente se retratam momentos decisivos para a personagem, por exemplo uma declaração de amor ou um juramento de vingança, dependendo do contexto da ópera.

⁹ A. Ária - Introdução lenta e expressiva; Melodia ornamental; Expressividade emocional; Linhas melódicas elaboradas; Reflexão e introspeção da personagem.

B. Cabaletta - Seção rápida e animada; Ritmo pulsante; Repetição de temas melódicos; Energia dramática.

B'. Cabaletta com Ornamentações - Repetição da Cabaletta (B) com variações; Ornamentações vocais adicionais; Exibição da destreza vocal do cantor; Variações técnicas e expressivas

C. Cadência - Conclusão virtuosa; Passagem livre e altamente ornamentada; Momento para o cantor brilhar tecnicamente; Desfecho dramático e emocional da ária

Em "*Lucia di Lammermoor*", a ária "*Regnava nel silenzio*" seguida pela cabaleta "*Quando rapito in estasi*" mostra esses elementos. Lucia primeiro expressa seu medo e tristeza de maneira melódica e ornamentada na ária, antes de passar para a cabaleta, onde a música se torna mais animada, refletindo sua emoção crescente.

A Ária como um todo

Tanto a ária quanto a cabaleta exigem um grande controle técnico uma agilidade vocal exímia, capacidade de sustentar notas longas e habilidade para executar ornamentações complexas. Os cantores devem ter um domínio completo da sua voz, estes devem ter uma boa técnica de respiração, bom controlo das dinâmicas e no caso das árias com coloratura devem ter muita precisão rítmica. O *bel canto*, em particular, é conhecido pelas suas exigências técnicas, com passagens rápidas, saltos melódicos e ornamentações elaboradas que requerem precisão e uma grande flexibilidade vocal.

Sem nunca esquecer a expressividade, como é óbvio, o cantor deve ser capaz de transmitir nuances emocionais através de variações de dinâmicas, coloraturas e da habilidade de passar de um pianíssimo suave para um forte dramático, muitas vezes numa única frase. Além disso, a clareza da dicção e a sensibilidade para o texto são elementos vitais para comunicar a história e as emoções que advêm da mesma.

Outra característica que vale a pena realçar é a grande liberdade interpretativa que é dada ao cantor. Estes têm a liberdade total para introduzir variações e cadências escritas pelos próprios, personalizando cada performance e tornando-a única de certa forma. Esta prática, conhecida como "*fioritura*", permite ao intérprete mostrar a sua individualidade e adaptar a música aos seus pontos fortes, caso este escolha dar ênfase às suas "forças" vocais. A improvisação de cadências e ornamentações é outra parte essencial da tradição do *bel canto*, incentivando a criatividade e a expressão pessoal.

A ária e a cabaleta são formas musicais fundamentais no repertório operístico do estilo, cada uma desempenhando um papel distinto na narrativa e na expressão emocional da ópera. Enquanto a ária oferece um momento de introspeção e expressão emocional profunda, a cabaleta fornece um final enérgico e dramático, destacando a virtuosidade técnica do cantor. Juntas elas exemplificam a combinação de beleza vocal e intensidade dramática, que define o estilo do *bel canto*, tornando essas peças cruciais para a compreensão e apreciação da ópera romântica.

As cadências e as passagens com características de cadência nas cenas de loucura de Lucia e Ophélie são inegavelmente um exemplo de virtuosismo da coloratura

operática. A tessitura dessas cadências, juntamente com as indicações de articulação como staccatos, acentos e trilos, que podem ser apresentados em uníssono com a flauta (como em Lucia), ou por imitação, oferecem às sopranos a oportunidade de se entregar à representação da loucura na ópera, permitindo que exibam uma técnica vocal avançada e segura. A complexidade técnica dessas passagens de coloratura não destaca apenas a habilidade da cantora, mas também sublinha o poder da mulher louca. Através dessa ornamentação vocal (fioritura), vemos, não só a fragilidade da personagem, mas também a forma como seu poder é revelado de uma maneira marcante. (Gerber, 2016)

PARTE II

“RECITAL”

A Escolha do Repertório

Este recital foi pensado com base em três aspetos. Primeiramente no tema desta tese em segundo lugar mediante o meu tipo de voz e por fim consoante as minhas capacidades vocais (à data da performance). Para mim foi essencial perceber quais eram as minhas capacidades até agora, de forma a conseguir construir um recital que fosse “fazível”, ou seja, por muito que eu quisesse fazer um recital repleto de árias de ópera do estilo do *Bel Canto*, nomeadamente composto por árias tipo: *Il dolce suono (Lucia di Lammermoor)*, *Una machina e qui tuttora (Macbeth)*, *Qui la voce sua soave (I Puritani)* ou *Al dolce guidami (Anna Bolena)*, seria praticamente impossível.

Primeiramente porque algumas destas árias simplesmente não são para o meu tipo de voz, como é o caso da ária da Lady Macbeth e da Anna Bolena, que é para um Soprano Dramático¹⁰.

Em segundo lugar, seria humanamente impossível interpretar um recital de 45 minutos composto apenas por “calhaus”. Cada ária em média tem entre 10 a 15 minutos de música, numa ópera estas árias são intercaladas com recitativos, coros, duetos e árias de outros personagens (resultando em pequenos momentos de “repouso” para o cantor) o que permite ao intérprete fazer uma melhor gestão dos seus esforços, coisa que não é espectável neste tipo de recital. Espera-se que o aluno dê o seu máximo em cada peça que este se propõe interpretar, por este motivo, decidi dividir o recital em duas partes e incluir dois ciclos de canções na primeira parte.

Após tomar a decisão de dividir o recital em duas partes distintas, o passo seguinte era escolher quais os ciclos que seriam mais apropriados para a minha voz e também para o “conceito” do recital. Em conversa com o Professor António Salgado chegámos à conclusão de que estava na altura de interpretar o Op.27, de Richard Strauss, visto que já tenho a maturidade vocal necessária para a interpretação do ciclo.

Já o segundo ciclo servirá de ponte para a segunda parte do recital onde serão inseridas as árias das óperas da “loucura”. O ciclo escolhido foi *Poema en Forma de Canciones*, Joaquim Turina, uma vez que a última canção tem o título e tema perfeito para “lançar” a segunda parte do recital: *Las Locas por Amor*. No caso do ciclo do Turina, a minha maior preocupação foi desde cedo tentar interpretar este ciclo com o maior grau de qualidade possível, uma vez que tinha alguém que sempre se mostrou disponível para me ajudar no que fosse necessário. Gostaria de deixar o meu agradecimento ao Professor Ángel por toda a ajuda que me deu e por toda a paciência que teve comigo ao longo destes meses de preparação.

¹⁰ Estas classificações foram retiradas do Fach System (Scott-Stoddart) muito usado ainda hoje na Alemanha.

Terminada a primeira parte, as árias que me proponho a interpretar na segunda fase do recital são as que melhor vão ao encontro das qualidades da minha voz. Bem sei que ainda é muito cedo para definir já a minha voz, mas a “categoria” onde sinto que melhor me enquadro é como Soprano de Coloratura¹¹. Começarei por interpretar a ária *Regnava nel silenzio* de Donizetti (ária e cabaleta) e em seguida interpretarei a ária *Addio del passato* de Verdi. A fim de mostrar alguns elementos interpretativos irei interpretar a leitura da carta de Giorgio Germont a Violetta (*Teneste la promessa...*).

¹¹ Fach System (Scott-Stoddart)

Programa escolhido (por ordem de apresentação):

- 4 Lieder Op.27, Richard Strauss
 1. Ruhe, meine Seele
 2. Cäcilie
 3. Heimliche Aufforderung
 4. Morgen

- Poema en Forma de Canciones, Joaquim Turina
 1. Dedicatória.
 2. Nunca olvida.
 3. Cantares.
 4. Los dos miedos.
 5. Las locas por amor.

- Regnava nel silenzio – Lucia – Lucia di Lammermoor – Gaetano Donizetti
(1835)

- Addio del passato – Violetta – La Traviata – Giuseppe Verdi (1853)

Assim que defini o repertório final, e de forma a poder fazer a melhor interpretação possível do mesmo, procurei informar-me ao máximo sobre os diferentes aspetos das peças, nomeadamente, autores, obras, épocas, estilos, contexto histórico entre outros, antes de começar a cantar.

Análise das Árias

***"Regnava nel silenzio"*¹²**

Ato: Primeiro

Personagem: Lucia

Ópera: *Lucia di Lammermoor*

Compositor: Gaetano Donizetti

Estreia: 1835

Língua: Italiano

Sinopse da Ópera

Na Escócia do século XVII.

Lucia encontra-se secretamente com Edgardo, prometendo-lhe amor eterno antes que ele parta para a França. No entanto, o seu irmão, Enrico Ashton, descobre este romance e organiza um plano para forçar Lucia a casar-se com outro homem, Lord Arturo Bucklaw, a fim de salvar a fortuna e o prestígio da família. Enrico manipula Lucia, mostrando-lhe uma carta falsa para fazê-la acreditar que Edgardo a esqueceu e se apaixonou por outra. Desesperada e com o coração partido, Lucia cede à pressão do irmão e concorda com o casamento com Arturo. Durante a festa de casamento, Edgardo retorna inesperadamente, acusando Lucia de traição. Lucia, já mentalmente abalada, sucumbe à loucura. Na sua noite de núpcias, num ato de insanidade, esta assassina Arturo. Lucia morre num estado de delírio e quando Edgardo descobre a notícia, desesperado e sem esperança, tira a própria vida para se reunir com ela na morte. (Ópera na tela)

Contextualização da ária no enredo

A ária "*Regnava nel silenzio*" aparece no primeiro ato da ópera e é cantada pela protagonista, Lucia Ashton. O contexto desta ária é fundamental para entender o estado emocional de Lucia e a atmosfera que a rodeia.

No início da ópera, Lucia encontra-se num ambiente sombrio e inquietante. Ela está nos jardins do castelo de Ravenswood, local que já foi palco de muitos conflitos entre a sua família, os Ashton, e a família rival, os Ravenswood. Lucia espera

¹² Partitura anexada na página 42

ansiosamente pelo seu encontro secreto com Edgardo Ravenswood, com quem está apaixonada, apesar da rixa que existe entre as duas famílias.

Antes da ária, Lucia está com sua criada, Alisa, a quem confia suas angústias. Lucia desabafa sobre um estranho pressentimento que a assombra, revelando um incidente ocorrido recentemente. Ela viu um fantasma feminino junto à fonte do jardim, onde uma vez uma mulher da família foi assassinada. Este presságio enche-a de medo e apreensão.

Ao longo da ária Lucia vai descrevendo a sua visão. Esta canta sobre como a noite estava silenciosa e tranquila quando o espectro apareceu, perturbando sua paz. A melodia sombria e a orquestração dramática de Donizetti capturam na perfeição a atmosfera misteriosa e o estado mental perturbado de Lucia.

Após contar à sua criada, Alisa, sobre a visão aterradora do fantasma que ela viu, Lucia tenta acalmar seus medos lembrando-se dos momentos de felicidade que compartilhou com Edgardo. É neste momento que ela canta "*Quando rapito in estasi*". A cabaleta expressa a alegria e o entusiasmo que Lucia sente quando está com Edgardo, contrastando fortemente com o medo e a inquietação descritos anteriormente.

Musicalmente, esta cabaletta, é um exemplo perfeito do estilo bel canto, que enfatiza a beleza e a expressividade da linha vocal. A melodia lírica e cheia de ornamentos permite à soprano mostrar sua habilidade técnica e expressiva. A orquestração de Donizetti é delicada e acaba por servir de apoio à voz da soprano e destaca a intensidade emocional da ária.

Durante esta segunda parte da ária, Lucia está completamente envolvida pelos seus sentimentos de amor e êxtase. Ela descreve como Edgardo a faz sentir e como o seu amor transforma a sua realidade. Esta expressão de felicidade e esperança é particularmente tocante, pois o público sabe que a tragédia está ainda para vir. A ária não só ilumina o caráter amoroso e apaixonado de Lucia, mas também acentua a tragédia iminente, criando um contraste doloroso com o desespero e a loucura que ela enfrentará mais tarde.

Aspetos interpretativos importantes

Musicalmente a ária é um exemplo brilhante do bel canto, que exige da soprano não apenas habilidade técnica, mas também uma profundidade emocional significativa. A linha melódica, cheia de ornamentações vocais que refletem a fragilidade e a vulnerabilidade de Lucia, serve de ferramenta para a personagem transmitir o medo e a premonição que a mesma sente, que acabam por preparar o público para os eventos trágicos que se seguirão na ópera.

A soprano deve ser capaz de transmitir o terror e a inquietação de Lucia ao descrever a visão do fantasma. A interpretação deve captar a atmosfera sombria e misteriosa, usando uma voz que soe assustada e hesitante.

A ária exige o domínio de variações dinâmicas para refletir a intensidade crescente do medo da personagem. O uso de pianíssimos e crescendos subtis acaba por acentuar a sensação de suspense e a vulnerabilidade da personagem.

A linha melódica deve ser executada com delicadeza, destacando os ornamentos e trilos que são característicos do bel canto, estilo onde o fraseado precisa de ser fluido e natural, mantendo a clareza das palavras e a emoção subjacente.

Na segunda parte da ária, Lucia está extasiada com seus sentimentos por Edgardo, a intérprete deve procurar transmitir uma alegria pura e um amor profundo, usando voz de forma clara e brilhante de modo a que esta reflita a felicidade da personagem.

A intérprete deve mostrar o contraste emocional entre a primeira parte da ária e a segunda. Enquanto "*Regnava nel silenzio*" é cheia de medo, "*Quando rapito in estasi*" é radiante e jubilante.

Estes aspetos interpretativos são apenas alguns elementos cruciais para capturar a complexidade emocional e a profundidade das árias de Lucia, destacando a beleza do bel canto e a tragédia inerente à personagem.

Performances de referência

- Nadine Sierra - https://www.youtube.com/watch?v=xF_5AJqygM0
- Maria Callas - <https://www.youtube.com/watch?v=BpJ2u1MiE7E>

Escolhi incluir as gravações de "*Regnava nel silenzio*" de Lucia di Lammermoor interpretadas por Nadine Sierra e Maria Callas por várias razões. Ambas as performances exemplificam magistralmente a complexidade emocional da ária e oferecem interpretações distintas que enriquecem a análise da loucura da personagem. Oferecem interpretações distintas, refletindo não apenas as habilidades vocais excepcionais de ambas as cantoras, mas também as suas abordagens artísticas em relação à loucura da personagem Lucia.

Na gravação de Nadine Sierra, a sua interpretação traz uma frescura e uma intensidade emocional que captam a fragilidade da Lucia no seu estado de desespero. Desde o início, a qualidade de sua voz é etérea, com um controle admirável que permite transições suaves entre as notas. A escolha de ornamentações subtis na melodia acrescenta uma camada de expressividade, evidenciando a vulnerabilidade da personagem.

Sierra utiliza uma abordagem mais contemporânea, onde a sinceridade emocional se destaca. Navega ao longo da sua interpretação entre nuances de dor e anseio, permitindo que o público sinta a crescente tensão que a personagem enfrenta. O uso das dinâmicas é particularmente eficaz, alternando entre momentos de suavidade e explosões de intensidade que refletem a luta interna de Lucia. Ao longo da performance, é possível perceber uma construção gradual da loucura, onde cada frase musical parece levar a um clímax emocional.

Artisticamente, Sierra transmite a ideia de que a loucura de Lucia é um resultado direto da opressão e desespero, e não uma característica intrínseca. Essa interpretação é envolvente e extremamente atual, fazendo com que o público se conecte com a personagem a um nível emocional profundo. A sua presença em palco, mesmo que seja em gravações, é marcante, e sugere uma vulnerabilidade que é essencial para a compreensão da psicologia de Lucia.

Por oposição, a interpretação de Maria Callas é uma expressão icónica do drama operático, marcada por uma profundidade emocional e uma intensidade teatral que são incomparáveis. Callas, conhecida pela sua habilidade de combinar técnica e dramaticidade, apresenta “Regnava nel silenzio” com um peso que transcende a mera execução vocal. Na sua interpretação a cantora amplifica o estado de loucura de Lucia, quase como se cada nota estivesse carregada de uma história de dor e traição.

A potência vocal de Callas é indiscutível, o seu controlo vocal e a capacidade de infundir cada nota com uma emoção palpável criam um ambiente sonoro que é ao mesmo tempo sublime e perturbador. Ela utiliza a técnica do legato para criar um fluxo contínuo que reflete a confusão e a perda de esperança de Lucia, por outro lado os momentos mais agudos servem como explosões emocionais que sinalizam a sua fragilidade mental. A sua forma de articular as palavras com clareza, mesmo nas passagens mais ornamentadas, permite que a letra ressoe com um significado profundo. Artisticamente, Callas encarna a personagem de uma forma visceral, tornando-a um símbolo da opressão feminina e da luta interna. Esta performance não destaca apenas a loucura de Lucia como um resultado de forças externas, mas também a apresenta como uma inevitabilidade trágica, sugerindo que o colapso mental é um destino a que a personagem está condenada.

Ambas as interpretações de Nadine Sierra e Maria Callas trazem à vida a complexidade da loucura de Lucia, mas fazem-no de maneiras diferentes, refletindo cada uma a sua própria estética e sensibilidade artística. Enquanto Sierra oferece uma visão mais contemporânea e vulnerável da personagem, Callas entrega uma performance que é profundamente teatral e simbolicamente rica. Estas gravações, cada uma à sua maneira, enriquecem a compreensão da personagem, permitindo uma

apreciação mais profunda das nuances emocionais que definem esta obra-prima do Bel Canto. Através dessas performances, somos convidados a explorar não apenas a tragédia de Lucia, mas também as implicações sociais e psicológicas da sua jornada.

“Addio del passato”¹³

Ato: Terceiro

Personagem: Violetta

Ópera: La Traviata

Compositor: Giuseppe Verdi

Estreia: 1853

Língua: Italiano

Sinopse da Ópera

Em Paris e seus arredores, ano de 1850.

Violetta Valéry cortesã sustentada pelo barão Douphol, oferece uma grande recepção. Esta é apresentada a Alfredo, um jovem que a ama em segredo. Atacada por uma crise de tísica, ela isola-se, no entanto Alfredo encontra-a e declara-lhe o seu amor, perturbada, esta hesita em se comprometer. Três meses se passaram. Violetta cedeu ao amor de Alfredo e vivem felizes numa casa de campo, Alfredo parte para Paris a fim de acertar as dívidas de Violetta e aparece o pai de Alfredo, Georgio Germont, que pede a Violetta que renuncie a seu filho para salvar a honra da família. Violetta aceita o sacrifício. Ao regressar, Alfredo, recebe uma carta de adeus que interpreta como uma traição. O seu pai procura acalmá-lo, mas quando o jovem revê Violetta em Paris, enfurecido, atira-lhe à cara o dinheiro que ganhou no jogo, como preço de sua estadia no campo. Violetta no último estágio da tuberculose encontra-se acamada e abandonada por todos. Através de uma carta Violetta fica a saber que Germont revelou a verdade ao seu filho. Alfredo regressa e ambos se enlaçam nos braços um do outro. Violetta sente-se a reanimar, mas acaba por sucumbir à doença e falece, diante de Germont e Alfredo. (Suhamy, 2007)

Contextualização da ária no enredo

Giorgio Germont, arrependido das suas ações passadas, envia uma carta a Violetta informando-a sobre a verdadeira razão por trás da separação dela e Alfredo. Na carta de Germont pode-se ler o seguinte:

*“Teneste la promessa...
la disfida ebbe luogo...
il barone fu ferito, però migliora...”*

¹³ Partitura anexada na página 53

*Alfredo è in stranio suolo.
Il vostro sarifizio io stesso gli ho svelato.
Egli a voi tornerà pel suo perdono... io pur verrò.
Curatevi... meritate un avvenir migliore. –
Giorgio Germont”.¹⁴*

Ao ler a carta, Violetta é consumida por um conjunto de emoções de uma complexidade inimaginável. Esta experiência momentos de delírio, desorientação e uma mistura intensa de tristeza e esperança ao mesmo tempo. Tristeza, pois, pressente que o seu fim está perto, mas ao mesmo tempo enche a alma de esperança com o possível regresso de Alfredo, o seu grande amor, que agora pode regressar até ela pois tem a aprovação do seu pai.

A ária que se segue a esta cena é “*Addio del passato*” e esta é o ponto onde culminam todas as emoções do último ato. Violetta reflete sobre seu passado e despede-se das alegrias e tristezas da sua vida. A música é marcada por melodias expressivas e emotivas, acompanhadas por harmonias ricas que evocam a angústia e a resignação de Violetta diante a iminência da sua morte. Antes da cena de loucura, Violetta canta esta ária onde reflete sobre o seu amor perdido e o seu passado. A ária é uma despedida aos seus tempos gloriosos, onde havia festa, amor e vida.

A música de Verdi nesta cena é absurdamente emotiva, que destaca na perfeição as oscilações dramáticas das emoções de Violetta. A orquestra e a intensidade vocal ajudam a transmitir a agonia física e emocional da personagem.

A interpretação eficaz desta cena requer uma compreensão profunda da personagem de Violetta e uma habilidade emocional e vocal notável por parte da soprano que a interpreta.

Aspetos interpretativos importantes

A nível interpretativo, apesar da tristeza, há um tom de ternura, especialmente quando Violetta pensa em Alfredo, o homem que ama. A intérprete deve mostrar o amor persistente que ela sente, mesmo sabendo que nunca mais estarão juntos. Este amor é doloroso, mas também é uma fonte de consolo nos seus últimos momentos. Os movimentos físicos devem refletir a agonia física e emocional de Violetta. Cada movimento e gesto irá contribuir para a profundidade do sofrimento da personagem.

¹⁴ “Mantiveste a promessa... o duelo aconteceu... O barão foi ferido, mas está a recuperar... Alfredo está numa terra estrangeira. O seu sacrifício eu mesmo lho revelei. Ele voltará para perdoá-la... eu também irei... Cuide-se... você merece um futuro melhor. – Giorgio Germont”

O cenário do último ato, normalmente, retrata o quarto de Violetta num estado de deterioração, refletindo sua própria saúde debilitada que ajuda a criar uma atmosfera sombria e melancólica, reforçando o senso de tragédia iminente. A ária é também uma reflexão nostálgica sobre os momentos felizes que Violetta teve no passado. A cantora deve captar a dor dessas memórias e a tristeza de saber que nunca mais as reviverá. A linha melódica é suave e introspectiva, exigindo uma interpretação que faça o público sentir essa perda.

No último ato de "*La Traviata*", tanto a música quanto a encenação trabalham em conjunto para criar uma experiência emocionalmente poderosa e comovente para o público, culminando na tragédia da vida de Violetta Valéry. Consciente da sua iminente morte, Violetta revive memórias e emoções intensas, no entanto nesta cena a sua condição física deteriora-se rapidamente destacando a sua fragilidade.

Performances de referência

- Anna Netrebko - <https://www.youtube.com/watch?v=ug9gWXlyuDs>
- Nadine Sierra - <https://www.youtube.com/watch?v=Vt5gFBP9s-w>

A ária "Addio, del passato" de *La Traviata*, composta por Giuseppe Verdi, é um momento de profunda introspeção e desespero da protagonista Violetta Valéry. Nesta cena, Violetta despede-se do seu passado e reflete sobre as perdas e arrependimentos que marcam a sua vida. As interpretações de Anna Netrebko e Nadine Sierra oferecem duas abordagens distintas e ricas, refletindo não apenas as habilidades vocais, mas também as suas visões artísticas sobre a complexidade emocional da personagem.

Na gravação de Anna Netrebko, a sua performance é marcada por uma combinação de potência vocal e profundidade emocional que a torna especialmente impactante. Desde o início da ária, a voz de Netrebko é calorosa e ressonante, estabelecendo um sentido de urgência e vulnerabilidade, perante a eminência da sua morte. O uso habilidoso de dinâmicas contrastantes – passando de momentos suaves, usando pianíssimos e um legato inconfundível, a explosões de intensidade presenteando assim o público com uma verdadeira montanha-russa emocional.

Netrebko traz uma interpretação visceral à sua performance. Cada frase é cuidadosamente articulada, com uma clareza que realça a letra poética. A sua expressividade é particularmente notável nas passagens em que a emoção transborda, quase como se ela estivesse vivendo o desespero da personagem em tempo real. Essa capacidade de transmitir dor e fragilidade através da música torna a sua interpretação profundamente ressonante.

Artisticamente, Netrebko captura a essência da luta interna de Violetta, refletindo a consciência do fim de sua vida e o peso de suas escolhas. A entrega emocional é intensa, e a forma como ela comunica o anseio e a resignação da personagem transforma a performance numa experiência comovente e acima de tudo envolvente, garantindo ao público uma conexão genuína com o sofrimento da protagonista.

Por outro lado, a interpretação de Nadine Sierra é marcada pela delicadeza e pureza vocal que trazem uma nova dimensão à ária. Desde o início, Sierra apresenta uma qualidade de voz cristalina, quase etérea, que evoca uma fragilidade palpável. Detentora de uma técnica impressionante, Nadine navega pelas passagens melódicas com facilidade, enquanto infunde cada nota com emoção sutil.

Sierra aborda "Addio, del passato" com uma sensibilidade que destaca a tristeza e a nostalgia da personagem. A maneira como ela gradualmente intensifica a emoção ao longo da ária cria um arco dramático que reflete o estado de espírito de Violetta. Ao contrário de Netrebko, que transmite uma sensação de urgência, Sierra parece convidar o público a um espaço de contemplação, permitindo que cada palavra ressoe profundamente.

Artisticamente, a interpretação de Sierra oferece uma nova leitura da dor de Violetta. Ela apresenta a personagem como alguém que, apesar de suas perdas, ainda possui uma dignidade e uma beleza que ressoam mesmo no meio da tragédia. Na sua performance a cantora destaca o lado humano de Violetta, revelando a vulnerabilidade que a torna tão relatável e tocante. A conexão emocional que Sierra estabelece com a letra é evidente, e a sua entrega cria um momento de profunda empatia entre o público e a personagem.

Ambas as interpretações de Anna Netrebko e Nadine Sierra em "Addio, del passato" oferecem visões poderosas e complementares da jornada emocional de Violetta em *La Traviata*. Netrebko traz uma intensidade dramática que captura o desespero e a urgência do momento, enquanto Sierra oferece uma abordagem mais sutil e introspectiva que destaca a fragilidade e a dignidade da personagem. Juntas, essas performances enriquecem a compreensão da complexidade emocional de Violetta, permitindo que o público experimente a profundidade desta tragédia de formas diferentes. Ao explorar a dor, a perda e a resignação, tanto Netrebko quanto Sierra tornam-se intérpretes não apenas da música, mas também da experiência humana universal que Verdi tão brilhantemente retratou.

O Nascer do Recital

Assim que o repertório ficou decidido, comecei o processo de preparação do mesmo. Começo sempre pela análise dos textos e das óperas, procuro sempre ficar de tal forma submersa na história e no enredo da peça ou dos ciclos de forma a conseguir, mais tarde, interpretar o repertório da melhor forma possível.

A realização das traduções é um passo crucial para todo o processo, eu diria até que é “o” passo mais importante de todos. É através da compreensão dos textos que somos capazes de nos “apropriar” da música e do que nela é retratado, é deste modo que conseguimos de certa forma tornar as palavras dos outros, em palavras nossas.

Quando considero que já compreendi os textos a que me proponho interpretar, é então altura de começar a trabalhar o repertório de forma prática. Numa primeira fase foquei-me no estudo das obras, em casa. Assim que o repertório ficou devidamente “sabido”, foi então altura de dar seguimento a este trabalho nas aulas com o Professor António Salgado, acompanhada pelo Professor Ángel González, no piano, que se revelou sempre uma grande ajuda na interpretação, na precisão da dicção do texto e em aspetos musicais mais tradicionalistas (no caso do ciclo do Turina).

Na primeira parte do recital, optei por dar uma maior ênfase à palavra e ao sentido do texto que estava a cantar, tanto no ciclo do Strauss como no do Turina. Queria que o foco estivesse na mensagem do texto e não tanto na “minha voz”. O meu principal objetivo era conseguir interpretar cada peça de forma única atribuindo-lhe o peso adequado para cada momento.

No caso do Strauss, decidi atribuir a cada canção um mote. *Ruhe, meine Seele* – sensação de paz, *Cäcilie* – amor vibrante, *Heimliche Aufforderung* – prazeres da vida, *Morgen* – nostalgia.

Já no ciclo do Turina, optei por realçar os aspetos musicais das peças. Procurei interpretar estas canções da forma mais “espanhola” possível. Para isto realizei um pequeno trabalho de pesquisa sobre os *cantares de España*, de forma a conseguir entender um pouco mais a essência deste tipo de música e perceber quais são os elementos que lhe dão vida.

Já na segunda parte do recital, o meu objetivo foi outro. Se na primeira parte o foco era a palavra, nesta gostaria que o foco estivesse nas emoções da personagem e nas qualidades vocais. Ao longo de toda a preparação deste recital fui tentando imprimir diversos sentimentos nas peças que me proponho interpretar. Procurei sentir a dor ou a felicidade das personagens à medida que a música se ia desenrolando. No entanto ao tentar realizar esta tarefa sempre que estudava estas árias, deparei-me com um

grande dilema: “Quando é que deixamos de nos preocupar com a técnica e passamos só a focarmo-nos na interpretação?”, infelizmente não há consenso na resposta. Uns defendem que uma interpretação só é boa quando o cantor se desliga da preocupação com a técnica, já outros dizem que todo o cantor que se preze deve manter sempre o rigor técnico ainda que este se sobreponha à interpretação.

A ária da Lucia representou um grande desafio para mim. Não tanto a nível interpretativo, mas sim a nível técnico. É uma ária que exige um requinte e um domínio enorme da técnica vocal. Ao longo da preparação fui tentando focar os meus esforços no desenvolvimento da minha resistência. Uma vez que esta é uma peça com uma duração consideravelmente longa, optei por encará-la como uma “prova de esforço”. No início quase que não “aguentava” cantar a ária até ao fim, são cerca de oito minutos em que cada linha melódica é muito exigente vocalmente, até mesmo as que possam parecer mais simples à primeira vista. Então o trabalho que tentei desenvolver baseou-se na gestão de esforços ao longo da peça, tive que definir quais eram os pontos onde me podia “poupar” e onde tinha que “dar tudo”, com base na premissa de que tinha que conseguir cantar tudo até ao fim.

Se na primeira ária tinha dificuldades técnicas, na segunda o maior desafio concentrou-se na interpretação das emoções sentidas por Violetta. A interpretação desta ária exige por parte da cantora não apenas a habilidade técnica, mas também uma profunda compreensão emocional do personagem e da situação em que se encontra. Cada frase musical deve ser carregada de emoção e a intérprete deve ser capaz de infundir cada nota com significado. Uma boa interpretação requer a compreensão profunda da música de Verdi e a habilidade de utilizar rubato e outras técnicas expressivas para realçar o drama. Violetta está ciente de que a sua vida está a chegar ao fim, e essa consciência permeia cada nota da ária. A peça vive da capacidade da intérprete em expressar o desespero de alguém que perdeu tudo – a saúde, o amor e a esperança, mas ao mesmo tempo, sobrevive um certo sentimento de resignação. Violetta aceitou o seu destino trágico, e a interpretação deve refletir essa aceitação serena e melancólica. A voz deve transmitir um cansaço e uma paz dolorosa, como alguém que já não luta contra o inevitável. Tudo isto são sentimentos que uma pessoa como eu, na flor da idade, ainda não teve a oportunidade de sentir, pelo que se revela uma tarefa difícil, esta procura de sentimentos e sensações que ainda estão por viver.

Conclusão

Ao longo da minha jornada no estudo do canto e na análise da ópera, especialmente no que diz respeito às representações da loucura feminina, emergiram diversas camadas de entendimento sobre a arte do Bel Canto. A ópera, na sua essência, é um reflexo da condição humana e, particularmente, das complexidades da experiência feminina, ao longo deste trabalho tentei analisar estas complexidades através da lente da loucura.

A pesquisa que realizei durante este mestrado não aprofundou apenas o meu entendimento sobre o repertório operático, mas também me desafiou a refletir sobre como as narrativas de loucura nas personagens femininas refletem e contestam as normas sociais e culturais do século XIX.

Lucia di Lammermoor é um exemplo emblemático dessa luta interna. Lucia, como muitas outras protagonistas da época, é apresentada como uma figura trágica, cuja loucura não é apenas um desvio da sanidade, mas uma expressão da sua resistência contra um sistema que a oprime. Essa compreensão não só enriqueceu a minha apreciação pela obra, mas também influenciou diretamente a minha escolha de repertório para o recital, onde explorei a emotividade e os desafios técnicos que essas peças exigem.

Durante o processo de seleção do repertório para o recital, considerei três aspetos fundamentais: o tema da loucura feminina, as minhas capacidades vocais e a necessidade de um equilíbrio entre a técnica e a interpretação emocional. A escolha de árias de Donizetti e Verdi foi uma forma de mergulhar nas complexidades dessas personagens. Por exemplo, a ária "Regnava nel silenzio" não só exige um domínio técnico significativo, mas também requer interpretação profunda que ressoe o desespero de Lucia. Ao trabalhar essa peça, percebi como a interpretação da música e a compreensão do texto se entrelaçam, criando um espaço onde a emoção pode verdadeiramente fluir.

As "mad scenes" na ópera exemplificam como os compositores utilizavam a loucura como um meio para explorar as tensões sociais da época. A cena final de Violetta, onde ela reflete sobre o amor perdido e a inevitabilidade da morte, é uma das mais emotivas e desafiadoras, exigindo que a intérprete não se limite a cantar, mas também encarne a essência do desespero humano. Ao preparar essa ária, enfrentei o desafio de encontrar uma conexão emocional com a personagem, algo que, na minha juventude, pode parecer distante, mas que se torna palpável através da música.

Ao longo da preparação, pude observar o papel fundamental que a técnica vocal desempenha na interpretação. A busca por um equilíbrio entre a execução técnica e a

expressão emocional é um dilema constante para qualquer cantor. Durante o recital, a primeira parte foi dedicada a canções que destacavam a palavra e a clareza do texto, enquanto a segunda parte permitiu que a emoção ocupasse o centro do palco, refletindo a intensidade da loucura e do amor nas obras que interpretei.

A experiência de estudar e interpretar essas árias não me ajudou apenas a desenvolver as minhas capacidades vocais, mas também me proporcionou uma nova compreensão sobre as "vozes" das mulheres na ópera. Através da pesquisa e do desempenho, fiquei cada vez mais ciente de como essas representações de loucura podem servir como críticas sociais e reflexões sobre a condição feminina. Cada personagem que "enlouquece" na ópera carrega consigo uma história que transcende a mera narrativa trágica; elas são um reflexo das lutas enfrentadas por mulheres ao longo da história.

Além disso, o processo de preparação do recital ajudou-me a estruturar um caminho claro para a minha carreira, permitindo-me perceber a importância de uma abordagem crítica e reflexiva na interpretação. Com isso, não melhorei apenas tecnicamente, mas também ganhei uma nova perspectiva sobre como usar a música para contar histórias, especialmente aquelas que muitas vezes foram silenciadas ou mal interpretadas.

À medida que encerro esta tese, é importante reconhecer que o estudo da loucura na ópera é um campo em constante evolução. As interpretações e as percepções sobre essas personagens continuam a transformar-se, assim como as sociedades que as criaram. Espero que meu trabalho contribua para essa conversa, trazendo uma nova luz às vozes femininas que, através da loucura, desafiam as normas e expectativas sociais.

Em última análise, a representação da loucura na ópera do século XIX não é apenas uma narrativa de desespero, mas um poderoso veículo de expressão e resistência. Através da música, as personagens femininas revelam as suas complexidades, dores e esperanças, conectando-se com o público de uma forma profunda e significativa. Como intérprete, o meu objetivo é dar vida a essas vozes, assegurando que as suas histórias são contadas e que as suas emoções ressoam através dos séculos. Esta jornada não é apenas sobre técnica vocal, mas sobre a capacidade de conectar, comunicar e, acima de tudo, sentir.

Bibliografia

- Ashbrook, W. (2009). *"Donizetti and His Operas"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christenson, R. (2017). *Expressions of Madness in Coloratura Mad Scenes of Bel Canto Operas*. Lynchburg. Retrieved 05 25, 2021, from <https://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1743&context=honors>
- Cook, S. C. (n.d.). Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music. Retrieved from https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=b2F_2J2vslwC&oi=fnd&pg=PR9&dq=related:jl2lqNOQj5YJ:scholar.google.com/&ots=YouRyreRsj&sig=Umh8rWb6-irXOAhdv-dZeMOAMCU&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Gerber, M. (2016). Power in Madness : a critical investigation into the musical representation of female madness in the mad scenes of Donizetti's 'Lucia' from Lucia di Lammermoor (1835) and Thomas's 'Ophélie' from Hamlet (1868). Retrieved from https://www.academia.edu/109157911/Power_in_Madness_a_critical_investigation_into_the_musical_representation_of_female_madness_in_the_mad_scenes_of_Donizetti_s_Lucia_from_Lucia_di_Lammermoor_1835_and_Thomas_s_Oph%C3%A9lie_from_Hamlet_1868_
- Harris, R. N. (2013). *Going Mad: A Comprehensive Study of the Mad Scene in Gaetano Donizetti's Opera, Lucia di Lammermoor*. Ouachita. Retrieved 05 27, 2021, from https://scholarlycommons.obu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=honors_theses
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. (N. -N. edition, Ed.) Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttt886>
- Ópera na tela. (n.d.). *Lucia de Lammermoor*. Retrieved 05 14, 2024, from <https://operanatela.com/2021/filmes/lucia-de-lammermoor/#tab>
- Peschel, E. P. (1991, 04 05). Donizetti and the music of mental derangement: Anna Bolena, Lucia di Lammermoor, and the composer's neurobiological illness. p. 12. Retrieved from <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2589608/?page=1>
- Scott-Stoddart, N. (n.d.). The Fach system of vocal classification. Retrieved 05 02, 2024, from <https://halifaxsummeroperafestival.com/opera-resources/the-fach-system-of-vocal-classification/>

Suhamy, J. (2007). Guia da Ópera. (L&PM Pocket). (P. N. Fonseca, Trans.) Porto Alegre. Retrieved 05 14, 2024, from <https://latraviataudesc.blogspot.com/p/sinopse.html>

Anexos

Traduções

Regnava nel silenzio

Regnava nel silenzio
 alta la notte e bruna...
 Colpia la fonte un pallido
 raggio di tetra luna...
 Quando un sommesso gemito
 fra l'aure udir si fe';
 ed ecco au quel margin
 ah! l'ombra mostrarsi a me. Ah!
 Qual di chi parla, muoversi
 il labbro suo vedea,
 e con la mano esanime
 chiamarmi a sè pareo.
 Stette un momento immobile,
 poi rattab dileguò.
 E l'onda, pria sì limpida,
 di sangue rosseggiò.

Egl' è luce ai giorni miei,
 È conforto al mio penar.

Quando rapita in estasi
 Del più concetti ardore,
 Col favellar del core,
 Mi giura eterna fè.

Gl'affanni miei dimentico,
 Gioia diviene il pianto.
 Parmi che a lui d'accanto,
 Si schiuda il ciel per me.

Reinava no silêncio

Reinava no silêncio
 A alta e escura noite...
 Um pálido raio de sombria lua
 Golpeava fonte...
 Quando se ouviu por entre as brisas
 Um gemido apagado
 E eis que nestas margens
 Tive uma visão!
 Eu via os seus lábios moverem-se
 Como se falasse
 E com mão desfalecida
 Parecia chamar-me.
 Estive um momento imóvel,
 Depois desapareceu subitamente
 As águas, antes tão límpidas,
 Tingiram-se de sangue!

Ele é a luz dos meus dias,
 Conforto para os meus sofrimentos.

Quando, arrebatado em êxtase
 Pelo mais ardente amor,
 Ele me jura eterna fidelidade
 Com palavras saídas do coração,

Eu esqueço os meus sofrimentos,
 O pranto transforma-se em alegria
 Parece-me que a seu lado
 O céu se abre para mim. ¹⁵

¹⁵ Tradução retirada de uma folha de sala da apresentação de *Lucia di Lammermoor* no Teatro Nacional de São Carlos, fevereiro de 2023

Addio del passato

Addio del passato bei sogni ridenti,
 Le rose del volto già sono pallenti.
 L'amore d'Alfredo perfino mi manca,
 Conforto, sostegno dell'anima stanca.
 Ah, della traviata sorridi al desio;
 A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio!
 Or tutto finì.
 Le gioie, i dolori tra poco avran fine,
 La tomba ai mortali di tutto è confine!
 Non lagrima o fiore avrà la mia fossa,
 Non croce col nome che copra quest'oss!
 Ah, della traviata sorridi al desio;
 A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio!
 Or tutto finì.

Adeus ao passado

Adeus ao passado, belos sonhos
 risonhos,
 As rosas do rosto já estão pálidas.
 O amor de Alfredo até mesmo me falta,
 Conforto, sustento da alma cansada.
 Ah, da pecadora sorri ao desejo;
 A ela, por favor, perdoa; tu acolhe-a, ó
 Deus!
 Agora tudo acabou.
 As alegrias, as dores em breve terão fim,
 A tumba para os mortais de tudo é o fim!
 Sem lágrima ou flor terá a minha
 sepultura,
 Sem cruz com o nome que cubra estes
 ossos!
 Ah, da pecadora sorri ao desejo;
 A ela, por favor, perdoa; tu acolhe-a, ó
 Deus!
 Agora tudo acabou.

Partituras

in 2 *Larghetto. L + A x to fountain, sit*

Wind & Brass, *p*

Strings.

p Re - gna - va nel - si - len - zo

1st Viola sustain.

al - ta la not - te e bru - na, col - pia la fon - te un

2nd Cl. sustaining. Con-Fag.

Detailed description: This is a page of a musical score for an opera. At the top, there is a circled tempo and style marking: 'in 2' and 'Larghetto. L + A x to fountain, sit'. Below this, the score is divided into several systems. The first system shows the 'Wind & Brass' part with a piano (*p*) dynamic. The second system features a vocal line with the lyrics 'Re - gna - va nel - si - len - zo' and a piano accompaniment for the '1st Viola sustain.' part. The third system continues the vocal line with 'al - ta la not - te e bru - na, col - pia la fon - te un' and the piano accompaniment for the '2nd Cl. sustaining.' part, which includes a 'Con-Fag.' marking. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

pal - li - do rag - gio - di - te - tra lu - - na,

Viole, Cor. & Fag. sustain

quan - do un som - mes - so ge - mi - to fra l'au - re - u - dir si

fe, ed ec - co, ec - co su - quel margi - ne,

affrett. *L stand* *f presto* *X DC*

affrett. *f affrett. colla parte* *p*

l'om - bra mo - strarsi, l'om - bra mo - strarsi me, Ah!

str. sy *Ah* *a tempo* *Cl.*

(Covering her face with her hands.)

Strings pizz.

Qual di chi par - la, muo - ver - si il lab - bro su - o ve -

14047

de- a, e con la ma - no e - sa - ni - me,

chia - mar - mi a se - pa - re - a; stet - te un mo - men - to im -

mo - bi - le, poi rat - ta di - le -

guò, e l'on - da pria si lim - pi - da di

san - gue ros - seg - giò, si, pria si lim - pi - da di san - gue ros - seg -

ni - me

accel. cresc. ed affrett. a poco

p *cresc. ed affrett. a poco*

Cl. *Fl.* *Cl.* *Fl.*

Cl. *Fl.* *Tutti.*

Tempo I. niente

Fl. Cl. with voice.

Harp.

Strings

tr *tr* *tr* *3* *3* *3*

L break away

men - do. E - gliè lu - ce a' - gior - ni mie-i, è con-

rall. for - to, è con-for-to al - mi-o, al mi-o pe - -nar. *Moderato.*
colla parte Fl. Cl. Strings & Harp. *p*

Vln. *tr.* Cor. & Fag. *cresc.* Tutti. *tr.*

Quan - do ra - pi - to in

e - sta-si del più co-cen-tear-do - re, cel fa - vel-lar del
Cor.

co - re, mi giu - rae - ter - na fè, e - ter - na fè,

Fl. Cl. Tromba. Fl. Ob. Cl. colla parte a tempo

in e - sta - si del più co - cen - tear - do - re,

col fa - vel - lar del co - re mi giu - rae - ter - na fè, gli af -

Vln. Cl. Ob. p

fan - ni miei di - men - ti - co, gio - ja di - vie - ne il pian - to,

Cl. p Cor. & Fag. sustain.

par - mi, chea lui dac - can - to si schiu - da il ciel per

14047

The image shows a handwritten musical score for an Italian opera. It consists of several systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in G major and 2/4 time. The tempo markings are *half time* and *a tempo*. The dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *rinf.* (rinfacciato). The lyrics are in Italian and describe a character's mental state. There are handwritten annotations in the score, including "A x D to L" and "L turn to A". A circled "CUT" is written on the right side of the second system. The score is divided into sections by brackets and includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

half time *a tempo*

p me, si schiu - da il ciel per

Harp.

pp me, si schiu - da il ciel per

rit. Ho CUT

Poco più mosso.

me. Ah! gior - ni d'a - ma - ro

A x D to L

pian - to, ah! s'ap -

L turn to A

rinf.

pre - sta - no per te, si, si, gior - ni da - ma - ro

pian- -to s'ap - pre- -sta-no per te, per

te, per te! Ah! Lu- ci - a! ah, de -

Ah! *tr* *spall* *Andante* Quan-do ra-pi - to in e - sta-si

si - sti!

p *a tempo*

del più co-cen-te ar - do - re, col fa-vel-lar del co- r-re,

mi giu - rae - ter - na fe; gli af - fan - ni miei di -

p *p*

de

LXDL

3 *3* *tr*

tr

tr

men - ti - co, gio - ja di - vie - ne il pian - to,

par - mi che a lui d'a - can - to si schiu - da il ciel per

me, si schiu - da il ciel per

me, si schiu - da il ciel per

Poco più mosso.

me, a lui d'ac - can - to si

ff *p* *ff*

pp

ff *p* *ff*

C
u
T

schiu-da il ciel per me, ah!

si schiu-da il ciel, il ciel per me, a

lui d'ac - can - to si schiu-da il

ciel per me, ah! si schiu-da il

ciel, il ciel per me, si, si, a lui d'ac - can -

Gior - ni d'a - ma - ro

f sempre

L+ADC
Tacet ↓

to par si - schiu - da il ciel, Ah per me!
pian - to, si, - s'ap - pre - sta - no per tel!

Act III.

191

Violetta's bedroom. A bed with curtains half-drawn at the back; window closed by shutters; on a small table by the bed are a decanter with water, a glass, and various medicines. In the centre of the stage is a toilet-table, and beside it a sofa; other furniture; a nightlight is burning. There is a door *L. H.*; fire is in the grate.

Nº 16. "Addio del passato.,
Recit. and Aria.

Andante. (♩ = 66.)

Piano. *pp*
Vi. divid. d.

1st Vi. Solo. *pp*
dolente
Str. plz.

Wood. *p*

dimin. *pp*

cresc. poco a poco Wind sustains. *p*

dimin. pp *pp* *cresc.* *cresc.*

14400

192

assai ff *dim.* *pp*

f *pp morendo*

allarg. *pp*

(Violetta discovered asleep on the bed, Annina seated by the fireplace, also asleep.)

dim. *ppp morendo*

Violetta (waking.)
 An-ni-na! Dor-mi-vi? po-ve-ret-ta!
 An-ni-na! Poor maid-en! you were sleeping!

Annina (rousing herself.)
 Co-man-da-te? Si, per-do-
 Did you call me? Yes, pray for-

Recit.

(Annina obeys.)
 Dam-mi d'ac-qua un sor-so. Os-
 Let me have some wa-ter. Look
 na-te.
 give me.

pp
 VI. divided.

14400

Annina. Violetta.

ser - va! è pie - no il gior - no? Son set - t'o - re. Dà ac - ces - so a un po' di yon - der, is it not morning? Eight has sound - ed. Let me have the win - dow

(Annina opens the shutters, and looks out on the street.)

Annina. Violetta.

lu - ce. o - pen. Il si - gnor di Gren - vil. Oh il ve - ro a - 'Tis the Doc - tor be - low. Oh friend true -

(She essays to rise, but fails; then, supported by Annina, goes slowly to the sofa; the Doctor enters in time to assist her to seat herself.)

mi - co! - Al - zar - ni vo' m'a - i - ta. hearted! I wish to rise - oh help me!

Str. pizz. pp rall.

Quan - ta bon - Kind - est of

Doctor (feeling her pulse.) Violetta.

tà! pen - sa - ste a me per tem - po! Sì! Co - me vi sen - ti - te? Sof - fre il mio friends! ah, do you bring me com - fort! Yes. Do you not feel better? Yes, spite of

194

cor-po, ma tranquil-la ho l'al-ma. Mi con-for-tò ier se-ra un pio mi-faintness, for my mind is tranquil. A heav'n-ly con-so-la-tion hath dawn'd up-

Doctor.
ni-stro, ah! re-li-gi-o-ne è sollie-vo ai sof-fe-ren-ti. E que-sta on me, ah! naught else but prayer can relieve the suffring spirit. Have you been

Violetta. **Doctor.**
not-te? Eb-bi tran-qui-lo il son-no. Co-rag-gio a-dun-que- sleep-ing? Yes, I this night slept sound-ly. Then have good cour-age;

Violetta.
la con-va-le-scen-za non è lon-ta-na. Oh! la bu-gia pie-now be sure your ill-ness will soon be con-quer'd. Ah, tho' my case were

Doctor. (presses her hand).
to-sa ai me-di-oiò con-ces-sa! Ad-di-o, a più hope-less, ypu still would try to cheer me! Good-bye, now, till this

14400

(Exit Doctor, Annina goes out with him.)

Violetta. Annina (in a rapid whisper.) Doctor.

tar-di! Non vi scor-da-te. Co-me va, si-gno-re? La ti-si non le ac-
 evening! Do not forget me. Is she really bet-ter? It can but be a

(Exit) Annina.

cor-da che po-che o-re. Or fa-te
 few hours ere all is o-ver. Be of good

VI. divided.

Violetta. Annina.

cor. Gior-no di fe-sta è questo? Tut-ta Pa-ri-gi im-paz-za-è carne-vale.
 cheer. Do I not hear re-joicing? Yes, 'tis the time of masking, Paris is crazy.

Violetta.

Ah nel co-mun tri-pu-dio, sal-lo Id-di-o quanti in-fe-li-ci soffron! Qua-le
 Ah, mid the throng of pleasure, many a mourner si-lently bears his bur-den! How much

somma v'ha in quello sti-po? Die-ci ne re-ca a'po-ve-ri tu
 money is in my drawer? Ten thou shalt give thy-self un-to the

Annina (opens and counts.)
 Ven-ti lu-i-gi.
 But twenty lou-is.

196

con dolore

stes - sa. Oh mi sa - ran ba - stan - ti! Cer - ca po - soia mie
 need - y. Oh, 'twill be all - suf - ficient! Go and see if a

Po - co ri - man - vi al - lo - ra.
 Lit - tle will then be left thee.

(Exit Annina)

let - te - re. Nul - l'oc - cor - rà, sol - le - ci - ta, se puo - i.
 let - ter's come. I shall be safe, ah hast - en, as thou lov'st me.

Ma voi?
 But you?

(Draws a letter from her bosom and reads.)

Andantino. (♩ = 88.) (In a low voice, "Teneste la pro - messa - La disfida ebbe
 et VI. but in time.) "You have kept your promise - the duel took

pp

et 4 et 5 Vl., 2 Viole
 et Cello, 1 C. b. trom.

luogo - Il barone fu ferito, però migliora - Alfredo è in stranio suolo. Il vostro sacri -
 place - the Baron was wounded, but he is recov'ring. Alfred is in a foreign land. I have myself

fizio io stesso gli ho sve - lato. Egli a voi torne - rà pel suo perdono; io pur ver - rò;
revealed your sacrifice to him. He will re - turn to implore your pardon. I too shall

(in a hollow voice)
 Curatevi... mertate un avve - nir migliore. — Giorgio Germont., È tardi!
come. Take care of your health... and trust in a happy future... George Germont! It is late!

Tutti Str. Cl.
 Fag. & Cor.

(rises) (looking at herself in the mirror)
 At - ten - do, at - ten - do, nè a me giun - gon ma - i! Oh co - me son mu -
 I've trusted, and waited, but a - las, he comes not! Oh, can I be so

pp Str.

ta - ta! Ma il Dot - to - re a spe - rar pu - re m'e - sor - ta! Ah, con tal
 al - terd! But the Doctor said that soon I should re - cov - er! Ah, but this

Adagio. *Andante mosso. (♩ = 50.)* *dolente e pp*
 mor - bo o - gni speranza è mor - ta! Ad -
 faintness tells plainly all is hope - less. 2or

Ob.
 p Str.
 pp Str.

198

legato e dolce

di-o del pas - sa - to, bei so - gni ri - den - ti, le
ev - er I must leave thee, thou fair world of sor - row, My

ro - se del vol - to già so - no pal - len - ti; l'a -
roses all fad - ed no sun - light can bor - row, The

con esp.

mo - re d'Al - fre - do per - fi - no mi man - ca, con - for - to, so -
hope that sus - tain'd me, a - las, now hath per - ish'd, In vain are the
Fl. Ob. & Cl.
pp dolciss.

ste - gno del - l'a - ni - ma stanca, con -
dreams that so fond - ly I cherish'd, l'm

18400

for - to, so - ste - gno, Ah! del - la Tra -
wea - ry of life, Ah! yon - der my -

Str. & Wood
pp legg.

via - ta sor - ri - di al de - si - o, a le - i deh per -
er - rors may yet be for - giv - en; If men are re -

con forza pp

do - na, tu ac - co - gli - la, o Di - o!
lent - less, there's mer - cy in Heav - en!

ce.

Ah! tut - to, tut - to fi - ni, or tut - to, tut - to fi - ni!
Ah! for me now all is o'er, for me, for me now all is o'er!

allarg. e morendo ppp un

Str. *colla parte*

200 *fil di voce* *dolente e pp* *legato e dol*

Le gio-je, i do-
With plea-sure and with

ff Tutti p Str. *pp Str.*

lo-ri tra po-co a-vran fi-ne; la tom-ba ai mor-
sor-row a-like I now have end-ed, The grave will soon close

con espress.

ta-li di tut-to è con-fi-ne! Non la-gri-ma o
o'er me, un-wept and un-be-friend-ed, A cross or a

pp dolciss.

fi-o-re a-vrà la mia fos-sa! non cro-ce col
flow'r shall not mark where they lay me, No sign to the

no-me che co-pra-que-si'os-sa!
scorn of the world shall be-tray me!

14400

201

Non cro-ee, No flow-er, non fior! Ah! no cross! Ah!

del-la Tra-via-ta sor-ri-di al-de- yon-der my er-rors may yet be for-

si o, a le-i deh per-do-na, tu ac-co gli-la, o giv-en; If men-are re-less, there's mer-cy in

Di-o! Heav-en! Ah, tut-to, tut-to fi- Ah, for me now all is-

ni, or tut-to, tut-to fi-ni! o'er, for me, for me, now all is o'er!

14400

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Variante Canto

A "loucura" das personagens femininas na Ópera «
século XIX

Maria da Silva Mendes

