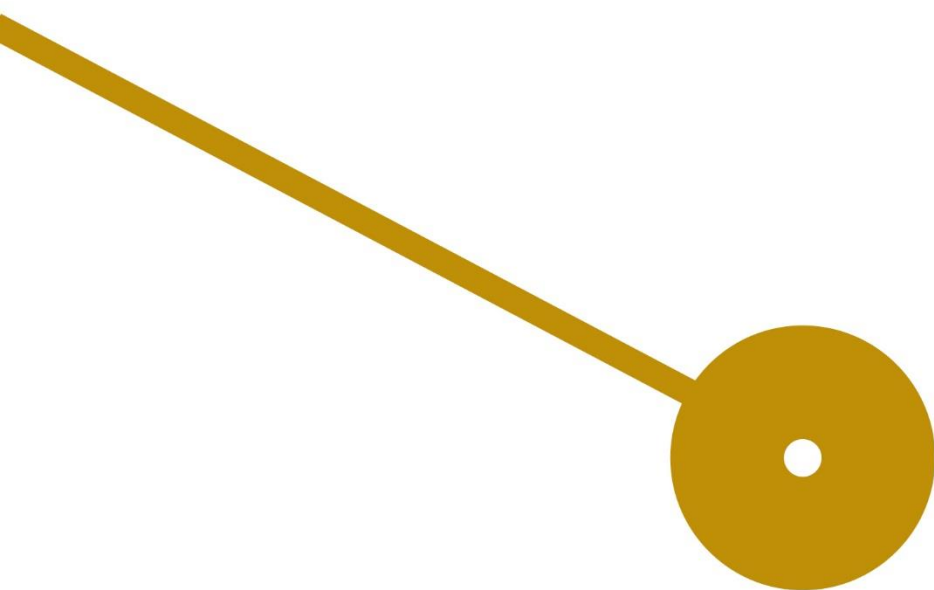


O feminino nas Óperas de G. Donizetti e nas de G. Puccini.

Inês Margarida Pereira Margaça

06/2023





MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO – CANTO

O feminino nas Óperas de G. Donizetti e nas de G. Puccini.

Inês Margarida Pereira Margaça

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
Rui Luís Taveira

06/2023

Agradecimentos

Ao professor Rui Taveira pela orientação e disponibilidade nesta etapa do meu percurso académico.

Ao professor José Parra por se ter disponibilizado para me acompanhar no Recital.

Aos meus pais por todo o apoio no meu percurso académico e profissional.

Aos meus colegas e amigos envolvidos no meu percurso académico e profissional em especial ao Ricardo Folhento.

Resumo

Com este estudo, tenho como objetivo analisar o papel das personagens femininas nas óperas de G. Donizetti e G. Puccini, para compreender os traços psicológicos que as definem. Dessa forma, pretendo realizar uma interpretação mais íntima e pessoal das personagens.

As ferramentas metodológicas que utilizo são: a análise histórica, performativa, interpretativa e sociopsicológica da mulher.

A análise histórica permite compreender o contexto social em que os compositores viveram, o que influencia a visão sobre as mulheres e o seu papel na sociedade. A análise performativa é crucial para examinar como a música retrata as personagens femininas e as suas emoções, enquanto a abordagem interpretativa ajuda a desvendar os significados mais profundos por trás das suas ações e motivações. A sociopsicologia fornece uma perspectiva interessante ao estudar como as representações das mulheres nas óperas refletem as normas sociais da época.

Ao fazer um estudo biográfico dos compositores, tenho uma compreensão mais ampla das suas vidas e influências pessoais bem como a forma como eles retrataram as personagens femininas nas suas óperas. Além disso, examinar a visão de Donizetti e Puccini sobre o papel feminino e como isso se reflete nas suas obras é fundamental para entender a sua abordagem artística e as suas perspetivas individuais.

A análise dos libretos das óperas escolhidas é importante para identificar como as mulheres são representadas e a posição social que lhes é atribuída. Isso pode revelar estereótipos de género ou desafios enfrentados pelas mulheres na época em que as óperas foram escritas. Além disso, a tradução e a análise musical das árias das personagens femininas permitem uma compreensão mais profunda das suas características e comportamentos, bem como das emoções e intenções expressas através da música.

Palavras-chave

Mulher Donizetiana; Mulher Pucciniana; Ópera Italiana; Romantismo; Verismo; *Bel canto*; Interpretação performativa.

Abstract

With this study, I aim to analyze the role of female characters in the operas of G. Donizetti and G. Puccini, in order to understand the psychological traits that define them. In this way, I intend to carry out a more intimate and personal interpretation of the characters.

The methodological tools I use are: historical, performative, interpretative and socio-psychological analysis of women.

Historical analysis allows us to understand the social context in which the composers lived, which influences the view of women and their role in society. The performative analysis is crucial for examining how the music portrays the female characters and their emotions, while the interpretive approach helps to uncover the deeper meanings behind their actions and motivations. Sociopsychology provides an interesting perspective by studying how representations of women in operas reflect the social norms of the time.

By doing a biographical study of composers, I have a broader understanding of their personal lives and influences as well as the way they portrayed female characters in their operas. Furthermore, examining Donizetti and Puccini's views on the female role and how this is reflected in their works is critical to understanding their artistic approach and individual perspectives.

The analysis of the librettos of the chosen operas is important to identify how women are represented and the social position attributed to them. This may reveal gender stereotypes or challenges faced by women at the time the operas were written. In addition, the translation and musical analysis of the female characters' arias allow for a deeper understanding of their characteristics and behavior, as well as the emotions and intentions expressed through the music.

Keywords Donizetian Woman; Puccinian Woman; Italian Opera; Romanticism; *Bel canto*; Verism; Performative interpretation.

Índice

Introdução	9
Revisão Bibliográfica	11
I. Enquadramento sócio histórico de G. Donizetti e de G. Puccini	15
a. Apontamentos biográficos de G. Donizetti	17
b. Apontamentos biográficos sobre G. Puccini	19
II. Análise do papel feminino no Romantismo e na Ópera Italiana no século XIX	21
a. Contextualização da Ópera Italiana no século XIX	25
b. A Ópera Italiana de G. Donizetti	26
c. A Ópera Italiana de G. Puccini	27
III. A Mulher Donizettiana e a Mulher Pucciniana	30
a. Enquadramento técnico e sociopsicológico das personagens femininas nas Óperas	30
i. Representação da Mulher Donizettiana	31
1. Anna	32
2. Lucia	36
3. Adina	37
4. Norina	42
ii. Representação da Mulher Pucciniana	48
1. Mimì	49
2. Musetta	55
3. Cio-Cio-San	58
4. Floria Tosca	62
Conclusão	66
Bibliografia	69
Netgrafia	71
Anexos:	

1. Sinopses

- a. *Anna Bolena*
- b. *Lucia di Lammermoor*
- c. *L'Elisir d'amore*
- d. *Don Pasquale*
- e. *La Bohème*
- f. *Madame Butterfly*
- g. *Tosca*

Índice de ilustrações

Figura 1- Excerto musical do recitativo "Piangete voi?", pp. 3-4, cc. 19-26	32
Figura 2- Excerto musical da ária "Al dolce guidami", p. 9, cc. 11-18	33
Figura 3- Excerto musical da ária "Regnava nel silenzio", p.33, cc.17-22	36
Figura 4- Excerto musical do início da ária "Prendi per me sei libero", p.1, cc. 5-12	38
Figura 5- Excerto musical do final da ária "Prendi per me sei libero", p.2, cc.34-39	39
Figura 6 – Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere" (1ª parte recitativa), p.40, cc. 10-15	42
Figura 7 – Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere" (2ª parte - allegretto), p. 42, cc. 32-38	43
Figura 8 – Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere", p. 42, cc. 51-59	43
Figura 9 - Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere", p. 42, cc. 59-64	43
Figura 10 – Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere", p. 43, cc. 77-82	44
Figura 11 - Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere", p.44, cc. 94-103	44
Figura 12 – Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere", p. 44, cc. 114-121	45
Figura 13 - Excerto musical da ária "Sì, mi chiamano Mimì", p.73, cc. 49-50	49
Figura 14 - Excerto musical da ária "Sì, mi chiamano Mimì", p. 73, cc. 53-56	50
Figura 15 - Excerto musical da ária "D' onde lieta uscì", p. 205, cc. 1-3	51
Figura 16 - Excerto musical da ária "Sì, mi chiamano Mimì", pp. 69-70, cc. 8-10	52
Figura 17 – Excerto musical da ária "D' onde lieta uscì", pp. 207-208, cc. 29-37	52
Figura 18 – Excerto musical da ária "Quando m' en vo", p.129, cc. 1-3	55
Figura 19 – Excerto musical da ária "Un bel dì, vedremo", p. 182, c.1	58
Figura 20 – Excerto musical da ária "Un bel dì, vedremo", p. 186, cc. 45-50	58
Figura 21 – Excerto musical da ária "Un bel dì, vedremo", p. 188, cc. 60-61	59
Figura 22 – Excerto musical da ária "Vissi d'arte, vissi d'amore", p. 242, cc. 1-4	62
Figura 23 – Excerto musical da ária "Vissi d'arte, vissi d'amore", p. 243, c.15	62
Figura 24 – Excerto musical da ária "Vissi d'arte, vissi d'amore", p. 244, cc. 20-21	62

Figura 25 – Excerto musical da ária “Vissi d’arte, vissi d’amore”, p. 246, cc.31-33 62

Introdução

Para uma boa performance e interpretação de quaisquer personagens operáticas considero importante compreender a sua forma de pensar, de sentir e de se expressar mediante o contexto onde estas estão inseridas. Este tema surgiu por eu já ter interpretado árias de Óperas Italianas emblemáticas do século XIX e início do século XX, sendo o meu principal objetivo encarnar as personagens e analisá-las de acordo com o tempo dos seus criadores.

Para o efeito optei por dois compositores italianos – G. Donizetti (1797-1848) e G. Puccini (1858-1924) – que estão inseridos em Épocas diferentes do Romantismo, onde o papel feminino é distinto em cada uma delas.

Com este estudo pretendo analisar o papel das personagens principais femininas das seguintes óperas: *Anna Bolena*, *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale* de G. Donizetti; *La Bohème*, *Madame Butterfly* e *Tosca* de G. Puccini, com a finalidade de compreender os traços psicológicos que definem cada uma delas para realizar uma melhor interpretação das mesmas. As árias das personagens escolhidas a analisar e a interpretar no Recital final de canto são: “Piangete voi?...Al dolce guidami” (Anna), “Regnava nel silenzio” (Lucia), “Prendi per me sei libero” (Adina) de G. Donizetti; “Sì, mi chiamano Mimì” e “Donde lieta uscì” (Mimì) e “Quando m'en vo” (Musetta). As seguintes árias - “Quel guardo il cavaliere” (Norina) de G. Donizetti; “Un bel dì vedremo” (Cio-Cio-San) e “Vissi d'arte” (Floria Tosca) de G. Puccini, decidi apenas analisá-las e não as apresentar no Recital, uma vez que exigem um registo de soprano específico diferente do meu.

Neste trabalho, utilizo diversas abordagens metodológicas para analisar as óperas do ponto de vista das mulheres. Através da análise histórica, estudo o contexto social em que os compositores viveram e como isso influenciou a maneira como eles tratavam as mulheres e o seu papel na sociedade. A análise performativa é fundamental para perceber como a música retrata as personagens femininas e as suas emoções, enquanto a abordagem interpretativa procura desvendar os significados mais profundos através das suas ações. Outro aspeto importante é a perspetiva sociopsicológica, que me permite verificar como as representações das mulheres nas óperas refletem as normas sociais da época. Realizo o estudo biográfico dos compositores, o que me proporciona uma compreensão vasta das suas vidas, influências pessoais e de como eles retratavam as personagens femininas nas suas obras. Analisar a visão de compositores específicos, como Donizetti e Puccini, em relação ao papel das mulheres e como isso se reflete nas suas obras é essencial para entender a sua abordagem artística e as suas perspetivas individuais. A análise dos libretos das óperas escolhidas é importante para identificar como as mulheres são representadas e a posição social que lhes é atribuída. Essa análise revela estereótipos de género ou desafios enfrentados pelas mulheres na época em que as óperas foram escritas. Além disso, a tradução e a análise performativa das árias das personagens femininas proporcionam uma compreensão mais profunda das suas características, comportamentos, emoções e intenções expressas através da música.

O meu objetivo é que o meu trabalho sirva de guia para ajudar as jovens cantoras a realizarem uma interpretação mais fidedigna das personagens femininas das Óperas mais emblemáticas de Donizetti e de Puccini.

Revisão Bibliográfica

No livro *“Donizetti and His Operas”* de William Ashbrook, foi estudada a vida e a carreira de Donizetti como compositor operático. Há poucas fontes sobre Donizetti, tal como refere Ashbrook (1983): *“There is still much work to be done on Donizetti... There are corners of his life, details concerning his use of sources, his compositional processes, his non-operatic works, a wealth of topics that need further study.”* (prefácio)¹

No entanto, a fonte é relevante para o meu trabalho, porque fala sobre as Óperas de G. Donizetti e das personagens femininas que pretendo estudar. Em contrapartida e não sendo suficiente, a obra de Ashbrook dedica-se sobretudo à estética musical de G. Donizetti, que é importante para compreendermos de que forma é que ele construía as suas personagens, tal como se pode verificar nas seguintes citações de Ashbrook (1983): *“In the 1830’s Donizetti, responding to the increasing tide of Romanticism, turned more and more to atmospheric preludes, evoking the emotional states of his suffering characters.”* (p. 237)²; *“(…) Donizetti’s interest in giving a geographical or social ambience to the action he is dramatizing, above and beyond his use of setting and atmosphere to reveal the emotions of his characters.”* (p. 480)³

Por sua vez o livro *“Dictionary of Opera Characters”* de Bourne (2010), como é explícito no título, aborda várias personagens - de Enéias a Zaida - de variadas Óperas com a sua respetiva sinopse, por ordem alfabética, como um dicionário e uma vez que se trata dos traços individuais de cada uma delas e da sua função na Ópera, tenho elementos pertinentes para utilizar na minha pesquisa.

Dado que necessito de uma contextualização sobre a Ópera Italiana do século XIX e início do século XX, recorri a dois livros que representam a História da Ópera ao longo dos séculos e os respetivos compositores, os quais são: *“The Rough guide to Opera”* de Boyden (2002) e a *“História da Música Ocidental”* de Grout, D. J. & Palisca (2001).

¹ “Ainda há muito trabalho a ser feito em Donizetti... Há cantos da sua vida, detalhes sobre o seu uso de fontes, os seus processos de composição, as suas obras não operísticas, uma riqueza de tópicos que precisam ser mais estudados.” (Ashbrook, 1983, prefácio)¹ (tradução livre)

² “Na década de 1830, Donizetti, respondendo à crescente maré do Romantismo, voltou-se cada vez mais para prelúdios atmosféricos, evocando os estados emocionais dos seus personagens sofredores.” (Ashbrook, 1983, p. 237) (tradução livre)

³ “(…) é do interesse de Donizetti dar uma ambiência geográfica ou social à ação que está a dramatizar, além do uso de cenário e atmosfera para revelar as emoções de seus personagens.” (Ashbrook, 1983, p. 480)³ (tradução livre)

Vou também recorrer apenas a alguns livros da coletânea “*Opera Journeys Mini Guide Series*”, de Burton D. Fisher sobre as seguintes Óperas:

- *L’ Elisir D’ Amore, Lucia Di Lammermoor e Don Pasquale*, de G. Donizetti;
- *Madama Butterfly, Tosca e La Bohème* de G. Puccini.

São mini-guias que apresentam uma breve biografia do compositor, as personagens principais na Ópera, uma breve sinopse da história, uma narrativa da história com exemplos de destaque da música e um comentário e análise perspicazes e profundos da Ópera.

No livro “*The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*” de Alexandra Wilson, trata-se de uma investigação sobre os contextos culturais da música de Puccini, oferecendo uma visão histórica importante. Wilson também examina a Italianidade e o Internacionalismo em vários momentos das Óperas de Puccini, analisa as discussões que cada Ópera obteve na sua primeira apresentação e nos anos consecutivos, as reações das suas obras na imprensa popular no contexto da cultura italiana. Baseia-se na obra literária, filosófica, política que não dizem respeito à música diretamente, mas que são relevantes para definir o problema de Puccini. Wilson enriquece a sua análise de Puccini com uma visão substancial da evolução da cultura italiana na decadência final do século XIX através de várias aspirações modernistas e vanguardistas da crise da Primeira Guerra Mundial e do início da era Fascista.

Como é possível verificar, a obra é relevante para o meu projeto científico, visto que menciona a visão que G. Puccini tem relativamente à Mulher no seu tempo e como a aborda nas suas Óperas.

The key Italian qualities Puccini’s music seemed to his admirers to exemplify - sincerity, humanity and sentiment – were widely regarded as being most effectively communicated through his female characters. While Puccini’s heroes attracted scant attention, his suffering heroines – frequently referred to fondly by critics as his ‘daughters’ – had come to epitomise the very essence of Puccini’s aesthetic, and were routinely

presented as vessels for the expression of their creator's true 'voice'.

(Wilson, 2007, p.197-198) ⁴

No livro “*The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas*” de Iris J. Arnesen, descreve algumas Óperas célebres de G. Puccini, onde posso retirar informações especialmente: da Ópera *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904). Por conseguinte, é significativo para mim estudá-las, visto que conto em interpretar as suas respetivas árias no meu Recital.

Arnesen, fala sobre o género feminino, como Puccini vê a Mulher na sua Sociedade e como a retrata nas suas obras, associando-a a um objeto da natureza tal como é representado na seguinte citação:

*Another very typical equation of the time, one that Puccini makes in almost every one of his operas and which is equally as important as the flower association, is his identification of his soprano heroines with the moon (...) Puccini absolutely loved the liberated and sexually independent woman. (Arnesen, 2009, p. 5)*⁵

Arnesen (2009) explica o porquê de Puccini destacar-se dos seus contemporâneos no que diz respeito à representação da Mulher, sendo uma atitude incomum que o compositor expressa em relação à dignidade e sexualidade das suas personagens femininas.

De facto, este livro dedica-se à representação da Mulher Pucciniana, retrata as suas particularidades gerais no mundo da Ópera de Puccini. Esse mundo Romântico de Puccini tem muito em comum com o real e estes são examinados paralelamente e deste modo, tenho ferramentas para analisar as personagens de uma forma aprofundada no aspeto psicológico e emocional.

⁴ “As principais qualidades italianas que a música de Puccini parecia exemplificar para os seus admiradores – sinceridade, humanidade e sentimento – eram amplamente consideradas como sendo mais efetivamente comunicadas através das suas personagens femininas. Enquanto os heróis de Puccini atraíam pouca atenção, as suas heroínas sofredoras – frequentemente chamadas de “filhas” pelos críticos – passaram a sintetizar a própria essência da estética de Puccini, e eram rotineiramente apresentadas como recipientes para a expressão da verdadeira “voz” de seu criador.” (Wilson, 2007, p.197-198) (tradução livre)

⁵ “Outra equação típica desse tempo, a qual Puccini utiliza bastante nas suas Óperas relativamente à associação de flores, é a comparação das sopranos heroínas com a lua (...) Puccini absolutamente amava a mulher livre e sexualmente independente.” (Arnesen, 2009, p. 5) (tradução livre)

São poucos os estudos que se debruçam especificamente sobre o que irei defender, destacando-se Catherine Clément que tem refletido bastante sobre o tema. Para o efeito de tese irei apenas abordar o papel das personagens femininas nas óperas, traçando o perfil psicológico de cada uma e relacioná-lo com o contexto social onde se inserem de forma a compreender melhor a visão dos compositores sobre a Mulher no Romantismo.

No livro *"Opera, or the Undoing of Women"* de Catherine Clément é explorada a História da Mulher na Ópera, nomeadamente na Ópera Italiana e é oferecida uma perspetiva feminina por parte da autora. Ao longo da leitura notei que os argumentos são justificados ou comprovados com situações, ações que decorreram de certas personagens de determinadas Óperas. Catherine Clément é "a voz que vem de dentro da casa da Ópera" (Bergeron, 1990), por analisar os enredos de mais de trinta Óperas de destaque, desde Otello e Siegfried a Madame Butterfly e A Flauta Mágica.

De acordo com Clément (1989) a Mulher da Ópera Italiana do séc. XIX é idolatrada, apelidada de "diva", "prima donna", mas não tem liberdade, direitos, poder e é dominada por uma figura masculina. Segundo Clément (1989), *"There are prima donna characters in opera itself. Because they are objects of reflection, a place where mirages occur, they had to give rise to operas with their own character as heroine."*⁶ (p.31)

⁶ "Há personagens "prima donna" na própria ópera. Por serem objetos de reflexão, lugar onde ocorrem miragens, tiveram que dar origem a óperas com caráter próprio de heroína." (Clément, 1989, p.31) (tradução livre)

I. Enquadramento sócio histórico de G. Donizetti e de G. Puccini

Ao longo do meu percurso académico, fui absorvendo algumas informações acerca dos compositores que decidi abordar no trabalho, desde as suas biografias, às suas obras, passando pelos seus estilos musicais e influências artísticas.

Para entender melhor as personagens femininas de Donizetti e de Puccini, é importante compreender o contexto sócio histórico do seu tempo.

Donizetti foi um dos principais compositores do período romântico da ópera italiana, que se estendeu aproximadamente do final do século XVIII até meados do século XIX (Ashbrook, 1983). O Romantismo valorizava intensamente a expressão, a emoção, a individualidade e a idealização da natureza humana (Fisher, 2000). As óperas românticas frequentemente apresentavam histórias de amor trágico, personagens heróicas e reviravoltas dramáticas (Fisher, 2000). As óperas de Donizetti, como *Anna Bolena*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*, *L'elisir d'amore*, são exemplos do estilo romântico na era do *belcanto*. Elas apresentam melodias líricas que expressam emoções intensas das personagens através de árias virtuosas e duetos apaixonados. A trama muitas vezes envolve amores impossíveis, tragédias e conflitos entre personagens.

Por outro lado, Puccini foi um dos principais compositores do movimento Verista, que surgiu no final do século XIX e início do século XX (Wilson, 2007). O Verismo é caracterizado pela representação realista de temas e personagens da vida quotidiana, abordando questões sociais e emocionais de maneira direta e sem idealização (Fisher, 2000). As óperas veristas de Puccini, como *Madame Butterfly*, *La Bohème* e *Tosca*, são conhecidas pela abordagem realista e emocionalmente crua. Elas retratam personagens com falhas humanas, problemas sociais e dilemas morais complexos. A música de Puccini reflete essas emoções, com melodias intensas, harmonias expressivas e ensembles emocionantes. Enquanto Donizetti se concentrou mais nas emoções românticas idealizadas e nos arquétipos heróicos, Puccini foca-se numa representação realista da condição humana, explorando a complexidade das relações e os aspectos mais sombrios da vida.

Donizetti e Puccini foram compositores importantes da ópera italiana durante um período de transformação na Itália conhecido como "Idade de Ouro" (Fisher, 2000). Nessa época, Itália passou por unificação política e tornou-se num Estado-Nação Moderno (Fisher, 2000). Donizetti e Puccini viveram durante o Romantismo, um movimento artístico que valorizava a expressão emocional e a natureza (Grout & Palisca). Ambos os compositores foram influenciados por esse movimento e procuravam retratar as emoções humanas nas suas obras.

a. Apontamentos biográficos de G. Donizetti

Segundo Asbrook (1983) e Boyden (2002), Domenico Gaetano Donizetti nasceu em Bérghamo, na província de Lombardia, no dia 29 de novembro de 1797. Na sua cidade natal, em Bérghamo, Donizetti teve o seu primeiro contacto com a música séria graças ao coro que existia na Igreja de *Santa Maria Maggiore*. Era dos alunos de cravo e coro mais influentes da Escola de Música de Bérghamo, que mais tarde passou a chamar-se *Instituto Musicale Gaetano Donizetti*. Era chamado de maestro pelo seu professor Simon Mayr, no entanto este denominou-o de mestre compositor quando viu a sua obra – *Anna Bolena* (1830). Mayr como era um compositor de Óperas influenciou Donizetti a compôr mais obras, chegando a produzir até cinco por ano (Asbrook, 1983).

De acordo com Boyden (2002), Grout & Palisca (2001), escreveu 73 óperas, uma centena de canções, várias sinfonias, oratórias, cantatas, música de câmara e música sacra.

He wrote too quickly, and chose some terrible libretti, but he was astute enough to recognize that for many people the opera house was a place to hear the world's greatest singers, rather than the world's greatest composers. Though never an innovator, he did much to relax the divisions between aria and recitative, he increased the role and widened the expressive range of the chorus, and he helped establish the cavatina (a languid, melancholic song) and the cabaletta (a quick, rhythmically urgent showpiece) as features of Romantic opera (Boyden, 2002, p. 186).⁷

Donizetti escreveu a sua primeira Ópera em 1816 - *Il Pigmalione*, que foi apresentada pela primeira vez no Teatro Donizetti, em Bérghamo (Asbrook, 1983).

Foi um dos compositores que escreveu obras associadas ao termo *bel canto* (canto belo). Fisher (2000) descreve o *bel canto* como “(...) um género no qual a voz e a melodia eram a essência vital ou a alma da forma da arte (p.12)”⁸. É usado para

⁷ “Ele escrevia rápido demais e escolhia alguns libretos presentes, mas era astuto o suficiente para reconhecer que, para muitas pessoas, a casa de ópera era um lugar para ouvir os maiores cantores do mundo, e não os maiores compositores do mundo. Embora nunca tenha sido um inovador, ele fez muito para relaxar as divisões entre ária e recitativo, aumentou o papel e ampliou o alcance expressivo do refrão e ajudou a estabelecer a cavatina (uma canção lânguida e melancólica) e a cabaletta (uma música rápida e peça ritmicamente urgente) como características da ópera romântica (Boyden, 2002, p. 186). (tradução livre)

⁸ “(...) *It was a genre in which voice and melody were the vital essence or soul of the art form.*” (Fisher, 2000, p. 12)

indicar uma técnica vocal que privilegia a suavidade da linha e a capacidade de executar passagens rápidas com fidelidade e precisão (Asbrook, 1983).

Iniciou a sua carreira com um objetivo, escapar da obscuridade, adaptando músicas de contextos sérios para cómicos, por exemplo: quando compôs *L' elisir d' amore*, reutilizou o contexto heróico de *Alahor in Granata*, na música de entrada de Belcore (ato um) e na parte coral que antecipa a chegada do Dr. Dulcamara reaproveitou a entrada da Rainha Elizabeth I na obra *Il Castelo di Kenilworth* (ópera trágica, de três atos, com libreto de Tottola, apresentada em 1829, no Teatro di San Carlo, Nápoles (Asbrook, 1983).

Os últimos anos de carreira de G. Donizetti deram início em 1843 e finalizaram em 1848, devido ao seu estado de saúde que foi agravando lentamente ao longo destes cinco anos (Asbrook, 1983).

b. Apontamentos biográficos sobre G. Puccini

Giacomo Puccini (1858–1924) é tradicionalmente colocado na fase de transição entre o Romantismo e o Modernismo, denominada Verismo (Realismo/Naturalismo), que surge em Itália na década de 1870, quando a península italiana se encontra já unificada (Wilson, 2007). O Verismo procurava, em síntese, reagir contra o sentimentalismo e artificialismo virtual e descrever a realidade tal qual era vista pelo artista.

(...) a maior parte das suas óperas são mais difíceis de classificar. Puccini foi (...) um eclético bem sucedido, refletindo ora o gosto sentimental do romantismo tardio (...), ora o realismo (...), ora o exotismo (...), em música de uma grande intensidade lírica, incorporando discretamente alguns toques modernos de harmonia, e concebida com um faro magnífico para os efeitos teatrais (Grout & Palisca, 2001, p. 691).

No entanto, como é mencionado por Boyden (2002) e por Grout & Palisca (2001), para alguns especialistas da história da música, as óperas do final do século XIX e início do século XX são classificadas como pertencentes a uma fase decadente do Romantismo; para outros, na fase inicial do Modernismo; e para outros ainda, no Verismo. Contudo, embora possa ser um tema controverso, até para os especialistas, é considerado como um lídimo representante do Romantismo italiano, porque, nas palavras de Boyden (2002), “Puccini possuía um gosto por grandes dramas, uma sensibilidade altamente desenvolvida de teatro, uma facilidade incrível para melodias memoráveis e um génio para a manipulação emocional” (p. 362).⁹

Efetivamente, é o sentimentalismo de Puccini, que para alguns é a sua maior fraqueza, que permite caracterizá-lo e integrá-lo ainda no Romantismo. Boyden (2002) afirma que:

Puccini frequentemente cai em sentimentalismos lamechas, tem um toque de misoginia nas suas preferências por heroínas indefesas dominadas por homens despóticos e os seus enredos, às vezes, são fracos e triviais. No entanto, para a maioria dos espetadores, essas fraquezas não são importantes,

⁹ "Puccini possessed a taste for great drama, a highly developed theatrical sensibility, an incredible facility for memorable melodies, and a genius for emotional manipulation." (Boyden, 2002, p.362)

pois as suas óperas contêm alguma da música mais agradável alguma vez composta, sendo o grande responsável por levar, para o século XX, o legado de Bellini, Donizetti e Verdi (p.363).¹⁰

¹⁰ *"Puccini often falls into mushy sentimentality, he has a touch of misogyny in his preferences for helpless heroines dominated by despotic men, and his plots are sometimes weak and trivial. However, for most viewers, these weaknesses are not important, as his operas contain some of the most enjoyable music ever composed, being largely responsible for carrying the legacy of Bellini, Donizetti and Verdi into the 20th century."* (Boyden, 2002, p.363)

II. Análise do papel feminino no Romantismo e na Ópera Italiana no século XIX

Durante o século XIX, Itália era um país em desenvolvimento e a cultura e a sociedade estavam em constante mudança. O país passou por uma série de reformas políticas e sociais, que afetaram profundamente a vida das mulheres.

Como Arnesen (2009) aponta, em meados do século XIX, a mulher era idolatrada e retratada como um objeto rico em beleza e virtudes femininas, como um ser inovador, inteligente e forte. No entanto, Arnesen (2009) explica que esta visão não vai de acordo com a realidade, a maior parte das mulheres não tinham direito a adquirir mais do que a educação mínima. A sociedade considerava desnecessário que uma mulher fosse educada, porque ela não teria motivos para usar o seu conhecimento adquirido.

Arnesen (2009) defende que o século XIX foi uma época de grande repressão às mulheres no mundo Ocidental, no que se trata à repressão social, económica, política e sexual. Os artistas, escritores, compositores masculinos costumavam ficar indiferentes, desgostosos com a ideia da mulher sexualmente independente (Arnesen, 2009). Era muito comum estes associarem as mulheres à lua e às flores, tinham uma conexão com a natureza, algo que era muito importante para os artistas da época (Arnesen, 2009).

O papel das mulheres era muito limitado, não possuíam direitos iguais aos homens. Na sociedade italiana, as mulheres tinham pouca voz e eram vistas como seres frágeis, dedicadas aos cuidados domésticos e à educação dos filhos e isso é refletido nas composições de Donizetti e de Puccini, criando personagens femininas sujeitas a limitações sociais e à dependência em relação aos homens. Clément (1989) afirma que as heroínas são frágeis, vulneráveis, mas ao mesmo tempo fortes e determinadas. Ou seja, retratam nas suas obras, o papel da mulher, como protetora e cuidadora, que é vista como um modelo de comportamento ideal para as mulheres da época.

De acordo com Clément (1989) as mulheres na ópera eram retratadas de acordo com seu papel na sociedade da época. A imagem do homem e da mulher na ópera é intensificada pelo que se poderia esperar na vida real, mas com emoções intensas expressas não só musicalmente, mas também em atitudes e comportamentos. Clément (1989) diz-nos especificamente que a ópera diz respeito às mulheres. No

entanto, não existe uma versão feminista nem há uma libertação da mulher. Muito pelo contrário: elas sofrem, choram e morrem. Como Clément (1989) cita: “Olhos a brilhar com lágrimas, decotes ao nível do coração, expõem-se ao olhar de quem possa ter prazer nas suas supostas agonias. Nenhuma delas escapa com vida, ou poucas conseguem escapar” (p. 11).¹¹ Clément (1989) refere ainda que sem as personagens femininas não existiria ópera. As mulheres eram as suas joias, quer como “ornamento”, quer como “papel decisivo” no enredo:

Women are its jewels (...), the ornamental indispensable for every festival. No prima donna, no opera. But the role of jewel, a decorative object, is not the deciding role; and on the opera stage women perpetually sing their eternal undoing. The emotion is never more poignant at the moment when the voice is lifted to die. (Clément, 1989, p. 5)¹²

As personagens femininas na ópera eram frequentemente vítimas de situações trágicas, como estupro, rapto ou sedução. O amor era o principal motivador do seu comportamento, vida e até mesmo a morte. No entanto, essas emoções eram limitadas pelas convenções sociais da época. Mulheres que desafiavam essas normas eram punidas, enquanto as que se conformavam não tinham um destino melhor.

No palco operático, as heroínas choram, desesperam e morrem pela negação do seu amor, por um casamento que desejam, mas que é impedido, por uniões odiadas, mas impostas, por ciúmes e por traição real ou imaginada. No período romântico, as mulheres são reconhecidas como seres apaixonados, mas a manifestação dessa paixão é permitida apenas dentro dos limites do que é socialmente aceitável e, se insistir em cumprir os seus desejos, será punida (Clément, 1989).

No século XIX, a burguesia protegia a família patriarcal no sentido de aumentar o seu poder social, com a acumulação de riqueza e um sistema de herança através da linha masculina. O papel da mulher foi reduzido ao papel de “fornecedora de herdeiros”, mas com o controlo social que esse papel implicava. A educação da mulher vai ao encontro de um único objetivo: um bom casamento, seguido do nascimento de muitos filhos, preferencialmente rapazes. Mas, apesar das distâncias e

¹¹ “Glowing with tears, their décolletés cut to the heart, they expose themselves to the gaze of those who come to take pleasure in their pretend agonies.” (Clément, 1997, p.11)

¹² “As mulheres são as suas joias (...), o ornamental indispensável para qualquer festival. Sem prima donna, sem ópera. Mas o papel da joia, objeto decorativo, não é decisivo; e no palco da ópera as mulheres cantam perpetuamente a sua ruína eterna. A emoção não é tão dolorosa no momento em que a voz se eleva para morrer.” (Clément, 1997, p. 5) (tradução livre)

das sociedades, e da inversão dos códigos sociais, “ (...) *there is still this large, strange house in the central place, at the heart of the assembled group: a men’s house, forbidden to women, where men’s voices sing.*” (Clément, 1989, p. 5)¹³

Qualquer desvio desse destino traçado, traria à mulher pouca sorte — o ostracismo social como certeza, ou a própria morte.

O papel da mulher é o de vítima de algum modo, ou vítima de estupro, de rapto, ou objeto de sedução. Esta imagem inclui concepções sobre o comportamento feminino que faz com que todas as mulheres pareçam iguais. A mulher está sempre pronta para sacrificar o que quer que seja — honra, família, até a sua própria integridade física e mental —, para salvar um amor por um homem que a trai, que não a entende, que vai partir e está sempre pronto para a deixar ou mesmo matar, se existir a mais pequena suspeita da sua fidelidade. Embora apaixonado, este homem, de um modo geral, nem sempre ama com a mesma medida do amor da mulher e podem existir na sua vida outros sentimentos e questões que ocupam um lugar ainda mais importante — a honra, o dever, a sede de poder e glória, a vingança e o patriotismo. Para além disso, esse amor é, na maior parte das vezes, passageiro, volúvel e inconstante, esquecendo rapidamente os juramentos e promessas. Para Clément (1989), o amor dos homens é um amor frágil e, à mais pequena dúvida, estes podem amaldiçoar, repudiar e até matar, contrariamente à mulher que precisa de provas evidentes dessa traição e, mesmo depois de traída, muitas vezes continua a amar aquele que a traiu. Mesmo com provas pouco credíveis ou algumas insinuações maliciosas, todos os protestos de inocência são inúteis. Se isto acontece quando a mulher é inocente, não podemos estranhar que uma morte violenta seja o destino desta quando é considerada culpada. Amar outro homem é condenável para a mulher do período romântico. Mas aqui o “outro” não implica que a mulher seja casada, pode apenas significar que não seja o aprovado ou escolhido por quem tem autoridade sobre a mulher, um homem: pai, irmão ou outro. À mulher é negada qualquer possibilidade de escolha pessoal, no amor como em qualquer outro domínio, e, acima de tudo, a autogestão da sua própria sexualidade.

Um outro aspeto pode ser acrescentado às personagens do sexo feminino na ópera do século XIX, a sua categorização maniqueísta em “meretrizes” e “santas”. A capacidade de autoanulação que demonstra o comportamento feminino é suficiente para gerar esta dicotomia. Com a aproximação do século XX, algo começa a mudar, mesmo na ópera. Embora as mulheres continuem a amar e a morrer, começam a

¹³ “(...) ainda existe esta casa grande e estranha no lugar central, no seio do grupo reunido: uma casa de homens, proibida às mulheres, onde cantam as vozes dos homens.” (Clément, 1997, p.5) (tradução livre)

demonstrar uma maior liberdade de ação e uma maior autonomia psicológica. A dicotomia “santa” / “prostituta” é menos evidente e é mais cautelosa a condenação moral.

Podemos concluir que as personagens femininas são um reflexo da cultura e sociedade italiana no início do século XX. Elas são uma representação das mulheres que lutavam contra as limitações impostas pela sociedade.

a. Contextualização da Ópera Italiana no século XIX

Segundo Grout e Palisca (2001), durante o século XIX, a ópera italiana cresceu a partir de uma forte tradição já estabelecida no país. Embora menos influenciada pelo movimento romântico do que outras nações, ainda abraçou os elementos românticos.

Clément (1989) reforça que a ópera foi um dos principais meios pelos quais a burguesia do século XIX desenvolveu novos códigos morais, valores e comportamentos.

A ópera dividia-se entre ópera séria e ópera *buffa* até o início do século XX, quando aguardava surgir sinais de mudança na ópera. Essa mudança foi impulsionada pelo trabalho de compositores como Gluck e Jommelli, que expandiram o uso da orquestra e do coro (Grout & Palisca, 2001).

As temáticas dos enredos dos libretos na Ópera do século XIX variam: podendo ser filosóficas, conter banalidades comuns da vida, amor ou morte. Normalmente são de uma ideologia romântica, levando as personagens à morte por transgressões de regras familiares, políticas ou pelo poder sexual e autoritário (Arnesen, 2009). Na ópera *Tosca* de G. Puccini temos como exemplos: um cantor que mata o chefe da polícia romana; ou quando Sacco e Vanzetti começaram a sua caminhada para a execução; ou quando Mário (o prisioneiro) canta a sua ária (no último ato) “O dolce baci o languide carezze” (Oh beijos doces, oh carícias lânguidas), no momento de execução.

Como é mencionado por Clément (1989), no século XIX é possível verificar o poder do amor na ópera e o alvorecer do Iluminismo do século XVIII que as forças religiosas trouxeram, isto é a luta com Deus através das mulheres que são submissas.

b. A Ópera Italiana de G. Donizetti

De acordo com Asbrook (1983), Donizetti entrou no mundo musical como compositor de ópera em 1817 e novas obras foram projetadas para o seu sucesso.

Segundo Grout e Palisca (2001, p. 635),

O carácter um tanto rude, primitivo e impulsivo da música de Donizetti adapta-se bem à representação das situações francamente melodramáticas, mas as suas obras — geralmente compostas muito depressa e tendo em vista o êxito imediato — são muitas vezes prejudicadas pela monotonia das harmonias, dos ritmos e da orquestração;

A Ópera Italiana de G. Donizetti tem características que a tornam única. Algumas dessas características incluem o uso frequente de recitativos, árias e ensembles; o uso de temas recorrentes que se repetem ao longo da ópera; o uso de árias e árias-duetos para ajudar a contar a história e o uso de melodias e temas líricos para criar um ambiente emocional específico (Asbrook, 1983). Segundo Asbrook (1983) e Boyden (2002) adotou nas suas óperas, certas características musicais rossinianas, como o *bel canto* (“canto bonito”). A estrutura geral das suas peças continha uma linguagem bastante sofisticada, mas comparando com a escrita vocal de Rossini, a de Donizetti é geralmente mais simples e menos embelezada (Grout & Palisca, 2001). Fisher (2000) menciona que o *bel canto* era um veículo para os cantores demonstrarem proezas vocais e virtuosismo nas óperas. O *bel canto* é especificamente focado na voz e na linha melódica: exigia cantar com beleza, elegância, flexibilidade, uma certeza técnica e um certo grau de bravura e acrobacias vocais. Por vezes as designações do *bel canto* e *coloratura* são termos usados de forma intercambiável, mas ambos definem a ornamentação brilhante da linha vocal. O virtuosismo vocal do cantor tornou-se o destaque das características da forma de arte do *bel canto*.

Para Asbrook (1983), as óperas de Donizetti estão intimamente inter-relacionadas umas com as outras como é demonstrado na reutilização de ideias de obras tardias para obras mais recentes. Desenvolveu uma veia cômica e trágica ao longo do seu percurso, dando-lhe solidez na realização do alcance romântico, permitiu-lhe abranger uma gama de experiências mais ampla e mais profunda que os seus antecedentes (Ashbrook, 1983).

c. A Ópera Italiana de G. Puccini

A ópera italiana de Puccini é constituída por uma espécie de ciclo que contem um material complexo e obscurecido pelos enredos e pela música.

De acordo com Arnesen (2009), “(...) O Romantismo manteve um forte domínio nas artes populares ao longo de grande parte da carreira de Puccini, que começou com a estreia da sua primeira ópera em 1884 e terminou com a sua morte em 1924, (...)” (p. 5).¹⁴

Tal como é referido por Arnesen (2009), Puccini faz uma associação de mulheres com objectos do mundo, da natureza, como flores ou a lua.

Os temas das óperas de Puccini baseiam-se em histórias de amor com origem em poemas ou canções medievais de amor cortês dos trovadores franceses do século XII que se divergiram por grande parte da Europa Ocidental (Arnesen, 2009). Tinham como temática principal o amor erótico referido por norma, em termos mitológicos, como um “Deus poderoso”, que exerce a sua vontade sobre os homens e as mulheres jovens, atraentes e de classe alta (cavaleiros e damas) (Arnesen, 2009). E as personagens masculinas adoravam a mulher bela e inatingível (Arnesen, 2009).

Arnesen (2009) refere que as personagens das óperas de Puccini normalmente sentem um desejo apaixonado uns pelos outros que nunca pode ser satisfeito, como um amor platónico. Todavia, na Ópera *Tosca* verificamos o oposto, a personagem não sente paixão pelo outro, como podemos observar na ária de Scarpia, este não sente paixão pela Tosca.

Tosca quando canta a ária “Non la sospiri la nostra casetta” expressa ao seu amante Cavaradossi a paixão que os espera naquela noite e na escuridão estrelada. É uma ária que demonstra o que as obras de Puccini representam de dia e de noite. Neste caso, retrata um amor arrebatador que os personagens experienciaram durante a noite.

De acordo com Arnesen (2009) há uma certa associação da noite com a vida e do dia com a morte. As personagens amam quase inteiramente na noite e muito raramente expressam a saudade do sol (Arnesen, 2009). Ao ler os libretos das Óperas de Puccini apercebi-me que o amanhecer nas obras de Puccini representam a morte física ou

¹⁴“(…) Romanticism maintained a strong grip on the popular arts throughout much of Puccini’s career, which began with the premiere of his first opera in 1884 and ended with his death in 1924, (...)” (Arnesen, 2009, p. 5)

romântica, porque é o momento em que a heroína perde o seu poder, temos como exemplos: na Ópera *La Bohème*, Mimì morre quando um raio de sol entra pela janela do sótão dos boémios e atinge o seu rosto; na Ópera *Tosca*, Cavaradossi e Tosca morrem ao amanhecer e na Ópera *Madame Butterfly*, Butterfly também morre sob o nascer do sol.

Há obras em que se verifica uma tristeza intensa misturada com alegria igualmente intensa, onde as personagens amam a vida, o outro e temem a vida de ambos. Usam emoções geradas pelo amor para se escaparem da morte e fazerem a noite durar para sempre, tal como está escrito nos seguintes libretos:

- *La Bohème* - Rodolfo verá em Mimì “(...) o sonho que eu sonharia para sempre” (*Opera Arias Composers Singers*, 2011)¹⁵, enquanto ela está a ser aureolada pela luz prateada da lua cheia;
- *Madame Butterfly* – Butterfly está sobre o céu cravejado de estrelas na sua noite de núpcias e canta “Eu sou como uma pequena deusa da lua (...)” (*Opera Arias Composers Singers*, 2011)¹⁶ e jura neste momento que Pinkerton lhe pertence até ao resto da sua vida.

Os temas principais das óperas de Puccini baseiam-se na “(...) saudade da noite (que traz vida e amor); no medo do dia (que traz a morte); na antipatia do ouro e do amor e no simbolismo da lua e da flor” (Arnesen, 2009, p. 24).¹⁷

Nas óperas de G. Puccini, há mulheres que morrem de juventude. Na ópera *La Bohème* as personagens são maioritariamente jovens, sendo considerada por Arnesen (2009) a “ópera da inocência”. É uma obra que contém uma mistura de géneros, pois verificamos que há um indício feliz na vida de Mimì, mas a tragédia em breve vai aparecer, quando a morte da personagem se aproxima. Existem momentos de doçura, outros de paz, infelicidade e felicidade.

As heroínas de Puccini têm uma abordagem diferente em relação ao amor e ao casamento. Ao invés de escolherem morrer por amor, elas optam por viver as suas paixões. Isso implica que elas não estão dispostas a sacrificar as suas vidas por causa do amor, mas, em vez disso, procuram uma vida independente e feliz. Em *La Bohème*, as personagens Mimì e Musetta vivem em “pecado”, desfrutam de vidas independentes e encontram felicidade fora das convenções tradicionais ou religiosas

¹⁵ “(...) *il sogno ch'io vorrei sempre sognar*” (*Opera Arias Composers Singers*, 2011)

¹⁶ “*Somiglio la Dea della Luna, la piccola Dea della Luna* (...)” (*Opera Arias Composers Singers*, 2011)

¹⁷ “(...) *the longing for Night, which brings life and love; the fear of Day, which brings death; the antipathy of gold and love; and the increasing importance of the moon and flower symbolism.*” (Arnesen, 2009, p. 24)

associadas ao casamento. No entanto, os homens que as amam estão dispostos a perdoar as suas traições ocasionais, desde que recebam carinho e afeto em troca, o que parece refletir uma dinâmica diferente de poder entre os gêneros. Essa representação desafia a ideia de que o prazer é exclusivamente masculino e que as mulheres devem ser submissas em relacionamentos amorosos.

III. A Mulher Donizettiana e a Mulher Pucciniana

a. Enquadramento técnico e sociopsicológico das personagens femininas nas Óperas

Características do *bel canto*:

- A voz é considerada um instrumento que pode ser moldado e refinado. Os cantores procuram desenvolver um controle técnico preciso e uma sonoridade bonita, sendo valorizada e explorada na sua plenitude;
- A agilidade vocal sobrepõe-se à intensidade vocal, ou seja, o cantor consegue executar passagens rápidas e ornamentações com precisão e facilidade;
- É considerado uma escrita vocal profilática, na qual os compositores escrevem para a voz de forma a não exigir esforço excessivo ou tensão nos músculos vocais;
- Enfatiza a produção de um som puro, belo e expressivo, priorizando a qualidade vocal.

Características do canto verista:

- A voz transporta e maximiza as sensações quer mentais quer corporais. Os cantores exploram a intensidade emocional e física da sua *performance* para transmitir paixão e realismo;
- A voz é fruto da própria orquestração;
- A intensidade vocal prevalece sobre a agilidade vocal: ao contrário do *bel canto*, onde a agilidade vocal é valorizada, no canto verista a ênfase está na intensidade vocal. Os cantores são encorajados a projetar as suas vozes sobre a orquestra e transmitir emoções fortes através de uma interpretação poderosa.

i. Representação da Mulher Donizettiana

A mulher donizettiana, na maioria dos casos, é representada como uma figura feminina que luta pelos seus direitos. É considerada forte, determinada, mas também delicada e sensível. Tem um forte senso de responsabilidade e honra, é leal aos seus amigos e família. Por norma é inteligente e possui um espírito aventureiro. É uma mulher independente que não se importa em enfrentar obstáculos e desafios para alcançar os seus objetivos. Por exemplo Norina (*Don Pasquale*) recusa-se a submeter-se aos desejos do seu tio e acaba por se casar com Ernesto; Adina (*L'Elisir d'amore*) que enfrenta a pressão da sua família para se casar com Belcore mesmo sabendo que o seu verdadeiro amor é Nemorino; Lucia (*Lucia di Lammermoor*), que luta para se casar com o seu amado a despeito dos planos do seu irmão e Anna (*Anna Bolena*) uma mulher independente e forte que luta para conquistar os seus direitos perante a sociedade e ao seu próprio marido, o rei Henrique VIII.

1. Anna

Tradução do recitativo “Piangete voi?” (“Você está a chorar?”) e da ária “Al dolce guidami” (“Leve-me ao querido castelo”) ato II - Ópera *Anna Bolena*:

Recitativo

<i>Piangete voi?</i>	Você está a chorar?
<i>donde tal pianto?</i>	De onde vêm tais lágrimas?
<i>È questo giorno di nozze.</i>	Este é o dia do meu casamento.
<i>Il Re m’aspetta...</i>	O Rei espera-me...
<i>è acceso infiorato l’altar.</i>	o altar está iluminado e enfeitado com flores.
<i>Datemi tosto il mio candido ammanto;</i>	Dê-me depressa o meu manto branco;
<i>il crin m’ornate del mio serto di rose...</i>	vou decorar o meu cabelo com a minha coroa de rosas...
<i>Che Percy non lo sappia...</i>	Que Percy não saiba...
<i>il Re l’impose.</i>	O Rei assim o exigiu.

Coro

Oh! memoria funesta! Ah! Que lembranças tristes!

Anna

<i>Oh! chi si duole?</i>	Ah! quem está de luto?
<i>Chi parlò di Percy?...</i>	Quem falou de Percy?
<i>Ch’io non lo vegga.</i>	Não me deixe vê-lo.
<i>Ch’io m’asconda a’ suoi sguardi.</i>	Deixe-me esconder-me dele.
<i>È vano. Ei viene...</i>	Não adianta. Ele está a chegar...
<i>ei mi accusa...ei mi sgrida.</i>	Ele acusa-me...ele repreende-me.
<i>ah! mi sgrida, mi accusa. Ah!</i>	ah! ele repreende-me, ele acusa-me. Ah!

<i>Ah! mi perdona, mi perdona..</i>	Oh! Perdoe-me, perdoe-me...
<i>Infelice son io.</i>	Estou infeliz.
<i>Toglimi a questa miseria estrema...</i>	Tire-me desta miséria extrema...
<i>Tu sorridi?</i>	Você está a sorrir?
<i>Oh gioja!</i>	Oh alegria!
<i>Non fia, non fia che qui deserta io moia!</i>	Não me deixe morrer aqui sozinha!

– quando Anna se lembra do dia do seu casamento com o rei Henrique VIII - aquele que a sentenciou morrer. O discurso vocal encontrado neste fragmento musical começa com um discurso discreto, declaração quase suspirante – “È questo giorno di nozze?” para que mais tarde seja violentamente exteriorizado nos compassos 23-25 - "in infiorato l'altar".

Al dolce gui-da mi ca-stel na-ti-o ai ver-di pla-ta-ni,
al que-to ri o

Figura 2- Excerto musical da ária "Al dolce guidami", p. 9, cc. 11-18

Anna canta esta ária, depois de descobrir que o seu marido - rei Henrique VIII, a traiu e planeja a sua condenação por adultério. Começa com um andamento lento e melancólico, com melodias suaves e tristes. A personagem expressa saudade e nostalgia da sua casa, aproximando-se da sua morte.

Donizetti utiliza um tema recorrente de "sofrimento" que é ouvido ao longo da ária. A melodia expressa profundamente o sentimento de tristeza de Anna. Anna implora à Virgem Maria para guiá-la, quando canta: "Al dolce guidami castel natio", porque não quer sofrer mais. A parte instrumental contém melodias suaves e alegres que contrastam com o tom triste e sombrio da letra, onde conseguimos verificar o desespero de Anna e a sua esperança em encontrar a paz.

Contextualização na ação:

Anna Bolena tem um enredo que contém um verdadeiro romantismo, retrata a preparação dos amantes para a morte, os seus anseios e procura no céu a sua libertação dos seus sofrimentos.

Anna é representada como uma trágica heroína sensível. A ária final "Al dolce guidami" expressa um misto de loucura e morte, que é a realidade insuportável de Anna. Existe um desejo de libertação, de triunfo e quando a sua razão é restaurada, a protagonista encontra uma força espiritual para perdoar aqueles que a levaram à morte. A entrada de Anna é acompanhada por uma nobre melodia nas cordas, lembrando que ela ainda é rainha, mesmo estando com a aparência desarrumada.

Caracterização da personagem:

Anna Bolena, é uma figura de grande força, determinação e lealdade. Embora seja uma mulher com posição de poder, também é vulnerável. O desejo de ser fiel ao seu marido - rei Henrique VIII é enorme, no entanto ama a sua independência. Por fim, ela demonstra grandeza, dignidade e compaixão na sua jornada trágica.

Como interpretar Anna Bolena?

A interpretação deve ser suave com tendência recitativa para enfatizar a sensação de melancolia. As árias são dramáticas e desafiadoras. Donizetti criou um papel vocalmente exigente, que requer habilidades técnicas e emocionais da soprano que a interpreta.

Na sua vulnerabilidade, Anna Bolena é uma personagem poderosa. Encontrar o equilíbrio entre a sua determinação e força são um desafio constante à intérprete, o que ajudará a criar uma interpretação multidimensional e envolvente.

2. Lucia

Tradução da ária “Regnava nel silenzio” (“Reinava no silêncio”), ato I – Opera

Lucia di Lammermoor:

<i>Regnava nel silenzio</i>	Reinava no silêncio
<i>alta la notte e bruna...</i>	a noite profunda e escura...
<i>Colpia la fonte un pallido</i>	Um pálido raio da lua sombria
<i>raggio di tetra luna...</i>	brilhou na fonte...
<i>Quando un sommesso gemito</i>	Quando um suspiro baixinho
<i>fra l'aure udir si fe;</i>	foi ouvido no ar;
<i>ed ecco su quel margine</i>	lá na margem da fonte
<i>ah! l'ombra mostrasi a me!</i>	Ah! A sombra mostra-se!
<i>Qual di chi parla, muoversi</i>	Alguém fala, os seus lábios
<i>il labbro suo vedea</i>	moveram-se como se estivesse a falar
<i>e con la mano esanime</i>	e com a mão sem vida
<i>chiamarmi a sè para.</i>	parecia estar a chamar-me.
<i>Stette un momento immobile,</i>	Ela ficou lá imóvel,
<i>poi ratta dileguò.</i>	então desapareceu de repente.
<i>E l'onda, pria sì límpida,</i>	E água, antes tão límpida,
<i>di sangue rosseggiò.</i>	Ficou vermelha como o sangue.

Análise da ária:

The image shows a musical score for the aria "Regnava nel silenzio" from Lucia di Lammermoor. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "fe', ed ec-co, ec-co su quelmargi-ne, wail, I saw her, on the mar-gin of the tide,". The piano accompaniment starts with the instruction "affrett." and "f presto". The second system continues the vocal line with "(Covering her face with her hands.)" and "lomb-ra mo-strarsi, lomb-ra mo-strarsi a me, Ah! There stood a shadow, there stood a shad-ow pale, Ah!". The piano accompaniment includes the instruction "f affrett. colla parte" and "a tempo". The score concludes with "Strings pizz.".

Figura 3- Excerto musical da ária "Regnava nel silenzio", p.33, cc.17-22

No final da primeira estrofe de "Regnava nel silenzio" contém outro exemplo de habilidade de Donizetti como dramaturgo musical, a palavra "ecco" é repetida para enfatizar que foi naquele momento que o fantasma apareceu e demonstra como essa memória dessa experiência descontrolou Lucia. No quarto compasso da figura 3, onde Lucia canta as palavras "lombra mostrarsi", sublinha a intensidade com que esta revive o seu encontro com o fantasma.

Contextualização na ação:

A história de *Lucia di Lammermoor* retrata a tragédia de um amor impossível entre os protagonistas: Lucia e Edgardo. O desfecho trágico da história já é implícito desde o início, pois as duas personagens são separados pela família de Lucia. O irmão Enrico obriga-a a casar com outro homem – Arturo, para resolver as finanças da família. O desfecho trágico é ainda reforçado pelo seu próprio fim, quando Lucia, louca de tristeza e raiva, mata o seu noivo Arturo no altar.

Como é referido por Christiansen (2007), "A sua personalidade desenvolve-se ao longo dos duetos com Edgardo e Enrico – o primeiro expressa de forma arrebatadora um amor esperançoso, o segundo uma postura desafiante que se dissolve em resignação desesperada" (p.175).

É uma ária cantada por Lucia no início da ópera, enquanto ela e Alisa esperam por Edgardo perto de uma fonte em ruínas. Lucia vê um fantasma na fonte (que fora uma senhora morta pelo seu amante ciumento, um antigo Ravenswood). A melodia simples e melancólica expressa a tristeza de Lucia em relação à sua situação, pois ela sabe que o casamento com Arturo é inevitável e que o seu amado Edgardo não a salvará. Alisa vê um mau pressentimento e alerta Lucia para que esta desista do romance.

Caraterização da personagem:

Lucia é uma jovem sensível, doce, gentil. No entanto, à medida que a trama se desenrola, Lucia é forçada a lidar com uma série de circunstâncias. É pressionada pela sua família a casar-se por razões políticas, mesmo estando apaixonada por outro homem, Edgardo. Essa pressão e conflito interno gradualmente começam a afetar a sua estabilidade emocional. Ela é apresentada como uma personagem à beira da loucura, mergulhada em desespero e sofrimento. A mente fragilizada leva-a a cometer um ato trágico, matando o seu próprio marido.

Como interpretar Lucia?

Devemos concentrarmo-nos em representar a fragilidade da personagem com movimentos calmos e suaves.

As suas árias são desafiantes, pois exigem agilidade e destreza vocal próprias do *belcanto*, especialmente nas seções de coloratura. A soprano deve ser capaz de transmitir a vulnerabilidade emocional e a intensidade da personagem através da sua técnica vocal e gestual.

3. Adina

**Tradução da ária “Prendi per me sei libero” (“Pegue, para mim você está livre”),
ato II – Ópera L’ Elisir d’ amore:**

<i>Prendi, per me sei libero:</i>	Pegue, para mim você está livre:
<i>Resta nel suol natio,</i>	Fique na sua terra,
<i>Non v’ha destin si rio</i>	Não há destino tão amargo
<i>Che non si cangi un di. Resta!</i>	Isso não pode mudar um dia. Fica!
<i>Qui dove tutti t’amano</i>	Aqui onde todos te amam
<i>Saggio, amoroso, onesto</i>	Sábio, amoroso, honesto
<i>Sempre scontento e mesto</i>	Sempre infeliz e miserável
<i>Não, não sarai cosi.</i>	Não, você não será sempre assim.

Análise da ária:

A melodia desta ária é suave, alegre e reflete um sentimento de liberdade que Adina está a tentar transmitir a Nemorino. A voz de Adina é lírica e doce, o que ajuda a enfatizar a gentileza do seu conselho. A parte instrumental é simples, melódica e evoca uma sensação de leveza e liberdade. Ela quer que ele saiba o quanto ela o respeita e o quanto ele é importante para ela.

ADINA

Prendi, per me sei li - be.ro: re - sta nel suol na - ti - o;
take it, I give you lib - er-ty, stay where your friends sur-round you.

Figura 4- Excerto musical do início da ária "Prendi per me sei libero", p.1, cc. 5-12

Como podemos observar na figura 4, o ritmo da ária é suave e Adina canta com grande emoção, refletindo a sua tristeza. A melodia e a harmonia subtis dão à ária uma atmosfera nostálgica e melancólica.

Figura 5- Excerto musical do final da ária "Prendi per me sei libero", p.2, cc.34-39

O final da ária (figura 5), contem adornos ornamentais, que refletem a mudança de sentimentos de Adina.

Contextualização da ária:

Esta ária é um dos momentos mais emotivos da ópera, e é cantada por Adina. Ela entrega o documento de alistamento do exército a Nemorino, Adina percebe que o ama e não quer que ele se aliste, por isso aconselha-o a ficar em casa onde todos o amam.

Adina é um novo tipo de mulher cuja personalidade começou a florescer na era do romântico: ela é obstinada, determinada e presumivelmente uma mulher com uma considerável riqueza; uma alma gêmea de Norina da ópera *Don*

Pasquale de Donizetti (1843). Adina é uma jovem com um amor em mente, e sem medo de revelar as suas sensibilidades (...) (Fisher, 2000, p.23)¹⁸

Caraterização da personagem:

Adina é uma mulher forte, independente, apaixonada, madura, sábia e consciente dos seus sentimentos e intenções. Tem uma forte personalidade, mas ao mesmo tempo é sensível. É inteligente e não se deixa enganar facilmente por Nemorino.

Como interpretar Adina?

Ao interpretar Adina, deve-se enfatizar a sua inteligência, trazendo vivacidade para as suas interações com as outras personagens. Procurar explorar a sua natureza charmosa e carismática, destacando o seu magnetismo pessoal e o seu poder de sedução. E tentar transmitir a sua independência através de gestos firmes e uma postura segura.

¹⁸ "Adina is a new type of woman whose personality began to flower in the Romantic era: she is strong-willed, determined, and presumably a woman with considerable wealth; a soul-sister to Norina in Donizetti's *Don Pasquale* (1843). Adina is a young woman with love on her mind, and unafraid to reveal her sensibilities (...)" (Fisher, 2000, p. 23)

4. Norina

Tradução da ária “Quel guardo il cavaliere...So anch’io la virtù magica” (“Aquele olhar do cavaleiro...Eu também conheço a virtude mágica”), ato I – Ópera *Don Pasquale*:

(1ª parte – andante):

<p>"Quel guardo, il cavaliere in mezzo al cor trafisse, Piegò i ginocchio e disse: Son vostro cavalier. E tanto era in quel guardo Sapor di paradiso, Che il cavalier Riccardo, Tutto d'amor conquiso, Giurò che ad altra mai, Non volgeria il pensier." Ah, ah!</p>	<p>“Aquele olhar, perfurou o coração do cavaleiro, Ele ajoelhou-se e disse: Sou o teu cavaleiro. E naquele olhar havia Tal sabor do céu, Aquele cavaleiro Ricardo, Sendo conquistado pelo amor, Jurou que noutra mulher, Não pensaria.” Ah, ah! (risos)</p>
---	---

(2ª parte - allegretto):

<p>So anch'io la virtù magica D'un guardo a tempo e loco, So anch'io come si bruciano I cori a lento foco, D'un breve sorrisetto Conosco anch'io l'effetto, Di menzognera lagrima, D'un subito languor, Conosco i mille modi Dell'amorose frodi, I vezzi e l'arti facili Per adescare un cor. Ho testa bizzarra, son pronta vivace, Brillare mi piace scherzar: Se monto in furore Di rado sto al segno,</p>	<p>Eu também conheço a virtude mágica De olhar na hora certa no lugar certo, Eu também sei como os corações ardem Em fogo lento, De um sorriso curto Também conheço o efeito, De uma lágrima enganosa, De um langor instantâneo, Conheço mil maneiras Dos fraudes do amor, O charme e as artes fáceis Usam para seduzir um coração. Tenho uma mente estranha, Tenho uma inteligência pronta, Gosto de ser brincalhona: Se fico com raiva Raramente consigo ficar calma,</p>
---	---

**Ma in riso lo sdegno
fo presto a cangiar,
Ho testa bizzarra,
Ma core eccellente, ah!**

Mas consigo facilmente
mudar a raiva em risada,
Tenho uma mente bizzarra,
Mas um coração excelente, ah!

Análise da ária:

NORINA (reading) (leggendo)

Quel guardo il ca - va - lie - re
On him her gaze had light-ed,

in mezzo al cor tra - fis - se, pie - gò il gi - nocchio e
deep to his heart ap - peal - ing, straight-way, he swore to her,

Figura 6 – Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere" (1ª parte recitativa), p.40, cc. 10-15

A ária está organizada em duas partes: uma primeira “parte recitativa” que pela estrutura melódica pode ser considerada a parte lenta (*andante*) e uma segunda parte, a própria ária (*allegretto*). Norina encontra-se a ler um livro e quando canta “Quel guardo il cavaliere” (figura 6) notamos desinteresse no que toca ao assunto do romance. Existe uma certa atitude irónica para com a heroína do romance, mas as frases mantêm o carácter lírico.



Figura 7 – Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere" (2ª parte - allegretto), p. 42, cc. 32-38

É anunciado por um instante a mudança de atitude e o riso antecipa a segunda parte (Allegretto), onde Norina faz o seu autorretrato (figura 7). Uma breve introdução orquestral descreve o imprevisível caprichoso, um tanto inconformista da jovem mulher (apogiaturas, valores pontuados).



Figura 8 – Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere", p. 42, cc. 51-59

Norina sabe perfeitamente que, além da exuberância, também tem um grande talento. A linha melódica carregada de saltos melódicos e apogiaturas descrevem sugestivamente as mudanças de humor da personagem e isso é notado nas palavras "d'un breve sorrisetto" ("de um sorriso curto"), "menzognera lagrima" ("de uma lágrima enganosa") e "subito languor" (de um langor instantâneo) (figura 8).

O *rallentando* na frase "i cori a lento foco" mostra o quão paciente ela pode ser se ela se propor a seduzir alguém e o retorno a um tempo ("d' un breve sorrisetto") traz uma nova mudança repentina de carácter, como uma explosão de alegria. Os motivos melódicos curtos "conosco i mille modi dell' amorese frodi, e vezzi l'arti facili" vêm completar o autorretrato e podem ser destacados pela coloração rítmica variada, como observamos na figura 9.



Figura 9 - Excerto musical da ária "Quel guardo il cavaliere", p. 42, cc. 59-64

O orgulho e a segurança nas qualidades que Norina possui na arte da sedução são revelados quando canta “per inspirare amor, conosco l’effetto” (figura 10).

per in-spi-ra-re a-mor. — co-no-sco l'ef-fet-to, ah!
to win a lov-ing heart. I know how be-guil-ing. ah!

Figura 10 – Excerto musical da ária “Quel guardo il cavaliere”, p. 43, cc. 77-82

44
N
piacemi piace scher-zar, mi piace scherzar. Semonto in fu-ro-re, di rado sto al
-atious, I love to be gay. I love to be gay. I fly in-to rages in un-likely
rall.
segno, ma in ri-so lo sdegno fo presto a cangiar.
places, but laughter soon chases my anger a-way.
a tempo rall. a tempo

Figura 11 - Excerto musical da ária “Quel guardo il cavaliere”, p.44, cc. 94-103

Uma passagem orquestral com notas repetidas faz a transição para o fragmento rítmico-melódico com papel recitativo (*più mosso*) que continua a descrever as virtudes da heroína quando canta “ho testa bizzarra, son pronta vivace”. E as indicações com *forza* e *rallentando* revelam duas outras manifestações paradoxais de Norina: “Se monto in fuorore, di rado sto al segno, ma in riso lo sdegno fo presto a cangiar. Ho testa bizzarra, ma core eccellente” (figura 11).

Figura 12 – Excerto musical da ária “Quel guardo il cavaliere”, p. 44, cc. 114-121

Os sete compassos de colcheia são muito expressivos, como coroamento de sentimentos de gratidão, prazer e satisfação pelas qualidades e virtudes pessoais que a distinguem. Enquanto a nota fá é cantada, o acompanhamento toca o primeiro motivo da frase inicial (“son anch’io la virtu magica”) e a linha melódica retorna à voz e repete a ária começando de forma idêntica (figura 12).

Contextualização na ação:

Nesta ária, a personagem Norina canta sobre o seu plano de fingir ser uma mulher virtuosa e recatada para enganar Don Pasquale. A ária ocorre no primeiro ato da ópera, logo após Norina receber a notícia de que será casada à força com Don Pasquale, um homem idoso e rico. Com o objetivo de frustrar o plano de casamento, Norina concebe um plano astucioso. Na ária, ela expressa a sua intenção de assumir a persona de uma esposa perfeita e devota, mas também revela o seu desejo de ser uma mulher independente e exercer poder sobre Don Pasquale. Contextualmente, a ária ocorre num momento crucial da trama, no qual Norina elabora a sua estratégia para resistir ao casamento forçado. Através da música, Donizetti retrata a determinação de Norina, bem como a sua capacidade de manipulação.

Caraterização da personagem:

Norina é descrita como uma personagem vigorosa, determinada, inteligente, alegre, destemida e independente. É encantadora e divertida, o que dá vida à ópera. Ela é leal ao seu amado Ernesto e não aceita ser submissa aos desejos de Pasquale.

Como interpretar Norina?

A interpretação desta ária deve levar em consideração a dualidade da personagem de Norina. Por um lado, Norina deve ser retratada como uma mulher astuta, demonstrando confiança e controle sobre a situação. Por outro lado, a ária também revela um senso de diversão e leveza, à medida que Norina antecipa o papel que desempenhará. Ao interpretar esta ária, é importante comunicar a inteligência e a vivacidade de Norina, usando técnicas vocais expressivas para transmitir o humor e a personalidade da personagem. Explore as nuances do texto e da música para trazer à vida a astúcia, a determinação e a sagacidade de Norina, mantendo um equilíbrio entre a doçura e a ironia na sua interpretação.

ii. Representação da Mulher Pucciniana

Mimi, Tosca e Butterfly são exemplos de heroínas puccinianas. Elas escolhem o amor incondicionalmente, nunca vacilam e não são tentadas pela ganância. Segundo Arnesen (2009), Puccini utiliza flores, especialmente rosas vermelhas, como símbolos de pureza moral e fé no amor eterno. Por exemplo, em *La Bohème*, a rosa vermelha possui um simbolismo pessoal para a heroína, enquanto na ária "Mi chiamano Mimì", a protagonista identifica-se com as flores em geral, especialmente rosas. Esses elementos simbólicos destacam a conexão entre o amor, a beleza e a proteção da vida humana nas óperas de Puccini (Arnesen, 2009). As flores também desempenham um papel importante em *Tosca* e *Madame Butterfly*. Em *Tosca*, segundo o libreto, as mãos de Tosca são descritas como feitas para colher rosas, e o perfume das rosas é mencionado como símbolo de amor eterno. Em *Madame Butterfly*, Butterfly coloca uma papoila vermelha no seu cabelo como símbolo de renovação do amor.

Nas óperas de Puccini são frequentemente retratadas mulheres em conflito com expectativas sociais e restrições do papel feminino na sociedade. *La Bohème*, *Madame Butterfly* e *Tosca* são algumas das óperas mais famosas de Puccini com temas feministas.

1. Mimì

Breve sinopse:

Na ópera *La Bohème*, no I ato Mimì e Rodolfo apaixonam-se quando se conhecem, Marcello tem uma namorada charmosa e louca chamada Musetta. Marcello fica com ciúmes porque Musetta trocou-o por Alcin de Mittoneaux (que é mais velho e mais rico do que Marcello).

Mimì fica gravemente doente e não tem dinheiro para pagar os seus cuidados e morre sem ver Rodolfo.

Tradução da ária “Sì, mi chiamano Mimì” (“Sim, eles chamam-me de Mimì”), ato I - Ópera *La Bohème*:

Sì.	Sim.
<i>Mi chiamano Mimì,</i>	Eles chamam-me de Mimì,
<i>ma il mio nome è Lucia.</i>	mas o meu nome verdadeiro é Lucia.
<i>La storia mia</i>	A minha história
<i>è breve. A tela o a seta</i>	é breve. Bordo seda e cetim
<i>ricamo in casa e fuori...</i>	em casa ou fora...
<i>Son tranquilla e lieta</i>	Estou tranquila e feliz
<i>ed è mio svago</i>	e o meu passatempo
<i>far gigli e rose.</i>	É fazer lírios e rosas.
<i>Mi piaccion quelle cose</i>	Eu amo todas as coisas
<i>che han si dolce malia,</i>	que têm um doce encanto,
<i>che parlano d'amor, di</i>	que falam de amor, de primavera,
<i>primavere,</i>	
<i>di sogni e di chimere,</i>	de sonhos e de ilusões,
<i>quelle cose che han nome</i>	as coisas que chamadas de poesia...
<i>poesia...</i>	
<i>Lei m'intende?</i>	Você entende-me?
<u>Rodolfo</u>	
Sì.	Sim.
<u>Mimì</u>	
<i>Mi chiamano Mimì,</i>	Eles chamam-me Mimì,

<i>il perché non so.</i>	não sei porquê.
<i>Sola, mi fo</i>	Moro sozinha
<i>il pranzo da me stessa.</i>	e como sozinha.
<i>Non vado sempre a messa,</i>	Não vou sempre à missa,
<i>ma prego assai il Signore.</i>	mas gosto de rezar ao Senhor.
<i>Vivo sola, soletta</i>	Vivo sozinha
<i>là in una bianca cameretta:</i>	no meu pequeno quarto branco:
<i>guardo sui tetti e in cielo;</i>	olho para os telhados e para o céu;
<i>ma quando vien lo sgelo</i>	mas quando chega a primavera
<i>il primo sole è mio</i>	os primeiros raios de sol são meus
<i>il primo bacio dell'aprile è mio!</i>	o primeiro beijo de abril é meu!
<i>Germoglia in un vaso una rosa...</i>	uma rosa desabrocha no meu vaso...
<i>Foglia a foglia la spio!</i>	Pétala por pétala!
<i>Così gentile</i>	Tão doce
<i>il profumo d'un fiore!</i>	O perfume de uma flor!
<i>Ma i fior ch'io faccio, ahimè</i>	Mas as flores que eu faço, infelizmente
<i>não hanno odore.</i>	Não têm perfume.
<i>Altro di me non le saprei</i>	O que mais posso dizer sobre mim?
<i>narrare?</i>	
<i>Sono la sua vicina</i>	Sou a sua vizinha
<i>che la vien fuori d'ora a</i>	<i>que o está a perturbar.</i>
<i>importunare.</i>	

Análise da ária:

A ária no início tem um texto pouco poético, recitado e é composto por uma melodia simples – “O meu nome é Mimì, mas o meu nome verdadeiro é Lucia (...) moro sozinha e como sozinha”.

Mimì está apaixonada por Rodolfo e os sentimentos são notados a partir da frase “mas quando chega a primavera” (figura 13).

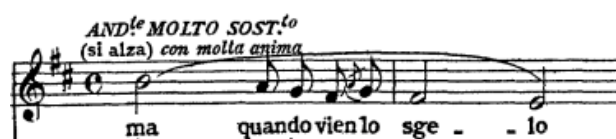


Figura 13 - Excerto musical da ária "Sì, mi chiamano Mimì", p.73, cc. 49-50



Figura 14 - Excerto musical da ária "Sì, mi chiamano Mimì", p. 73, cc. 53-56

A ária “Mi chiamano Mimì” é uma canção de primavera que contém um clímax emocional, onde Mimì canta com alegria a chegada da primavera e do primeiro raio de sol (figura 14). Quando canta: “(...) um doce encanto, que falam de amor, primavera, sonhos, ilusões, que têm o nome de poesia” – conseguimos perceber que ela sonha acordada.

Contextualização na ação:

A estação do ano presente no enredo é o inverno, intenso e frio. A ação nesta obra varia entre o calor e o frio. Ela gostava de ficar com Rodolfo, mas a única coisa que ele pode oferecer-lhe é o calor do seu corpo, porque Mimì está doente com tuberculose. O inverno vence e ela morre, enquanto que as outras personagens estão saudáveis. Rodolfo é o responsável pela destruição da vida de Mimì, sendo o cerne do drama. O destino de Mimì está escrito nas palavras de Rodolfo e o verdadeiro fim diz respeito à Mimì. Nós conseguimos ter uma percepção imediata da doença de Mimì através do libreto, pois existe uma conexão entre a chama frágil da vela com a sua própria força vital vacilante. Por exemplo, esta situação é possível notar no último ato, no momento em que Mimì volta ao sótão para morrer na companhia de Rodolfo e dos boémios. Após a sua morte Musetta repara na chama de um lampião a piscar e esta acaba por se extinguir.

Nas palavras de Clément (1989), “(...) ela pula, ela levanta voo, voltando a desmoronar suavemente, delicada e forte, corajosa apesar do medo do escuro e desse frio sem fim que a assola. Infinito para Mimì é calor.” (p.84).¹⁹

¹⁹ “(...) she jumps, she takes flight, returning to collapse gently, delicate and strong, brave despite her fear of dark and this endless cold creeping over her. Infinity for Mimì is warmth.” (Clément, 1989, p.84)

Tradução da ária “D’ onde lieta usci” (“De onde ela foi feliz”), ato III – Ópera La Bohème:

<i>D'onde lieta usci</i>	De onde ela foi feliz
<i>al tuo grido d'amore,</i>	ao teu grito de amor,
<i>torna sola Mimì</i>	Mimì retornará sozinha
<i>al solitario nido.</i>	ao seu ninho solitário.
<i>Ritorna un'altra volta</i>	Voltará mais uma vez
<i>a intesser finti fior.</i>	a bordar flores de imitação.
<i>Addio, sem rancor.</i>	Adeus, sem ressentimentos.
<i>- Escolta, escolta.</i>	- Ouça, ouça.
<i>Le poche robe aduna che lasciai</i>	Reúna as poucas coisas que
<i>esparso. Nel mio cassetto</i>	deixei. Fechado na minha gaveta
<i>stan chiusi quel cerchietto</i>	está aquele pequeno diadema
<i>d'or e il libro di preghiere.</i>	de ouro e o meu livro de orações.
<i>Involgi tutto quanto in un</i>	Embrulhe tudo num avental
<i>grembiale</i>	
<i>e manderò il portiere...</i>	e mande para o porteiro...
<i>- Bada, sotto il guanciale</i>	- Olhe, debaixo da almofada
<i>c'è la cuffietta rosa.</i>	Está um gorro rosa.
<i>Se vuoi serbarla</i>	Se quiser mantê-lo em
<i>a ricordo d'amor!</i>	memória do nosso amor, pode fazê-lo!
<i>Addio, senza rancor.</i>	Adeus, sem ressentimentos.

Análise da ária:

No início desta ária, se notarmos com atenção, a melodia da mão direita do piano (figura 15) é semelhante à melodia vocal e também à da mão direita do piano do início da ária “Sì, mi chiamano Mimì” (figura 16). Ou seja, Mimì remete-nos para as memórias do passado.



Figura 15 - Excerto musical da ária "D' onde lieta usci", p. 205, cc. 1-3

con semplicità

pp Sì. Mi

chia_ma_no Mi - mi

AND^{te} LENTO ♩ = 40

(35)

pp

Figura 16 - Excerto musical da ária "Sì, mi chiamano Mimì", pp. 69-70, cc. 8-10

Mimì entrega-se ao seu destino - a solidão, quando canta sobre si própria, na terceira pessoa do singular: “Mimì retornará sozinha ao seu ninho solitário. Voltará mais uma vez a bordar flores de imitação”.

Pede a Rodolfo que cuide dos seus pertences – “Reúna as poucas coisas que deixei (...) embrulhe tudo num avental e mande para o porteiro”.

molto rit..... a tempo

Ba_da... sotto il guancia...c'è la cuffietta ro - sa. Se vuoi,..... se vuoi,..... se vuoi ser .

poco allarg..... a tempo

.bar - la a...ri - cor - do d'a_mor!..... Ad - di - o,

Figura 17 – Excerto musical da ária “D’ onde lieta usci”, pp. 207-208, cc. 29-37

Como é possível observar na figura 17, Mimì recorda-se do gorro que Marcello lhe comprou em frente ao Café Momus e a melodia torna-se o seu motivo de despedida.

Contextualização na ação:

Na ária “D’ onde lieta usci”, Mimì e Rodolfo despedem-se das suas lembranças amargas e doces, expressam um anseio pelo renascimento do amor e um desejo pela chegada da primavera. Em contrapartida, é uma ária melancólica porque o casal sabe que vão continuar tristes por terem jurado separar-se na primavera.

Caraterização da personagem:

Mimì representa a pureza e a fragilidade da vida. Por meio de sua música, ela expressa a sua espiritualidade e sensibilidade. Ela é a personificação da inocência e da bondade.

Mimì é uma menina que está condenada às suas flores, presa nas imagens do poeta. É ingénua, inocente, modesta, delicada e doce como é possível notar na ária “Mi chiamano Mimì”, tem uma vida simples: rega as suas flores na janela; é uma costureira pobre, borda seda e cetim para outras pessoas; ama tudo, gosta de cheirar rosas, pétala por pétala e o mundo é belo, inocente e puro como o seu coração. Ela não sabe como recebeu o nome Mimì, porque o seu nome verdadeiro é Lucia. Esta tem uma infância e um desgosto incompreendido e só ela é que aceita a sua doença fatal e é ela que decide sobre a sua morte. Tal como é descrito por Clément (1989), “Esta é a Mimì, uma menina-flor feliz; ela complementa o mundo boémio – é o poeta e ela é a poesia. E enquanto as flores brotam da mente do poeta, as flores da primavera vêm dos dedos da Mimì” (p. 85).²⁰

Como interpretar Mimì?

É importante interpretar Mimì como a personagem mais adorável e encantadora da ópera, capaz de encantar o público com a sua a música e expressão. É necessário abordar a vulnerabilidade de Mimì de uma forma sincera e comovente, para que o público possa conectar-se com ela.

²⁰ “This is Mimì, a happy girl.flower; she complements the bohemian world – it is the poetry. And while flowers spring from the poet’s mind, the flowers of springtime come from Mimì’s fingers.” (Clément, 1989, p. 85)

2. Musetta

Tradução da ária “Quando m’en vo” (“Quando eu saio”), ato II – Ópera La

Bohème:

<i>Quando m’en vo</i>	Quando eu saio
<i>soletta per la via</i>	sozinha pela rua,
<i>la gente sosta e mira</i>	todas as pessoas param e olham,
<i>e la bellezza mia tutta ricerca in me</i>	e procuram toda a minha beleza
<i>da capo a piè.</i>	da cabeça aos pés.
<i>Ed assaporo allor la bramosia sottile</i>	E então eu saboreio o que os teus
<i>che da gl’ochi traspira</i>	olhos perguntam quando me olham
<i>e dai palesi vezzi intender sa</i>	e eles mostram que sabem
<i>alle occulte beltà.</i>	o encanto que há dentro de mim.
<i>Così l’effluvio del desio</i>	O cheiro do desejo
<i>tutta m’aggira</i>	envolve-me
<i>felice mi fa!</i>	e faz-me feliz!
<i>E tu che sai</i>	E tu que sabes
<i>che memori e ti struggi...</i>	tu lembras-te e tu sofres...
<i>da me tanto rifuggi?</i>	como me podes escapar?
<i>So ben le angoscie tue non le vuoi dir,</i>	Eu sei muito bem que tu não vais contar
<i>non le vuoi dir...</i>	os teus sofrimentos...
<i>So ben, ma ti senti morir!</i>	Eu sei, mas tu sentes-te pronto para
	morrer!

Análise da ária:

Esta ária é considerada uma valsa (figura 18), onde Musetta descreve a sua própria beleza e charme enquanto caminha pela rua – “Quando ando sozinha pela rua, as pessoas param para me ver e olham para a minha beleza que me rodeia da cabeça aos pés”. A melodia é cativante e reflete a personalidade sedutora de Musetta.

(sempre seduta, dirigendosi intenzionalmente a Marcello, il quale comincia ad agitarsi)

TEMPO DI VALZER LENTO ♩ = 104

MUS. *con molta grazia ed eleganza*

Quan - - - do me'n vo'.....

(21) TEMPO DI VALZER LENTO ♩ = 104

con molta grazia ed eleganza

pp

Figura 18 - Excerto musical da ária "Quando m' en vo'", p. 129, cc. 1-3

Musetta tenta a liberdade quando canta nessa mesma ária “E então saboreio o que os teus olhos perguntam quando me olham; eles mostram que sabem o encanto que há dentro de mim; o cheiro do desejo envolve-me e faz-me feliz! (...) E tu que sabes, tu lembras-te e tu sofres...como me podes escapar?”. Ela canta num estado embriagado, sente-se bonita com o seu vestido novo, provoca os homens ao seu redor e no fim da valsa cai nos braços de Marcello e lembra-o sedutoramente das noites passadas de amor.

Contextualização na ação:

Musetta não suporta a perda do amor, não suporta ver que o seu ex-amante não a deseja mais e tenta testar o seu poder de sedução e ele não consegue resistir à sua voz e acaba por ceder.

Caracterização da personagem:

Consequimos entender facilmente a personalidade de Musetta, quando Marcello a descreve a Mimì:

O seu primeiro nome é Musetta...O seu sobrenome – tentação! A sua ocupação é ser uma rosa ao vento sempre girando e mudando os seus amantes e os seus amores... Ela é como uma coruja, uma ave de rapina; A sua

comida regular é corações...ela come corações! E então eu não tenho coração. (*Opera Arias Composers Singers*, 2011).²¹

Musetta é uma personagem divertida e aventureira que adora desafiar as convenções sociais. É bonita, teimosa e tem um péssimo temperamento. É das poucas mulheres de Puccini que não morre de dependência. Usa vestidos decotados, provocantes, é mordaz, gosta de provocar o seu ex-amante Marcello usando os seus truques de sedução. Ela é o oposto de sua melhor amiga Mimì, que é mais tímida e cuidadosa. Musetta é muitas vezes vista como má e vaidosa, mas é importante notar que ela também tem um lado doce. Ela é uma mulher independente e determinada que não deixa que nada a detenha. Musetta é representada como uma mulher que vive a vida ao máximo e que não tem medo de expressar os seus sentimentos. Para Clément (1997, p.86),

Musetta is a lively as Mimi is sickly, as solid as the other is delicate, as pigheaded as the other is sweet. She is one of the few women in all of Puccini's work who does not die of dependence (...). Musetta sets herself there, perched up high, something to be reckoned with, scathing; the first thing one hears in her laughter. She sets herself up with glass in hand and sings very loudly to provoke her lover, Marcello (...). She sings. She is queen.²²

Como interpretar Musetta?

É importante interpretar a personagem com humor, vivacidade e paixão. Ela deve ser encenada como alguém que luta pelos seus sonhos e não se deixa abater por qualquer obstáculo.

²¹ "Il suo nome è Musetta...Cognome - Tentazione! Per sua vocazione fa la rosa dei venti; gira e muta soventi d'amanti e d'amore...E come la civetta è uccello sanguinario; Il suo cibo ordinario è il cuore...mangia il cuore! Per questo io non ne ho più." (*Opera Arias Composers Singers*, 2011)

²² "Musetta é viva enquanto Mimì é doentia, tão sólida enquanto a outra é delicada, tão teimosa enquanto a outra é meiga. Ela é uma das poucas mulheres em toda a obra de Puccini que não morre de dependência (...). Musetta coloca-se lá, empoleirada no alto, algo a ser considerado, mordaz; a primeira coisa que se ouve no seu riso. Ela se monta com o copo na mão e canta bem alto para provocar o amante, Marcello (...). Ela canta. Ela é rainha." (Clément, 1997, p.86)

3. Cio-Cio-San

**Tradução do recitativo e da ária “Un bel di vedremo” (“Um belo dia veremos”),
ato II – Ópera *Madame Butterfly*:**

Recitativo

Piangi? Perché? Perché?

Estás a chorar? Porquê? Porquê? Ah,

Ah, la fede ti manca...

falta-te fé...

Senti.

Escuta.

Ária

Un bel dì, vedremo

Um belo dia, veremos

levarsi un fil di fumo

à vista um fio de fumo

sull'estremo confin del mare.

Além do horizonte do mar.

E poi la nave appare.

E então a nave aparece.

Poi la nave bianca

Então a nave branca

entra nel porto,

entra no porto,

romba il suo saluto.

Saúda com um estrondo.

Vedi? È venuto!

Vês? Ele vem!

Io non gli cendo incontro. Io no.

Não irei ao seu encontro. Eu não.

Mi metto là sul ciglio del colle e

Sento-me na beira da colina e

aspetto,

espero,

e aspetto gran tempo e non mi pesa,

e espero muito tempo e não me canso

la lunga attesa.

de uma longa espera.

E uscito dalla folla cittadina

E saio de dentro da multidão da cidade

un uomo, un picciol punto

um homem, um pequeno ponto

s'avvia per la collina.

sobe pela colina.

Chi sarà? Chi sarà?

Quem será? Quem será?

E come sarà giunto

E como será perto

che dirà? che dirá?

o que dirá? que dirá?

Chiamerà Butterfly dalla lontana.

Chamarme-á Butterfly à distância.

Io senza dar risposta

Eu sem dar resposta

me ne starò nascosta

estarei escondida

un po' per celia...´

um pouco para provocá-lo...

e un po' per non morire al

e um pouco para não morrer no

primo incontro,

primeiro encontro,

*ed egli alquanto in pena chiamerà,
chiamerà: Piccina mogliettina
olezzo di verbena,
i nomi che mi dava al suo venire
Tutto questo avverrà, te lo prometto.
Tienti la tua paura,
io con sicura fede l'aspetto.*

e ele com pena chamarme-á,
chamarme-á: Pequena mulherzinha
perfume de verbena,
o nome que me deste na última vez
Tudo isto acontecerá, eu prometo-te.
Contem os teus temores,
eu com fé seguramente espero por ele.

Análise da ária:



Figura 19 - Excerto musical da ária "Un bel dì, vedremo", p. 182, c. 1

A ária começa em pianíssimo. A instrução de Puccini diz “come da lontano” (como se fosse de longe), que nos remete para um sonho distante.



Figura 20 - Excerto musical da ária "Un bel dì, vedremo", p. 186, cc. 45- 50

Na primeira parte da ária a Butterfly mostra modéstia e paciência porque está pronta para esperar pelo amado. Com “*me ne starò nascosta un po' per celia*” (“estarei escondida um pouco para provocá-lo”) começa um grande crescendo do piano para o extático “*e un po' per non morire*” (“e um pouco para não morrer no primeiro encontro”). É demonstrada uma erupção de emoções.

Com palavras calmas, mas comoventes ela então conta o sonho de como ele sobe a colina correndo até a casa dela e o seu retorno torna-se realidade.

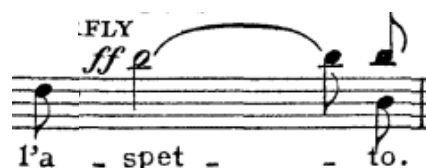


Figura 21 – Excerto musical da ária “Un bel dì, vedremo”, p. 188, cc. 60-61

Mais uma vez Puccini compõe um clímax extático, que termina após um grande crescendo com a nota mais alta, um si bemol 5 no *ff*.

Contextualização na ação:

Butterfly trabalha como gueixa desde que o seu pai (funcionário do Império Nipônico) cometeu um suicídio nas ordens do Imperador. Nasceu numa família nobre, que caiu na pobreza depois de ter ficado órfã. É uma personagem que está aprisionada a uma tradição que a obriga a amar um homem e a morrer de desonra.

Butterfly vive há três anos em extrema pobreza, com a sua serva Suzuki e com o seu filho, sem ter ouvido falar de Pinkerton. Ela ora a Deus pelo retorno de Pinkerton, que nada sabe sobre a criança. Pinkerton prometeu-lhe o seu regresso, quando as rosas florescerem. Ela dissipa as dúvidas de Suzuki, porque tem certeza de que um dia o navio de Pinkerton aparecerá.

Caracterização da personagem:

Cio-Cion-San, conhecida por Madame Butterfly é uma jovem japonesa de quinze anos, corajosa e forte de carácter, embora possa ser vista como mentalmente perturbada, vulnerável, frágil e a sua determinação ser vista como obsessiva pela sua crença no regresso de Pinkerton. Acho-a otimista, apesar de todos os desafios que enfrenta, pois mantém a sua fé no seu amor mesmo quando ele a abandona. Ela vê o mundo de uma perspectiva inocente e esperançosa, e ainda assim é capaz de reconhecer os erros que cometeu e enfrentar as consequências.

Quantos corpos vestindo o véu da escuridão, quantas mulheres criminosas e tuberculosas vestindo roupas brancas manchadas de sangue, quantas envoltas em lágrimas e assassinatos? Quantas cabeças caídas, quantas vozes subindo ao ponto de “crise” onde desmaiam, imitando o último suspiro numa estranha paródia de agonia, a voz aguda respirando o seu extremo oposto – expirando? (Clément, 1989, p. 43)²³

Segundo Clément (1989), a heroína é vista como uma mulher ingénua e iludida que foi sendo aprisionada e que acabou por se suicidar por um homem, porque não consegue suportar a perda desse amor. No entanto, como referi anteriormente, considero-a uma adolescente determinada, que se recusa a ser tratada desrespeitosamente por qualquer um. Casa-se com Pinkerton porque acredita que as leis do seu país protegerão a sua honra, mas é um risco por ele ser um oficial da marinha. Se ela estiver certa sobre Pinkerton a sua honra estará sempre segura. Se ela estiver errada, em último recurso, tem que recorrer ao mesmo ritual suicida (chamado seppuku) que o pai fez outrora, pois a única forma de recuperar a honra da família é usar a faca.

Como interpretar Madame Butterfly?

Esta ária pede às cantoras para demonstrarem todos os medos e os sonhos da heroína que são expressos desde pianíssimo ao fortíssimo e permitem que toda a gama de emoções humanas brilhe. A força motriz é o amor, que deve ser vivido pela cantora com paixão e autenticidade.

²³ “How many bodies wearing the veil of darkness, how many criminal and consumptive women wearing the veil of darkness, how many criminal and consumptive women wearing white shifts stained with blood, how many wrapped in tears and murders? How many drooping heads, how many voices rising to the “crisis” point where they faint away, imitating the last breath in a strange parody of death throes, the high-pitched voice breathing its utmost opposite – expiring?” (Clément, 1989, p. 43)

4. Flória Tosca

Tradução da ária “Vissi d’arte” (“Eu vivi para a arte”), ato II – Ópera Tosca:

<i>Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai male ad anima viva! Con man furtiva quante miserie conobbi aiutai. Sempre con fè sincera la mia preghiera ai santi tabernacoli sali. Sempre con fè sincera diedi fiori agl'altar. Nell'ora del dolore perchè, perchè, Signore, perchè me ne rimuneri così?</i>	Eu vivi para a arte, eu vivi para o amor, nunca fiz mal a uma alma viva! Com uma mão secreta quantos infortúnios ajudei Sempre com verdadeira fé Na minha oração Iluminei os santuários sagrados. Sempre com fé sincera Levei flores ao altar. E nesta hora de dor Porquê, porquê Senhor, Porque estou sendo recompensada desta maneira?
<i>Diedi gioielli della Madonna al manto, e diedi il canto agli astri, al ciel, che ne ridean più belli. Nell'ora del dolor perchè, perchè, Signor, ah, perchè me ne rimuneri così?</i>	Eu dei jóias para o manto de Nossa Senhora, eu dei canções às estrelas, no céu, para que brilhassem mais. E nesta hora de dor Porquê, porquê, Senhor, ah, então porque estou a ser recompensada desta maneira?

Análise da ária:

No início da ária Puccini escreve a notação “dolcissimo con grande sentimento” (figura 22). Após duas linhas, o humor muda em “Sempre con fè sincera (...)”. A crença em Deus muda e o clima e a interpretação deve ser mais intimista (figura 23).



Figura 22 - Excerto musical da ária "Vissi d'arte, vissi d'amore", p. 242, cc. 1-4



Figura 23 – Excerto musical da ária “Vissi d’arte, vissi d’amore”, p. 243, cc. 15

Em seguida vem um grande e belo crescendo em “diedi fiori” (figura 24) e depois o clima muda novamente para o clima religioso até o clímax do “perché, perché, Signor” que termina no si bemol 5 (figura 25). Esta passagem deve soar expressiva e nobre porque é dirigida a Deus.



Figura 24 – Excerto musical da ária “Vissi d’arte, vissi d’amore”, p. 244, cc. 20-21



Figura 25 - Excerto musical da ária "Vissi d'arte, vissi d'amore", p. 246, cc. 31-33

Contextualização na ação:

Floria Tosca é uma ciumenta voraz de Magdalen, é impaciente porque quer o amor de Mario Cavaradossi e é muito sensível, pois vive eternamente atormentada por este amor que já morreu. No entanto, Baron Scarpia atrai Tosca e surge uma armadilha amorosa na ausência de Mario. O papel de Tosca como *prima donna* nesta obra é levar a cabo uma promessa de ternura e de calma: manter os dois homens em suspense, ou seja, tem que escolher entre o leito com Scarpia ou a morte de Mario. É neste instante que canta no II ato a ária “Vissi d’arte, vissi d’amore” (Vivi para a arte, vivi para o amor). Teve que dar o seu corpo para salvar o seu amante, matando Scarpia. Nesta ária, Tosca começa a declarar a sua devoção vitalícia às coisas que são sagradas no mundo de Puccini, como o amor e a arte. Ela nunca fez mal a um ser vivo e sempre ajudou pessoas em perigo. Com os braços cheios de flores fala da religião, dizendo a Deus que tem sido uma crente fiel e pergunta porque ele a retribui dessa forma. Quando detalha as suas devoções religiosas, fala do mundo dos artistas: “Eu dei canções às estrelas, no céu, para que brilhassem mais”.

Tosca encontra-se num estado de emergência emocional, pois teve que assistir ao seu amante Cavaradossi sendo abusado na câmara de tortura e ouvir as ameaças indescritíveis e chantagens de Scarpia. Essas cenas violentas desencadeiam sentimentos violentos. Ela reage com descrença e a ária termina com a repetição da pergunta confusa e soluçante: “Porquê, porquê, Senhor, ah, então porque estou a ser recompensada desta maneira?”

Caracterização da personagem:

Floria Tosca é uma camponesa e uma cantora de ópera que sabe como negociar e quando quebrar um juramento. Retrata um papel de força, fragilidade e vulnerabilidade ao mesmo tempo. Ela é extremamente leal ao seu amante, Cavaradossi, é apaixonada e ciumenta, mas também tem um senso de justiça e luta pela liberdade. Ela é capaz de enfrentar os seus inimigos e tomar decisões difíceis para se salvar a si própria e aos outros.

A voz de uma mulher solitária, impelida, acelerada, pressionada pelos homens.

Tosca, ou ciúme e canto numa corrida louca nos pés velozes da paixão. Ela nunca para de correr, entrar, sair, ofegante, pressionada. E quando por acaso

ela não está no palco, a voz de sua prima donna preenche o espaço lá fora, e de repente tudo fica paralisado, ternamente, como se por um momento ela suspendesse o drama político e os esquemas dos homens ao seu redor.

(Clément, 1989, p. 39)²⁴

Como interpretar Tosca?

Ao interpretar Tosca, procure enfatizar a sua determinação, a sua paixão ardente e a sua conexão emocional profunda com o mundo ao seu redor. Explore os momentos em que a sua força é quebrada e a sua fragilidade é revelada. Equilibre a vulnerabilidade com a determinação e a resiliência que são características centrais da personagem. Tosca é uma personagem tragicamente destinada a um final sombrio. A personagem tem consciência da tragédia iminente e isso acaba por ser uma força motriz para as suas ações e emoções ao longo da ópera. Deve-se transmitir essa consciência, mostrando um senso de urgência e um toque de melancolia na sua interpretação.

²⁴ "A solitary woman's voice, driven, sped up, pressed by men. Tosca, or jealousy and song in a mad race on the quick feet of passion. She never stops running, entering, exiting, panting, pressed. And when by chance she is not on stage, her prima donna's voice fills the space outside, and suddenly everything is paralyzed, tenderly, as if for a moment she suspended the political drama and the schemes of the men around her." (Clément, 1989, p. 39)

Conclusão:

Os cantores também são atores e é extremamente importante interpretar uma personagem em palco. Às vezes a interpretação é posta de lado e os cantores estão mais focados em ter a técnica vocal sempre consolidada numa *performance* do que propriamente serem expressivos cenicamente. No meu ponto de vista a técnica e a interpretação cénica complementam-se. Para uma prestação estar na sua plenitude, ambas têm que estar interligadas e de certa forma uma ajuda a outra. Por exemplo, se só pensarmos na técnica vocal sujeitamo-nos a ter uma *performance* “estática” e a ficarmos tensos vocalmente ou corporalmente e se só nos focarmos na expressividade podemos correr o risco de não termos a voz apoiada o suficiente. No entanto, se tivermos já uma memória muscular sólida, a interpretação ajuda imenso a libertarmos de tensões durante a atuação.

Ao longo do meu percurso académico fui desenvolvendo metodologias de estudo para encarnar e interpretar melhor uma personagem num recitativo ou numa ária, que são:

1. **Fazer um estudo geral sobre o compositor da peça escolhida.** Após a escolha das peças, é desejável estudar um pouco sobre o compositor de cada uma.
2. **Ler o libreto da Ópera**, para conhecermos a personagem e termos uma ideia de como ela reagirá a uma determinada situação;
3. **Fazer uma sinopse da Ópera**, para ficarmos contextualizados;
4. **Fazer uma descrição da personagem**, para perceber como é que ela é, se possui alguma característica específica, de onde ela é e qual é a relação que esta tem com as outras personagens);
5. **Traduzir a ária e o seu respetivo recitativo**, no caso de existir;
6. **Estudar a parte musical da obra**: ver os ritmos, subdivisões, melodias, harmonias, estrutura musical, orquestração, características estilísticas, entre outros;
7. Para interpretar um papel é mais fácil e eficaz se memorizarmos as peças. No processo de **memorização do texto** se for necessário, podemos repetir cada palavra, escrever o texto e ver o que falta ou o que está errado. E para **memorizarmos** melhor a **parte musical** das obras, podemos começar por decorar por secções (por exemplo, *allegretto*, *agitato*, *andante*,...);
8. **Gravar as aulas e as sessões de estudo** para ir evoluindo a nível técnico e expressivo;

9. **Declamar o texto dos recitativos e das árias**, pois ajuda também na expressividade;
10. **Estudar em frente a um espelho** (de preferência, um espelho de corpo inteiro) para termos noção dos movimentos que fazemos enquanto estamos a cantar, até automatizá-los.

Contudo, deve-se continuar a aprimorar as habilidades interpretativas e técnicas, sempre com equilíbrio entre ambas. Com dedicação e prática, estará no caminho para se tornar uma intérprete completa e envolvente, capaz de transmitir emoções na sua *performance*.

As óperas de Gaetano Donizetti e Giacomo Puccini apresentam abordagens distintas em relação à representação do feminino. Embora ambas tratem de personagens femininas com intensidade emocional, as suas características e desenvolvimentos podem diferir em certos aspectos.

Semelhanças:

Emoção intensa: Tanto nas óperas de Donizetti quanto nas de Puccini, as personagens femininas são frequentemente retratadas com emoção intensa, expressando paixões profundas, anseios e conflitos emocionais.

Confronto com dilemas amorosos: As personagens femininas em ambas as óperas são frequentemente confrontadas com dilemas amorosos complexos. Elas enfrentam escolhas difíceis entre amores proibidos e desejos.

Momentos de destaque vocal: Tanto Donizetti quanto Puccini oferecem às personagens femininas momentos de destaque vocal, com árias emocionantes que exploram a expressividade e as habilidades técnicas das sopranos.

Diferenças:

Caráter e personalidade: Donizetti tende a retratar personagens femininas com personalidades mais tradicionais e estereotipadas, como mulheres inocentes e virtuosas ou vilãs astutas. Por outro lado, Puccini desenvolve personagens femininas mais complexas e multifacetadas, com uma variedade de traços psicológicos e comportamentais.

Abordagem social e contextual: Puccini aborda questões sociais e culturais de forma mais aprofundada nas suas óperas, explorando temas como a luta de classes, a opressão feminina e as desigualdades sociais. Donizetti, embora possa tocar em alguns aspectos sociais, tende a focar mais a ação e o drama pessoal.

Desfechos trágicos vs. esperançosos: Enquanto Donizetti frequentemente termina as suas óperas com finais trágicos, Puccini oferece um leque mais amplo de desfechos, variando entre finais trágicos, tristes ou esperançosos. Puccini é conhecido pelos seus finais emocionalmente poderosos e ambíguos, enquanto Donizetti muitas vezes segue uma trajetória mais previsível de tragédia.

Bibliografia

Arnesen, I. J. (2009). *The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas*. Mc & Company, Inc., Publishers. Retirado de:

https://books.google.pt/books?id=f5CTO9n3HzwC&printsec=frontcover&source=gbs_qe_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Ashbrook, W. (1983). *Donizetti and his Operas*. Cambridge University Press. Retirado de:

[https://www.google.pt/books/edition/Donizetti_and_His_Operas/tbrEchf3PulC?hl=en&qbpv=1&dq=Ashbrook,+W.+\(1983\).+Donizetti+and+his+Operas.+Cambridge+University+Press.&printsec=frontcover](https://www.google.pt/books/edition/Donizetti_and_His_Operas/tbrEchf3PulC?hl=en&qbpv=1&dq=Ashbrook,+W.+(1983).+Donizetti+and+his+Operas.+Cambridge+University+Press.&printsec=frontcover)

Bourne, J. (2010). *A Dictionary of Opera Characters*. Oxford University Press.

Retirado de:

<https://books.google.pt/books?id=CIWcAQAQBAJ&pg=PA80&dq=donizetti+characters&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwi3yqKPrqv4AhWQ16QKHeRICZUQ6AF6BAgCEAI#v=onepage&q&f=false>

Boyden, M. (2002) *The Rough guide to Opera*. London: Rough Guides.

Clément, C. (1989). *Opera, or, the Undoing of Women*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Christiansen, R. (2007). *Guia da Ópera*. Edições 70.

Fisher, B. D. (2000). *The Elixir of Love: Opera Journeys Mini Guide Series*. Opera Journeys Lecture Series. Retirado de:

https://books.google.pt/books?id=9_UJCT_Zen8C&pg=PA15&dq=inauthor:%22Burton+D.+Fisher%22+donizetti&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwid-tW466_4AhUUqv0HHfmzB5c4ChDoAXoECAUQAg#v=onepage&q=inauthor%3A%22Burton%20D.%20Fisher%22%20donizetti&f=false

Fisher B. D. (2000). *Don Pasquale: Opera Journeys Mini Guide Series*. Opera Journeys Lecture Series. Retirado de:

<https://books.google.pt/books?id=5edzh0WIKS8C&pg=PA20&dq=women+of+do>

[nizetti&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiNge_atKr4AhWAq_0HHc7WDQgQ6AF6BAgKEAI#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?id=en&sa=X&ved=2ahUKEwiNge_atKr4AhWAq_0HHc7WDQgQ6AF6BAgKEAI#v=onepage&q&f=false)

Fisher B. D. (2003). *Lucia di Lammermoor: Opera Journeys Mini Guide Series*. Opera Journeys Lecture Series. Retirado de:

https://books.google.pt/books?id=FfFNEzcQQMUC&printsec=frontcover&dq=lucia+di+lammermoor&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=lucia%20di%20lammermoor&f=false

Fisher B. D. (2000). *La Boheme: Opera Journeys Mini Guide Series*. Opera Journeys Lecture Series.

Fisher B. D. (2000). *Madama Butterfly: Opera Journeys Mini Guide Series*. Opera Journeys Lecture Series.

Fisher B. D. (2000). *Tosca: Opera Journeys Mini Guide Series*. Opera Journeys Lecture Series.

Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2001). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

Retirado de: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/GROUT_PALISCA_-_Hist%C3%B3ria_da_M%C3%BAsica_Ocidental.pdf

Wilson, A. (2007). *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*. Cambridge University Press. Retirado de:

<https://books.google.pt/books?id=QqMijUkfsccC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Netgrafia

Arie del Melodramma italiano soprano. (S. D.). *Anna Bolena, atto II, Scena e Aria finale* “Piangete voi?” “Al dolce guidami castel natio”. Retirado de:

http://elatriel.com/partituras/Donizetti/Arie%20del%20Melodramma%20italiano_soprano.pdf

Opera scores. (S. D.). *Aria: “Regnava nel silenzio”*. Retirado de:

<http://it.opera-scores.com/D/Aria/284/0.html>

Opera scores. (S. D.). *Aria: “Prendi, per me sei libero”*. Retirado de:

<http://it.opera-scores.com/D/Aria/249/0.html>

Opera scores. (S. D.). *Aria: “Quel guardo, il cavaliere...So anch'io la virtù magica”*.

Retirado de: <http://pt.opera-scores.com/A/Gaetano+Donizetti/Don+Pasquale/Quel+guardo%2C+il+cavaliere...So+anch%27io+la+virt%C3%B9+magica.html>

Opera scores. (S. D.). *Aria: “Mi chiamano Mimi”*. Retirado de:

<http://en.opera-scores.com/D/Aria/1605/0.html>

Opera scores. (S. D.). *Aria: “Donde lieta”*. Retirado de:

<http://es.opera-scores.com/D/Aria/1604/0.html>

Opera scores. (S. D.). *Aria: “Quando m'en vo” (Musetta's Waltz)*. Retirado de:

<http://pt.opera-scores.com/D/Aria/1606/0.html>

Opera scores. (S. D.). *Aria: “Un bel dì vedremo”*. Retirado de:

<http://pt.opera-scores.com/D/Aria/1627/0.html>

Opera scores. (S. D.). *Ária: “Vissi d'arte”*. Retirado de: <http://pt.opera-scores.com/D/Aria/1650/0.html>

Opera Arias Composers Singers. (2011). *Anna Bolena Libretto*. Opera arias. Retirado de: <https://www.opera-arias.com/donizetti/anna-bolena/libretto/>

Opera Arias Composers Singers. (2011). *Lucia di Lammermoor Libretto*. Opera arias. Retirado de: <https://www.opera-arias.com/donizetti/lucia-di-lammermoor/libretto/>

Opera Arias Composers Singers. (2011). *L'elisir d'amore Libretto*. Opera arias. Retirado de: <https://www.opera-arias.com/donizetti/l'elisir-d'amore/libretto/>

Opera Arias Composers Singers. (2011). *Don Pasquale Libretto*. Opera arias. Retirado de: <https://www.opera-arias.com/donizetti/don-pasquale/libretto/>

Opera Arias Composers Singers. (2011). *La Bohème Libretto*. Opera arias. Retirado de: <https://www.opera-arias.com/puccini/la-boh%C3%A8me/libretto/>

Opera Arias Composers Singers. (2011). *Madame Butterfly Libretto*. Opera arias. Retirado de: <https://www.opera-arias.com/puccini/madame-butterfly/libretto/>

Opera Arias Composers Singers. (2011). *Tosca Libretto*. Opera arias. Retirado de: <https://www.opera-arias.com/puccini/tosca/libretto/>

Anexos:

1. Sinopses

a. *Anna Bolena*

Libreto de Romani, com dois atos. O seu lançamento aconteceu no Teatro *Carcano* de Milão em 1830 e foi a primeira Ópera a ser apresentada em Londres e Paris. Esta é baseada na história real da rainha Ana Bolena, a segunda esposa do Rei Henrique VIII de Inglaterra (Bourne, 2010).

As personagens principais são: Anna Bolena, Henrique VIII, Jane Seymour, Lord Riccardo Percy e Rochefort.

A história passa-se durante o reinado de Henrique VIII no século XVI e narra os eventos que levaram à queda e execução de Anna Bolena.

Ato I

A ópera começa com o casamento de Anna Bolena com Henrique VIII, mas o rei começa a interessar-se por Jane Seymour, dama de companhia de Anna. No entanto, Lord Riccardo Percy, ex-amante de Anna, volta para Inglaterra e reaviva o amor entre eles. A rainha Anna fica indecisa entre o seu amor por Percy e a sua posição como rainha.

Ato II

A trama desenrola-se quando o rei Henrique VIII, instigado pelo seu conselheiro Rochefort e influenciado por Jane Seymour, acusa Anna de adultério e traição. Anna é julgada e condenada à morte. Na cena final, antes da sua execução, Anna relembra o seu passado e lamenta a sua queda, enquanto se reconcilia com a sua fé.

b. Lucia di Lammermoor

Libreto de Salvatore Cammarano. É um *dramma tragico* (ópera séria), de três atos. O libretista baseou-se na novela de Walter Scott – *The Bride of Lammermoor* (A Noiva de Lammermoor) e acabou de escrever esta sinopse dramática em 1835. A Ópera foi apresentada pela primeira vez no *Teatro di San Carlo*, em Nápoles. Em 1839 Donizetti criou uma versão francesa desta ópera, *Lucie de Lammermoor*, para o *Théâtre de la Renaissance* em Paris, e desta forma Lucia tornou-se um fator na cultura francesa do século XIX (Asbrook, 1983).

A ópera passa-se na Escócia do século XVII e conta a história de Lucia, uma jovem apaixonada que é forçada a casar-se com um homem que não ama, o que desencadeia uma série de eventos trágicos.

Ato I

A história começa com a rivalidade entre as famílias Ashton e Ravenswood. Lucia, membro da família Ashton, está secretamente apaixonada por Edgardo Ravenswood, cuja família é inimiga dos Ashton. No entanto, devido às disputas entre as duas famílias, o irmão de Lucia, Enrico Ashton, pressiona-a a casar-se com Arturo Bucklaw, um nobre rico e poderoso. Lucia, devastada, concorda em casar-se com Arturo, mas, durante a cerimónia de casamento, é tomada pela loucura e assassina Arturo. Enrico tenta usar a insanidade de Lucia como uma forma de encobrir o crime e justificar a morte de Arturo.

Ato II

Entretanto, quando Edgardo regressa e descobre o casamento de Lucia, fica devastado e desafia Enrico para um duelo.

Ato III

No clímax da ópera, Lucia, no seu estado de loucura, tem um encontro trágico com Edgardo. Eles encontram-se no túmulo da família Ravenswood, onde Lucia acredita que se estão a casar. Edgardo, desolado pela aparente traição de Lucia, decide lutar com Enrico. No entanto, ao saber que Lucia está à beira da morte, ele percebe o seu amor verdadeiro por ela. Lucia morre de tristeza, e Edgardo, incapaz de suportar a perda, tira a própria vida.

c. *L'elisir d'amore*

Libreto de Romani. Obra escrita em 1831 e estreada no *Teatro della Canobbiana*, em Milão. É um melodramma giocoso (opera *buffa*), de dois atos (Asbrook, 1983).

A ópera passa-se numa vila rural em Itália e conta a história de Nemorino, um jovem camponês apaixonado por Adina, uma mulher rica e requintada.

Ato I

A história começa com Nemorino suspirando por Adina, que é conhecida pela sua inteligência e beleza. No entanto, Adina mostra pouco interesse nele e é cortejada pelo sargento Belcore, que chega à vila com o seu regimento. Para aumentar as hipóteses com Adina, Nemorino decide comprar um elixir mágico de um charlatão chamado Dulcamara, acreditando que o elixir o fará conquistar o amor de Adina. O elixir, na verdade, é apenas vinho comum, mas Nemorino, confiante no seu poder, bebe-o e começa a agir de forma mais confiante. A mudança do seu comportamento desperta a curiosidade de Adina, que começa a sentir ciúmes. Ainda assim, Belcore pressiona Adina para se casar com ele o mais rápido possível.

Ato II

No clímax da ópera, Nemorino, desesperado para conseguir dinheiro para comprar mais elixir, decide alistar-se no exército em troca de uma quantia em dinheiro. Adina, quando percebe que ama verdadeiramente Nemorino, intervém e “compra” a sua liberdade antes que ele seja enviado para a batalha. Ela declara o seu amor por ele e eles reconciliam-se. Dulcamara, o charlatão, aproveita a situação para promover ainda mais o seu elixir mágico.

d. *Don Pasquale*

Libreto de Giovanni Ruffini. É uma Ópera cómica, de três atos. O libretista baseou-se no libreto de Angelo Anelli da Ópera *Ser Marc' Antonio* de Stefano Paresi, escrito em 1810. Giacomo quis aproveitar o tema e adaptá-lo para uma comédia contemporânea, o que era uma inovação radical para aquele tempo. A primeira apresentação realizou-se no *Théâtre-Italian* em 1843 (Asbrook, 1983).

A ópera conta a história de Don Pasquale, um homem idoso e rico, que decide casar-se para deserdar o seu sobrinho Ernesto, que está apaixonado por Norina, uma jovem viúva.

Ato I

A trama desenrola-se quando o Dr. Malatesta, amigo de Ernesto, decide ajudá-lo a casar-se com Norina e a estragar os planos de Don Pasquale. O Dr. Malatesta apresenta Norina a Don Pasquale, disfarçada de uma inocente e tímida jovem chamada Sofronia. Don Pasquale fica encantado com a suposta inocência de Sofronia e decide casar-se com ela.

Ato II

No entanto, após o casamento, Norina / Sofronia revela a sua verdadeira personalidade, transformando-se numa esposa dominadora e gastadora.

Ato III

Ela faz Don Pasquale passar por várias situações constrangedoras e trata-o com desprezo. Ernesto, que foi deserdado por Don Pasquale devido ao casamento, também sofre com a situação. No clímax da ópera, o Dr. Malatesta revela o plano a Don Pasquale, explicando que Norina é na verdade Norina, e que tudo foi uma farsa para ensinar a Don Pasquale a lição. Don Pasquale, finalmente percebe o seu erro, aceita o relacionamento de Ernesto e Norina e reconcilia-se com eles.

e. *La Bohème*

A ópera *La Bohème* (A Boémia) é uma comédia romântica com um final subitamente trágico, é constituída por quatro atos, foi interpretada pela primeira vez no Teatro *Regio* em Turim (1896). Libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, baseado no romance e peça de Henri Murger - *Scènes de la vie de Bohème* (Christiansen, 2007).

A ópera retrata a vida de um grupo de jovens artistas boémios em Paris, no século XIX e as suas experiências amorosas, amizades e lutas contra a pobreza.

Ato I

A história começa com a apresentação das personagens principais: o poeta Rodolfo, o pintor Marcello, o filósofo Colline e o músico Schaunard. Eles vivem num sótão no *Quartier Latin* e tentam sobreviver com poucos recursos. Rodolfo encontra Mimì, uma costureira, que está à procura de um isqueiro. Eles apaixonam-se instantaneamente e começam um relacionamento.

Ato II

Enquanto o amor de Rodolfo e Mimì cresce, outros relacionamentos desenvolvem-se entre os amigos boémios. Marcello reconcilia-se e acaba a relação repetidamente com a sua ex-namorada, Musetta, enquanto Colline e Schaunard enfrentam as suas próprias lutas e desafios pessoais.

III Ato

A situação financeira e a saúde de Mimì pioram. Ela está doente e precisa de cuidados médicos. Enquanto Rodolfo e Mimì lidam com a tristeza da sua situação, os outros amigos enfrentam problemas semelhantes nos seus relacionamentos. No clímax da ópera, Mimì morre nos braços de Rodolfo.

IV Ato

Os seus amigos chegam tarde demais para ajudar, mas estão presentes durante os seus últimos momentos. Por fim Rodolfo expressa o seu desespero e tristeza pela perda de Mimì.

f. *Madame Butterfly*

A ópera *Madame Butterfly*, tem três atos, foi interpretada pela primeira vez no Teatro *La Scala* de Milão, em 1904. Os libretistas são Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, sendo que o libreto foi baseado numa peça de David Belasco que foi dramatizada a partir do relato de um acontecimento real, envolvendo um importador de uísque escocês chamado Glover, cuja noiva gueixa cometeu hara-kiri quando ele a abandonou (Christiansen, 2007).

A ópera conta a trágica história de amor entre uma jovem japonesa chamada Cio-Cio-San, conhecida como Madame Butterfly, e um oficial naval americano chamado Pinkerton. A história passa-se no início do século XX, na cidade de Nagasaki, Japão.

Ato I

Pinkerton chega ao Japão e decide casar-se com Cio-Cio-San, uma jovem gueixa. No início, Cio-Cio-San está emocionada com a perspectiva de um casamento com um estrangeiro e acredita que o amor de Pinkerton seja genuíno. No entanto, Pinkerton vê o casamento como um "contrato de aluguer", já que ele planeja casar-se com uma mulher americana quando voltar aos Estados Unidos. Cio-Cio-San, por outro lado, leva o casamento a sério e espera ansiosamente o retorno de Pinkerton. Após a partida de Pinkerton, Cio-Cio-San dá à luz o filho deles, chamado Trouble.

Ato II

Butterfly continua à espera do retorno de Pinkerton, mesmo enfrentando dificuldades financeiras. O seu amor e dedicação por Pinkerton são inabaláveis.

Ato III

Quando Pinkerton finalmente retorna ao Japão, é acompanhado pela sua nova esposa americana, Kate. Cio-Cio-San fica destroçada ao descobrir que Pinkerton se casou novamente e que eles planejam levar o seu filho para os Estados Unidos. Desesperada, ela toma uma decisão trágica.

g. Tosca

A ópera *Tosca* é um melodrama, que contém três atos, foi interpretada pela primeira vez em Roma, em 1900. O libreto é de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa. *Tosca* foi uma obra baseada na peça de Victorien Sardou. Nesta obra, Puccini concentra-se numa forte caracterização e no ímpeto dramático (Christiansen, 2007).

A trama gira em torno de três personagens principais: Flória Tosca, uma cantora de ópera, Mario Cavaradossi, um pintor revolucionário e o chefe de polícia barão Scarpia.

Ato I

Tosca é uma história de amor, traição e tragédia. A trama gira em torno de três personagens principais: Flória Tosca, uma cantora de ópera, Mario Cavaradossi, um pintor revolucionário e o chefe de polícia barão Scarpia. Tosca está profundamente apaixonada por Cavaradossi, enquanto Scarpia deseja Tosca e está disposto a fazer qualquer coisa para tê-la. Cavaradossi esconde um fugitivo político na sua casa, o que desperta a suspeita de Scarpia. Tosca, que é ciumenta e possessiva, suspeita da infidelidade de Cavaradossi e é manipulada por Scarpia para revelar a localização do fugitivo.

Ato II

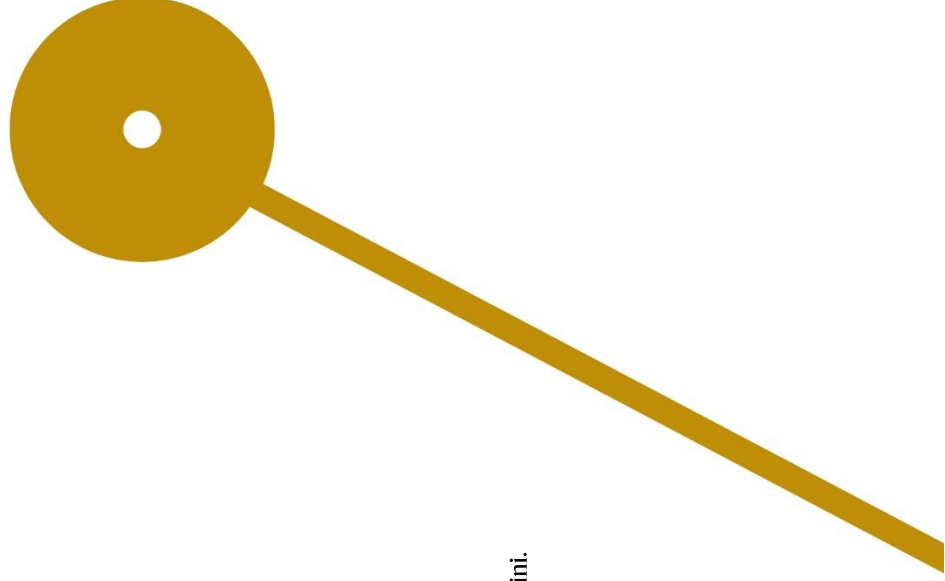
Scarpia prende Cavaradossi e tortura-o para obter informações. Ele também faz avanços indesejados em direção a Tosca e ameaça matar Cavaradossi se ela não ceder aos seus desejos. Tosca, desesperada e angustiada, concorda em submeter-se a Scarpia, mas faz um acordo com ele para que ele emita um salvo-conduto para que ela e Cavaradossi possam escapar.

Ato III

Tosca visita Cavaradossi na prisão e conta sobre o acordo com Scarpia. No entanto, ela revela a Cavaradossi que o acordo era uma farsa e que ele será executado de qualquer maneira. Cavaradossi aceita o seu destino e é levado para a execução. Tosca, devastada pela traição e desesperada para salvar Cavaradossi, toma uma decisão desesperada. Ela recusa-se a ceder ao destino e, no momento da execução, ela mata Scarpia. Em seguida, ela suicida-se, preferindo a morte à captura pelas autoridades.

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO



M

**MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO - CANTO**

**O feminino nas Óperas de G. Donizetti e nas de G. Puccini.
Inês Margarida Pereira Margaça**