



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Análise de três personagens shakespearianos e a sua tradução na ópera oitocentista

Mariana Pereira de Sousa

Orientador

Professora Especialista Dora Rodrigues

Coorientador

Professor Doutor João Paulo Janeiro

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Especialista Dora Rodrigues, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Maio de 2018

Composição do Júri

Presidente do Júri:

- Professora Maria Elisabete da Silva Duarte Matos
Professora Especialista da Escola Superior de Artes Aplicadas – IPCB

Vogais:

- Professora Dora Alexandra Antunes Ribeiro Rodrigues
Professora Especialista da Escola Superior de Artes Aplicadas – IPCB

- Professor Doutor José Francisco Bastos Dias Pinho
Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas – IPCB

Dedicatória

A mim mesma e a todos aqueles que em muitos momentos duvidam do seu valor e das suas capacidades. Tudo é possível, basta querermos.

Agradecimentos

Aos meus pais, ao meu irmão e ao meu avô pela força, apoio incondicional e diversão nos momentos mais difíceis;

Aos meus amigos e colegas por me fazerem sorrir e pela disponibilidade que sempre mostraram em ajudar-me;

Às professoras Elisabete Matos e Dora Rodrigues pelos preciosos ensinamentos ao longo destes 6 anos e que contribuíram para a pessoa e cantora que sou hoje;

Aos professores e funcionários da ESART que fui encontrando no meu percurso académico e que ao longo destes anos fizeram parte do meu crescimento;

Aos professores de português Maria José, José Manuel e Inês Carolina pela ajuda na correção do texto e que foram, sem dúvida alguma, incansáveis;

Aos entrevistados: Ana Luísa Amaral, João Reis, Emília Silvestre, Vivica Genaux, Ann-Kristin Jones, Jessica Pratt, Márcio Carneiro e Ana Mota Ferreira, pelo tempo disponibilizado e pelas valiosas partilhas de informação;

À querida Maria de La Salette Moreira, pela simpatia e ajuda disponibilizada, para que fosse possível a entrevista com o ator João Reis;

Ao fantástico pianista Cristóvão Luiz por toda a ajuda, apoio e disponibilidade;

À vida, por me permitir conhecer, experienciar e viver da forma mais apaixonada possível.

Resumo

Com este trabalho, pretendo suscitar a questão do caminho que deve ser percorrido por um cantor no estudo de um personagem de ópera. Com a escolha de três personagens que têm como elo de ligação e de inspiração o escritor e poeta William Shakespeare, pretende-se delinear o percurso que vai do texto até à música.

Para além da introdução e das necessárias conclusões, abordo três questões essenciais, ao longo de sete capítulos.

A primeira reporta-se à palavra e ao texto, focando também as personagens escolhidas, Desdemona, Romeo e Gertrude, no teatro de Shakespeare. Num segundo plano, abordo a ópera oitocentista e o modo como os compositores Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Ambroise Thomas estabeleceram a ponte entre o libreto e a música.

Num terceiro domínio, abordo já a perspetiva do cantor, o modo como funciona o processo vocal, o tipo de vocalidade de um *mezzosoprano* e ainda a inserção dos referidos personagens nas respetivas óperas: *Otello*, *I Capuleti ed I Montecchi* e *Hamlet*.

Esta dissertação apresenta ainda três entrevistas e cinco questionários feitos a atores e cantores, com o intuito de valorizar os dois mundos e perceber a sua eterna ligação no mundo da ópera.

Palavras chave

Mezzosoprano, Shakespeare, Ópera, Teatro, Personagens

Abstract

With this essay I aim to raise awareness about the method that should be used by a singer in the need to study a particular opera character. I've chosen three characters connected by a common inspiration in the writer and poet William Shakespeare, with which I intend to outline a path from text to music.

Besides an introduction and its respective conclusions, I present three main points, divided in seven chapters.

The first chapter addresses the written word, the text and the chosen characters, Desdemona, Romeo and Gertrude, in regard to theater, in Shakespeare. Secondly, I focus on nineteenth century opera and the bridge created between the libretto and music by the composers Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini and Ambroise Thomas.

Subsequently, I clarify the point of view of the singer. How the vocal process operates, the signature vocals of a *mezzosoprano* and the incorporation of the characters mentioned above in their respective operas: *Otello*, *I Capuleti ed I Montecchi* and *Hamlet*.

This dissertation also includes three interviews and five questionnaires created by authors and singers, with the purpose of valuing both worlds and understanding their eternal link in the opera world.

Keywords

Mezzosoprano, Shakespeare, Opera, Theatre, Characters

Índice geral

1. Introdução	1
2. Shakespeare - vida e obra	4
2.1. Os personagens: Desdemona, Romeu e Gertrude à luz de Shakespeare	12
2.2. Entrevista a Ana Luísa Amaral, especialista em Shakespeare	20
3. Breve introdução da história da ópera romântica	29
3.1. O contributo de Gioachino Rossini e Vincenzo Bellini na ópera italiana oitocentista	31
3.1.1. O estilo, a sonoridade e a fonética adequados a um cantor na época italiana oitocentista.....	34
3.2. O contributo de Ambroise Thomas na ópera francesa oitocentista	36
3.2.1. O estilo, a sonoridade e a fonética adequados a um cantor francês na época oitocentista.....	38
4. Os mecanismos básicos de um cantor - breve explicação.....	40
4.1. Registo, cor vocal e repertório específicos de um <i>mezzosoprano</i> ligeiro..	44
4.2. Aspetos importantes e diferenciadores de um <i>mezzosoprano</i> rossiniano..	47
5. Alguns aspectos da ópera <i>Otello</i> , de Gioachino Rossini	50
5.1. Tradução e contextualização da ária “Che smania? Ahimè!”	52
5.2. Tradução e contextualização da ária “Assisa appiè d’un salice”	54
5.3. Abordagem técnico-musical do personagem Desdemona.....	56
5.4. Recolha do testemunho de <i>performers</i> nas vertentes: teatro/ópera, em relação a Desdemona	62
6. Alguns aspectos da ópera <i>I Capuleti ed I Montecchi</i> , de Vincenzo Bellini	66
6.1. Tradução e contextualização do recitativo/ária “Lieta del dolce incarco”	67
6.2. Tradução e contextualização do dueto “Ecco la tomba”	70
6.3. Abordagem técnico-musical do personagem Romeo.....	74
6.4. Recolha do testemunho de <i>performers</i> nas vertentes: teatro/ópera, em relação a Romeo.....	78
7. Alguns aspetos da ópera <i>Hamlet</i> , de Ambroise Thomas	82
7.1. Tradução e contextualização da ária “Dans son regard plus sombre”	84
7.2. Abordagem técnico-musical do personagem Gertrude.....	86

7.3. Recolha do testemunho de <i>performers</i> nas vertentes: teatro/ópera, em relação a Gertude	88
8. Considerações finais, comparando o processo de construção de cada um dos personagens	106
9. Conclusão	109
10. Bibliografia.....	110
11. Webgrafia.....	111
ANEXO 1	112
Questionários originais (versão em inglês) feitos às cantoras Jessica Pratt, Vivica Genaux e Ann-Kristin Jones.....	112
ANEXO 2.....	116
Partituras das cinco árias em questão	116

Índice de figuras

Figura 1 - Gravura Romântica de William Shakespeare (Castro, s.d.).....	4
Figura 2 - Imagem do Teatro <i>Globo</i> antes do incêndio (Cifarelli, 1981).....	10
Figura 3 - Ilustração do compositor Ambroise Thomas (Ribeiro, 1950).....	37
Figura 4 - Representação esquemática da inspiração e da expiração (Oliveira Lopes, 2011).....	42
Figura 5 - Excerto da ária final de Ophélie, da ópera <i>Hamlet</i> , de Ambroise Thomas (desenho melódico mais sobre a região centro-agudo, insitindo nas notas Ré4, Mi4 e Fá4) (Heugel, s.d.).....	45
Figura 6 - Excerto do dueto entre Romeo e Giulietta, da ópera <i>I Capuleti ed I Montecchi</i> , de Vincenzo Bellini (linha vocal com desenhos melódicos mais descendentes, mantendo-se sempre mais na região central) (Ricordi, 1970).....	45
Figura 7 - Excerto 1 da ária “Una voce poco fa”, da ópera <i>O Barbeiro de Sevilha</i> , de G. Rossini (Larsen, 1991).....	48
Figura 8 - Excerto 2 da ária “Una voce poco fa”, da ópera <i>O Barbeiro de Sevilha</i> , de G. Rossini (Larsen, 1991).....	48
Figura 9 - Início da ária "Che smania? Ahimè!", da ópera <i>Otello</i> de G. Rossini (Ricordi, 2008).....	58
Figura 10 - Excerto da ária "Che smania? Ahimè!", da ópera <i>Otello</i> de G. Rossini (Ricordi, 2008).....	61
Figura 11 - Excerto da ária "Se Romeo t'uccise un figlio", da ópera <i>I Capuleti ed I Montecchi</i> , de V. Bellini (Ricordi, 1970).....	76
Figura 12 - Excerto da ária "Se Romeo t'uccise un figlio", da ópera <i>I Capuleti ed I Montecchi</i> , de V. Bellini (Ricordi, 1970).....	77
Figura 13 - Excerto da ária "Ne pars pas Ophélie", da ópera <i>Hamlet</i> de A. Thomas (Heugel, s.d.).....	87
Figura 14 - Excerto da ária "Dans son regard plus sombre", da ópera <i>Hamlet</i> de A. Thomas (Heugel, s.d.).....	88

1. Introdução

“Análise de três personagens shakespearianos e a sua tradução na ópera oitocentista” foi um tema escolhido com base em Desdemona, de *Otello* de Gioachino Rossini, em Romeo, de *I Capuleti ed I Montecchi* de Vincenzo Bellini e em Gertrude, de *Hamlet* de Ambroise Thomas. Ainda antes deste título surgir, estava já a trabalhar o personagem Romeo nas aulas de Canto. Foi assim que se pensou aprofundar ainda mais o estudo desta figura e também escolher outros dois personagens que tivessem algo em comum entre si. Shakespeare foi o seu elo de ligação. O interessante seria selecionar aqueles que se destacavam não só pelo seu grau de exigência, mas também pela sua importância nas óperas em questão. Obviamente, teriam também de ser exequíveis tomando como referência a minha vocalidade. Assim, com a ajuda das docentes da disciplina de Canto, as professoras Elisabete Matos e Dora Rodrigues, consegui chegar aos personagens que aqui irei analisar.

Acima de tudo, com este trabalho quero perceber o quanto a música e a palavra se complementam. Sendo a ópera uma das artes mais completas e complexas, quero demonstrar o percurso que um cantor pode e deve fazer para encontrar a perfeita harmonia entre a linha vocal e a mensagem textual em que os compositores operáticos se inspiraram. Penso que um ator, ao representar, terá mais liberdade criativa do que um cantor. Este último deverá sempre respeitar a forma como o compositor interpretou determinado texto e, conseqüentemente, o musicou. A partir dos personagens que escolhi, pretendo estabelecer uma ponte entre o texto e a música, focando a minha atenção sobre o poeta/dramaturgo e a história da ópera oitocentista (pontos em comum entre os três diferentes personagens), mas também sobre o aparelho vocal e o modo como Desdemona, Romeo e Gertrude foram transportados vocalmente para a ópera.

Assim, depois de escolhidos os personagens e explicitada a ligação que têm em comum com a literatura de Shakespeare, procurei delinear uma estrutura o mais abrangente possível e, em cada capítulo, pretendi demonstrar tudo aquilo que pode e deve ser pesquisado por um cantor aquando do estudo de um personagem. Sendo a literatura a minha segunda paixão, não poderia deixar de incluir um capítulo dedicado à vida e obra do escritor William Shakespeare, onde se poderá perceber o contexto da sua vida, que influenciou a escrita e a criação dos personagens aqui focados. De seguida, encontrar-se-á uma entrevista à especialista shakespeariana Ana Luísa Amaral, que gentilmente disponibilizou o seu tempo para acrescentar valiosas informações a este trabalho, respondendo a algumas questões não só a respeito de Shakespeare, mas exprimindo também a sua visão das obras e personagens escolhidos.

Finalmente, ainda dentro deste tópico, faço um pequeno resumo de cada uma das tragédias (*Romeu e Julieta*, *Otelo* e *Hamlet*), bem como um levantamento de características de cada um dos personagens (Romeu, Desdemona e Gertrude), ao nível do teatro.

Os pontos 3. e 4. englobam maioritariamente o enquadramento histórico e técnico da ópera italiana e francesa oitocentistas, estando também presentes informações sobre o contributo prestado pelos compositores em questão: Bellini, Rossini e Thomas. No ponto 3., irei ainda salientar aspetos importantes para um cantor: qual o estilo e a fonética mais corretos para se cantar o repertório desta época em Itália e em França. O ponto 4., prosseguindo o objetivo de perceber dimensões mais práticas e técnicas, tão necessárias a um *performer*, sintetiza a forma como, neste contexto, funcionam o corpo e a voz, quais os mecanismos utilizados ou o que diferencia, por exemplo, um *mezzosoprano* de um *soprano*; e, mesmo dentro da voz de *mezzo*, coloca-se a questão de averiguar quais as características que acompanham esta vocalidade ou o que distingue um *mezzosoprano* rossiniano. A partir do ponto 5., decidi abordar as três óperas (*I Capuleti ed I Montecchi*, *Otello* e *Hamlet*) em diferentes capítulos, através dos seguintes tópicos: história da ópera em causa, contextualização e tradução de cada uma das árias escolhidas, abordagem técnica e musical de várias passagens dessas mesmas árias e, conseqüentemente, do personagem em foco e, por fim, são apresentados questionários que visaram atores e cantores, dando conta da sua experiência pessoal na peça/ópera/personagem em questão.

Passo também a explicar que as árias escolhidas são aquelas em que o personagem está mais presente vocalmente e em que dispõe de um momento mais solístico (não estando a interagir com outros). Em *I Capuleti ed I Montecchi*, escolhi ainda o recitativo/dueto “Ecco la tomba” entre Romeo e Giulietta, pois é um dos momentos mais fortes e marcantes da ópera, em que Romeo assume grande importância, como se de uma ária solística se tratasse. Quero também acrescentar que os questionários que desenvolvi com os atores Ana Mota Ferreira, Márcio Carneiro e com os cantores Jessica Pratt, Vivica Genaux e Ann-Kristin Jones foram enviados por *e-mail*, muito contribuindo para o enriquecimento desta dissertação, com outras perspetivas dos personagens e uma experiência mais próxima da que um dia poderá ser também a minha própria. Os atores João Reis e Emília Silvestre foram os únicos que conheci pessoalmente, tendo partilhado comigo valiosíssimas informações, que em muito acrescentaram ao presente trabalho.

Para finalizar, apresentarei as minhas conclusões e considerações finais, onde espero, em síntese, demonstrar o caminho necessário a percorrer desde o texto à música, dois mundos sempre em harmonia, principalmente no universo da ópera. É que Palavra e Música são uma só, e já Confúcio (filósofo e teórico chinês, 551 a.C. – 479 a.C.) defendia que “a aglutinação da poesia e da música”, que são a essência do Canto, “formam e aperfeiçoam o carácter de cada Homem” (Oliveira Lopes, 2011, p. 15).

“Análise de três personagens shakespearianos e a sua tradução na ópera oitocentista” será um complemento escrito da minha apresentação final, onde em recital apresentarei as cinco árias em análise, pretendendo mostrar a diversidade existente no repertório de um *mezzosoprano*. Assim, passando dos tão típicos personagens travestidos (Romeo) a outros mais jovens (Desdemona) ou maduros (Gertrude), tentarei explorar e delinear as características gerais de cada uma dessas distintas vocalidades, quer a nível propriamente vocal, quer a nível de comportamentos físicos e /ou psicológicos.

A aliança do teatro, da literatura, da poesia, da música e de tudo o que, na realidade, engloba uma ópera, salientando os vários pontos de pesquisa que deverão ser explorados por qualquer cantor que inicie a aprendizagem de um personagem- eis o objeto desta dissertação. Pretendo transmitir que, acima de tudo, quanto mais abrangentes e sistemáticos formos no que se refere à obra que iremos interpretar (saber a música, o texto, como apoiar, como colocar a voz, como articular, como colorir as passagens, mas também entender a história da ópera, a contextualização da época, recolher informações sobre o compositor, mantermo-nos mentalmente ativos e conscientes, entre outros aspetos), mais preparados estaremos para dar vida ao “nosso” personagem. Todo esse caminho trabalhoso que deve ser percorrido terá o seu culminar numa interpretação, sendo que o público deverá conseguir sentir essa ligação profunda com a obra em causa, com tudo o que ela implica. No fundo, foram todos esses fatores que, juntos, me fizeram escolher e acolher o canto como minha profissão e, assim, com esta dissertação, pretendo mostrar como o mundo da ópera pode ser tão fantástico e entusiasmante, mas também desafiador e exigente.

2. Shakespeare - vida e obra

Dado o meu trabalho se desenvolver em torno de três personagens operáticas que tiveram como base a inspiração shakespeariana, decidi dedicar um capítulo ao Bardo. Apesar de o meu foco principal ser a interpretação de Desdemona, Romeo e Gertrude na ópera, achei que seria interessante e completaria a minha pesquisa fazer uma contextualização de como esses personagens surgiram e qual a inspiração dos libretistas e dos compositores para a criação de *Otelo*, *I Capuleti ed I Montecchi* e *Hamlet*. Assim, o que se segue é a apresentação de traços essenciais da vida do grande poeta, dramaturgo e ator William Shakespeare, pois achei pertinente perceber um pouco da sua vida e obra, o que o inspirou na criação destes personagens, bem como todo o processo por que passaram Desdemona, Romeo e Gertrude, desde que viveram no teatro e renasceram nas óperas de Rossini, Bellini e Thomas.

Uma das figuras mais conhecidas em todo o mundo, venerado por intelectuais, mas também familiar àqueles que pouco conhecimento terão de literatura, William Shakespeare, grande escritor inglês, é ainda hoje considerado por muitos como “the father of english literature.” (Chaddha, 2016).

“Considered the greatest English-speaking writer in history and known as England’s national poet, William Shakespeare (1564-1616) has had more theatrical works performed than any other playwright.” (History, 2011).

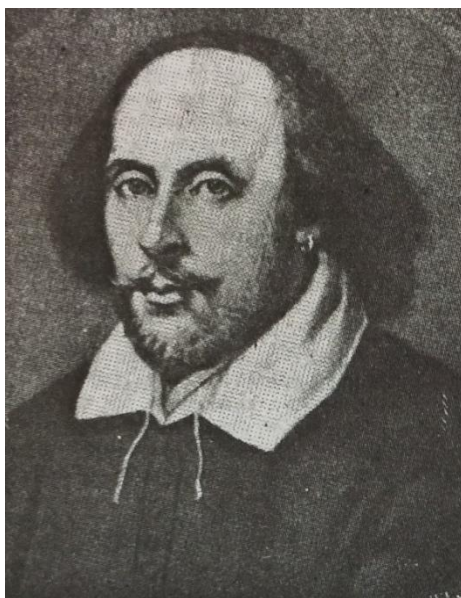


Figura 1 - Gravura Romântica de William Shakespeare (Castro, s.d.)

Apesar de todo o suposto conhecimento a respeito de Shakespeare como poeta, como dramaturgo, como artista, é um facto que toda a informação existente sobre esta figura enquanto cidadão inglês é bastante misteriosa. Devido talvez à vida muito simples que se pensa ter sido a do poeta antes de alcançar a fama, muitos creem que seria apenas alguém de uma classe social mais elevada, mas com um heterónimo: um fidalgo da corte, um Lorde, ou até mesmo um Conde. Pensar em tamanhas obras-primas escritas por um mero cidadão ou é motivo de inspiração ou é de desconfiar. Há ainda quem ponha mesmo em causa a existência de William Shakespeare como ser humano, como indivíduo. É, portanto, necessária cautela ao afirmar com convicção o que quer que seja a respeito de como Shakespeare viveu ou cresceu, pois entre certezas fundadas em fontes históricas e lendas baseadas em suposições encontramos certamente uma grande discrepância. Como referiu Ana Luísa Amaral (consultar capítulo 2.2.), “ele faz com a língua inglesa aquilo que Camões e Pessoa fazem com a língua portuguesa” e, numa ambiguidade suspensa entre mito e verdade, o que realmente aqui importa é o legado deixado na história da literatura, relativamente ao qual não importa a origem ou como veio até nós, mas sim que nos foi concedida a oportunidade de dele usufruir.

A primeira documentação histórica realmente existente encontra-se nos registos paroquiais da igreja de Holy Trinity em Stratford-upon-Avon, registando o batismo de Shakespeare a 26 de abril de 1564. Não há dados suficientes que comprovem o dia exato do seu nascimento, mas pensa-se que, na altura, os recém-nascidos fossem batizados três dias após a nascença. Por essa razão, supõe-se que William Shakespeare tenha nascido a 23 de abril, data desde há muito celebrada.

No ano de 1564 encontrar-nos-íamos, portanto, no reinado de Elisabeth I, a intitulada “Rainha Virgem” (RTP, 2005), por já seis longos anos, “numa Inglaterra ainda agitada pela crise da sucessão ao trono, rebeliões da nobreza contra a coroa, revoltas agrárias e disputas religiosas” (Cifarelli, 1981). Elisabeth I foi a última monarca da casa Tudor; filha do Rei Henrique VIII e de Ana Bolena, viveu, talvez, um dos reinados mais polémicos da História inglesa, na sequência dos acontecimentos que marcaram a vida de seu pai. Henrique VIII foi considerado um dos potenciais fundadores da Igreja Anglicana: ao ter pedido a anulação do seu casamento com Catarina de Aragão, e devido ao conflito que este assunto causou com o Papa Clemente VII, verificou-se uma rutura com a Igreja Católica Romana, deixando a Inglaterra independente de Roma, dando-se, portanto, lugar à nova religião Anglicana. Desta forma, e no contexto de um país sacrificado por duas grandes guerras- a Guerra dos Cem Anos (1339-1453) e a Guerra das Duas Rosas (1453-1485), viu-se também o fim da sociedade medieval, graças à revolução anticlerical, o que levou à ascensão da classe média, em que “o fidalgo, o mercador e o proprietário rural” (Cifarelli, 1981) seriam as três principais figuras na produtividade do país.

Filho de John Shakespeare e Mary Arden, pensa-se que William Shakespeare tenha sido, então, batizado e educado segundo a religião anglicana, tal qual os seus

sete irmãos (excetuando a primogénita do casal, que foi batizada segundo ainda a Igreja Católica Romana, aquando do reinado de Maria, *a Católica*). Pensa-se que a mãe de Shakespeare fosse uma mulher proveniente de uma família mais abastada – “uma das mais antigas e ilustres famílias aristocratas do Warwickshire” (Cifarelli, 1981); porém, John Shakespeare proviria talvez de uma família mais humilde de camponeses. Apesar disso, o seu pai era descrito como sendo uma pessoa ambiciosa e, na realidade, não estando satisfeito com a vida do campo, decide emigrar para Stratford, onde se chegou a fixar com a sua família, talvez numa casa em Henley Street, onde William Shakespeare viria a nascer. Stratford era uma cidade bem situada e que mostrava estar em crescimento económico, algo que provavelmente agradou a família Shakespeare.

"Naqueles tempos, Stratford era uma bela e próspera cidade que, graças à feliz posição geográfica entre Londres e os núcleos económicos de maior relevo da época – Birmingham, Coventry, Bristol – tinha assistido a um rápido incremento das actividades comerciais, havia muito, fonte principal da sua riqueza." (Cifarelli, 1981).

Tendo passado de luveiro e curtidor de peles a bailio¹, pensa-se que John Shakespeare terá tido um papel importante, na altura, para o crescimento de Stratford, o que também levou a que ambos os pais do poeta tenham ascendido cultural e socialmente. Esta circunstância conduz-nos ao próximo ponto deste texto: a educação de Shakespeare.

Segundo algumas obras, a educação de William Shakespeare terá sido maioritariamente religiosa, tal qual era o considerado “normal” na altura. As crianças começavam por aprender a ler e a escrever com apenas quatro ou cinco anos de idade, tomando, a partir desse momento, contacto com o Catecismo. Depois disso, frequentavam a chamada *grammar-school*, o equivalente à escola primária, onde os alunos leriam obras complexas de pensadores, filósofos e poetas latinos e gregos, até por volta dos 15 anos de idade. Pensa-se, portanto, que Shakespeare tenha tido a oportunidade de adquirir essa mesma educação, tendo mesmo, *a posteriori*, passado por estudos mais avançados, já numa escola superior. Uma vez mais, saliento que não é possível confirmar tais afirmações quanto à educação base de William Shakespeare, mas, devido ao facto de o autor ter apresentado o mundo com uma obra tão rica, será difícil imaginar que o seu conhecimento proviesse simplesmente do talento.

Já na altura, as Universidades de Cambridge e Oxford eram o centro de estudo dos mais diversos artistas e intelectuais, o que constitui mais uma prova da passagem de uma sociedade medieval para uma outra mais aberta e modernizada.

¹ O equivalente a um Presidente da Câmara nos dias de hoje; era o magistrado mais importante da cidade.

Foi então no reinado de Elisabeth que estas instituições, outrora decaídas em frequência e riqueza, reencontraram o seu antigo esplendor. Em suma, pensa-se que William Shakespeare terá tido uma educação bastante completa e, voltando ao tema da religião, apesar de ter sido batizado e criado consoante a Igreja Anglicana, é também possível que o jovem William tenha tido algum contacto com a Igreja Católica Romana, “como está demonstrado pelo evidente conhecimento do culto e da mentalidade católica que transparece nas suas obras” (Cifarelli, 1981). Além disso, o condado de Warwick, de que Stratford fazia parte, era considerado como a “cidadela do catolicismo” (Cifarelli, 1981)- logo, existiria certamente ainda alguma “tensão” entre aqueles que se manteriam para sempre fiéis à Igreja Católica e aqueles que se converteram à então Igreja Anglicana.

Uma vez mais, não se saberá precisar quando é que Shakespeare terá começado a sua atividade de representação e a tomar contacto com o mundo do teatro, mas pensa-se que, já a partir de 1575, aquando dos festejos organizados em honra da rainha Elisabeth I no castelo de Kenilworth, tenha podido assistir à então *Companhia da Rainha*, declarada, mais tarde (1583), como sendo “a melhor de Londres” (Cifarelli, 1981). Pensa-se ainda que Shakespeare terá, ainda em Stratford, aprendido a arte de luveiro com o seu pai, pois houve, provavelmente, anos economicamente difíceis, o que poderá ter levado ao investimento no negócio da família. Devemos acrescentar que, entre 1585 e 1592, não existe documentação alguma no que toca à vida do poeta, sabendo-se apenas que esteve em Londres, onde ocorrerá o apogeu da sua vida artística, desenvolvendo trabalhos inicialmente como ator, função essa que irá deixar mais tarde, para se dedicar exclusivamente à dramaturgia e à criação de novas peças.

Em 1582, com apenas 18 anos de idade, Shakespeare casa-se com Anne Hathaway, filha de um caseiro, oito anos mais velha. Não me querendo alargar muito neste tópico, especula-se que o casamento não tenha sido dos mais felizes. Esta e muitas outras informações acerca da vida de William Shakespeare são aferidas de acordo com algumas passagens por ele escritas nas suas peças teatrais ou outros textos. Em relação a Hathaway, encontramos várias possíveis alusões ao seu desconforto no relacionamento, talvez derivado à diferença de idades. Em 1583 o casal dá à luz a sua primeira filha, Susanna, e, dois anos depois, nascem os gémeos Hamnet e Judith.

Já no final do século, Shakespeare estabelece a sua vida artística em Londres, cidade imersa numa cultura que era, mais do que nunca, “a síntese de velho e novo, de tradição e progresso” (Cifarelli, 1981). Também a música e a poesia teriam grande desenvolvimento, sendo em especial a música vocal uma das mais florescentes e requintadas formas de expressão. Consistia, geralmente, em madrigais com múltiplas vozes ou árias a solo com acompanhamento de alaúde. Onde havia músicos e atores dispostos a trabalhar, vários eram os locais que se improvisavam para a *performance*. Por essa razão, sabe-se que, antes da criação de teatros como hoje os conhecemos, foram espaços como estalagens improvisadas

com palcos e camarotes as primeiras estruturas públicas a abrir portas às representações. Erguem-se, entre 1576 e 1596, os quatro teatros londrinos da época: *Theatre* (1576), *Curtain* (1577), *Rose* (1587) e *Swan* (1596), que serão palco de muitas apresentações de William Shakespeare e da Companhia do Lorde Camarista, onde ele exercia a profissão de ator. Com o incremento das representações, a partir de 1572, as várias companhias teatrais procuravam a proteção de um nobre da corte e, numa Inglaterra já há muito desprendida dos costumes da Idade Média e onde a declamação existia somente com finalidade religiosa, passar-se-á, assim, também à criação de outros géneros teatrais.

A partir de 1603, pensa-se que Shakespeare tenha deixado a representação em segundo plano, para se dedicar exclusivamente à produção de obras. Não obstante, ainda nos anos de 1593/94, produz o seu primeiro poema, de nome *Vénus e Adónis*, obra de carácter erótico-mitológico, dedicada ao jovem Henry Wriothesley². E, assim, Shakespeare começa a ganhar fama, tornando-se, segundo G. E. Bentley, “o mais completo homem de teatro do seu tempo” (Cifarelli, 1981).

*Johannes Factotum*³, antes de 1594, já teria escrito *A Comédia dos Equívocos*, *A Fera Amansada*, *Os Dois Cavaleiros de Verona*, *Penas de Amor Perdidas*, *Henrique VI*, *Ricardo III* e *Tito Andronico*. Entretanto, a Companhia do Lorde Camarista, onde Shakespeare investira já grande parte do seu tempo, estava a atravessar uma fase difícil, o que levou ao encerramento do *Theatre*. Mas é assim que, em dezembro de 1598, se dá a conhecer o até hoje tão aclamado *Globo*, novo teatro reconstruído no Bankside. Foi neste contexto fundada uma sociedade que incluía membros da Companhia do Lorde Camarista, entre os quais estaria William Shakespeare, de forma a se poder suportar o peso deste investimento. O trabalho fluía para o Bardo, tornando-se ele dramaturgo fixo da Companhia, numa época em que eram produzidas, em média, duas obras por ano no *Globo*. Apesar disso, William Shakespeare apresenta-nos, entre 1594 e 1601, as obras *Ricardo II*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Romeu e Julieta*, *O Mercador de Veneza*, *Tudo Está bem quando Acaba bem*, *Eduardo III*, *Henrique IV*, *Júlio César*, *Muito Barulho para Nada*, *Henrique V*, *Como Quiser*, *A Décima Segunda Noite*, *As Alegres Comadres de Windsor*, *A Fénix e a Rola* e *Hamlet*.

Naquela a que se poderá chamar de terceira fase da vida de Shakespeare, encontramos mencionada a rivalidade existente entre este e Ben Jonson. Segundo especulações, a principal discrepância entre os dois residia na diversidade da sua formação cultural, o que vem “destruir”, em parte, a ideia de que Shakespeare teve uma formação completa (como referido anteriormente, muitas das informações a respeito do poeta são especuladas a partir das suas obras, não havendo por isso grande fundamento histórico a respeito dos factos da sua vida).

² Terceiro conde de Southampton e barão de Titchfield. Tornou-se também mecenas de William Shakespeare.

³ Um “faz-tudo”; pessoa com múltiplas habilidades, mas que nunca se especializa em coisa alguma.

“Classicista e erudito, Jonson era um teórico da poesia, ligado a esquemas precisos e predeterminados; pelo contrário, Shakespeare evoluíra não tanto no âmbito de uma academia mas bem mais através de um temperamento artístico versátil e elástico, capaz de readaptar cada regra ao uso sem nunca se submeter ao vínculo imposto por um esquema pré-constituído.” (Cifarelli, 1981).

Rivalidades à parte, tanto Shakespeare como Jonson eram e são considerados “mestres do drama isabelino” (Cifarelli, 1981). No entanto, era notório o caminho traçado por cada um. Enquanto Shakespeare caminhava um pouco mais no seguimento da linha isabelina, onde dominava o gosto pela tragédia, pelo horror, pela vingança, pelo sobrenatural, Jonson, por sua vez, criticava “a tosca e confusa irregularidade do teatro isabelino e a falta de respeito pelas unidades aristotélicas de local, tempo e acção” (Cifarelli, 1981). Mas, se por um lado, o público inglês pedia o horror, o cruel, a loucura, por outro a necessidade do cómico estava latente. Passou, portanto, a existir uma tradição de um espetáculo dentro de outro espetáculo, quase como se houvesse a necessidade de um antídoto, a expressar-se nos intervalos do espetáculo principal, criando-se, assim, uma ambiguidade entre tragédia e comédia. É também importante referir que, tal como na Idade Média, os personagens teatrais eram todos representados por homens, tendo-se conhecimento da presença de uma atriz feminina num dos dramas shakespearianos apenas em 1660, no papel de Desdemona, em *Otelo*. Em suma, o teatro isabelino, acima de tudo, pretendia fundir o drama teatral com a poesia, traduzidos pela perfeita dicção, pela declamação, pela pura beleza poética e pelo contributo e dedicação dos actores. Ou seja, tudo o que existia como “extra”, quer a nível cénico, quer mesmo a nível visual, não era apresentado como algo muito importante, sendo que a localização temporal das obras, por exemplo, era sugerida maioritariamente pelas falas dos personagens – “Juro-te, amada minha, pelos raios de luar que prateiam as copas destas árvores...” - demonstra-se aqui ao espetador que é de noite (Editora Ediclube, 1990, p. 321).

A 2 de março de 1603, Elisabeth I morre, deixando a coroa a Jaime VI da Escócia, ou, como ficou oficialmente designado, Jaime I de Inglaterra. Termina assim o reinado da dinastia Tudor, dando lugar à casa Stuart. Com o novo reinado, a Companhia do Lorde Camarista passa a assumir o nome de “Homens do Rei” (Cifarelli, 1981), pois, sendo um apaixonado por espetáculos teatrais, Jaime I emitira um diploma real que permitia as companhias teatrais de se apresentarem livremente, tendo dado especial proteção à Companhia Camarista.

Aquando da transição entre a morte de Elisabeth I e a subida ao trono de Jaime I, e até ao final da sua vida, Shakespeare escreve talvez as suas obras mais dramáticas, sendo elas: *Otelo*, *O Rei Lear*, *Macbeth*, *António e Cleópatra*, *Péricles*, *Coriolano*, *Cimbelino*, *A Tempestade* e *Henrique VII*. Afirma-se ainda que, nos seus

dramas históricos, Shakespeare reúne mais de três séculos de História inglesa, algo bastante em voga na época, espelhando episódios dessa História que, na sua transposição dramática, começou no ano de 1199 – época retratada na sua obra *O Rei João* – e vai até ao seu último drama, *Henrique VIII*.

“No seus textos dramáticos, Shakespeare muitas vezes tratou de temas históricos: quer os mais intimamente ligados a momentos especiais da história inglesa, quer aqueles que, pelo substancial simbolismo dos acontecimentos, permitiam representar o passado histórico da Humanidade.” (Cifarelli, 1981).

Foi também no reinado de Jaime I que a então Companhia dos Homens do Rei toma posse do *Teatro de Blackfriars*, um espaço bem mais pequeno do que o *Globo*, mas que passou a ser muito utilizado para representações mais íntimas, dedicadas a uma elite, já que o preço nesse teatro era seis vezes maior do que o do *Globo*, que passaria a ser sobretudo utilizado nos meses de verão.



Figura 2 - Imagem do Teatro *Globo* antes do incêndio (Cifarelli, 1981)

Em junho de 1613, no *Globo*, um efeito de fogo usado no espetáculo, aquando de uma representação de *Henrique VIII*, pega fogo ao teto de palha, levando à destruição do teatro. Apesar da sua rápida reconstrução, podemos dizer que este acontecimento marcará talvez o afastamento de Shakespeare. A partir desta altura, pensa-se que William Shakespeare tenha voltado novamente para Stratford, levando uma vida calma e tranquila. Viria a falecer três anos depois, a 23 de abril de 1616, deixando os seus bens em testamento às filhas, à esposa, a vários amigos, à irmã e até aos pobres de Stratford, mas o legado é bem maior para todo o mundo da literatura e das artes cénicas.

Cito aqui as obras mais conhecidas de William Shakespeare, que chegaram até nós e que hoje servem de inspiração a vários escritores, pensadores e leitores. As obras sublinhadas a **negrito** são aquelas que fazem parte do tema deste trabalho e também as que foram escritas na mesma altura. Delineiam a fase correspondente da vida de Shakespeare, demonstram ainda o estado de Inglaterra nessa altura e são títulos com grande impacto perante o público. Para além dessas, as obras a **negrito** e com um * são as que tiveram adaptação para a ópera ou que foram igualmente musicadas. Entre parêntesis cito o nome da ópera e o respetivo compositor, o qual se inspirou na obra shakespeariana.

A obra de Shakespeare:

Tito Andrónico, 1589

Henrique VI, 1588-1592

A Comédia dos Enganos, 1591

Os Dois Fidalgos de Verona, 1592

Trabalhos de Amor Perdidos, 1592

A Fera Amansada, 1592

Vénus e Adónis, 1593

Ricardo III, 1593

A Violação de Lucrecia, 1594

Romeu e Julieta, 1595* (*Roméo et Juliette*, Charles Gounod; *I Capuleti ed I Montecchi*, Vincenzo Bellini)

Ricardo II, 1595

Sonetos, 1595

Sonho de Uma Noite de Verão, 1596* (*The Fairy Quenn*, Henry Purcell; *A Midsummer Night's Dream*, Benjamin Britten; *The Enchanted Island*, Händel, Rameau, Vivaldi)

Vida e Morte do Rei João, 1596

O Mercador de Veneza, 1596

Henrique IV, 1596-1599 (2 partes)* (*Falstaff*, Giuseppe Verdi)

Muito Barulho para Nada, 1598

Sonetos para Diferentes Notas de Música, 1598

Henrique V, 1598

Queixumes de Uma Amante e O Peregrino Apaixonado, 1599

Júlio César, 1599

Como Lhe Agradar, 1599

Noite de Reis ou A Décima Segunda Noite, 1600

Hamlet, 1601* (*Hamlet*, Ambroise Thomas)

As Alegres Comadres de Windsor, 1601* (*Falstaff*, Giuseppe Verdi;

Troilo e Vrésida, 1602

Bem Está o que Bem Acaba ou Tudo Está Bem Quando Acaba Bem, 1603

Medida por Medida, 1604

Otelo, 1604* (*Othello*, Gioachino Rossini)

O Rei Lear, 1605

Macbeth, 1606* (*Macbeth*, Giuseppe Verdi)

António e Cleópatra, 1607* (*Antony and Cleopatra*, Samuel Barber)

Coriolano, 1607

Timon de Atenas, 1608

Péricles, 1608

Cimbelino, 1609

Conto de Inverno, 1610

A Tempestade, 1612* (*The Tempest*, Thomas Adès; *The Enchanted Island*,
Händel, Rameau, Vivaldi)

Henrique VIII, 1613

2.1. Os personagens: Desdemona, Romeu e Gertrude à luz de Shakespeare

Decidi dedicar um capítulo exclusivamente às obras e personagens em análise, de forma a compreendê-los antes de mais no contexto shakespeariano, para mais tarde proceder à sua comparação com a ópera que lhe corresponde. Com isto, não está em causa a inspiração dos libretistas, que poderá ser ou não, como veremos nos capítulos seguintes, a verdadeira influência para a escrita de *I Capuleti ed I Montecchi*, *Otelo* e *Hamlet*.

Encontram-se de seguida resumidas as obras *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Hamlet* e as características dos personagens Desdemona, Romeu e Gertrude, do ponto de vista teatral. (Grande parte dos adjetivos encontrados para cada uma delas foram retirados textualmente das tragédias de William Shakespeare– consultar bibliografia).

“Muitas óperas foram inspiradas em peças de Shakespeare ou nas mesmas fontes utilizadas pelo dramaturgo inglês. Alguns especialistas falam em 180 títulos; outros, em 300. Aventuraram-se por esta seara Britten, Berlioz e Gounod, entre outros.” (Prikladnicki, 2013).

Otelo

Com *Otelo*, fazem-se emergir “os riscos ligados a um amor que agita os seus limites étnicos e se aventura no contacto com um mundo diferente do seu.” (Cifarelli, 1981). Originalmente intitulada *O Mouro de Veneza*, esta é uma história inspirada na já conhecida novela de Giraldo Cinthio (1504/1573, novelista e poeta italiano), levada a cena pela primeira vez a 1 de novembro de 1604.

Tal como já era habitual e típico, os enredos de Shakespeare apresentam as características da escrita do período isabelino, em que as tramas são complexas e apresentam imensos personagens. *Otelo* não será exceção, sendo que, para além dos personagens principais comuns a todas as adaptações, quer para o teatro, quer para a ópera, como Desdemona, Otelo, Iago e Rodrigo, teremos também o Doge de Veneza, Brabâncio (pai de Desdemona, conhecido por Elmiro na ópera), Graciano (irmão de Brabâncio), Ludovico (primo de Brabâncio), Cássio (tenente de Otelo), Montano (predecessor de Otelo no governo de Chipre), Emília (mulher de Iago e conselheira de Desdemona), Branca (barregã de Cássio), um bobo e outros personagens que integram a multidão.

O *plot* com 5 atos dá-se em Veneza e os primeiros a entrar em cena são Rodrigo e Iago, que testemunham secretamente o casamento oculto entre Desdemona e Otelo. Enquanto Rodrigo, com sentimentos amorosos por Desdemona, assiste a esta situação com raiva e amargura, já Iago vê em tudo isto uma oportunidade de tramar o Mouro, em parte por vingança, pois Otelo concedeu a Cássio o posto de 1º tenente, enquanto ele permanece como 2º tenente, em parte por pura maldade. Posto isto, correm ambos para a entrada da casa de Brabâncio, gritando palavras de infidelidade, tornando público o que outrora era secreto. Brabâncio põe todos os seus séquitos em busca de Desdemona e, entretanto, pede uma audiência com o Doge, na qual Otelo é confrontado. Depois de confirmada toda a situação dos amantes, Brabâncio retira-se. O Doge pede a Otelo que parta para a batalha que se trava entre Chipre e os turcos e é também autorizado a Desdemona que o acompanhe. Entretanto, Iago continua o seu plano malvado de conspiração.

Cássio e Otelo, que voltam da batalha vencida contra os turcos, chegam ao porto de Chipre. Iago começa o seu jogo maquiavélico, conspirando através de falsas acusações, sugerindo a Rodrigo estar Desdemona enamorada de Cássio e mostrar-se infiel ao Mouro. Ao usar Rodrigo como isco, fazendo sempre o possível para manter a sua própria imagem imaculada, Iago incentiva Cássio a beber; atizado por Rodrigo, cai numa armadilha que o fará ser expulso do seu cargo por Otelo. Posto isto, em tom amigável, Iago alimenta esperanças em Cássio de que, ao falar com Desdemona, ela poderá ajudá-lo a reconquistar a confiança do Mouro. Por intermédio de Emília, Cássio tem algumas conversas com Desdemona, na esperança de que ela interceda em seu nome. Em várias situações, Desdemona tenta conversar com Otelo a respeito do seu outrora tão fiel conselheiro, mas sem grandes resultados. Iago tira proveito da situação e, usando essa proximidade criada por motivos tão puros, entre Cássio e Desdemona, “enfeitiça” Otelo com

mentiras, desconfianças e falsos testemunhos. A partir deste momento, vemos como “esta peça oferece um fantástico retrato de um *arch-villain* e o astuto estudo psicológico da natureza do mal.” (Dover Thrift Editions 1996). Cada vez mais convencido e enlouquecido pelas palavras de Iago, Otelo pede-lhe que elabore um plano para a morte de Cássio. Como mais uma “prova” para a suposta traição de Desdemona com o primitivo 1º tenente, Iago pede a Emília que roube o precioso lenço da sua senhora, primeiro presente oferecido pelo Mouro- Iago usa-lo-á para incriminar Cássio, pondo-o na sua posse.

A criação do “monstro” Iago continua, e quem conhecia Otelo como sendo uma boa alma, visto por Desdemona como um marido nada ciumento e “... incapaz de desconfianças e isento das baixezas que só têm as criaturas ciosas...” (Castro, 1999), verá agora que até mesmo a alma mais pura poderá ser levada à morte e ruína quando há desconfiança desmedida. O comportamento alterado de Otelo começa a ser visível aos olhos dos restantes membros da corte, principalmente quando ele esbofeteia Desdemona e é repreendido por Ludovico. Otelo tenta que Desdemona admita a sua traição mas, surpreendida, ela nada pode admitir, por não entender o que se está a passar. Iago, uma vez mais, usa Rodrigo para conseguir os seus objetivos e pede-lhe que mate Cássio. No final do 4º ato, Desdemona retira-se para dormir a mando de Otelo e, em tom melancólico e desiludido, canta a canção do salgueiro que não lhe sai da cabeça, e que pensa ser um presságio da sua morte.

Finalmente, no 5º ato, Rodrigo desencadeia uma disputa com Cássio. Rodrigo é então brutalmente ferido mas, sem poder aceitar a sobrevivência de Cássio, Iago apunhala-o pelas costas, como um covarde faria, ferindo-o na perna. Com toda a algazarra, quando Ludovico e outros personagens aparecem e vêem o sucedido, Iago faz-se de desentendido e culpabiliza Rodrigo pelos acontecimentos, incriminando ainda Branca de ter envenenado Cássio. Entretanto, Desdemona, que adormecera no seu leito de beleza e inocência, é sobressaltada pela presença do Mouro que, mesmo depois de todos os pedidos de misericórdia, é morta por asfixia. Minutos depois, Emília entra no quarto de Desdemona e apercebe-se do que acontecera. Ela será um personagem fulcral no final da história, quando finalmente consegue ligar todos os pontos e aperceber-se de que tudo isto não passou de um esquema malicioso por parte de Iago. Ao ser confrontado com as acusações, Iago mata a mulher e Otelo, sentindo-se completamente enganado, fá-lo confessar os seus crimes, ao que ele responde, da forma o mais maquiavélica possível: “You know what you know” (Castro, 1999). Otelo suicida-se e Cássio sucede-lhe no governo de Chipre.

Desdemona

Através do resumo da trama e dos sucessivos acontecimentos que levaram ao infeliz final sangrento, apercebemo-nos que Desdemona não é apenas aquilo que aparenta ser, principalmente aos olhos do pai: uma menina indefesa, crua, virginal, pura. Mesmo sendo tudo isso, é muito mais. É alguém que vai até ao fim quando ama, que luta pelos seus ideais e mostra uma postura determinada e corajosa. Ora, para se apaixonar pelo Mouro, um homem guerreiro, forte e de espírito aventureiro, há que gostar verdadeiramente da aventura, amar verdadeiramente sem rótulos e sem as fortes barreiras impostas, principalmente numa sociedade

como a de 1570. Desdemona “é investida por um erotismo a seu modo perverso; é ela a aceitar a relação com o “diferente” violando os tabus sexuais, e é sempre ela, enigmática figura, a excitar Otelo que a sente demasiado mulher, taciturna e sensual, obediente mas obstinada...” (Cifarelli, 1981).

“Donzela”, “terna”, “bela”, “feliz”, “oposta ao matrimónio” (ou seja, queria fugir daquilo que era na altura considerado o padrão da sociedade), “tímida”, “de espírito tão tranquilo e repousado”, “ao menor movimento de si própria corava” (opinião de Brabâncio), “jovem”, “divina”, “gentil”, “formosa guerreira”, “deliciosa mulher”, “criatura muito mimosa e delicada”, “olhos tentadores”, “modesta”, “perfeita”, “franca”, “benévola”, “propícia e abençoada índole”, “bondosa”, “virtuosa”, “generosa”, “doce”, “fala com facilidade” (eloquente), “canta, toca e dança” (talentosa), “aprecia a boa mesa”, “gosta de sociedade” (sociável), “honestas”, “digna”, “anjo”, “celestialmente leal”.⁴ – em suma, todo um conjunto de expressões e qualificativos que permitem concluir que Desdemona é uma mulher, acima de tudo, brilhante, no sentido em que a sua aura de pureza e seriedade para com o amor que sentia a faz brilhar no seu esplendor, nunca demonstrando ser quem ela não é.

“Mais uma vez é em torno da figura feminina que se evidencia a variedade das funções de que dependem ou a perdição ou a salvação; se, por um lado, como consequência da secularização do drama religioso, a heroína substitui a Virgem na intercessão do perdão, por outro assume também, em certos casos, a imagem fatal e pagã da divindade guardiã de uma sociedade matriarcal que para si reivindica o direito da escolha do amante.” (Cifarelli, 1981).

Romeu e Julieta

Romeu e Julieta partiu de um poema italiano composto por Matteo Bandello que, mais tarde, em 1559, foi adaptado e traduzido para o francês por Boisteau e Belleforest, com o título *Histoire de Deux Amants*. Posteriormente houve ainda uma outra tradução para o inglês, feita em 1562 (*Romeus and Juliet*) por Arthur Brooke, que serviu de inspiração a Shakespeare para o seu drama, escrito entre os anos de 1591 e 1595. *Romeu e Julieta* foi apresentado pela primeira vez em 1595 e publicado em 1597.

Sem dúvida a história de amor mais famosa de todos os tempos, “é também uma história de poder, é uma peça atualíssima sobre a linguagem.” (consultar entrevista a Ana Luísa Amaral, capítulo 2.2.). *Romeu e Julieta*, com umas alterações aqui e umas adaptações ali, serviu de libreto a muitas peças, histórias, filmes, óperas e até bailados. Para além dos dois amantes – Romeu, filho de Montéquio, e Julieta, filha de Capuleto – conta também com os personagens Escala, príncipe de Verona e seu parente Paris; Montéquio, Capuleto e as respetivas Senhoras; Mercúrio, amigo de Romeu; Benvólio, sobrinho de Montéquio; Tebaldo, sobrinho de Capuleto; Frei Lourenço, amigo de Romeu e de Julieta; a ama de Julieta e vários

⁴ Adjetivos e qualidades de Desdemona, descritas por vários personagens ao longo da obra - Otelo, Cássio, Brabâncio, Emília. Encontram-se por ordem cronológica no texto (Castro, 1999).

outros personagens, que ora competem junto dos Montéquio ora junto dos Capuleto.

Com 5 atos, *Romeu e Julieta* representa uma feroz batalha entre duas famílias – os Montéquio e os Capuleto – que durava há já demasiado tempo.

“Na formosa Verona, que foi teatro destes amores, duas famílias rivais, igualmente nobres, haviam derramdo muito sangue inocente, pelos seus ódios mútuos. Seus filhos, sem culpas, pagaram as penas destes rancores que causaram a sua morte e o fim do seu triste amor.” (Editora Ediclube, 1990).

Um das dessas disputas dá mote ao início da tragédia, a qual o Príncipe termina, ameaçando com pena de morte quem voltar a guerrear nas ruas de Verona. Romeu aparece mais tarde, muito desanimado por não ser correspondido por Rosina, uma mulher pela qual está apaixonado. Em última tentativa, juntamente com Benvólio, infiltra-se numa festa dada no palácio dos Capuleto, onde estaria Rosina. Mas o destino inesperadamente bate à porta e Romeu avista Julieta. Sem se aperceber de quem ela é, segue-a durante toda a festa. Quando os olhares de ambos se cruzam e a curiosidade fala mais alto, trocam secretamente um beijo. Quando a festa termina e ambos descobrem que pertencem a casas inimigas, ficam desolados - “Amor nascido do ódio, bem depressa te vi sem te conhecer! Muito tarde te conheci! Quer a minha negra sorte que dedique o meu amor ao único homem a quem devo odiar.” (Editora Ediclube, 1990, p. 315). Mas Romeu não consegue esquecer aquela que roubou o seu coração e, à noite, volta a casa dos Capuleti, onde encontra Julieta, que mostra corresponder ao seu amor.

Frei Lourenço, amigo de ambos, com a ajuda da ama de Julieta, casa-os em segredo. Mais tarde, uma nova luta entre Montéquios e Capuletos se inicia. Desta vez entre Tebaldo, primo de Julieta, e Mercúrio, amigo íntimo de Romeu. Mesmo depois de todos os esforços feitos por Romeu para impedir o duelo, os dois lutam e Mercúrio é morto por Tebaldo. Romeu, furioso com a situação, acaba também por matar Tebaldo, sendo por isso desterrado de Verona. Entretanto Capuleto, pai de Julieta tenta casá-la com Paris, mas ela recusa e pede a Frei Lourenço que a ajude com alguma solução. O frade, querendo ajudar o jovem casal, dá a Julieta um preparado que a fará parecer morta. Envia uma carta a Romeu a informá-lo do seu plano, para que, quando Julieta acordasse, eles pudessem fugir juntos. Mas a carta não chega ao seu destino. Romeu, sabendo da suposta morte de Julieta e dirigindo-se à sua tumba, encontra Paris, que teria ido chorar a morte da noiva prometida. Os dois lutam e Paris é morto por Romeu. Este último, ao ver a sua esposa “morta”, envenena-se e morre. Finalmente, mas tarde de mais, Julieta acorda e, ao ver o seu amor morto, mata-se com o punhal de Romeu. O frade chega ao local e, vendo a desgraça causada, foge. Toda a Verona fica em choque com a tragédia e o Príncipe pede que um tal infortúnio seja visto como um castigo por todas as guerras vividas há já tanto tempo pelas duas famílias. Capuletos e Montéquios reconciliam-se.

Romeu

Poder-se-á perceber que Romeu é um rapaz no auge da sua juventude, belo, enérgico, apaixonado e inconstante – “Vede como morre no peito de Romeu a antiga paixão, e como uma paixão nova a substitui. Julieta vem eclipsar com a sua luz a beleza que a Romeu matava de amores.” (Editora Ediclube, 1990). A história passa-se por volta do século XIII, numa sociedade em que a mulher não tinha direito à escolha e onde o casamento era visto meramente como uma união política entre duas famílias- “O matrimónio é visto não como o coroamento de um “amor puro” mas, pelo contrário, como vantajosa aliança entre duas famílias.” (Cifarelli, 1981). Romeu, sendo muito novo, vivia a chamada utopia do amor. Como referiu Ana Luísa Amaral (ver capítulo 2.2.), “inscreve-se a ela [Julieta] e a ele mesmo numa espécie de espaço utópico, fechado, de onde é impossível sair, a não ser através da morte; eles estão condenados desde o início a morrer”.

“Enquanto nas tragédias políticas vítimas e perseguidores eram todos homens adultos, nas tragédias da paixão é a juventude a lutar contra as opressões de ordem social.” (Cifarelli, 1981).

Num amor rápido, fugaz e impermanente, vemos também que Shakespeare faz uso das imagens onde a luz parece sempre ter um papel predominante, tal como a Lua, quase que indicando a luminosidade e a pureza do amor.

Do meu ponto de vista, ao estudar o personagem Romeo, penso que o seu carácter bélico e aventureiro não foi difícil de encontrar. Mas, como referiu a entrevistada Ana Luísa Amaral, “Romeu é um rapaz bélico, aguerrido, que tem o seu grupo masculino bem montado” (consultar capítulo 2.2.), e isso é bastante visível, quer na escrita de Shakespeare, quer na música de Bellini. Sendo jovem e do sexo masculino, não demonstra medo em ser quem é, em demonstrar o seu contentamento ou as suas fragilidades, ao contrário do sexo feminino, que, principalmente na época em questão, tinha de ser muito mais contido e não podia manifestar grandes opiniões. Por essa razão, e sendo para mais de uma família nobre, Romeo aparenta ser exatamente aquilo que é. Tem uma enorme vontade de amar e de ser amado e, tal como qualquer adolescente, é de extremos o seu comportamento. Tudo é amor, beleza, felicidade, fulgor, mas também drama, tragédia e morte.

Apesar de tudo isto, posso concluir que parece ser um jovem com um bom coração e boas intenções, que não gosta de criar conflitos nem é agressivo. Simplesmente reage conforme a época em que vive; sentindo que alguém que ama está a ser injustiçado ou magoado, vai em seu socorro com todo o ímpeto. De carácter forte e confiante tanto na sua beleza como no seu poder de persuasão, Romeu luta até ao fim por aquilo que quer. Aliás, foi a sua capacidade de persuasão que fez Frei Lourenço ajudá-lo em primeira mão e também foi essa mesma persuasão, teimosia e ímpeto próprios da idade que o fizeram tomar decisões que jamais teriam retorno.

Hamlet

Tragédia em 5 atos, foi escrita em 1602 e publicada no ano seguinte. Se *Romeu e Julieta* ficou marcado pela tão dramática história de amor, revivida em tantas e variadas formas de arte, *Hamlet* tornou-se quase um hino da literatura clássica. Conhecida por todos como a grande obra escrita pelo Bardo, na realidade teve como fontes de inspiração a *História Dinamarquesa*, escrita por Saxo Grammaticus (escritor dinamarquês da era medieval) e as *Histórias Trágicas*, de François de Belleforest (autor francês da Renascença).

Os personagens apresentados nesta trama são Cláudio, rei da Dinamarca e tio de Hamlet; Gertrude, rainha da Dinamarca; Hamlet, príncipe e filho de Gertrude; Fortimbrás, príncipe da Noruega; A sombra do rei Hamlet, pai de Hamlet e irmão de Cláudio; Polónio, camareiro do palácio; Laertes e Ofélia, filhos de Polónio; Horácio, amigo de Hamlet; Reinaldo, criado de Polónio; Voltiman, Cornélio, Ricardo, Guilherme e Henrique, soldados; Francisco, Bernardo e Marcelo, cortesãos, entre outros personagens figurantes, como damas, padres, guardas, cavaleiros, entre outros.

A história desenrola-se no palácio e nos arredores da cidade de Elsenor, na Dinamarca. Bernardo e Francisco, dois cortesãos que estariam de vigia durante a noite no palácio, juram a Horácio ter visto o que pensam ser o fantasma do Rei Hamlet, morto há pouco mais de um mês, envenenado por uma serpente. Horácio, testemunhando por ele mesmo o acontecimento, conta a Hamlet que, ao encontrar-se com o fantasma numa dessas noites, este lhe conta notícias perturbadoras. O seu pai foi afinal morto pelo próprio irmão enquanto dormia, roubando-lhe a vida, a coroa e a esposa: “Foi assim que, estando a dormir, perdi, às mãos de meu próprio irmão, a coroa, a vida e minha mulher, tudo ao mesmo tempo.” (Editora Ediclube, 1990, p. 44). Entretanto, Laertes parte em viagem e aconselha a irmã, Ofélia, que confessa os cortejos que tem recebido da parte de Hamlet.

Hamlet encontra-se imensamente revoltado com o facto de a própria mãe ter casado tão prontamente com o seu tio Claudius – “Ainda não tinham arrefecido os manjares preparados para o convite de luto, quando foram servidos nas mesas da boda...” (Editora Ediclube, 1990, p. 31). Devido ao seu estranho comportamento, Gertrude e Cláudio começam a desconfiar que Hamlet saiba alguma coisa a respeito da morte do pai e pedem a alguns soldados, próximos de Hamlet, que tentem perceber o que se passa. Entretanto, Polónio declara que o comportamento do Príncipe é apenas amoroso, por não estar a ser correspondido por Ofélia. Apesar de ela gostar do jovem Príncipe, o pai ordena-lhe que se afaste, por serem de faixas sociais distintas. Hamlet, num drama que faz representar por cómicos ambulantes chegados à cidade, monta um espetáculo com obras que façam relembrar a morte do Rei, tentando assim verificar as reações de Cláudio à situação.

Todos comparecem à peça teatral montada por Hamlet e, quando numa das cenas é mostrada a morte de um dos personagens, exatamente como Cláudio fizera com o irmão, o Rei levanta-se e sai, juntamente com a Rainha e o seu séquito. O Príncipe tira as suas próprias conclusões, sendo que estivera até agora a fazer-se passar por louco, a fim de melhor conseguir os seus propósitos. Cláudio, revoltado e com a consciência pesada, mas sem o fazer entender a ninguém, ordena que Hamlet seja levado para Inglaterra, de forma a que não “manche” a corte com a sua loucura. Gertrude, com o fim de entender melhor o porquê das reações estranhas

do filho, conversa a sós com ele, mas é Polónio quem escuta atrás de umas cortinas, com o consentimento da Rainha. Esta começa a ficar assustada, pois teme que o próprio filho a possa matar, dado o seu discurso louco. Hamlet, que ouve barulho, mata Polónio com a sua espada, julgando ser Cláudio quem espiava a conversa.

Ofélia, desolada com a morte do pai, afoga-se num lago e Laertes, retornando a casa, tenta vingar-se de Hamlet. Entretanto, uma carta enviada por Cláudio aos acompanhantes de Hamlet, com ordem de morte, é interceptada por este último, que a trocará por uma outra; por fim, volta à Dinamarca. Como tentativa final de eliminar Hamlet do seu caminho, pois ele mostra já saber demasiado, o Rei sugere uma batalha contra Laertes. Levando vantagem, Laertes unta a ponta da sua espada com um veneno mortal mas, ironia do destino, as espadas são trocadas durante o combate. Hamlet mata Cláudio e Laertes é também ferido pela sua própria arma envenenada. Gertrude bebe uma taça de vinho com veneno, preparada também por Cláudio, caso Hamlet não morresse em combate. No final, o Príncipe da Dinamarca acaba por também morrer, em consequência de uma ferida causada pela espada envenenada. Fortimbrás, príncipe da Noruega, governa agora a Dinamarca.

Gertrude

Ao ler *Hamlet*, e a partir deste pequeno resumo, poder-se-á entender que Gertrude parece ser um personagem pouco presente ao longo da obra. Está apenas recetiva às mudanças e às atitudes dos restantes personagens. É, na minha opinião, um personagem mais passivo do que ativo. É certo que o seu amor por Cláudio esteve sempre presente, mesmo enquanto era casada com o Rei Hamlet, mas, apesar disso, Gertrude moldar-se-á a todas as situações que irão acontecendo na obra. Começa por mostrar um lado mais inocente e apaixonado e, não sabendo da morte de Hamlet por Cláudio, mantém-se completamente cega ao amor que sente. Mas, quando descobre a verdade e é confrontada com isso, toda a culpa que outrora manchou o seu coração volta à tona e fá-la mudar completamente o seu carácter. “Ela integra a própria ideia de repressão e depois devolve-a sobre os outros, não entendendo que aquilo é uma forma de ela própria ser reprimida.”, refere Ana Luísa Amaral, em conversa (ver capítulo 2.2.). Deixa de seguir tanto Cláudio como antes fazia e tenta proteger o filho o mais que consegue, mesmo já nada podendo fazer. E, sendo um personagem passivo, mesmo depois de beber o veneno destinado a Hamlet, a sua ação em nada influencia o desenrolar dos acontecimentos e o destino já há muito traçado a Hamlet.

Descrita essencialmente por Cláudio como “senhora amorosa”, “formosa rainha”, “modesta”, “prudente”, “amada rainha”, a “querida mãe” de Hamlet facilmente se torna aos seus olhos “uma fera, incapaz de razão e de palavras”, uma “rainha infeliz” (Editora Ediclube, 1990).

Acima de tudo, Gertrude é uma mulher que defende o que é dela e em nada errou. Simplesmente foi “vítima do amor” e as escolhas que fez sempre foram em prol disso mesmo. Talvez a única coisa que lhe fez sentir a consciência um pouco pesada será o facto de ter tido um amante ou ter estado enamorada de Cláudio ainda casada com o marido. Claro está que praticamente nada poderia ter feito para inverter a situação, pois, devido à época em que vivia, as mulheres pouco ou mesmo nenhum poder possuíam. Neste contexto, o personagem tenta ser o mais

feliz possível com o que a vida lhe proporciona. Quando vê que já nada mais poderá ser feito para se salvar a si e ao seu casamento, põe o fim à sua vida, depositando a sua esperança na possível salvação do filho Hamlet.

2.2. Entrevista a Ana Luísa Amaral, especialista em Shakespeare

A entrevista que se segue foi feita à poetisa portuguesa, tradutora e professora de Literatura e Cultura Inglesa e Americana na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Ana Luísa Amaral. Autora do recente livro “What’s in a name?”, Ana Luísa mostrou-se disponível para me responder a algumas questões a respeito de William Shakespeare e das obras e personagens abordados nesta dissertação. Visto ser uma das pessoas mais conhecedoras da obra e vida de Shakespeare em Portugal, e havendo tantas incongruências na sua biografia, achei que seria pertinente ter o apoio de Ana Luísa nesta dissertação.

O que se segue é a transcrição literal da nossa conversa, incluindo as inevitáveis marcas de oralidade; num formato de entrevista semiestruturada, a escritora respondeu de forma aberta às minhas questões. A entrevista foi registada com um gravador e foi dada a autorização da autora para a utilização da informação disponibilizada, que em muito ajudou a esclarecer algumas questões, tornando este trabalho muito mais rico e completo.

Optou-se por reproduzir *ipsis verbis* a entrevista, com todas as suas marcas de oralidade, porque, se se perde, eventualmente, em clareza, não se desvirtua a expressividade e riqueza das mensagens.

A entrevista foi muito descontraída, quase como uma conversa de café. Comecei por me apresentar, sendo que apenas iniciei a gravação quando perguntei:

Mariana (M): Gostava de saber, assim por alto, qual a sua relação com Shakespeare. Onde é que foi buscar esse grande conhecimento?

Ana Luísa (A): De uma forma muito simples, sou professora na Universidade do Porto e comecei a ensinar Shakespeare já há muitos anos. E realmente a minha primeira relação com Shakespeare até é de natureza muito, se quiser, muito visceral. Eu lembro-me de ser muito pequena e de ver umas traduções na casa dos meus avós de, penso que era ainda, Ricardo III, umas coisas muito antigas, portanto, umas traduções feitas pelo Rei, pelo nosso Rei D. Luís. Portanto, ainda estávamos no final do século XIX, não é? E de gostar muito daquilo. Mesmo! Até porque eu não sabia inglês, naturalmente. E depois, para aí com 16 anos, fui a Inglaterra e comprei aquele livro gordo, “The complete works of William

Shakespeare”, que ninguém lia, mas que eu tive a paciência de ler aquilo tudo e depois, claro, comecei a ensinar Shakespeare. E acho que, para mim, Shakespeare é um dos grandes, dos enormes poetas. Eu chamar-lhe-ia poeta. Dramaturgo, mas poeta. Naturalmente, até porque ele escreve em pentâmetro iâmbico⁵, não é?

M: Certo, certo. E já agora aproveito para tentar que me diga, assim em três palavras, como definiria Shakespeare.

A: Como é que eu o definiria?

M: Três palavras para definir Shakespeare.

A: Dos maiores génios da palavra.

M: Genialidade.

A: Exatamente. Genialidade. É porque genialidade engloba tudo. Uma imaginação prodigiosa. Uma criatividade muito grande, eu diria. Porque é assim, Shakespeare não escreve sobre o nada. Isto também deve ser dito. Ou seja, todas as suas peças têm sempre subtextos. Se pensar no *Rei Lear*, se pensar em *Otelo*, se pensar neles todos, enfim, há sempre subtextos. Ou seja, há textos anteriores, com os quais ele dialoga. O que ele faz depois é retomar algumas das ideias que ele encontra nesses textos iniciais e criá-los, criá-los como se fossem novos. E aquilo que nós ouvimos é novo. Portanto, ele faz com a língua inglesa, eu diria, aquilo que Camões e Pessoa fazem com a língua portuguesa. Não é? Mas fá-lo até, para mim, de uma forma mais completa, porque Shakespeare tem não só as peças, mas depois os sonetos, que são também uma coisa extraordinária, uma maravilha, não é?

M: É, sem dúvida! Já agora, gostava de perguntar se acha que Shakespeare teve na sua altura alguma relação assim, digamos, com músicos da época dele. Se ele...

A: Não sei, não conheço.

M: Pois... Se, ou poderia, sei lá, dizer alguma coisa sobre Shakespeare e música.

A: Não conheço. Não, não sei nada. Infelizmente.

M: Ok. Sei que há um livro, soube há pouco tempo da sua existência, por acaso, chama-se mesmo...

A: “Shakespeare in music”. É possível. Claro, porque a música isabelina... quer dizer, aliás, há um CD muito bonito que se chama “When love speaks”. (...)

A: (...) Mas é aquele género de música que usa muito o alaúde, uma música mais antiga. Ainda medieval. Mas não sei, sinceramente, não sei.

M: Tudo bem. Passando agora um bocadinho mais para o *Romeu e Julieta*...

A: É uma história de amor, mas é uma história de poder também. (...)

⁵ Pentâmetro iâmbico é um tipo de métrica utilizado em poesia e em drama. Descreve um determinado ritmo que as palavras estabelecem em cada verso.

M: É uma história de amor, mas também uma história de poder. Mas já que falou há bocadinho que Shakespeare tem sempre uma base, acha que pode ter a ver também com a vida dele? Há uma base pessoal?

A: Não. Diz-se que Hamlet, sim, poderia ter a ver com o filho que lhe morreu (Hamnet). Mas, como sabe, ... a própria biografia de Shakespeare é ainda hoje muito turva. Quer dizer, nós não temos... Há quase a certeza de quem foi aquele homem, efetivamente, mas não há absoluta certeza e eu sinceramente também não estou muito interessada na questão biográfica. Eu acho que aquilo que nós temos entre os Montéquio e os Capuleto, no fundo, é eterno, é algo que, por assim dizer, é universal, que é eterno, que é, não só, e isto é muito interessante, não só o problema,... por exemplo, pode ser adaptado aos nossos dias, não só o problema, a questão do poder, e também a conquista do poder, do ponto de vista político. Mas também uma atitude de poder, aplicada às relações amorosas. Não nos esqueçamos que a peça não abre com Romeu apaixonado por Julieta.

M: Pois não. Por Rosalina.

A: Exatamente. Ele está apaixonado por Rosalina. E, de repente, está perdidamente apaixonado por Julieta. Aliás, não é por acaso que ele é muito jovem. Eles são muito jovens, ambos. Nós podíamos perguntar-nos o que aconteceria se eles não tivessem morrido. Nós não sabemos. Quer dizer, aquilo que os eterniza no mito, digamos assim, é a morte, justamente. Eles ficam como ficam, porque morrem muito jovens. E portanto morrem no auge, por assim dizer, da paixão. Agora, há uma pergunta que é fundamental, aliás, eu usei-a para este meu último livro de poesia, que se chama "What's in a name?", que é uma das perguntas feitas por Julieta, precisamente. É o meu último livro e tem assim o título em inglês e tudo, "What's in a name?". É porque é publicado pela Assírio. "O que há no nome?", que é uma pergunta importantíssima. É uma pergunta atualíssima hoje em dia, porque se a Mariana se chamasse Mariana Abdul qualquer coisa, Kalif, nos Estados Unidos, de Trump, na América de Trump, isto tem um peso. Se se chamar Mariana Masstbaum, na Alemanha de Hitler, isto tem um peso, porque significa que é judia, ou significa que é árabe. Portanto, quando Julieta pergunta, que é das partes mais belas, depois de dizer "Romeu, Romeu", aquela célebre frase, "porque tinhas tu que te chamar Romeu?", esta frase não é gratuita, não é? Porque no fundo é importante, sim, que ele se chame Romeu, porque, ao chamar-se Romeu, ele pertence à família inimiga. E ao pertencer à família inimiga, no fundo, está vedado, por assim dizer. Mas ela depois continua, tem um longo monólogo, onde diz "o que há no nome?". E depois tem esta pergunta maravilhosa, afirmação maravilhosa, "se fosse dado um outro nome à rosa, seria menos doce o seu perfume?". Ou seja, se nós chamássemos outro nome à rosa, será que a rosa cheiraria da mesma maneira? Ou seja, os nomes são arbitrários? Ou seja, a linguagem é arbitrária? E até que ponto é que a linguagem, de facto, não informa, por assim dizer, relações de poder? É claro que informa as relações de poder. Por isso é que eu digo que é uma peça sobre o amor, mas o amor não está separado do poder e não está separado da linguagem.

Até porque Romeu depois responde-lhe “chama-me só amor”. É a resposta de Romeu, “não me chames Romeu, chama-me só amor”. Mas o que é certo é que chamar-lhe só amor é também chamar-lhe algo, não é? E é também inscrever-se a ela e a ele mesmo num espaço, numa espécie de espaço utópico, fechado, de onde é impossível sair, a não ser através da morte. Quer dizer, eles estão condenados desde o início a morrer. Por isso é que não é só, penso que não é só, uma história de amor, é também uma história de poder. E é uma peça atualíssima sobre a linguagem.

M: Sim, acho que Shakespeare é muito atual, aliás. Gostava que me descrevesse um pouquinho o Romeu.

A: A figura?

M: A figura dele. A personalidade dele.

A: Eu acho que ele é um jovem instável, volátil. É também...

M: É pouco credível... Porque ele estava tão apaixonado por uma pessoa e de repente...

A: Sim, mas isso faz parte também da idade. Tem 16 anos, é um jovem, um juvenzinho. Estava apaixonado por Rosalina. De repente, vira a cara, vê a outra, apaixonou-se perdidamente por ela. É também um jovem belicoso, de alguma forma, aguerrido, faz parte. Tem o seu, como era então costume, o seu grupo masculino muito bem montado. Os seus amigos, primos, etc., toda aquela família que depois luta com a família inimiga, não é? É, naturalmente, ... que a palavra com que o definiríamos, logo à partida, é um jovem apaixonado, impulsivo. É muito impulsivo. E é muito bonito, porque é justamente o amor que tonaliza, por assim dizer, essa impulsividade de Romeu, ou até a sua bravata. Porque tem também essa bravata, essa forma masculina de se apresentar perante... Ou seja, há um Romeu público e um Romeu privado. (...) Há um Romeu que abdica de tudo, por assim dizer, para ficar com Julieta e só com ela. E há ainda um Romeu profundamente amigo do seu amigo. E um Romeu leal também.

M: Shakespeare, aliás, quase que também...

A: Explora também a questão da amizade.

M: Sim, mas eu li há pouco tempo também algo que dizia que Shakespeare gostava muito de repartir um personagem em vários. Quase como se fossem vários personagens.

A: Claro, claro.

M: E isso é muito interessante.

A: Nós podemos encontrar (...), eu acho que é preciso... a questão da paixão é talvez aquilo que melhor define Romeu. Eu não o chamaria, por exemplo, um rapaz,

um jovem especialmente religioso. O facto de ele recorrer ao monge é também uma coisa curiosa. Romeu é um conquistador, por exemplo. Ele consegue conquistar a ama de Julieta também. Portanto, insinua-se. Há de ser belo, com certeza. Tem de ser bonito, há de ser um rapaz bonito, bem parecido, naturalmente. Dado a festas e que depois... Não tem nada a ver com Hamlet! Nada a ver com Hamlet! É curioso, mas são completamente diferentes, um e outro. Ou Otelo! São três, tem ali três figuras que não têm nada a ver umas com as outras. Otelo é um homem, um homem feito, cuja característica principal é o ciúme, pronto. Romeu é um jovem, um juvenzinho apaixonado, cuja característica principal é justamente o apaixonamento, que nem chega sequer ao amor. Ele não consegue sequer chegar à fase do amor. Por isso é que ele morre ali. Por isso é que a morte dele significa tanto, porque não passa para uma fase mais sossegada. Hamlet, se nós quiséssemos uma palavra para o definir, seria a melancolia.

M: Só uma perguntinha que é assim um bocadinho mais específica, no meu caso, só para ter a sua opinião. No caso da ópera que estou a fazer, o Romeu, lá está, é feito justamente por uma mulher. Não sei se poderá ter a ver aqui...

A: Eu não vejo problema nenhum.

M: Talvez porque, se calhar, como ele é jovem e uma mulher tem uma voz mais parecida...

A: Isso é curioso, até porque de alguma maneira desmonta e desafia, quer dizer, não sei quem é que está a fazer a produção...

M: Não é nenhuma produção de momento. Eu estou a fazer a nível escolar, na universidade.

A: Ah, sim. O que eu acho interessante, ou era interessante explorar isso, aquilo que está a fazer vai contra a própria... Ou não é bem ir contra. Aquilo que está a fazer segue, por assim dizer...

M: A natureza?

A: Não, não. Segue, por assim dizer, a questão da problemática de género, que é algo que está profundamente... não pode ser desligado das peças de Shakespeare. O que é que eu quero dizer com isto? Os atores, como sabe, no tempo de Shakespeare, ... as personagens femininas eram interpretadas por rapazes. Ainda numa idade jovem, até porque tinham a vozinha fina, portanto, naquela altura em que os rapazes têm... ainda conseguem fazer aquelas vozinhas, imitar uma voz de jovem, de mulher. Porque depois, quando os atores cresciam, normalmente passavam para outros papéis. Não saíam da companhia, mas passavam para outros papéis. Portanto, e isto é muito curioso, repare o que é que vai acontecer. Vai acontecer, em certas peças de Shakespeare, sobretudo, nas comédias... tem muito, encontra muito os jogos todos em torno do género. Encontra muito a troca de papéis, por exemplo.

M: Uma brincadeira.

A: Sexuais. Ou seja, uma rapariga que se disfarça de rapaz e por quem outra rapariga se apaixona, pensando que ela é um rapaz. Encontra muito isto.

M: Na ópera também acontece imenso.

A: Claro que no final, depois, vamos a ver e a verdadeira identidade é revelada. Portanto, não fica a rapariga apaixonada pela rapariga. Aquilo depois é tudo desmontado. Mas há ali um momento, por assim dizer, carnavalesco. Há um momento de desordem, digamos assim, que é necessário. Quer dizer, as peças têm ordem-desordem-ordem, e há um momento onde tudo é possível. Então nós temos, por exemplo, uma personagem, que é uma personagem masculina, que se disfarça de uma personagem feminina. Mas, de facto, quem interpreta essa personagem é um rapaz. Portanto, e isto é muito curioso, isso que a Mariana vai fazer é precisamente ao contrário: é, sendo rapariga ou sendo mulher, vai interpretar um papel masculino. Se vivesse no século XVI não podia interpretar papel nenhum. Nem masculino nem feminino. (...)

M: Não sei se isto está certo, lá está, porque também o cronograma de Shakespeare é um bocadinho controverso, mas não sei se *Romeu e Julieta* foi feito numa fase mais inicial e o *Otelo* e o *Hamlet* são posteriores.

A: Sim, sim. *Romeu e Julieta* é uma peça mais inicial, ao passo que *Hamlet* e *Otelo* são peças,... aliás, todas elas são grandes tragédias, como sabe, pertencem todas à designação. Mas, quer dizer, encontra *Hamlet*, *Otelo*, *King Lear*, são três peças que são muito próximas: 1604, 1607.

M: *Macbeth* é depois?

A: Não, *Macbeth* é de... 1604. Não, é da altura também. 1604 é a altura da conspiração da pólvora. Portanto, *Macbeth* responde à conspiração da pólvora, de alguma maneira é uma resposta à conspiração da pólvora. Em *Macbeth* o que vai encontrar é a necessidade de justificar uma Escócia dominada por uma Inglaterra. O que é que acontece em *Macbeth*? É a Inglaterra que vem ajudar a Escócia. Salvar a Escócia, percebe? Portanto, já está no período Jacobino. Estas peças são já escritas no período Jacobino. Já não no de Isabel I. Isabel I morre, se não estou em erro, em 1601. Portanto, já não são Isabelinas. E não é só serem Jacobinas, são também já barroco. Aquilo é já barroco. (...) Agora, é uma linguagem mais séria, mais trabalhada, de luta. Sim, *Romeu e Julieta* pertence à primeira, a uma fase mais inicial de Shakespeare, sim. E responde também mais,... repare, é uma peça que responde mais às exigências do público. É uma peça mais popular. Não é por acaso que *Macbeth* não tem sido adaptado para jovens, ao passo que *Romeu e Julieta*, ... basta pensar, o Leonardo DiCaprio a fazer o *Romeu e Julieta* e por aí fora. O *Hamlet* não foi adaptado, não há adaptações juvenis assim dessas peças. Ou de *Otelo*, ou de... Que eu saiba, pelo menos. Ao passo que de *Romeu e Julieta* há muitas, muitas. Ficou muito conhecido. É a velha história de amor. É um amor contrariado, pronto. É isto. *Romeu e Julieta* é isto, só que é muito mais que isto, naturalmente.

M: Certo. Gostava que me descrevesse um bocadinho a Gertrude, neste caso, passando agora para o *Hamlet*.

A: A figura de Gertrude é uma figura muito complexa, porque para Hamlet é uma traidora, como sabe. Eu acho que Gertrude é uma mulher... ela própria é uma vítima das circunstâncias. Shakespeare tem figuras femininas fortíssimas. Tem figuras femininas felizes, ou melhor, realizadas, ainda que sejam trágicas. Ou estou a pensar em Pórcia, por exemplo, de *Júlio César*, que é uma figura poderosíssima. Ou mesmo em Cleópatra. São mulheres realizadas. São mulheres muito fortes. Isto não acontece com Gertrude. Eu acho que não acontece. Quer dizer, ela é uma espécie de brinquedo, se quiser, nas mãos dos homens. Ofélia é frágil, sobretudo. E Gertrude é, a meu ver, vítima. Olhe, para mim, essa é que é vítima do patriarcado. Ou do sistema patriarcal.

M: Mas ela não se vitimiza.

A: Não, ela não se vitimiza.

M: Sofre as consequências.

A: Pois, ela integra a própria ideia de repressão e depois devolve-a sobre os outros, não entendendo que aquilo é uma forma de ela própria ser reprimida. E portanto faz aquilo que fazem, por exemplo, os escravos, que é escravizarem eles próprios também os outros. Ou seja, é o eterno problema, por exemplo, das colonizações, ou seja, quando o colonizado se torna depois, ele próprio, ele que foi uma vítima, se torna ele próprio no algoz, aquele que inflige crueldade, sofrimento sobre os outros. Portanto, eu acho que Gertrude é uma figura realmente... Aquela teoria do incesto, por exemplo, para mim não é assim uma teoria muito credível, não, é muito psicanalítica. É claro que é uma teoria que aparece ali nos anos 50, por causa do Freud, não é? Eu acho que Gertrude é aquela mulher típica, sabe como são aquelas mulheres, e nesse aspeto é uma espécie de estereótipo, ou seja, aquela figura da sogra dos anos 50, que as sogras eram todas más, não sei quê. Pois é verdade que eram. Mas o que acontece é que aquelas mulheres, que hoje têm 80 ou 90 anos, foram mulheres que nunca tiveram hipótese, ou tiveram muito poucas hipóteses de estudar, de ir para as universidades, de se realizarem, e depois vêm as filhas, por exemplo, a terem essas mesmas oportunidades, e ao mesmo tempo os ideias que lhes passam, que estão à frente delas, que é por exemplo o... Hollywood propõe uma mulher completamente diferente. Portanto, eu vejo Gertrude nesse papel, quer dizer, ela não se vitimiza. Eu é que a leio assim. Vejo-a mais como uma vítima de todo... aliás, todos eles são... de todo o sistema patriarcal. Por assim dizer, percorre todas as personagens em *Hamlet*.

M: E agora (sei que passo assim um bocadinho rápido) Desdemona? Não tem nada a ver...

A: Não tem nada a ver. Desdemona não tem nada a ver. Em primeiro lugar,

Desdemona é bela. Tão bela...

M: E ela também é nova.

A: Jovem, bela, apaixonada. É muito interessante que Shakespeare tenha escolhido para a morte de Desdemona... lembra-se como é que ela morre? Como Otelo a mata?

M: Pois, eu ainda não li o livro e na ópera há coisas que divergem sempre um pouquinho. Por exemplo, na ópera Romeu e Julieta não existe sequer Rosalina. Ele entra logo apaixonado por Julieta.

A: Eu sei, porque há muitas encenações onde pura e simplesmente cortam Rosalina, o que eu acho que é uma pena.

M: Pois, perde um pouco o efeito do personagem Romeu.

A: Exatamente, exatamente. Desse lado volátil, se assim quiser, de Romeu.

M: Mas não, Desdemona ainda não li a peça.

A: A Desdemona ... ele mata, ela é asfixiada com uma almofada. Justamente para que ela preserve a sua beleza.

M: Ah, pois! Desculpe, é que eu estou a cantar uma ária em que é mesmo ela a cantar uma canção para adormecer e está lá a ama com ela. Mas depois ela sai e o vento parte-lhe a janela, mas realmente na ópera não é com nenhuma almofada.

A: Mas é com uma almofada, para que ela não perca a sua beleza. Portanto não é uma facada, não é veneno, nada que a desfigure, por assim dizer. Eu acho Desdemona uma mulher sobretudo crédula. Se eu quisesse uma palavra para descrever Desdemona era essa. Uma mulher crédula, é uma mulher que acredita.

M: Se calhar um bocadinho ingénua.

A: Ingénua, claro, crédula, ingénua. E crédula, no sentido que ela não percebe nada!

M: Pois, acredita porque sim.

A: Sim, quer dizer, ela não percebe nada, nem ela nem Otelo, de toda a trama que Iago ali está... repare que é muito curioso o pormenor do lenço. Mais uma vez entra a questão da linguagem, entra a questão da arbitrariedade da linguagem. Como um D, como uma letra pode ser lida. No *Romeu e Julieta* tinha o "What's in a name?", aqui poderia perguntar "What's in a letter?". Percebe?

M: Sim! (...) Acha que há aqui algum paralelismo, porque é um pouco parecida a história entre os casais Otelo/Desdemona e Romeu/Julieta, ou seja, têm ambos aquela paixão...

A: É claro que no caso de Otelo, se quiser, o que se levanta ali é a questão ..., um dos inimigos, no caso de Romeu e Julieta, são as famílias, que são uma espécie de

microcósmos ⁶ da sociedade. Mas também encontra um microcósmos da sociedade no caso de Otelo e Desdemona.

M: Também não se deveriam amar, supostamente, não é?

A: Pela questão da raça.

M: Pois, porque ele é negro.

A: Porque ele é negro. Penso que a questão da raça não deixa de ter alguma importância. Agora, não há de facto nenhum fator exterior, por assim dizer, a não ser a maldade de Iago, que faça com que desencadeie a tragédia, desencadeie a morte, digamos assim, tal como em *Romeu e Julieta*. Mas é claro que é um par profundamente apaixonado, profundamente amoroso. Agora, o paralelismo pára aí, porque depois, repare, Otelo é um estudo sobre o ciúme, é um estudo psicológico sobre o ciúme. Agora, até onde é que o ciúme pode levar? À destruição. Porque o ciúme é insegurança. Lá no fundo, Otelo é mais velho, Otelo é negro, Otelo não confia. Acredita naquilo que lhe dizem sobre Desdemona. Desconfia e mata-a, por ciúme. Portanto, se quiser, em *Otelo* tem um estudo sobre o ciúme. Em *Macbeth* é um estudo sobre a ambição. Portanto, eu acho que pode encontrar essas ideias-chave em cada uma das peças. *Romeu e Julieta* é sobre o amor e o poder.

A gravação acabou aqui, sendo que depois estive apenas a dar os meus cumprimentos e agradecimentos à entrevistada pelo tempo dispensado. A entrevista realizou-se no Palácio de Cristal do Porto, a 11 de agosto de 2017.

⁶ Palavra derivada do grego - mīkròs + kósmos - e que significa pequeno mundo.

3. Breve introdução da história da ópera romântica

Deixando agora um pouco de lado a questão literária de Shakespeare e entrando mais no campo da ópera, que é realmente o domínio onde quero incidir a minha atenção, apresento vários capítulos que exploram questões vocais, musicais e até históricas.

Começo por explicar, muito sucintamente, onde teve início a ópera e quais as suas raízes. Seguidamente, tento introduzir alguns conceitos base, presentes no período romântico. Ao contrário do que muitos pensam, a própria conceção da palavra pouco tem a ver com ideia literária de “romance”: “Obra literária, narrativa em prosa, geralmente bastante longa, cujo interesse reside na narração de aventuras, no estudo de costumes ou de caracteres, na análise de sentimentos ou de paixões, na representação, objectiva ou subjectiva, do real.” (Larousse, 1994). O romantismo como é estudado nas artes musicais, por exemplo, e como aqui se irá poder ler, foi um estado pelo qual a Europa passou nos finais do século XVIII e inícios do século XIX e que se manifestou como sendo um movimento revolucionário. Esta nova forma de arte adotou, de facto, ideias revolucionárias e filosóficas, que pretendiam romper com a estética e tradição clássicas.

Mas antes mesmo de mergulhar diretamente nos costumes e “regras” do romantismo, façamos um retrocesso no tempo, para melhor compreendermos como tudo começou e o que é realmente a ópera.

“A ópera é, claro, uma experiência emocional, íntima, até. A sua essência dramática não pode ser subestimada: história, música e letra juntam-se para dar expressão a sentimentos fortes.” (Riding, 2007).

Ainda antes da ópera como hoje a conhecemos, “a ligação entre música e teatro remontava à antiguidade” (Grout, 2007). Já nos dramas gregos de Eurípedes (ca. 480 a.C./ 406 a.C.) e Sofócles (497 ou 496 a.C./ 406 ou 405 a.C.), a música era parte dos coros, por exemplo, usados no início ou no final dos atos. Mais tarde, apareceram os *intermedi* ou *intermezzi*- “interlúdios de carácter bucólico, alegórico ou mitológico” (Grout, 2007), usados entres os actos de uma tragédia ou comédia.

Posteriormente, um grupo de músicos e poetas, que se reuniam para debater problemas da sociedade da altura (século XVI), numa tentativa de inovar, criaram a chamada *Camerata Fiorentina*, em Florença, local que viria a ser o berço da ópera. Os compositores Peri e Caccini faziam parte dessa nova sociedade e criaram aquilo a que podemos chamar as primeiras óperas: *Daphne* e *Euridice*. Mas, por em parte se terem perdido e por ainda não terem a exata estrutura de uma ópera, essas

composições foram primeiramente intituladas de *Dramas per musica*. Assim, aquela que ainda hoje é considerada como a verdadeira e primeira ópera completa da história da música é *Orpheu*, de Claudio Monteverdi.

“Há quatro séculos, na Itália, a música, o teatro e a dança juntaram-se para criar uma nova forma de arte designada ópera. O êxito foi imediato e em 1700 a ópera era o espetáculo preferido de toda a Europa. Com o tempo, o som da sua música foi-se alternando, mas a essência da ópera não: acompanhados por uma orquestra, com um cenário, guarda-roupa e iluminação, os cantores contam a história.” (Riding, 2007).

Desde Bach no Barroco a Mozart no Classicismo, temos muita história pelo meio mas, de facto, o que quero aqui salientar é a Ópera Romântica, talvez o período da história da música mais intenso, apaixonante e cheio de dicotomias. Possivelmente os primeiros impulsionadores deste novo período foram Sir Walter Scott com os seus romances e Wordsworth e Victor Hugo na poesia. Conflitos entre Música e Palavra, Indivíduo e Multidão, Tradição e Revolução, Homem e Natureza são alguns dos temas abordados na literatura, na música, nas artes em geral. Beethoven terá sido “o porta-estandarte dos românticos”, “que expandiu as formas musicais tradicionais, a fim de transmitir uma maior profundidade e intensidade de sentimentos.” (Grout, 2007). Com a passagem do período Clássico para o Romantismo, tende-se a procurar cada vez mais transmitir emoções, pensamentos e ideais. Apesar de a música começar a ser composta com base no individualismo do criador (o que acontecia também, por exemplo, com os escritores e com os pintores) esta começa a ser tornada universal e apresentada a um novo público, burguês, neste caso, uma grande massa, mas pouco preparado e instruído. Este facto contraria a ideia do Classicismo, em que os compositores compunham para uma corte, para um evento específico, para uma elite, um público que era normalmente mais pequeno e culto. Isto também acontece devido à revolução industrial, levando a que um grande número da população deixe os campos e vá viver para a cidade. Com uma crescente nostalgia pelo campo, há uma grande preferência por temas ligados à Natureza.

Este é, sem dúvida, o período em que a personalidade do compositor se confunde com a obra de arte, impondo-se um grande desenvolvimento das formas, estruturas e técnicas de interpretação, testemunhando um género musical menos previsível, com uma maior liberdade expressiva. O racional, o exato, o real e o organizado dão lugar à emoção, ao sonho, ao fabuloso, ao virtuoso. Novas correntes como o Nacionalismo, o Exotismo, o Naturalismo, a Organicidade, também nascem nesta nova era. Valorizar-se-á cada vez mais a pátria, a língua mãe e a cultura da tradição oral emancipa-se. A música torna-se mais globalizada e países considerados centrais e com maior poder como França, Alemanha, Áustria e

Itália vão também inspirar-se na música vinda da Península Ibérica, considerada como exótica. Isto deveu-se exponencialmente às grandes colonizações do século XIX que, com novas rotas delineadas, fazem chegar muitos produtos de mais longe, trazendo consigo a sua cultura, a sua música.

Haverá também uma maior preocupação com a continuidade musical, sem que haja uma divisão de andamentos ou árias tão fracionada. Esta ideia irá aparecer totalmente concretizada apenas mais tarde com o *Leit Motiv*⁷ criado por Wagner. Acima de tudo, o romantismo vem quebrar a ideia de que a vida é perfeita e de que os seres humanos não podem realmente mostrar os sentimentos. Ora, o Naturalismo e mais tarde o Verismo⁸ vêm expôr isso mesmo, existindo cada vez mais uma aproximação à realidade e ao quotidiano.

Compositores como Brahms e Bruckner herdaram ainda as formas e as ideias clássicas, mas outros, como Wagner, Schumann e Liszt, serão os impulsionadores do futuro, contribuindo para a difusão do romantismo, sem que haja propriamente uma ruptura, um começar de novo.

3.1. O contributo de Gioachino Rossini e Vincenzo Bellini na ópera italiana oitocentista

Gioachino Rossini e Vincenzo Bellini foram precisamente dois compositores que sempre se mantiveram fiéis à música mais tradicional. Foram, mais tarde, introduzindo novas mudanças na ópera, como se verá a seguir, mas também, por serem italianos, se mantiveram mais conservadores. Essas mudanças são inspiradas pela música germânica e francesa, contudo a música italiana nunca deixou de ser o grande núcleo musical e sempre foi tentando levar avante as suas ideias e tradições.

“No início do século XIX, a ópera é essencial, quer como forma, quer como símbolo de uma sociedade. A Itália, que nunca deixou de ser o catalisador da música teatral desde o nascimento do género até aos finais do século XVI, impõe os seus gostos e tendências por toda a Europa.” (Grout, 2007).

⁷ Motivo melódico-rítmico associado normalmente a um personagem de ópera, que vai sendo repetido e ouvido sempre que esse mesmo personagem aparece em palco, de forma a que o público passe a associar um determinado motivo a determinada personalidade.

⁸ Movimento que surge no final da segunda metade do século XIX, com Puccini. Pretende mostrar a total verdade.

Será importante referir que na Itália os elementos românticos só apareceram mais tarde, comparativamente com a Alemanha ou com a França. Perante a *opéra comique* e a *grand opéra* francesas, a ópera italiana perdeu o seu domínio no final do século XVIII, tendo sido apenas reconquistado com Rossini, principalmente na *opera buffa*.

Rossini, Donizetti e Bellini serão os grandes impulsionadores do *bel canto*⁹, estilo com alguns antecedentes na ópera do barroco tardio, em Händel e Gluck, etambém visível em algumas obras de Mozart. Com a evolução das formas no canto, o *bel canto* “surge como uma forma tipicamente italiana de entender a ópera, centrada não apenas nas ornamentações e adornos vocais, mas também nos ataques, na respiração e na emissão de voz por parte dos cantores.” (Grout, 2007).

Gioachino Rossini (1792-1868) será o primeiro a implementar novas ideias na ópera italiana. *L'italiana in Algeri* (1813), *Il barbiere di Siviglia* (1816), *La Cenerentola* (1817) são alguns dos títulos de *opera buffa* do compositor, com as típicas leves, rápidas e elegantes coloraturas rossinianas. Neste género operático, Rossini irá aprofundar e tornar mais realistas os libretos que utiliza e irá explorar também o virtuosismo do espetáculo em si. Tudo era importante, não só o cantor. Normalmente o público mais presente neste tipo de óperas era a burguesia e, uma vez que não estava tão educado para escutar este tipo de repertório, passou a dar também importância ao aspeto visual, criando-se assim mais efeitos no que toca à caracterização dos personagens e aos cenários; também se implementam melodias e ritmos mais simples, de fácil memória. Exploram-se as onomatopeias e brinca-se com as várias cores e efeitos em massa. Rossini também irá investir imenso na parte orquestral, criando aberturas que ainda hoje toda a gente conhece e esbanjando no uso de contrastes, dinâmicas, efeitos surpresa, diferentes golpes de arco nas cordas e no uso de *crescendo accelerando*, característica também implementada pelo compositor. Haverá igualmente uma maior presença e apoio da orquestra nos recitativos.

Depararemos com um declínio da *opera buffa* neste século, dando-se maior primazia à *opera seria*, considerada com maior poder político e económico e, conseqüentemente, com cada vez mais adeptos burgueses. Desenvolvem-se as formas dramáticas, em especial nas árias com duas partes: a *cabaletta* com *cantabile* e o final em *stretto* (consultar anexo II, o recitativo/ária: “Lieto del dolce incarco”, de Bellini).

⁹ “Literalmente “bem cantado”. Harmonioso e puro legato, em oposição a bravura, coloratura ou agilidade. Domínio do som e da linha melódica sobre a expressão da letra.” (Oliveira Lopes, 2011).

“O estilo de Rossini combina um fluxo melódico inesgotável com a vivacidade dos ritmos, a clareza do fraseado, a estrutura equilibrada e por vezes muito pouco convencional do período musical, uma textura leve, uma orquestração escorreita que respeita a individualidade de cada instrumento e uma estrutura harmónica que, embora não sendo complexa, é muitas vezes original.” (Grout, 2007).

A música de Rossini era maioritariamente virtuosa e expressiva. Explora o nacionalismo e utiliza grandes orquestras e grandes salas. Os seus dramas carregados de emotividade serão para sempre um marco da sua música. Especialmente no que toca às suas composições de *opera seria*, como por exemplo *Tancredi* (1813), *Otelo* (1816) e *La donna del lago* (1819), Rossini explora temas complexos e intensos, sempre acompanhados de uma linha melódica quase infinita e trabalhando os diferentes timbres dos vários instrumentos da orquestra. Dá uma utilização mais frequente ao naipe das madeiras e às trompas, atribuindo assim uma maior importância ao papel da orquestra, e recorre também cada vez mais aos coros. Introduz ritmos de marcha e, como herança, usa a forma sonata nas suas aberturas, de forma a que sejam mais intuitivas e lembradas facilmente pelo público em geral. Nas suas óperas, Rossini substitui ainda o piano no *recitativo seco* pelo acompanhamento orquestral (usado pela primeira vez em *Otelo*). Procura limitar a utilização de improvisações, frequentes no período barroco- por exemplo, Rossini passa a escrever por extenso todas as passagens de coloratura e cadências. As tão famosas coloraturas rossinianas continuarão a existir, mas com um apoio muito maior do *bel canto*, apelando não só ao virtuosismo mas também ao sentimento. A última ópera escrita por Rossini e aquela que mais se aproxima das características típicas do período romântico, considerada até como um exemplo de *grand opéra* francesa (consultar o capítulo 3.2.), será *Guillaume Tell* (1829), tendo depois disso o compositor abandonado a composição operática.

Precisamente Gaetano Donizetti (1797-1848) e Vincenzo Bellini (1801-1835) virão consolidar as inovações introduzidas por Rossini na ópera italiana. Com a chegada destes dois compositores podemos perceber que as fronteiras entre recitativo e ária são cada vez menos claras e as melodias tendem a ser mais simples e virtuosas. Há também uma expansão das cenas que subdividem as óperas e uma cada vez maior exploração do *bel canto*. O coro será crescentemente mais importante, representando um personagem-tipo e apontando características que apelam à fragilidade humana.

Principalmente Bellini irá dar grande importância à escolha dos libretos que, na realidade, passarão a ser extraídos “cada vez mais de fontes literárias românticas, em vez das fontes clássicas em que se inspirava a *opera seria* do século XVIII.” (Grout, 2007). Delicada e elegante, a música de Bellini é, na sua maioria, caracterizada pela emotividade e pela melancolia, “bem como pela construção de

personagens de grande solidez, como no caso da protagonista Norma (1831)” (Riding, 2007), um dos papéis para soprano dramático mais conhecidos da história da música. Tendo apenas composto 10 óperas (todas elas de carácter *serio*), o estilo de Bellini é de um lirismo extremamente requintado, com harmonias de grande delicadeza e melodias imensamente expressivas, de grande flexibilidade e elegância. As suas cabaletas eram especialmente dotadas “de uma expressividade que ultrapassa os simples artifícios vocais.” (Grout, 2007). A influência do romantismo e da música francesa nas óperas de Bellini é sem dúvida mais acentuada do que em Rossini, e ainda mais evidente num outro género: a *opera semiseria*. Este subtipo da *opera seria* assemelha-se à ópera lírica francesa, com um drama sério associado a sentimentos e cenários romantizados, sendo a ópera *Sonnambula*, de Bellini, um exemplo. A influência do romantismo será mais marcante nos libretos das óperas italianas do que propriamente na música em que se traduzem. Enfim, todas estas mudanças nas artes e na literatura viriam a inspirar mais tarde novos artistas, que por sua vez seriam inspiração para tantos outros que se lhes seguiriam.

3.1.1. O estilo, a sonoridade e a fonética adequados a um cantor na época italiana oitocentista

Passando a questões mais técnicas, abordo neste sub-capítulo assuntos relacionados com a prática do Canto lírico. Nesta secção em particular, foco essencialmente tais questões no que toca à música italiana oitocentista.

A respeito do estilo, penso que o mais importante foi referido no capítulo anterior. Acima de tudo, a música de Rossini e Bellini tem as suas particularidades, pois, como já observamos, nem toda a Itália seguiu os modelos românticos da época. Enquanto que a Rossini pertencem a melodia simples e o ritmo claro, Bellini trabalhava detalhadamente a coloratura nas suas partes vocais. Segundo Ulrich Michels (2007), “a linha vocal exige a nobre cultura do tradicional *bel canto* onde subtilíssimas variantes tonais e rítmicas redundam em expressividade e esmero estilístico”.

“Extrovertida, luminosa, radiosa, ágil, elástica” (Pistone, 1988), é assim que a voz italiana é defendida por vários pedagogos e, neste caso, também por Danièle Pistone. No que diz respeito à sonoridade típica do Canto italiano oitocentista, existe sem dúvida uma ampla riqueza de vogais que conferem ao Canto uma “grande clareza e uma *morbidezza*¹⁰ particular” (Pistone, 1988). Sustentado, poderoso e limpo, o Canto italiano dá extrema importância à pureza do som, eliminando os ataques de glote. Atribui toda ou grande parte da importância ao

¹⁰ Terminologia italiana usada no Canto, que associa a forma de cantar a algo de extrema delicadeza e suavidade, mas sempre em máscara (som que é trazido para os ressoadores faciais); som mordido. É quase como que a maleabilidade dos instrumentos de cordas, trazida para a voz. Elasticidade vocal.

sistema respiratório, não dando tanto valor ao sistema laríngeo. A forma de cantar com mais efeitos e alguns portamentos começou sobretudo a aparecer no Verismo, a partir de 1910. Com as óperas de Puccini, Mascagni ou Leoncavallo, o *bel canto* começou a entrar em decadência.

Será importante referir que, mesmo dentro do Canto italiano, houve duas escolas com ligeiras diferenças técnicas que se destacaram. Foram elas a de Milão, onde se cantava mais exteriormente e onde o texto tinha de ser impecavelmente perceptível, e a de Nápoles, onde se usava mais cobertura – *cupa* – e o som era mais sombrio e aveludado. Daí terem-se formado mais vozes graves (altos e barítonos) na escola napolitana e mais agudas (sopranos e tenores) na de Milão. Ambas as escolas evoluíram para o chamado *bel canto*¹¹, implicando uma agilidade sobrenatural que, mais tarde, tenderá a desaparecer, talvez com alguma influência germânica; nesta parece que a projeção vocal é mais importante do que adequar o controlo de som, consoante o cantor. Como defende o célebre tenor francês Gustave Roger, “A escola italiana nunca teve uma grande profundidade de pensamento, mas ao menos escrevia para as vozes e poupava-as. Agora, visa a profundidade sem a atingir e rebenta os pulmões mais robustos em poucos anos.” (Pistone, 1988).

No que toca à fonética da língua italiana, não difere muito da do português, visto serem ambas línguas provenientes do latim. Por essa razão, assume-se o italiano como a primeira língua a ser cantada, maioritariamente, por permitir a um cantor, caso esteja, por exemplo, em início de formação, o acesso à aprendizagem da articulação com as vogais mais abertas da língua e do *legato* tão inerente às composições italianas. O alfabeto italiano tem 22 letras, sendo que a letra [X] não existe e a letra [J] não é considerada uma consoante, mas sim uma semiconsoante (só aparece normalmente em palavras de origem estrangeira). Em resumo, as cinco vogais italianas são classificadas na seguinte ordem: [a] – central; [e] – um mais aberto, considerado uma vogal semiaberta e anterior (ou seja, mais recuada dentro da boca), como na palavra “fé”, e um [e] mais fechado, considerado uma vogal semifechada e anterior, como na palavra “pena”; [i] – anterior e fechado; [o] – um mais aberto, considerado uma vogal posterior e semiaberta, como na palavra “bola” e um [o] mais fechado, considerado uma vogal posterior e semifechada, como na palavra “moça”; [u] – posterior e fechado. Todas as palavras no italiano terminam numa destas cinco vogais, excetuando as seguintes palavras: *con*, *il*, *in*, *non* e *per*.

Para além das vogais, existem também os grupos vocálicos, que podem ser tritongos (com três vogais), como em “*miei*” e ditongos (com duas vogais), como em “*tuono*”, “que se pronunciam com uma só emissão de voz, na qual, porém, se distingue o som de cada vogal”. (Oliveira Lopes, 2011). As consoantes

¹¹ Ressalvo que esta nomenclatura, apesar de usada por todos continuamente, só apareceu como terminologia na segunda metade do século XIX.

pronunciam-se praticamente da mesma maneira que no português, excetuando: a letra [c] em que, antes de /e/ ou /i/, o som passa a ser [t] + [x] (ex: *cenno*) e não [k]; a letra [g], em que, se for seguida de /e/ ou /i/, o som passa a ser [d] + [j] e não [g] (ex: *gentile*); a letra [s], que também pode ser lida como [z], entre duas vogais e antes das consoantes /b/, /d/, /g/, /l/, /m/, /n/, /r/ e /v/ (ex: *chiesa*, *smania*); a letra [z], em que normalmente se ouvem as letras [t] + [s], como em *grazia* e *zitto*. À parte disto, existem também os grupos consonânticos, como o **cch**, **ch**, **cq**, **gh**, **gl**, **gn**, **sc** e **sch**, e ainda as consoantes dobradas, que terão de ser pronunciadas com um ligeiro corte entre elas, de maneira a dar mais ênfase a cada uma (ex: *abbandonata*).

3.2. O contributo de Ambroise Thomas na ópera francesa oitocentista

Faço a mesma abordagem que no capítulo 3.1., mas agora a respeito da ópera francesa oitocentista, de forma a enquadrar o mundo em que foi criado *Hamlet*. Para melhor entendimento da obra em questão e do personagem Gertrude, recolhi também informações no que toca à ópera francesa e ao contributo que o compositor Ambroise Thomas possa ter dado neste período da história.

Será importante informar que existiram neste período três grandes géneros operáticos. Foram eles a *opéra comique*, semelhante à *opera buffa* italiana; o *drama lyrique*, um género mais dramático, normalmente sem crítica social e sem momentos de dança; e a *grand opéra*, mais parecido com a *opera seria* italiana. A *opéra comique* e o *drama lyrique* tinham em comum o facto de serem maioritariamente géneros mais baratos e acessíveis, com menos produção cénica, com menos artistas em cena e com uma linguagem musical bastante mais simples. A *opéra comique*, ao contrário da *grand opéra*, utilizava o diálogo falado, em vez do recitativo. Georges Bizet e Jules Massenet foram compositores que adotaram estes dois estilos.

O género mais romantizado de *opéra comique* deu origem ao *drama lyrique* e poder-se-á dizer que é um meio termo entre a *opéra comique* mais ligeira e a *grand opéra*, sendo que *Mignon* de Ambroise Thomas e *Fausto* de Charles Gounod são dois grandes exemplos deste género. O grande impulsionador da *grand opéra* francesa foi o compositor Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e o libretista Eugène Scribe (1791-1861), que, inspirados pela anterior *tragédie lyrique* (estilo utilizado na música do século XVIII), implementaram novas características que viriam a contribuir para o desenvolvimento deste novo estilo, com especial relevo nas óperas *Robert le Diable* (1831) e *Les Huguenots* (1836).

Com a *grand opéra* houve um grande investimento ao nível do espetáculo e foram introduzidos mais efeitos de contraste e de surpresa. A ação irá avançar muito mais rapidamente, sendo que o enredo passa a ser explicado com grande detalhe e o nacionalismo, a religião e histórias moralistas e sentimentais passam a ser temas muito desenvolvidos pelos compositores. Devido ao papel central que Paris teve no século XIX, tornando-se quase a capital da Europa, este género

operático irá internacionalizar-se, permitindo que vários compositores de outras nacionalidades também queiram compor *grand opéra*, como são exemplo Rossini (*Guillaume Tell*), Wagner (*Tannhauser* – versão parisiense) e Verdi (*Les vêpres siciliennes* e *Don Carlo*). Este era o género operático ideal para a burguesia pagante, ao contrário dos outros dois estilos acima referidos, que eram algo quase “fast fashion”.

O elemento da dança, sempre muito utilizado na cultura francesa, vai ser também introduzido neste novo estilo (podemos verificar isso na ópera em questão, *Hamlet*, do compositor Ambroise Thomas: no IV acto, foi composto um pequeno *intermezzo* com danças variadas, que muitas vezes é eliminado das produções que se fazem hoje em dia).

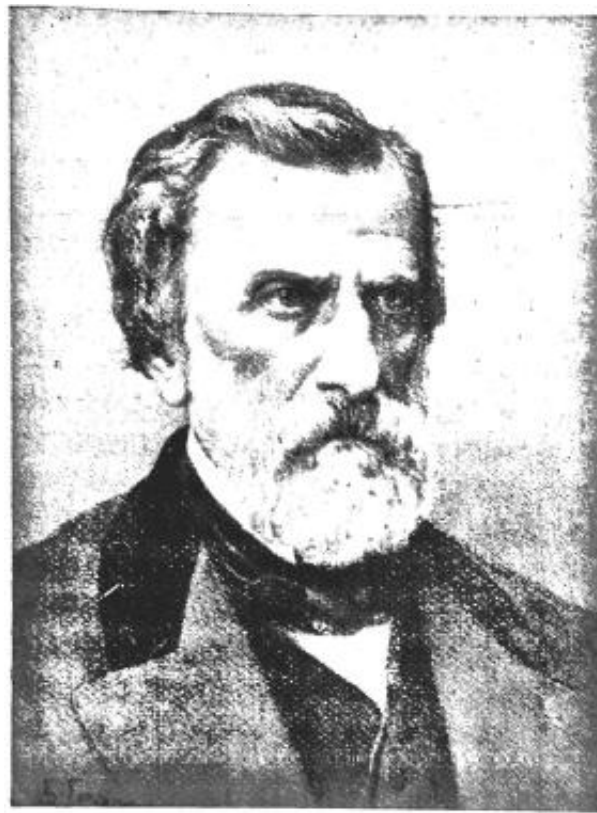


Figura 3 - Ilustração do compositor Ambroise Thomas (Ribeiro, 1950)

Será difícil comparar a importância que Gioachino Rossini ou Vincenzo Bellini tiveram para a ópera italiana com a que Ambroise Thomas (1811-1896) assumiu na francesa. Apesar disso, o compositor em questão ficou especialmente conhecido pela sua ópera *Mignon* (1866) e *Hamlet* teve quase um sucesso idêntico. Segundo Mário de Sampaio Ribeiro, “têm-se notado as afinidades existentes entre a música de Ambrósio Thomas e a de Carlos Gounod, mas será em vão que buscaremos nas partituras de Thomas as páginas de intensidade dramática pungente, que possam chegar às culminâncias de certas situações” (Ribeiro, 1950), sendo difícil ao compositor “libertar-se de todo o convencionalismo e amaneiramento de que

enfermava a música francesa sob o influxo de Meyerbeer” (Ribeiro, 1950). No entanto, a música de Thomas está cheia de rara delicadeza e de requinte harmónico, próprios da música francesa. Mas também encontramos inspirações da música italiana napolitana, pela qual Thomas terá evidentemente sido influenciado, aquando da sua estadia em cidades italianas, de 1832 a 1836.

3.2.1. O estilo, a sonoridade e a fonética adequados a um cantor francês na época oitocentista

Ao falar tecnicamente de como deverá ser o estilo da música francesa na ópera oitocentista, verificamos que, tal como referi no capítulo anterior, a *grand opera* estaria a ser o estilo predominante. A leveza, doçura e delicadeza fazem da música francesa, na minha opinião, o género operático mais semelhante ao *ballet*. Quando se trata de cenas mais tristes e dramáticas como, por exemplo, na “Mad scene” de Ofélia, em *Hamlet*, uma ária que mostra a completa loucura do personagem, podemos escutar a densidade da música de Thomas, mas ao mesmo tempo o contraste entre os diferentes ritmos e uma melodia doce e melancólica, que difere da fugacidade e energia presentes, por exemplo, na música rossiniana. A música francesa é apaixonante e facilmente nos transporta para o ideal de “conto de fadas”. No entanto, para se encontrar esse ambiente tão especial, tão único e realmente fazer entender-se o texto, é necessária uma articulação precisa, sem, conseqüentemente, fechar a garganta ou anasalando demasiado o francês, o que torna a tarefa do cantor mais difícil. Como foi dito pela *mezzosoprano* Joyce DiDonato em entrevista, “french is the trickiest language to sing in. You can be correct and absolutely wrong at the same time”¹². Todas as vogais e toda a sintaxe podem estar corretas, mas a maneira como tudo flui pode estar errada. A nasalidade no francês é muito particular e, se não estiver realmente posicionada no local certo, a voz poderá adquirir uma cor demasiado escura ou demasiado estridente, perdendo o equilíbrio vocal e até a clareza das próprias palavras.

Para tentar entender como cantar em francês, será importante conhecer alguma da fonética base da língua. Sendo uma língua latina, tal como o italiano, também se encontram semelhanças com o português em alguns vocábulos. Das 26 letras que perfazem o alfabeto francês, o que mais difere para a língua portuguesa serão os sons nasais. Existem, então, as seguintes vogais orais: [a] – anterior e aberta, como em “má”; [a] – posterior e aberta, como em “ato”; [e] – anterior e aberta, como em “pé”; [e] – anterior e fechada, como em “medo”; [e] – anterior e muda, como em “sede”; [i] – anterior e fechada; [o] – posterior e normalmente aberta, como em “nó”; [o] – posterior e fechada, como em “nome”; [u] – não tem correspondência para o português, mas lê-se como se existisse um trema (ü) por cima da vogal- pronuncia-se com os lábios bem fechados e é mais alto dentro da boca do que o [u] normal, que em francês aparece com a fusão de [o] + [u]. De seguida, temos os ditongos, que podem ser orais ou nasais. Muito sucintamente, os orais podem ser: [ai], que se poderá ler maioritariamente como um [e]; [au], que se

¹² Entrevista feita por F. Paul Driscoll à mezzo-soprano no ano de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1o6PKxDSedl&index=62&list=PLLBweSEZPxIJASe03xY0qnahGDxHUb3U&t=17s>

lê como um [o]; [ei], som [e]; [eu], que tem o som [oe], mas que não apresenta correspondência para o português; [oi], que se lê como [w] +[a]. Como ditongos nasais, reparemos que em -in, -im, -ain, -aim, -ein, -eim, -ien, lê-se sempre como em “*matin*”, mas um pouco mais prolongado, e que em -on ou -om se poderá ler como em “*chanson*”, mas com um som um pouco mais aberto. Temos depois os ditongos -un e -um, que não têm correspondente em português, mas podemos dar como exemplo francês a palavra “*perfum*”. Nota para o som [ã], que se encontra imenso em palavras terminadas em -ent e que, quando pertencentes à 3ª pessoa do plural, apresentam uma terminação que não se lê.

As consoantes no francês são semelhantes ao português mas, ao contrário, por exemplo, do alemão, em que todas elas são bem marcadas e cantadas, no francês são muitas vezes omitidas, como é o caso da palavra “*plomp*”, em que o [p] final é mudo; em imensas palavras terminadas em -ment, como em “*enchantement*”, também não se ouve o [t] final.

Ao cantar o francês, é necessário considerar a chamada *liaison*¹³, normalmente quando uma palavra termina em consoante e a seguinte começa por vogal. Para não existir corte da frase ou do fluxo do texto, ligam-se essas palavras, como, por exemplo, em “*passer comme un éclair*”, expressão que se lê com as respetivas ligações, sem existir corte algum na frase musical.

Ainda a respeito da sonoridade dentro da música francesa, há também que ter em atenção os efeitos vocais ou alguns portamentos, mais usados, por exemplo, na ópera italiana. Na música francesa o ataque das notas deverá ser direto, sem grandes artifícios, sem “*voltinhas*”. As coloraturas deverão ser também mais sobre o *legato*, mantendo a sua leveza, mas sem ser tão destacada, como, por exemplo, na coloratura rossiniana. Deveremos ter em atenção que os franceses sempre foram mais “*sensíveis*”, por assim dizer. Por exemplo, o final trágico de *Hamlet* da tragédia shakespeariana, onde este, juntamente com Claudius e Gertrude, é morto, foi alterado, de modo a não ferir suscetibilidades do público francês. Deste modo, enquanto que a música italiana, por exemplo, pretendia mostrar o verdadeiro, principalmente com o Verismo, considero que a música francesa é talvez mais contida- mesmo na loucura há um controlo, a busca de uma perfeição que está sempre adjacente.

13 Palavra francesa que significa ligação, conexão.

4. Os mecanismos básicos de um cantor - breve explicação

Para uma melhor compreensão de como realmente deverão ser aplicadas todas estas questões relacionadas com a interiorização do personagem, da fonética, da sonoridade que deverá existir em cada estilo, é necessário, antes de tudo, falar da técnica:

“A palavra técnica vem do grego téchne, que se traduz por “arte” ou “ciência”; procedimento que tem como objectivo a obtenção de um determinado resultado, seja na ciência, na tecnologia, na arte ou em qualquer outra área; conjunto de regras, normas ou protocolos que se utilizam como meio para chegar a uma certa meta.”¹⁴

Assim, tal como nas mais variadas áreas, no Canto também existe um conjunto de “normas” e “regras” que são ensinadas pelo professor de canto e vão sendo assimiladas e mecanizadas pelo aluno com o passar dos anos. Saliento a importância do tempo de maturação que um cantor deverá adquirir, para que essa mesma técnica seja assimilada. É algo que poderá variar imenso consoante a idade do cantor, o seu tipo de voz (por norma, as vozes masculinas e as vozes femininas mais “pesadas” requerem um tempo de maturação maior, pois precisam de adquirir uma flexibilidade e equilíbrio justos, entre o peso próprio que a voz apresenta e a disponibilidade do corpo para suportar esse mesmo peso), o tipo de estudo, o foco do aluno, entre outros fatores. Ao contrário de outras artes, o canto é algo físico, em que o corpo do cantor é o próprio instrumento.

Diferentemente de outros instrumentos “palpáveis”, o nosso, o do cantor, não o é. Tal como um atleta, é importante manter um corpo saudável e forte, para realmente potenciar o restante trabalho a ser feito nas aulas de canto. Um corpo que não descansa, que não se alimenta bem, que não se hidrata e que não é fisicamente ativo, irá apenas dificultar todo o restante investimento aplicado à voz e às obras estudadas. Então, o que realmente deve estar a funcionar para que se possa cantar? Antes de mais, é necessário conhecer o grande mestre de qualquer arte, em especial no canto, responsável para que todo o mecanismo físico realmente aconteça: o cérebro. Ora, o cérebro é quem governa e dá as ordens ao sistema respiratório, que irá fazer circular o ar até às pregas vocais que, conseqüentemente, irão vibrar e produzir o som. Esse som, por sua vez, e ainda

¹⁴ Definição encontrada em: conceito.de (2011, maio 11). Conceito de técnica. Consultado em abril 27, 2018 em: <https://conceito.de/tecnica>.

antes de sair pela boca, é ampliado pelos ressoadores, fazendo ressoar o nosso instrumento, sem o uso dos microfones, utilizados em tantos outros géneros de música vocal.

Mas em que realmente pensar quando se inicia a prática vocal? De uma forma muito simples, é necessário pensar numa vogal, por exemplo no [i] – por ser aquela que se encontra mais a meio da boca e requer uma posição mais alta do palato – e no *legato*, que se obtém através do fluxo contínuo do ar. Dentro destes princípios básicos, que irei explicar de seguida com um pouco mais de detalhe, saliento a importância das “três máximas universalmente reconhecidas na arte lírica como fundamentais” (Oliveira Lopes, 2011), sendo elas:

“Voce aperta, ma coperta” – voz aberta, mas coberta, querendo isto dizer que se deve cantar com a sensação de “garganta aberta”, com espaço dentro da boca, mantendo o “tubo” livre para a passagem de ar, mas cobrindo a voz, não escancarando o som. Será o equilíbrio perfeito entre pronunciar uma vogal exatamente como ela é, sem descurar a homogeneidade do som, e a manutenção da posição do palato sempre alta.

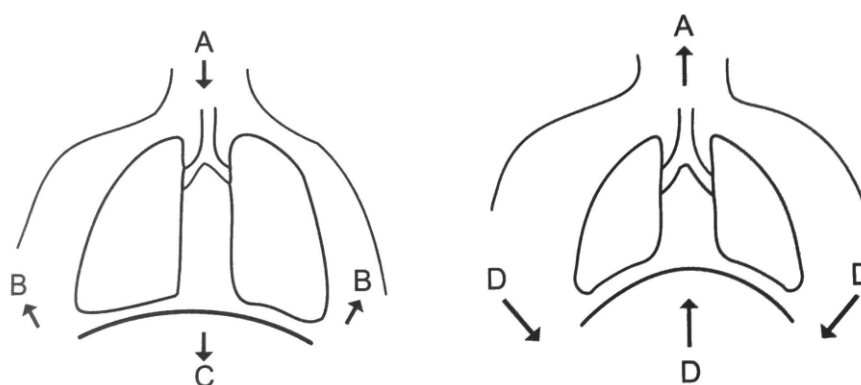
“Procurando um alargamento da caixa harmónica, obtém-se uma ampliação dos ressoadores, o que provoca um esforço do formante grave, tornando a voz um pouco mais “escura” e arredondada. Para além deste aumento da caixa de ressonância provocado pelo abaixamento e distensão da laringe, elevação do palato mole, e abaixamento do maxilar inferior, é necessário que haja relaxamento dos músculos da faringe, com a sensação de “garganta larga”. Estes fenómenos darão uma sensação idêntica à do bocejo.” (Oliveira Lopes, 2011).

“Chi non lega, non canta” – quem não liga, não canta, ou seja, a respiração e o *legato* são a base para podermos cantar bem. Falamos de apoio, da ininterruptão do ar, para que haja uma base a sustentar todo o resto. Como referiu Martha Amstad, “o *legato* é a alta escola do dinamismo, do equilíbrio dos intervalos; é a arte de colorir.” (Oliveira Lopes, 2011). O sistema respiratório, como iremos ver a seguir, é o motor da voz.

“Si canta per gli altri, ma si canta sempre per se stesso” – canta-se para os outros, mas canta-se sempre para si mesmo. À primeira vista, esta parece uma afirmação controversa. Muitos jovens cantores ainda em aprendizagem, erroneamente, pensam que quantidade é melhor que qualidade, querem simplesmente fazer-se ouvir. A ideia de “cantar para fora” pode levar-nos a pensar que nos ouvirão melhor, mas não é verdade. A voz deve partir do próprio corpo e

ser projetada, mas nunca saindo de si mesmo. Penso que a ideia transmitida por vários mestres, e que também me foi explicada a mim, é tentar focar a voz num ponto da sala e direcioná-la nesse sentido, compreendendo que somos ao mesmo tempo o emissor e o nosso próprio recetor, sendo por isso importante a análise do que estamos a ouvir.

Já falamos, portanto, da importância do cérebro na prática do canto e da consciencialização do cantor para que se possa cantar de forma relaxada mas consciente. A ordem seguinte passa, portanto, para o sistema respiratório. De uma forma muito simples e sem querer entrar na área médica e científica, o nosso apoio (pressão que se sente no fundo da barriga quando rimos, por exemplo) é a base do Canto. É importante referir que a respiração utilizada maioritariamente no Canto lírico é a costodiafragmática ou mista, que permite um maior aproveitamento do espaço dos nossos pulmões- ou seja, quando inspiramos, o músculo diafragmático desce, as costelas (intercostal e costelas flutuantes) alargam e há uma expansão da cavidade pulmonar, permitindo que uma maior quantidade de ar entre nos pulmões. À medida que o ar está a ser expelido, conseqüentemente, haverá a subida do diafragma para o seu local de repouso e as costelas e os pulmões voltam também para a posição natural e mais “fechada” (ver Figura 4). O ideal ao cantar é contrariar em parte esse movimento voluntário, pensando que as costelas continuam “abertas”, de maneira a mantermos sempre um fluxo de ar contínuo. É importante ter em atenção que a respiração deverá ser sempre relaxada e lenta, eliminando qualquer tipo de tensões.



A – Boca/nariz - Entrada de ar/saída de ar. Inspiração: B – Força muscular intercostal; C – Contração diafragmática. Expiração: D – Força muscular abdominal (auxiliada pela contração natural dos pulmões)

Figura 4 - Representação esquemática da inspiração e da expiração (Oliveira Lopes, 2011)

Ao inspirarmos, o ar passa pelas cavidades nasais e/ou pela boca, pela faringe, laringe, traqueia e brônquios e dá-se a expiração. Ao expirar, o ar chega à zona de vibração, constituída essencialmente pela laringe, cordas vocais e glote. Em suma, na inspiração as cordas vocais estão abertas, permitindo assim a passagem do ar. Já na expiração, vão-se aproximando uma da outra, criando um movimento ondulatório e que fará vibrar o ar, provocando o som. E é neste ponto que o som sai e emite uma frequência, altura e amplitude que serão perceptíveis aos nossos ouvidos, graças aos articuladores inferiores – o lábio inferior e a língua – e aos articuladores superiores – o lábio superior, os dentes e os palatos duro e mole. Na realidade, estes articuladores serão, em último lugar, juntamente com todas as cavidades do trato oral, nasal e ocular, os ressoadores da voz, permitindo a amplificação da mesma. Para além disso, “quando os sons são ricos em harmónicos agudos, fazem vibrar fortemente os sinos (mucosas que favorecem o timbre da voz). Estas sensações vibratórias deverão sentir-se à volta da zona ocular. Deste facto deriva o termo voz na máscara (...)” (Oliveira Lopes, 2011).

Todos estes cuidados técnicos a ter para uma boa emissão da voz são apenas parte de toda a resistência física e vocal que o Canto exige. E, para realmente alcançar uma alta *performance*, é necessário que todos os elementos técnicos, físicos e mentais funcionem em harmonia. Talvez por isso, tal como referiu um dos maiores ícones da ópera no mundo, a soprano Maria Callas, “it’s the most difficult job in the world.”¹⁵ É necessário um grande equilíbrio entre corpo, mente e espírito, algo que por vezes parece inatingível e que se procura durante uma vida, mas que só através da experiência, dedicação e maturidade se atinge. Citando Oliveira Lopes (2011), “Alfredo Kraus afirmava “para cantar bem é preciso 10% de inspiração e 90% de transpiração” e concretizava esta ideia referindo a necessidade de trabalhar a forma física, a respiração, técnica vocal, emissão, articulação, interpretação, conhecimentos musicais, tocar um instrumento, estudar os autores musicais e literários, o seu enquadramento histórico, conhecer os idiomas em que se canta e a sua fonética: em suma, trabalhar todos os elementos que dizem respeito ao Canto. Depois concluía “também é preciso ter voz”. ” Essa voz, há já muito estipulada pelo nosso ADN, é algo de único e muito pessoal. Ninguém tem uma voz igual a ninguém e são essas diferenças, existentes dentro da paleta de vozes, que iremos considerar no próximo capítulo.

¹⁵ Entrevista por Pierre Desgraupes a Maria Callas, 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m0AoJ7ldlcs&t=0s&index=56&list=WL>

4.1. Registo, cor vocal e repertório específicos de um *mezzosoprano* ligeiro

São várias as denominações que existem para classificar uma voz. Restringindo-me apenas às vozes femininas, podemos considerar o *contralto*, o *mezzosoprano* e o *soprano*. O tipo de voz que me caracteriza é o *mezzosoprano*, uma voz intermédia, com um registo central-grave mais sonoro e mais extenso do que o de um *soprano*, mas também com um registo agudo mais amplo e evidente, em comparação com o *contralto*. Normalmente, um *mezzosoprano* abrange uma extensão que vai desde o Sol² até ao D⁶₅, mas a tessitura encontra-se normalmente entre o Lá² e o Fá⁴, variando consoante o tipo de voz. É importante referir que, ainda dentro de cada um destes tipos de voz, existem sub-tipos. Falo do *mezzosoprano* ligeiro, do lírico e do dramático. Dentro destes, uma voz também poderá ser classificada como de coloratura.

A classificação de uma voz como *mezzosoprano* ligeiro poderá ser difícil, levando por vezes à confusão com o *soprano* dramático de coloratura. Não é uma identificação óbvia, principalmente quando se trata de vozes jovens que a princípio não terão grande dificuldade em alcançar nem o registo grave nem o agudo. Mas a questão fulcral na designação de qualquer tipo de voz é realmente perceber onde é que esta ganha mais brilho. Apesar de a extensão entre um *soprano* e um *mezzosoprano* ser praticamente a mesma, será evidente que o primeiro terá de sobressair mais na sua região aguda, apontando para uma linha melódica que estará quase sempre nessa tessitura (ver Figura 5), enquanto que o segundo fará a sua região média-grave sobressair mais, havendo apenas pequenas notas de passagem ou simplesmente excertos que eventualmente pedirão uma ou outra nota mais aguda (ver Figura 6). Normalmente, a coloratura neste tipo de vocalidade está sempre presente, devido à clareza e agilidade típicas de um *mezzosoprano* ligeiro. Por essa razão, personagens mozartianas e personagens presentes nas óperas de Rossini, principalmente de carácter *buffo*, são aqueles que mais evidenciam a flexibilidade e o brilho deste tipo de voz.

Um *mezzosoprano* ligeiro demonstra menor intensidade vocal do que um *soprano* dramático e possui um timbre muito menos metálico do que este último. No entanto, predomina uma cor aveludada, clara, de carácter ágil e virtuoso. A desigualdade entre registos é algo notório e confesso ser essa uma das minhas maiores dificuldades. Comparando com o *mezzosoprano* lírico - o timbre, por exemplo, do personagem Carmen, de Georges Bizet, considerada a voz típica de *mezzosoprano* -, este possui uma cor escura e ao mesmo tempo brilhante, com grande aptidão para o *legato* expressivo e igualdade de registos. No entanto, a agilidade nas coloraturas não é algo tão natural, em comparação com o *mezzosoprano* ligeiro.



Figura 5 - Excerto da ária final de Ophélie, da ópera *Hamlet*, de Ambroise Thomas (desenho melódico mais sobre a região centro-agudo, insitindo nas notas Ré4, Mi4 e Fâ4) (Heugel, s.d.)



Figura 6 - Excerto do dueto entre Romeo e Giulietta, da ópera *I Capuleti ed I Montecchi*, de Vincenzo Bellini (linha vocal com desenhos melódicos mais descendentes, mantendo-se sempre mais na região central) (Ricordi, 1970)

Algo também importante, e que sinto que é pouco falado e transmitido aos cantores da minha geração, é a questão do tipo de corpo que possuímos e a sua influência no tipo de voz que cada um apresenta. Como referiu a soprano Sheri Greenawald, “(...) whether you have a Stradivarius or a Suzuki cello, you walk into the same music store and purchase the same string. So, it’s not about the string, it’s about the box”.¹⁶ O tipo de corpo que possuímos, se somos mais altos ou mais baixos, a altura do pescoço, a largura, o formato da cabeça, tudo será fundamental para o tipo de voz que produziremos. Um violino nunca poderá soar a um violoncelo. Mesmo que fosse possível colocar umas cordas de violoncelo no violino, este nunca iria soar igual. Com as vozes passa-se o mesmo. Claro que poderão existir exceções mas, voltando à minha vocalidade de *mezzosoprano* ligeiro, este tipo de vozes é muito requerido para personagens travestidos, outrora feitos por *castrati*. Apresentam estas cantoras normalmente corpos esguios e magros, sem muitas curvas, e pescoços consideravelmente altos. O típico “corpo de rapazinho” em nada se assemelha ao porte alto e largo de um *soprano* dramático, o que logo à partida acabaria com as confusões de classificação vocal. Claro que tudo isto é a regra geral, havendo sempre exceções, não esquecendo que o fator idade é muito importante e que a voz está sempre em constante mudança.

Assim, é fundamental compreender que cada corpo e cada voz nasceram para fazer um determinado repertório, sendo realmente importante respeitar essa mesma natureza. Há que cantar de modo a preservar a nossa voz o máximo de tempo possível, pois “tu vuoi cantare solo per una sera, o per tutta la vita?” (Oliveira Lopes, 2011, p. 87). Certamente que, especialmente numa fase mais académica, é necessário cantar vários géneros, desde ópera ao *lied* e até à *mélodie*. Mas, inevitavelmente, a voz começará a caminhar para certo ponto, pedindo o que lhe é natural. Poderá ser uma vocalidade mais propensa a cantar em língua francesa, pode ter a leveza, o ritmo ou o brilho de uma voz italiana, ou até a percussão e introspeção da música germânica. No que toca ao repertório de um *mezzosoprano* ligeiro, com certeza não poderão ficar de lado personagens como Cherubino, Sextus, Dorabella, das óperas mozartianas; Isabella, Cenerentola, Rosina, das óperas de Rossini; Siebel de Gounod; Urbain da ópera *Les Huguenots*, entre outros. Tal como já referi, é necessário respeitar o tempo de cada cantor e cantar o repertório adequado à idade. Os personagens que referi acima poderão não ser os mais adequados à minha voz daqui a 10 anos, mas também ainda o poderão ser. E isso não tem problema nenhum. Há apenas que ter essa consciência e ir percebendo o que o corpo e a voz pedem.

Em última instância, quero esclarecer que, realmente, os personagens que defendo neste trabalho, como explorei noutra capítulo, não são aqueles que farei no imediato. Há que ter a noção de que é possível cantar uma ou duas árias de

¹⁶ Palestra pela soprano Sheri Greenawald, dada a 14 de maio de 2015, com o título “The Basic Elements of Singing and the Physiology of Opera Singers”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eANZijJUOXw>.

determinada ópera em forma concerto ou recital, mas é impossível fazer o personagem inteiro na ópera, pois o corpo ainda não está preparado. De qualquer das maneiras, tanto Romeo, como Desdemona e Gertrude são personagens que me ajudaram a nível académico a conquistar a técnica e a vocalidade que hoje tenho. Haverá sempre personagens e obras que servirão apenas como ponte para realmente chegarmos àqueles que verdadeiramente nos servirão. Mas tal faz parte do processo de crescimento e é isso mesmo que pretendo demonstrar.

Assim, e considerando Desdemona, consegui trabalhar imenso a questão da coloratura, tão presente em todo o meu repertório. Como se trata de Rossini, decidi dedicar um breve capítulo às diferenças existentes dentro do repertório rossiniano.

4.2. Aspetos importantes e diferenciadores de um *mezzosoprano* rossiniano

Quando um cantor já adquiriu uma base técnica mais sólida, é necessário começar a caminhar para um determinado estilo ou compositor. No caso de Rossini, são necessárias leveza e destreza, especialmente nas coloraturas, algo que pode ser facilmente perdido caso se comece a fazer repertório demasiado pesado. É também natural que vozes mais jovens tenham preferência por personagens rossinianos pois, ao contrário da música, por exemplo, de Ambroise Thomas ou de Vincenzo Bellini em *I Capuleti ed I Montecchi*, em Gioachino Rossini (de carácter *buffo*) encontramos vivacidade, jovialidade, leveza e fantasia. É possível encontrar essas características, por exemplo, nas óperas *O Barbeiro de Sevilha*, *La Cenerentola* ou *L'Italiana in Algeri*.

Quase sempre que se fala em Rossini, pensa-se precisamente nas suas óperas cómicas, de carácter *buffo*, como referido acima. Mas também as suas óperas sérias fizeram e fazem parte do seu repertório (consultar capítulo 3.1.), como é exemplo *Otello*. Ainda antes do repertório *serio*, é necessário perceber as características inerentes à música de Rossini, as quais farão um *mezzosoprano* ser considerado apto a cantar repertório rossiniano. Uma voz com grande flexibilidade, quase instrumental e de timbre luminoso, apresenta pontos chave para este tipo de repertório. Podemos afirmar que Rossini é o pai do *bel canto* italiano e, por essa razão, toda a sua música requer esse requinte, uma linha ininterrupta de *legato*, onde é a qualidade sonora que vai interessar, em oposição à quantidade vocal. Rossini não escreveu para grandes orquestras e, tal como podemos verificar nas figuras 7 e 8, a orquestra desempenha apenas um papel de acompanhamento. Varia entre secções quase em formato recitativo, apenas com alguns acordes na orquestra, e secções mais subtis e suaves, dando a ideia da criação de uma estrutura sólida e ao mesmo tempo confortável. Ou seja, Rossini sabia escrever para as vozes e fazia-o de forma a que a voz fosse a estrela, de modo a que todos os difíceis ornamentos e desenhos musicais pudessem transparecer.

gò. Sì, Lin - do - ro - mi - o sa - rà, lo - giu -

ra - i, la - vin - ce - rò. Sì, Lin - do - ro - mi - o - sa -

The musical score for Figure 7 consists of two systems. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system shows the vocal line starting with a half note 'gò.' followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note figure. The piano accompaniment includes a *pp* dynamic marking and a *f* dynamic marking.

Figura 7 - Excerto 1 da ária “Una voce poco fa”, da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de G. Rossini (Larsen, 1991)

lo so - no - do - ci - le, son - ri - spet -

to - sa, so - no - ub - bi - dien - te,

The musical score for Figure 8 consists of two systems. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The key signature is two sharps, and the time signature is 4/4. The first system shows the vocal line starting with a half note 'lo' followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a *pp* dynamic marking and a *dolce* marking.

Figura 8 - Excerto 2 da ária “Una voce poco fa”, da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de G. Rossini (Larsen, 1991)

No repertório rossiniano, encontramos essencialmente um tipo de coloratura que tem como designação *coloratura granita*. Este tipo de articulação é mais picada, com movimentos curtos e rápidos do diafragma, em que é pressuposto ouvirem-se todas as notas da passagem, de forma bem articulada e perceptível. Este tipo de coloratura mais destacada é essencialmente usada na música rossiniana de carácter *buffo*, pois, quando falamos do repertório *serio*, é preferível o uso da *coloratura legata*. As óperas de carácter *serio* rossinianas em muito diferem das cómicas. Para além do libreto mais pesado e dramático, a música também apresenta características menos leves e dançantes. Tal como a música francesa em *Hamlet*, por exemplo, as coloraturas requerem muito mais densidade e a utilização do *appoggio*. Ao contrário da *coloratura granita*, não existe uma articulação marcada e precisa. É necessário sentir o *legato* e procurar um som mais aveludado e menos estridente. Enquanto que no repertório *buffo* as coloraturas são utilizadas como um momento virtuosístico do cantor e também para mostrar o carácter jocoso e brincalhão do personagem, nas óperas sérias servem essencialmente para tornar a música ainda mais *dolente*, quase como um choro, um lamento.

É também de salientar que Rossini é talvez o único compositor que atribuiu personagens heroicos a *mezzosopranos*. Diz-nos Milasinovic que “Rossini paints his heroines with bright colours and above all, in a joyful spirit.” (Milasinovic, 2006, p. 36). Os personagens femininos de Rossini apresentam um carácter sereno e animado ao mesmo tempo. Podem, por vezes, apresentar um pouco de arrogância, pois são geralmente personagens sedutores e que sabem exatamente o que querem e como o irão conseguir (exemplo de Rosina e Isabella). Assim, um mezzosoprano rossiniano deverá ter não só um timbre específico, coloratura flexível e uma boa equalização de registos, mas também capacidade de transformação, de mudanças repentinas de humor, conciliando voz, técnica e personalidade. E, como referiu Jessye Norman em entrevista, é importante trabalhar e preparar o melhor que pudermos o nosso próprio repertório, quer seja Rossini, Mozart ou Wagner, “and to be willing to enjoy the preparation process, because we spend much more time in rehearsal, then we actually do on stage.”¹⁷ Devemos estar confortáveis com o tempo que demora a preparar uma obra ou a adquirir determinado repertório: o tempo de que a música necessita para amadurecer e “estar no corpo”.

Apesar de ter achado importante apresentar uma explicação sobre as diferenças entre o repertório *buffo* e o *serio*, esta dissertação abrange apenas música de carácter *serio*; apresentarei de seguida as suas características ainda mais específicas, no que toca à música rossiniana. Vejamos no capítulo seguinte como esses requisitos são cumpridos por Desdemona, na ópera *Otello*.

¹⁷ Entrevista dada pela soprano à Classic FM, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_BXLPCCljfl

5. Alguns aspectos da ópera *Otello*, de Gioachino Rossini

Otello é uma ópera adaptada da tragédia shakespeariana *Othello*, composta por Gioachino Rossini (1792-1868) e levada a cena a 4 de dezembro de 1816 no *Teatro del Fondo* de Nápoles, uma ópera que desde o princípio parece estar destinada à desgraça, ao destino cruel de um amor corrompido pelo ciúme e pela dúvida.

Com libreto de Francesco Maria Berio di Salsi (1765-1820), é importante referir que, apesar de não existirem provas reais de qual a verdadeira fonte de Rossini e do seu libretista, há suposições de que estes se basearam numa adaptação francesa de Giovanni Giraldi (Cinthio), a mesma base que se pensa ter sido usada por Shakespeare.

Otello, talvez a ópera séria mais importante de Rossini, serviu também, 71 anos depois, de inspiração ao *Otello* de Giuseppe Verdi (1813-1901), ópera essa atualmente muito mais lembrada e apresentada do que propriamente o *Otello* rossiniano.

Em 3 atos, *Otello* inclui os seguintes personagens:

Otello, africano ao serviço de Veneza. *Tenor*

Desdemona, amante e esposa oculta de Otello; filha de Elmiro. *Soprano* ou *Mezzosoprano*

Rodrigo, amante desprezado de Desdemona; filho do Doge. *Tenor*

Iago, inimigo oculto de Otello; amigo político de Rodrigo. *Tenor*

Emília, confidente de Desdemona. *Soprano*

Elmiro (Brabâncio), pai de Desdemona. *Baixo*

Lucio, confidente de Otello. *Tenor*

Doge. *Tenor*

Um gondoleiro. *Tenor*

A história passa-se em Veneza, no final do século XVIII.

1º acto

Otello regressa a Veneza, vitorioso na batalha contra os turcos, no Chipre. É virtuosamente aplaudido mas, com carácter modesto, recusa todos os louvores e festas em torno da sua bravata. Rodrigo e Iago, já com pensamentos maliciosos, veem essa atitude como sinal de orgulho. Elmiro desabafa a Rodrigo que a sua filha anda muito chorosa, sem entender o motivo. No entanto, Iago persuade Rodrigo

a depositar nele a sua confiança, procurando formas de, a todo o custo, prejudicar Otello.

Desdemona tenta, secretamente, entrar em contacto com Otello. Escreve-lhe uma carta, mas esta é interceptada por Elmiro. Iago vê nesta situação uma oportunidade para criar conflitos e ciúmes em Otello. Entende-se agora o porquê do desânimo de Desdemona, ao não ter resposta do seu amado.

Elmiro pretende casar Rodrigo com Desdemona, sem esta saber e, já com tudo preparado por Iago, Otello vê Desdemona de mãos dadas com Rodrigo. Já com pensamentos de traição, Desdemona explica a Otello que estava apenas a cumprir ordens do seu pai e revela perante todos o seu casamento com o africano. Elmiro amaldiçoa-a.

2º acto

Rodrigo fica furioso quando toma conhecimento do casamento de Otello com Desdemona. Iago, continuando todo o seu plano maléfico, “envenena” Otello com palavras de traição. Mostra-lhe a carta de Desdemona, escrita para Otello, mas fá-lo acreditar que essa mesma carta seria para Rodrigo, levando o africano à loucura. Momentos depois, aparece em cena Rodrigo e ambos partem para um duelo. Desdemona reaparece e tenta impedi-los mas, com toda esta agitação demasiado intensa para o seu coração frágil, desmaia.

3º acto

Desdemona prepara-se para dormir e, no conforto do seu leito, é acalmada por Emília. Desanimada e um tanto desnorteada, ouve ao longe a voz de um gondoleiro que canta sobre o que lhe parece ser o seu destino. O gondoleiro canta a história da sua amiga Isaura, uma escrava que morreu de amor. Entretanto, uma tempestade rompe violentamente e parte um vidro no seu quarto, o que a deixa ainda mais assustada. Finalmente, acaba por adormecer e Emília deixa-a sozinha.

Otello, completamente cego por tudo aquilo que ouviu de Iago, envolto em ciúme e loucura, entra por uma porta secreta e mata Desdemona, que dormirá agora para sempre. (É de referir que na ópera Desdemona é morta com uma adaga e que, antes de Otello a matar, ambos discutem e ela tenta ainda persuadi-lo a não tomar tal atitude. Na sua versão original, Shakespeare escolhe a morte de Desdemona por asfixia enquanto ela dorme, de modo a preservar o seu rosto puro e belo).

Lucio chega com a notícia de que Rodrigo vive e de que Iago confessou a sua culpa: fora tudo um plano para levar Otello à loucura. Depois de perceber o seu erro, ter caído nas ilusões de Iago e por não ter tido confiança na sua amada, Otello suicida-se.

5.1. Tradução e contextualização da ária “Che smania? Ahimè!”

Como já expliquei anteriormente, da ópera inteira foram escolhidas árias e cenas importantes representadas pelo personagem em questão, de modo a focar a minha atenção apenas no que a este diz respeito. Neste caso, escolhi a ária “Che smania? Ahi-mè!”, por ser um dos momentos mais marcantes de Desdemona. A nível técnico, é de uma dificuldade elevada, o que me permitiu explorar e aprofundar o meu conhecimento e, para além disso, mostra a grande versatilidade do personagem que se debate com várias emoções ao mesmo tempo.

Esta ária pertence à última cena do 2º acto; encontra-se mais precisamente no *finale secondo*. Antecedendo este Número 9, Rodrigo e Otello travam um duelo em que, no final, Desdemona desmaia. É acordada mais tarde por Emília e a partir daí cantam em recitativo até chegarem à ária. Desdemona está aflitíssima, pois tem receio de ter perdido o seu amado para sempre no duelo e canta palavras de preocupação, chegando mesmo a ter devaneios. Entram, mais tarde, as donzelas da comitiva de Desdemona, a quem esta pede novidades sobre o seu amado, mas, para sua infelicidade, não sabem de nada. Entram também em cena os seguidores de Otello que trazem a boa nova de que o seu mestre se encontra bem e em segurança. Desdemona que, por momentos, revive em si sentimentos de alegria e alívio, encontra o pai que a pune e tece palavras de vergonha, ódio, fúria, ingratidão e rancor. Em tom choroso, Desdemona tenta pedir o perdão de seu pai.

Para entendermos melhor todas estas mudanças de estado de alma de Desdemona, desde medo, preocupação, esperança e novamente medo e sentimento de rejeição, achei pertinente fazer uma tradução (do inglês para o português, da minha responsabilidade). Uma vez que irei apresentar esta ária, é também imperativo saber exatamente o que estou a cantar. Um cantor deverá ter sempre as traduções das obras que canta, de forma a que, a partir do texto, se possa realmente chegar à música, culminando o trabalho do compositor e do libretista.

Nota: Decidi fazer um corte nesta ária, parando no número 153 e avançando diretamente para o número 157. Esta secção seria precisamente quando Desdemona recebe a resposta do séquito de Otelo, informando-a de que está vivo e bem de saúde. Por questões práticas, uma vez que essa secção envolvia um coro masculino, decidi omiti-la na apresentação da minha defesa. Assim, quando começa a secção “L’error, l’error d’un infelice”, é necessário pensar que entretanto o personagem já esteve feliz, com a alegria da boa nova do seu amado, mas que, ao chegar o pai e ao perceber a sua ligação com o mouro, volta a ficar desconsolada e suplica-lhe por perdão.

Che smania? Ahimè! Che affanno?!

Que agitação é esta? Ai de mim! Que angústia?!

Chi mi soccorre, oh Dio! Chi mi soccorre!

Quem me socorre, oh céus! Quem me socorre!

Per sempre ahi! L'ídol mio perder, perder così dovrò!

Estou condenada para sempre a perder o ídolo do meu coração!

Barbaro ciel tiranno! Da me se lo dividi, se lo dividi,

Cruel, céu impiedoso! De mim, se mo separas de mim,

salvalo almen: me uccidi: contenta io morirò, ah salvami l'ídol mio.

pelo menos salvai-o: mate-me: morrerrei de bom grado, ah salva o meu ídolo.

Qual nuova a me recate?... Qual nuova?...

Que nova trazeis?... Que nova?...

Men fiero, se parlate, si rende il mio dolor.

Fala, pois assim talvez a minha dor seja menos penosa.

De' detti, ah! Più loquace è quel silenzio ancor!

Esse silêncio diz mais que palavras!

Che smania? Ahimè! Che affanno?

Que agitação é esta? Ai de mim! Que angústia?

Chi mi soccorre, oh Dio! Chi mi soccorre!

Quem me socorre, oh céus! Quem me socorre!

Per sempre ahi! L'ídol mio perder, perder così dovrò!

Estou condenada para sempre a perder o ídolo do meu coração!

Deh... parlate... l'ídol mio...

Ah... fala... o meu ídolo...

Men fiero, se parlate, si rende il mio dolor.

Fala, pois assim talvez a minha dor seja menos penosa.

De' detti, ah! Più loquace è quel silenzio ancor!

Esse silêncio diz mais que palavras!

L'error, l'error d'un infelice, ah padre mi perdona,

O erro, o erro de uma infeliz, ah pai perdoe-me,

se il padre m'abbandona, da chi sperar pietà?

se o meu pai me abandona, onde irei encontrar piedade?

A quel severo aspetto, più reggere non sa!

Não tenho forças para suportar mais a sua ira!

5.2. Tradução e contextualização da ária “Assisa appiè d'un salice”

O segundo momento que escolhi do personagem de Desdemona foi a ária “Assisa appiè d'un salice”, momento antecedente à sua tragédia final. Também é uma ária com um grau de dificuldade elevado, não pelas coloraturas ou notas agudas que apresenta a ária anterior, mas pela sua introspeção e controlo. Na realidade, estes exemplos mostram precisamente dois lados muito distintos de Desdemona. A primeira ária escolhida mostra a sua loucura e agitação, enquanto que “Assisa appiè d'un salice” evidencia a calma, quase que um perder das forças e a aceitação do seu destino.

No começo do 3º acto, Desdemona encontra-se no seu quarto, acompanhada de Emília. Está chorosa, devido ao que aconteceu anteriormente. Perdeu a confiança e a segurança do pai e Otello não lhe responde. No recitativo que dá início ao 3º acto, Desdemona desabafa com Emília, a sua única e fiel companhia. Já a perder as forças, desgostosa, Desdemona ouve a canção de um gondoleiro que passa e que a faz recordar da história da escrava Isaura, que morreu por amor. Desdemona pensa estar a ouvir o seu destino nas palavras do gondoleiro, o que a deixa ainda mais agitada. Canta sobre essa mesma história durante toda a ária, quando, de repente, irrompe uma grande tempestade. Emília parte e, completamente desolada, Desdemona prepara-se para dormir, cantando a *preghiera* e rezando para que, pelo menos, o sono a faça esquecer por breves momentos a sua penosa dor.

[CANZONE DEL SALICE]

Assisa appiè d'un salice, immersa nel dolore

Sentada ao pé de um salgueiro, imersa em dor

gemea trafitta Isaura dal più crudele amore,

queixava-se a infeliz Isaura sobre o implacável amor,

l'aura tra i rami flebile ne ripeteva il suon.

E a brisa entre os tristes ramos, repetia o som.

I ruscelletti limpidi a' caldi suoi sospiri il mormorio mesceano

Os límpidos riachos misturavam os seus ardentes suspiros

de' lor diversi giri: l'aura fra i rami flebile ne ripeteva il suon.

no murmúrio das suas ondas: a brisa entre os tristes ramos, repetia o som.

Salce, d'amor delizia! Ombra pietosa appresta

Salgueiro, conforto dos amantes! Prepara a tua piedosa sombra

(di mie sciagure immemore) all' urna mia funesta,

(para meu desastroso esquecimento) à minha mortal urna,

né più ripeta l'aura de' miei lamenti il suon.

para não mais ouvir os meus lamentos que ecoam na brisa.

Che dissi... Ah m'ingannai!...

O que estou a dizer... Ah, eu estava enganada!...

Non è del canto questo il lugubre fin. M'ascolta...

Este não é o fim desta melancólica canção. Ouve-me...

Oh Dio! Qual mai strepito è questo!... Qual presagio funesto!

Oh Deus! Que barulho foi este!?... Que fatal presságio!

Io credeva che alcuno... - oh come il cielo s'unisce a' miei lamenti!... -

Eu pensei que alguém... - oh, como o céu simpatiza com os meus lamentos!... -

ascolta il fin de' dolorosi accenti.

pudesse escutar o final desta chorosa canção.

Ma stanca alfin di spargere

Mas já demasiado cansada em derramar

mesti sospiri, e pianto, morì l'afflita vergine

os seus suspiros e lamentos, a virgem aflita, deu o seu último suspiro

ahi! Di quel salce accanto!

debaixo do salgueiro!

Ma stanca alfin di piangere, morì l'afflitta vergine.

Mas já demasiado cansada de chorar, a virgem aflita, deu o seu último suspiro.

Morì... che duol! L'ingrato... l'ingrato...

Morrer... que mágoa! Que ingrato... ingrato...

Ahimè! Che il pianto proseguir non mi fa.

Ai de mim! Sou incapaz de continuar este choro.

[PREGHIERA]

Deh calma, o ciel nel sonno per poco le mie pene,

A calma, oh céus, possa eu encontrar no meu sono,

fa, che l'amato bene mi venga a consolar.

concede que o meu amado me venha consolar.

Se poi son vani i preghi, di mia breve urna in seno

Mas, se são vãs as minhas orações, que da minha urna, no seio

di pianto venga almeno il cenere a bagnar, sì, sì,

do meu choro, venha, ele por fim, banhar-se nas minhas cinzas, sim, sim,

il cenere a bagnar.

banhar-se nas minhas cinzas.

5.3. Abordagem técnico-musical do personagem Desdemona

Depois da devida tradução e contextualização das árias escolhidas, achei pertinente inserir este capítulo mais técnico, de forma a perceber a importância de trabalhar simultaneamente o lado técnico e musical, o que permitirá chegar à essência do personagem.

Quando inicialmente me foi dado o desafio de trabalhar o personagem Desdemona, já tinha estado anteriormente a estudar o personagem Romeo, penso que por 2 anos. A minha voz, talvez como acontece com muitas outras, em especial em *mezzosopranos*, demorou algum tempo a encontrar o seu centro, a sua naturalidade e a sua igualdade entre registos. Ressalvo que isto é algo que não

acontece de um dia para o outro, é um trabalho de uma vida; a voz está em constante evolução e mudança, pois o nosso corpo é diferente todos os dias. Tal como referiu o grande tenor Franco Corelli (2003), “Com o tempo, estabelecerás o teu “sítio” ideal, um bocadinho mais à frente, um bocadinho mais atrás... tens de o encontrar e isso leva tempo. Mas devagar, devagar, irás encontrá-lo.”¹⁸ O que quero tentar aqui explicar é que Romeo e Desdemona pedem dois requisitos bastante diferentes. Quando me foi dado Romeo para estudar, foi com o intuito de desenvolver a minha voz em toda a sua extensão e precisamente tentar encontrar mais densidade vocal. Nenhum dos personagens que aqui refiro será para eu cantar no imediato. Serviram, sim, como ferramenta de trabalho para me ajudar a crescer tecnicamente e, *à posteriori*, emocionalmente.

Ao começar o meu estudo de Desdemona, deparei-me com algumas diferenças. Enquanto que em Bellini sentia que a linha do *bel canto* me pedia mais sustentação, mais corpo, quando olhei para a linha de Rossini, principalmente na ária “Che smania? Ahimè!”, ainda antes sequer de a cantar, achei que não seria capaz. Lembro-me de pensar “isto é muito agudo, não chego a estas notas”, pois logo quando começa a ária, como podemos ver na Figura 9, a primeira frase consegue ser bem desafiante: quase um grito de socorro, mas sustentado e sob o *legato*. São notas curtas que requerem um “corte” diafragmático, algo que nunca deve ser feito na garganta. Este é um problema que acontece, caso não pensemos na técnica. Principalmente quando existe uma palavra entrecortada e com pausa a meio, como em “soc-cor-re” (ver Figura 9, novamente), há que ter o dobro da atenção e não cometer o erro de fechar a garganta com a consoante, sobretudo porque a nota a seguir à pausa é mais aguda e será impossível de a cantar, caso se comece a fechar a articulação.

Para meu espanto, percebi que tudo pareceu bem mais fácil depois de experimentar cantar a ária, sendo que foi também neste momento que cheguei a duas conclusões. Primeira, que muitos de nós, cantores, temos imensos conflitos interiores conosco mesmos e que, se não forem calados, nos impossibilitam de cantar, uma vez que o nosso corpo é o nosso instrumento. Tal como referi anteriormente, ainda nem sequer tinha experimentado cantar e já estava com medo de não conseguir. Em segundo lugar, porque realmente não há nada como experimentar. Aliás, normalmente, se nos sentimos confortáveis a cantar algo e, claro, se já temos uma técnica minimamente sedimentada, é porque estamos no caminho certo e isso é das melhores sensações para um cantor, na minha opinião.

¹⁸ Gravação áudio captada numa aula particular dada por Franco Corelli a Pietro Ferretti, aluno seu, em 2003. Tradução feita por mim do inglês para o português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=230wGBT FEDM>.

The image shows a musical score for the beginning of the aria "Che smania? Ahimè!" from Rossini's opera Otello. The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes markings for "Legni" (woodwinds) and "Archi" (strings), with dynamics like [P] and [pp sottovoce]. The vocal line starts with the lyrics "Che smania? ahimè! che affanno? chi mi soccorre, oh Dio! chi mi soc-".

Figura 9 - Início da ária "Che smania? Ahimè!", da ópera *Otello* de G. Rossini (Ricordi, 2008)

Esta ária ajudou-me a desenvolver o meu *legato* mas, acima de tudo, a minha resistência física. Existem muitos saltos, coloraturas, notas longas na região aguda e tudo isto num registo ofegante e um tanto dramático. O que quero dizer é que (e já o referi anteriormente no capítulo destinado às vozes rossinianas) esta ária, apesar de ter muita coloratura, não pode ser feita da mesma maneira do que, por exemplo, "Una voce poco fa" (Rosina em Rossini). Em Desdemona, é importante encontrar uma cor um pouco mais aveludada e triste, mas sem perder o brilho da voz. E aí é que está a verdadeira dificuldade do repertório mais sério: continuar com o brilho e com a voz "em máscara" que deverá sempre existir, mas dar-lhe o carácter mais dramático e escuro de que o personagem necessita. A ideia de "cantar para dentro" ou "canta para ti" foi algo falado nas aulas de Canto e foi algo também que me ajudou a encontrar um outro tipo de sonoridade. Como as professoras de Canto me explicaram, o ar deverá fazer todo o seu percurso desde que é inspirado até que chegue às cordas vocais e as faça vibrar, produzindo assim um som *aperto, ma coperto* (consultar também o capítulo 4). Deste modo, o ar deverá girar, passando pela parte de trás da garganta e saindo pela boca, depois de ter atingido o palato mole e duro, que deverão estar sempre altos e em forma de cúpula. E aí deverá permanecer, girando e ressoando nas cavidades nasais e craniais, ficando "em máscara". Enquanto que, anteriormente, sentia que fazia força nas cordas vocais e tentava de forma inconsciente "fazer o som sair", ao me ser explicado o mecanismo e tentando procurar um som mais redondo dentro da boca, fez com

que o mesmo saísse de forma muito mais livre. Aliás, notei ainda que não estava a exercer a pressão correta no diafragma, o que me deixava sem apoio e, conseqüentemente, toda a pressão era exercida incorretamente na zona superior do corpo. Nunca, em momento algum, deverá o ar ser empurrado para fora. Pode parecer um tanto controverso mas, citando novamente Franco Corelli (2003), o cantor explicava como devemos pensar no som dentro de nós e não com a ideia de o querer empurrar para fora:

“O som é como uma bola de ping-pong, flutuando num repuxo de água. Então tens de pensar na voz assim, sem empurrar para fora, porque senão, se começares a pressionar muito para a frente, mais tarde ou mais cedo fechas (...) Uma boa observação ao cantar é que o devemos fazer nos dentes, assim como na mente. Parece contraditório, mas a voz precisa de permanecer atrás, mas livre.” (ver nota de rodapé nº 18, pág. 57)

Desdemona, como já descobrimos, é uma mulher apaixonada, crédula, de um carácter muito próprio. A nível vocal, das versões pesquisadas e encontradas por mim, verifiquei que este personagem é normalmente atribuído a um *soprano*. Pelo menos é encontrada essa designação no início das óperas, quando se determinam quais as personagens e a tessitura onde cada um irá cantar. Verifica-se também que a tessitura que lhe compete abrange uma escala que vai de Si₂ até Dó₅. Por norma, a extensão de um *mezzosoprano* vai desde o Lá₂ ao Sol₄, “podendo prolongar-se em ambas as extremidades do intervalo.” (Bourne, 2008):

“Em termos práticos, os mezzo-sopranos, no topo da sua extensão, podem cantar papéis escritos para, ou geralmente cantados por, sopranos (tais como o compositor, em Ariadne auf Naxos, de Strauss, ou Cherubino, em Le Nozze di Figaro, de Mozart).” (Bourne, 2008)

Será este um desses casos em que um papel que normalmente terá sido escrito para um *soprano* lírico de coloratura pode, neste caso, ser cantado por um *mezzosoprano* ligeiro de coloratura. Uma das razões para este personagem em específico poder ser feito por ambos os tipos de voz é, na minha opinião, a questão da extensão, já abordada acima. Facilmente um *mezzosoprano* com ligeireza e agilidade vocais consegue cantar com naturalidade na tessitura apresentada em Desdemona. Outra observação parte, do meu ponto de vista, da questão interpretativa. Tal como já foi abordado em capítulos anteriores (ver ponto 2.1. – “Os personagens Desdemona, Romeo e Gertrude à luz de Shakespeare”), Desdemona apresenta características como fragilidade e ingenuidade, sendo para isso necessário “incutir” vocalmente tais características, apresentando uma voz

doce, com feminilidade e subtileza. É necessário pensar nestas questões, principalmente nas *mezzosopranos* que fazem muitos papéis travestidos, de forma a que também vocalmente se consigam diferenciar quando são interpretados papéis masculinos e/ou femininos, ressaltando que não é a voz que muda, mas sim o carácter e a expressividade que se imprime. Mas, partindo das minhas conclusões a respeito deste personagem, Desdemona apresenta características mais profundas, não representando por isso o arquétipo da menina pura, inocente e infantilizada. Desdemona simplesmente aceitou o destino que neste caso Otelo lhe quis dar. Aceitou de forma cega o amor, sim, mas com a consciência de que, quando lhe deu a sua palavra, ao ser para sempre sua, o aceitou para o bem e para o mal. Mas, na minha opinião, Desdemona apresenta tais características assumindo a sua posição desde o princípio e cumprindo também o papel que lhe cabia enquanto mulher na sociedade do seu tempo. Tal como referiu a soprano Jessica Pratt, no questionário do capítulo seguinte, “Numa época em que era quase impossível para uma mulher fazer as suas próprias escolhas em relação ao casamento ou a qualquer outro assunto relacionado com o tema, Desdemona poderá ser vista talvez como uma rebelde feminista, no seu começo”.

Também é preciso força de carácter para assim sucumbir à sua própria crença, sucumbir ao amor. Tais características um pouco mais dramáticas, que encontramos ao longo da ópera, talvez com “uma pitada” de loucura, mostram algo mais profundo, um carácter não tão débil e frágil como se pensa. Por tudo isso, o facto de o personagem poder ser interpretado por um *mezzosoprano* poderá dar essas características não tão óbvias à interpretação e, ao mesmo tempo, manter a frescura e a linha própria do *belcanto*, com frases melódicas apoiadas no *legato* absoluto, aspeto este tão importante para qualquer tipo de vocalidade, mas em especial para Desdemona, personagem com uma ascensão social nobre, diferenciação essa muito tida em atenção em tempos passados. Claro que, como em toda a arte, tudo é discutível e para nós, intérpretes que estamos muito dependentes da própria interpretação do encenador e do director da produção, resta-nos apenas ser corpo para este e outros personagens poderem continuar a renascer.

Por este aspeto da vocalidade e pelo facto de realmente ser um personagem com uma linha melódica mais sobre a região média-aguda, há por vezes uma tendência em aligeirar um pouco a voz nas passagens agudas e levá-las um pouco para a voz de cabeça. Algo que me foi muito incutido nas aulas de canto foi pensar na igualdade vocal, que só tenho uma voz e esta deve soar sempre minha, desde a região grave à região aguda; devo pensar na largura e comprimento do meu tubo vocal e que ele é sempre igual, de forma a que o ar passe livremente de uma extremidade da voz à outra. Acima de tudo, é necessário aproximar os registos, sem que haja um buraco entre a zona aguda e a grave, ou seja, pensar que as notas graves sobem e que as agudas descem. Este é um pensamento que ajuda a não deixar cair a colocação nas notas graves e a não subir a laringe nas agudas. Como

se pode ver na Figura 10, ao fazer o salto de oitava (mi a mi), é preciso ter o pensamento de que o ar deve continuar a caminhar e que a nota mais grave se situa, na realidade, mais próxima do agudo. Caso pense que a seguir vou cantar uma nota grave, a garganta fecha e fica um som apertado. Ou seja, basta pensar que todas as notas dessa frase se situam no “Sol” em [co-sì], e logo todas as notas “Mi” passam a estar bem mais próximas, sem que haja a necessidade de pensá-las num registo grave. Acho ainda necessária uma atenção duplamente redobrada, pois a palavra que se encontra na passagem da oitava (mi a mi), é [per-der]. Ou seja, existirá uma tendência para o fecho da garganta no [e], sendo esta mais uma razão para pensar nessa nota para cima. Mas esta questão da equalização dos registos será algo que abordarei mais à frente, quando falar no personagem Romeo.



Figura 10 - Excerto da ária "Che smania? Ahimè!", da ópera *Otello* de G. Rossini (Ricordi, 2008)

Apesar de não ter estudado este personagem na sua totalidade, as grandes dificuldades que encontrei foram principalmente o controlo da energia a ser utilizada, uma vez que a primeira ária é muito mais empenhativa e virtuosa, mas é necessário também imenso controlo para cantar “Assisa appiè d’un salice”. Na realidade, penso que a nível técnico os problemas encontrados nesta ária são os mesmos da primeira. A diferença é que a energia é totalmente diferente. Encontrar o ambiente certo, este “cantar para dentro” falando anteriormente, o pensar nas coloraturas mais internamente, a enorme linha de *legato*, o suporte físico que a ária exige foram as minhas maiores dificuldades. É necessário um controlo vocal muito difícil, pois o personagem vive dessa energia melancólica, triste e cansada. Mas é preciso cantar pois, apesar dessa energia ser vital, não poderá prejudicar nunca a *performance* do cantor. Como tal, decidi elaborar dois questionários: um através da opinião de um ator e outra na perspetiva de um cantor. O meu intuito é

perceber um pouco melhor, qual a principal diferença entre apresentar o mesmo personagem na versão teatro *versus* ópera.

5.4. Recolha do testemunho de *performers* nas vertentes: teatro/ópera, em relação a Desdemona

Tal como foi explicado no começo deste trabalho, algo que me empolgou muito desde o início, foi a possibilidade de poder entrevistar alguns profissionais das áreas do Canto ou do teatro, de modo a poder comparar ambos os mundos de uma forma mais interessante e interpessoal. Penso que com este contributo, poderei ter uma perceção mais realista, que me irá ajudar em muito a minha conceção do personagem como um todo.

Teatro

Na área do teatro, foi-me cedida ajuda por parte da atriz Ana Mota Ferreira, formada pela Universidade de Évora e que gentilmente respondeu às questões colocadas por mim em relação a Desdemona. O nosso contacto foi sempre feito por *e-mail*, sendo que eu já tinha as perguntas pré-definidas. As mesmas foram enviadas à Ana, as quais me respondeu por escrito também. Estas foram as suas respostas:

1. O que achou de diferente ao representar Shakespeare, em comparação com textos de outros escritores?

Shakespeare é intemporal, em qualquer altura que seja representado terá sempre uma mensagem a passar, o público contemporâneo (seja ele qual for: em que altura; em que contexto; em que país...) vai sempre identificar-se com a mensagem, e esta será sempre diferente consoante o contexto da sociedade em que a peça for representada. Shakespeare é de uma genialidade insuperável, e por isso é que continua a ser representado vezes sem conta sem nunca se esgotar, não passa de "moda".

2. Por muito que estudemos bem determinado texto e determinada língua, haverá sempre uma barreira linguística. Além disso, o texto traduzido nunca vai ser 100% igual ao texto original. Através da sua experiência, como contornar isso, de modo a que se mantenha o mais fiel possível à mensagem original?

É verdade que quando se faz uma tradução há sempre o risco de se perder alguma coisa, ou de um empobrecimento dos sentidos, mas também surgem novas

possibilidades, novas leituras que não tínhamos conseguido perceber no original. Além disso, quando se tratam de textos mais antigos, também pode acontecer que, se a tradução for demasiado literal, o público não perceba o texto por já não dominar os sentidos do léxico utilizado. Para mim o mais importante é que a "nossa" tradução seja fiel à mensagem que nós queremos passar, e não que seja 100% fiel ao texto original. Não nos serve de muito fazer um texto que seja totalmente fiel ao original se ficar vazio de conteúdo e de sentidos. O importante é que qualquer que seja a tradução ou adaptação ela sirva o propósito da representação, que consiga chegar ao público e transmitir a mensagem do criador. Shakespeare tem a vantagem de que a grande maioria das vezes consegue as duas coisas, manter a sua mensagem original e defender o ponto de vista do criador.

3. Quando fez a personagem Desdemona, qual foi o seu maior desafio?

A Desdemona é uma personagem de uma pureza e de uma lealdade assustadoras. O meu grande desafio foi conseguir fazer uma personagem com estas características mas que não fosse básica e bidimensional, mas que tivesse nuances, que fosse forte e que tivesse uma complexidade e mistério que mantivesse o público agarrado a ela. Que não houvesse de início a sensação de "já percebi o que ela é e o papel dela", mas que conseguisse ir surpreendendo ao longo da peça.

4. Já teve oportunidade de cantar em alguma produção? Se sim, quais as dificuldades que encontrou, em comparação ao texto declamado?

Já cantei em algumas produções, nomeadamente naquela em que fiz de Desdemona. O que considero ser mais difícil quando canto em teatro, mas também confesso que é aquilo que me dá mais gozo fazer, é passar a emoção do personagem. Não basta cantar bem (embora essa também seja uma das minhas dificuldades por não ser uma das áreas que domino com à vontade) é preciso que seja o personagem a cantar e não o actor, que consiga passar o texto e principalmente que seja claro o que o personagem está a sentir.

Ópera

Como meio de comparação era também necessário entrevistar alguém na ária do Canto. Assim, tive a preciosa ajuda da soprano inglesa Jessica Pratt (1979-), que amavelmente me ajudou com a sua visão de Desdemona, papel esse que interpretou duas vezes, em 2008 e 2016, no *Rossini un Wildbad*, Kurhaus e no *Gran Teatro del Liceu*, Barcelona, respetivamente. O nosso contacto foi feito por *Facebook* e eu também tinha já as perguntas pré-definidas. As respostas foram

enviadas por escrito, em inglês, sendo que o que se segue é uma tradução para o português feita por mim. (Consultar a versão original no Anexo 1).

Quero também salientar as seguintes cantoras, como das mais conhecidas intérpretes do personagem de Desdemona: Giuditta Pasta, Isabella Colbran, Maria Malibran, Frederica Von Stade, June Anderson, Elisabeth Futral, Cecilia Bartoli, entre outras.

1. Como define Desdemona?

Uma mulher forte que não tem medo de fazer escolhas que saem fora da norma social.

2. Na sua opinião, quais os “*pressure points*” para o cantor neste papel?

Para mim, pessoalmente, a parte mais exigente é o final do segundo ato e ser capaz de criar a atmosfera certa na ária final de Desdemona (Assisa appiè d’un salice).

3. Apesar de Desdemona parecer ser um personagem mais puro, ingênuo e fraco, o amor sentido por Otello, parece mostrar um lado mais profundo e corajoso seu. Nunca foi um amor fácil. O que me poderá dizer sobre esse assunto?

Rossini e Francesco Maria Berio di Salsi não conheciam a peça de Shakespeare, tendo sido a ópera baseada numa adaptação francesa da história. Provavelmente por essa razão, acho a Desdemona rossiniana bastante diferente, comparativamente à Desdemona de Verdi. Acho Desdemona uma mulher muito corajosa e obstinada! Ela ama o inimigo de seu pai, uma pessoa com muitas poucas probabilidades em ser aceite na sua sociedade. Otello é um homem poderoso e talvez um pouco violento, mas essas não serão características que a fizessem hesitar. Desdemona vai contra os desejos de seus pais e casa-se em segredo, apesar de estar noiva de Rodrigo, o filho do Doge. Ela realmente coloca-se contra o mundo inteiro, escolhendo casar com Otello. Numa época em que era quase impossível para uma mulher fazer as suas próprias escolhas em relação ao casamento ou a qualquer outro assunto relacionado com o tema, Desdemona poderá ser vista talvez como uma rebelde feminista, no seu começo. Desdemona tem, na minha opinião, uma personalidade ardente e, ao contrário do *Otello* de Verdi, ela não morre no sono. Ela acorda e luta com Otello, chamando-o cruel e dizendo-lhe para dar o último golpe e satisfazer a sua ânsia por sangue. A música indica ainda que ela está irritada com Otello por não confiar nela, apesar de todos os riscos que já tomou por ele, em vez de sentir medo da sua iminente morte.

4. Na ária *Assisa appiè d'un salice*, é já a atmosfera musical tentando mostrar o final trágico da ópera? É a melodia e a calma, uma preparação para a morte silenciosa?

É a calma antes da tempestade. Eu acho que já está a ser demonstrada a posição trágica de Desdemona e a profunda tristeza e terror que ela sente, agora que perdeu todos aqueles que amava (Otello e o pai). Eu acho que ela sabe o tipo de homem com quem se casou e receia o que ele fará, caso realmente acredite que ela lhe foi infiel. Penso que nesta ária, Desdemona está a tentar acalmar-se e a preparar-se para a morte.

5. Acha os textos de Shakespeare ainda modernos ou desatualizados?

O idioma dos textos pode ser antigo, mas os temas abordados e suas lutas travadas pelos personagens são ainda muito relevantes para a sociedade de hoje. O ciúme, o amor, a raiva e a traição são universais e fazem parte da condição humana.

6. Alguns aspectos da ópera *I Capuleti ed I Montecchi*, de Vincenzo Bellini

Este capítulo 6 e o 7 que se lhe segue apresentam a mesma estrutura do capítulo 5, pelo que de momento irei focar-me no personagem Romeu e nas árias que escolhi, para também agora compreendermos melhor qual a ligação existente entre a versão shakespeariana e a de Bellini e Romani.

A ópera *I Capuleti ed I Montecchi* conta-nos a história de Romeu e Giulietta, dois jovens apaixonados que, absorvidos pela sua jovialidade, loucura e intemperividade, levam ambas as suas famílias à tragédia. Uma das histórias mais famosas de todos os tempos, num enredo que à primeira vista parece apenas retratar o amor, demonstra a quem olha com dupla atenção que na realidade toda esta trama não passa de uma demonstração de poder e de como o ódio e o amor sempre andaram de braço dado.

Uma tragédia lírica em 2 atos composta por Vincenzo Bellini (1801-1835), foi levada a cena no Teatro *La Felice*, em Veneza, a 11 de março de 1830. Com libreto de Felice Romani (1788-1865), *I Capuleti ed I Montecchi* é a adaptação shakespeariana de *Romeo and Juliet*. Ora, como é normal, todas as histórias e todos os artistas são influenciados por diferentes fontes. Esta ópera não será exceção, contando com a inspiração de uma novela do século XVI de Matteo Bandello e também de uma peça de Luigi Scola, de 1818.

Pensa-se que Bellini foi persuadido a escrever uma ópera para o Carnaval de 1830 no Teatro *La Fenice*, com um prazo de apenas um mês e meio: “Felice Romani adaptou um libreto que havia escrito para a ópera homónima de Nicola Vaccai e Bellini reutilizou grande parte do que escrevera no ano anterior para *Zaida* (1829), inspirada na obra de Voltaire. A estreia de *I Capuleti e i Montecchi* foi um sucesso, tornando a obra a mais notável ópera sobre *Romeu e Julieta* da era do bel canto.”¹⁹

***I Capuleti ed I Montecchi* apresenta-nos os seguintes personagens:**

Capellio, Chefe do clã Capuleti. *Baixo*

Giulietta, Filha de Capellio. *Soprano*

Romeo, Chefe do clã Montecchi e amante de Giulietta. *Mezzosoprano*

Tebaldo, noivo de Giulietta. *Tenor*

Lorenzo, Conselheiro de Capellio e amigo de Romeu. *Barítono*

¹⁹ Informação retirada do programa de sala da ópera *I Capuleti ed I Montecchi*, realizada no TNSC, aquando à minha ida no dia 14 de abril de 2018.

A ação desenrola-se em Verona, Itália, no século XIII.

1º ato

No palácio dos Capuleti, Capellio e os seus séquitos discutem sobre a possível morte de Romeo, chefe dos Montecchi, no contexto de uma guerra travada entre as duas famílias há já demasiado tempo. Entretanto, Romeo aparece disfarçado de um suposto enviado por parte dos Montecchi. Como forma de reconciliação entre as duas famílias, sugere-se que Romeo se case com Giulietta, filha de Capellio. Mal Romeo se apercebe de que Tebaldo estaria noivo de Giulietta, parte com a promessa de um novo ataque à família Capuleti. Giulietta tenta conformar-se com a ideia do casamento forçado com Tebaldo mas, inesperadamente, Romeo aparece e, num plano também elaborado com a ajuda de Lorenzo, pede a Giulietta que fuja com ele. Ela recusa, pois não quer desonrar a família. Aproxima-se o casamento e Romeo reaparece uma vez mais, desta vez disfarçado de Capuleto e insiste em falar com Giulietta. É desmascarado e os dois clãs lutam.

2º ato

Lorenzo garante a Giulietta que Romeo escapou ileso da luta travada anteriormente e propõe-lhe um plano, para os amantes poderem finalmente ficar juntos, o que Giulietta aceita. Oferece-lhe uma poção que a fará parecer morta e, uma vez no túmulo, Lorenzo contará o plano a Romeo e este encontrar-se-á com ela. A carta que chegaria a Romeo com a notícia é desviada e este fica sem saber do plano. Mais tarde, e sem notícias da sua amada, Romeo dirige-se ao palácio dos Capuleti em busca de notícias. Encontra Tebaldo e começam a combater. Durante o duelo, ambos ouvem o que parece ser um choro e um cântico sobre a morte de Giulietta. Imediatamente Romeo dirige-se ao túmulo da sua amada e, ao vê-la “morta” (ainda adormecida) nota que ainda sobrou uma parte do veneno: bebe-o de uma vez, matando-se. Quando Giulietta acorda e vê Romeo sem vida, mata-se verdadeiramente com a espada de Romeo. Por fim, os dois corpos são encontrados pelas respetivas famílias, que se culpabilizam uma à outra. (Na realidade, Romeo ainda está vivo quando Giulietta acorda, sendo nesta altura que cantam o dueto final. Romeo, por já ter bebido o veneno, morre e, de seguida Giulietta tira também a sua própria vida).

6.1. Tradução e contextualização do recitativo/ária “Lieto del dolce incarco”

Escolhi fazer este recitativo e respetiva ária de *cabaletta*, pois é o momento de apresentação de Romeo na ópera. Fazem parte do 1º ato, mais especificamente da Cena III. É a sua entrada em cena e tem realmente um peso importante. A nível

vocal também exigiu muito de mim, sendo que, como irei explicar de seguida, foi uma ária que me fez crescer muito. Posso talvez dizer que este foi o ponto de partida para a escolha deste tema.

Reunidos no seu palácio, Capuletto e o seu grupo de amigos e conselheiros, incluindo Tebaldo, o prometido de Giulietta, debatem afrontas a Romeo e ruminam um plano para, uma vez mais, atacar os Montecchi. Romeo entra em cena, disfarçado de um enviado dos Montecchi, ou neste caso, um enviado do próprio Romeo, visto ser ele o chefe do clã. Tenta, com palavras de afeto e reconciliação, sugerir o casamento entre dois membros (Romeo e Giulietta) das diferentes famílias, de modo a finalmente se pôr um fim a esta infinita batalha. Ironicamente, Tebaldo responde estar prometido a Giulietta e, enlouquecido pelas palavras que ouve e sem conseguir o seu objetivo, Romeo desmascara-se e ameaça novamente os Capuletti. Ambos os clãs vivenciam um ambiente de intimidações e revolta uns pelos outros. É de acrescentar que, a nível da estrutura musical, encontramos uma mistura entre momentos de recitativo e outros quase arioso, até chegarmos à *cabaletta*²⁰, não havendo por isso uma estrutura definida que nos sugira quando é recitativo e quando é ária, tal como acontecia no período Barroco e no Clássico.

Lieto del dolce incarco a cui m'elegge

Feliz com a agradável tarefa, a qual o líder dos

de' Ghibellini il duce, io mi presento,

ghibellinis (Montecchi) me escolheu, eu apresento-me a vós,

nobili Guelfi, a voi. Lieto del pari

nobre Guelfi (Capellio). Igualmente feliz de que toda a

possa udirmi ciascun, poi chè verace

gente me possa ouvir, uma vez que eu apenas

favella io parlo d'amistade e pace.

falo palavras verdadeiras de amizade e de paz.

Desde quando é que se pode confiar nos Montecchi? – Tebaldo

Mil vezes a paz foi proposta e mil vezes destruída. – Capellio

²⁰ Parte final de uma ária, que se caracteriza por um aumento do ritmo da composição. Termina, habitualmente, numa coda de características alegres e virtuosas. Tem origem na ópera italiana do séc. XIX, e terá sido criada em 1826.

Stassi in tua man che santa

Permanece nas tuas mãos, que esta

e inviolata sia. Pari in Verona

é uma promessa santa e inviolável.

Abbian seggio i Montecchi, e sia Giulietta

Pode ser que em Verona, os Montecchi tenham um

sposa a Romeo.

lugar igual e Giulietta possa desposar Romeo.

Uma barreira fatal de sangue ergue-se entre nós e nunca será removida, nunca, eu juro! – Capellio

Nós todos o juramos! – Tebaldo/Coro

Crudeli!

Cruel!

Ascolta. Se Romeo t'uccise un figlio,

Ouve. Se Romeo matou o teu filho,

in battaglia a lui diè morte;

foi em batalha que ele o matou;

incolpar ne dêi la sorte;

deverás culpar apenas o destino por isso;

ei ne pianse e piange ancor.

lamentou-se e continua o seu lamento.

Deh! Ti placa, e un altro figlio

Ai! Talvez lhe agrade o facto de poder

troverai nel mio signor.

achar outro filho no meu Senhor (Romeo).

Volta para a tua terra e diz ao tolo do teu senhor que eu já encontrei outro filho.

– Capellio

Come! E qual?...

Como!? E quem?

Eu! – Tebaldo

Tu? (che ascolto!) Oh ciel! Senti ancor...

Tu? (Que oiço!) Oh céus! Ouve...

Já falaste demais. – Capellio

Toda a gente aqui irá chorar as guerras contra ti. – Tebaldo/Coro

Ostinati, e tal sarà.

Teimoso, assim será!

La tremenda ultrice spada

Deixa Romeo preparar-se para brandir

a brandir Romeo s'appresta,

a sua terrível espada vingadora,

e qual folgore funesta

e como um mortífero relâmpago

mille morti appornerà.

irá trazer milhares de mortes.

Ma v'accusi al ciel irato

Mas possa um céu zangado acusar-te

tanto sangue invan versato;

por demasiado sangue derramado desnecessariamente

e su voi ricada il sangue

e que o sangue que irá custar à

che alla patria costerà.

nossa terra natal, caia sobre ti.

6.2. Tradução e contextualização do dueto “Ecco la tomba”

Esta segunda escolha deveu-se ao facto de ser o final e ter grande peso, e talvez também pela sua beleza musical e dificuldade expressiva. Este dueto entre Romeo e Giulietta aparece no final do 2º ato e engloba as cenas VII, VIII e IX. Aliás, o dueto propriamente dito aparece apenas na nona cena, mas ambas as cenas que o antecedem conduzem até este maravilhoso momento musical, que eternizará para

sempre o amor destes dois amantes. Primeiramente, Romeo vai à procura de Giulietta ao palácio dos Capuletti e, ao encontrar Tebaldo, entra na luta entre as duas famílias; ao aperceber-se da morte da sua amada, corre até ao túmulo onde ela repousa. Ao vê-la pálida e fria, chora a sua morte e tenta, em vão, chamar o seu nome e pedir-lhe que volte à vida, que volte para os braços do seu amado Romeo. Sem qualquer resposta e já sem esperança, Romeo vê o frasco de veneno tomado por Giulietta e decide também tomá-lo para, enfim, morrer ao lado do seu amor. Bebe-o de uma vez e, perto da morte, ouve um suspiro, percebendo que este vem de Giulietta. Para seu espanto, compreende que tudo não passara de um plano de Lorenzo para os ajudar, que acabou por correr de forma errada. Aos poucos, Giulietta vê o seu amado morrer nos seus braços e, desgostosa, morre também. (Há certas variações na morte de Giulietta, sendo que em algumas versões morre apenas de desgosto e de grande tristeza, enquanto que noutras usa a espada que Romeo traz consigo, suicidando-se).

(Romeo desloca-se ao túmulo de Giulietta com o seu séquito, que o ajuda a abrir o túmulo e que, quando lhes é ordenado, deixam Romeo a sós com o corpo de Giulietta.)

Ecco la tomba... ancor di fiori sparsa, molli di pianto ancor.

Aqui está o túmulo... ainda semeado com flores, ainda molhado pelas lágrimas.

Il... mio... ricevi più doloroso, amaro. Altro fra poco maggior del pianto, altro olocausto avrai. O del sepolcro profonda oscurità, cedi un istante, cedi al lume del giorno, e mi rivela per poco la tua preda. L'urna m'aprite voi; ch'io la riveda.

Recebe-me a mim, doloroso, amargo. Rapidamente terás algo maior, outra tempestade de lágrimas. Oh... Deixa que a profunda melancolia da sepultura desista por um momento, desista da luz do dia e, por um momento, me revele a tua oração. (Para os seguidores) – Abram o túmulo para mim; que eu a possa ver outra vez.

Ah! Giulietta! O mia Giulietta! Sei tu... ti veggio. Io ti ritrovo ancora... morta non sei... dormi soltanto, e aspetti che ti desti il tuo Romeo. Sorgi, mio bem, al suon de'miei sospiri: ti chiama, ti chiama il tuo Romeo: sorgi, mio bene, mio bene.

Ah! Giulietta! Oh minha Giulietta! És tu... Eu vejo-te, encontrei-te novamente... Tu não estás morta... apenas adormecida e o teu Romeo aguarda que tu acordes. Levanta-te, minha amada, ao som dos meus suspiros. O teu Romeo chama-te, levanta-te, minha amada.

Per poco istante me qui lasciate: arcani ha il duol che debbe solo alla tomba confidar. Uscite il voglio.

(Para os seguidores) – Deixem-me aqui por um momento: a dor esconde segredos que são apenas revelados no túmulo. Vão, peço-vos!

Tu sola, o mia Giulietta, m'odi tu sola.

Aqui sozinha, minha Giulietta, ouve-me.

Ah! Vana speme! È sorda la fredda salma di mia voce al suono... Deserto in terra, abbandonato io sono!

Ah! Esperança vã! O corpo frio é surdo ao som da minha voz. Estou deserto na terra, estou abandonado!

Deh! Tu, deh! Tu, bell'anima, che al ciel, che al ciel ascendi, a me, a me rivolgiti, con te, con te mi prendi: così, così scordarmi, così, così lasciarmi non puoi, non puoi (...), non puoi nel mio dolor.

Ah! Tu, bela alma, que ascendes para o céu, volta para mim, leva-me contigo. Não me podes esquecer assim, deixar-me assim, bela alma, no meu sofrimento.

Cena IX

(Nesta cena Romeo bebe o veneno e entretanto Giulietta acorda. Começa o dueto)

O tu, mia sola speme, tosco fatal, non mai da me diviso, vieni al mio labbro.

Oh tu, minha única esperança, veneno fatal, nunca longe de mim, vem aos meus lábios.

Raccogliete voi l'ultimo mio sospiro, tombe de' miei nemici.

Reune-te ao meu último suspiro, ao túmulo dos meus inimigos.

Giulietta. Ah!

Romeo. Qual suspiro!

Romeo. Que suspiro!

G. Romeo!

R. La voce sua!...

R. A sua voz!...

G. Romeo!

R. Mi chiama! Già m'invita al suo sen. Ciel! Che vegg'io?

R. Ela chama-me! Ela convida-me para o seu seio. Céus! Que vejo eu?

G. Romeo!

R. Giuletta!! Oh Dio!!

R. Giuletta!! Oh Deus!!

G. És tu?

R. Tu vive?...

R. Tu vives?

G. Ah! Levantei-me para que não te pudesse deixar nunca mais, meu amado. A minha morte era fingida.

R. Ah! Che di tu?

R. Ah! Que dizes?

G. Não sabes? Não viste Lorenzo?

R. Altro io non vidi... altro io non seppi... ohimè!... ch'eri qui morta. E qui venni... ah! Infelici!

R. Eu não vi nada e nada sabia... apenas que tu estavas aqui, morta. E aqui vim eu... ah! Infeliz!

G. Bem, o que é que isso interessa? Eu sou finalmente tua: o nosso abraço limpa qualquer dor... deixemo-nos ir...

R. Restarmi io deggio eternamente qui.

R. Eu terei de permanecer eternamente aqui.

G. O que é que estás a dizer? Fala Romeo!

R. Tutto già sai.

R. Tu já sabes tudo...

G. Ah, cruel! O que é que fizeste?

R. Morte io volli a te vicino.

R. Eu queria morrer a teu lado.

G. Ah! Deixa que alguém te prepare uma forma de escapares!

R. Ferma, è vano...

R. Pára, é inútil...

G. Oh, destino cruel!

R. Cruda morte io chiudo in seno...

R. No teu peito, uma morte cruel aguarda-me...

G. Deixa-me pelo menos ir ao teu encontro... Dá-me a espada...

R. Ah! No, giammai!

R. Ah! Não, jamais!

G. Um veneno...

R. Il consumai. Vivi, ah! Vivi, e vien talora sul mio sasso a lagrimar.

R. Eu bebi-o. Vive, ah! Vive e vem de vez em quando chorar no meu túmulo de pedra.

G. Céu cruel! Ah! Antes que ele morra, deverás encortar os meus dias.

R. Vivi, ah! Vivi, e vien talora sul mio sasso a lagrimar. Giulietta! Al seno stringimi: io ti discerno appena.

R. Vive e vem de vez em quando chorar no meu túmulo de pedra. Giulietta! Abraça-me junto ao teu peito: já mal te vejo...

G. E eu retorno à vida, quando tu deverias morrer.

R. Cessa... il vederti in pena accresce il mio martir. Più non ti veggo... ah! Parlami...

R. Chega... ver-te em lágrimas aumenta o meu sofrimento. Eu já não te vejo... ah! Fala comigo...

G. Ah, meu Romeo! Não me deixes já...

R. Un solo accento ancor... rammenta il nostro amor... rammenta il nostro amor...

R. Apenas mais uma palavra... relembra o nosso amor...

G. Descansa no meu coração... não me deixes ainda...

R. Giulietta! Ah! Io manco ah!

R. Giulietta! Ah! Estou a morrer ah!

G. Espera por mim...

R. Addio... ah! Giulie...

R. Adeus... ah! Giulie...

G. Ele está morto... Oh Deus!!

6.3. Abordagem técnico-musical do personagem Romeo

Romeo é na ópera um personagem travestido, sendo talvez um dos mais importantes e difíceis papéis existentes para *mezzosoprano*. Normalmente é feito por um *mezzo* mais lírico, por apresentar um timbre escuro e aveludado. No meu caso, Romeo foi muito importante para o desenvolvimento vocal, sendo um personagem que me tem vindo a ajudar bastante, pois é imensamente completo e

complexo. Há já três anos que tenho vindo a trabalhar as árias referidas anteriormente, o que me permitiu desenvolver um maior equilíbrio de registos, visto Romeo apresentar uma tessitura que abrange desde o Sol2 ao Si5, ostentando várias passagens de grande dificuldade técnica, que exigem do cantor um grande controlo, de forma a não existirem interrupções na música- tal como, quando se toca um instrumento de cordas, por exemplo um violino, nenhum ouvinte quererá perceber quando há mudanças na arcada ²¹. O objetivo de qualquer instrumento e instrumentista será o de servir apenas como condutor musical, como “corpo emprestado” para que a música possa renascer.

Para mim, Romeo foi até hoje o personagem mais difícil que já trabalhei. Primeiramente, por todas as questões técnicas já mencionadas: o controlo da respiração necessário para as grandes frases dramáticas e a utilização do *legato*, próprio do *bel canto*; a grande extensão existente e a dificuldade em equalizar os diferentes registos vocais; as várias coloraturas presentes ao longo da ópera, que contrastam com o lirismo belo e controlado que deverá também existir. Em segundo lugar, Romeo é de uma família nobre. Ora, impõe-se um maior polimento nas frases, maior controlo e seriedade. Mas, por outro lado, visto ser este um personagem muito jovem e, como podemos concluir, de uma energia e impulsividade próprias de um adolescente, é necessário equilibrar muito bem tudo isso. De um modo geral, penso que, se não houver um controlo da quantidade de energia utilizada pelo cantor, será difícil aguentar até ao final. Isto porque também a música pede toda esta energia e entusiasmo próprios de um jovem apaixonado, mas no final todo o dramatismo e loucura vêm à tona e será preciso dosear e ter em conta todos esses aspetos.

No que toca à equalização de registos (a minha maior problemática), foi para mim fulcral trabalhar toda a minha extensão. Ou seja, não será por ser *mezzosoprano* que devo focar a minha técnica apenas no registo médio-grave. Aliás, o meu agudo também foi sempre bastante “puxado” e sinto que essa foi uma das grandes ajudas para conseguir ganhar mais cor no meu registo grave. Penso que, quanto mais se trabalhar todo o registo vocal, sempre com cuidado, claro, mais flexível a voz se vai tornar. Deste modo, a minha batalha sempre foi realmente encontrar um meio-termo: não escurecer demasiado a voz numas zonas e agilizar noutras. Quando comecei a estudar este personagem, sentia realmente que me custava imenso cantar a passagem ao Si agudo (ver Figura 11): era uma voz que saía demasiado leve e perdia o seu timbre próprio. Penso que, ao começar o *All.^o Marziale Sostenuto*, a voz já vinha demasiado pesada e forçada e depois era difícil atingir os agudos. Aliás, até o meu vibrato ficava por vezes muito largo e desigual, o que significava que estava a querer empurrar o som, sem fazer uso do *legato*. Algo que também me ajudou nesta passagem foi, já numa fase posterior, agarrar-me mais à parte rítmica desta secção. Numa das aulas de canto foi-me também

²¹ Movimento ascendente e/ou descendente feito com o arco, em qualquer um dos instrumentos de corda existentes.

sugerido caminhar enquanto cantava, pensando mais na questão interpretativa, o que me ajudou a libertar tensão e força que estaria a fazer. Penso que esta é também uma questão importante, pois muitas vezes damos por nós a pensar demasiado num problema técnico que, normalmente, precisa de tempo para ser assimilado. Quando relaxamos do problema e damos espaço para que o corpo retenha a informação que o cérebro está a tentar introduzir, começamos a ver tudo de uma outra perspetiva, experimentamos alternativas e, quando menos dermos por isso, o que era um problema deixou de o ser.



Figura 11 - Excerto da ária "Se Romeo t'uccise un figlio", da ópera *I Capuleti ed I Montecchi*, de V. Bellini (Ricordi, 1970)

É realmente difícil, no processo de construir uma técnica, perceber quando se está a fazer força e porque nos cansamos com mais facilidade. Mas o canto tem de ser algo realmente flexível e relaxado. Não é fácil e, uma vez mais repito, trata-se de um trabalho de uma vida e haverá dias em que tudo parece fluir mais facilmente do que noutros. A regra de ouro que me foi transmitida é que dias bons e dias maus, todos os temos, mas quando se possui uma boa base técnica tudo é mais controlado e, assim, deixamos que fatores internos nos afetem tanto. Se confiarmos na nossa técnica e se já repetimos a passagem 100 vezes e saiu, porque não haveria de sair uma 101ª? Tudo pode acontecer, mas há menos chances de falharmos se nos agarrarmos à técnica. Penso que, principalmente a ária de *cabaletta* de Romeo, é algo que terá sempre um nível técnico muito exigente. A isso se referiu a *mezzo-soprano* Vivica Genaux quando a questioneei sobre quais as maiores dificuldades vocais de Romeo- a sua resposta foi: "Os Si naturais agudos e o Sol grave, juntamente com a *gamma* de *legato* até à heróica coloratura na primeira ária, expõem todo o leque e vocabulário vocal de um artista."

Sinto que passei por muitas fases com esta ária em específico ("Se Romeo t'uccise un figlio"). No começo, como já referi, as notas agudas e o facto de sentir que não tinha corpo suficiente para aguentar tanto som eram um problema. Exercia muita força ao cantar e, portanto, o meu som começou a escurecer mais do que era suposto, não conseguindo chegar aos agudos. Depois disso, a minha voz começou a abrir mais e comecei também a esquecer a infeliz ideia de que um

mezzosoprano tem de soar de determinada maneira. Cada um tem de soar exatamente como deve soar. Todas as vozes são diferentes e foi essa questão de exclusividade, de autenticidade, que me fez na realidade querer ser cantora e não outra coisa qualquer. Mas, enfim, comecei a conseguir cantar os agudos, mas depois chegava ao grave e a nota (Sol) não saía (ver Figura 12). Ou seja, foi preciso encontrar este equilíbrio entre grave e agudo, relaxamento e atividade, para conseguir realmente fazer um bom trabalho. Este aspeto é algo de realmente importante, pois muitos jovens cantores começam a querer “fabricar” um som demasiado escuro, que não lhes é natural, e acabam assim por estragar todo o trabalho. Como disse Franco Corelli, “ Cuidado para não escurecer a voz, porque escuro é pesado. Especialmente as vozes jovens precisam de cantar claro, não escuro”.²²



Figura 12 - Excerto da ária "Se Romeo t'uccise un figlio", da ópera *I Capuleti ed I Montecchi*, de V. Bellini (Ricordi, 1970)

Em geral, sinto que a música que Bellini nos proporciona é de uma delicadeza muito própria, mas ao mesmo tempo muito densa. “As constantes das suas óperas são a emotividade e a melancolia, bem como a construção de personagens de grande solidez...” (Grupo Oceano, s.d.). Atrevo-me a dizer que, mesmo diferente do Rossini sério, Bellini consegue implementar de uma forma muito rica as várias camadas de um personagem, apenas com a música. Sinto que tudo aquilo que é necessário um cantor exprimir, se fizer exatamente o que a música pede e o que está escrito, será bem sucedido e não terá necessidade de procurar decifrar muito mais. Tal como constatei no dueto final com Giulietta, tudo o que havia para mostrar a nível de dificuldade técnica já aconteceu, sendo que para mim este dueto

²² Gravação áudio captada numa aula particular dada por Franco Corelli a Pietro Ferretti, aluno seu, em 2003. Tradução feita por mim do inglês para o português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=230wGBTfEDM>

se baseia imenso na ligação entre os dois amados e na sua dificuldade em não nos deixarmos levar em demasia pela música, podendo perder o controlo.

Mas para ficarmos com uma opinião de quem realmente trabalhou o personagem na sua totalidade, deixo os dois questionários feitos a dois profissionais tanto na área do teatro como no da ópera. A minha intenção foi perceber o que poderei acrescentar e melhorar não só vocalmente, mas também a nível interpretativo e de construção do personagem.

6.4. Recolha do testemunho de *performers* nas vertentes: teatro/ópera, em relação a Romeo

Teatro

Na área do teatro, foi-me cedida ajuda por parte do ator Márcio Carneiro, contacto este fornecido pela atriz Sara Barros Leitão. Esta foi uma produção feita há cerca de 7 anos atrás, em que esta última interpretava Julieta. Tal como a atriz de Desdemona, o contato foi feito por *e-mail*, onde enviei as minhas perguntas. O que se segue é a transcrição literal do questionário e das respostas fornecidas pelo Márcio.

1. O que achou de diferente ao representar Shakespeare, em comparação com textos de outros escritores?

Bem, senti que Shakespeare explora os sentimentos e as relações humanas até ao limite. Escreve sobre um amor adolescente de uma forma intensa que se desenrola em acontecimentos trágicos! As personagens ao longo da peça passam por diversas fases emocionais que acabam por toldar a sua personalidade. No caso de Romeu ele era simplesmente um rapaz apaixonado cheio de amor no coração, que acaba mergulhado num sentimento de vingança, envolto em violência e morte. Acho que Shakespeare nos espelha uma determinada realidade de uma maneira tão crua e verdadeira que nos deixa chocados e incrédulos com o desenlace trágico da sua história! Mas se pensarmos bem, um amor adolescente é mesmo assim, vivido louca e intensamente até ao último suspiro!

2. Por muito que estudemos bem determinado texto e determinada língua, haverá sempre uma barreira linguística. Além disso, o texto traduzido nunca vai ser 100% igual ao texto original. Através da sua experiência, como

contornar isso, de modo a que se mantenha o mais fiel possível à mensagem original?

Na produção em que participei, o que o encenador queria era que as emoções vividas por aqueles adolescentes fossem igualmente genuínas, tal como Shakespeare escrevera. As falas, tentamos mantê-las absolutamente intactas, alterando-as apenas nos momentos mais cruciais. E aí sim, era difícil adaptar a linguagem daquela época à linguagem de um adolescente nos dias de hoje! Portanto a dificuldade que eu senti foi mais essa, no transpor as falas de uma época para outra completamente diferente, sem se mudar uma única palavra. A forma que eu encontrei foi explorar ao máximo essa grande paixão de Romeu, o que fazia com que ele se exprimisse daquela forma tão poética!

3. Quando fez a personagem Romeo, qual foi o seu maior desafio?

O meu maior desafio foi experienciar todo aquele turbilhão de emoções porque passa o Romeu. Para passar para fora todos aqueles sentimentos da forma mais verdadeira possível, tive de ir buscar ao meu passado momentos que se assemelhassem a cada sentimento e trazê-los para o presente, tentando senti-los no agora! A parte mais penosa era a morte da Julieta, pois para chorar com veracidade tinha de mergulhar numa angústia tal, que no início era muito difícil de controlar!

4. Já teve oportunidade de cantar em alguma produção? Se sim, quais as dificuldades que encontrou, em comparação ao texto declamado?

Sim, nas curtas experiências que tive, para mim, usando a voz, até acaba por ser mais fácil de interpretar! O facto de o texto ser cantado acaba por sair de uma forma mais livre e fluída, ou pelo menos eu sentia-me mais à vontade com textos cantados, visto que sempre foi uma área que eu gostei e na qual não tinha grande dificuldade!

5. Se pudesse descrever Shakespeare em 3 palavras, quais escolheria?

Genial, Astuto e Maravilhoso!!!

Ópera

Na ária do canto, tive a preciosa ajuda da mezzosoprano americana Vivica Genaux (1969-), que amavelmente me ajudou com a sua interpretação de Romeo, papel esse que interpretou recentemente, em 2016 e 2017, quer no *Music Fest Bremen*, Oldenburg, quer no *Badisches Staatstheater*, Karlsruhe. Tal como com a

soprano Jessica Pratt, o contacto foi realizado via *Facebook*. Neste caso travei conhecimento através da agente da cantora que, depois de ter as respostas da mesma, amavelmente mas enviou por *e-mail*. As mesmas foram também traduzidas para o português por mim, sendo que o questionário original se encontra no Anexo 1.

Quero também lembrar as seguintes cantoras, como das mais conhecidas intérpretes do personagem Romeo: Giuditta Grisi, Maria Malibran, Giuditta Pasta, Wilhelmine Schröder-Devrient, Giulietta Simionato, Fiorenza Cossotto, Janet Baker, Agnes Baltsa, Vesselina Kasarova, Jennifer Larmore, Elīna Garanča, Joyce DiDonato, entre outras.

1. Como define Romeo?

Na minha opinião, Romeu é um jovem que acha que é muito adulto e espera ser tratado como tal, quando na realidade está apenas a comportar-se como um adolescente. Ele está naquele fosso complicado entre a infância e a masculinidade, pensando ser mais maduro do que realmente é, mas continuando a comportar-se com a mente e as capacidades de um adolescente.

2. Na sua opinião, quais os “pressure points” para o cantor neste papel?

Os Si naturais agudos e o Sol grave, juntamente com a *gamma* de *legato* até à heróica coloratura na primeira ária, expõe todo o leque e vocabulário vocal de um artista. A partir daí, o relâmpago muda rapidamente do desespero, da persuasão, da raiva, à angústia - o personagem está cheio de fortes contrastes, e é um desafio manter a voz flexível o suficiente para mudar constantemente as cores e o fraseado.

3. Na primeira aparição de Romeu, que emoção deve sentir o cantor? Uma verdadeira confiança, mesmo para um personagem muito jovem? É amor e um pouco de loucura, invadindo assim sozinho o palácio de Capellio?

Novamente, para mim, Romeu pensa que está agir exactamente como um adulto agiria. Portanto, ele está realmente "a fingir" quando entra na corte dos Capuletos. É também por isso que ele tão rapidamente se enfurece quando os Capuletos rejeitam a sua proposta. Romeo sente que não está a ser tratado com o respeito que merece como adulto, sendo a sua reação imediata a típica birra de um adolescente.

4. Acha que esse amor, que Romeo e Giulietta sentem um pelo outro, é um amor verdadeiro que terminou dramaticamente? Ou seria apenas uma

chama adolescente que, sendo proibida, esperavam conseguir provocar "os seus mundos" e a sociedade em que viviam?

Toda as histórias têm um contexto que deve ser levado em consideração. O "primeiro amor" adolescente é algo que quase todos experienciamos; e talvez algo também considerado como "amor proibido". No contexto de *Romeo e Giulietta* e a sua sociedade, o uso do casamento para fortalecer os laços entre famílias e nações era normal. Não quero ser redundante, mas aqui está outro exemplo da juventude de *Romeo* e da sua inexperiência ao tentar ir contra as leis aceitas pela sociedade. Penso que estamos sempre fascinados com o altruísmo e com a juventude; o romance de como alguém, idealisticamente, ataca contra o que já está estabelecido e é, no fim de contas, destruído na sua tentativa.

5. Acha os textos de Shakespeare ainda modernos ou desatualizados?

Não sei o suficiente sobre os textos originais de Shakespeare para comentar sobre o assunto. O libreto da ópera é, naturalmente, de Felice Romani, aparentemente baseado numa peça de Luigi Scevola. Por esse motivo, penso que a ligação à escrita de Shakespeare é bastante distante. A história arquetípica de *Romeo e Giulietta* como amantes de estrelas cruzadas é intemporal; algo que as pessoas de hoje podem relacionar-se, da mesma maneira intensa que já outras gerações passadas se relacionaram.

7. Alguns aspetos da ópera *Hamlet*, de Ambroise Thomas

Farei agora o mesmo enquadramento que nos capítulos anteriores, mas a respeito do personagem Gertrude. Vejamos o quanto a tragédia shakespeariana diverge ou não da ópera de Thomas. *Hamlet*, ópera em 5 atos, foi estreada a 9 de março de 1868, na Ópera de Paris. Tem libreto de Michel Carré (1821-1872) e Jules Barbier (1825-1901), que por sua vez se inspiraram numa adaptação francesa de *Hamlet* de William Shakespeare, feita por Alexandre Dumas (1802-1870) e Paul Meurice (1818-1905). Com música de Ambroise Thomas (1811-1896), *Hamlet* revela a capacidade de vingança de um indivíduo, levado à loucura em prol da justiça. Um coração que se fechou ao amor e se entregou ao ódio e ao castigo.

Simplificando a tragédia shakespeariana, a ópera de Thomas revela várias diferenças no desenrolar da obra, sendo a mais óbvia a proclamação de Hamlet como Rei, ao contrário da trama original, em que este morre e com ele várias outras personagens. Na realidade, a única personagem que morre nesta ópera é Ophélie, sendo-lhe dedicado um ato inteiro (4º). *Hamlet* foi inicialmente composto com 4 atos, tendo sido mais tarde alterado para 5, segundo as normas da ópera francesa da altura.

Este drama, que conta na sua origem com imensas personagens, foi, tal como referi acima, simplificado e reduzido às seguintes:

Claudius, Rei da Dinamarca e irmão do Rei Hamlet. *Baixo*

Gertrude, Rainha, mãe de Hamlet e viúva do Rei Hamlet. *Mezzosoprano*

Hamlet, Príncipe da Dinamarca. *Barítono*

Polonius, camareiro do palácio. *Baixo*

Ophélie, filha de Polonius e noiva de Hamlet. *Soprano*

Laërte, irmão de Ophélie. *Tenor*

Marcellus e Horatio, amigos de Hamlet. *Tenor e Baixo*

Fantasma do Rei Hamlet. *Baixo*

1º Coveiro. *Barítono*

2º Coveiro. *Tenor*

A ópera tem como pano de fundo o castelo de Helsinor, na Dinamarca, e passa-se durante a Idade Média.

1º ato

A ópera começa com a coroação da Rainha Gertrude e a celebração matrimonial desta com Claudius, irmão do falecido Rei Hamlet. Hamlet, que não estava presente, entra em cena enfurecido pela repentina união de Gertrude, sua mãe, com Claudius, seu tio. À parte disso, Hamlet e Ophélie estão perdidamente apaixonados um pelo outro e planeiam casar. Laërte, irmão de Ophélie, entra em cena com a informação de que será enviado para a Noruega e pede a Hamlet que cuide da irmã. Entretanto, um banquete decorre no palácio e Horatio e Marcellus contam ao restante pelotão que viram o fantasma do Rei Hamlet na vigia da última noite. Ambos correm a contar a Hamlet, que se vê confrontado com o fantasma, que lhe conta que Claudius foi o culpado da sua morte, pedindo que o filho o vingue. Gertrude deverá ser poupada.

2º ato

Nos jardins do palácio, Ophélie, lendo um livro, mostra-se preocupada com a repentina mudança do comportamento de Hamlet. Ao pensar que Hamlet já não a ama mais, conversa com a Rainha, mostrando com tristeza que pretende abandonar a corte. A Rainha convence-a a ficar, insistindo que Hamlet a ama profundamente. Entretanto, Gertrude e Claudius, que se encontram sozinhos, discutem sobre se Hamlet suspeita do homicídio ou não. Ambos, juntamente com Polonius, sabem toda a verdade e são cúmplices no assassinato do antigo Rei. Hamlet, entrando novamente em cena, mostra-se louco, de forma a não levantar suspeitas sobre o seu conhecimento e, com o plano de tentar entender verdadeiramente o crime cometido pelo tio, convida um conjunto de atores a apresentar-se na corte. Estes últimos, representando a peça “O Assassinato de Gonzago”, criam uma situação idêntica ao que aconteceu ao pai de Hamlet. Claudius, perturbado pelo que vê, levanta-se e ordena que a peça termine. Hamlet acusa-o de ter assassinado o antigo Rei e retira-lhe a coroa da cabeça. Toda a corte reage com espanto.

3º ato

O 3º ato começa com um monólogo de Hamlet, “Ser ou não ser”, e, ao aparecimento de Claudius que entra para rezar, o primeiro esconde-se atrás de uma tapeçaria. Hamlet pergunta a si mesmo se deverá matar o tio enquanto reza ou não, mas decide poupá-lo, por agora. Entretanto, Polonius entra e Hamlet compreende que este é cúmplice do Rei. Gertrude e Ophélie, que entram mais tarde, conversam com Hamlet sobre o casamento deste com Ophélie. Mas, uma vez descoberta a cumplicidade entre o pai da sua amada com Claudius, Hamlet recusa, deixando Ophélie demasiado perturbada. Hamlet faz a Rainha confessar o seu crime e, pronto para a matar, recebe novamente uma visão do fantasma, lembrando que deverá poupar a sua mãe. Gertrude, sem nada ver, assusta-se com a loucura do filho.

4º ato

Depois de ser recusada por Hamlet, Ophélie enlouquece. Este 4º ato começa com um bailado que é normalmente omitido. Segue-se a famosa cena de loucura de Ophélie, que termina com o seu próprio afogamento num lago.

5º ato

Hamlet observa dois coveiros a preparar uma cova e pergunta-lhes quem morreu, ao que nenhum dos dois sabe responder. Laërte, que retorna da Noruega e descobre que a sua irmã morreu e que Hamlet foi o responsável, desafia-o para um duelo. Quando a procissão com o corpo de Ophélie aparece e interrompe o duelo, Hamlet finalmente toma consciência da morte da sua amada. O fantasma do Rei Hamlet aparece em frente a toda a assembleia e revela o culpado da sua morte. Hamlet, vingando o pai, corre em direção a Claudius, pondo fim à sua vida. Completamente atónito, é proclamado Rei.²³

7.1. Tradução e contextualização da ária “Dans son regard plus sombre”

Esta ária e este personagem foram na realidade um acrescento ao repertório a apresentar nesta dissertação, como forma de tornar mais rico o seu conteúdo. Assim, Gertrude acrescenta o exemplo de uma figura mais madura no repertório para *mezzo-soprano*, em oposição a Desdemona, um personagem jovem, e a Romeo, também jovem mas masculino, travestido. Este arioso insere-se no 2º ato da ópera e é seguido por um recitativo com Ophélie. Nesta primeira cena, Ophélie encontra-se nos jardins do palácio, preocupada com o comportamento de Hamlet. Entretanto, a Rainha Gertrude aparece e Ophélie avisa-a de que quer abandonar a corte, por sentir que Hamlet já não a ama. Durante esta ária, Gertrude demonstra também a preocupação pelo comportamento de Hamlet, por um lado como mãe, que vê o seu filho num estado doentio, mas por outro receia também que este possa desconfiar do assassinato do pai por Claudius. Pede a Ophélie que não se vá embora, pois poderá ser a única a fazer voltá-lo ao normal.

Dans son regard plus sombre,

No seu olhar mais sombrio,

j'ai vu passer comme un éclair!

eu o vi passar como um clarão!

Il semblait suivre une ombre

²³ Para a representação em Inglaterra desta ópera, o final foi alterado, de modo a respeitar o desfecho final da tragédia shakespeariana. Assim, Hamlet morre depois de matar o tio.

Ele parecia seguir uma sombra

invisible dans l'air...

invisível no ar...

Je l'appelle! Il frissonne! Il contemple ma terreur!

Eu chamo-o! Ele arrepia! Ele contempla o meu terror!

Il repousse avec horreur,

Ele “renasce” com horror,

la main que je lui donne!

a mão que eu lhe dei!

Ah! J'ai peur!

Ah! Tenho medo!

Ne pars pas Ophélie!

Não partas Ophélie!

C'est une mère qui supplie!

É uma mãe que te suplica!

Je n'espère qu'en toi pour guérir sa folie!

Eu espero que tu possas terminar com a sua loucura!

Ou désarmer son coeur.

Ou desarmar o seu coração.

Ophélie, ne pars pas, ah!

Ophélie, não partas, ah!

Ophélie, j'ai peur!

Ophélie, tenho medo!

7.2. Abordagem técnico-musical do personagem Gertrude

Gertrude em *Hamlet* de Ambroise Thomas e Gertrude em Shakespeare são duas mulheres um pouco distintas. Ao contrário de Desdemona e Romeo, duas outras personagens abordadas nos capítulos anteriores, Gertrude é aquela onde são visíveis mais diferenças: uma mulher que estaria inocente, que se deixou levar pelo amor e pela ingenuidade e que quase não aparece em Shakespeare; em Ambroise Thomas, vemos uma Rainha com um lado bastante culpado. Portanto, será importante, neste caso, não nos guiarmos tanto pela Gertrude shakespeariana.

Na ópera, a Rainha é uma das personagens fulcrais, contribuindo para a morte do seu anterior marido. É igualmente culpada, tal como Claudius, pois juntos teriam conspirado para a morte do Rei. Não obstante, Gertrude sempre esteve enamorada por Claudius e esse sentimento está presente, bem como o amor pelo seu filho Hamlet. Não deixa também de ser uma mulher que, graças à época e à culpa com que vive, é talvez subjugada por Claudius, sendo que o amor e a alegria que a personagem manifesta no começo da ópera rapidamente vai desaparecendo, deixando apenas lugar para o medo e a desconfiança.

A nível vocal, Gertrude foi escrita para um *mezzosoprano*, sendo que é também, por vezes, feita por um soprano dramático. Precisamente por pedir uma cor mais escura, devido ao dramatismo do personagem e também por já ser uma mulher mais madura, acaba por ser um papel desempenhado por este tipo de vocalidade. A tessitura desta ária abrange desde o Dó³ ao Lá bemol⁵. Na realidade, este papel foi idealmente escrito para um *mezzosoprano* dramático que, como referi acima, apresenta uma extensão semelhante a um soprano dramático, variando simplesmente na cor e no timbre que, numa *mezzosoprano*, serão evidentemente mais escuros. Como tal, personagens como mulheres mais velhas, mães, bruxas e vilãs, são normalmente atribuídos a este tipo de vocalidade. Como se pode calcular, Gertrude não é um personagem que eu esteja pronta a executar. Com a idade e a maturação, personagens considerados mais “pesados” poderão fazer parte do leque possível. Contudo, tal circunstância não me impossibilita de apenas apresentar a ária em questão que, neste caso, irá servir simplesmente como modelo de comparação com os restantes personagens em debate.

A minha maior dificuldade nesta ária foi, uma vez mais, encontrar o equilíbrio entre o claro/escuro. Constato também que, quando canto repertório francês, tenho tendência a fechar ainda mais a articulação, tornando assim o som demasiado apertado. Graças aos vários ditongos presentes na língua francesa, tenho propensão para anasalar o som, criando pouco espaço dentro da boca e na garganta. Por conseguinte, o maxilar e a língua entram também em tensão. Quando entro em tensão, também a laringe sobe, apertando ainda mais o som e levando a que deixe de apoiar devidamente, criando um som apitado e um vibrato descontrolado. Para resolver tudo isto, penso em relaxar o corpo e tento focar a

minha atenção no apoio, deixando a garganta e o pescoço livres, de forma a que também o ar possa passar livremente, fazendo vibrar todos os ressoadores faciais e craniais. Tento também pensar no ar como um rio que corre e não como um lago com água parada. O ar tem de estar em constante movimento e deve ser pressurizado de forma a permitir que o *legato* funcione e se possa cantar sobre o ar, sem empurrões, sem forças. Como já referi anteriormente, é necessário pensar que as notas descendentes sobem e as ascendentes descem (ver Figura 13), de forma a aproximar os registos, ganhando mais espaço nos agudos e aliviando o peso dos graves.

Figura 13 - Excerto da ária "Ne pars pas Ophélie", da ópera *Hamlet* de A. Thomas (Heugel, s.d.)

Algo que também já aponte anteriormente em *Desdemona* é a dificuldade que existe quando termino uma frase e a corto na garganta, em vez de o fazer com o diafragma. Isto vai fechar de forma muito abrupta a garganta, originando que o som saia apertado e que, quando atacar a nota seguinte, seja necessário refazer o processo todo de novo. Caso se mantenha sempre a garganta livre e desobstruída, e apenas se fizer uso do diafragma e da *spinta*, todo o processo é facilitado, sem a necessidade de querer agarrar o som. A Figura 14 mostra a passagem onde isso mais me acontecia e sem grande motivo, pois canto simplesmente um [a]. O que acontece muitas vezes é que a minha mente é normalmente muito mais rápida do que o meu corpo. Enquanto que o meu cérebro já cortou a nota, o meu corpo ainda não teve tempo de reagir. Ou seja, fico ansiosa pelo facto de cortar a nota e já querer cantar a seguinte e acabo por antecipar as consoantes, por exemplo, e por cortar também o tempo de duração às notas. Como referi no início do capítulo 4, o cérebro é realmente um elemento essencial para se poder cantar ou fazer o que quer que seja. Não serve de nada querermos treinar o corpo, se o cérebro ainda não chegou lá.

don - ne ! Ah! j'ai peur!

mf *cresc.* *ff* *pp*

Figura 14 - Excerto da ária "Dans son regard plus sombre", da ópera *Hamlet* de A. Thomas (Heugel, s.d.)

7.3. Recolha do testemunho de *performers* nas vertentes: teatro/ópera, em relação a Gertude

Teatro

Na área do teatro, foi-me cedida uma preciosa ajuda por parte de dois grandes nomes do teatro português: João Reis e Emília Silvestre. Sendo Gertrude um personagem um pouco mais secundário na obra de Shakespeare e, havendo a possibilidade de entrevistar também Hamlet, o personagem principal, apresento portanto a entrevista do João (Hamlet) e da Emília (Gertrude), para uma melhor compreensão do todo. O que se segue é a transcrição literal de ambas as conversas, que em formato de entrevista semiestruturada, os atores responderam de forma aberta às minhas questões. A entrevista foi registada com um gravador e foi dada a autorização dos mesmos para a utilização da informação disponibilizada, que em muito ajudou a esclarecer algumas questões e que, essencialmente, tornou este trabalho muito mais rico e completo.

Optou-se por reproduzir *ipsis verbis* as entrevistas, com todas as suas marcas de oralidade, porque, se se perde, eventualmente, em clareza, não se desvirtua a expressividade e riqueza das mensagens.

Ambas as entrevistas foram muito descontraídas, sendo que comecei com a transcrição da do ator João Reis e, seguidamente, a da atriz Emília Silvestre.

João Reis

Mariana (M): O que achou de diferente quando representou Shakespeare? Há uma grande diferença entre representar Shakespeare ou outro escritor qualquer?

João Reis (J): Bem, de uma maneira geral, seja Shakespeare, seja outro autor qualquer de cariz clássico, os textos são sempre muito mais elaborados, há um carácter metafórico mais acentuado, portanto, há sempre muito mais imagens e desse ponto de vista o trabalho do ator é muito mais intenso, sobretudo do ponto de vista da escuta, da contracena, da disponibilidade... Temos de estar completamente... Quer dizer, por princípio temos de estar completamente disponíveis, mas nos textos clássicos, nomeadamente em Shakespeare, a disponibilidade tem de ser total. É uma coisa totalitária, sobre todos os pontos de vista... E o trabalho de mesa, o trabalho de dramaturgia é absolutamente essencial. Eu parto do princípio de que, ao contrário de como fazem muitas vezes os ingleses, que é levarem o texto memorizado quando se inicia uma produção, é completamente contra produtor. Porque é difícil, sobretudo em textos com um grau de dificuldade elevado, desfazer depois as imagens e o texto tal qual o construímos na altura da memorização. Portanto, eu parto sempre do princípio de que, antes da abordagem inicial à memorização do texto, é preciso compreender tudo muito bem. Decifrar o texto, as imagens, as metáforas, exige uma maior atenção e uma maior disponibilidade.

M: E também, já agora, sendo que foi a primeira vez que assisti a Shakespeare, foi quando vi o *Macbeth*, ou seja, em teatro. Vi em ópera. E realmente achei difícil de entender algumas coisas, principalmente porque algumas palavras, ou algumas metáforas, como estava a dizer, eram mais entendidas, secalhar naquela época. Talvez nos dias de hoje já não farão tanto sentido, digamos assim.

J: Talvez. Muitas vezes, isso acontece porque a tradução... O Pedro Sobrado, responsável maior pela dramaturgia, citando alguém, diz uma coisa muito engraçada. Que nós, em relação ao ingleses temos uma grande vantagem, falando de Shakespeare. É que eles não podem traduzir Shakespeare e traduzir Shakespeare é uma enorme tentação. Por outro lado, quando se está a traduzir, tem que se pensar que o texto é para levar à cena. Porque depois há traduções que não contemplam essa preocupação e o esforço do actor para tornar verosímil o enredo e o entendimento do texto em cena. Na verdade, a tradução do Daniel é muito boa, por aquilo que posso avaliar, ou por aquilo que eu consigo avaliar, mas há ainda assim algumas coisas que são indecifráveis. Na maior parte das vezes, quando não se percebe algo a partir da tradução, vai-se ao original e o original diz tudo, não é? Só que nós no meio do espetáculo não podemos fazer uma paragem e dizer “isto quer dizer não sei o quê”, não é? Portanto, o objetivo, o propósito é tentar perceber o melhor possível as imagens, as situações, os objectivos, e integrá-las na nossa cabeça, no nosso corpo e fazê-las passar. Aliás, o Pedro Mexia, que participou numa das muitas sessões abertas organizadas à volta do *Macbeth*, citou um estudo do *The Guardian*, em que a maioria das pessoas que iam ver Shakespeare, e estamos a falar de pessoas genericamente letradas, não apanhavam uma grande parte do espetáculo, do sentido do espetáculo. Quer dizer, têm um sentido do geral, do que está em jogo, percebem mais ou menos o enredo, mas depois há coisas que lhes escapam completamente. E estamos a falar de pessoas que são inglesas, que conhecem, à partida, razoavelmente bem a obra de

Shakespeare, e que mesmo assim têm algumas dificuldades. E nós, obviamente, temos essa noção. Em muitas zonas do espetáculo, percebemos que as pessoas não estão a apanhar o todo. Mas isso é uma coisa inultrapassável.

M: Certo. Partindo também do que falou sobre a dramaturgia e sobre a tradução, que neste caso o Daniel fez, foi o único que eu conheci, porque eu aproveitei e também fui àquela conferência que houve, “Som e Fúria”, e então aproveitei e fiquei também a saber mais algumas coisas. E por isso, passava para a segunda pergunta, que é: por muito que estudemos bem determinado texto e determinada língua, haverá sempre uma barreira linguística. Além disso o texto traduzido nunca vai ser 100% igual ao original. Através da sua experiência como contornar isso, de modo a que se mantenha fiel o mais possível à mensagem? Secalhar é um bocadinho repetitivo...

J: Não há forma de contornar. A forma de contornar é... Obviamente que quando estamos a fazer trabalho de mesa há coisas, por exemplo, se não são claras na nossa cabeça, nos atores, nunca serão claras para o espetador, para o público, porque não conseguimos fazer passar a mensagem. Ou seja, não vale a pena querer estar a dizer tudo muito bem, se não sabemos o que estamos a dizer. E isso aplica-se a todos os textos, sejam eles clássicos ou contemporâneos. Mas nos clássicos, obviamente o grau de dificuldade, como eu dizia à bocado, é bastante maior. Há uma parte do trabalho de mesa, em que, em conjunto, tentamos tornar mais perceptíveis algumas expressões que não são completamente claras para os atores. E portanto, não sendo para os atores, não o serão para o público.

M: Quando fez o personagem Hamlet, qual acha que foi o seu maior desafio?

J: Bem, há vários desafios. Primeiro, o *Hamlet* é uma obra, é uma peça extensíssima, portanto, a primeira grande dificuldade foi o trabalho de memorização do texto. Depois, trabalhar sobre os vários registos e variações do Hamlet, que são muitas e são intensas. A parte dos solilóquios é particularmente difícil, porque ele passa por vários estados de espírito, e portanto é preciso tentar ser o mais certo possível, em cada um deles, porque são todos diferentes e vêm todos... São solilóquios que estão todos em zonas diferentes do ponto de vista emocional. Um dos grandes segredos, sobretudo quando se está a fazer um protagonista em Shakespeare, é tentar saber fazer uma boa gestão da energia emocional da personagem. Finalmente, é preciso estar atento a todos os sinais. Todas as personagens que se cruzam com Hamlet têm uma retórica poderosíssima e isso é muito estimulante. E depois, para consumir a tragédia há o fantasma do pai. Sem ele não haveria tragédia, e o próprio Hamlet perdia dimensão.

M: Eu até há bem pouco tempo li uma frase que dizia que Shakespeare gostava um pouco de pegar num personagem e quase como que dividi-la em outros personagens. Ou seja, um só personagem, como falou que tinha vários estados de espírito, no *Hamlet* acontece imenso isso. Quase que o vemos como tendo múltiplas personalidades. E ele, não sei, creio eu, faz muito essa subdivisão, digamos assim, de cada personagem em várias.

J: Sim, sim. Faz. Sendo que muitas daquelas simulações são exatamente isso. São simulações. Ou seja, é como se ele estivesse a encarar ele próprio uma outra personagem, para dar a ver, para enganar o outro ou os outros. Nas cenas com o Polónio, nas cenas com aquela dupla que é enviada pelo Rei Cláudio, nas cenas com a própria mãe. Mas aquilo é sempre tão intenso, tão poderoso, que basta

estarmos... Por exemplo, na cena do pai, na cena do fantasma, eu comovia-me sempre. E nem sequer tinha de estar a fazer nenhum jogo de memória afetiva, que é uma coisa que os atores usam muitas vezes. Eu acho que é muito pouco fiável a memória afetiva. Funciona num espetáculo ou em dois ou em três, mas depois em vinte já não funciona sempre. Não funciona todos os dias da mesma maneira. Têm que se arranjar outras estratégias, outros recursos. No fundo, estar atento à contracena é já um contributo fundamental para a sua eficácia e compreensão. Se tivermos o ouvido ligado, se estivermos recetivos e disponíveis, as palavras são todas operativas. Aquilo funciona tudo de uma forma quase automática. Porque é tão intenso, tão grande, é tão bonito, que basta estarmos disponíveis para as coisas funcionarem. Mas isto é o meu princípio! Não estou a dizer que isto é uma regra geral e que funciona assim para toda a gente. Isto é apenas o meu princípio.

M: (...) Já teve oportunidade de cantar em alguma produção?

J: Já cantei num Shakespeare, na *Noite de Reis*, no Bobo. Cantava e gostava muito de o fazer. Depois fiz um outro espetáculo, encenado pelo Ricardo Pais, que se chamava “Os atores cantam”. Eu cantava uma canção da Lhasa, um tema do Kurt Weill e uma canção do filme “Leaving Las Vegas”. Obviamente que para mim é mais fácil cantar quando estou em personagem. Quando é o ator a cantar, e eu até acho que tenho bom ouvido, e até consigo “safar-me” no canto, mas prefiro fazê-lo quando estou em personagem. É mais fácil. Na *Noite de Reis*, no Bobo, era particularmente difícil porque as canções não eram muito melódicas, e eram canções difíceis. O meu maior pânico era não entrar no tempo certo. Aquilo era tocado ao vivo pelo... havia partes que eram tocadas ao vivo pelo Vítor Rua, que vem do Rock e da música eletrónica, e eu tinha sempre medo de entrar fora do tempo ou de falhar, quando canto fico particularmente preocupado.

M: Mas pressuponho que não é tanto, passo a expressão “a sua praia”, a parte cantada do que a parte falada.

J: Sinto obviamente mais facilidade em recitar um texto do que em cantar. Mas quando é preciso cantar, canto. E consigo fazê-lo, modéstia à parte, consigo fazê-lo bem. Agora, tenho mais facilidades em cantar debaixo da pele de um personagem, como era o Bobo, em *A Noite de Reis*, do que sendo eu, João Reis, ator, que vai cantar um tema do Kurt Weill. Aliás, nesse espectáculo, em que o pianista era o Jeff Cohen, eu tinha algumas dificuldades na entrada da canção da Lhasa e lembro-me que toda a gente gostava muito da minha canção. Toda a gente sabia trautear a canção. Mas houve um dia que eu não me lembrava da primeira frase (parte cantada), não me lembrava disto. E só me lembrava *la la la la* e estava tipo a 20 segundos de entrar em cena e o Jeff Cohen fazia uma introdução ao piano e eu “não me lembro, não me lembro do primeiro verso da canção da Lhasa”. E para os meus colegas todos à minha volta “opá, quem é que me diz, quem é que me diz?” e ninguém se lembrava. Houve ali uma branca geral e eu entrei em cena e pensei “eu não vou deixar de fazer isto”. Entrei e já ia preparado para o *la la la la* e na altura que ouço o primeiro acorde, pumba, apareceu-me a letra.

M: Isso é muito engraçado, também já me aconteceu. (...)

J: É um sufoco, porque nós no texto não vamos atrás da música. Já me aconteceu, raramente me acontece, mas já me aconteceu ter uma branca. Mas eu controlo o tempo, não entra agora, entra daqui a 10 segundos. Ou o meu colega, quando falhei

aquela entrada dá-me a deixa para a cena a seguir, *what ever*. Mas a música não espera e isso cria muito mais ansiedade.

M: Para terminar, se pudesse descrever Shakespeare em três palavras, quais escolheria?

J: Ui, em três palavras? Universalidade, porque acho que o Shakespeare fala de coisas que são comuns a todos os humanos, a todas as pessoas. O amor, a morte, o desejo, o poder, a ambição, são temas universais.

M: E ainda assim tão atuais, quase 400 anos depois.

J: E ainda assim tão atuais, sempre atuais. E aliás, há muitas encenações de Shakespeare que evocavam um bocadinho o espírito da época, no sentido em que os figurinos e a ambiência geral era um bocadinho medieval, em certo sentido. Mas há peças com encenações, com cenografia e figurinos contemporâneos e em que a mensagem e a eficácia do texto é exatamente a mesma. Se a encenação for boa e se os atores estiverem à altura. Os temas são sempre atuais, são comuns a todas as pessoas. Todas as pessoas se reconhecem, aqui ou ali, numa ou noutra personagem. E portanto, nesse sentido, acho que a universalidade é uma palavra que eu acho que é certa para o Shakespeare. Depois a outra, intensidade. Porque acho que as peças do Shakespeare são sempre, quase todas elas, das que eu conheço, há sempre um grau de intensidade, de paixão muito grande. Portanto, universalidade, intensidade... Estou a tentar ser o mais justo possível. Universalidade, intensidade, a eternidade já está associada à universalidade.

M: Imortalidade.

J: Imortalidade também, sim. Sabedoria, conhecimento, sabedoria.

M: Aliás, a nível geral foi muito do que se falou e em relação às outras perguntas, passou muito por estas três palavras. Principalmente pela intensidade, pela sabedoria, sim.

(...) (Uma das pessoas que me acompanhou nesta esta entrevista foi o meu amigo Augusto Alvarez que também acrescentou algumas perguntas, as quais eu fiz questão de transcrever. Como poderão ler, tornaram a entrevista ainda mais rica)

Augusto Alvarez (A): Como uma pessoa que sempre trabalhou Shakespeare e gosta muito de Shakespeare, como vê Shakespeare fora do palco? Vamos dizer, Shakespeare na ópera, Shakespeare num bailado? Teve essa curiosidade?

J: Nunca vi, nunca tive oportunidade. Aliás, quando o *Macbeth* esteve aqui no São Carlos, eu fiz todos os possíveis e impossíveis para poder vir ver mas não consegui. O Nekrosius, encenador lituano que levou ao Teatro São João o *Otelo*, ou o Ostermeier, são encenadores que convocam muitas coisas da ópera. Há um registo muito operático, barroco. E portanto, isto quer dizer que o Shakespeare se presta a todas as abordagens. Há autores que não têm essa... Porque lá está, como são temas universais, são temas muito fortes, dramaturgicamente e estruturalmente, as peças são muito bem conseguidas e portanto aquilo permite uma abordagem na ópera. Na dança acho mais difícil, mas acho possível também. Portanto, a mim não me espanta nada.

A: E falta-lhe algum papel de Shakespeare que gostaria de estrear, de fazer?

J: Não, gostava de fazer... Quando vi o *Ran* do Kurosawa, inspirado em *Lear*, pensei que um dia gostaria de o fazer. Acho que agora estou a atingir a idade para o fazer, porque o Macbeth é uma personagem sem idade. Macbeth pode ser feito por uma pessoa... eu tenho 52, pode ser feito por uma pessoa de 52, como pode ser feito por uma pessoa de 30. O *Hamlet* já não é assim. O *Hamlet* convém... O Hamlet é um príncipe, é um jovem. Pode ser um jovem mais velho, já não ser na fase adulta, mas tem de ter uma idade. E o *Rei Lear* também. O Macbeth tem, para mim, essa enorme vantagem de poder ser feito por um jovem de 30, como por um adulto de 52. Portanto não tem esse limite. Por exemplo, eu adorei fazer o Bobo na *Noite de Reis*, é uma personagem extraordinária.

A: É muito rica.

J: Muito, muito. E eu, como se costuma dizer, como não é uma personagem que se destaque muito no universo da obra do Shakespeare, eu pensei que era uma personagem eventualmente menos interessante e menos intensa. É fantástica. É uma personagem fantástica. E o Shylock, o judeu do *Mercador de Veneza*, é brutal e igualmente fantástica.

A: E qual o contributo do João para o Shakespeare? O que é que você sente que pode aportar, o ator João a Shakespeare?

J: Ah, isso é de uma pretensão muito grande. Eu tento sempre aportar, tento sempre em todas as coisas que faço, a intensidade e a paixão... E depois como tenho uma boa relação com a palavra e acho que é preciso ter uma boa relação com a palavra, com o texto... Para mim quanto mais elaborados são, mas apetecíveis são. Quer dizer, gosto de ter tempo, porque hoje em dia o que acontece é que cada vez se tem menos tempo, cada vez se tem menos tempo de ensaio. Por exemplo, nós esquecemo-nos que nos espetáculos do Nekrosius... eu vi "As três irmãs" do Tchekhov, que era uma coisa... Pareciam atores que vinham de outro planeta. Aquilo é tão bom, tão intenso, é tão genial, é tudo tão certo que nós pensamos "mas estas pessoas fazem o quê, onde é que andam, de onde é que vêm?". Pronto, e depois quando se pergunta quanto tempo estiveram a ensaiar, estiveram 6 meses. Não são 6 semanas nem 8 semanas, são 6 meses. Que é: faz uma coisa, erra, volta para trás, começa do princípio, destrói, reconstrói, destrói, reconstrói, percebe bem o texto, depois volta atrás... Portanto, há um tempo enorme para errar. Eu não estou a dizer que essa devia ser a regra, mas quer dizer, pensando que há aí coisas que se fazem, Shakespeare's que se fazem com 6 semanas de ensaio e 7 semanas de ensaio, eu acho uma brutalidade. Portanto é bom trabalhar sob essa pressão, é bom ter esse desafio de fazer um clássico, mas é preciso depois ter condições para o fazer.

M: Fazer todo um trabalho por trás.

J: Exatamente, e ali no São João de facto trabalha-se a um nível muito bom, muito bom mesmo.

A: E sente que após a produção sai mais enriquecido?

J: Não percebi.

A: Sente que após cada produção sai mais enriquecido? Ainda consegue aprender algo mais?

J: Sim, claro que sim! Há muitas coisas, por exemplo aqui no Macbeth, traços de carácter que são muito parecidos com o Hamlet, curiosamente. E eu fiz um esforço, às vezes, porque são ambos...

M: Remetem para as mesmas imagens mentais se calhar...

J: Algumas imagens mentais semelhantes; são pessoas com um discurso mental e um pensamento muito elaborado. São pessoas com uma enorme imaginação. O Macbeth tem uma imaginação fulminante e extraordinária e são ambos melancólicos. É um traço comum a ambos: são melancólicos. O Macbeth é mais impetuoso, é mais rápido a tomar decisões, mas ele também reflete muito antes de tomar decisões. Enfim, lá está, tem medo do destino e tem medo de ser castigado pelos Deuses, por Deus, neste caso. Porque nesta altura... É preciso perceber que o Rei era o representante de Deus na Terra e portanto, matar o Rei, ser regicida, era uma coisa de uma gravidade imensa. Esse remorso, essa culpa está sempre com ele ao longo de todo o espetáculo. Mesmo que... a determinada altura ele perca completamente o norte e leve tudo à frente, essa coisa tem de estar na cabeça dele. E obviamente neste conjunto todo, nesta turbulência toda, há obviamente... E depois aprende-se sempre bastante. Tem que se ler muitas coisas, tem que se fazer uma espécie de reconstrução histórica. A Ana Luísa fez um trabalho extraordinário a esse nível, fez uma palestra sobre a época, sobre o que é que estava a acontecer na altura, o conflito entre o Rei da Escócia e o Rei de Inglaterra. Há um levantamento que é brutalmente enriquecedor.

M: Eu achei isso interessantíssimo porque acho muito importante toda a gente da produção ficar a conhecer toda a história por trás, para ficarem muito mais dentro da época, digamos assim. Aliás, eu tive muita pena... Também acho que não era aberto ao público, pois não? Aquilo era só mesmo para o pessoal que ia fazer...

J: Não, era aberto ao público, era!

(...)

Entretanto desliguei o gravador, pois as perguntas terminaram e a entrevista acabou. Ficamos apenas a conversar por alguns minutos mais e assim nos despedimos. A entrevista realizou-se no Grémio Literário de Lisboa, a 20 de julho de 2017.

Emília Silvestre

Mariana (M): O que achou de diferente ao trabalhar Shakespeare? Se achou que há uma grande diferença entre trabalhar Shakespeare e outros autores.

Emília Silvestre (E): Shakespeare é extraordinário. Aliás, um bocadinho à semelhança do Molière. Porque ele trabalhava para os seus próprios atores; escrevia para eles. Molière era exatamente a mesma coisa, enfim, em épocas diferentes, mas era isso. E portanto, ele tinha um conhecimento muito grande do trabalho em cena e de como as coisas resultam na contracena com os atores. De ritmos, de movimentos e de cadências do próprio texto, que tem a ver com isso, tem a ver com esse conhecimento. Vamos lá ver, há muitos autores que escrevem.

E se não têm a sorte, como alguns infelizmente, de verem as suas peças representadas, ficam num mundo que é um bocado deles, não é? E depois, alguns deles, quando as peças são escolhidas e se começa a trabalhar nelas, uma boa parte deles começa a fazer pequeninas modificações, porque é evidente que... Para já, os atores (...) nós chamamos-lhe com muita graça (...), chamamos um texto de “nosso material”, que é de facto o nosso material. E é! Não, mas com boa intenção! É o nosso material de trabalho, e portanto, quando sai das mãos do autor e a gente começa a trabalhar com aquilo, há coisas que nos começam a... são travões, são engulhos. A gente começa a achar que é complicado dizer aquilo e não sei quê, e os autores ficam muito aflitos... enfim, alguns, outros não. E começam a modificar coisas. Também é verdade que, muitas vezes, tem a ver com a primeira abordagem, as primeiras semanas em que há coisas que não nos entram e depois passam a entrar. E já nos aconteceu, mesmo com traduções de, por exemplo, Shakespeare ou de Molière, traduções fantásticas, porque isso também conta, aconteceu-nos estar a implicar com uma frase ou com a tradução de um verso, e o autor... e a tradutora ou o tradutor vão mexer naquilo, e ao fim de algum tempo nós estamos a dizer exatamente a frase que tinha sido escolhida. Porque são coisas momentâneas e que depois nós próprios resolvemos e chegamos à conclusão que a forma que o tradutor tinha, era muito melhor que aquela que a gente queria. Tinha a ver com as nossas próprias inseguranças e coisas que naquele momento não estão a dar bem e então a gente muda para fazer sentido. Porque a questão tem a ver, acho eu, tem a ver com a eficácia da comunicação e com a nossa contacena e com a gente sentir que é verdade quando estamos a dizer aqueles textos que são nossos e já passaram por traduções e não sei quê. Portanto, essas questões para o Shakespeare era o dia-a-dia, era o o dia-a-dia dele, não é? Ele escrevia para os atores que tinha, como Molière e outros. E então, eu penso que, lá está, a partir daqui, do que eu acabei de dizer, depois tem a ver com as traduções. E depois uma tradução, sabendo nós que é uma reescrita, que obviamente obedece a escolhas dos tradutores, de qualquer maneira tem de ter, eu acho que tem de ter esse espírito que tem o próprio autor na obra e as escolhas que ele fez. De facto, se por um lado, quando lemos Shakespeare, é absolutamente extraordinário dentro do difícil que é trabalhar verso, mas há qualquer coisa ali que a gente sente como muito próximo de nós, atores, e que depois obviamente tem de ter uma boa tradução. Porque uma má tradução pode estragar tudo e isso é muito muito complicado, mesmo.

M: Será que isso da proximidade também poderá ter a ver com o facto de que Shakespeare gostava muito de escrever para o povo, ou seja, ele escrevia para as pessoas e não tanto para uma elite?

E: Ah, sim, exatamente. Embora, vamos lá ver, ele escrevia... a corte assistia. Às vezes eram encomendas, não é? Tanto do Jaime, como de Isabel I. Mas, na verdade, ele sempre conseguiu um compromisso muito interessante entre uma coisa que... E mesmo o subtexto que ele metia muitas vezes, que era pacífico para alguém que era contratado, digamos assim, pelo Rei. Mas havia muita crítica ali pelo meio e as

peessoas, o povo que assistia, enfim, mais próximo do palco, no *Globe*, adoravam, adoravam aquilo. Ouviam tudo e estavam entusiasmadíssimos, mas vamos lá ver, as pessoas percorriam quilómetros para ir ver uma peça, o que é absolutamente extraordinário. Pensarmos no comodismo que existe atualmente e, mesmo assim, parece que muitas vezes...

M: As pessoas não querem ir, porque é longe.

E: Exatamente. E aquela gente... é evidente que os tempos são outros e há muito mais oferta e há tudo e mais alguma coisa e eles não tinham nada, mas isso também diz muito do valor de se ver atores num palco ao vivo, a contar uma história, que era o que eles faziam. E muito bem escrita e isso é muito sintomático. Não é por acaso que o Shakespeare... quer dizer, todos nós, atores, ambicionamos um dia fazer Shakespeare. Eu tive muita sorte, porque desde nova, a primeira peça que eu fiz de Shakespeare foi o *Romeu e Julieta*. Desculpa, estou agora a confundir com o *Romeu e Julieta*, o *Sonho de Uma Noite de Verão*, foi o *Sonho*, e depois fiz a Gertrude e agora fiz a Lady Macbeth. Enfim, é uma sorte, num país como o nosso, convenhamos, não estamos propriamente em Inglaterra, uma atriz poder fazer três ou quatro textos de Shakespeare. Acho que é mesmo uma sorte e um privilégio, porque é um material único.

M: Lá está, pegando nisso do texto e das traduções, por muito que nós estudemos determinado texto, determinada língua, não sendo nativos, há sempre aquela pequena barreira... Pelo menos na ópera sente-se muito isso, porque nós cantamos em imensas línguas diferentes, e é um bocadinho difícil, pelo menos para mim, para já, dominar essas línguas todas. Além disso, o texto traduzido nunca vai ser 100% igual àquilo que está escrito. Como contornar isso, de modo a que não percamos a mensagem presente?

E: Eu acho que, de facto, a escolha de uma boa tradução é fundamental quando se faz Shakespeare. Não dá, há muitas traduções e às vezes quando nós temos uma boa e vamos ler outras, ficamos com os cabelos em pé. Porque, de facto, faz toda a diferença, faz toda a diferença. E mesmo pessoas que são bons tradutores, são bons no seu ofício, eu acho que Shakespeare tem de ser respeitado neste sentido. Ou seja, apesar da gente saber sempre que as traduções são reescritas, porque uma língua nunca é igual a outra e tem de se fazer adaptações, mas eu acho que eles têm de ser, de facto, o mais fiéis possíveis àquilo que o autor fez, àquilo que o autor escreveu. Nem sempre é fácil, porque nem sempre há correspondências entre uma língua e outra, que seja exatamente a mesma coisa. Por isso é que eu digo que é uma reescrita mas, eu acho que se tem de ter sempre em mente aquilo que o autor fez, aquilo que ele queria, aquilo que está na própria obra. E para além disso, não nos podemos esquecer que Shakespeare é um poeta. E portanto, as escolhas que ele faz são incríveis, e um tradutor tem de estar atento a isso e não traduzir de qualquer maneira. Pois mesmo a forma Alexandrina e essas coisas todas têm de ser respeitadas, porque aquilo é mesmo assim, é um conjunto, é o texto, é a mensagem

e é a forma como esse texto está construído. E isso tem de se ter em conta. Para os atores, nós podemos de facto dar muitas voltas e ajudar muito à compreensão do texto mas se realmente for uma má tradução é muito difícil, é muito difícil. Na minha opinião é mesmo e tenho sérias dúvidas que passe. E lá está, quando temos uma tradução tão boa, como muitas que há aí, de facto é meio caminho andado, é metade do trabalho feito, porque aquilo flui como se a gente falasse o inglês que o Shakespeare escreveu e 'tá lá tudo. Facilita-nos imenso o trabalho, sem dúvida nenhuma.

M: Claro, e tem de haver também, digo eu, uma grande harmonia entre o ator e o texto, também para o público perceber o que está a ouvir, pois nem sempre é fácil. Quer dizer, já não falo nas pessoas que não tenham sequer grande conhecimento de teatro ou de Shakespeare, mas as pessoas que tenham estudos, mais estudos ou assim, é complicado perceber tudo, tudo. Porque lá está, tem também o subtexto e tudo, é difícil.

E: Claro, exatamente. E mesmo a construção e a escolha dos termos não é propriamente a linguagem que a gente ouve nas novelas, não é? E portanto, de facto, à bocado estávamos a falar que as pessoas estão mal habituadas, digamos assim, com tanto comodismo, às vezes as coisas em vez de facilitar a fruição das pessoas, de tudo o que é cultura, acabam por arranjar pretextos para não ir, enfim. Mas por exemplo, no caso dos textos, é muito engraçado porque as pessoas acham que o que é natural é a maneira como os atores falam nas novelas, que isso é que é natural e isso é que toda a gente entende. A grande diferença é que maior parte, senão todas as novelas que a gente vê são a coisa mais banal em termos de texto para um ator. Quando um ator se vê com um material nas mãos, que é primorosamente bem construído, em que a escolha das palavras é brilhante, que ainda por cima tem uma tradução muito bem feita, para nós... O que a gente quer é servir aquele texto o melhor possível. Porque de facto, a gente sabe que as pessoas não vão entender muitos dos jogos que existem, mesmo de língua, de termos que ele faz. (...) Mas por exemplo, eu estou a trabalhar um texto da Virgínia Wolf, que é o *Orlando*. Muitos dos jogos que existem, as pessoas não os atingem completamente. Mas há, há todo um mundo e há uma parte bastante grande que, se o texto for bom, se a tradução for boa e os atores o servirem bem, as pessoas chegam lá, chegam lá. Podem não chegar às camadas todas, mas também não interessa.

M: Percebem a mensagem.

E: Percebem completamente. E mais, e ao contrário do que a gente pensa, muitas vezes nós somos paternalistas com o público. E o público entende mais do que a gente pensa. E há uma coisa que eu costumo dizer que é: não podemos ser paternalistas com o público, não podemos achar que as pessoas são burras, porque as pessoas não são burras. As pessoas podem não entender todos os sentidos, a plurisignificação, muitas vezes o contexto em que as coisas aparecem, mas as

peças percebem e percebem emocionalmente e ficam lá as imagens. E há uma coisa muito engraçada, eu passo a vida a contar isto, há uma necessidade muito grande em as pessoas quererem perceber tudo. E se saem de um espetáculo é muito engraçado ouvir as pessoas a dizerem “ah eu percebi tudo, eu percebi tudo”, como se isso fosse o fundamental. Muitas vezes as pessoas, e há hoje em dia essa coisa, uma necessidade incrível de se perceber tudo e muitas vezes perde-se tempo nisso, que podia ser usado em usufruir e desfrutar do que se está a ver. E dos sons das palavras, daquela profusão de sentidos que vêm uns atrás dos outros, que às vezes a gente nem consegue acompanhar, e desfrutar disso também é perceber. Entende? E muitas vezes as pessoas têm a ideia daquilo que é perceber uma coisa, muito limitado. Porque perceber também tem a ver com sentir e desfrutar e com usufruir daquilo, ao nível da pele, ao nível das emoções, ao nível de coisas que às vezes nem conseguimos explicar muito bem. O João Manuel Fernandes, que era o diretor de Serralves... Serralves, o Museu de Arte Contemporânea, quando estava para abrir, ele contou-me uma história muito engraçada, que eu sirvo-me sempre desse exemplo para completar este raciocínio que eu estava a dizer. O Museu ainda não tinha aberto, ainda não estavam os quadros todos expostos, e estava um quadro... ‘tá a ver o Museu, onde tem aquelas janelas enormes de vidro, e então estava um quadro, da chamada pintura contemporânea, encostado ao vidro, virado para lá, e ele a certa altura reparou que havia um senhor já dos seus 70, 70 e tal anos, há muito tempo parado em frente a esse vidro a olhar. E ele sentiu curiosidade em falar com esse senhor, e falou-lhe (...) e depois perguntou-lhe o que é que ele achava daquele quadro e ele respondeu-lhe isto “olhe, não percebo nada, mas gosto tanto”. E isto para mim é emocionante, porque há um tipo de entendimento emotivo de uma obra. (...) E o que ele sente é fundamental; que gosta tanto, que aquilo lhe faz bem. Portanto esse lado, para mim, é muito importante. Para mim, que sou absolutamente acérrima nos textos. Eu fico muito chateada, sobretudo em textos tão bons. Fico muito chateada quando em cena troco uma palavra por outra, porque acho que estou a servir mal e portanto sou muito rigorosa nessas coisas. Não há cá invenções. É aquilo, é aquele texto e portanto, é aquele texto que eu quero passar. Dito isto, acho absolutamente fundamental que quando se passa uma mensagem, quando se passa o que está aqui, se tenha em conta que pensar não é só raciocinar, é também sentir. E a gente tem de estar ao serviço disso e não só passar uma mensagem matematicamente de $A+B$ é igual a C , ponto final. Isto não é matemática. Há muita coisa que é técnica, que é muito precisa e muito rigorosa, mas nós somos pessoas e as pessoas têm várias maneiras de entender as coisas. E esquecemos o nosso lado, para facilitar, o nosso lado mais animal, menos claro, mais obscuro da nossa cabeça, é um erro, na minha opinião. Porque há muita coisa que a gente entende intuitivamente sem perceber... Quantas vezes a gente diz “ah eu não sei, mas eu percebi aquilo e nem sei muito bem como é que percebi aquilo”. Porque não é por caminhos normais, os lógicos. E eu tenho sempre isso muito em conta nos meus trabalhos, porque eu sou muito assim. Há uma coisa que me fascina, e eu não percebo nada de matemática e

álgebra e essas coisas, mas lá está, há uma coisa que me fascina que é aquela multiplicação de números que fazem um sentido para as pessoas que os percebem e que para mim às vezes são música, são pintura, enfim, entende? E é esse lado das emoções e dos sentidos que eu acho que não podemos separar de maneira nenhuma.

M: Muito interessante, gostei muito da explicação. Quando fez o personagem de Gertrude, qual acha que foi assim o maior desafio?

E: Pois, aquela mulher claramente já gostava do Claudius na vida do marido, não é? E portanto o sentimento de culpa dela está lá sempre. A questão do Hamlet, do filho, que ela adora, evidentemente, e ele a ela, aquela que é uma relação muito particular, ainda vem acentuar mais esse sentimento de culpa que ela tem em relação ao marido. Bom, obviamente que há uma parte que ela não sabe. É que o Claudius mandou matar mesmo o marido e portanto há esse lado em que ela é ignorante, e quando o descobre é absolutamente avassalador. Gerir estas duas mulheres, digamos assim, uma mulher que no início é ignorante e que sente que... Pronto, claro que a questão da culpa é uma coisa que ela deixa consigo, mas que está lá. Mas há cenas com o filho, na cena do *closet*, em que ele a acusa e ela não se sente minimamente culpada. Não faz sentido nenhum para ela e está a ser sincera, não está a esconder nada. Quando a dúvida se instala, que é o que o Hamlet lhe faz na cabeça, aí as coisas começam a mudar. E é muito interessante para uma atriz a personagem, porque ela leva uma volta, uma volta completa. É uma personagem dinâmica, que de repente é confrontada com uma coisa avassaladora e tem a atitude certa. Vai beber o veneno que estava preparado e que não era para ela, mas bebe-o consciente. Não é um acidente, ela sabe muito bem o que é que está a fazer. É uma personagem muitíssimo interessante, mesmo agora como esta Lady Macbeth. (...) Ela tem este título de megera e enfim, quando se fala na Lady Macbeth só se pensa nesta mulher horrível, uma megera...

M: Ela tem um outro lado...

E: O que eu tentei desde o início foi perceber... Bem, ninguém anda a atirar criancinhas, nem mesmo a Lady Macbeth, ninguém anda a atirar criancinhas à parede todos os dias. As pessoas ligaram-se muito a uma frase que ela diz que é “eu, se jurasse como tu juraste, mesmo amando o filho, esmagava-lhe a cabeça, porque ele tinha jurado”. Portanto ela é uma mulher de palavra e isso é uma metáfora. E as pessoas entenderam isso à letra e portanto a imagem dela foi sendo cada vez mais terrível. O que eu quis procurar aqui é o que é que uma mulher, ou seja, todos nós cometemos erros, todos nós. E eu parti de uma mulher como outra qualquer, sem nada por trás, o que é que leva uma mulher a instigar o marido a matar um Rei, que é o que ela faz, como é que ela consegue isso? E desde o início fiz esta afirmação e o Nuno Carinhas ficou a olhar para mim e toda a gente ficou a olhar para mim, porque eu defendi que era uma história de amor. E é uma história de amor. O Macbeth e a Lady Macbeth são considerados o casal mais feliz de Shakespeare. E

portanto é uma história de amor porque aquela mulher faz tudo por aquele homem, tudo. E conhece-o tão bem e sabe perfeitamente que ele vai hesitar e sabe como lhe há-de dar a volta. Porque ela sente que ele tem direito a ser. E atenção que vivemos numa época em que se matavam reis a torto e a direito. E portanto, o que ela sente é: porque é que ele deve andar, ele e outros, a matar em nome de um Rei e não há-de ele ser Rei? Agora há uma coisa, ela não o manda matar todo um rol de gente que ele vai matar a seguir. Ela não sabe disso. Ela pede-lhe para matar o Rei, ele mata; ela segura-o quando ele hesita, ela confronta-o. É evidente que todo o confronto que ela faz é um confronto erótico e sensual, mas a partir do momento que são reis, está tudo bem. Só que a gente sabe que o Macbeth começa a entrar em paranóia e vê à volta dele... toda a gente são potenciais traidores. E porquê? Porque ela sabe o que faz. A única coisa em que ela falha é em prever que aquele homem não ia conseguir lidar com aquilo. Isso ela não prevê, portanto, ela só vê um pormenor do quadro, não vê o quadro maior. E é aí que ela falha, e quando se apercebe disso tudo começa a desmoronar-se e enlouquece e suicida-se. Não se sabe muito bem... E portanto, são personagens absolutamente incríveis.

M: Será que há aqui algum paralelismo? Porque esse amor de que fala entre eles os dois poderá ser... quer dizer, será um amor diferente entre mãe e filho, entre a Gertrude e o Hamlet. Mas também há em Lady Macbeth e Macbeth essa ligação muito forte, uma relação muito maternal, digamos assim.

E: Sim, e mais, há uma força da natureza que de facto é incrível. E o amor é brutal, é brutal e é um poder absolutamente incrível. Uma mulher que se predispõe, como a Gertude, sabe perfeitamente que vai morrer, bebendo aquilo, fá-lo por amor, da mesma maneira que Lady Macbeth o faz por amor por aquele homem. E essa consciência universal de um sentimento tão forte por parte do Shakespeare e as várias formas absolutamente geniais que ele lhe dá para provar isso mesmo é admirável e realmente só um autor de génio, como ele, é que consegue construir personagens assim. Porque parecem maiores que a vida, maiores que nós, comuns mortais. Eu costumo dizer, para brincar, mas sinto mesmo isso: o que mais me fascina na minha profissão é a possibilidade de poder ser pessoas tão absolutamente incríveis, que eu nunca serei. Eu não interesso para nada. O que me interessa a mim é esta possibilidade de poder ser estas mulheres incríveis que a gente não vê por aí ao virar da esquina e essa possibilidade de poder viver algumas noites como se fosse essas mulheres. É um privilégio, de facto, e isso deve-se aos autores, obviamente, que constroem essas personagens incríveis e estes textos maravilhosos.

M: Completamente! Como disse à bocadinha, desconstruiu um pouco o personagem de Gertrude, neste caso, para saber também quais os motivos que a levaram a ser de determinada maneira... Como é que se descontrói assim um personagem, como é que se despe assim...? Quer dizer, não existe propriamente um manual que uma pessoa vá consultar e poder ver a vida de cada personagem...

E: Claro. É assim, eu acho que por exemplo, há personagens que só podem ser feitas... só podem... não é bem assim... mas ajuda, digamos, serem feitas em determinada idade ou determinado ponto da nossa carreira. Fazer uma Julieta tem pontos de correspondência com uma jovem, que uma atriz jovem é perfeita para fazer aquilo. Fazer uma Gertrude ou uma Lady Macbeth, tem de se ter, eu acho, uma experiência de vida e de profissão. Porque a mim já me aconteceu... Por exemplo, uma das primeiras personagens que eu fiz foi um disparate... porque eu comecei a fazer teatro muito nova, comecei a fazer teatro com 14 anos. Aos 15 eu estava no Teatro Experimental do Porto (...). Fizemos a *Exceção e a Regra* do Brecht e resolveram que eu devia fazer a mulher do carregador, que era uma personagem de 30 e tal anos. Para uma miúda de 15... E é muito engraçado porque nessa altura eu senti perfeitamente que havia coisas que eu não entendia sequer naquela relação, porque não tinha idade para isso, pura e simplesmente. E portanto, eu acho que a questão do tempo e da maturidade para certos personagens, sim, é fundamental. Precisamente para se conseguir chegar a essa desmontagem que eu estava a falar. Evidentemente que a maneira como os textos, sendo bons textos, enfim, estamos agora a falar da Gertrude, sendo textos absolutamente incríveis, se virmos bem estão lá todas as pistas. Depois a questão é saber percebê-las, identificá-las e seguir também uma certa intuição que tem a ver com a nossa própria experiência, com a nossa própria maturidade. Porque é que uma mulher diz a certa altura aquela frase e diz naquele momento e não noutra? Claro que Shakespeare quando escreve, sabe muito bem o que está a fazer. Portanto cabe aos atores desmontarem esse texto e normalmente, o que eu costumo fazer, é ir trabalhando um texto em camadas. Há uma camada superficial, que é aquela que a gente vai lendo e à medida que vai avançando e vai lendo e vai trabalhando e vai experimentando em cena, na sala de ensaios, há coisas que começam a surgir. A gente nem sabe muito bem de onde é que vêm, e basicamente o que a gente vai fazendo é: vai acrescentando camadas ao contrário, da superfície para baixo, para ir aprofundando, aprofundando, aprofundando. E é um processo que não acaba.

M: Claro, estamos sempre em evolução.

E: Sempre, há sempre coisas que se descobrem. Muitas vezes, sei lá, são acidentes, no sentido em que às vezes estamos a dizer uma frase e naquele momento, aquela frase que a gente diz todos os dias num ensaio, de repente sugere-nos outras coisas. Porque naquele dia a gente disse... entende? Às vezes estamos a trabalhar em casa e eu não sei como fazem outros colegas meus, mas há imagens que se me criam na cabeça e de repente há uma que eu própria digo "porque não?". E depois a gente começa a incorporar todas essas... chama-se inspiração sei lá, que vão surgindo e vamos compondo aquilo. Mas sim, tudo parte do texto. Se é inspirador pode levar-nos para caminhos incríveis e pronto, depois também temos de confiar na pessoa que temos à frente a dirigir. Isso tem de ser, porque os atores são loucos completamente, e vão por aí fora, vão para zonas

incríveis e muitas vezes andam ali à volta e a coisa não está a sair e não está no sítio e depois começamo-nos a irritar e de facto essa pessoa que diz “oh pá, mas vá lá, aquilo que fizeste ontem é capaz de ser mais engraçado”. E esse tipo de orientação é muito importante e é fundamental a gente confiar na pessoa que está à frente a dirigir. E depois na contracena com os colegas, porque estarmos a trabalhar com colegas, não estamos a trabalhar sozinhos, não podemos estar a trabalhar sozinhos com a nossa cabeça. Muitas vezes, o trabalho que a gente faz em casa, quando chega aqui e ‘tá em contracena com o colega, o que ele nos sugere é muitíssimo mais interessante. Basicamente o que a gente faz é reagir e agir e andamos nisto e isso é muito produtivo, se estivermos disponíveis para isso é muito produtivo, sem dúvida nenhuma.

M: Outra pergunta que eu tenho, que já não tem muito a ver, mas é se alguma vez teve alguma oportunidade de cantar em alguma produção? O que é que achou de diferente ?

E: Sim, nós fizemos com o Ricardo Pais uma coisa que se chama “Linha curva, linha turva, os atores cantam”. E foi uma curtição é evidente, porque nós sabemos que não somos cantores, mas na altura tínhamos o Luís Madureira e o Jeff Cohen, o Luís que é cantor e o Jeff ao piano, e foi uma curtição imensa. E cantávamos! A gente cantava e foi muito divertido! Claro que estávamos sempre com aquela postura de “eu espero não desafinar muito”, mas o que a gente faz é... enfim, ter alguém que nos ajude e que nos oriente para não desafinarmos é absolutamente fundamental, e depois mais do que cantar é interpretar aquilo, interpretar aquela canção. E isso é muito engraçado, porque sai do habitual da nossa profissão, mas eu achei imensa graça. Embora confesso que não é das zonas em que eu me sinto mais à vontade. Mas é uma coisa que me dá imenso gozo, porque cantarolar em casa estou eu sempre a cantarolar! Por exemplo, temos um espetáculo que fizemos aqui com o Carinhas, que era um monólogo, “Os dias felizes”, havia uma canção no final, em que aquilo era maravilhoso. Não sei se viu, “Os dias felizes”?

M: Não, não tive oportunidade.

E: Pronto, ela praticamente vai morrer e sabe que vai morrer e canta uma cançãozinha e é tão bonita (...). São meia dúzia de vezes, em que ela catarolava, mas lá está, é uma canção interpretada para a despedida da vida, o que era muito emotivo, mas sim, era cantado e pratiquei. É assim, eu tenho muito respeito por todas as profissões, embora seja divertido, às vezes é muito muito interessante e emocionante até, mas eu sei distinguir entre um cantor e eu.

M: Certo, mas não olhando para...

E: Mas é evidente que há atrizes que cantam maravilhosamente, são fantásticas.

M: Sim, têm essa versatilidade, mas secalhar também estão numa área diferente, ou secalhar até fazem mais musicais ou outras coisas. Mas isto para perceber se vê diferente o texto ao declamar e ele estando um bocadinho coberto pela música?

Estando misturado, digamos assim, com a melodia e com as harmonias, se sente que o texto é diferente, que pode ser interpretado de forma diferente, ou leva-lhe a outros caminhos? Não sei...

E: A questão de haver música é, à partida, enfim, faz parte daquele material. Não se pode, acho eu, separar. E a música foi construída para aquelas palavras e tem um sentido. Daí que eu acho, pelo menos, fico sempre muito fascinada com os cantores e intérpretes, porque embora a gente veja a técnica, embora isso esteja presente, a gente sente que há mais do que isso. Não é só a exposição de uma técnica que se domina, mas vai para além disso. E para mim é sempre fascinante ver, sei lá, pessoas como o Jacques Brel, pessoas que interpretam as canções e talvez por estarem mais próximos de nós. Sei lá, prefiro isso e prefiro um cantor, não estou a falar do Jacques Brel, prefiro um cantor que até pode não ser tão extraordinário como o outro, em que esse outro tem imensas capacidades, completamente incríveis e quase fora do humano, mas tem de me tocar. Lá está, lá estamos nós a voltar ao início, tem de me tocar. Aquilo tem de entrar por mim dentro e tem de me arrepiar. Claro que é fascinante ver alguém com uma técnica que é absolutamente irrepreensível, mas se isso estiver ligado a uma capacidade interpretativa, para mim faz toda a diferença.

M: Claro, mas a arte é isso! A arte tem o poder de nos tocar! Se for só técnica também não tem interesse.

E: Claro, não tem interesse. (...) Eu sou uma atriz que defende muito o domínio de uma técnica para o meu trabalho, obviamente, só que isso não pode ser o fundamental. A mim só me interessa dominar uma técnica vocal e articulatória e de elocução e de respiração, se isso estiver ao serviço de alguma coisa. Para eu depois esquecer a técnica. A técnica é boa para depois a gente a esquecer e deixarmos livres para outras coisas, porque se estivermos focados só nisso, eu acho que perdemos muito. E se nós perdemos o público perde, necessariamente.

M: Para terminar, queria que, se conseguir, definir em três palavras apenas Shakespeare. O que é para si Shakespeare em três palavras?

E: Ai, eu acho que ele não é deste mundo... É genial, é genial. Tivesse sido ele quem fosse, porque ainda não se sabe muito bem, mas é quase como se não fosse deste mundo. Alguém que regressa do futuro e vai cair em 1600 e tal e escreve aquelas coisas absolutamente incríveis... é de facto maravilhoso. São génios pronto, que é que a gente há de fazer? Há os génios e há os outros! E um génio é um génio e é aquele que se mantém ao fim de 400, 500 anos, 600 e vai continuar. Porque o que ele escreve é maior do que ele e este poder... é tão tão tão universal, e a humanidade não mudou assim tanto como isso, que é impressionante como ele conseguiu passar para palavras nos seus textos a essência da humanidade. E é por isso que se mantém. Porque escrever coisas focadas numa época, datadas, até pode ser muito bem escrito, mas o que ele faz é pegar no que há de mais essencial na alma humana e ainda por cima fazendo-o desta maneira completamente

maravilhosa como ele faz, como ele escreve... E está lá tudo e hoje somos um público e daqui a 100 anos vai ser igual e as pessoas continuam a rever-se naquilo que Shakespeare escreveu. Portanto só um génio é que consegue isso e ainda bem.

A gravação acabou aqui, sendo que depois estive apenas a dar os meus cumprimentos e agradecimentos à entrevistada pelo tempo dispensado. A entrevista realizou-se no Teatro Nacional de São João, a 25 de julho de 2017.

Ópera

Na área do canto contei com a ajuda da mezzosoprano sueca Ann-Kristin Jones (1975 -), que gentilmente me ajudou com a sua representação do personagem Gertrude, levado a cena em 2016 no *GöteborgsOperan*. O contacto foi realizado via *e-mail*. As respostas abaixo transcritas foram também traduzidas para o português por mim, sendo que o questionário original se encontra no Anexo 1.

É também de salientar as seguintes cantoras, como das mais conhecidas intérpretes da personagem Gertrude: Cyrena van Gordon, Pauline Guéymard-Lauters, Barbara Smith Conrad, Denyce Graves, Béatrice Uria-Monzon.

1. Como define Gertrude?

Uma mulher forte e apaixonada, que fez algo terrível por amor ou talvez por obsessão. Casou com o rei provavelmente muito jovem e talvez nunca o tenha amado, e sente agora esta forte atração pelo irmão do antigo Rei. Mas as lembranças e a culpa do que ela fez atormentam-na desde cedo, sendo que a sua nova relação é já uma relação contaminada, pois Gertrude não se encontra feliz. Ela é uma mãe carinhosa e está muito preocupada com Hamlet e com seu comportamento.

2. Na ária "Dans son regard plus sombre", Gertrude tem medo de Hamlet descobrir a verdade sobre o seu pai e de que ela sempre esteve apaixonada por Claudius, mesmo antes do pai de Hamlet ser morto, ou ela estará apenas "representando o papel de mãe", preocupada com a sanidade do filho? Ou um pouco de ambos?

Penso que ela está muito preocupada e que ficou muito impressionada pela maneira como Hamlet olhou tão friamente para ela. Fê-la sentir que sabe de algo e que também estará a perder um pouco a cabeça. Imagino que Hamlet e Gertrude passaram muito tempo juntos, sozinhos no castelo, e que provavelmente o teve muito cedo. Há este sentimento de que mãe e filho sempre tiveram esta relação de

cumplicidade e que agora tudo isso está a ser esquecido, pela estranha frieza demonstrada por Hamlet.

3. Como Gertrude vê Ophélie? Como uma filha? Como é realmente o relacionamento entre ambas?

Penso que ela gosta muito de Ophélie e que a vê fazer Hamlet feliz e leve. Gertrude também tem uma relação protetora perante Ophélie e portanto quando vê o próprio filho a trata-la mal, sente-se impotente e despedaçada. Sinto que Gertrude se revê um pouco em Ophélie e sente-se feliz por vê-la poder casar por amor.

4. Gertrude parece ser uma mulher que está habituada a sofrer para proteger aqueles que ama. Essa tensão na música é visível? A culpa, a dor... Talvez pareça ser uma mulher frágil mas não o é. Pode comentar?

Ela sofre porque sabe que fez algo terrível e é algo que a está realmente a consumir por dentro. Gertrude vê que Hamlet está perdendo o juízo, assim como Ophélie, o seu relacionamento com Cláudio não está a ser nada do que ela tinha idealizado e o "fantasma" do seu anterior marido está constantemente a atormentá-la. Tudo isto é perceptível na fantástica música de Thomas; todo o terror, loucura, mas também todo o amor e preocupação que o personagem sente por Hamlet e Ophélie. Penso que Gertrude não será frágil mas sim verdadeiramente apaixonada, tendo-se deixado levar demasiado pelos sentimentos. Agora, sente-se realmente culpada por todo o começo desta tragédia. Na versão em que contracenei, Gertrude leva o Rei Hamlet para a cama, beija-lhe a mão e chama Claudius, dando-se o assassinato. O Rei morre com os olhos em Gertrude, uma visão que nunca a parará de atormentar. É isso que ela vê quando fecha os olhos. O desejo sexual por Claudius foi o que a fez tomar tão cruel decisão, mas ele nunca conseguirá ter o seu verdadeiro amor.

5. Acha os textos de Shakespeare ainda modernos ou desatualizados?

Eu li a peça novamente antes de começar os ensaios para esta produção em específico e é sempre tão bom! Entusiasmante; simplesmente não conseguia parar de ler. Penso que o texto é realmente muito atual. Nós, humanos, somos sempre os mesmos, temos os mesmos sentimentos, desejos e pensamentos, apenas nos encontramos em diferentes circunstâncias. Assim sendo, o texto e a mensagem perduram para sempre.

8. Considerações finais, comparando o processo de construção de cada um dos personagens

Depois de analisar cada um dos personagens, Desdemona, Romeo e Gertrude, tanto na vertente teatral em Shakespeare, como também vocalmente, nas óperas de Rossini, Bellini e Thomas, pude concluir que, acima de tudo, nenhuma arte vive isolada. Arte é inspiração, é partilha, é conhecimento. Quanto mais pudermos ver, descobrir, ler, ouvir, sentir, aprender, mais inspirados nos vamos sentir e mais arte iremos fazer fluir. O teatro e a ópera são dois mundos distintos, mas que se complementam no palco. Principalmente no Canto, que é do que me compete falar nesta dissertação, um mundo não existe sem o outro. Por essa mesma razão, foi muito gratificante para mim descobrir que esses dois mundos estão ainda mais próximos do que aquilo que primeiramente idealizei. Ao reunir a minha pesquisa a respeito dos diferentes personagens, deparei-me também com algumas diferenças entre elas, no teatro e na ópera.

Por vários motivos, como pudemos verificar, há muitos elementos que são alterados pelo libretista na ópera. São raras as óperas que cumprem exatamente o que o autor ou o poeta escreveu. Isto porque algo foi escrito com um propósito e, por norma, no teatro será para levar à cena, para ser declamado. Quando é usado como inspiração para uma ópera, por exemplo, há com certeza muitos aspetos a serem alterados, com vista a tornar tudo mais musical, criando-se, portanto, a tal simbiose entre palavra e música.

Em Desdemona podemos concluir que não há propriamente uma discrepância muito grande entre a versão de Shakespeare e a de Rossini. Desdemona é uma jovem mulher com carácter vincado, algo que mostrou desde cedo, quando decidiu casar em segredo com o mouro, contrariando a opinião do pai. As diferenças que realmente notei na ópera têm essencialmente a ver com o facto de o desenrolar da história ser mais rápido e haver música. Ou seja, em *Otello* de Rossini, Desdemona apresenta sempre uma energia ofegante e está preocupada, sendo que não se vê tanto este seu lado aventureiro e destemido na versão shakespeariana. A outra grande diferença é a forma como ela morre, algo que apenas criou ainda mais tensão entre Otello e Desdemona, terminando a ópera de uma forma ainda mais dramática.

Em relação a outros personagens ainda em *Otello*, Rodrigo, por exemplo, é, na minha opinião, um personagem bem mais poderoso e perspicaz do que em *Othello* de Shakespeare. Não necessita da ajuda de Iago para levar a sua avante e mostra também um carácter vil, ao contrário da obra shakespeariana, onde apenas está a ser subjugado por Iago (tal como todos os restantes personagens). Em Shakespeare, Otello demonstra ser um homem sem propensão para os ciúmes, tal como afirma Desdemona, sua amada: “Se o meu nobre Mouro não fosse incapaz de desconfianças...”, “Creio que o Sol onde nasceu o depurou de todos esses humores”

(Castro, 1999). Mas, apesar disso, demonstra ser igual a todos os homens: o ciúme e a incerteza podem corromper até o mais puro dos corações. Já na ópera, Otello mostra desde o princípio a sua dubiedade perante a sua amada, quando a vê próxima de Rodrigo, o que desencadeia todo o desenrolar da história. Quando Iago lhe mostra a carta é já o princípio do fim, deixando Otello completamente cego pelos ciúmes.

Em suma, enquanto em Shakespeare há o tempo de maturação dos personagens, no qual o leitor sente cada vez mais uma tensão crescente à medida que continua a ler, na ópera está presente já desde o começo uma tensão e energia que só poderão acabar com o silêncio. Não é possível crescer mais e, portanto, o único caminho será decrescer, neste caso no silêncio da morte.

É impressionante perceber como Shakespeare molda e transforma os personagens nas suas tragédias. Nenhum personagem é estático, raso, pobre. Quem lê Shakespeare entende como é imensamente genial a forma como os personagens crescem ao longo das obras:

“A eternidade de Shakespeare é a eternidade do homem.” (Editora Ediclube, 1990).

I Capuleti ed I Montecchi é, talvez, a ópera que mais se assemelha à tragédia shakespeariana. Mesmo o facto de Bellini ter escolhido uma voz feminina para representar o jovem Romeo, traz, na minha opinião, mais veracidade à trama. Já em *Hamlet* não se poderá dizer o mesmo, pois há bastantes divergências. A principal razão é, sem dúvida, o facto de a obra de Thomas já pouco se basear na verdadeira tragédia de Shakespeare, que, por sua vez, também já se baseou em outro autores. “Quem conta um conto, acrescenta um ponto” e realmente foi um pouco isso que aconteceu. Penso que é sempre interessante ter um conhecimento abrangente de tudo o que possa existir sobre determinado tema ou, neste caso, uma determinada ópera em que estejamos a trabalhar, mas, neste caso, não acho que seja muito fidedigno basearmo-nos demasiado na obra shakespeariana, pois a distância até à ópera já é grande.

Sem dúvida que o facto de ter feito uma pesquisa tão aprofundada a vários pontos de um só personagem me deu um maior conhecimento e uma maior proximidade com as figuras em causa. Como referiu em entrevista a atriz Emília Silvestre, há que tornar as obras, os personagens, como “o nosso material”. Torná-lo nosso e aproximarmo-nos cada vez mais do personagem irá também, conseqüentemente, aproximar o público e tornar tudo mais credível. Indubitavelmente que sempre tive um grande fascínio pelo personagem Romeo, especialmente a nível vocal, porque me dá ânsia de fazer mais e melhor, ao ser tão difícil; mas Desdemona ocupou, de facto, um grande lugar no meu coração, porque

consegui sentir-me mais próxima da sua história e, ao procurar todas estas informações e ao reunir todo este conhecimento, senti que ao cantar tudo fluia com mais naturalidade. Em Gertrude tive sempre mais dificuldade, também porque só analisei uma ária e é um personagem relativamente secundário, como já observamos nos capítulos anteriores. Mas sem dúvida que o facto de ter discutido ideias com a Emília Silvestre e com o João Reis, e até com a Ana Luísa Amaral, que também falou bastante de Gertrude, me fez compreender melhor o personagem e enriqueceu a minha pesquisa. Senti também que os atores estão muito mais próximos do texto, das palavras e da mensagem que está a ser passada. Na realidade, têm apenas um só patrono – o autor do texto, ao contrário dos cantores, que terão sempre de dividir a sua atenção entre texto e música, obedecendo não só ao escritor/libretista, como também ao compositor. No fundo, tudo o que reuni foi uma grande ferramenta para o meu estudo e com certeza que levarei este exemplo para outros personagens que farei no futuro.

9. Conclusão

Este trabalho foi muito importante para mim, na medida em que me fez sentir no término de um capítulo da minha vida e dos meus estudos. Depois de uma licenciatura de apenas três anos, este Mestrado em Música, ou em Performance, de forma a diferenciá-lo do Mestrado em Ensino da Música, veio consolidar a minha aprendizagem vocal e pessoal. Este é para mim o terminar, não de uma licenciatura ou de um mestrado, mas de um aprendizado de seis anos que culminou neste trabalho.

Daqui levo experiência e uma maior maturidade vocal, mas também maturidade individual, sentido de superação pessoal e ainda uma maior paixão pelo Canto, pela ópera, pela escrita, pela arte.

Apesar de o meu trabalho incidir especificamente em três personagens de Shakespeare, encontrando o paralelismo entre eles no teatro e na ópera, penso que o importante e o que quis encontrar foi precisamente esta ligação entre o texto e a música: o percurso de um cantor na busca da melhor interpretação possível de determinado personagem, passando por várias fases de descoberta, conhecendo a mensagem do texto, procurando conhecimento a respeito da época, do compositor, entre outros aspetos. O que fiz com estes personagens poderia ter sido concretizado com outros, ou com outro autor. Penso que o mesmo trabalho de pesquisa e conhecimento deve ser feito em qualquer personagem, dentro de qualquer estilo, qualquer que seja a época ou o compositor.

Em suma, este foi o culminar de um processo de crescimento pessoal e artístico que me fez concluir que palavra e música não podem ser separadas, especialmente no que toca à ópera. É que quanto maior o conhecimento sobre determinada época, estilo ou obra, maior será a nossa disponibilidade para viver cada personagem e poder apresentá-lo ao público da forma mais honesta e total possível.

10. Bibliografia

- Amstad, M. (1961). *Vocabulário Prático do Cantor*. Barcelos: Companhia Editora do Minho.
- Bourne, J. (2008). *Ópera – os grandes compositores e as suas obras-primas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Castro, D. (s. d.). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. (Vol. XXVIII). Portugal: Página Editora.
- Castro, T. L. (1999). *Grandes Clássicos do Teatro Europa-América – William Shakespeare – Otelo* (edição bilingue). Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda..
- Cifarelli, M. R. (1981). *Shakespeare*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Dover Thrift Editions (1996). *William Shakespeare – Othello*. New York, SP: Autor.
- Editora Ediclube (1990). *Grandes génios da literatura universal – William Shakespeare* (Edição e Promoção do Livro, Lda., Trad.). Madrid, SP: Autor.
- Escola Superior de Educação de Coimbra (2012). *Referências e citações bibliográficas*. (6ª edição APA). Coimbra: Centro de Documentação e Informação.
- Grout, D. J., Palisca, C. V. (2007). *História da Música Ocidental*. (5ª edição). Lisboa: Gradiva Publicações, Lda..
- Grupo Oceano (s.d.). *O mundo da música – grandes autores e grandes obras*. Barcelona, SP: Autor.
- Kennedy, M. (1994). *Dicionário Oxford de Música*. (1ª edição). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Michels, U. (2007). *Atlas da Música II (Do Barroco à Actualidade)*. Lisboa: Gradiva Publicações, Lda..
- Milasinovic, I. (2006). *The Rossini Mezzo-Soprano*. (Dissertação de mestrado não publicada). Adger University College, Faculty of Fine Arts, Classical Music Department, Noruega.
- Oliveira Lopes, J. (2011). *A voz, a fala, o canto*. Brasília: Thesaurus Editora.
- Oliveira, L. (1994). *Nova Enciclopédia Larousse*. (Vol. 20). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pistone, D. (1988). *A ópera italiana no século XIX de Rossini a Puccini*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Ribeiro, M. S. (1950). *Hamlet: Thomas*. Lisboa: Editor Manuel B. Calarrão.
- Riding, A., Dunton-Downer, L. (2007). *Ópera – Guias Essenciais*. Porto: Civilização Editores Lda..
- Sadie, S. (2001). *The New Grove – Dictionary of Music and Musicians* (2ª edição). (Vol. 23). London: Macmillan Publishers Limited.
- Stanislavski, C. (2005). *A construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Valente, J. A. F. T. (2009). *Estudo Prévio para a Performance de “The Medium” de Sir Peter Maxwell Davies*. (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Portugal.

11. Webgrafia

Gaurav Chaddha. (2016, junho 26). *Shakespeare - The father of English Literature* [mensagem de blog]. Disponível em: <http://omspfb.blogspot.pt/>.

History.(2011). *William Shakespeare*. Disponível em: <https://www.history.com/topics/british-history/william-shakespeare>.

Lima Welton. (s. d.). *Mezzosoprano*. Consultado em abril 30, 2018 em: <http://www.ebah.pt/content/ABAAABWskAH/mezzosoprano>.

Prikladnicki Fábio. (2013, setembro 26). *Montagem da ópera "Otello" celebra 200 anos de nascimento de Verdi (...) Os dois Otellos* [mensagem de blog]. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/itapemafmsc/19,0,4281913,Montagem-da-opera-Otello-celebra-200-anos-de-nascimento-de-Verdi.html>.

RTP. (2005). *A Rainha Virgem*. Disponível em: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p20044>.

Apoios de vídeo:

Branagh, K. (Produtor/Diretor). (1996). *Hamlet* [Filme]. UK, USA: Castle Rock Entertainment.

Callegari, D. (Maestro). (2002). *I Capuleti e i Montecchi* [Ópera]. Tokyo: Japan Opera Foundation. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R8Qbrqolj28&t=1595s>.

Dakota Films/Imminent Films (Produtor), & Parker, O. (Diretor). (1995). *Othello* [Filme]. UK, USA: Castle Rock Entertainment.

Plasson, M. (Maestro). (2000). *Hamlet* [Ópera]. Théâtre du Châtelet, Paris. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3uggT2Eo938>.

Pritchard, J. (Maestro). (1988). *Otello* [Ópera]. Teatro "Rossini" di Pesaro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1yeBOWfnznU&list=PLLHBweSEZPxIJASe03xY0qnahGDxHUb3U&index=40&t=0s>.

Zeffirelli, F. (Produtor/Diretor). (1968). *Romeo and Juliet* [Filme]. UK, Italy: BHE Films, Verona Produzione, Dino de Laurentiis Cinematografica.

Outras fontes de informação:

Aulas de canto com as Professoras Dora Rodrigues e Elisabete Matos.

Partituras pessoais: *Otello*, de G. Rossini, Edição Ricordi (2008); *I Capuleti ed I Montecchi*, de V. Bellini, Edição Ricordi (1970); *Hamlet*, de A. Thomas, Edição Heugel (s. d.); *Arias for Mezzo-Soprano*, Edição G. Schirmer, Compilado por R. Larsen (1991).

Visualização de ensaios da ópera *I Capuleti ed I Montecchi*, decorridos no TNSC no mês de abril de 2018.

ANEXO 1

Questionários originais (versão em inglês) feitos às cantoras Jessica Pratt, Vivica Genaux e Ann-Kristin Jones

Jessica Pratt

1. How do you define Desdemona?

A strong woman not afraid of making choices that are outside of the social norm.

2. In your opinion, which are the pressure points for the singer in this role?

For me personally the most demanding part is the act two finale and to be able to create the right atmosphere in the final aria of Desdemona.

3. Despite Desdemona seem to be a more pure, naive and weak character, the love felt for Otelo, seems to show a more deep and courage side of her. It was never an easy love. What do you think about it?

Rossini and Francesco Maria Berio di Salsi did not know Shakespeare's play and the opera was based on a French adaption of the story, it is probably for this reason that I find Rossini's Desdemona quite different in character to Verdi's for example. I find her a very courageous and headstrong woman...she loves the enemy of her father who is a person very unlikely to be accepted by her society. He is also a powerful and perhaps violent man of war and this does not make her hesitate. She goes against her fathers wishes and marries in secret despite being betrothed to Rodrigo who is the son of the Doge. She is really putting herself against her whole world by choosing to marry Otello...at a time when it was almost impossible for a woman to make her own choices regarding marriage or anything else for that matter so one could even see her as a rebellious early feminist. She I think has a fiery character, unlike in Verdi's Otello she doesn't die in her sleep, she awakens and fights with Otello, calling him cruel and telling him to make the final blow and satisfy his bloodthirst, the music indicates that she is angry with him for not trusting her, despite all the risks she has taken for him, rather than afraid of her imminent death.

4. In the aria "Assisa al piè d'un salice", is already the atmosphere of the music trying to show the end of the opera? Is the melody and the calmness, a preparation for such a quit and silent death?

It is the quiet before the storm. I think it is demonstrating Desdemona's tragic position and the profound sadness and terror she feels now that she has lost everyone. I think she knows what type of man she married and what he will do if he believes her to be unfaithful. So she is trying to calm herself and prepare for death.

5. Do you find Shakespeare texts still modern or outdated?

The language of the texts maybe antique but his subjects and their struggles are very relevant to today's society. Jealousy, love, anger and betrayal are universal and are part of the human condition.

Vivica Genaux

1. How do you define Romeo?

In my opinion, Romeo is a young man who thinks he is an adult and expects to be treated as such when he is actually behaving as an adolescent. He is in that tricky gap between boyhood and manhood, thinking that he is more mature than he actually is, but he behaves with the mind and capabilities of a teenager.

2. In your opinion, which are the pressure points for the singer in this role?

The high B-naturals and low Gs, along with the gamma of legato line through to heroic coloratura in the first aria, expose the entire range and vocal vocabulary of the artist. Moving on from that, the lightning-fast shifts from desperation, persuasion, rage, to anguish—the character is full of stark contrasts, and it's a challenge to keep the voice flexible enough to constantly change colors and phrasing.

3. In Romeo's first apparition, what emotion do you think the singer must feel? A true confidence, even for a very young character? Is it love and a bit of madness, by going alone to the Capuleti's house?

Again, for me, Romeo thinks he is acting as an adult would behave, so he is truly "acting" as he enters the court of the Capulets. This is why he flies into a rage when the Capulets reject his proposal. He feels that he is not being treated with the respect that he deserves as an adult, and his immediate reaction is the tantrum more typical of an adolescent.

4. Do you think this love, that Romeo and Giulietta feel for each other, is a true love that ended dramatically or it was just a teenage flame, which, because was forbidden, they tried to provoke "their worlds" and the society?

Every story has a context which has to be taken into consideration. Teenage "first love" is something that almost all of us have experienced; and perhaps also "forbidden love." In the context of Romeo and Juliet and their society, the use of marriage to strengthen ties among families and nations was normal. I don't want to be redundant, but here is another example of Romeo's youth and inexperience in trying to go against society's accepted laws. I think that we are always fascinated by altruism and youth, the romance of how someone idealistically strikes out against the establishment and is ultimately destroyed in the attempt.

5. Do you find Shakespeare texts still modern or outdated?

I don't know enough about Shakespeare's original texts to comment on this. The libretto of the opera is of course by Felice Romani, apparently based on a play by Luigi Scevola, so the tie to Shakespeare's writing is quite distant. The archetypal story of Romeo and Juliet as star-crossed lovers is timeless, something that people of today can relate to just as strongly as could prior generations.

Ann-Kristin Jones

1. How do you define Gertrude?

A strong and passionate woman who has done something terrible for love or maybe more for obsession. She was probably married to the king very young and maybe never loved him, and now she feels this strong attraction to his brother. But the memories and guilt from what she has done torments her from the start so there is really no future for them and the relation is not happy. She is a loving mother and is very worried for Hamlet and his behaviour.

2. In the aria "Dans son regard plus sombre", is Gertrude being afraid of Hamlet discovering the truth about his father and that she was in love with Claudius, even before Hamlet father being killed, or is she just "playing the mother role", by being concern about Hamlet's sanity? Or a bit of both?

I think that she is very worried and was very taken by the way Hamlet looked at her, with ice, it makes her feel that he knows something and that he is starting to loose it. I imagine that Hamlet and Gertrude has spent a lot of time together, alone in the castle, and that she probably got him very young so they are/were a tight team but now everything is destroyed and she feels his coldness and despite.

3. How does Gertrude see Ophélie? Like a daughter? How is really their relationship?

I think that she likes Ophélie a lot and that she has seen that she makes Hamlet happy and light. She is protective over her and it breaks her heart when Hamlet is treating her badly. She sees herself in her and she happy for Ophélie that she can marry for love.

4. Gertrude seems to be a woman that are used to suffer in order to protect the ones that she loves. Do we feel that tension in the music? The guilt, the pain... Do you think she seems fragile but she is not?

She suffers because she knows that she has done something that is so terrible and it's really eating her up from inside. She sees that Hamlet is loosing it, Ophélie is loosing it and the relationship with Claudius is not as she wants it to be. And the "ghost" of her murdered man is hunting her all the time. You hear all this in the fantastic music, the stress and the terror but also the love she has for her son and for Ophélie. And the sadness because she realizes that she is the one that has

started all this tragedy. I don't think she's fragile, but she is very passionate and has let her feelings take over. In our version she put her man to bed and kissed his hand and then she called Claudius in to the room and the murderer took place, but the king died with his eyes on Gertrude so he understood, and that is a sight that she can't forget. That is what she sees when she closes her eyes. She has a sexual desire to Claudius that made her do it, but he doesn't get her love.

5. Do you find Shakespeare texts still modern or outdated?

I read the play again just before starting to rehearse and it's so good! So exciting, I just couldn't stop reading. So the text is really up to date, we humans are the same always, we have the same feelings, desires and thoughts now as then, but different circumstances. So the text just lives on.

ANEXO 2

Partituras das cinco árias em questão

(Os sinais encontrados a **vermelho** marcam os cortes que faço nas respetivas árias)

290

N. 9
FINALE SECONDO

Allegro agitato

Tutti *ff* *Vivace* *p* *f* *tr*

5 DESDEMONA

Chu

tr *Legni* *[p]* *tr* *Archi* *[pp]* *sottovoce*

9 DES.

sma - nia? ah - mè! che af - fan - no?

13 DES.

chi mi soc - cor - re, oh Di - o! chi mi soc -

134580

201

145

ES. -cor - re! Per sem - pre ah!

18

ES. li - dol mi - o per - der,

23

ES. per der co-si do - vrò! (Ch.)

26

ES. sma - nia? che af - fan - no? chi mi vo - lra - re, oh

+Cl., Fg

134000

292

29
DES. Di - o! Per sem - pre l'i-dol mi - o

32
DES. per - der co - sì do - vrò!

Cl., Cl. *tr.*
[p] *ff*
-Cor. *[tr]* Tutti

35 **146**
DES. Bar - ba - ro ciel ti - - - ran - no! Du -

-Ottavi, Tp. -13.
smorzando

39
DES. me se lo di - vi - di, se lo di -

Ob., Cl. Fg. *p* *pp*

134589

147

43 *vi-di, sal - va - lo al - men: me uc-*

47 *-ci - di: con-ten - ta io mo - ri*

51 *-rò, ah sul*

54 *rallentando*
colla parte *Tutti* *Archi*
va - mi l'i - dol mi - o, con-ten - ta, con -

pp *sofferto* *[P]*

pp *[P]*

pp *[P]*

ff *p*

134890



294

148 (a tempo)

57 DES. -ten

a tempo

p

59 DES. la io mo - ri -

f

[p]

61 DES. -rò, io mo - ri - rò, con -

Cl. *Fl. Cl.*

63 DES. -ten

Vci I

* Vedi Nota 67-80.

194598

65
DES. ta, con - len - ta

Tutti
ff

68
DES. io mo - ri - rò, cun - ten - ta io mo-ri -

71
DES. -rò, con - ten - ta io mo-ri - rò.

74
DES. con - ten - ta mo - ri -

* A:

184.699

296

SCENA XI

(Coro di Damigelle; indi Coro di Confidenti poi Elmiro)

77 **149**

DES.

-rò.

Fg., Trbn., Tp., Archi

[PP] *sottovoce*

80

83

86

150

89 DESDEMONA

-Cl., Cor.

Qual nuo - va a me re - ca - te?..

cresc. a poco a poco

134589

92
DES. qual nuo - va?.,

95
DES. Men fie - ro, se par - la - te, men

98
DES. fie - ro, se par - la - te, si ren - de il mio do-

101 **151**
DES. -lor.

CORO
Coro di Damigelle
Fre - me il mio

+Fl., Ob.
rinforzando

134589

208

164

DES. De' det - ti ah! più lo-

CORO re e ta - ce.

107

DES. -qua - ce è quel si - len - zio an - cor!

CORO 110 Coro di Damigelle

Fre - me il mio cuo - re e

152

113 DESDEMONA

Che sma - nia? ah! - mè! che af - fan - no?

CORO

Tutti

tu - ce.

tutti forza

164598

116
DES.
chi mi soc-cor - re, oh Di-o! Per sem - pre ah! l'i - dol

119
mi - o per der co - si do - vrò!

Arabi
[p]
sf p

122
DES.
Deh... par - la - te... l'i-dol mi-o... l'i - dol

sf p

125
DES.
mi-o... men fie - ro, se par - la - te, si

sf p

sf p

300

128
DES.
ren - de il mio do - lor. De' det - ti ah! più lo - qua - ce, de'

Fl., Cl.
(pp) dolce

132
DES.
det - ti ah! più lo - qua - ce è quel si - len - zio an -

-Cor.

135
DES.
-cor!

(si avanza il Coro di Confidenti)

pp (sottovoce)

138

134599

153

S.M.
-ror, quel me - vo ur - ror!

CORO
-ror, quel me - vo ur - ror!

ff

Fl., Viol. pizz.

p

Oh, Voi il pizz.

187

Cl., Vle pizz.

Legni, Cor., Trb.

ff

Pk., Vr. e Ch. pizz.

157

191 **DESDEMONA** **Andantino**

L'er - ror, l'er-ror d'un in - fe - li - ce ah

Andantino

Legni

Archi pizz.

(pp)

Vle arco

sottovoce

134899

306

194
DES. pa - dro, ah pa-dre mi per do - na, se il

196
DES. pa - dre - m'ab - ban - do - na, da chi spe -

197
DES. - rar, spe - rar - pie-

198
DES. - rar, spe - rar - pie-

Ob., Cl., Fg.

f

134588

197

la piacere

Coro

Flautopelle

Violoncello

Violino

Violoncello

Violino

pp

p

198

al cantal

Quel or-zor!

Quel or-zor!

Artili ucu

199

al tempo

do - nu, da chi spe - rar pie - tà,

Quel or-zor!

Quel or-zor!

al tempo

Vni

Vlo

200

da chi spe - rar pie -

Tutti

ff

134500

308

207 158

DES. *-tà?*
ELMIRO

No, che pic-tà nun mer - ti. Ve-

CORO
Dammelle
Tenori
Bassi

Co - me can-giar nel
Se nu - tre nel suo

209

DES. Pa - dre, per -

ELM. -drai fra po - co, in-gra - ta! qual

CORO

pet - to può il suo pa-ter - no uf -
pet - to un im - pu-di - co af -

134589

217

DOSS
-do - - - no, per -

ELM.
pe - - - tu è ri - - - ser - ba - ta per

COSSO
- fet - to, può il suo pa - ter - no af -
- fet - to, un im - pu - di - co af -

219

DOSS
-do - - - no, pic -

ELM.
chi vir - tù non ha. In -

COSSO
- fet - to in lan - ta cru - del -
- fet - to, giu - sca è la cru - del -

154899

310

215 *[a piacere]* **159**

DES. -tà! Se il pa-dre m'ab-ban-do - na, se il pa-dre m'ab-ban-

ELM. -de-gna!

CORO - tà? Qual or-ror!
-tà. Qual or-ror!

[col canto]

217 *[a tempo]*

DES. -do - na. du chi spe - rar pie -

CORO qual or-ror!
qual or-ror!

a tempo

219

DES. -tà.

134590

Copyright © 1990
by G. Schirmer, Inc.
New York, N.Y.

211

160

ES

ELMIRO

dachi spe-rar — pie - tà?

O - dio, fu-ror, di -

CO RO

Damigelle

In lun - ta cru - del - tà, co me can-

Tenari

Bassi

Giu - sta è la cru - del - tà, se an -

Tutto

ff *sf* *sf*

224

ES

quell se-ve - ro a-spet - to piú

ELM.

-spet - to han la pie - tà nel

CO RO

-gior, can-gior l'af - fet - to in tan - te in

nu - tre nel sun - pet - to, ga -

sf *sf* *sf*

134500

312

226

D.S.S. *reg ge-re non sa,*

ELM. *pet-to, si,*

CORO *tan - ta cru - del - tà, cru - del -*
giu - sta è cru - del - tà, cru - del -

229

181

D.S.S. *a quel se-vo - ro a-*

ELM. *o - dio, fu-ror, di - spet - to*

CORO *unite - ti, co - me can - giar, cau - giar l'af -*
[unite] - tà, se nu - tre, nu - tre nel suo

134299

314

236

DES. *reg - ge - re non sa, più reg - ge - re non*

ELM. *- giu - ta in cru - del - tà, can - gia - ta in cru - del -*

CORO

tan - ta cru - del - tà, in tan - ta cru - del -

più - sta cru - del - tà, è giu - sta cru - del -

sf sf sf sf sf sf

239

DES. *sà, no, no, no, no, non*

ELM. *- tà, in cru - del - tà, in cru - del - tà, in cru - del -*

CORO

- tà, cru - del - tà, cru - del - tà, cru - del -

- tà, cru - del - tà, cru - del - tà, cru - del -

134589

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

1553

1554

1555

1556

1557

1558

1559

1560

1561

1562

1563

1564

1565

1566

1567

1568

1569

1570

1571

1572

1573

1574

1575

1576

1577

1578

1579

1580

1581

1582

1583

1584

1585

1586

1587

1588

1589

1590

1591

1592

1593

1594

1595

1596

1597

1598

1599

1600

1601

1602

1603

1604

1605

1606

1607

1608

1609

1610

1611

1612

1613

1614

16

[CANZONE DEL SALICE]*

169
128 Affettuoso
Arpa *f*

130 *ff* [*P*] espressivo

133 -Archi *tr*

136

138 *f* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piano piece 'Canzone del Salice' by Rossini. The score is written for grand piano and includes five systems of music. The first system (measures 128-129) is marked '169' in a box, 'Affettuoso', and 'Arpa' with a forte 'f' dynamic. The second system (measures 130-131) features a fortissimo 'ff' dynamic followed by a piano 'p' dynamic with the instruction '[P] espressivo'. The third system (measures 132-133) is marked '-Archi' and includes trills 'tr'. The fourth system (measures 134-135) shows a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The fifth system (measures 136-138) continues with similar textures, ending with a forte 'f' dynamic in the right hand and a piano 'p' dynamic in the left hand. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

* Alcune variazioni di Rossini per la Canzone del Salice, la Preghiera e i relativi passi di recitativo sono riportate nell'Appendice II.

320

140 *a piacere*

142 *calenza del'Arpa* *la tempo!* *trillo*

144 **DESDEMONA** **170** *con espressione*

Fl. *Logni* *Vni* *Archo* *Tutti* *Arpa*

[P] *[PP]* *[PP]*

148 **DES.** *-Ardi*

- si - sa ap - piè d'un sa - li - ce, im - mer - sa nel do - lo - re ge -

162 *-mea tra - fit - ta I - sau - ra dal più cru - de - le a -*

154590

330

155

DES.

-mo re, l'au - ra tra ira - mi fle - bi - le - - ne ri - pe -

158

DES.

te - va il suon, ci. P. Pl.

161

Vni Archi

171

164 DESDEMONA

I ru - sceal - let - ti lim - pi - di a' cal - di suoi so -

184599

168
DES. *spi - ri il mor - mo - rio me - ace - a - no de'*

171 *lor di ver si gi - ri; l'au - ra fra i ra - mi fle - bi - le — neri - pe -*

175 *- te - va il suon.*

178

332

172

181 DESDEMONA

Sal - ce, d'a-mor de - li - zi-a!

DES. 184

om - bra pic-to - sa ap-pre - sta (di mie soia-gu - re im-

DES. 187

- me - mo - re) al - fur - na mi-a fu - ne - sta,

DES. 190

né più ri - pe - ta l'au - ra — de'miei la-men - ti il

134590

183 *Recitativo*

DES. suon. Chedis-si... Ah m'in-gan-na - il.. Non è del can-to

Recitativo *Archi* *(P)*

173 **Allegro**

196 DE.S. que-sto il lu-gu-bre fin, M'a - scol-ta...

Allegro *p*

Colpo di Vento
(un colpo di vento spezza alcuni vetri della finestra.)

199 Tutti *ff* *smorzando*

204 *p* *pp*

Recitativo

207 DESDEMONA

Oh Di - o! Qual mai stre - pi - to è que - sto!.. Qual pre-

Recitativo

334

200
DES. *-sa-gio fu-ne-stol*

EMILIA
Non pa-ven-tar: ri-mi-ra. Im-pe-tu-o-so ven-to è quel, che

Archi
pp

212
DES. *Io cre-de-va che al-cu-no... oh co-me il cie-lo s'u-ni-sce a' miei la-*

EMI. *spi-ra.*

pp

215
DES. *-men-ti.. A-scol-ta il fin de' do-lo-ro-si ac-cen-ti.*

pp

134590

174

218 **Primo Tempo**

DES.  Ma

Primo Tempo

p *[pp]* 

252

DES.  stan-ca ul-fin di spar - ge-re me-sti so-spi-ri, e pian - to. mo-

pp

Ob. Cl.  *pianissimo*

226

DES.  -ri l'af-flit - ta ver - gi-ne ah! di quel sal-ce ac-can - to! Ma

[pp] 

134698

336

230
DES. stan - ca al-fin di pian - ge-re, mo - ri l'af-flit - ta ver - gi-ne. Mo-

[pp]
Cl.

234
DES. -ri... che duol! l'in-gra-to... l'in-gra - to... Ahi-mè! che il

175
Recitativo

Recitativo
ff

237
DES. pian-to pro-se-guir non mi fa.

pp

134699

338

[PREGHIERA]

SCENA I
(Desdemona nel massimo dolore dirige al cielo la seguente preghiera)

176

250

ff *[P]* *[P]*

252 DESDEMONA

Deh cal-ma, o ciel, nel son - no per po - co le mie

pp *sottovoce* *ff* *f*

257

DES. pe - ne, fa, che l'a - ma - to be - ne mi ven - ga a con - so -

[P] dolce

261

DES. -lar. Se poi son va - ni pre - ghi,

134690

264 177

DES. di mia bre-ve ur - na in se - no di pian - to ven - ga al-

pp sottovoce

267

DES. - me - no il ec - ce - re a ba - gnar, sì, sì, il

ff *p*

270 (ella cala la tendina, e si getta sul letto)

ce - ne - re a ba - gnar.

273

morendo

30 SCENA VII. (sorte Romeo)

ROMEO

Lie - to del dolce in - car - co a cui mie - leg - ge de Ghibelli an il Duce, to mi pre -

- sen - to, no - bi - li Guel - fi, a vo - i. *ANDANTE*

Lie - to del pa - ri possan dir - mi eta - senno, ... poichè ve -

- ra - ce fa - vel - la lo par - lo d'ami - sta - de... e... pa -

- ce. *ff* Chi fia che nei Montecchi possa affi - darsi mai? Fu mille volte pace fer -

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in G major and 4/4 time. It features several systems of music with lyrics in Italian. The first system is marked with a '3' above the staff and a '31' at the end. The second system has a '1' above the staff. The third system is marked 'CAP.' above the staff. The fourth system has 'TER.' above the first staff and 'ROM.' above the second staff. The fifth system is marked 'ALLEGRO' above the first staff. The sixth system is marked 'LARGHETTO CANTABILE' above the first staff and 'dolce' below it. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'p'. There are also handwritten annotations in red ink, including a large '3' and a '31' at the top, and a red diagonal line through the first system. The page number '150' is at the bottom.

3 31

31

-mata, e mille volte in - fran - ta. Stassi in tua man che santa e in vi - o - la - ta

1

sia. Pari in Ve - ro - na abbian seggio i Mon - tecchi, e sia Giu - lietta sposa a Ro -

ff Ped.

CAP.

meo. Sorge fra noi di sangue fa - tal bar - riera, e non sarà mai tol - ta, giammai, lo

TER. ROM.

giu - ro. E il giu - riam tut - ti. Cru - de - li!

E il giu - riam tut - ti.

ALLEGRO E il giu - riam tut - ti.

ff

LARGHETTO CANTABILE
dolce

A - scol - ta.

32

R Se Ro-me - o t'ucci - se un fi - glio, in bat - taglia a..... lui diè

R mor - te: in - col - par..... ne dèi la sor - te; ei ne pian - se, e pian - ge an -

R - cor: in - col - par..... ne dèi la sor - te; ei ne

R pian - se, e pian - ge an - co - ra. Deh'ti pla - ca, e un al - tro fi - glio tro - ve -

R - ra - i nel mio..... si - gnor, al - tro fi - glio tro - ve -

33

smorz. *inizia. e cres. ritard.*

-rai nel mio si - gnor, al - tro fi - glio tro - ve -

ritardando il tempo *inizia. e cres.*

ritardando il tempo

-ra - i nel mi - o, nel mi - o, nel mi - o si - gnor.

CAP. ALL. MODERATO

ALL. MODERATO *pp*

Rie - di al cam - po, ed al - to

ROM.

stol - to che al - tro fi - gliol già tro - va - i. Co - me! e

TEB. **ROM.**

qual?..... I - o. Tu? (Che a scol - tol oh

34

CAP. TEB.

ciel!) Senti ancor..... Dicesti assa - i. Qui cia - scu - no ad u - na

CO RO Qui cia - scu - no ad u - na

Qui cia - scu - no ad u - na

ROM.

Osti - ná - ti - e

vo - ce guerra a voi gridando va, guer - ra, guer - ra, guer - ra...

vo - ce guerra a voi gridando va, guer - ra, guer - ra, guer - ra...

vo - ce guerra a voi gridando va, guer - ra, guer - ra, guer - ra...

tal sa - ra.

**ALL. MARZIALE
SOSTENUTO**

Marziale con forza

La tremenda ul - tri - ce spa - da a bran -

35

dir Ro-me-o s'ap-pre-sta, e qual fol-go-re fu-ne-sta mil-le mor-ti apper-te-ra. Ma' accu-si al ciel i-ra to tan-to san-gue in-van ver-sa-to; e au-voi ri-ca-dail san-gue che alla pa-tria co-ste-ra, che al-la pa-tria co-ste-ra. Guer-ra a mor-te, guer-ra a mor-te, guer-ra a tro-cei. Ces-sa, au-da-ce un Dio sol-tan-to giu-di-car fra noi po-'. Ces-sa, au-da-ce un Dio sol-tan-to giu-di-car fra noi po-'. PIU' VIVO. cresc.

36

R O - sti - nã - ti!

T -tro - cel Qui cia - scuno ad una vo - ce guerra a

C guer - ra a tro - cel! Qui cia - scuno ad una vo - ce guerra a

-trã, si, giu - di - car fra noi po - trã. Qui cia - scuno ad una vo - ce guerra a

-trã, si, giu - di - car fra noi po - trã. Qui cia - scuno ad una vo - ce guerra a

R O sti - nã - ti! e tal sa -

T voigridando val guer - ral guer - ral guer - ral...

C voigridando val guer - ral guer - ral guer - ral...

voigridando val guer - ral guer - ral guer - ral...

voigridando val guer - ral guer - ral guer - ral...

voigridando val guer - ral guer - ral guer - ral...

cui forza

R -ra. **1.º TEMPO** La tre - men - da nitri - ce spa - da a bran -

37

dir Ru-me-o s'ap-pre sta, e qual fol-go-re fu-
-ne-sta mil-le mor-ti appor-te-ra. Ma v'ac-cu-si al cie-l i-
-ra-to tan-to san-gue in-van ver-sa-to, e su voi ri-ca-da il
van-gue che al-la pa-tria co-ste-ra, che al-la pa-tria co-ste-
rà. Ces-sa, au-da-ce: Ma v'ac-cu-si Dio-dal cam-po, tan-to
Ces-sa, au-da-ce: un Dio sol-tan-to giu-di-car fra noi po-
Ces-sa, au-da-ce: un Dio sol-tan-to giu-di-car fra noi po-
Ces-sa, au-da-ce: un Dio sol-tan-to giu-di-car fra noi po-

PIU FIVO

mf

cres.

TEB. ROM. TEB. ROM.

CAP. ROM.

PIU FIVO

mf

cres.

38

STRETTO con forza

R san-gue in-van ver-sa-lo; ma su vo-i ri-

T rie - di al cam-po:

C -trà, sì giu-di - ear fra noi po - trà:

-trà, sì giu-di - ear fra noi po - trà:

-trà, sì giu-di - ear fra noi po - trà:

STRETTO

R -ca - -dail san - gue che alla pa - tris, alla pa - tris co - ste -

T *pp* sil fra noi po -

C *pp* sil fra noi po -

T *pp* sil fra noi po -

C *pp* sil fra noi po -

T *pp* sil fra noi po -

con forza

R
_rà; ma su vo - i ri - ca - da il san - gue

T
_trà;

C
_trà;

ff

R
che al - la pa - tria, alla pa - tria co - ste - ra, sì, co - ste - rà, sì,

T
all' fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra

C
all' fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra

ff

all' fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra

ff

40

Musical score for voice and piano. The score is in G major and 4/4 time. It features four vocal parts (Soprano, Tenor, Alto, Bass) and a piano accompaniment.

Vocal parts lyrics:

Soprano: co - ste - rà, si co - ste - rà, si co - ste - rà, si co - ste - rà.

Tenore: noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà.

Alto: noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà.

Basso: noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà, fra noi po - trà.

Piano accompaniment includes the instruction *(partono tutti)* and dynamic markings *p*, *pp*, and *dim.*

126

-lor, ah! il ciel con - sen - ta che non ti sia fu - ne - sto

-lor, ah! il ciel con - sen - ta che non ti sia fu - ne - sto

l'es - ser di sceso in que - sto al - ber - go di squal - lor, al - ber - go di squal -

l'es - ser di sceso in que - sto al - ber - go di squal - lor, al - ber - go di squal -

-lor, al - ber - go di squal - lor. E co - in la

-lor, al - ber - go di squal - lor. *morendo*

REC.º

(Romeo s'arvia al sasso)

tomba... an - cor di fiori sparsa,

lento *AND.º ANIMATO* *ten.*

mollì di pianto ancor. Il... mio... ri - ce - vi più do - lo - ro - so, più do - lo - ro - so, a

AND.º ANIMATO *ten.* *colla parte*

127

R
_ma-ro. Altro fra po-co maggior del pianto, altro olocausto a-

C O R O
Signor, ri-tratti.
Signor, ri-tratti.

lento
REC.^{do} *f*

R
_vrai. *In tempo* O del se-polcro profunda oscurità,
O-ma-i ce-ce-de il tuo do-lor.
O-ma-i ce-ce-de il tuo do-lor.

lento
f *REC.^{do}*

R
ce-di un istan-te, ce-di al lu-me del giorno, e mi ri-ve-la per poco la tua

pp *pp* *

(I Montecchi sfarzano il copri-
chio dell'urna, e vedesi Giul. discesa.)

R
pre-da. L'urna m'apri-te vo-i; ch'io la ri-veda.

f *In tempo* *f*

591

128 (Romeo corre a lei soffocato dal singhiozzo.)

lungo silenzio

lento Ah! Giulietta! o mia Giu-liet.ta! sei tu... ti veggio.

lungo silenzio

lento io ti ri-trovo an-co-ra... mor-ta non sei... dormi soltan-to, e a-spetti che ti desti il tuo Ro-

AND.^{te} SOSTENUTO

-me-o. Sor-gi, mio ben, al suon de'mie-i so-

-spi-ri: ti chiama, ti chiama il tuo Rome-o: sorgi, mio be-ne, mio be-

ff colla parte

ne. Lasso! de-li-ra. Vie-ni, par-tia-mo: pe-

sotto voce

Lasso! de-li-ra. Vie-ni, par-tia-mo: pe-

129

ROM. REC.^{do}

ri-glio è l'indugiardi più. Per pochi i stanti me qui la - sciate: arcani bail

ri-glio è l'indugiardi più.

REC.^{do}

Ten. sotto voce

duol che debbe solo alla tomba con fi - duc Lasciarti solo, e in tanto cordoglio! Ah!

Solo, e in tanto cordoglio! Ah!

PLENTO

ROM. **Ten.**

tu ci spes - si il cor. Uscite, il voglio. Ah! tu ci spezzil cor.

tu ci spes - si il cor. Ah! tu ci spezzil cor.

pp

ROM. SCENA VIII.

Tu so-la, omia Giulietta, m'odi tu so-la. **LENTO**

130

Ab! vana speme! È sorda la fredda salma di mia voce al suono... Deserto in
terra, ab - ban - do - nato io so - no!

Deh! tu, deh! tu, bel -
l'a - nima, che al ciel, che al ciel a - scen - di, a me, a me ri - vol - gi - ti, con
te, con te mi pren - di: co - sì, co - sì scordar - mi, co - sì, co - sì la -
sciar - mi non puoi, non puoi, bel - l'a - nima, nel mio, nel mio do

tra. assai *lento* *AND. SUST.* *con espress.* *legato*

131

R
 - lo - re, non puoi, non puoi scer - dar - mi, non puoi bell'a - nima, nel mio do - lor, non
collo parte

R
 puoi, non puoi scer - dar - mi, non puoi bell'a - nima, nel mio do - lor, non puoi, non
lento assai a pic.

R
 puoi nel mio do - lor, non puoi, non puoi nel mio do - lor. *a tempo*
collo parte

SCENA IX. Rec.^o

R
 tu, mia so - la speme, toseo fa - tal, non mi da me di - vi - so, vieni al mio labbro.
si avvelena

R
 Rec. coglie - te
AND.^o MOSSO

132

ten.

vo_i l'ultimo mio so - spi-ro, tom-be de' miei ne-mi - ci.

pp *Ped.* *mf* *lento assai*

(distandosi dalla tomba)

GIU. *molto aspirato* ROM. *(sorpreso)* GIU. *(con finta voce)* ROM. GIU.

Ah! Qual so - spi-ro! Ro-me - o! La vo-ce su-a... Ro-

(Giul. sorge dalla tomba)

ROM. GIU. ROM.

- me - o! Mi chiama! già m'invita al suo sen-tiell che vegg' i-o? Romeo! Giu-

GIU. ROM. GIU.

- lietta! oh Dio!... Sei tu? Tu vivi?... Ah! per non più la - sciarti io mi de - sto, mio

ROM. GIU. ROM.

ben... la morte mia fu simu - la.ta... Ah! che di tu? L'ignori? non vedesti Lo-renzo? Altro io non

GIU.

vidi... altro io non seppi... ohimè!... ch'eri qui morta. E qui venni... ah! in fe - lice! Ebben, che im-

ROM. 133

G
 -porta? Sonteco alfin: ogni dolor cancella un nostro amplesso. Andiam. Restarmi iodeggio e -

R
 GIU. *con grido* ROM.
 -ter_namen_te qui. Chedi lei ma, i?... Parla... parla... Ah! Romeo!... Tutto già

R
 (si asconde il ca- po fra le mani) GIU. *con grido* ROM.
 sa - i. Ah! cru - del! ALL. MOD.^{to} che ma la... sti! Mor - te io

R
 GIU. ROM.
 vol - li a te vi_cino. Deh! che scam - poaleun t'ap - pre sti... Fer - ma, è

R
 GIU. ROM.
 va - no... Oh! rio de - sti - no! Cru - da mor - te io chiudo in

R
 GIU.
 se - no... Chio con te l'ineon - tri al - me - no... dammi un

SOST. ASSAI tempo doppio

Rit. (c. 10)

FF PRESTO

134

G
fer - ro... Un ve - le - no... *Più lento.*

R
Ah! no, giam - ma - i. Il con - su - ma - i. *Visi, ah!*

cres.

R
vi - vie vien ta - lo - ra sul mio sas - so a la - gri - mar. *Giu.* Ciel crudel! *più chi*

PIÙ SOST.º

G
mo - ra i miei di troncar dèi tu.

R
Visi, ah! vi - vie vien ta - lo - ra sul mio sas - so a la - gri - mar. *Giu.*

(piangendo)

G
Ed io ri - torno a

R
liet - tal.. al se - no strin - gimi: io ti di - cer - no ap - pe - na.

ROM. txe

G
vi - vere quan do tu dèi mo - rir!! *Ces - sa...* il vederti in pe - na ac -

GIU. 135

R
 - cre - sce il mio mar - tir. Più non ti veg - go... ah! par - la col... Ah! mio Ro -
 G
 - me - o! *sempre cres. con agitazione* non mi lascia - re an - cor... *cres.* pó - sat sul mio
 R
 un so - lo accen - to an - cor... rammen - tai il no - stro a - mor... ram -
 G
accol.
rall. cres. di più con abbandono
 cor... non mi la - scia - re. non mi la - scia - re ancor...
 R
 - men - tai il no - stro a - mor - rammen - ta, rammen - ta il no - stro, il no - stro amor... Giu -
 G
rall. *sotto voce*
 GIU. *straziante* ROM. *a piac.* (muore) GIU. *a piac.*
 R
 (singulto) (singulto) (singulto)
 - lietta! ah! io manco... ah! Al ten - di mi... Ad - di - o... ah! Giulie... E muore... oh!
 G
mancando sempre
 (cade sul corpo di Romeo) Ten. **SCENA ULTIMA** CAPELLIO
 Dio! (di Montecchi) Ro - me - - o! Ro - me - - o! S'in -
 Ro - me - - o! Ro - me - - o!
 G
pp ALL. ASSAI.

Nº 7.

ARIOSO.

LA REINE. *Andante.*

toi!

Andante. *espress.*

PIANO.

- LA REINE

Dans son regard plus sombre, J'ai vu passer comme un é-

clair!

Lo seu olhar mais sombrio, Eu vi passar como um clar!

- clair!

Il semblait suivre une ombre.

Ele parecia seguir uma sombra!

102

In - vi - si - ble dans l'air... Je l'ap.
 invisível no ar. (Chœur - C.)

- pel - le!... il fris.
 pele. Se arripa.

- son - ne!... Il con.
 som. Ele empurra.

- tem - ple ma - ter - reur! Il re.
 templo matreor! Ele "reverte"

poco cresc.

Handwritten: *Jssa*

Lyrics: - pousse a - vec hor -

Handwritten: *(Cory k. 2007)*

This system contains the first system of a musical score. It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has a long note with a slur and a handwritten 'Jssa' above it. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Lyrics: - pour La main que je lui

Handwritten: *A mão que eu lhe dou!*

This system contains the second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern.

Lyrics: dou - ne ! Ah! j'ai peur!

Handwritten: *(Cory k. 2007)*

Dynamic markings: *mf*, *ff*, *pp*

This system contains the third system of the musical score. The vocal line includes the exclamation 'Ah!' and 'j'ai peur!'. The piano accompaniment features dynamic markings and a change in texture.

Dynamic markings: *dim.*, *riten.*

This system contains the fourth system of the musical score. It shows the continuation of the piano accompaniment with dynamic markings 'dim.' and 'riten.'.

104 - LA REINE
dolce assai.

No pars pas, O phé - li - el

Tempo.

pp

C'est u - ne mè - re qui sup - pli - el.

pp

Je n'es - pé - re qu'en toi pour gué -

pp

rir sa to - li - e! Ah!

cresc. *sforz.*

f a tempo.

Ne pars pas — O — phé — li — e

sf

C'est u — ne mè — re qui — sup — pli — e!

cresc. Je n'es — pé — re qu'en toi Ah! je n'es —

p

dim. — pé — re qu'en — toi pour gué — *f* *cresc.* sa fo — li — e

cresc. *sf*

rituo

presser un peu.

The musical score is for a voice and piano piece. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (L. and R. staves) and a piano accompaniment (Grand Staff). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *sf*, *p*, *dim.*, *cresc.*, *sf*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *presser un peu.*, *rituo*). The lyrics are in French and describe a mother pleading for her son's return from war.

406

Ou désarmer son cœur. O phé-li e, ne pars pas,
 ou des-ty-nai le seu cor-a-gem / phé-lie, não le vás a-ban-do-nar.

presser un peu. *cresc.*

ah! O phé-li e, ne pars pas, ah! phé-li e,

OPHÉLIE.
 Jebei.

-rai, Ma-da-me. *Allegro* - LA BRUNE.
 - Le Roi vient, laisse-moi. *Allegro.*