



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ÓPERA *ALMA* DE CLAUDIO SANTORO: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO EM
MÚSICA DA VIOÊNCIA CONTRA A MULHER**

MATHEUS AVLIS GONZAGA VALDEVINO DE SOUSA

**Brasília
2025**

MATHEUS AVLIS GONZAGA VALDEVINO DE SOUSA

**ÓPERA *ALMA* DE CLAUDIO SANTORO: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO EM
MÚSICA DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Mestrado Acadêmico, Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Flávio Santos Pereira.

**Brasília
2025**

Ficha catalográfica: elaborada pela BCE

Dissertação de mestrado intitulada Ópera *Alma* de Claudio Santoro: análise da representação em música da violência contra a mulher, de autoria de Matheus Avlis Gonzaga Valdevino de Sousa, avaliada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Flávio Santos Pereira
Universidade de Brasília
Orientador

Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza
Universidade de São Paulo
Examinador Externo

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes
Universidade de Brasília
Examinador Interno

Local e data de aprovação: Brasília, 05 de agosto de 2025.

Campus Darcy Ribeiro – Brasília, DF – 70.910-000 - Brasil - Tel.: (61) 3107-0254.

Ao Amor consagro.

AGRADECIMENTOS

Educação brasileira pública e democrática. Compositoras(es), poetas e artistas. Filósofas(os), historiadoras(es) e cientistas. Maestro Claudio Santoro. Prof. Dr. Flávio Santos Pereira. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Minhas professoras e meus professores. Roseli Gonzaga. Jarly Valdevino de Sousa. Thais Esther Sousa. Pedro Henrick Sousa. Joaquim Otávio Melo Lima. Meus familiares. Minhas amigas e meus amigos. Muito obrigado.

RESUMO

A ópera *Alma* (1984-1985), de Claudio Santoro (1919-1989), representa a única incursão do compositor no gênero operístico. Baseada no romance homônimo de Oswald de Andrade (1890-1954), a obra marca um ponto culminante na trajetória de Santoro, integrando seu período de Maturidade (1978-1989), fase na qual, segundo Mendes (2009, p. 278), observa-se o “esforço do compositor em fazer convergir para um denominador comum o conjunto dos materiais, técnicas e estilos dispostos ao longo de sua carreira”. Considerando a intertextualidade e a multimodalidade inerentes ao gênero operístico, esta pesquisa propõe uma análise de *Alma* a partir dos episódios de violência sofridos pela protagonista, uma vez que a violência contra a personagem-título constitui um eixo central da narrativa e da expressão musical. Com base na seleção de oito trechos da ópera que evidenciam essas violências, examinamos como a escritura musical dialoga com a dramaturgia para representar e expressar tais experiências. A metodologia adotada segue uma abordagem interdisciplinar, combinando análise musical aplicada à ópera, estudos sócio-musicológicos e estudos de gênero, fundamentando-se em trabalhos de Abbate e Parker (1989), Drabkin (2014), Clément (1979), McClary (2015), Leriche (2024), Accaoui (2020) e Kerman (1988). Dessa forma, esta investigação contribui para a compreensão da obra de Claudio Santoro, ampliando os estudos sobre a ópera brasileira e fomentando reflexões sobre as dinâmicas de representação da violência de gênero na ópera.

Palavras-chave: Claudio Santoro. Ópera. Análise musical. Nova musicologia. Estudos de gênero. Música brasileira.

ABSTRACT

The opera *Alma* (1984-1985), by Claudio Santoro (1919-1989), represents the composer's only incursion into the operatic genre. Based on the eponymous novel by Oswald de Andrade (1890-1954), the work marks a culminating point in Santoro's trajectory, integrating his Maturity period (1978-1989), a phase in which, according to Mendes (2009, p. 278), one can observe the "composer's effort to converge towards a common denominator the set of materials, techniques, and styles employed throughout his career." Considering the intertextuality and multimodality inherent to the operatic genre, this research proposes an analysis of *Alma* through the episodes of violence experienced by the protagonist, given that violence against the title character constitutes a central axis of both the narrative and musical expression. Based on the selection of eight excerpts from the opera that highlight these instances of violence, we examine how the musical writing interacts with the dramaturgy to represent and express such experiences. The adopted methodology follows an interdisciplinary approach, combining musical analysis applied to opera, socio-musicological studies, and gender studies, drawing on works by Abbate and Parker (1989), Drabkin (2014), Clément (1979), McClary (2015), Leriche (2024), Accaoui (2020), and Kerman (1988). Thus, this investigation contributes to the understanding of Claudio Santoro's work, expanding studies on Brazilian opera and fostering reflections on the dynamics of gendered violence representation in opera.

Keywords: Claudio Santoro. Opera. Musical analysis. New musicology. Gender studies. Brazilian music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografias da montagem de Alma em 1998.....	37
Figura 2 - Elenco da montagem de Alma em 2019 com a família Santoro.....	39
Figura 3 - Fotografias da montagem de Alma em 2019.....	40
Figura 4 - Seleção de óperas que apresentam violências contra personagens femininas (Leriche, 2024, p. 109).....	43

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CLAUDIO SANTORO E AS MOTIVAÇÕES PARA UMA ÓPERA.....	13
A ESPECIFICIDADE DA ANÁLISE DE UMA ÓPERA: O CASO <i>ALMA</i>	19
ÓPERA <i>ALMA</i> : INFORMAÇÕES PRELIMINARES.....	25
A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER COMO TEMA RECORRENTE NO GÊNERO OPERÍSTICO.....	41
ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM MÚSICA.....	45
ALMA EXPRESSA DOR.....	50
ALMA É EXPLICITAMENTE VIOLENTADA E ABANDONADA PELO AMANTE.....	74
ALMA É FORÇADA A UM ABORTO CLANDESTINO.....	90
ENTORPECIDA, ALMA DELIRA.....	101
GRÁVIDA NOVAMENTE, ALMA É VIOLENTADA PELO PAI DE SEU FILHO.....	113
ALMA DESEJA DORMIR PARA SEMPRE, MAS TEM INSÔNIA.....	123
ALMA É EXPULSA DO LAR FAMILIAR POR ESTAR GRÁVIDA.....	127
ALMA ESPERA ANSIOSA PELA CHEGADA DO AMOR QUE JAMAIS VIRÁ.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS.....	143
Apêndice 1 - Libreto da ópera <i>Alma</i> revisado.....	146
Apêndice 2 - Redução para voz e piano das cenas da ópera <i>Alma</i> selecionadas para análise.....	181
Anexo 1 - Primeira página do libreto original datilografado.....	211
Anexo 2 - Primeira página do esboço de <i>particella</i> canto e piano manuscrito.....	212
Anexo 3 - Primeira página da edição da Funarte da década de 1990.....	213
Anexo 4 - Primeira página da grade manuscrita e revisada por Claudio Santoro em seus últimos anos de vida.....	214

INTRODUÇÃO

Io la Musica son, ch'ai dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core,
ed or di nobil' ira ed or d'amore
poss' infiammar le più gelate menti.¹

Entre a vasta relação de obras de Claudio Santoro (1919-1989), que inclui sinfonias, quartetos de cordas, sonatas para piano, peças solo e de música de câmara, canções e música experimental, *Alma* é a única incursão do compositor no gênero operístico. Composta entre os anos de 1984 e 1985 e revisada pelo compositor nos anos subsequentes até sua morte em 1989, *Alma* integra a última fase criativa de Claudio Santoro, a fase da Maturidade (1978-1989).²

Claudio Santoro, cujo tempo de vida foi atravessado por um século de guerras mundiais e pela posterior ordem bipolar do mundo, esteve no cerne de importantes agitações estéticas do século XX e acirradas discussões acerca da função social da música, e concebeu, no decorrer de cinco décadas de atuação como compositor, uma ampla produção caracterizada por sucessivas mudanças de orientação estilística. Entre suas criações estão composições atonais, dodecafônicas, modais, neotonais, de caráter nacionalista, além de composições de vanguarda que lidam com a aleatoriedade, a indeterminação e a exploração da música eletroacústica.

Alma, que tem libreto baseado em um romance de Oswald de Andrade, é para Santoro o que *Fidelio* (1805–1814) é para Beethoven (1770-1827): uma única ópera no contexto de um compositor cujo conjunto da obra é dominado por outros gêneros. Fato que confere à ópera *Alma*, como à ópera *Fidelio*, um status especial dentro de uma produção mais ampla.

A singularidade de *Alma* no amplo e diversificado catálogo de obras de Claudio Santoro é testemunho de um período da carreira do compositor ainda pouco explorado pelas pesquisas acadêmicas. Tomar essa obra como objeto de análise poderia iluminar novos aspectos da trajetória estética de Claudio Santoro e refletir sua visão artística no período final de sua produção e vida?

¹ Ópera *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (1567-1643). Prólogo. *La Musica*.

² Este trabalho adota a abordagem de Mendes (2009) que se refere à divisão da obra de Santoro em 6 fases estilísticas: serialismo dodecafônico (1939-1946), transição (1946-1948), nacionalismo (1949-1960), retorno ao serialismo (1961-1965), avant-garde (1966-1977) e maturidade (1978-1989).

Seguindo a abordagem de Mendes (2009) para a divisão da obra de Claudio Santoro em fases estilísticas, o sexto e último período estilístico de Santoro — da Maturidade (1978-1989), período de composição da ópera *Alma* — “apresenta como uma de suas principais características o esforço do compositor em fazer convergir para um denominador comum, o conjunto dos materiais, técnicas e estilos dispostos ao longo de sua carreira” (Mendes, 2009, p. 278). Isso aponta a tendência do compositor para uma “reconciliação com as técnicas e materiais que caracterizaram sua escrita musical anterior” e “a fusão das vertentes estilísticas uma vez consideradas antagônicas pelo próprio compositor” (Mendes, 2009, p. 213).

Em um texto autobiográfico, Santoro resume sua motivação composicional desse período: “atualmente compõe sem preconceitos de vanguardismos superados – sua preocupação é uma linguagem própria onde toda sua experiência esteja condensada numa síntese e pensamento únicos: fazer música” (Santoro, [198?] apud Mendes, 2009, p. 213).

Se a motivação composicional de Claudio Santoro em sua fase criativa final era condensar toda sua experiência em uma síntese, a ópera com seu aspecto de arte totalizadora, em que música, texto e dramaturgia se integram para criar uma experiência multifacetada, revela-se um poderoso veículo criativo para o propósito do compositor.

A investigação da ópera *Alma* a partir do prisma da análise musical adotado por esta pesquisa revelou-se, em um primeiro momento, um desafio, dado o status da ópera como forma de arte multimídia. Toda abordagem analítica que se restringe exclusivamente ao conteúdo musical mostrou-se insuficiente para o tratamento da obra, uma vez que desconsidera os múltiplos contextos que a atravessam — incluindo aspectos históricos, como as condições de sua criação, e intertextuais, como os diálogos que estabelece com outras obras e discursos.

A análise de óperas demanda, portanto, uma abordagem interdisciplinar, visto que o gênero articula música, texto, teatro e elementos visuais. Nesse sentido, autores como Abbate e Parker (1989) e Drabkin (2014) argumentam que a análise operística deve ir além da apreciação musical, incorporando dimensões literárias, dramáticas, históricas e culturais, e considerando como esses elementos interagem na construção de significados. Essa perspectiva holística permite compreender de que maneira o compositor traduz, por meio da música, emoções, narrativas e relações humanas que se inscrevem na dramaturgia da obra.

A análise que se limita a descrever os eventos musicais é como a tradução que ignora todo o significado, que deixa de lado o "verdadeiramente poético". Para ir além de conversões mecânicas da notação musical em palavras escritas, a análise deve revelar algo que vá além ou que esteja por trás da mera superfície sonora (Abbate e Parker, 1989, p. 1-2).³

Dada a extensa dimensão de *Alma*, uma ópera em quatro atos com aproximadamente duas horas de duração, e considerando as limitações inerentes à análise musical e à pesquisa musicológica, a presente pesquisa decidiu-se pela seleção de trechos específicos da obra. Nesse sentido, uma primeira delimitação se deu a partir da centralidade da personagem Alma, que confere título à obra e está presente em 15 das 19 cenas que compõem a ópera. Além disso, identificou-se que o drama pessoal da personagem constitui o eixo central da trama.

Contudo, mesmo a seleção inicial de passagens mostrou-se excessivamente abrangente, o que suscitou uma reflexão mais aprofundada sobre o tema global da obra. Dessa reflexão resultou a identificação da violência infligida a Alma — e de suas consequências — como elemento recorrente ao longo de toda a ópera, orientando tanto a dramaturgia quanto a composição musical. À luz dessa perspectiva, foram selecionados oito trechos que contemplam diferentes manifestações e efeitos dessa violência; para cada um destes trechos, este autor elaborou reduções para voz e piano⁴, a fim de subsidiar a análise harmônica.

O libreto da ópera *Alma*, elaborado por Cláudio Santoro a partir do romance de estreia de Oswald de Andrade (1890-1954) em 1922, reflete um contexto social propício à expressão de violência contra a mulher, consequência de uma visão de mundo acerca da mulher e do feminino ancorada pelo machismo e pelo sistema patriarcal. O romance de Oswald de Andrade, publicado há cerca de um século, antecede importantes conquistas femininas no Brasil, como o direito ao voto, a ampliação do acesso à educação e os avanços nos direitos reprodutivos.

Os estudos filosóficos e sócio-musicológicos de autoras como Clément (1979), Leriche (2024) e McClary (2015) desempenharam um papel fundamental na compreensão da recorrência e das formas de representação da violência contra a

³ Tradução deste autor. *The analysis that merely describes musical events is like the translation that passes over all meaning, that passes over the "truly poetic." To go beyond mechanical conversions of musical notation into written words, analysis must uncover something beyond or behind the mere sonic surface.*

⁴ As referidas reduções para voz e piano encontram-se reunidas no Apêndice 2 deste trabalho.

mulher ao longo da história do gênero operístico. Essas pesquisas forneceram subsídios teóricos essenciais para a identificação e a análise das dinâmicas de violência presentes na ópera *Alma*, permitindo evidenciar como tais representações são construídas tanto no nível dramático quanto musical.

Butterfly se suicida, assim como Lucrecia; Lucia encontra a morte, à semelhança de Elektra; Carmen é assassinada, assim como Salomé, Lulu, Dinah (*A Quiet Place*, Bernstein, 1952), Beatrix (*Beatrix Cenci*, Ginastera, 1971), Lis (*Fando et Lis*, Menut, 2018) e tantas outras. As mulheres continuarão a morrer nos palcos das óperas, em seu « papel de adorno, de objeto decorativo », uma morte causada pelo único pretexto de serem mulheres? (Leriche, 2024, p. 99).⁵

A partir da análise dos trechos selecionados, buscamos compreender como a música e a dramaturgia da ópera *Alma* articulam a representação das violências sofridas pela personagem e de que maneira a música dá suporte ou contrasta com o drama, evidenciando, assim, o papel da escritura musical na tradução dessas violências.

Nesse sentido, a análise musical e a investigação musicológica, considerando a intertextualidade do gênero operístico, em diálogo com a sociologia, a filosofia e os estudos de gênero, possibilitaram a expansão do campo da pesquisa com reflexões multidisciplinares e, de certa forma, mais conectadas às preocupações sociais de nossa época. Alinhado a esse princípio, este trabalho busca preencher o vácuo de informações acerca da ópera *Alma*, singular obra de Claudio Santoro, somando-se ao conjunto de pesquisas acerca da produção do compositor e consequentemente contribuindo para a ampliação das discussões acerca da ópera brasileira e das reflexões sobre as dinâmicas de representação da violência de gênero na ópera.

⁵ Tradução deste autor. *Butterfly se suicide, tout comme Lucrece ; Lucia trouve la mort, à l'instar d'Elektra ; Carmen se fait tuer, ainsi que Salomé, Lulu, Dinah (A Quiet Place, Bernstein, 1952), Beatrix (Beatrix Cenci, Ginastera, 1971), Lis (Fando et Lis, Menut, 2018) et tant d'autres. Les femmes continueront-elles de mourir sur les scènes des opéras, dans leur « rôle de parure, d'objet décoratif », une mort causée par le seul prétexte qu'elles sont des femmes ?*

CLAUDIO SANTORO E AS MOTIVAÇÕES PARA UMA ÓPERA

Ao longo de quase 50 anos de carreira, Santoro iria escrever cerca de 500 obras, entre 14 Sinfonias, Solos, Câmara, Trios, Quartetos, Concertos, Cantatas, Ópera, música eletroacústica, dentre outras (Mariz, 1994, p. 84).

Entre a numerosa relação de obras de Claudio Santoro (1919-1989), que inclui obras de gêneros e para formações instrumentais das mais variadas, *Alma* é a única incursão do compositor no gênero operístico. Composta entre os anos de 1984 e 1985 e revisada pelo compositor nos anos subsequentes até sua morte em 1989, a ópera *Alma* – cujo libreto foi elaborado pelo próprio compositor a partir do romance de Oswald de Andrade (1890-1954) – desperta interesse já pelo fato de sua singularidade no conjunto da obra de Claudio Santoro. Após cerca de cinco décadas de produção como compositor, com uma vasta obra amplamente reconhecida e premiada, o que motivaria Claudio Santoro em sua fase criativa final a se engajar na composição de uma ópera?

O objetivo deste capítulo é explorar alguns dos fatores culturais que motivaram ou não alguns compositores a se engajarem na composição de óperas, para em seguida destacar fatos que podem ter sido determinantes para a motivação de Claudio Santoro em compor sua ópera *Alma*.

Comparável à Santoro, Beethoven (1770-1827) reconhecido pela habilidade de sua escrita instrumental em sinfonias, quartetos de cordas e sonatas para piano, compôs uma única ópera: *Fidelio*. Desde a composição da ópera em 1804 à estreia da primeira versão em 1805, Beethoven trabalhou em *Fidelio* ao longo de uma década, revisando-a extensivamente até alcançar sua forma definitiva em 1814. Ao contrário de Mozart (1756-1791), que dominava as nuances do drama lírico e possuía uma notável habilidade para a música vocal, Beethoven lutava com as demandas de conciliar música, narrativa, convenções teatrais e escrita vocal. Kerman (1988) descreve a ópera de Beethoven como "um triunfo espiritual e musical, ainda que imperfeita em termos teatrais".

J. S. Bach (1685-1750), por sua vez, não compôs óperas, apesar de sua vasta produção de obras vocais dramáticas, como suas *Paixões*, e de algumas de suas cantatas profanas trazerem o subtítulo *dramma per musica*, indicando simplesmente sua estrutura em diálogos com apresentação em concerto, dispensando encenação. Uma possível explicação para a ausência de óperas na

obra de Bach pode residir tanto na natureza de sua produção musical, majoritariamente dedicada aos serviços religiosos da Igreja Luterana e à música instrumental de corte, quanto na ausência de um ambiente operístico plenamente desenvolvido nos locais em que viveu e trabalhou.

(...) Weimar foi o primeiro local onde Bach esteve empregado que possuía um teatro de ópera, fundado em 1696. No entanto, a vida operística em Weimar não floresceu naquela época (Schrickel, 1928; Huschke, 1998: 1923). Além disso, a atuação de Bach como organista da corte e *Cammermusicus* a partir de 1708 exigia que ele se dedicasse principalmente à música para órgão, música sacra e outras composições instrumentais. Nos anos seguintes, durante seu período na corte de Cöthen, Bach esteve fortemente envolvido com a música secular, concentrando-se em obras de câmara e orquestrais. Finalmente, em Leipzig, onde trabalhou por mais de duas décadas a partir de 1723, suas obrigações estavam quase inteiramente voltadas para a música sacra protestante. Embora um teatro de ópera tenha sido fundado em Leipzig em 1693, dificuldades econômicas levaram ao seu fechamento em 1720 (Betz, 2014, p. 630).⁶

Além disso, como tradição de família, os antepassados de J. S. Bach desempenharam funções como músicos de igreja ou de corte, de modo que sua forte herança musical não incluía uma relação estreita com a ópera e o ambiente teatral. “Consequentemente, ele não teve acesso aos estímulos que poderiam advir do contato com a infraestrutura específica da ópera, como cenários, maquinaria cênica, figurinos, coreografia, entre outros” (Betz, 2014, p. 630).⁷

Em contraste com Bach, Carl Maria von Weber (1786-1826), um dos mais importantes compositores de ópera de seu tempo, nasceu em uma família com uma longa tradição ligada ao teatro, proporcionando-lhe desde cedo um contato direto com o universo da ópera.

(...) a mãe, Genovefa Brenner, tinha sido cantora; o pai, Franz Anton, tinha sido um *Stadtmusicus* que mais tarde se tornou diretor de sua própria companhia de teatro (Veit, 2001). Além disso, as primas de Carl Maria, filhas de seu tio Fridolin Weber – cantor e violinista da capela eleitoral de

⁶ Tradução deste autor. *Weimar was the first place in which Bach was stationed that had an opera house, founded in 1696. Yet Weimar's operatic life did not blossom in those days (Schrickel 1928; Huschke 1998: 1923). Apart from that, Bach's focus as court organist and "Cammermusicus" from 1708 had to be an organ, church and other instrumental music. During the following years at the Cöthen court, Bach was much involved in secular music, focusing on chamber and orchestral works. At Leipzig, finally, his professional environment from 1723 for over two decades, Bach obligations nearly all had to do with Protestant church music. An opera house had been founded in Leipzig in 1693, but economic problems forced it to close in 1720.*

⁷ Idem. *Consequently, he missed the stimulus that might be expected through contact with the specific infrastructure of opera, including stage settings, scenery, machines, costumes, choreography, and so on.*

Mannheim – eram as sopranos Aloysia e Constanze Weber, sendo esta última esposa de Mozart. O pequeno Carl Maria subiu ao palco pela primeira vez aos cinco anos de idade (Veit, 2001, p. 13-14) e, aos doze, concluiu sua primeira ópera *Die Macht der Liebe und des Weins*, dedicada ao poder do amor e do vinho, sobre os quais, provavelmente, pouco sabia na época (Betz, 2014, p. 633).⁸

Além de sua estreita relação com a ópera decorrente de seu contexto familiar, a trajetória profissional de Weber como maestro em Praga e Dresden – dois dos mais importantes centros operísticos do século XIX – não apenas correspondia ao seu talento dramático como compositor, mas também o estimulava.

Tomando por exemplo as trajetórias de Beethoven, Mozart, Bach e Weber, podemos observar que elementos como a biografia do compositor, a influência de modelos, sua trajetória profissional e o impacto do contato com infraestruturas culturais desempenham um papel fundamental na motivação de um compositor para a ópera. Nessa perspectiva, torna-se pertinente destacar alguns fatos que podem ter sido determinantes para a motivação de Claudio Santoro em compor uma ópera.

Um primeiro aspecto relevante é a influência familiar e o contato com a ópera durante a infância. Nascido em Manaus, Claudio Santoro era filho de Michelangelo Giotto Santoro, um imigrante italiano de Nápoles que, apaixonado por ópera, cantava árias e tocava piano, e de Cecília Autran Franco de Sá que estudara piano e ensinava pintura. Esse ambiente familiar pode ter sido crucial para despertar o interesse de Claudio não só pela música e a ópera, bem como, pela arte em geral.

Convém destacar que, impulsionada pelo fausto econômico e pela efervescência cultural e social da região amazônica durante o Ciclo da Borracha, Manaus abriga um dos teatros de ópera mais antigos do Brasil: o Teatro Amazonas. Construído a partir de 1884 e inaugurado em 1896, o teatro surgiu com uma vocação lírica que, desde o fim do século XIX, atraiu companhias italianas de ópera que vinham em turnês pelo Brasil e pela Argentina.⁹ Esse intenso movimento operístico foi provavelmente testemunhado pelo jovem Claudio Santoro.

⁸ Tradução deste autor. (...) the mother, Genovefa Brenner, had been a singer; the father, Franz Anton, was a former “Stadtmusicus” who became director of his own theater troupe (Veit 2001). Moreover, Carl Maria’s cousins, the daughters of his uncle Fridolin Weber, singer and violinist of the Mannheim electoral chapel, were the sopranos Aloysia and Constanze Weber, the latter being Mozart’s wife. The “kleine Carl Maria” had appeared on the stage as a five-year-old (Veit 2001: 13 - 14) and the age of twelve had finished his first opera *Die Macht der Liebe und des Weins*, dedicated to the power of love and wine, about which he probably did not know much at the time.

⁹ Sobre esse tema, os livros *Ópera em Manaus* e *Ópera em Belém*, de Márcio Páscoa, apresentam informações relevantes e aprofundadas.

Outro fator significativo foi a formação de Santoro na França a partir de 1947 e o contato com a cultura cinematográfica. Tendo se transferido para Paris para estudar composição com Nadia Boulanger e regência com Eugène Bigot no Conservatório de Paris, Santoro também realiza um curso de cinema na Sorbonne, o que de certa forma o aproxima da narrativa audiovisual e dos recursos dramáticos explorados também na ópera.

Ao retornar ao Brasil, Santoro trabalhou na Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, como instrumentista, arranjador e compositor para programas radiofônicos. Ele mesmo relatou que essa experiência representou uma nova etapa em sua vida, na qual passou a atuar como Diretor de Orquestra, Instrumentador e Compositor para Rádio.

Nessa Rádio fui convidado para escrever programas para Rádio. O meu primeiro programa teve muito sucesso, o segundo mais ainda e com isso fiz um bom contrato com a Rádio Tupi, o qual representou uma etapa nova na minha vida - de músico profissional instrumentista passei a Diretor de Orquestra, Instrumentador e Compositor para Rádio (Santoro, 1989 apud Fonseca, 2016, p. 42).

É por volta desse período, já nos anos 1950, que Claudio Santoro tem contato com músicos de gêneros populares e compõe importantes obras vocais. Destaca-se sua série *Canções de Amor* (1957-1960) que, com poemas de Vinicius de Moraes e elementos da bossa nova, evidencia o aprimoramento de Santoro na composição para a voz, uma habilidade essencial para a ópera.

Durante quase dois meses fiquei compondo na Bulgária, inclusive considero ter escrito lá uma das canções mais bonitas que já escrevi na minha vida. Primeiro com versos de Paul Éluard e posteriormente, em Paris em 57 ao encontrar-me com Vinicius de Moraes, ele fez uma versão com letra dele (Santoro, 1989 apud Fonseca, 2016, p. 46).

A composição de trilhas sonoras para o cinema também teve um papel importante na formação de Santoro como compositor operístico. Após um período de perseguições e pressões políticas no Rio de Janeiro, Claudio Santoro é demitido da Rádio Tupi. Tendo já realizado trilhas sonoras para cinema no Rio de Janeiro, Santoro muda-se para São Paulo a convite de uma companhia de cinema para compor trilhas sonoras, aproveitando os conhecimentos do curso de cinema que fizera na Sorbonne, uma experiência que reforçou suas habilidades narrativas e o

uso de atmosferas musicais dramatizadas, elementos fundamentais na linguagem operística.

Fiquei desempregado e meus amigos cineastas de São Paulo me convidaram para trabalhar Multifilmes. (...) Fiz 3 filmes com a Multifilmes, depois fiz mais um que foi premiado, chamado A Estrada, fora os que eu tinha feito no Rio de Janeiro como Agulha no Palheiro com Alex Viany, filme este que também foi premiado (Santoro, 1989 apud Fonseca, 2016, p. 44).

Já nos anos 1960, Santoro idealizou um projeto experimental unindo pintura, dança, improvisação, recursos eletrônicos e audiovisuais. Embora esse projeto não tenha sido concretizado, reflete sua busca pela interseção entre as artes, o que está alinhado com a concepção da ópera como gênero multimodal.

A experimentação era recorrente nessa época e Santoro idealizou “quadros musicais” que fariam parte de um projeto “Klang-Farbe-Bewegung” (som – cor – movimento), como um “happening” em que haveria projeções de suas pinturas, balé improvisado, aparelhos eletrônicos, câmeras de televisão. O projeto parece não ter sido concretizado, mas as pinturas foram preservadas (Gomes, 2021, p. 69).

Ademais, os planos de Claudio Santoro para a composição de uma ópera antecederam a composição de *Alma*, o que é evidenciado por Mendes (2009) ao narrar as vivências profissionais de Santoro na Alemanha durante os primeiros anos da década de 1960:

“Colhendo os frutos de sua estreita ligação com os países do bloco soviético, Santoro fixara-se em Berlim Oriental como compositor residente sob os auspícios da *Stadtoper*. Tal como menciona em sua correspondência, teria sido convidado a escrever uma ópera sobre a vida do operário norte americano e compositor de canções de protesto, Joe Hill (...).” (Mendes, 2009, p. 146)

Segundo Mariz (1994, p. 36) a ópera sobre Joe Hill encomendada à Claudio Santoro teria “nítido caráter ideológico e propagandístico”, mas Santoro “a contragosto, preferiu recusar” a encomenda. O próprio compositor comenta em uma entrevista:

“Em 1961 eu vivia na Alemanha trabalhando com grandes profissionais na *Deutsch State Opera*. Fui contratado para escrever uma ópera, mas infelizmente não escrevi. Foi quando fecharam o famoso muro de Berlim. Então rescindi o contrato e fui embora para a Suíça porque a situação era insustentável. Todos nós pensávamos que ia estourar a guerra [.....] resolvi

ir embora, porque, com canhões russos de um lado e canhões americanos do outro, não tinha condições de viver.” (Santoro, 1981 apud Mendes, 2009, p. 146)

Ao longo de aproximadamente cinco décadas de produção, Claudio Santoro esteve no cerne de importantes debates estéticos do século XX, bem como de intensas discussões sobre a função social da música. Nesse contexto, um fator adicional que pode tê-lo motivado a se dedicar à composição operística foi o desejo de inserir-se na tradição da ópera brasileira.

Desde *A Noite de São João*, estreada no Rio de Janeiro em 1860, com libreto em português de José de Alencar (1829-1877) e música de Elias Álvares Lobo (1834-1901) — frequentemente citada como a primeira ópera genuinamente brasileira composta e encenada, observa-se um contínuo interesse pela criação de óperas por compositores brasileiros, tendência que ganhou impulso com a consagração de Carlos Gomes (1836-1896).

No século XX, diversos compositores, muitos deles contemporâneos de Claudio Santoro, dedicaram-se à produção operística, consolidando um repertório que refletia a identidade musical brasileira na incorporação de elementos rítmicos e folclóricos ou temáticas e personagens da cultura nacional. Entre eles, destacam-se Chiquinha Gonzaga (1847-1935), com suas operetas, Gama Malcher (1853-1921), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Francisco Braga (1868-1945), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Lorenzo Fernández (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993).

Inserido nesse panorama, Claudio Santoro não permaneceu alheio à tradição operística nacional. Seu envolvimento com a composição de uma ópera pode ser compreendido não apenas como um desdobramento natural de sua trajetória musical, mas também como um gesto consciente de participação em um legado que atravessa a história da música brasileira.

A ESPECIFICIDADE DA ANÁLISE DE UMA ÓPERA: O CASO ALMA

Na ópera, diversos 'sistemas' trabalham juntos, cada um de acordo com sua própria natureza e leis, e o resultado da combinação é muito maior do que a soma das forças individuais (Petrobelli, 1981, p. 129).¹⁰

A investigação de *Alma* a partir do prisma da análise musical adotada por esta pesquisa se revelou, em um primeiro momento, um desafio, dado o status do gênero ópera como uma forma de arte multimídia. De forma geral, a análise musical é entendida como "uma investigação detalhada e complexa sobre a substância de uma obra musical, tomando o texto musical como seu principal objeto"¹¹ (Abbate e Parker, 1989, p. 1) buscando descobrir as marcas distintivas de uma estrutura autônoma, ou coerência, ou unidade orgânica em uma obra. Esse tipo de abordagem analítica que se restringe ao conteúdo musical se revelou infrutífero para o tratamento analítico da ópera *Alma* porque tal abordagem analítica desconsidera variados contextos que envolvem a obra, incluindo aqueles que poderíamos considerar históricos, como as condições de sua criação e sua intertextualidade.

A análise de óperas requer uma abordagem analítica interdisciplinar, uma vez que o gênero combina música, texto, teatro e aspectos visuais. Nesse sentido, autores como Abbate e Parker (1989) e Drabkin (2014) defendem que a análise de uma ópera vai além da apreciação musical, englobando aspectos literários, dramáticos, históricos e culturais, e considerando como esses elementos interagem para criar significado. Essa abordagem holística de análise possibilita compreender como o compositor traduz através da música emoções, narrativa e as relações humanas circunscritas na dramaturgia.

A análise que se limita a descrever os eventos musicais é como a tradução que ignora todo o significado, que deixa de lado o "verdadeiramente poético". Para ir além de conversões mecânicas da notação musical em palavras escritas, a análise deve revelar algo que vá além ou que esteja por trás da mera superfície sonora (Abbate e Parker, 1989, p. 1-2).¹²

¹⁰ Tradução deste autor. *In opera, various 'systems' work together, each according to its own nature and laws, and the result of the combination is much greater than the sum of the individual forces.*

¹¹ Idem. *Analysis, broadly defined, is a detailed and complex investigation into the substance of a musical work, one taking the musical text as its primary object.*

¹² Idem. *The analysis that merely describes musical events is like the translation that passes over all meaning, that passes over the "truly poetic." To go beyond mechanical conversions of musical notation into written words, analysis must uncover something beyond or behind the mere sonic surface.*

A análise que busca "além" ou "por trás" da superfície sonora, na acepção de Abbate e Parker (1989), pode se dar de diversas maneiras, como por exemplo: na relação do analista com a obra e seu conhecimento sobre sua recepção; na investigação da conexão da obra com outras peças musicais ou textos, evidenciando sua intertextualidade; ou ainda na revelação de relações entre diferentes gestos musicais na peça e a forma como essas relações definem seu universo singular. Ao explorar dimensões como essas, a análise pode servir ao leitor como facilitadora para uma compreensão mais ampla, mais aprofundada ou mesmo mais atualizada da obra.

A análise de ópera, para além da análise dos elementos musicais, deve envolver, com igual interesse, a poesia e o drama. Nessa perspectiva, a análise musical — por si só um ato complexo — constitui apenas uma parte do processo que busca compreender as particularidades que tornam a música operística única.

Um analista que, como Schenker, escolhe considerar a ópera apenas como música “está enxergando apenas uma das três cores primárias” (Abbate e Parker, 1989, p. 4).¹³ Drabkin (2014, p. 250) corrobora com essa visão quando admite que “os princípios e técnicas tradicionalmente adquiridos no estudo avançado da teoria musical representam apenas uma parte dos recursos disponíveis para a leitura aprofundada da ópera”.¹⁴

Se análises bem-sucedidas da música em geral abrangem uma ampla variedade de parâmetros analíticos — harmonia, tema e motivo, contraponto, estilo, retórica —, então uma análise eficaz da música operística deve não apenas considerar esses elementos, mas também ser capaz de relacioná-los àquilo que torna a ópera única, incluindo o texto, o drama e o espetáculo (...) (Drabkin, 2014, p. 250).¹⁵

A partir da visão pós-estruturalista de que o texto não é autossuficiente — que os significados surgem em relação a outros textos e contextos, autores como Parker e Abbate (1989) e Drabkin (2014), criticam o formalismo e a ortodoxia defendendo a importância de métodos analíticos para a ópera que estejam abertos

¹³ Tradução deste autor. (...) *is seeing only one of the three primary colors.*

¹⁴ Idem. *The principles and techniques traditionally acquired in the advanced study of music theory represent only part of what is available for the close reading of opera.*

¹⁵ Idem. *If successful accounts of music in general embrace a wide range of analytical parameters — harmony, theme and motive, counterpoint, style, rhetoric — then a successful account of operatic music must not only consider these features but also be capable of relating them to that which makes opera special, including text, drama, and spectacle (...).*

à consideração da intertextualidade, bem como, das forças sociais e históricas que circundam a obra.

(...) Em um momento (...) em que os estudiosos da música tendem cada vez mais a rejeitar o positivismo tanto na crítica quanto na história, a ópera está se tornando uma área central de investigação. Isso dificilmente é uma surpresa. A análise da ópera frequentemente revela o imperfeito, o ambíguo, o ilógico. Se ela nos mostra como reconhecer tais qualidades, talvez possa também nos ensinar a enfrentá-las sem desconforto ou medo (Parker e Abbate, 1989, p. 23-24).¹⁶

Se a análise musical trata da substância musical, ancorado nas proposições de Parker e Abbate (1989) e Drabkin (2014), a abordagem adotada neste trabalho para análise da ópera *Alma* também visa confrontar os elementos não musicais — o texto, o drama, a intertextualidade da obra — de modo a informar a substância musical, tentando compreender como a música e o drama mutuamente se dão suporte ou contrastam entre si e quais significados possíveis emergem desse encontro.

Questões norteadoras para a análise de ópera

Para uma análise que considere a multimodalidade inerente ao gênero operístico, revelam-se norteadoras do nosso processo analítico questões como:

- a) Considerando a forma, a organização fraseológica e melódica, a harmonia e a orquestração, como o compositor constrói coesão e tensão dentro da partitura? Como esses elementos contribuem para o desenvolvimento emocional e dramático?
- b) Como árias, recitativos, coros e interlúdios estruturam a obra?

(...) Supondo, por ora, que estejamos lidando com uma "ópera de números" composta por unidades em grande parte distintas, uma análise precisaria compreender não apenas o funcionamento das partes individuais, mas também as maneiras pelas quais sua sucessão é coerente e satisfatória — não apenas enquanto música, mas também enquanto forma narrativa, como um drama em desenvolvimento. Tal tarefa envolveria elementos tão

¹⁶ Tradução deste autor. (...) *At a time (...) when musical scholars tend more and more to reject positivism in criticism as well as history, opera is becoming a central area of investigation. This is hardly a surprise. Analysis of opera often reveals the imperfect, the ambiguous, the illogical. If it shows us how to recognize such qualities, perhaps it can also teach us to face them without uneasiness or fear (Parker and Abbate, 1989, pag. 23-24).*

variados quanto aberturas, árias, duetos e conjuntos maiores. Também teria que levar em conta os *finales*, que por si só compreendem várias seções, cada uma com seu próprio tempo e sua própria estrutura interna. Poderia ainda ser necessário considerar trechos de recitativo, um tipo de música que, à primeira vista, parece carecer de perfil melódico e de variedade de textura suficientes para ser um objeto útil de análise detalhada.(Drabkin, 2014, p. 245).¹⁷

- c) Considerando que a ópera é organizada por partes cantadas e instrumentais, quais são as funções do acompanhamento orquestral? Ele comenta, contrapõe ou reforça a narrativa?
- d) Considerando a organização da ópera em atos e cenas, como a narrativa se desenvolve em cada parte?
- e) Com foco no texto cantado ou falado, como a melodia, harmonia e ritmo reforçam os significados do libreto?

Era a louvável intenção de Joseph Kerman, em *Opera as Drama (...)*, insistir que qualquer análise da música de uma ópera deveria ser feita à luz de sua função dramática (Till, 2012).¹⁸

A maior parte de uma ópera consiste em música cantada. E, embora as peças puramente instrumentais (aberturas, prelúdios, entreatos) possam ser vistas como produtos do compositor trabalhando sozinho, independentemente das tradições e modelos que possam ter influenciado seu design, as partes cantadas geralmente exigem a adaptação dos materiais musicais a um texto previamente escrito, o que terá consequências importantes não apenas para a métrica e o ritmo musical, mas também para a tonalidade e o caráter (Drabkin, 2014, p. 251).¹⁹

- f) Considerando a existência de leitmotifs ou outros temas recorrentes, como esses elementos associam-se a personagens, lugares, estados ou ideias? E como esses elementos, sejam leitmotifs ou temas recorrentes, evoluem ao

¹⁷ Tradução deste autor. (...) Assuming, for the moment, that we are concerned with a “number opera” made up of largely discrete units, an analysis would have to understand not only the workings of individual pieces but also the ways in which their succession is coherent and satisfying — not only as music but also in some sort of narrative way, as an unfolding drama. Such a task would be concerned with elements as varied as overtures, arias, duets, and larger ensembles. It would also have to account for finales, which themselves comprise a number of sections, each in its own tempo, each with its own internal structure. It might also have to consider stretches of recitative, music which, taken at face value, lacks sufficient melodic profile and variety of texture to be a useful subject for detailed scrutiny

¹⁸ Idem. It was the laudable intention of Joseph Kerman in *Opera as Drama (...)* insisting that any analysis of the music of an opera should do so in the light of its dramatic function.

¹⁹ Tradução deste autor. Most of an opera consists of sung music. And while the purely instrumental pieces (overtures, preludes, antr’acts) may be viewed as products of the composer working alone, whatever traditions and models may have influenced their design, the sung parts usually demand the fashioning of the musical materials around a previously written text, and this will have important consequences not only for musical meter and rhythm but also for tonality and character.

longo da ópera para refletir mudanças no enredo ou no estado emocional das personagens?

- g) Como as escolhas de tessituras, técnicas de canto indicadas, ornamentações ou registros vocais empregados refletem as emoções e personalidades das personagens?
- h) Como a música que acompanha duos, trios ou coros revela as dinâmicas entre os personagens?
- i) Considerando os contextos de composição e recepção da obra, quais foram as circunstâncias da encomenda da obra? Qual era o público-alvo? Quais eram as imposições culturais ou políticas do momento?
- j) Considerando possíveis influências estilísticas, a obra segue ou rompe com as tradições do período em que foi criada?
- k) Considerando temas sociais e políticos como a ópera reflete questões de gênero, poder, identidade ou classe?

Estas questões norteadoras de uma análise multifacetada de uma ópera partem de uma dupla abordagem sócio-musicológica que permite um entendimento abrangente da interação entre música, drama e contexto histórico-cultural da obra, ampliando, assim, o campo da pesquisa ora realizada a partir de reflexões multidisciplinares e, de certa forma, ancoradas nas preocupações sociais da contemporaneidade.

Uma abordagem analítica da ópera *Alma*

Dada a extensa dimensão de *Alma*, uma ópera em quatro atos com aproximadamente duas horas de duração, e considerando as limitações inerentes à análise musical e à pesquisa musicológica, a presente investigação concluiu que qualquer abordagem analítica demandaria a seleção de trechos específicos da obra. Nesse sentido, uma primeira delimitação se deu a partir da centralidade da personagem Alma, que confere título à obra e está presente em 15 das 19 cenas que compõem a ópera. Além disso, identificou-se que o drama pessoal da personagem constitui o eixo central da trama.

Contudo, mesmo a seleção inicial de passagens mostrou-se excessivamente abrangente, o que suscitou uma reflexão mais aprofundada sobre o tema global da

obra. Dessa reflexão resultou a identificação da violência infligida a Alma — e de suas consequências — como elemento recorrente ao longo de toda a ópera, orientando tanto a dramaturgia quanto a composição musical. À luz dessa perspectiva, foram selecionados oito trechos que contemplam diferentes manifestações e efeitos dessa violência; para cada um destes trechos, este autor elaborou reduções para voz e piano²⁰, a fim de subsidiar a análise harmônica.

Alma expressa dor, sugerindo as agressões físicas por parte do homem que ama (*Ato I, Cena 1, c. 1-128*); é explicitamente violentada e abandonada pelo parceiro (*Ato I, Cena 5, c. 1-54*); é forçada a um aborto clandestino (*Ato II, Cena 3, c. 1-117*); entorpecida, Alma delira (*Ato II, Cena 5, c. 1-52*); grávida novamente, é violentada e rejeitada pelo pai de seu filho (*Ato II, Cena 5, c. 81-134*); em estado depressivo, deseja dormir para sempre, mas padece de insônia (*Ato III, Cena 2, c. 1-9*); é expulsa do lar familiar por estar grávida sendo solteira (*Ato III, Cena 3, c. 28-65*); e, por fim, aguarda ansiosamente o novo amor que nunca chegará (*Ato IV, Cena 3, c. 143-153*).

O libreto da ópera *Alma*, elaborado por Cláudio Santoro a partir do romance de estreia de Oswald de Andrade (1890-1954) em 1922, reflete um contexto social propício à expressão de violência contra a mulher, consequência de uma visão de mundo acerca da mulher e do feminino ancorada pelo machismo e pelo sistema patriarcal. O romance de Oswald de Andrade, publicado há cerca de um século, antecede importantes conquistas femininas no Brasil, como o direito ao voto, a ampliação do acesso à educação e os avanços nos direitos reprodutivos. A condição da mulher na São Paulo da década de 1920, local e época retratados no romance de Andrade e no libreto de Santoro, era marcada por altos índices de violência de gênero, gravidez precoce advindos da restrição ao uso de métodos contraceptivos, abandono parental, expulsão do lar como correção moral, criminalização do aborto e a prostituição como única alternativa para muitas mulheres em situação de vulnerabilidade.

²⁰ As referidas reduções para voz e piano encontram-se reunidas no Apêndice 2 deste trabalho.

ÓPERA ALMA: INFORMAÇÕES PRELIMINARES

Fontes disponíveis da partitura e do libreto

A ópera *Alma* de Claudio Santoro, que segundo o Catálogo de obras da Editora Savart²¹, foi encomendada pela Secretaria de Educação de São Paulo na década de 1980, e cuja dedicatória foi feita à Gisele Santoro, segunda esposa do compositor, conta com as seguintes fontes da partitura e do libreto:

- 1) Fotocópia do libreto datilografado de autoria de Claudio Santoro;²²
- 2) Fotocópia de manuscrito do esboço de *particella* canto e piano de autoria de Claudio Santoro, que possivelmente se trata da primeira versão da obra utilizada posteriormente pelo compositor para a realização da orquestração;²³
- 3) Partitura orquestral editada pela Fundação Nacional de Arte (Funarte) na década de 1990 para a primeira apresentação da ópera em Manaus, no Teatro Amazonas, em abril de 1998. Segundo Alessandro Santoro, filho e editor da obra de Claudio Santoro, essa edição da Funarte é uma versão que não inclui revisões da partitura feitas por Claudio Santoro em seus últimos anos de vida, portanto, não se tratando de uma versão final da obra;²⁴
- 4) Fotocópia da partitura orquestral manuscrita com correções, modificações e adendos feitos pelo compositor nos anos finais de sua vida. A hipótese é de que esta versão, que só foi encontrada por Alessandro Santoro após o falecimento do compositor, trata-se da versão final da obra e, apesar de ter oferecido subsídio à segunda execução da obra em 2019, até então não foi completamente revisada e editada.²⁵

A versão final encontrei depois da morte do meu pai. Não chamava atenção porque parecia apenas uma das várias fotocópias da grade. Na verdade aparentemente ele ficou trabalhando até o final da vida na obra, acredito especialmente na sua última viagem a EUROPA no final de 1988. Ele levou uma fotocopia para não levar o original e nessa versão fez várias modificações e correções e alguns adendos. (Santoro, 2023)

²¹ Editora oficial da obra de Claudio Santoro. Website: www.editionsavart.com.

²² Anexo 1.

²³ Anexo 2.

²⁴ Anexo 3.

²⁵ Anexo 4.

O libreto²⁶

O libreto da ópera *Alma* foi concebido por Claudio Santoro a partir do romance de estreia do escritor modernista Oswald de Andrade (1890-1954). Inicialmente chamada de *Trilogia do Exílio* incluindo os volumes *Os Condenados* (1922), *A Estreia de Absinto* (1927) e *A Escada de Jacó* (1934), a obra foi reeditada em 1941 em um único volume, tendo então a trilogia passado a se chamar *Os Condenados* enquanto o primeiro volume que tinha primitivamente essa denominação passou a se chamar *Alma*.

O romance *Alma* que fora publicado no ano da paradigmática Semana de Arte Moderna de 1922 provocou grande comoção e dividiu a crítica tanto por sua forma concisa e fragmentada quanto por seu conteúdo:

Outro ponto que a impressiona é o do estilo e da estrutura do romance. Sente que está diante de algo novo, que destrilha da literatura em curso. Há quem o veja como expressão de ultrafuturismo ou o distinga por aplicar "todos os processos estéticos modernos". Carlos Drummond de Andrade, num jornal de Minas Gerais, encara-o como "um romance atual, muito quente, muito febril, que destoa das obras até aqui aparecidas, em vista do estilo e da emoção, dois contingentes pessoais" (...) "é um grito de novidade que devemos escutar". (...) Monteiro Lobato realça-lhe o processo cinematográfico (...) , coincidindo com A. Couto de Barros, que escreve: "o livro inaugura em nosso meio técnica absolutamente nova, imprevista, cinematográfica". Mário de Andrade salienta que o processo dos capítulos, simultâneo, seguia "a beneficiação do cinematógrafo". A América Brasileira, importante revista de cultura que Elísio de Carvalho dirigia, chama-o de "livro novo e desnorante", assinalando que nele "tudo é escandaloso", o tema e o próprio estilo, "pelo seu caráter inédito e imprevisto". Nestor Victor louva-o pelo seu "originalíssimo processo artístico". Finalmente, o juízo de Tristão de Athayde, o principal crítico do tempo, que recebeu *Os Condenados* [*Alma*] com entusiasmo: (...) "neste livro suprimiu o Sr. Oswald de Andrade a capitulação convencional e consegue comunicar à narrativa uma vivacidade que de outra forma perderia. Procura a simultaneidade das ações de forma a conservar à vida e ao ritmo do pensamento a sua marcha original. A ordem da exposição lógica está muitas vezes em contradição com a desordem aparente dos acontecimentos e das idéias. Sente-se nesta reação contra a ordem artificial, a influência do cinema como a proclamou Epstein ou como a ensaiou também Jules Romains". (Brito, 1978, p. XIX-XX)

Um dos nódulos na trama do romance *Alma* é o tema da prostituição. A personagem principal Alma prostitui-se em bordéis de luxo da São Paulo dos anos

²⁶ No Apêndice deste trabalho o leitor encontrará a versão completa do libreto da ópera *Alma* revisado e editado por este autor. Diante dos erros e/ou discordâncias identificadas entre as diferentes fontes que apresentam o texto da ópera, o autor deste trabalho realizou uma análise comparativa do texto da ópera entre as diferentes fontes disponíveis e o romance *Alma* de Oswald de Andrade, na qual o libreto da ópera foi inspirado, propondo assim a versão corrigida do libreto.

1920 e é explorada por Mauro Glade, um cafetão frio e violento. Esse aspecto do romance foi talvez o maior responsável pelas acusações de imoralidade que alguns críticos levantaram contra o autor e sua obra.

(...) Diante da dilacerada protagonista — acusa o Oswald então católico — "haviam-se desabotoado, numa confissão de torpezas, professores da cidade, chefes de confrarias, zeladores de hospitais, grandes nomes representativos da moral citadina, da educação, da finança e da família", além dos "arrivistas comerciais" — gente em nome da qual, seus farisaicos defensores vão erguer o protesto hipócrita, ululante e retórico, megafones que são da "gente de sua classe bem posta". (Brito, 1974, p. XXXIV)

Para a composição de seu libreto, Claudio Santoro conserva do romance de Oswald de Andrade a narrativa marcada pela forma concisa, fragmentada e de caráter cinematográfico, o que pode ser evidenciado pelos depoimentos de Marcelo de Jesus, regente adjunto da Amazonas Filarmônica, Julianna Santos, diretora cênica, e Denise de Freitas, mezzo-soprano, que compuseram a ficha técnica da apresentação da ópera *Alma* em 2019 em Manaus:

(...) "Santoro mantém a estrutura fragmentada, quase cinematográfica do romance", afirma Jesus. "Isso é muito interessante do ponto de vista dramático, mas cria uma dificuldade na hora de narrar a história. A cada parágrafo estamos em um lugar diferente, em um tempo diferente, é algo profundamente moderno", explica a diretora cênica Julianna Santos (...) (Ópera [...], 2019).

"Os cortes devem ser feitos emocionalmente — são cenas que mudam de tragédia para momentos cômicos, uma coisa meio de cinema. E a obra foi pensada realmente em forma de quadros, algo bem característico do movimento modernista da época, e ele conseguiu fazê-lo excepcionalmente bem", elogiou Marcelo de Jesus (Estreia [...], 2019).

(...) Na montagem manauara, coube à mezzo-soprano Denise de Freitas interpretar o papel-título, em um dos grandes momentos de sua carreira. Alma está quase todo o tempo no palco. "Mas não é só isso. Você interpreta uma cena e, de repente, seis meses se passaram na história. Em questão de segundos, você precisa incorporar uma outra mulher, que naquele tempo passou por mudanças traumáticas, como a morte do filho. Essa capacidade de se adaptar muito rapidamente é fundamental", ela explica (Ópera [...], 2019).

Enredo da ópera

A trama de *Alma*, ópera em quatro atos, se passa na cidade de São Paulo dos anos 1920. De um lado, Alma, moça de 20 anos, apaixonada por Mauro Glade, um cafetão que a agride, obrigando-a a se prostituir em bordéis. De outro lado, o escritor e

telegrafista João do Carmo que, apaixonado por Alma e não sendo correspondido, eventualmente comete suicídio.

Primeiro ato

Alma entra em seu quarto, tira a blusa, olha-se no espelho. Seus seios estão machucados por Mauro, mas canta: “é sublime a vida em seus punhos implacáveis”. Deita-se na cama enrolando-se no leito. Surge ao fundo um casal de bailarinos dançando um *pas-des-deux* erótico representando momentos passados vividos por Alma e seu amante. Alma levanta-se e reza diante do oratório desejando que Mauro, através de um milagre, seja fiel à ela. Com raiva, Alma declara saber que o amante a trai. Na sala de espera de um bordel, músicos tocam um “chorinho” enquanto mulheres e homens dançam, bebem, riem. Homens da sociedade chegam à procura de prazeres. Entra o cafetão Mauro Glade. As prostitutas excitadas pela presença de Mauro cantam: “como é lindo... quero o na cama”. Em uma rua de São Paulo dos anos 20, João do Carmo está pensativo e triste, com uma carta na mão. A carta é de Alma dizendo amar outro homem. Dado à literatura, João do Carmo canta versos de um poema francês. Vê-se iluminados os quartos de Alma e do seu avô, Lucas. Em um contraponto de enunciações, Lucas reza um Padre Nosso em seu quarto enquanto Alma, do seu quarto, reclama pelo fato de Mauro exigir que ela deixe seu avô. Ela afirma que só poderia sair da casa do avô depois que ele morresse. No quarto de Mauro, Alma está sendo violentamente agredida. Ela pede desculpas por não ter trazido para seu cafetão o dinheiro recebido em um programa. O coro, que na ópera comenta as cenas como no teatro grego, comenta o horror. Mauro sai, abandonando Alma caída no chão. Em uma rua conversam João do Carmo e seu amigo Lobão. Lobão diz que Mauro deflorou Alma, por quem João do Carmo é apaixonado. João se entristece. Lobão sarcasticamente comenta o fato de personagens da sociedade burguesa, “vadios da sociedade chique”, frequentarem o bordel “levados pela volúpia de possuir a desvirginada do bairro distante”. Alma retorna para casa com o rosto machucado. Lucas, o avô, sai da casa para recebê-la. Eles se abraçam. Lucas, conduzindo Alma para dentro, sofre sentindo-se injustiçado ao ver o estado da neta. Antes de entrar na casa, Alma canta pensando no amante: “Ele é lindo, lindo, lindo”.

Segundo ato

No bordel, toca o piano. Pessoas bebem, dançam, riem. Alma entra com um homem, vindo de dentro. Alma se recusa a dormir com um senhor, ainda que ele ofereça muito dinheiro. Muitas conversas e confusão. Ao final da cena, todos saem em uma algazarra. Alma dança uma valsa sensual. Na rua, vê-se ao fundo a casa de Alma. João do Carmo a espera até o anoitecer. Alma passa e finge não vê-lo. Passa um carro de circo com um ballet de palhaços, jongleurs e bailarinas. Alma sai de casa e vai ao encontro de João do Carmo. Alma diz estar pensando em seu amante: Mauro. João do Carmo sofre. Antessala em um casa pobre onde se fazem aborto. Alma e Mauro discutem. Ela não quer fazer o aborto: “deixa ele viver”. Mauro a obriga a fazer o aborto. Uma rua. O coro comenta a tragédia que foi pra Alma o aborto. Encontram-se João do Carmo e Lobão. Este tem nas mãos os originais da novela que João do Carmo escreveu. Lobão louva as qualidades literárias de João do Carmo. Em seu quarto, Alma bebe algo que a faz dormir delirante. Cena de sonho e de pesadelo. Falas desconexas de Alma e do coro. Efeitos fantasmagóricos em cena. O quarto se escure. Num canto do palco vê-se João do Carmo cantando suas mágoas e tristezas. A luz de João do Carmo se apaga. O quarto de Alma se ilumina com a entrada de Mauro. Alma confessa estar grávida novamente. Com raiva, Mauro esbofeteia e joga Alma no chão. Alma canta: “quero ter o meu filhinho custe o que custar”.

Terceiro ato

Quarto de João do Carmo. Entram Alma e João do Carmo. Ela diz gostar dele. Os dois deitam-se na cama. Tensão sexual entre os dois. O coro comenta o vexame de João do Carmo por não conseguir possuir Alma. Ele tenta se desfazer da situação embaraçosa recitando um poema de Baudelaire. Alma não o entende e se despede. Triste, Alma entra em sua casa. Aparece João do Carmo que canta a sua decadência por amar Alma. Alma sai da casa e, encontrando João do Carmo, mostra seu ventre crescido para ele. João do Carmo sai desiludido: “agora que me ama... está grávida de outro”. Vê-se os quartos de Lucas e o de Alma. Lucas, o avô, está indignado com sua neta: “Alma é indigna do meu obstinado amor”. Alma vive o drama íntimo de ter um filho sendo solteira. Lucas expulsa Alma de casa sem dinheiro e sem ter onde morar. Em uma rua, na penumbra, o coro comenta a ida de Alma à casa de Mauro para pedir dinheiro. Alma está sentada em um banco de rua. Aparece João do Carmo que

promete arranjar um quarto onde Alma possa viver. O coro comenta o estado de Alma e o nascimento de seu filho Luquinha. Passados meses, Alma procura João do Carmo. Conversam sobre casamento. Cantam em dueto: “tu me amas, eu te amo”. João do Carmo encontra Dagoberto Lessa que alerta o amigo dizendo: “você é um ingênuo em crer nessa mulher”. Magoado, João do Carmo diz que ama Alma mais do que nunca e irá defendê-la. Alma entra e conta à João do Carmo que irá se casar com Teles Melo, um engenheiro que lhe dará uma casa. Ele despede-se dizendo: “beija o Luquinha por mim”.

Quarto ato

O coro comenta a nova vida de luxo de Alma e Luquinha. Alma e Teles Melo discutem por causa de Luquinha. A discussão aumenta e Teles Melo sai dizendo que ficará uma semana fora de casa. Após a saída do marido de Alma, o telefone toca. É Mauro. Alma pede que o amante venha visitá-la. Mauro chega. Cena de amor entre os dois. Passa a noite. Amanhece. O coro comenta as cenas de amor. Enquanto Mauro se despede de Alma com um beijo, Teles Melo retorna subitamente. Mauro e Teles Melo lutam. Teles Melo expulsa Alma de casa. O coro comenta a doença e morte de Luquinha. Em seu quarto, João do Carmo, ao telefone, fala esperançoso sobre Alma. Ela chega. Cena de amor entre Alma e João do Carmo; este sempre tímido. Camila, amiga de Alma, entra com vestidos no braço e os entrega à Alma dizendo: “vamos sair”. João do Carmo procura impedir, mas Alma sai. Dagoberto Lessa, amigo de João do Carmo, entra e venenosamente lança dúvidas no amigo a respeito de Alma. João do Carmo sai triste. Dagoberto Lessa encontra Alma e Camila. Eles discutem. Furioso, Dagoberto Lessa expulsa Alma. Em um canto, na rua, João do Carmo, pensando em Alma, canta: “ela é minha vida, toda minha vida”. No quarto de João do Carmo, vê-se Alma sentada, entristecida. João do Carmo entra. Alma tenta beijá-lo. Ele se desvia ainda ofendido. Alma sai novamente. Já passando da meia-noite, João do Carmo se impacienta com a demora de Alma em chegar. João do Carmo adormece. Em outro dia, na rua, o coro conta que João do Carmo passou a seguir Alma e em uma tarde viu-a passear no jardim com outro homem. Sem saber que o homem que passeava com Alma era seu primo, Alvelos, e não um amante, João do Carmo, ultrajado, suicida-se. À noite, Alma espera com ansiedade pela chegada de João. O coro anuncia finalmente: “o suicida estendido e calado”. A luz se apaga lentamente.

Personagens

A seguir, encontra-se a relação de personagens da ópera *Alma* com seus respectivos tipos de voz, tessituras vocais e indicação das cenas em que aparecem:

Personagem	Tipo de Voz	Tessitura	Cenas
Alma	mezzo-soprano	B2-B4	ato 1: cena 1, 4, 5, 7; ato 2: cena 1, 2, 3, 5; ato 3: cena 1, 2, 3, 4; ato 4: cena 1, 2, 3.
João do Carmo, telegrafista e escritor apaixonado por Alma	tenor	C2-Bb3	ato 1: cena 3, 6; ato 2: cena 2, 4, 5; ato 3: cena 1, 2, 4; ato 4: cena 2, 3.
Mauro, cafetão amante de Alma	barítono ou ator ²⁷	A1 - D3	ato 1: cena 2, 5; ato 2: cena 3, 5; ato 4: cena 1.
Lucas, avô de Alma	baixo	F#1 - Db3	ato 1: cena 4, 7; ato 3: cena 3.
Lobão, amigo de João do Carmo	barítono	G#1 - Eb3	ato 1: cena 6; ato 2: cena 4.
Homem no bordel	não canta	-	ato 2: cena 1.
Médico	baixo	D2 - A2	ato 2: cena 1.
Mulher gorda	soprano	G3 - D4	ato 2: cena 1.
Rosaura	mezzo-soprano	D3 - G4	ato 2: cena 1.
Mulher loira	soprano	G#3 - G4	ato 2: cena 1.
Moço de monóculo	tenor	C#3 - G3	ato 2: cena 1.
Pippermint	soprano	C4 - G4	ato 2: cena 1.
Pianista	não canta	-	ato 2: cena 1.
Velho no bordel	não canta	-	ato 2: cena 1.

²⁷ Para o papel da personagem Mauro é facultado o desempenho por um barítono ou por um ator, visto que em quatro das cinco cenas em que aparece a personagem não canta ou emite frases. A única intervenção verbal e cantada de Mauro ocorre na Cena 3 do Ato 2.

Dagoberto Lessa, policial amigo de João do Carmo	barítono	A1 - E3	ato 3: cena 4; ato 4: cena 2.
Empregada de Lucas	não canta	-	ato 3: cena 4.
Teles Melo, engenheiro rico que casa-se com Alma	não canta	-	ato 4: cena 1.
Camila, amiga de Alma	soprano	G3 - Gb4	ato 4: cena 2.
Primo Alvelos, primo de Alma	não canta	-	ato 4: cena 3
Coro de prostitutas a 3 vozes	soprano 1 e 2, contralto	S1: G3 - G4 S2: D3 - Eb4 C: B2 - C4	ato 1: cena 2.
Coro misto a 4 vozes, que comenta as cenas como no teatro grego	soprano, contralto, tenor e baixo	S: D3 - G#4 C: A2 - F#4 T: Db2 - G3 B: F1 - E3	ato 1: cena 5; ato 2: cena 1, 4, 5; ato 3: cena 1, 2, 4; ato 4: cena 1, 2, 3.
Bailarina	não canta	-	ato 1: cena 1; ato 2: cena 1.
Bailarino	não canta	-	ato 1: cena 1.
Trupe do circo: ballet de palhaços, jongleurs, etc.	não cantam	-	ato 2: cena 2.

Instrumentação

A orquestração completa da ópera *Alma* de Claudio Santoro conta com o seguinte efetivo instrumental:

Madeiras	1 flautim, 3 flautas (3ª consta apenas na Cena 5 do Ato 2), 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes em Bb, 1 clarone em Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote e 4 trompas em F.
Metais	4 trompetes em C, 3 trombones e 1 tuba.
Percussão	tímpanos, prato, gran cassa, tamburo piccolo, tamburo militare, caixa clara, wood block, chocalho, chicote, cocos, agogô, tamborim, pandeiro, triângulo, gongo pequeno, tamtam, crotales, glockenspiel, xilofone e vibrafone.
Teclados	celesta e piano.

Cordas	harpa, violão amplificado e cordas friccionadas (violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixos).
Eletroacústica	tape com música eletrônica gravada (que consta apenas na Cena 5 do Ato 2).

Na tabela a seguir, podemos observar o efetivo instrumental empregado em cada uma das dezenove cenas que compõem a ópera *Alma*:

Primeiro ato	
Cena 1	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: D1-E1-F1-F#1-B1-D2), prato, gran cassa, tamburo piccolo, wood block, chocalho, harpa, violão amplificado, cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos).
Cena 2	1 flauta, 1 violão amplificado, 1 contrabaixo.
Cena 3	2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: F#1-G#1-C#2), celesta, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos).
Cena 4	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (F1, F#1, C#2), prato, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos).
Cena 5	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: E1-F#1-G1-Ab1-Bb1-C2-D2-Eb2), prato, gran cassa, tamburo piccolo, tamburo militare, chicote, wood block, vibrafone, celesta, piano, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos).
Cena 6	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpano (afinação: C#1, F#1, G1), prato, cocos, gran cassa, wood block, xilofone, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos).
Cena 7	2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 2 fagotes, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: F1-Bb1), prato, gran cassa, vibrafone, celesta, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos).
Segundo ato	
Cena 1	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: G1-D2), agogô, tamborim, chocalho, pandeiro, prato, wood block, glockenspiel, piano, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).
Cena 2	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2

	fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: C1-F1-F#1-G1-Ab1-B1-C#2-D2), prato, tamborim, wood block, tamburo piccolo, tamburo militare, gran cassa, cocos, agogô, glockenspiel, xilofone, piano, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).
Cena 3	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: C1-D1-Ab1-A1-D2-Eb2), gran cassa, prato, vibrafone, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).
Cena 4	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: Db1-G1-Ab1-C2-Eb2), prato, wood block, tamburo piccolo, glockenspiel, xilofone, piano, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).
Cena 5	1 flautim, 3 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: Eb1-Bb1-C2, D2, Eb2), triângulo, prato, gongo pequeno, wood block, tamtam, tamborim, crotalos, gran cassa, tamburo piccolo, tamburo militare, xilofone, vibrafone, glockenspiel, celesta, piano, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos), tape com música eletrônica gravada.

Terceiro ato

Cena 1	2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 2 fagotes, 4 trompas F, 4 trompetes C, tímpano (afinação: D2), xilofone, vibrafone, glockenspiel, celesta, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).
Cena 2	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: E1-F#1-G1--A1), prato, tamborino piccolo, gongo pequeno, chocalho, gran cassa, glockenspiel, xilofone, celesta, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).
Cena 3	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: Eb1-F1-A1-B1-Db2), tamburo militare, chocalho, wood block, xilofone, vibrafone, celesta, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).
Cena 4	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpano (afinação: E1), tamburo militare, xilofone, piano, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).

Quarto ato

Cena 1	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: D1-Eb1-E1-F1-F#1-G#1-A1-Bb1-B1-C2-D2-Eb2), woodblock, agogô, gran cassa, prato, tamburo militare, glockenspiel, xilofone, piano, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).
Cena 2	2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes Bb, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: E1-Eb1-Gb1-Bb1-C2-D2), tamburo piccolo, tamburo militare, caixa clara, triângulo,

	glockenspiel, xilofone, piano, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).
Cena 3	1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes, 1 clarone Bb, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas F, 4 trompetes C, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos (afinação: Eb1-E1-F1-Gb1-G1-A1-Bb1-C2-A2), gran cassa, prato, wood block, tamburo piccolo, tamburo militare, gongo pequeno, tamtam, glockenspiel, vibrafone, piano, harpa, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).

Contextos de performance

Um experimento

Claudio Santoro, que fora fundador da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional em Brasília e, nos seus últimos anos de vida, era Regente Titular da mesma orquestra, era conhecido por fazer leituras de suas obras recém-compostas durante ensaios com a orquestra de modo a testar e consequentemente fazer alterações em suas partituras. A cantora capixaba radicada em Brasília Janette Dornellas conta que a primeira leitura musical da ópera *Alma* teria sido conduzida pelo próprio compositor sendo ela a cantora responsável pela leitura do papel protagonista:

Pouco tempo antes de falecer, Claudio Santoro estava trabalhando na composição de sua primeira e única ópera, *Alma*. Para a primeira leitura musical da mesma, pediu ajuda aos professores de canto da UnB²⁸ e da EMB²⁹ na indicação de cantores. Quando soube dessa leitura imediatamente me voluntariei, já sabendo que o papel principal era para mezzo-soprano. A escrita era difícil e eu não tinha preparação técnica para uma partitura tão exigente, mas mesmo assim estudei a ópera, ensaiei com o maestro Santoro em sua residência e foi assim que cantei pela primeira vez com uma orquestra sinfônica. (Dornellas, 2020, n.p)

Primeira montagem (1998)

A ópera *Alma* teve sua estreia na ocasião do 2º Festival de Ópera de Manaus que ocorreu entre 8 e 26 de abril de 1998. O jornal Folha de Londrina, comenta em matéria de 8 de abril de 1998: “Um dos maiores destaques do Festival de Manaus, que começa hoje, no Teatro Amazonas, é a estreia mundial da ópera brasileira

²⁸ Universidade de Brasília.

²⁹ Escola de Música de Brasília.

Alma, de Claudio Santoro, que permanece inédita dez anos após a sua morte” (Jansen, 1998).

Alma foi apresentada em três récitas que ocorreram nos dias 14, 16 e 20 de abril de 1998. No papel título da ópera cantou a mezzo-soprano Rosana Lamosa e no papel de João do Carmo cantou o tenor Marcos Tadeu. A coreografia criada por Gisèle Santoro, esposa de Claudio Santoro, foi desempenhada pela filha do casal, também chamada Gisèle, e por Marcelo Misailidis, então primeiro bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A montagem, que contou com o Coral do Amazonas e a Orquestra do Festival de Manaus, formada por músicos convidados, teve direção musical do maestro amazonense Nivaldo Santiago e direção cênica do escritor Márcio Souza e da diretora teatral Socorro Santiago. Para esta montagem, a partitura da ópera utilizada foi uma edição feita pela Fundação Nacional de Artes - Funarte.

(...) A ópera de Santoro começou a ser concebida pela Funarte há dois anos, durante o centenário de Carlos Gomes. Foi ali que a Fundação resolveu intervir nas óperas brasileiras e, com a organização do festival em Manaus, no início de 98, o projeto passou realmente a tomar corpo.

Márcio de Souza, diretor da Funarte, declarou que montar uma obra inédita é muito mais difícil que outra já conhecida. Isto porque não há parâmetros com que se guiar. “As únicas referências com que contamos foram a partitura e o libreto”.

O elenco é formado por 150 artistas, entre eles 18 atores, três músicos em cena - tocando flauta, violão e contrabaixo - coro e orquestra. No palco eles dão vida para a cidade de São Paulo dos anos 20. Porém, o maior destaque é a musicalidade brasileira que soa leve por todo o espetáculo.

Não poderia faltar o chorinho numa montagem como esta, que é um dos ritmos nascidos em terras brasileiras. O naipe de cantores é formado pela soprano Rosana Lamosa, tenor Marcos Tadeu e baixo José Carlos Leal. A coreografia foi feita pela viúva do compositor, Gisele Santoro, e a primeira bailarina é sua filha, também Gisele.

“Acompanhei a composição e agora estou participando da montagem de uma obra que certamente será um marco na música brasileira, já que sua agilidade inaugura a estética do videoclipe em óperas”, disse a viúva. Gisele, a filha, dançará acompanhada por Marcelo Misailidis. Morando atualmente na Alemanha, ela veio ao Brasil especialmente para poder participar deste espetáculo (Leite, 1998).

Figura 1 - Fotografias da montagem de *Alma* em 1998.³⁰



Segunda montagem (2019)

A segunda montagem da ópera *Alma* foi apresentada nos dias 26, 28 e 30 de maio de 2019, ano do centenário de Claudio Santoro, na programação do XXII Festival Amazonas de Ópera que ocorreu de 26 de abril a 30 de maio daquele ano. Além da ópera *Alma* de Claudio Santoro, nessa edição do Festival foram apresentadas as óperas *Ernani* de Giuseppe Verdi, *Maria Stuarda* de Gaetano Donizetti, *Tosca* de Giacomo Puccini, *L'enfant et les Sortilèges* de Maurice Ravel, em teatro de marionetes, e o laboratório de ópera barroca *Mater Dolorosa*, baseado no *Stabat Mater* de Giovanni Pergolesi.

O XXII Festival Amazonas de Ópera contou também com a exposição *A Alma de Cláudio Santoro*, sediada na sala anexo ao Salão Solimões, no Teatro Amazonas. A exposição, que ficou em cartaz de maio a novembro de 2019, reunia objetos pessoais de Claudio Santoro, como: troféus, diplomas e até pinturas de autoria do compositor – materiais do acervo pessoal de Gisèle Santoro.

Com direção musical de Marcelo de Jesus, direção cênica de Julianna Santos e coreografia de André Duarte, a produção de *Alma* em 2019 contou com a

³⁰ Fotógrafo(a) não identificado(a).

orquestra Amazonas Filarmônica, o Coral do Amazonas e o Corpo de Dança do Amazonas, corpos artísticos estáveis do Teatro Amazonas. Compondo ainda a ficha técnica: Francis Madson, na assistência de direção cênica; Giorgia Massetani, na cenografia; Laura Françoze, nos figurinos; e Fábio Retti, no desenho de luz.

Nesta segunda montagem, o triângulo amoroso da ópera foi vivido pela mezzo-soprano Denise de Freitas como Alma, pelo tenor Juremir Vieira como o apaixonado escritor e telegrafista João do Carmo e pelo barítono Homero Velho como o inescrupuloso cafetão Mauro. O elenco completo da montagem da ópera *Alma* em 2019 consta na tabela a seguir:

Personagens	Elenco
Alma	Denise de Freitas, mezzo-soprano
João do Carmo	Juremir Vieira, tenor
Lucas	Emanuel Conde, baixo
Mauro	Homero Velho, barítono
Dagoberto Lessa	Joubert Júnior, barítono
Lobão	Josenor Rocha, barítono
D. Rosaura	Marinete Negrão, mezzo-soprano
Teles Melo / Velho	Jefferson Nogueira, tenor
Médico	Luiz Lopes, baixo
Mulher gorda	Dameres Machado, soprano
Mulher loira / Empregada	Nilzi Costa, soprano
Camilla / Peppermint	Rebeca Leitão, soprano
Moço do monóculo	Matheus Sabbá, ator
Pianista	Renan Branco, pianista

Diferente da primeira montagem de *Alma* apresentada durante o 2º Festival de Ópera de Manaus (1998), que contou com cantores, bailarinos e músicos de orquestra convidados de fora do estado do Amazonas, a segunda montagem apresentada no XXII Festival Amazonas de Ópera (2019) contou com cantores,

bailarinos e músicos em grande parte integrantes dos agora instalados corpos artísticos do Teatro Amazonas. Sobre isso, Marcelo de Jesus, regente adjunto da Amazonas Filarmônica, comenta em entrevista ao Portal da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas:

(...) “A primeira vez em que foi montada, ‘Alma’ teve um elenco estrangeiro, com solistas e orquestras de fora. O único que estava lá e agora representa mais uma vez o mesmo papel é o Josenor Rocha. Então, fico muito feliz de saber que temos quase 80% do elenco representado por amazonenses e por nomes dos nossos Corpos Artísticos”, diz. (Nova [...], 2019)

Figura 2 - Elenco da montagem de *Alma* em 2019 com a família Santoro.³¹



Para essa segunda montagem de *Alma* em 2019, a partitura utilizada foi uma versão que combinava a edição da Funarte utilizada na primeira montagem em 1998 e um manuscrito no qual Claudio Santoro trabalhou nos anos finais de sua vida indicando revisões da ópera. A hipótese é de que esta versão, que só foi encontrada por Alessandro Santoro após o falecimento do compositor, trata-se da versão final da obra.

³¹ Gisèle Santoro, viúva do compositor (terceira da esquerda para direita na fileira da frente), e os filhos Alessandro Santoro (segundo da esquerda para direita na fileira da frente) e Raffaello Santoro (abaixado). Fotografia não identificado(a).

Figura 3 - Fotografias da montagem de *Alma* em 2019.³²



A organização do Festival Amazonas de Ópera - FAO previa em 2019 a revisão total da obra e a criação de uma nova edição da partitura que combinasse a primeira edição feita pela Funarte na década de 1990 e o manuscrito encontrado pelo filho do compositor, Alessandro Santoro, após a morte do pai.

A nova versão, que terá estreia mundial no FAO, foi possível após o filho do maestro Claudio Santoro, o cravista Alessandro Santoro, entregar um manuscrito achado nos arquivos do pai, com uma nova revisão, indicações e correções precisas de trechos.

“É uma versão que difere daquela que foi editada pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) e mais ainda daquela apresentada em 1998, que teve muitos erros de cópia e cortes, muitos trechos não incluídos. Uma das mudanças que tivemos é um trecho que contém a Canção a Deus, que usaremos logo no início como uma espécie de abertura. Com certeza vai ficar na ‘orelha’ da plateia, é um hit. Após o fim do festival, entregaremos a nova versão que preparamos para uso da família”, pontua o maestro. (Nova [...], 2019)

A nova edição da partitura de *Alma* prevista para 2019 não foi finalizada até o momento desta pesquisa. Como no caso de diversas outras óperas brasileiras, a completa revisão e edição final da partitura de *Alma* permanece como um desafio para a ampla difusão e promoção desta singular criação de Claudio Santoro.

³² Fotógrafo: Michael Dantas.

A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER COMO TEMA RECORRENTE NO GÊNERO OPERÍSTICO

Elas [as mulheres] se apresentam como objetos do desejo agressivo dos homens (Bataille, 1957, p. 139).³³

Os estudos filosóficos e sócio-musicológicos de autoras como Clément (1979), Leriche (2024) e McClary (2015) desempenharam um papel fundamental na compreensão da recorrência e das formas de representação da violência contra a mulher ao longo da história do gênero operístico. Essas pesquisas forneceram subsídios teóricos essenciais para a identificação e a análise das dinâmicas de violência presentes na ópera *Alma*, permitindo evidenciar como tais representações são construídas tanto no nível dramático quanto musical.

Butterfly se suicida, assim como Lucrécia; Lucia encontra a morte, à semelhança de Elektra; Carmen é assassinada, assim como Salomé, Lulu, Dinah (A Quiet Place, Bernstein, 1952), Beatrix (Beatrix Cenci, Ginastera, 1971), Lis (Fando et Lis, Menut, 2018) e tantas outras. As mulheres continuarão a morrer nos palcos das óperas, em seu « papel de adorno, de objeto decorativo », uma morte causada pelo único pretexto de serem mulheres? (Leriche, 2024, p. 99).

No paradigmático livro *L'opéra ou la défaite des femmes*³⁴ (1979), a filósofa francesa Catherine Clément realiza uma análise incisiva sobre a representação feminina na ópera, sugerindo que esse gênero está profundamente imerso na constante encenação da morte e do sofrimento das mulheres. Clément observa que, na maioria das óperas românticas e pós-românticas, as protagonistas femininas — a exemplo de Norma, Violetta, Isolde, Carmen, Tosca, Mélisande, Lulu, entre outras — estão frequentemente ligadas a destinos trágicos e violentos, com suas mortes ou agonias servindo como elementos centrais da obra.

Para além da análise estética, mas refetindo também uma crítica social, Clément argumenta que essa construção narrativa em que quase todas as heroínas de ópera são apresentadas como vítimas da violência masculina, sendo perseguidas, humilhadas, torturadas, assassinadas ou levadas ao suicídio, não é

³³ Tradução e grifo deste autor. *Elles [les femmes] se proposent comme des objets au désir agressif des hommes.*

³⁴ A ópera ou a derrota das mulheres.

apenas um reflexo da realidade social, mas representa também uma tradição artística que perpetua a ideia e a exaltação da mulher associada ao sofrimento.

A ópera é uma coisa de mulheres. Não, não uma versão feminista; não, não uma libertação. Muito pelo contrário: elas sofrem, elas gritam, elas morrem, é isso também que se chama cantar. Elas se expõem, decotadas até o coração, brilhando de lágrimas, sob o olhar daqueles que vêm desfrutar de seus suplícios simulados (Clément, 1979, p. 24).³⁵

Leriché (2024) em sua análise sócio-musicológica da ópera *The Rape of Lucretia*³⁶ de Benjamin Britten (1913-1976) faz uma enumeração de óperas compostas entre o século XVIII e XXI em que violências contra as personagens femininas aparecem no centro do libreto e da representação musical:

³⁵ Tradução deste autor. *L'opéra est une affaire de femmes. Non, pas une version féministe ; non, pas une libération. Tout au contraire : elles souffrent, elles crient, elles meurent, c'est là aussi ce qu'on appelle chanter. Elles s'exposent, décolletées jusqu'au cœur, luisantes de larmes, au regard de ceux qui viennent jouir de leurs supplices feints.*

³⁶ O estupro de Lucrecia.

Figura 4 - Seleção de óperas que apresentam violências contra personagens femininas (Leriche, 2024, p. 109).

Opéra	Compositeur	Année de création	Livret choquant	Viol/violences sur les femmes	Mort féminine	Issue folie féminine
<i>Don Giovanni</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	1787		x		
<i>Guillaume Tell</i>	Gioachino Rossini	1829		x		
<i>Lucia di Lammermor</i>	Gaetano Donizetti	1835		x	x	x
<i>Carmen</i>	Georges Bizet	1875		x	x	x
<i>Pelléas et Mélisande</i>	Claude Debussy	1893		x	x	x
<i>Madame Butterfly</i>	Giacomo Puccini	1904		x	x	
<i>Salomé</i>	Richard Strauss	1905	x	x	x	x
<i>Ariane et Barbe-Bleue</i>	Paul Dukas	1907	x	x		x
<i>Elektra</i>	Richard Strauss	1909	x	x	x	x
<i>Wozzeck</i>	Alban Berg	1925	x	x	x	
<i>Lady Macbeth de Mtsensk</i>	Dmitri Chostakovich	1934	x	x	x	x
<i>Porgy and Bess</i>	George Gershwin	1935		x		x
<i>Lulu</i>	Alban Berg	1937	x	x	x	x
<i>Le Viol de Lucrece</i>	Benjamin Britten	1946	x	x	x	x
<i>Trouble in Tahiti + A Quiet Place</i>	Leonard Bernstein	1952		x	x	
<i>Beatrice Cenci</i>	Alberto Ginastera	1971	x	x	x	x
<i>4.48 Psychoisis</i>	Philip Venables	2016	x	x	x	x
<i>Fando et Lis</i>	Benoît Menut	2018	x	x	x	x

Trabalhos como o de Leriche (2024), que se concentram nas violências contra personagens femininas na ópera, se inserem no campo dos estudos de gênero em musicologia, uma disciplina que se consolidou nas três últimas décadas do século XX.

Os estudos de gênero na ópera – O impacto do feminismo literário sobre a nascente Nova Musicologia dos anos 1980 levou os estudiosos, em um primeiro momento, a explorar a representação das mulheres nas óperas —

personagens femininas construídas musical e dramaticamente, na maioria das vezes, por homens (Wilson, 2014, p. 774).

Susan McClary, especialista em gênero na musicologia, defende a importância desses estudos para uma análise mais crítica das obras musicais. Segundo a autora, investigar como sexualidade e gênero são tratados nas obras nos convida a reconsiderá-las, atualizando-as no debate cultural.

Analisar a forma como a sexualidade é tratada [nas obras musicais] nos convidará a levá-las novamente a sério. Correndo o risco de vê-las cair do pedestal erguido para a glória do chefe da família, elas poderão reivindicar o status de objetos dignos de debate cultural. (...) Essas obras poderiam até contribuir para criar novos modelos para o gênero e o desejo, modelos que não colocam o espírito contra o corpo, e que não exigem que o preço a ser pago pelo prazer sexual seja a vergonha ou a morte (McClary, 2015, p. 161).³⁷

Ao contextualizar a ópera *Alma* dentro de um conjunto de obras em que se observa a recorrência de episódios de violência contra personagens femininas — muitas vezes construídas sob a perspectiva de autores homens —, torna-se possível compreender de forma mais ampla como essas violências, bem como as questões de gênero a elas associadas, são representadas tanto no plano dramático quanto no musical. Essa abordagem permite incorporar uma perspectiva crítica essencial, enriquecendo, assim, a análise da obra.

³⁷ Tradução e grifo deste autor. *Analyser la façon dont la sexualité est traitée [dans les œuvres musicales] nous invitera à les prendre à nouveau au sérieux. Au risque de les voir tomber du piédestal érigé à la gloire du chef de famille, elles pourront revendiquer le statut d'objets dignes de débat culturel. (...) Ces œuvres pourraient même contribuer à créer de nouveaux modèles pour le genre et le désir, des modèles qui ne dressent pas l'esprit contre le corps, et n'exigent pas que le prix à payer pour le plaisir sexuel soit la honte ou la mort.*

ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM MÚSICA

Em sua incursão no gênero operístico, Claudio Santoro concretiza seu projeto de uma arte total ao compor tanto a música quanto o libreto de sua única ópera, baseada no romance cortante de Oswald de Andrade. Ao assumir simultaneamente essas duas dimensões da criação, o compositor dispõe de total liberdade para “pintar” o texto com uma música que não apenas sustenta, mas intensifica as metáforas textuais, recorrendo ao figuralismo musical como estratégia expressiva. Nesse drama cruel, que expõe as violências sofridas pela protagonista Alma, surge então a questão central: de que maneira essas violências podem ser traduzidas musicalmente e, sobretudo, como fazê-las serem ouvidas?

Sobre o tema da representação em música, Christian Accaoui em *La musique parle, la musique peint*³⁸ cita o exemplo do madrigal renascentista, cujo objetivo essencial era contar uma história que fosse compreendida tanto textual quanto musicalmente. Accaoui (2020, p. 66) toma como exemplo Monteverdi e seu *Quinto Livro de Madrigais*, que se inicia com fortes dissonâncias, as quais o compositor, à revelia das regras de tratamento polifônico da época, assume, já que “as regras deviam ser transgredidas, uma vez que a palavra *cruda* impunha que a música fosse cruel”.³⁹

Para Accaoui, sendo o som exterior aos nossos dois principais sistemas de representação — as palavras e as imagens, ele não pode se referir diretamente ao mundo, mas sim por meio de analogias. Segundo ele, “a partir do momento em que se rejeita a analogia, a imitação musical não é mais possível”⁴⁰ (Accaoui, 2020, p. 315).

É dessa analogia feita entre o texto, compreendido aqui em um sentido mais amplo, com a música, que *Wozzeck* ou *Lulu* de Berg, *Salomé* ou *Elektra* de Richard Strauss, a *Danse Sacrale* do famoso balé de Stravinsky e *O Mandarin Maravilhoso* de Bartók são exemplos da representação da violência em música.

A matéria artística manifesta-se como uma energia de tensão e violência quando o tema assim o exige. Na representação pictórica, por exemplo,

³⁸ A música fala, a música pinta.

³⁹ Tradução deste autor. (...) *les règles devaient être transgressées parce que le mot cruda imposait à la musique d'être cruelle.*

⁴⁰ Idem. (...) *Dès lors que l'on refuse l'analogie, l'imitation musicale n'est plus possible.*

tempestades, massacres e paixões servem de pretexto para que o pintor, por meio de seu gesto artístico, busque expressar a violência.

Na música, a força dos elementos naturais – mares revoltos, tempestades, relâmpagos e trovões – foi muitas vezes evocada por compositores de diferentes épocas, como Purcell, Rameau, Vivaldi, Haydn, Beethoven, Debussy, Wagner e Tchaikovsky. Além disso, a cólera divina, presente em múltiplas versões do *Dies Irae*, constitui um dos mais recorrentes motivos musicais ligados à ideia de violência. Ou ainda, a metáfora do diabo também frequentemente explorada por compositores como Stravinsky, Gounod, Berlioz, Pousseur e Stockhausen.

As guerras, o autoritarismo, os genocídios e episódios de crueldade descritos em textos bíblicos bem como em diversos mitos, são temas amplamente explorados no repertório operístico e sinfônico. Obras como *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *Nabucco* de Verdi, *Erwartung* de Schoenberg e *The Rape of Lucretia* de Britten são exemplos disso.

Ainda assim, a maioria das violências evocadas pela música está associada a sentimentos humanos exacerbados que desencadeiam estados de crise – sejam eles motivados pelo amor e pelo ciúme, pelo orgulho e pela honra, pelo descontrole psicológico ou pela dor. São exemplos, *Don Giovanni* de Mozart e *Carmen* de Bizet.

Para traduzir musicalmente essas forças violentas, os compositores recorrem a procedimentos composicionais que exploram diferentes nuances do tratamento melódico, harmônico, timbrístico ou orquestral. Assim, as escolhas de tratamento desses recursos não apenas intensificam a evocação da violência, mas também lhe conferem uma força psicológica capaz de ultrapassar os limites da palavra, como defende Joseph Kerman em *Opera as Drama*⁴¹:

Mas, apesar de toda a flexibilidade e clareza da poesia, até mesmo os discursos mais apaixonados existem em um nível de reserva emocional que a música ultrapassa automaticamente. A música pode ser imediata e simples na apresentação de estados emocionais ou matizes. Em uma ópera, as pessoas podem se entregar à sensibilidade; em uma peça de teatro, ninguém nunca para de pensar completamente. A música também é um meio natural para a projeção de vários tipos de humor e pompa, e é assim usada no teatro falado. (...) E no sentido mais amplo de forma, a música tem contornos mais claros e fortes. Recapitulações, cadências, transições, inter-relações e modulações são recursos que a música aprendeu a manipular de maneira mais poderosa (Kerman, 1988, p. 9).⁴²

⁴¹ Ópera como Drama.

⁴² Tradução deste autor. *But in spite of all the flexibility and clarity of poetry, even the most passionate of speeches exists on a level of emotional reserve that music automatically passes. Music can be*

A representação da violência em música pode partir mesmo da própria linguagem composicional: desde a rítmica áspera e as dissonâncias em Guillaume de Machaut e na *Ars Subtilior*, passando pelo *Sturm und Drang* da Sinfonia nº 25 de Mozart ou pela complexidade quase inaudível da *Grande Fuga* de Beethoven, até o atonalismo de *Wozzek* e a associação particular de tonalismo com práticas seriais de *Lulu*, as duas óperas de Alban Berg.

A exploração de registros sonoros extremos, tanto nos agudos quanto nos graves, é um fator que pode denotar a violência em música. Assim também, o timbre: não é sem razão que a instrumentação de Varèse, por exemplo, elimina as cordas, consideradas “doces”, e se estrutura a partir de metais tocados sem vibrato e percussões que dissolvem qualquer suavidade melódica.

A forma como os instrumentos atacam suas notas também contribui para essa percepção de violência. Helmut Lachenmann fundamenta sua estética justamente sobre essa dimensão energética do som, explorando sonoridades ácidas, penetrantes, ásperas, explosivas e ruidosas, largamente empregadas em sua ópera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*.

No âmbito rítmico, a saturação pode produzir um efeito de opressão e brutalidade. A sonoridade futurista de Prokofiev, baseada na reiteração de timbres secos, transmite a violência esmagadora das máquinas industriais e da guerra. A irregularidade rítmica e métrica em *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, pode intensificar ainda mais essa sensação de agressividade e descontrole.

A dimensão performática também desempenha um papel central na representação da violência. O excesso de virtuosidade instrumental, que exige do intérprete um esforço quase sobre-humano, pode ser sentido como uma violência física, como nas peças de Xenakis e Ferneyhough, onde a hipercomplexidade desafia os limites da execução. Da mesma forma, técnicas vocais específicas também podem carregar uma significação violenta. O *Sprechgesang* schoenbergiano, que reconfigura a relação entre canto e fala; ou mesmo o grito que emerge quando a palavra se torna impossível, como na ária da Rainha da Noite de

immediate and simple in the presentation of emotional states or shades. In an opera, people can give themselves over to sensibility; in a play nobody ever quite stops thinking. Music is also a natural medium for the projecting of various kinds of mood and pageantry, and is so used in the spoken theater. (...) And in the larger sense of form, music has the clearer, stronger outlines. Recapitulations, cadences, transitions, interrelations, and modulations are devices that music has learned to handle most powerfully.

Mozart, como em *Lulu* de Berg, ou na exacerbação dos melismas na cena da loucura de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, ou nos *Quatre chants pour franchir le seuil* de Grisey.

A violência na música pode se manifestar também por meio do choque entre enunciados musicais e contextos narrativos. Esse fenômeno ocorre, por exemplo, quando há um descompasso entre a carga afetiva do discurso musical — como melodias suaves ou atmosferas sonoras alegres — e cenas que, do ponto de vista dramatúrgico, representam sofrimento, agressão ou opressão. Tal contraste pode intensificar a sensação de desconforto no ouvinte ou espectador, evidenciando uma camada simbólica de violência que não está necessariamente inscrita na estrutura musical.

A relação entre música e drama foi um tema central nas reflexões de Richard Wagner sobre a ópera. Em seus escritos teóricos — em particular no ensaio *Oper und Drama* (1851) —, Wagner sustenta que a música não deve apenas acompanhar ou adornar a ação cênica, mas sim estruturá-la e intensificá-la de forma orgânica. Retomando essa preocupação, Kerman (1988, p. 214) argumenta que a música é o elemento artístico essencial na ópera, sendo responsável, em última instância, por articular e dar forma ao drama. Nesse sentido, o autor identifica três principais mecanismos pelos quais a música pode contribuir para a representação do drama.

O primeiro e mais evidente papel da música na ópera para Kerman está na caracterização das personagens:

Se o sentimento pode ser apresentado diretamente na música, como os compositores de ópera parecem sempre ter acreditado (ainda que os filósofos nem sempre tenham concordado com essa ideia), uma das funções da música na ópera é complementar as informações sobre o pensamento e a ação de uma personagem, oferecendo uma visão de sua vida interior e de seus sentimentos (Kerman, 1988, p. 215).⁴³

A segunda função da música na ópera segundo Kerman diz respeito à organização das ações:

A música, assim como a ação, existe no tempo e o articula. Por isso, ela é especialmente adequada para refletir, sustentar, moldar ou qualificar ações

⁴³ Tradução deste autor. (...) *If feeling can be presented directly in music, as opera composers seem always to have believed (though philosophers have not always agreed with them), one agency of music in opera is to round out information about a character's thought and action with insight into his or her inner life of feeling.*

individuais — feitos realizados, passos dados, eventos organizados e "ações psicológicas", como decidir, renunciar e se apaixonar (Kerman, 1988, p. 215).⁴⁴

Por fim, segundo Kerman, a terceira contribuição da música, embora mais sutil, seja o estabelecimento de atmosferas:

Além de apresentar sentimentos individuais e definir a qualidade das ações locais, a música na ópera funciona de uma maneira mais geral e permeante. A música de um determinado tipo estabelece um mundo ou um campo particular no qual certos tipos de pensamento, sentimento e ação são possíveis (ou pelo menos plausíveis). Isso é o que queremos dizer, em última instância, quando afirmamos que a música impregna a atmosfera (Kerman, 1988, p. 215).⁴⁵

Essas reflexões sobre a capacidade da música de representar oferecem bases fundamentais para a presente investigação, que busca analisar de que maneira os diversos procedimentos musicais e extra-musicais empregados por Claudio Santoro na composição de sua ópera *Alma* são eficazes para a construção e intensificação da energia de violência contra a personagem feminina que protagoniza o drama.

⁴⁴ Idem. (...) *Music, like action, exists in time and articulates time. So music is especially well adapted to mirror, underpin, shape, or qualify individual actions — deeds done, steps taken, events arranged, and "psychological actions" such as deciding, renouncing, and falling in love.*

⁴⁵ Tradução deste autor. (...) *Besides presenting individual feelings and defining the quality of local actions, music in opera works in a more general, pervasive way. Music of a particular sort establishes a particular world or a particular field in which certain types of thought, feeling, and action are possible (or at least plausible). This is what we mean, ultimately, when we say that music imbues atmosphere.*

ALMA EXPRESSA DOR

Logo nos primeiros compassos da ópera *Alma*, a construção musical e cênica já aponta para o núcleo temático da violência. A primeira cena apresenta Alma em um solilóquio no qual expressa sentir dor — um indício das agressões sofridas pela personagem. Musicalmente, a cena se inicia com um pedal solitário na nota B2, tocado pela trompa em dinâmica *p*. Esse gesto sonoro contido, acompanha a aparição de Alma, sozinha em seu quarto, despindo-se diante do espelho e observando os próprios seios machucados.

No segundo compasso, a entrada sucessiva de outras trompas, aliada à figuração cromática do clarinete, sugere a harmonia de Si menor. Essa tonalidade, longe de evocar a luminosidade e o júbilo característicos de sua relativa maior — Ré maior, tonalidade da Nona de Beethoven, por exemplo —, carrega historicamente conotações de sofrimento e intensidade emocional. Exemplos notáveis desse simbolismo são a *Missa* de J. S. Bach e a Sinfonia *Patética* de Tchaikovsky, obras em Si menor destacadas pelas atmosferas de paixão, dor e angústia. Podemos supor então que a escolha tonal feita por Claudio Santoro nesses primeiros compassos contribui simbolicamente para antecipar, ainda que sutilmente, o ambiente emocional da personagem.

No entanto, tão logo uma harmonia em Si menor foi sugerida, tão logo no terceiro compasso, como resultado da evolução polifônica das trompas no compasso anterior, essa harmonia é abandonada. As quatro trompas executam simultaneamente dois trítomos distintos: F#2 - C3 entre quarta e segunda trompa; G#2 - D3 entre terceira e primeira trompa. Nessa atmosfera dissonante e de completa dubiedade harmônica, Alma faz sua primeira enunciação vocal, questionando-se: “*Por que será que quando bato a cabeça numa janela choro de dor?*”. A palavra “dor” sobre a nota D4 é acompanhada da indicação de um glissando descendente sem especificação da nota de chegada. O compositor se utiliza do efeito expressivo da técnica de glissando descendente na voz, naturalmente associado ao lamento, justamente sobre a palavra que sintetiza o sofrimento da personagem, em uma estreita correspondência entre gesto musical e conteúdo textual.

Seguindo uma tendência recorrente tanto na primeira fase composicional de Claudio Santoro, durante a década de 1940, quanto em sua quarta fase, nos

primeiros anos da década de 1960 — e ainda perceptível em sua produção mais madura —, os compassos iniciais da ópera *Alma* revelam a presença de um idioma cromático que sugere procedimentos seriais. Embora a contagem serial demonstre que o rigor do método dodecafônico não é plenamente seguido — aspecto já observado em outras obras de Santoro com traços seriais —, o total cromático é quase plenamente alcançado nos sete primeiros compassos da ópera, com exceção da nota A que só é alcançada no compasso 10 já em uma outra seção formal. Tal abordagem evidencia o uso livre e expressivo do cromatismo, característica da linguagem composicional de Santoro, ainda mais em sua fase de maturidade, na qual procedimentos seriais são incorporados de maneira flexível, sem submissão estrita a regramentos técnicos.

A partir do compasso 9, Alma então cita a violência física que recebe do amante: “*e ele pode me cortar a navalha*”. E é paradoxal que diante da violência sofrida, Alma faça uso reiterado da negação “*não dói, não dói, não dói*” seguido da afirmação “*é delicioso*”. A contradição entre o ato violento e a afirmação de prazer evoca, de maneira inquietante, um trágico estado de submissão afetiva, em que a fronteira entre dor e prazer, agressão e desejo, torna-se difusa.

Musicalmente, o absurdo da enunciação de Alma, dobrada pelo oboé, é construído calculadamente sobre uma escala diminuta ascendente que se constrói através da alternância sistemática de semitons e tons a partir da nota F#3 até a nota G4. A escala diminuta, com sua simetria interna e caráter ambíguo, serve, assim, como suporte expressivo para a complexidade emocional e psicológica sugerida pelo drama nessa seção.

F# - G - A - Bb - C - Db - Eb (enarmonia D#) - E - F# - G.

Observamos que na reiteração da negação “*não dói*”, o compositor estabiliza a escala sobre a repetição do intervalo Eb/D# - E, aproveitando-se do efeito expressivo do intervalo cromático. A seguir, o compositor alcança o ponto de culminância da frase na nota G4 sobre a primeira vogal “o” da palavra “delicioso” fazendo uso de uma fermata que valoriza a região aguda da voz da mezzo-soprano que, por sua vez, alcança a sílaba “so” da palavra “delicioso” através de um glissando indicado na partitura entre as notas G4 e Ab3; um intervalo de 7ª maior que, considerado uma dissonância, não comporta a sensação de repouso e estabilidade. Assim, podemos supor que o glissando de 7ª maior na resolução da

frase da cantora aponta simbolicamente para a fronteira contraditória entre o ato violento e a afirmação de prazer da personagem.

Como suporte à linha vocal, entre os compassos 10 e 14, as cordas também movimentam-se ascendentemente formando uma progressão harmônica composta majoritariamente de acordes de 9ª da Dominante:

IV de Bm - V(b9) de Bbm - V(b9) de Fm - V7 de B - V(9) de G - V(9) de Ab -
Em7 - V(b9) de Am.

Destaca-se ainda, entre os compassos 11 e 13, a movimentação do baixo cromaticamente da nota C ao F, um intervalo de 4ª justa ascendente que alcançado cromaticamente reforça a crescente de energia e de tensão em direção ao ponto de culminância no agudo.

Entre os compassos 11 e 13, com o objetivo de intensificar ainda mais o conteúdo musical que sustenta a carga expressiva do texto, Claudio Santoro recorre a variações de dinâmica e andamento ao introduzir as indicações de *crescendo* e *affrettando*. Somado a isso, as cordas, que até então eram executadas de forma ordinária, passam a ser tocadas em trêmolo, recurso que amplia significativamente a tensão e a energia da passagem.

Além disso, Santoro acrescenta um elemento percussivo igualmente expressivo: um rulo de baqueta sobre o prato suspenso acompanha toda a seção em *crescendo*, reforçando o clímax dramático. A sobreposição desses elementos evidencia o controle preciso do compositor sobre os parâmetros de densidade, timbre e dinâmica, para intensificar a expressividade musical de forma diretamente correlacionada ao conteúdo psicológico do drama.

1 **Lento**

Oboe 1-2

C. Inglês in Fa

Clarinete 1-2 in Sib

Fagote 1-2

Horn 1-2 in Fa

Horn 3-4 in Fa

Alma

(No quarto de Alma:
Alma despe-se em frente ao espelho,
observando os seios machucados e
começa a cantar, movimentando-se.)

Por que se - rá que quan - do ba - to a ca - be - ça nu - ma ja - ne - la cho - ro de

8

Ob. 1-2

C.I. in Fa

Cl. 1-2 in Sib

Fag. 1-2

Hr. 1-2 in Fa

Hr. 3-4 in Fa

Timp

Pr. G.C.

Alma

dor e e - le po - de me cor - tar a na - va - lha não dói, não dói, não dói, é de - li - ci - o - so.

(Alma tira a blusa)

VI.1

VI.2

Vla.

Vc.

Cb.

Ainda imersa em um estado liminar entre o desejo e o trauma, Alma canta, sob a indicação de *tempo molto libero*, o verso: “*É sublime a vida em seus punhos implacáveis*”. A construção musical dessa enunciação revela um cuidadoso contraste expressivo entre seus dois segmentos. No primeiro — “*é sublime a vida*” —, as cordas sustentam placidamente um acorde em dinâmica piano, acompanhado por um rulo de tímpano extremamente sutil, que se dissolve na textura harmônica fornecida pelas cordas, contribuindo para a atmosfera de algo “sublime”. Em contraste, o segundo segmento do verso — “*punhos implacáveis*” — ganha impulso expressivo significativo. A linha vocal é reforçada por um dobramento em uníssono com o oboé, e a textura anteriormente serena das cordas e do tímpano é subitamente agitada por um *crescendo* que culmina na sílaba “*cá*” da palavra “*implacáveis*”. Nesse ponto, a palavra cantada e o seu sentido semântico são amplificados pela entrada das quatro trompas, que reforçam a harmonia sustentada pelas cordas, contribuindo para a construção de um clímax pontual que é em seguida, dissolvido por um *diminuendo* que conduz à conclusão formal da frase.

Merece destaque ainda a repetição de um recurso vocal já observado anteriormente: a sílaba “*veis*” da palavra “*implacáveis*” sobre a nota Eb₄ é acompanhada da indicação de um glissando descendente sem especificação de nota de chegada — o mesmo efeito utilizado no compasso 8 sobre a palavra “*dor*”. Essa recorrência não apenas reforça a associação entre a dor experimentada pela personagem e a ação implacável daquele que a agride, como também estabelece uma coerência simbólica na escrita vocal, vinculando momentos de intensa carga emocional por meio de um gesto musical comum.

Após uma pausa geral indicada por uma fermata sobre a barra de compasso, a partir do compasso 22, instaura-se uma nova marca de andamento: *Andante expressivo*. Nesse ponto, a indicação é de que Alma, envolta por lembranças e sensações que remetem à figura de seu amante, deite-se voluptuosamente sobre o leito, desfazendo suas tranças e rolando no colchão, em uma gestualidade que sugere desejo. Simultaneamente, ao fundo da cena, um casal de bailarinos é iluminado, executando um *pas-de-deux* indicado pelo compositor como “erótico”. Aqui é introduzido um solo de violoncelo, iniciado em dinâmica *p*, que evolui através de um amplo arco melódico: partindo da nota A₁, o solo percorre sinuosamente a extensão do instrumento por quase 2 oitavas até alcançar G₃, para em seguida conduzir-se paulatinamente em direção ao extremo grave do instrumento,

culminando em um pedal sobre a nota C1 — corda solta do violoncelo —, que se estabelece no compasso 26 e se sustenta até o compasso 28.

O material melódico do solo de violoncelo é serial. Ainda que a análise da série revele certa flexibilidade no tratamento do método dodecafônico em favor da expressividade melódica — com repetições dos sons 3 (entre os sons 5 e 6) e dos sons 6 e 7 (entre os sons 9 e 10) —, o total cromático é atingido já no terceiro compasso do solo. A partir desse ponto, observa-se a reiteração de algumas alturas (respectivamente, os sons 5, 7, 3, 5, 3), até o repouso sobre o som 11 (nota C1) no compasso 26, momento em que se estabelece o pedal grave mencionado.

A partir do compasso 23, o solo de violoncelo passa a ser acompanhado harmonicamente por um sutil coral atonal formado por dois clarinetes e dois fagotes. As formações acordais dos compassos 23 e 24 já permitem a observação da realização do total cromático, evidenciando o tratamento contrapontístico e harmônico atonal que caracteriza essa seção. A superposição do lirismo serial do solo de violoncelo e da discreta densidade tímbrica do coral de madeiras atonal cria uma ambiência emocional intensa e ambígua.

15

Ob. 1-2

Cl. 1-2
in Si $\flat$

Fag.
1-2

Hr. 1-2
in Fa

Hr. 3-4
in Fa

Timp

Tempo molto libero

Alma

com angústia

rit.

É su-bli-me_a vi-da em seus pu-nhos im-pla-ca-veis Co-mo e-le não sa-be ter pie-da-de.

VI.1

VI.2

Vla.

Vc.

Cb.

21

Cl. 1-2
in Si $\flat$

Fag.
1-2

Hr. 1-2
in Fa

Piu Mosso

Andante Expressivo

Alma

Piu Mosso

Co-mo é for te. Co-mo é ú-ni-co. (Cai no leito, desmanchando as tranças voluptuosamente, rolando no colchão mole, trespoucada de lembranças e sensações. Enquanto isso, no fundo, ilumina-se um casal de bailarinos, num pas-de-deux erótico.)

Piu Mosso

Andante Expressivo

dim.

VI.1

VI.2

Vla.

Vc.

Cb.

Como resultante do ambiente introduzido pelo solo de violoncelo — que acompanha a volúpia de Alma no leito e o *pas de deux* erótico do casal de bailarinos—, estabelece-se, por oito compassos a partir do compasso 26, um complexo-ostinato baseado principalmente em quatro estruturas interdependentes. A primeira estrutura consiste em uma ondulação de arpejos ascendentes e descendentes sobre as notas G–Eb–Bb, realizada pelos clarinetes, clarinete baixo e harpa, em dinâmica *ppp*. Esses arpejos são apresentados em polirritmia — com tercinas, quintinas e sextinas ocorrendo simultaneamente —, acompanhados de um sutil *crescendo* e *diminuendo* em torno da culminância no registro agudo, o que reforça o arco ondulante da figuração.

A segunda estrutura do complexo-ostinato é formada por um preenchimento harmônico operado por três trompas com surdina sobre o intervalo Eb–Bb, atuando como um prolongamento harmônico da primeira estrutura e ampliando sua ressonância. A terceira estrutura consiste em um ostinato executado pelo naipe de violoncelos sobre as notas C1–E2–G1. Por fim, a quarta estrutura é um *pizzicato* de contrabaixo sobre a nota C1, pontuando o início de cada compasso e contribuindo para a estabilidade rítmica do complexo-ostinato.

É sobre esse complexo-ostinato que o violoncelo solo encontra o ambiente propício para sua evolução melódica, funcionando, entre os compassos 29 e 33, como um contracanto ao conteúdo vocal da personagem Alma que, do leito, sob a indicação *meio falado, meio cantado*, reafirma o paradoxo: “*É sublime a vida em seus punhos implacáveis*”. Diante do contexto harmônico fornecido pelo complexo-ostinato — que globalmente articula as notas Eb, Bb, G, C e E —, destaca-se, no contracanto entre voz e violoncelo solo, a presença da nota Gb. A atmosfera dramática, marcada simultânea e contraditoriamente por volúpia, desejo, dor e perversão, constrói-se sobre uma ambiência harmônica politonal, que sugere, de forma sobreposta, as tonalidades de Dó menor, Dó maior, Mi bemol maior e, observando-se mais precisamente o conteúdo do contracanto entre voz e violoncelo solo, também Mi bemol menor. Trata-se, portanto, de um campo harmônico formado por tonalidades vizinhas, o que resulta num efeito de suspensão particularmente adequado ao conteúdo dramático da cena.

A partir do compasso 47, estando ainda Alma na cama e o casal de bailarinos em cena, o complexo-ostinato em dinâmica geral *p* é agora transposto para uma harmonia estática de Si maior, com um adensamento da orquestração. A cada compasso, dos 23 compassos desta seção, o complexo-ostinato agora é composto por uma gesto ascendente e descendente de um clarinete em fusas com um *crescendo* e *diminuendo* em torno do ponto culminante no agudo; por um glissando ascendente e descendente da harpa, que reforça o contorno do clarinete; por um preenchimento harmônico operado por três trompetes; e por uma linha de baixo executada por contrabaixo, fagote e contrafagote sobre um pedal de B1 alcançado a cada compasso por uma anacruse de F#2 em semicolcheia. Completam a ambiência, a vibração contínua de um chocalho e o som delicado de um prato friccionado por vassourinha, ambos em *ppp* mas com um gesto de *crescendo* e *diminuendo* a cada compasso, contribuindo para a textura rarefeita e estática da sessão. Soma-se ainda um efeito de sino (*cloche*) executado pela 3ª trompa em *bouché*, um *pizzicato* em harmônico nas violas e um *pizzicato* nos violoncelos, todos no contratempo e sobre a nota G2, que harmonicamente pode ser interpretada como uma apogiatura não resolvida da nota F#.

É nesse ambiente que a partir do compasso 47 insere-se o solo de violoncelo, projetado na região mais aguda da tessitura do instrumento, conferindo-lhe um timbre lamentoso, choroso e suplicante. Paralelamente, surgem as entonações fragmentadas da personagem Alma, com as palavras “não” e “mais”, acompanhadas da indicação expressiva “com sensualidade”. Aqui, uma ambiguidade semântica se impõe: “não” e “mais” configuram simultaneamente uma negação e uma adição/afirmação. Alma deseja que algo cesse ou que continue? Essa dualidade sugere tanto a expressão de uma violência sofrida quanto a evocação do prazer sexual. Dor e prazer continuam a se entrelaçar, reafirmando a submissão afetiva de Alma diante de seu amante.

Entre os compassos 64 e 65, o violoncelo solo realiza um movimento ascendente que culmina, no compasso 66, na emissão da nota A5 em harmônico — uma nota extremamente aguda para o instrumento, cuja produção em harmônico lhe confere uma qualidade transcendental. Nesse exato momento, Alma canta a palavra “mais”, em uníssono com a nota A5 do violoncelo solo. A coincidência entre voz e instrumento — especialmente considerando que a personagem Alma é interpretada

por uma mezzo-soprano, para quem a nota A5 se encontra na extremidade aguda da tessitura — reforça uma tensão que pode sugerir tanto um grito de dor quanto de gozo no ato sexual, criando assim um verdadeiro clímax musical e dramático.

47

Cl.1-2
in Sib

1°. 2°.

Fag.
1-2

C.Fag.

Hr.3-4
in Fa

bouché
3°.

Trp1-2
in Do

p

Trp3-4
in Do

p

Pr.
G.C.

Prato c/ vassourinha
pp

2 2

W.B.
Xoc.

Xocalho
pp

2 2

Hp

gliss.

Alma

com sensualidade
Não! Não... Não...

Vla.

corda solta
pizz.

Vc.S.

molto espressivo e com sensualidade
f

Vc.

pizz.

Cb.

53

Cl. 1-2
in Sib

Fag.
1-2

C. Fag.

Hr. 3-4
in Fa

Trp 1-2
in Do

Trp 3-4
in Do

Pr.
G.C.

W.B.
Xoc.

Hp

Alma

Vla.

Vc.S.

Vc.

Cb.

Mais! Mais! Mais... Não, Mais Não. Mais. Mais!

A partir do compasso 71, surge uma nova indicação de andamento: *Lento*. É nesse momento que Alma se levanta da cama para fazer uma súplica diante de um oratório em seu quarto. A volúpia presente na seção anterior cede lugar à vulnerabilidade da personagem, agora expressa sob a forma de uma prece religiosa. No contexto do *Lento*, a orquestração se reduz ao naipe de cordas, com a exclusão dos contrabaixos, o que já sugere uma maior leveza tímbrica. À maneira de um efeito de órgão — instrumento historicamente associado ao culto católico —, os violoncelos sustentam notas longas que fornecem a base harmônica sobre a qual

violinos e violas executam, de forma homofônica, uma figuração em colcheias que se movimenta predominantemente por graus conjuntos — em grande parte cromáticos — e restringe-se a uma tessitura máxima de quarta justa.

Esse constrangimento do material melódico sugere, por um lado, o estado de contenção emocional ou mesmo de opressão vivenciado pela personagem; por outro, contribui para a construção do caráter introspectivo, calmo e devocional da cena. Alma, diante do oratório, dirige a Deus uma súplica pelo milagre de ter o amor e a fidelidade de seu amante. Essa figuração das cordas se extingue apenas no compasso 88, justamente no momento em que Alma se recorda da infidelidade do amado: “*sua facilidade de conquistas.*”

Do ponto de vista harmônico, a sessão tem início no compasso 71 com um acorde de Ré maior nas cordas, incluindo um pedal da nota D nos violoncelos, o que, teoricamente, poderia sugerir certo otimismo nessa passagem. No entanto, a parte vocal que se inicia no compasso 73 está construída sobre o modo menor de Ré, reforçando o estado psicológico da personagem. Dito isto, vale notar que esse tipo de tratamento polimodal constitui também uma marca distintiva da linguagem composicional de Claudio Santoro.

*Alma levanta-se e canta
diante do oratório*

71 **Lento**

Alma

Só u - ma coi - sa, só um mi - la - gre seu a - mor. A su - a

VI.1

VI.2

Vla.

Vc.

Ciente da infidelidade do amante, Alma é transfigurada pela raiva. Acompanhada de uma indicação de *affrettando*, sua fala “*o seu deboche insolente*”, é reforçada, no compasso 92, homofonicamente e em dinâmica *f* pelos violinos e violas em pizzicato, trompetes com surdina — o que confere ao timbre um caráter mais metálico e perfurante —, e oboés em articulação *tenuto*. Soma-se ainda a

agitação de um rulo de caixa. Todo esse conjunto é intensificado por uma indicação de *crescendo*, em um contraste abrupto com a atmosfera calma e religiosa da seção anterior. No compasso 93, como pontuação final à enunciação irada de Alma e o clímax orquestral que a acompanha, um ataque curto, acentuado e forte é executado simultaneamente por trombone baixo, tuba e gran cassa, mais violoncelos e contrabaixos que atacam em dinâmica *fp*. Esse gesto orquestral se revela um recurso de grande impacto expressivo e confirmação dramática.

The musical score for measures 88-93 includes the following parts and markings:

- Fl. 1-2:** Measures 88-90 have a triplet of eighth notes. Measures 91-93 are marked *affrett.* and *a tempo*.
- Ob. 1-2:** Measures 88-90 have a triplet of eighth notes. Measures 91-93 are marked *f* and *affrett.*
- Cl. 1-2 in Si $\flat$:** Measures 88-90 have a triplet of eighth notes. Measures 91-93 are marked *f* and *affrett.*
- Trp 1-2 in Do:** Measures 88-90 are marked *Surd.* and *f*. Measures 91-93 are marked *affrett.*
- Trp 3-4 in Do:** Measures 88-90 are marked *Surd.* and *f*. Measures 91-93 are marked *affrett.*
- Trb 1-2:** Measures 88-90 are marked *f*. Measures 91-93 are marked *3 $^{\circ}$* and *fp*.
- Tuba:** Measures 88-90 are marked *f*. Measures 91-93 are marked *fp*.
- Pr. G.C.:** Measures 88-90 are marked *f*. Measures 91-93 are marked *Cassa* and *fp*.
- T.P. T.M.:** Measures 88-90 are marked *T.Pic.c/oorda* and *f*. Measures 91-93 are marked *fp*.
- Alma:** Measures 88-90 are marked *rit.* and *affrett.*. The lyrics are: "ros - to su - a fá - ci - lí - da - de de con - quis - tas o seu de - bo - che in - so - len - te."
- VI. 1:** Measures 88-90 are marked *f* and *affrett.*. Measures 91-93 are marked *pizz.* and *fp*.
- VI. 2:** Measures 88-90 are marked *f* and *affrett.*. Measures 91-93 are marked *pizz.* and *fp*.
- Vla.:** Measures 88-90 are marked *f* and *affrett.*. Measures 91-93 are marked *pizz.* and *fp*.
- Vc.:** Measures 88-90 are marked *f* and *affrett.*. Measures 91-93 are marked *a tempo* and *fp*.
- Cb.:** Measures 88-90 are marked *f* and *affrett.*. Measures 91-93 are marked *fp*.

No compasso 100, sobre um pedal grave na nota E1, sustentado por violoncelos e contrabaixos, um solo de violino emerge na região aguda, iniciando na nota F#5. O motivo inicial desse solo, construído a partir da sequência de notas F#5–F5–Ab5–G5, é imediatamente repetido com uma variação rítmica e revela já as relações intervalares fundamentais exploradas pelo compositor no desenvolvimento dessa linha instrumental: os intervalos de segunda menor e sexta (maior e menor).

A partir do compasso 102, inicialmente como dobramento e, em seguida, como contracanto ao solo de violino, Alma declara, em tom pessimista: “*se ele me quisesse bem, seria enquanto durasse minha mocidade*”. A desilusão expressa por Alma, assim como o caráter ora cromático, ora disjunto em intervalos de sexta do solo de violino, é acompanhada harmonicamente por um coral formado por dois oboés e dois clarinetes, entre os compassos 101 e 104, e, posteriormente, pelo conjunto das cordas, entre os compassos 105 e 111. A natureza harmônica desse acompanhamento é atonal, alicerçada, em grande parte, na movimentação cromática das vozes.

É sobre o recurso da movimentação cromática descendente do baixo, por exemplo, que o compositor alcança no final da passagem, entre os compassos 109 e 111, uma progressão harmônica formada pela sequência de acordes invertidos: IV grau de Sol menor em sua 2ª inversão – 9ª da dominante de Mi maior em sua 2ª inversão – II grau diminuto de Fá menor em sua terceira inversão.

Na sequência, o estado emocional de desamparo experimentado por Alma dá lugar a uma seção em que a rigidez métrica é completamente abolida, apesar da manutenção das barras de compasso como elementos visuais organizadores da escritura. Essa suspensão da métrica é realizada pela apresentação de uma entidade harmônica sustentada nas cordas como um pedal estático entre os compassos 112 e 117. Sobre esse fundo, o violino solo — sob a indicação *Tempo libero quase cadência* — desenvolve uma evolução melódica iniciada, novamente, na nota F#5, alternando segmentos cromáticos com grandes saltos melódicos, conferindo à linha uma ampla tessitura — com ponto culminante inferior na nota D3 e superior na nota A5. Além disso, a escrita para o solo é marcada por notável complexidade rítmica, o que desloca sistematicamente as acentuações métricas da frase.

No plano harmônico, o solo de violino se inicia atonal e a partir da segunda metade do compasso 114 até o início do compasso 117 apresenta uma configuração

serial em que podemos observar o total cromático, ainda que a análise revele uma flexibilidade no tratamento do método dodecafônico — com repetição do som 1 (entre os sons 7 e 8), do som 5 (entre os sons 8 e 9) e dos sons 10, 6 e 11 consecutivamente (entre os sons 11 e 12).

A extensão da tessitura, a intrincada escrita rítmica e o tratamento atonal/serial do solo acaba por exigir certa virtuosidade instrumental do violinista, configurando um desafio técnico que contribui para a atmosfera de desconcerto e vulnerabilidade vivida pela personagem. Sobre essa textura instrumental, Alma não canta, ela declara suas ideias falando, o que intensifica o caráter cru e direto do enunciado.

99

Ob.1-2

Cl.1-2
in Si $\flat$

Hr.1-2
in Fa

Hr.3-4
in Fa

Trp1-2
in Do

Trp3-4
in Do

Hp

Alma

Qual, se ê - le me qui - zes - se bem

VI.S.

VI.1

VI.2

Vla.

Vc.

Cb.

106

Ob. 1-2

Cl. 1-2
in Sib

Fag.
1-2

Alma

se-ri-a_en- quan-to du-ras-se mi-nha mo-ci-da-de ren-do - sa

VLS.

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Tempo libero quase cadência

(Falado):- Depois ficaria

Tempo libero quase cadência

113

Ob. 1-2

Cl. 1-2
in Sib

Fag.
1-2

Alma

VI.S.

VI.1

VI.2

Vla.

Vc.

Cb.

Lento

pp

pp

pp

Lento

p

Lento

>

como essas outras que aprendi a conhecer na casa de Dna. Rosaura. Ah, se ao

A partir do compasso 118, sobre um andamento *Lento* e a harmonia estática de um acorde diminuto do VII grau de Ré nas madeiras (oboé, dois clarinetes e dois fagotes), sustentado em *ppp*, Alma expressa em tom de anseio frustrado e tristeza: “Ah, se ao menos ele me amasse”. Em contraste, no compasso 121, ocorre uma mudança abrupta no estado emocional da personagem, indicada pela nova marca de andamento e expressão *Allegro com raiva*. Nesse momento, os metais (três trompas e três trombones), reforçados por rulo de tímpano e prato suspenso, irrompem com um acorde de D(b6,9) em primeira inversão e dinâmica *fp* que é acompanhada da indicação de um *crescendo* até o último tempo do compasso que, por sua vez, é enfatizado por um acento. Paralelamente à progressão dinâmica desses instrumentos, Alma profere com raiva a frase “Mas sei que me trai”, cantando uma linha cromática ascendente sobre as notas F#4–G4–G#4. O acento final executado pelos instrumentos de metal e percussão coincide precisamente com o acento vocal sobre a palavra “trai”, criando um efeito expressivo que intensifica o impacto da traição sobre o estado emocional da personagem.

O gesto musical do compasso 121 descrito acima libera no compasso 122, pela primeira vez na ópera *Alma*, uma figura recorrentemente empregada por Claudio Santoro nessa obra para expressar estados de exaltação violenta, raiva ou excitação extrema. Essa figura, de forte impacto expressivo, consiste em passagens escalares ágeis, geralmente estruturadas em semicolcheias sucessivas, com movimentação melódica predominantemente por graus conjuntos, frequentemente cromáticos, e articulação incisiva. Sua dinâmica oscila entre o forte e o fortíssimo, quase sempre associada a indicações de andamento como *Presto* e *Prestissimo*. Pela sua construção e efeito dramático, essa figura aproxima-se do conceito de *tirata* — uma passagem vocal ou instrumental de grande virtuosismo, que condensa tensão emocional e intensidade expressiva em gestos rápidos e impetuosos. A *tirata* é frequentemente observada em obras do barroco e da tradição da ópera italiana do belcanto e mesmo em certos momentos dramáticos da ópera verista.

No compasso 122, sob a marca de andamento *Prestissimo*, a *tirata* se desloca nos dois primeiros tempos do compasso em sentido descendente partindo de uma dinâmica *ff* com indicação ainda de *crescendo*. Essa figura executada nesse trecho em três vozes simultâneas de forte caráter cromático é desempenhada pelo conjunto dos violinos, violas, piccolo, flautas e oboés. Como resultante energético

da *tirata*, um vigoroso acorde dissonante em ritmo de colcheia com acento, o que lhe atribui um caráter curto e cortante, é atacado pelo conjunto do *tutti* orquestral quatro vezes seguidas, sendo que a personagem Alma, em *Sprechgesang* ou *falado cantado*, responde cada apresentação desse acorde pelo *tutti* com um insulto raivoso direcionado ao amante: “*Bandido. Canalha. Miserável. Miserável*”.

O último enunciado de Alma em estado de raiva desencadeia um episódio mais longo de *tirata*, agora estruturado em duas vozes de caráter fortemente cromático, com uma orquestração mais densa do que a da primeira ocorrência. Somam-se ao grupo instrumental anterior os clarinetes, fagotes e violoncelos, reforçando o aumento do grau de excitação emocional da personagem. À dinâmica *ff* acrescenta-se a indicação de articulação *détaché*, reafirmando o caráter incisivo na execução das semicolcheias da formação escalar. Os quatro primeiros tempos dessa *tirata* apontam para um movimento descendente, que se inverte no quinto tempo, com uma ascendência abrupta que culmina em três acordes em colcheias acentuadas, apresentados pelo *tutti* orquestral no compasso 127, seguindo-se um ataque de resolução do *tutti* em uníssono sobre a nota B no compasso 128, encerrando a cena de abertura da ópera.

Apesar de inseridos em um contexto harmônico predominantemente atonal, com presença de procedimentos seriais, a harmonia presente nesses compassos finais (127 a 129) indica um retorno ao ambiente de Si menor sugerido no início da cena. Tal retorno confere coerência e direção ao discurso harmônico dessa primeira cena da ópera *Alma*, revelando um uso estruturante da tonalidade ainda que dentro de uma linguagem moderna e tensionada.

119

Allegro com raiva **Prestissimo**

Pic. *ff*

Fl. 1-2 *ff* *8va*

Ob. 1-2 *ff*

C.I. in Fa

Cl. 1-2 in Si $\flat$

Cl. Bx. in Si $\flat$

Fag. 1-2 *a2*

C. Fag.

Hr. 1-2 in Fa *f p* **Allegro com raiva** **Prestissimo**

Hr. 3-4 in Fa *f p*

Trb. 1-2 *f p*

Trb. 3 *f p*

Tuba

Timp.

Pr. G. C. *pp* *f*

Alma *rit.* **Allegro com raiva** **Prestissimo** (*falado cantado*) (*Sprechgesang*)

me - nos ê - le me_a - mas - se! Mas sei que me trai Ban - di - do. Ca - na - lha.

Vl. 1 *ff*

Vl. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc.

Cb.

124

detaché

Pic.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

C. I.
in Fa

Cl. 1-2
in Si

Cl. Bx.
in Si

Fag.
1-2

C. Fag.

Hr. 1-2
in Fa

Hr. 3-4
in Fa

Trp. 1-2
in Do

Trp. 3-4
in Do

Trb.
1-2

Trb.
3

Tuba

Timp.

Pr.
G. C.

Alma

Mi-se-ra-vel. Mi-se-ra-vel.

detaché

Squ

Apaga-se a luz subitamente para mudança de cenário, ficando na penumbra.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ALMA É EXPLICITAMENTE VIOLENTADA E ABANDONADA PELO AMANTE

A quinta cena do Ato I de *Alma* inicia-se com um gesto musical de impacto sonoro imediato e violento. As cordas atacam com um acento em dinâmica *ff* e em trêmulo, simultaneamente ao ataque também em *ff* dos metais — um trompete, dois trombones e uma tuba — todos com surdina, o que confere ao som um timbre metálico e mais agressivo. A essa textura incisiva soma-se ainda um rulo de tímpano, também em *ff*. Essa configuração sonora estática permanece constante nos três primeiros compassos da cena, durante os quais as luzes se acendem e revelam o quarto de Mauro, amante de Alma, que neste momento a agride fisicamente e termina por atirá-la ao chão. Harmonicamente, sobre um pedal grave na nota E, as cordas e os metais executam uma formação acordal construída pela sobreposição de intervalos de quarta justa: E–A–D–G.

No compasso 4, a tensão dramática e o senso de urgência intensificam-se. Ainda sobre o pedal de E nos baixos, os violinos e violas — ainda em trêmulo —, juntamente com três trompetes com surdina e articulação tripla, executam um movimento ascendente em paralelismo composto por quatro semínimas que se deslocam por grau conjunto. As harmonias resultantes dessa movimentação por paralelismo contribuem para a intensificação da tensão e conduzem para a harmonia de Lá bemol maior, ainda sobre o pedal de E, alcançada no compasso 5. É nesse ponto que se projeta um motivo cromático e de caráter ameaçador no primeiro trombone e Alma, em dinâmica *f*, suplica veementemente por perdão. O pedal na nota E passa à nota Eb sobre o qual a harmonia sugere então o IV grau de Lá bemol menor, e Alma, frágil e desesperada, reitera por mais duas vezes o pedido por perdão.

Após a terceira súplica de Alma, no último tempo do compasso 6 sob a indicação de andamento *Presto* desponta a primeira *tirata* desta cena que, como observada anteriormente na primeira cena da ópera, refere-se à uma figura de forte impacto expressivo, consistindo de passagens escalares ágeis, geralmente estruturadas em semicolcheias sucessivas, com movimentação melódica predominantemente por graus conjuntos, frequentemente cromáticos, e articulação incisiva.

Com a finalidade de expressar o estado de exaltação violenta da cena, a *tirata* que aqui é executada pela conjunto das cordas, com exceção dos

contrabaixos, e piano, todos em uníssono, é composta por uma linha melódica formada pela transposição de um conjunto motivico formado pela sucessão de uma segunda menor ascendente, uma terça ou quarta descendente, e então uma segunda menor descendente — a figuração pode ser observada entre o quarto tempo do compasso 6 e o segundo tempo do compasso 7.

Na segunda metade do compasso 7, as quatro colcheias em trêmolo em movimento ascendente nos violinos, violas, piano, trompetes e trombone, correspondem exatamente à figuração de semínimas observadas no compasso 4, como uma forma de diminuição rítmica do material anteriormente apresentado. Essa figuração no compasso 7 conduz à harmonia de Lá bemol maior sobre o pedal de E no compasso 8, tal qual observado anteriormente no compasso 5.

Sobre essa harmonia do compasso 8, surge novamente o motivo cromático de caráter ameaçador previamente apresentado no compasso 5 pelo primeiro trombone. Desta vez, contudo, esse motivo é reforçado pela tuba, violoncelos e contrabaixos, conferindo-lhe maior peso tímbrico e um caráter ainda mais ameaçador. Como no compasso 5, no compasso 8 a harmonia em Lá bemol maior, por movimentação cromática, alcança o acorde de IV grau de Lá bemol menor. Sobre essa harmonia e acompanhado de um *crescendo*, no compasso 9, um motivo cromático em ritmo sincopado emerge do primeiro trompete dobrado ritmicamente pelo timbre seco e agudo do tambor piccolo, insinuando um ambiente de urgência que termina por eclodir, no terceiro tempo deste compasso, em um ataque de colcheia com acento pelo conjunto dos sopros e percussões em dinâmica *fff*. Notadamente, esse ataque é alcançado pelo piccolo, flautas, oboés e clarinetes por uma apogiatura de várias notas muito ágeis que antecedendo (*auffackt*) o ataque soa como um efeito de chicote que atua como catalisador dramático do clímax orquestral.

Concomitantemente ao ataque explosivo dos sopros e percussões no terceiro tempo do compasso 9, os violinos e violas, entram em *fp* e sustentam, sob uma indicação de fermata, um trêmolo sutil sobre um acorde que pode ser interpretado como o VI grau de Mi menor, no qual a nota F# atua como uma *appoggiatura* não resolvida da nota G. Nesse ambiente sonoro tenso e suspenso, Alma, coagida, tenta justificar-se: “O homem de Campinas esqueceu a carteira no hotel. Deixou-me um cartão”. A fala da personagem sugere que Mauro — cafetão e explorador sexual de

Alma — a está violentando porque ela não teria recebido o pagamento referente a um episódio de prostituição e, dessa forma, não poderia lhe prestar contas.

1 Piu Mosso **Presto**

Trompete 1-2 in Do *Surd.*

Trompete 3-4 in Do *Surd. ff*

Trombone 1-2 *Surd. 2º. 1º. s/surd.*

Trombone 3 *Surd. ff*

Tuba *Surd. ff*

Timpanos *súbito ff* **Presto**

Prato G. Cassa

Tamb. Pic T. Militar

Piano *ff* **Presto**

Alma *f* *(Alma está sendo espancada, atirada no chão por Mauro.)*
(Acende a luz no quarto de Mauro) Per-dão, Per - dão, Per-dão. **Presto**

Violino 1 *súbito Piu Mosso ff* *f p* *fff*

Violino 2 *súbito ff* *f p* *fff*

Viola *súbito ff* *f p* *fff*

Violoncelo *súbito ff* *f p* *fff*

Contrabaixo *súbito ff* *f p*

[illegible]

Na sequência, nos compassos 10 e 11, ocorre um novo episódio de *tirata* executado pelo conjunto das cordas (sem contrabaixos) em uníssono e dinâmica *f*. A excitação dramática da *tirata* é abrandada na segunda metade do compasso 11 através da movimentação melódica descendente acompanhada da indicação de *diminuendo*. Esse gesto conduz ao ambiente do *Meno* nos compassos 12 e 13, com a orquestração reduzida aos violinos I e II em trêmolo e *pp*. Aqui, a configuração melódica do violino I é centrada sobre a alternância de colcheias no intervalo de quarta diminuta D4–Ab; e a do violino II na alternância consecutiva dos intervalos de quarta justa F3–C3 e E3–B2. Sobre esse ambiente de dubiedade harmônica, Alma, hesitante, supõe consigo mesma que o amante, talvez já mais calmo, permita que ela o beije, numa tentativa de reconciliação.

Entre os compassos 15 e 19, sob a nova indicação de andamento *Lento*, Alma, vacilante, movimenta-se em direção a Mauro, desejando envolvê-lo carinhosamente. Essa movimentação da personagem, que não deixa de estar impregnada de temor diante de seu violentador, é habilmente figurada por Claudio Santoro por meio de uma sequência que podemos denominar de “motivo da aproximação”. Enquanto violoncelos, violinos II e oboés, em uníssono, realizam um movimento ascendente cromático por semitons, o “motivo da aproximação” de Alma é apresentado por violinos I, violas, clarinete e flauta em uníssono através de uma sucessão de suspensões que, uma vez resolvidas, saltam uma terça menor ascendente. No compasso 15, por exemplo, o violino I executa o cromatismo E4–D#4 e, em seguida, salta uma quarta diminuta ascendente até G4, nota que se prolonga até o compasso 16. Nesse compasso, a suspensão de G4 é resolvida em F#4, que então salta uma terça menor ascendente para A4, prolongando-se até o compasso 17 como nova suspensão — e assim sucessivamente.

Essa figuração, presente entre os compassos 15 e 19, é acompanhada por rulo de tímpano e tambor piccolo, contribuindo para uma atmosfera de tensão e expectativa. Toda a textura orquestral dessa passagem parte de uma dinâmica *ppp*, evoluindo gradualmente em *crescendo* até atingir o *fff* no compasso 20. A intensificação progressiva do volume sonoro reforça tanto a tensão dramática da cena quanto o grau de aproximação de Alma em relação a Mauro — em uma espécie de paráfrase acústica do efeito Doppler, no qual o grau de proximidade de

uma fonte sonora em relação a um ponto específico influencia a percepção da intensidade do som.

No primeiro tempo do compasso 20, Alma, que enfim alcança Mauro, recebe dele um tapa. Esse gesto violento é musicalmente representado pelo ataque do chicote (*whip*), instrumento de percussão que irrompe em *fff*. Ao impacto seco do chicote no tempo forte, a orquestra em tutti responde imediatamente no contratempo com um acorde dissonante, também em *fff*, funcionando como uma ressonância grotesca e espantosa da violência sofrida por Alma.

O gesto violento de Mauro no compasso 20 desencadeia, a partir do compasso 21, um novo episódio de *tirata*, dessa vez mais agressivo. Apresentada pelo conjunto das cordas — agora com a inclusão dos contrabaixos —, essa *tirata*, que se prolonga por seis compassos em dinâmica *fff*, é intensificada por uma figuração em colcheias executada pelos trompetes.

11

Alma

Meno **Presto**

p Tal - vez con - sen - tis - se que o bei - jas - se de no - vo

VI. 1

Meno **Presto**

pp

VI. 2

pp

Vla.

pp

Vc.

pp

ff

15

Fl. 1-2

Lento **Presto**

p *cresc.* *fff*

Ob. 1-2

Lento **Presto**

pp *cresc.* *ff*

Cl. 1-2
in Si_b

pp *cresc.* *ff*

Fag.
1-2

ff

Trp. 1-2
in Do

Presto

ff

Trp. 3-4
in Do

ff

Timp.

Lento

pp *cresc. poco* *fff*

Pr.
G.C.

Prato

fff

Tb. Pic. c/corda

fff

T.P.
T.M.

ppp *cresc. poco* *fff*

W.B.
Xoc.

Chicote (duas tábuas)

fff

Alma

(Alma se aproxima de Mauro e tenta enlaçá-lo carinhosamente)
Ao se aproximar de Mauro leva uma bofetada.)

Lento **Presto**

pp sub. *p* *fff*

VI. 1

pp sub. *p* *fff*

VI. 2

pp sub. *p* *fff*

Vla.

pp sub. *p* *fff*

Vc.

pp sub. *p* *fff*

Trp. 1-2 in D

Trp. 3-4 in D

Pr. G.C.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

Vc.

Prato

c/ baq. madeira

rall.

rall.

Após uma enunciação homofônica do coro a quatro vozes (SCTB) — que, nesta ópera, assume a função de um coro de teatro grego, comentando os acontecimentos da cena ou os estados psicológicos da personagem —, a exclamação de Alma em estado de raiva, “cão”, no compasso 42, desencadeia um episódio de *tirata* em *ff*, desempenhado pelo conjunto das cordas, flautas, oboés e clarinetes em uníssono. O conteúdo melódico da *tirata* sobre a escala de Sol menor com alterações pontuais, é acompanhado por rulo de tímpano e por uma téttrade de Dó diminuto, executada por três trombones e tuba. Concomitantemente ao arco melódico descendente-ascendente da *tirata*, os metais e o tímpano realizam um arco dinâmico em *diminuendo–crescendo*.

A *tirata* agressiva dissolve-se no tempo *Lento* do compasso 44, instaurando uma atmosfera contrastantemente mais tranquila, sustentada por um acorde de V grau de Mi maior, apresentado em pianissimo pelo corne inglês, clarinete, dois fagotes e violinos na região aguda de sua tessitura. Sobre essa ambiência — mais serena, embora ainda tensa — Alma, brutalmente violentada, reafirma sua dependência psicológica e afetiva de Mauro. Em *pp*, quase murmurando, ela declara: “*Mesmo assim, quero ele tanto*”.

39

Presto

Fl. 1-2 *ff*

Ob. 1-2 *ff*

Cl. 1-2 in Si_b *ff*

Trb. 1-2 *mf*

Trb. 3 *mf*

Tuba *mf*

Timp. *f*

Pr. G. Cassa

G.C. *ppp*

Alma *f* *com raiva* **Presto**
Cão.

S.
Po - di - a fa - zer - lhe mal. A - do - e - ce - ri - a a - li na - que - la ca - sa_a - ban - do - na - da

C.
Po - di - a fa - zer - lhe mal. A - do - e - ce - ri - a a - li na - que - la ca - sa_a - ban - do - na - da

Côro
T.
Po - di - a fa - zer - lhe mal. A - do - e - ce - ri - a a - li na - que - la ca - sa_a - ban - do - na - da

B.
Po - di - a fa - zer - lhe mal. A - do - e - ce - ri - a a - li na - que - la ca - sa_a - ban - do - na - da

VI. 1 *ff*

VI. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

43

Fl. 1-2

Ob. 1-2

C.I.
in Fa

Cl. 1-2
in Si_b

Fag.
1-2

Trb.
1-2

Trb.
3

Tuba

Timp.

Alma

Vi. 1

Vi. 2

Vla.

Vc.

Lento

pp

mf

Mes-mo_as - sim que-ro_ê - le tan - to.

Da segunda metade do compasso 45 ao 46, observa-se a primeira de três ocorrências de uma sequência harmônica construída pela superposição progressiva de intervalos de terça. O primeiro acorde dessa progressão, formado por quatro notas, corresponde ao III grau da tonalidade de Fá menor. O segundo acorde, agora com cinco notas, é um acorde do I grau de Sol maior, enriquecido com sétima maior e nona maior. Em seguida, o terceiro acorde, de seis sons, corresponde ao I grau de Fá# menor, com sétima menor, nona maior e décima primeira. A sequência culmina no quarto acorde, agora com sete notas, que configura um acorde de 13ª da dominante de Lá maior, contendo todas as tensões possíveis: sétima menor, nona maior, décima primeira e décima terceira maior.

Além da adição progressiva de uma nova terça a cada acorde, essa sequência harmônica se desenvolve por meio do deslocamento cromático das vozes, sendo algumas ascendentes e outras descendentes. Por exemplo, nos compassos 45 e 46, em que essa figuração está orquestrada no naipe das cordas, as linhas dos violinos movem-se de maneira ascendente, enquanto as vozes das violas e dos violoncelos apresentam movimento descendente.



A mesma sequência harmônica reaparece pela segunda vez no compasso 47, agora com uma variação orquestral que inclui a participação dos oboés, clarinetes e fagotes, reforçando a textura previamente estabelecida pelas cordas. A terceira ocorrência da sequência estende-se da segunda metade do compasso 48 até o compasso 49, com a orquestração sendo expandida ainda mais, incorporando piccolo, flautas, trompas, trombones e tuba. Assim, a cada reapresentação dessa sequência harmônica, observa-se um aumento progressivo da densidade sonora através da adição gradual de instrumentos no tratamento orquestral. Tal sequência atua, assim também, como um elemento articulador da estrutura dos enunciados de Alma e da progressão energética do drama nessa passagem.

A primeira ocorrência da sequência harmônica descrita acima articula, por exemplo, no compasso 46, a emergência de uma passagem de textura pontilhista e aleatória baseada sobre as setes notas da escala diatônica de Lá Maior apresentadas pela harpa, o vibrafone e celesta com pedal, além de pontuações de *woodblock*. Essa passagem tranquila e suave, mas ainda vibrante e trêmula, cria o efeito de uma atmosfera suspensa, dúbia e imprecisa que confirma o estado confuso e inseguro de Alma que, escutando os passos de Mauro se movendo do lado de fora do quarto, declara: “*vai sair... vai deixar-me*”.

No compasso 51, Mauro bate a porta e sai. A violência psicológica desse gesto — que para Alma representa a confirmação do abandono — é traduzida musicalmente por um ataque em colcheia com acento em *ff*, executado por tímpano, gran cassa e tambor piccolo. Esse impacto sonoro desencadeia mais uma vez uma figuração de *tirata* nas cordas em fortíssimo sob a indicação de andamento *Prestíssimo*. É sobre a ambiência turbulenta dessas agitações escalares que Alma, que se encontrava prostrada, levanta e sai de cena correndo em estado de desespero.

A sessão chega ao seu desfecho no compasso 53, com a eclosão do tutti orquestral em três formações acordais breves e muito vigorosas que resumem o caráter violento da cena. O primeiro acorde de finalização, posicionado sobre o terceiro tempo do compasso, é bitonal, resultante da sobreposição de Mi maior e Sol menor. O segundo acorde é igualmente bitonal articulando a sobreposição de Fá maior e Ré bemol maior. Por fim, a sessão se conclui sob o efeito suspensivo de um acorde de 9ª da dominante de Sol menor apresentado em sua primeira inversão.

[illegible]

[illegible]

52

Pic. *ff*

Fl. 1-2 *ff*

Ob. 1-2 *ff*

C.I. in Fa *ff*

Cl. 1-2 in Si_b *ff*

Cl.Bx. in Si_b *ff*

Fag. 1-2 *ff*

C.Fag. *ff*

Hr. 1-2 in Fa *ff*

Hr. 3-4 in Fa *ff*

Trp. 1-2 in Do *s/surd.* *ff*

Trp. 3-4 in Do *s/surd.* *ff*

Trb. 1-2 *s/surd.* *ff*

Trb. 3 *s/surd.* *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

Pr. G.C. *ff*

T.P. T.M. *ff*

VI. 1 *ff*

VI. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

ALMA É FORÇADA A UM ABORTO CLANDESTINO

No início da terceira cena do Ato II, Alma e Mauro encontram-se na antessala de uma casa onde se realizam abortos ilegais — um lugar de espera, carregado de tensão e resignação. Alma, em um divã, faz súplicas a Mauro enquanto ele permanece impassível, fumando, sugerindo a assimetria de poder e a violência emocional em curso. A música reforça essa atmosfera com dois fagotes em dinâmica *ppp* sobre o intervalo de segunda maior Bb2–C3, criando um pedal dissonante e instável que sustenta o espaço dramático. É nesse ambiente de opressão e imprecisão tonal que Alma declara: “*Que bom ter um filhinho teu*”. Esse contraste entre a esperança frágil de Alma e o contexto sonoro dissonante revela não apenas a tragédia iminente, mas também a profunda desconexão entre desejo e realidade — uma dissociação que se desdobra simultaneamente no plano musical e dramático.

Sob a marca de andamento *Andante*, a desconexão entre o desejo e a realidade de Alma é reiterada pelo discurso musical nos compassos 4 e 5, quando o compositor lança mão da bitonalidade como recurso expressivo. O contraste se dá entre o acompanhamento harmônico, realizado por um coral de dois clarinetes e fagote sobre o V grau de Mi maior, e a linha vocal de Alma, que pode ser analisada enarmonicamente em Fá sustenido maior. O perfil do acompanhamento harmônico é delineado por um movimento cromático descendente, partindo do V grau de Mi maior no compasso 5 até alcançar o I grau da mesma tonalidade em segunda inversão, no primeiro tempo do compasso 6. A partir desse ponto, observa-se uma progressão de tríades cromáticas descendentes: o acorde de Mi maior em segunda inversão cede lugar a um acorde de Mi bemol maior em segunda inversão no segundo tempo do compasso 6, que por sua vez resolve em Ré maior, também em segunda inversão, no compasso 7. Apesar dessa inflexão descendente, a linha de tensão prossegue no compasso 8, culminando no III grau de Lá maior no compasso 9.

A partir do compasso 10, o acompanhamento harmônico à súplica de Alma passa a ser realizado pelas cordas (excluídos os contrabaixos) tensionadas por um rulo de *gran cassa* em dinâmica *pp*. Nos compassos 10 e 11, a movimentação cromática descendente do acompanhamento é mantida, mas a harmonização torna-se completamente atonal, sendo observados nesses compassos os doze sons

do total cromático. Essa atonalidade estruturada funciona como ponto de inflexão para o discurso da personagem, que agora clama desesperadamente pela vida do filho que está gerando: “*deixa ele viver*”. Nos compassos 12 e 13, onde a harmonia é analisável em Dó menor, o contorno melódico da linha vocal de Alma se direciona para um arco ascendente que culminará na nota E4 sobre a sílaba “ver” da palavra “viver” no compasso 14 — um gesto musical que sublinha com veemência o desejo vital da personagem. A orquestração adensa-se gradualmente com a introdução de um rulo de tímpano no compasso 13 e a indicação de um *crescendo* geral conduzindo à dinâmica *f* no compasso 14.

Neste ponto, flautas, oboés e contrabaixos somam-se ao tecido orquestral para reforçar a cadência sobre o I grau de Lá menor no primeiro tempo do compasso 14, que progride no segundo tempo para o acorde napolitano ($\flat$ II) da mesma tonalidade. Essa súbita tensão harmônica e dinâmica reforça a dramaticidade do clímax vocal e dramatúrgico, encapsulando o conflito da cena.

*Ante-sala de uma casa pobre, de mulheres que fazem aborto.
Alma, em um divã, suplica a Mauro. Ele, impassível, fumando.*

1 Andante

Clarinete 1-2 in Sib

Fagote 1-2 *ppp*

Alma

(Falado): "Que bom ter um filhinho teu". Um fi - lhi - nho teu Que bom ter um fi - lhi-nho Um fi - lhi-nho teu

9

Fl.1-2 *f*

Ob.1-2 *f*

Cl.1-2 in Sib

Fag. 1-2

Timp.

Pr. G.C. *ppp*

Alma *f* *cresc.....* *f*

um fi - lhi - nho teu Dei - xa dei - xa dei - xa e - le vi - ver

VI. 1 *cresc.....* *f*

VI. 2 *cresc.....* *f*

Vla. *cresc.....* *f*

Vc. *cresc.....* *f*

Cb. *cresc.....* *f*

No compasso 18, sob uma nova marca de andamento, *Allegro moderato*, flauta e clarinete em trêmolo, somados aos violinos II, violas e violoncelos também em trêmolo, irrompem em dinâmica *fp*, instaurando uma atmosfera agitada e tensa sobre a harmonia de Fá# menor. É nesse contexto de inquietação que Mauro, personagem silenciosa ao longo de quase toda a ópera, realiza sua única intervenção vocal. Perpetrador da maior parte das violências sofridas por Alma ao longo da narrativa, Mauro é intencionalmente privado de voz — uma escolha expressiva de Claudio Santoro que destaca a centralidade do ponto de vista de Alma: ela canta em 15 das 19 cenas da ópera.

A linha vocal de Mauro, iniciada no compasso 19 com a frase “*Tem certeza de que é meu?*”, é reforçada pelo fagote, que dobra a melodia e acrescenta corpo e cor ao timbre de barítono, acentuando o caráter masculino, denso e inquisitivo da personagem Mauro. Em contraste, a resposta de Alma, no compasso 27 — “*De quem pode ser?*” — ocorre sobre a harmonia de Ré maior e é dobrada pela flauta na oitava aguda do instrumento. Esse recurso orquestral ilumina a enunciação de Alma, cantada na região média da tessitura de mezzo-soprano, conferindo-lhe brilho e delicadeza, ao mesmo tempo em que reforça o caráter feminino e a urgência emocional de sua resposta. A oposição entre as duas personagens, evidenciada pela escolha de orquestração e mesmo pela harmonia, contribui para a construção simbólica dos papéis de gênero na dramaturgia musical desta cena.

O diálogo entre as personagens, no qual Mauro defende o aborto enquanto Alma resiste a essa imposição, evolui gradualmente para uma forma de dueto que dramatiza musicalmente o conflito entre os dois a partir da oposição direta entre as frases “*Não quero*” — de Alma — e “*Mas eu quero*” — de Mauro.

Allegro Moderato

15

Fl.1-2 *f*

Ob.1-2

Cl.1-2 in Sib *f*

Fag. 1-2

Trb. 1-2 *fp*

Timp. *f*

Hp

Alma
vi - ver vi - ver

Mauro
Tens cer - te - za de que é

Vi. 1 *p*

Vi. 2 *p* *fp*

Vla. *p* *fp*

Vc. *p* *fp*

Cb. *p* *pizz.*

22

Fl.1-2

Cl.1-2
in Sib

Cl.Bx
in Sib

Fag.
1-2

Hr.1-2
in Fa

Trb.
1-2

Alma

Mauro

VI. 2

Vla.

Vc.

pp

pp

fp

fp

De

meu? Tem cer - te - za de que é meu?

28 (Sve)

Fl.1-2

Cl.1-2
in Sib

Cl.Bx
in Sib

Trb.
1-2

Alma

Mauro

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

pp

pp

1º

quem de quem po - de ser de quem

tem cer - te - za de que é meu

O dueto do conflito entre Alma e Mauro culmina em um clímax dramático no compasso 59, sob a nova marca de andamento *Più Allegro*. Neste compasso, o *tutti* orquestral irrompe com um *ff* súbito: as cordas em trêmolo violento, os metais com presença incisiva e as madeiras — piccolo, flautas, oboés, corne inglês e clarinetes — articulando um motivo rítmico e melódico de forte personalidade. Essa textura densa e agressiva traduz musicalmente a força coercitiva com que Mauro obriga Alma a seguir adiante com o aborto. No compasso 61, um *diminuendo* progressivo na orquestra conduz a uma transição para um tempo *Meno mosso*, sobre o qual Alma, em desespero, profere: “*Eu morro disso*”. A orquestração torna-se então drasticamente reduzida, acentuando a fragilidade da personagem. Nos compassos 62 e 63, apenas oboés e fagotes sustentam o acompanhamento harmônico com um ritmo em síncope, junto a um pedal grave de tuba em *pp*. Entre os compassos 64 e 67, o acompanhamento sincopado — sobre o II grau de Dó menor no compasso 64 e sobre o VII grau diminuto de Dó menor entre os compassos 65 e 67 — passa a ser realizado por clarinetes e fagotes, com um rulo de tímpano também em *pp*, mantendo a tensão da cena.

É sobre a sílaba “dis” da palavra “disso” — referência direta ao aborto — que Alma entoia um melisma ascendente entre os compassos 65 e 67. A escrita melismática é excepcional na parte vocal de Alma, uma vez que Claudio Santoro, em geral, privilegia uma declamação silábica, de caráter mais direto. A presença desse melisma pontual, portanto, adquire um peso expressivo singular, uma vez que ele intensifica o sofrimento da personagem e o caráter lamentoso de sua enunciação, convertendo em gesto vocal ornamentado aquilo que, no plano dramatúrgico, constitui o momento mais íntimo e dilacerante de sua trajetória.

Após a passagem melismática de Alma, instaura-se um tempo *Lento* nos compassos 68 e 69, marcado por uma atmosfera de recolhimento e resignação. Sobre uma textura rarefeita das cordas (sem contrabaixos) com surdina e em dinâmica *pp*, sob a indicação *espressivo*, é apresentada uma progressão harmônica de quatro acordes. O primeiro corresponde ao IV grau de Dó menor, ao qual se seguem três acordes gerados pela movimentação cromática descendente das vozes. No compasso 68, o violino I, com ritmo regular de colcheias, delineia uma linha descendente pontuada por saltos de sexta menor e maior, e no compasso 69 por saltos de sétima menor e maior. Essa escrita melódica, marcada por intervalos

disjuntos e direção descendente, reforça a sensação de resignação forçada de Alma. A densidade expressiva da passagem e a artesanaria com que é construída é um exemplo do refinado domínio da manipulação harmônica por parte de Claudio Santoro.

[illegible]

[illegible]

Alma e Mauro entram no quarto para fazer o aborto. No compasso 90, os violinos introduzem um empilhamento de quintas justas sobre as notas A e E. No compasso 91, essa base harmônica é reforçada por pedais nas violas, violoncelos e contrabaixos, também sobre as notas A e E, construindo uma textura estática e ressonante. À esse tecido sonoro contido de dinâmica *pp*, somam-se intervenções sutis de vibrafone — um por compasso — e uma figuração oscilante do clarinete em *ppp* articulando o cromatismo F3–E3 a cada compasso. Sobre essa atmosfera delicada e rarefeita, que se prolonga do compasso 91 ao 96, a harpa executa um ostinato em estilo de sino (*cloche*), marcado por semínimas regulares sobre as notas A2–B2–C3–D3 a cada compasso. A superposição desses elementos cria uma sensação de suspensão temporal, como se o tempo fosse interrompido, ou dilatado. No entanto, essa aparente estase é ritmicamente pontuada pela harpa, cuja regularidade evoca o toque ritual de um sino, funcionando como marcador inexorável do aborto que está em curso. Essa passagem, ao mesmo tempo etérea e

ENTORPECIDA, ALMA DELIRA

A quinta cena do Ato II inicia-se com uma intervenção do coro, que, na ópera *Alma*, reforçamos, assume a função de um coro trágico grego, comentando as ações e estados emocionais das personagens. Neste trecho, aparecem apenas as vozes masculinas — tenores e baixos — em um discurso marcado pela indicação *falado-ritmado*. A prosódia é construída por meio de uma divisão silábica regular, em ritmo de colcheias e sem altura definida, eliminando o contorno melódico e conferindo ao discurso uma objetividade cortante, quase marcial — reforçada pelo andamento *Andante* marcado para o trecho. O coro anuncia que “*Mauro apareceu*” e que, em Alma, “*voltava-lhe aquela tristeza*”, sugerindo que a presença do amante provoca nela um estado emocional depressivo.

A escolha do compositor em empregar exclusivamente vozes de tenores e baixos nesse momento evidencia a dominância da presença masculina, em contraposição ao subjugamento da personagem feminina. No compasso 8, ao final da intervenção do coro — marcada pelo aspecto marcial e rígido — os violinos I introduzem um novo motivo melódico em legato, de contorno sensual e sinuoso, delineado pelas notas Ré ♭ –Dó–Ré ♭ –Mi ♭ –Ré ♭ , acompanhado da indicação de *crescendo* em direção ao compasso 9. Esse gesto melódico, marca a entrada de Alma em cena e anuncia a subjetividade da personagem feminina.

A partir do compasso 9, que acrescenta a indicação *con motto* ao andamento *Andante* precedente, até o compasso 11, observa-se uma orquestração reduzida às cordas (com a exclusão dos contrabaixos), cuja escrita é atonal, fundamentada na geração de harmonias por meio da movimentação cromática descendente das vozes — procedimento anteriormente já explorado por Claudio Santoro. É sobre esse pano de fundo musical que se desenvolve a ação de Alma: ao entrar em seu quarto, ainda na penumbra, ela acende a luz e fecha portas e janelas.

No quarto de Alma (na penumbra enquanto o coro fala)

1 Andante
falado - ritmado

Tenor

Côro

Baixo

Mau-ro a - pa-re-ceu Vol-ta - va-lhe a - que-la-tris-te - za Mau-ro le - vou - a pa-ra jo -

Mau-ro a - pa-re-ceu Vol-ta - va-lhe a - que-la-tris-te - za Mau-ro le - vou - a pa-ra jo -

5

T.

Côro

B.

VI. 1

gar pô quer nu - ma ca - sa bai - xa e i lu mi na da da Pon - te - Gran-de

gar pô quer nu - ma ca - sa bai - xa e i lu mi na da da Pon - te - Gran-de

p

*(Alma entra no quarto, que está na penumbra;
acende a luz; fecha as janelas e as portas)*

9 Andante con Motto

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1-2
in Sib

Fag.
1-2

Hr. 1-2
in Fa

Hr. 3-4
in Fa

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

Cb.

1°

3

3

3

3

Nesse ambiente dramático de recolhimento e privacidade da personagem, a partir do compasso 19, as cordas em trêmolo, acompanhadas da indicação de crescendo no compasso 20, sustentam um acorde de Lá maior com baixo na sétima maior, apresentado em posição fechada. Essa configuração harmônica gera a dissonância do intervalo de segunda menor entre as notas G# e A no baixo. Assim, a tríade maior — tradicionalmente associada à estabilidade — é tensionada por uma dissonância no grave que contribui para o clima de suspensão emocional da cena.

Sobre essa base harmônica, um solo de violino desenha um gesto melódico oscilante — um arco ascendente-descendente no registro agudo — seguido por uma figura escalar ágil que conduz a um ponto culminante sobre a corda dupla G#4–G#5 no compasso 21. O movimento ascendente aqui simboliza o estado de alienação de Alma, no momento em que a personagem mergulha em um estado de fuga da realidade, conforme sugerem as indicações dramatúrgicas "*Alma toma alguma coisa*" e "*Alma deita-se na cama e começa a sonhar*".

Na sequência do crescendo no compasso 20, os violoncelos e contrabaixos atacam, em *p* súbito, a nota C#1, enquanto o violino solo alcança um ponto culminante em corda dupla com as notas G#4–G#5, igualmente em *p* súbito. Entre esses dois registros extremos — uma quinta justa entre o grave dos baixos e o agudo do violino — a harpa, em um registro intermediário, realiza três arpejos da tríade de Lá menor. Esse gesto pontua a transição para um novo ambiente expressivo: do noturno, do sonho, do delírio e do sobrenatural. A simultaneidade do pedal grave na nota C# nos baixos, do violino solo na nota G# e dos arpejos da harpa sobre uma tríade de Lá menor cria uma ambiguidade modal significativa, produzindo uma instabilidade perceptiva entre as modalidades maior e menor — um espaço harmônico flutuante que reforça o caráter onírico da cena.

3/4

(Alma toma alguma coisa)

Triângulo

(Alma deita-se na cama e começa a sonhar)

Crotalos

1º Solo

p subito

Entre o compasso 22 e 53 instaura-se a atmosfera do delírio de Alma sob a indicação *Molto Lento e tempo libero - quase aleatório* em uma dinâmica geral muito sutil entre o *pp* e o *ppp*. A harmonia ao longo da passagem é bastante estável sobre Lá menor harmônico. Os enunciados de Alma e do coro apresentam-se de forma descontínua e fragmentada, o que contribui para a construção de uma incoerência discursiva característica do delírio. No compasso 27, sob as indicações “*Tempo bem livre*” e “*voz de embriagada, meio dormindo*”, Alma declara, em um estilo falado-cantado: “*que moleza gostosa*”, sugerindo que a tristeza vivenciada após o encontro com Mauro é momentaneamente dissolvida por um estado de torpor e relaxamento, possivelmente induzido por algum entorpecente.

No compasso 30, o coro, em formação a três vozes (SCT), enuncia: “*uma vertigem fria subindo*”. Já no compasso 32, Alma, agora em *Sprechgesang* — modo de vocalização que combina contorno melódico e declamação expressiva — profere um enunciado pouco coerente: “*O homem de preto era cor de cinza*”. No compasso 36, o coro a quatro vozes (SCTB) reafirma o estado vertiginoso da personagem: “*uma vertigem boa que a leva*”. No compasso 41, Alma encontra-se ainda mais desorientada: “*passarinho pia, pia, caras, caras*”. A fragmentação verbal se intensifica ainda mais no compasso 45, quando o coro declara: “*a moleza amarela que a abraça, que a leva, que a sufoca*”. Por fim, no compasso 49, o conjunto completa o quadro onírico com: “*As caras desfilam e sobem sem barulho*”.

Alguns recursos composicionais são mobilizados com o objetivo de estruturar o ambiente onírico que permeia essa seção da obra. O primeiro a ser destacado é a inserção de música eletrônica gravada ao longo da passagem, o que acrescenta uma nova camada tímbrica ao conjunto orquestral e contribui decisivamente para a construção de uma ambiência que transcende o plano do real e do material. A música para alto-falantes — também denominada música acusmática — caracteriza-se, por definição, pela ausência de uma fonte sonora visível e pela dissociação entre som e gesto instrumental. Trata-se de uma música que se emancipa da corporeidade da execução e da necessidade de produzir som *in tempore*, o que a torna especialmente eficaz na evocação de estados psíquicos alterados, como o delírio e o sonho.

Outro recurso expressivo empregado para a construção do ambiente onírico é o uso da celesta, cujo timbre etéreo e cintilante evoca uma sonoridade mágica. A

celesta executa um ostinato baseado na alternância entre duas formações acordais tal como sinos (*cloches*), que funcionam como vetores de estabilidade harmônica em torno de Lá menor. Ao mesmo tempo, a harpa realiza glissandos ascendentes e descendentes, utilizando as mesmas notas presentes na harmonia delineada pela celesta, reforçando o colorido tímbrico e a atmosfera de suspensão.

A percussão desempenha também um papel essencial nessa construção, com o emprego de instrumentos como triângulo, prato, gongo pequeno, tamtam, crotales, glockenspiel e vibrafone, todos executados em dinâmicas extremamente suaves (*pp* ou *ppp*). Suas intervenções rítmicas, cuidadosamente posicionadas em diferentes partes dos compassos, contribuem para a desestabilização métrica e conferem à passagem um caráter pontilhista e rarefeito.

Além disso, o uso de microfonação do coro permite a criação de efeitos de eco, que diluem sua presença física no espaço cênico. Esse tratamento sonoro insere as vozes corais em um plano de virtualidade, fazendo-as soar como vozes incorpóreas — um recurso que reforça o mergulho da personagem em um estado alterado de consciência.

Molto Lento e tempo libero - quase aleatório

20

Pr. G.C.

Triângulo

Prato

W.B. Gong

Tamb.

Gongo peq

Tamtam

Crot.

Crotalos

Glock.

Glock. Tamb.

(Alma deita-se na cama e começa a sonhar)

(Música eletrônica gravada) - Dois alto falantes no poço da orquestra - Mixar o fundo com diálogo

Tape

Vibrafone

Xlf. Vbf.

Cel.

Hp

Microfone para efeito de eco para o Côro

Para a composição desse ambiente de suspensão e irrealidade, o compositor explora também o emprego dos instrumentos de madeira. Nos compassos 26 e 27, o piccolo e três flautas realizam ondulações melódicas cromáticas em fusas, o que confere à textura um caráter flutuante e ágil. Essas ondulações evoluem em trêmolos que intensificam a sensação de instabilidade e leveza. Nos compassos 29 a 31, essas ondulações melódicas são retomadas pelo mesmo grupo de flautas e piccolo com o reforço de três clarinetes e clarone, mas agora com uma modificação rítmica — o que antes era articulado em grupos de oito fusas por tempo passa a ser organizado em três tercinas de semicolcheia (nove notas por tempo), densificando o movimento e contribuindo para uma percepção mais fragmentada e acelerada do fluxo sonoro.

As cordas também desempenham um papel fundamental na construção da atmosfera. A partir do compasso 22, os violoncelos sustentam um pedal agudo em harmônico natural, explorando o timbre etéreo característico dessa técnica de execução.

Nos compassos 27 e 28, os violinos I e II, sob a indicação *com sordina e ponticello*, executam em cordas duplas ondulações melódicas com nove semicolcheias por tempo, conferindo à textura um caráter ágil, flutuante e fantasmagórico.

Nessa mesma linha, nos compassos 39 e 40, os violinos I e II continuam a tocar com surdina, articulando cordas duplas que formam estruturas harmônicas rápidas, enquanto as violas realizam trinados, intensificando a densidade e o brilho da textura superior.

VI. 1 *sord.* *pp*

VI. 2 *sord.* *pp*

Vla. *tr* *pp*

Entre os compassos 45 e 47, violinos e violas sustentam notas agudas em harmônicos, enquanto violoncelos e contrabaixos realizam glissandos ascendentes em trêmolos sob a indicação *sempre ponticello*. Nos compassos 48 e 49, essa articulação dos registros graves é retomada por violinos e violas, cuja nota final do glissando é executada também como harmônico — recurso que reforça a ideia de suspensão e a natureza etérea do ambiente musical e dramático.

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc. *sempre ponticello* *harm. e ponticello*

Cb. *gliss.* *ponticello* *sempre ppp* *harm. e ponticello*

VI. 1 *ponticello*

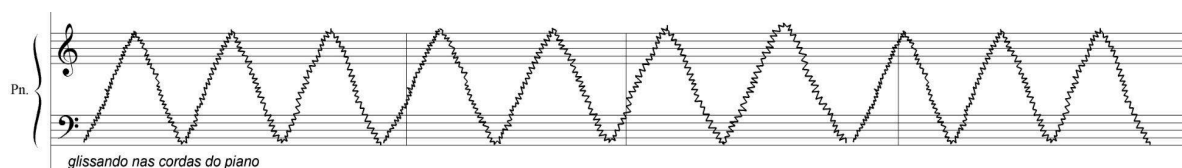
VI. 2 *ponticello*

Vla. *ponticello*

Vc. *ponticello*

Cb. *ponticello*

Nos compassos 36 e 41, a entrada do piano por meio de uma escrita não convencional contribui para intensificar a atmosfera onírica dessa cena. Acompanhando o gesto de arpejo ascendente-descendente, aparece a indicação *glissando nas cordas do piano*, propondo uma exploração direta do interior do instrumento por meio do contato físico com as cordas. Afastando-se da lógica de exploração harmônico-melódica tradicional, o piano é explorado timbristicamente produzindo um som ao mesmo tempo etéreo, noturno e ameaçador.



Reminiscências da fase Avant-garde de Claudio Santoro

A presença do tape (música eletrônica gravada) e da técnica estendida no piano são exemplos de reminiscências da fase vanguardista (1966–1977) de Claudio Santoro, quando o compositor se engajou em uma abertura à exploração de meios eletroacústicos e de recursos da música experimental como os glissandos, clusters, quartos de tom, multifônicos e técnicas estendidas. É nessa fase que Santoro também incorpora princípios de aleatoriedade, indeterminismo, improvisação e notação proporcional.

(...) Na música chamada pós-serial, foram introduzidos novos conceitos de som, pesquisas do som não como um elemento isolado, mas como um elemento timbrístico. Então, ele não é mais resultado apenas de uma série harmônica ou de uma construção, de um complexo que foi estabelecido até o fim do serialismo, mas sim uma complexidade de função de sons. Não tem mais sentido a classificação desses sons separadamente, mas a classificação da resultante desses conjuntos de sons. (SANTORO, 1976 apud SOUZA, 2003, p. 83-84)

As criações de Santoro em sua fase vanguardista surgem no contexto de sua estadia em Berlim Ocidental, quando o compositor, com bolsa do governo alemão, pôde ter acesso a recursos técnicos de que os compositores brasileiros não dispunham na época (Mariz, 1994, p. 44-45). Anteriormente à composição da ópera *Alma*, Claudio Santoro já havia buscado aliar meios eletroacústicos, como fitas

magnéticas, com instrumentos acústicos em obras como *Ciclo Brecht* e as *Mutationen*.

O onírico como deformador da realidade

O torpor em que Alma mergulha nessa cena instaura um ambiente dramatúrgico e musical marcadamente onírico, que se configura como uma manifestação situada fora da realidade empírica. Esse tipo de atmosfera — entre o devaneio e o delírio — remete a um universo onde as fronteiras entre o real e o imaginário se dissolvem. Trata-se de uma categoria estética recorrente nas artes, frequentemente associada ao mundo da noite, dos sonhos e da irracionalidade, elementos que evocam o universo do fantástico e do surreal. Numerosos artistas recorrem a esse tipo de linguagem justamente para explorar estados alterados de percepção, experiências psíquicas e simbólicas, ou ainda para acessar camadas mais profundas da subjetividade humana.

Ao tratar do registro fantástico, Caillois (1966) afirma:

O feérico é um universo maravilhoso que se adiciona ao mundo real sem lhe causar dano nem destruir sua coerência. O fantástico, ao contrário, manifesta um escândalo, uma ruptura, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real. Em outras palavras, o mundo feérico e o mundo real se interpenetram sem choque nem conflito. Sem dúvida, obedecem a leis diferentes. Mas (...) com o fantástico surge um novo desconcerto, um pânico desconhecido.

(...) No fantástico, o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal. O prodígio torna-se aí uma agressão proibida, ameaçadora, que quebra a estabilidade de um mundo cujas leis eram até então tidas como rigorosas e imutáveis (Caillois, 1966, p. 6).⁴⁶

Roger (2011), em sua tese *Do imaginário noturno às músicas da noite: o exemplo da França por volta de 1900* contextualiza o fantástico para inscrevê-lo em um quadro musical:

⁴⁶ Tradução deste autor. *Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féérique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit. Ils obéissent sans doute à des lois différentes. Mais (...) avec le fantastique apparaît un désarroi nouveau, une panique inconnue. (...) Dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables.*

É preciso antes compreender o vínculo que une o fantástico ao imaginário noturno. Em primeiro lugar, sabe-se que o fantástico se baseia na noção psicológica do 'outro', duplo negativo de si mesmo, que pode se manifestar em um relato sob as formas mais diversas. Trata-se, por exemplo, da figura clássica do Duplo, do fantasma ou ainda da criatura zoomórfica. Ora, vimos (...) que a noite favorece justamente o surgimento do 'outro' e que se pode mesmo, assim, deduzir um tipo particular de música noturna [e também] precisar que a noite, quando evocada no gênero fantástico, o é sempre em sua face negativa, como potência ameaçadora (Roger, 2011, p. 263).⁴⁷

(...) À primeira vista, é possível encontrar na música traços dessa experiência de limite provocada pelo fantástico, notadamente através do uso de instrumentos raros ou incomuns, ou ainda pela escolha, na escrita instrumental, de registros extremos — no grave ou no agudo. O exemplo mais célebre continua sendo, sem dúvida, o uso dos trombones na cena noturna da aparição do Comendador em *Don Giovanni*, de Mozart (Roger, 2011, p. 265).⁴⁸

⁴⁷ Tradução deste autor. *Il faut déjà comprendre le lien qui unit le fantastique à l'imaginaire nocturne. Tout d'abord, on [sait] que le fantastique se fonde sur la notion psychologique de l'« autre », double négatif de soi, qui peut se manifester dans un récit sous les formes les plus diverses. Il s'agit par exemple de la figure classique du Double, de celle du revenant ou encore de la créature zoomorphe. Or, on a vu (...) que la nuit favorisait justement l'apparition de l'« autre » et que l'on pouvait même, ainsi, en déduire un type particulier de musique nocturne [et également] préciser que la nuit, lorsqu'elle est évoquée dans le genre fantastique, l'est toujours dans son versant négatif, comme puissance menaçante.*

⁴⁸ Tradução deste autor. (...) *À première vue, il est possible de retrouver en musique des traces de cette expérience des limites que provoque le fantastique, notamment à travers l'emploi d'instruments rares ou inusités ou bien à travers le choix, dans l'écriture instrumentale, de registres extrêmes, dans le grave ou l'aigu. L'exemple le plus célèbre restant sûrement l'utilisation de trombones pour la scène nocturne de l'apparition du Commandeur dans le Don Giovanni de Mozart.*

GRÁVIDA NOVAMENTE, ALMA É VIOLENTADA PELO PAI DE SEU FILHO

Ainda na quinta cena do Ato II, tendo Alma adormecido delirante após um episódio de entorpecimento, em uma fermata nos compassos 81 e 82, sobre uma harmonia de Dó# menor, estabelece-se uma atmosfera rarefeita: uma flauta sustenta um trilo em torno da nota C#4, acompanhada por um rulo suave de gongo pequeno e vibrafone também sobre a nota C#4, todos em dinâmica *pp*. Este pedal cria um pano de fundo estático e misterioso, sobre o qual a luz aumenta suavemente sugerindo o nascimento de um novo dia no quarto de Alma. Neste momento, Mauro entra em cena com delicadeza. Alma, que desperta, levanta-se da cama e declara: “*Estou grávida*”. A escolha da fala em lugar do canto para essa declaração de Alma sublinha o caráter direto e inegociável do enunciado, marcando uma inflexão na narrativa musical e dramática.

Na sequência imediata, no compasso 83, a textura orquestral se adensa de maneira abrupta: simultaneamente ao ataque percussivo incisivo de tímpano, gongo e xilofone, os violinos I e II atacam a nota C# em dinâmica *fff*. Ao mesmo tempo, as quatro trompas (com surdina *bouché* — o que lhes confere um timbre metálico e ameaçador), dois trombones e as violas executam em uníssono as notas C3 e D3, também em *fff*. A combinação desses elementos gera um agregado dissonante formado pelas notas C–C#–D, o qual é ainda exposto de forma melódica pelo vibrafone.

Nesse ponto aparece a indicação de ação dramática “*Mauro esbofeteia e joga Alma no chão*”. Sob a indicação de andamento *Vivo - dramático* a partir do compasso 84, quase a totalidade do *tutti* orquestral é empregado por Claudio Santoro para sublinhar o caráter violento e conflituoso da cena.

Para a cena de violência que se desenvolve entre os compassos 84 e 106, cinco estruturas musicais se mostram determinantes na construção do ambiente dramático. A primeira delas se estabelece logo a partir do compasso 84: um motivo cromático que atua como ostinato ao longo da passagem, executado ritmicamente por colcheias, ora em *staccato*, ora com acento. Esse motivo é predominantemente apresentado pelo núcleo formado pelos três trombones e pelo naipe de violoncelos. Seu caráter cromático, tessitura grave, articulação incisiva e repetição insistente conferem a esse motivo um caráter masculino e ameaçador, sugerindo musicalmente a presença dominante e violenta de Mauro.

Essa primeira estrutura é acompanhada por uma segunda, que consiste em um pedal sobre a nota $Mi \flat$, executado pela tuba, pelos contrabaixos, pela mão esquerda do piano e pelo tímpano. Esse pedal é articulado de maneira ritmicamente sincopada, o que contribui para a desestabilização métrica da passagem e acentua a sensação de tensão. Do ponto de vista harmônico, a simultaneidade entre o motivo cromático da primeira estrutura e o pedal sobre $Mi \flat$ da segunda estrutura não sugere, entre os compassos 84 e 87, a consolidação de uma tonalidade funcional clara, apesar da polaridade centrada em $Mi \flat$. A partir do compasso 88, contudo, a harmonia é completada com outras alturas que tornam possível a análise de um acorde de sétimo grau meio-diminuto da tonalidade de $Si \flat$ maior ou menor. Essa cor harmônica, ambígua e instável, será mantida ao longo de toda a passagem de violência, contribuindo para a atmosfera de ameaça latente.

Uma terceira estrutura constitutiva desta passagem de violência é formada por ataques curtos e incisivos, realizados simultaneamente sobre as notas $Si \flat$ e $Dó \flat$ — intervalo de segunda menor — na região aguda da orquestra. Esses ataques são executados pelas madeiras, pelos trompetes, glockenspiel, vibrafone, e pelos violinos, reforçados por golpes de prato com baqueta. Tais ataques funcionam como incisões que atravessam agressivamente a textura orquestral, por exemplo, no terceiro tempo dos compassos 85 e 86, e no quarto tempo do compasso 87. Destaca-se, ainda, o tratamento da nota $B \flat_4$ que nas partes de piccolo, flautas e clarinetes é antecidida por uma apogiatura dupla rápida, composta por fusas sobre as notas $G\sharp-A$, o que intensifica o gesto musical de caráter cortante tal como um golpe de chicote.

A quarta estrutura a ser destacada, observada pela primeira vez a partir do compasso 89, na região aguda das madeiras, trompetes e violinos, com reforço tímbrico de rulo de prato, é um motivo caracterizado pelo ataque de notas longas iniciado em contratempo, com indicação dinâmica *ffp* seguida de um *crescendo*, geralmente sobre a nota $G\sharp$ e resolvendo em um salto ascendente. Esse motivo carrega um forte senso de urgência: a combinação entre o ataque fora do tempo forte, a oscilação dinâmica em *crescendo* e o salto ascendente gera uma figura sonora que remete a uma sirene, evocando simbolicamente a ideia do conflito de dimensão policial apresentado nessa cena. Do ponto de vista harmônico, esse motivo se configura como uma dissonância em relação ao campo sonoro estabelecido pelas estruturas anteriores — especialmente ao acorde de VII grau

meio-diminuto de Si $\flat$ maior/menor sobre o baixo-pedal de Mi $\flat$ — funcionando, assim, como uma fricção harmônica a uma certa estabilidade já construída, contribuindo para a atmosfera de agressão.

Como quinta estrutura relevante para a organização deste trecho, observa-se, no compasso 92, a introdução de uma figuração que remete à *tirata* já presente em cenas anteriores de violência na ópera *Alma* — uma célula melódica ágil em semicolcheias, de caráter incisivo e articulada em *détaché*. Executada em *fff* pelas cordas, fagotes, contrafagote e piano, essa figura atua como elemento de articulação estrutural da passagem ao mesmo tempo em que conserva o caráter conflituoso, voraz e violento da cena.

(A luz aumenta no quarto de Alma
comose nascesse um novo dia.)

78 *rall.*

Fl.1-2

Cl.1-2
in Sib

Fag.
1-2

W.B.
Gongo
Tamb.

Xlf.
Vbf.

Gongo peq

Vibrafone

pp *poco* *pp*

pp *c/ vibrato* *poco* *pp*

Alma

(Mauro chega e entra de mansinho.
Alma levanta da cama.

Alma: (falado): "Estou grávida".

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ppp

ppp

ppp

Vivo - dramático

83

Picc. *ff*

Fl. 1-2 *ff*

Ob. 1-2 *ff*

C.L. in Fa *ff*

Cl. 1-2 in Sib *ff*

Hr. 1-2 in Fa *ff* *bouché*

Hr. 3-4 in Fa *ff* *bouché*

Trp. 1-2 in Do *ff*

Trp. 3-4 in Do *ff*

Trb. 1-2 *ff*

Trb. 3 *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

Pr. G.C. *ff*

Gongo *ff*

W.B. *ff*

Gongo Tamb. *ff*

Agogô Tamb. *ff*

Xilf. *ff*

Vbf. *ff*

Pn. *ff*

Alma

"Sim, estou grávida." (Mauro esbofeteia e joga Alma no chão)

VI. 1 *ff*

VI. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

88

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

C. 1 in Fa

Cl. 1-2 in Sib

Fag. 1-2

C. Fag.

Hr. 1-2 in Fa

Hr. 3-4 in Fa

Trp. 1-2 in Do

Trp. 3-4 in Do

Trb. 1-2

Trb. 3

Tuba

Timp.

Pr. G. C.

Crot.

Agogô Tamb.

Xlf. Vbf.

Pn.

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Entre os compassos 100 e 106, a passagem marcada pela violência é acompanhada da indicação de *diminuendo poco a poco*, o que gradualmente reduz a tensão musical. A ausência de uma resolução harmônica nesse trecho reforça o caráter suspenso da cena, que culmina com a presença de uma *fermata* sobre a barra de compasso entre os compassos 106 e 107. Nesse momento, a música cessa, instaurando uma pausa dramática.

No compasso 107, sob a indicação de andamento *Lento*, um arpejo da harpa desencadeia a entrada das cordas (exceto os contrabaixos), em *pp*, sobre um acorde com nona do II grau de Lá $\flat$ maior, apresentado em sua terceira inversão — o que lhe confere um intervalo de segunda maior no baixo. Sobre essa textura rarefeita e instável, marcada ainda pela indicação *recitativo (sofrido)*, Alma expressa, vulnerável e em sofrimento, que sua cabeça está dolorida.

No compasso 108, sob a súbita mudança de andamento para *Vivo*, reaparece a *tirata* de caráter ágil, construída em semicolcheias, executada pelas cordas, piano, fagotes e contrafagote. Esse motivo impulsiona uma transfiguração do estado emocional de Alma, que passa da vulnerabilidade de quem manifesta dor para um acesso de raiva. Essa mudança culmina em um quase grito da personagem, marcado pela indicação *Sprechgesang*, ao se dirigir à Mauro: “*Estúpido*”. Mais uma vez, o uso do *Sprechgesang* em momentos de enunciação furiosa da personagem confere ao conteúdo textual um caráter mais direto, próximo da fala, sem, no entanto, abrir mão da expressividade inerente ao canto.

Na sequência, surgem reminiscências do motivo cromático e ameaçador previamente identificado como a primeira estrutura constitutiva do ambiente de violência e associado à presença opressiva de Mauro. Essas reminiscências reaparecem em dinâmica *f* nos instrumentos de metal — trombones, tuba e tímpano — no compasso 109, somando-se a eles os trompetes no compasso 110. Simultaneamente, as cordas executam *pizzicati* em *ff*, intensificando o efeito dos instrumentos de metal. É nesse ambiente ameaçador que Alma profere, em tom de confronto: “*Gritarei até vir gente*”.

A partir do compasso 111, com algumas variações, retorna o material musical da seção de violência previamente apresentada entre os compassos 84 e 106, incluindo suas cinco estruturas características já identificadas. Esse retorno reforça a persistência da ameaça representada por Mauro. Nesse ponto, uma rubrica cênica

acompanha o caráter violento da música: “*Mauro salta, derruba Alma e tenta pôr o pé sobre o ventre de Alma. Ela debate-se e ele a larga desmantelada*”. A justaposição entre o gesto musical agressivo e a ação descrita pela rubrica evidencia a estreita relação entre música e dramaturgia.

107 Lento Vivo poco meno Vivo

Fag. 1-2 *ff*

C.Fag. *ff*

Trp. 1-2 in Do

Trp. 3-4 in Do

Trb. 1-2 *f*

Trb. 3 *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Hp

Pn. *Vivo poco meno Vivo*

recitativo (sofrito) rall. *(Sprechgesang)* *3*

Mi-nha ca-be-ça es - tá tão do - lo - ri - da Es - tú - pi - do gri-ta-rei a-té vir gen-te *ff* gri-ta-rei

VI. 1 *pp* *ff* *ff* *pizz.*

VI. 2 *pp* *ff* *ff* *pizz.*

Vla. *pp* *ff* *ff* *pizz.*

Vc. *pp* *ff* *pizz.*

Cb. *ff* *pizz.*

(Mauro salta, derruba Alma e tenta pôr o pé no ventre.
Ela debate-se e ele largando-a desmantelada)

111

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

C. I.
in Fa

Cl. 1-2
in Sib

Cl. 3
in Sib

Fag.
1-2

C. Fag.

Hr. 1-2
in Fa

Hr. 3-4
in Fa

Trp. 1-2
in Do

Trp. 3-4
in Do

Trb.
1-2

Tuba

Timp.

Pr.
G.C.

W.B.
Gongo
Tamb.

Xlf.
Vbf.

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

p

p

arco

arco

arco

arco

arco

Glock.

Xilofone

Sva

ALMA DESEJA DORMIR PARA SEMPRE, MAS TEM INSÔNIA

A expressão do sofrimento experienciado por Alma não se limita aos episódios explícitos de violência, mas também se manifesta de forma sutil e subterrânea, compondo a paisagem psicológica e interior da personagem. A ansiedade, a tristeza profunda e o sentimento de desamparo revelam marcas de uma violência que atua em camadas menos visíveis, mas igualmente devastadoras. Alma é explorada emocional e sexualmente por um amante que, além de tê-la forçado a um aborto, rejeita-lhe novamente ao descobrir uma nova gravidez — desprezando tanto ela quanto o filho que carrega. Soma-se a isso a não aceitação social e familiar de sua condição de mulher solteira e grávida, agravando seu isolamento e sofrimento.

Assim, o conjunto dessas violências são inscritas tanto no corpo quanto no pensamento da personagem. No início da segunda cena do Ato II da ópera, Alma expressa o desejo de dormir para sempre — um sintoma do impulso de aniquilação, da recusa à continuidade da existência. No plano físico, esse desejo se converte em insônia, uma contradição cruel: o corpo se nega ao repouso, enquanto a mente anseia por dissolver-se no esquecimento. Alma encontra-se, assim, aprisionada entre o desejo de escapar de uma realidade opressiva e uma realidade que se impõe incessantemente, sem permitir refúgio sequer no sono.

A introdução orquestral entre os compassos 1 e 4, marcada pelo andamento *Andante molto espressivo*, apresenta um conteúdo harmônico tonal, ainda que com alterações pontuais: sob um baixo que se desloca cromaticamente a cada compasso, nos compassos 1 e 2 observamos consecutivamente o I e III grau de Fá maior, seguindo o II grau de Fá maior nos compassos 3 e 4. Essa breve introdução acompanha o deslocamento de Alma em estado de aflição até a chegada em frente à sua casa. A textura orquestral — com os violinos I e II dobrando a melodia em um *cantabile* expressivo, os violoncelos e violas compondo arpejos em acompanhamento à melodia, e os contrabaixos e segundo fagote em semibreves cromaticamente ascendentes sobre as notas F–F#–G–G# — remete a um estilo pós-romântico, evocando compositores como Richard Strauss e Alban Berg, compositores admirados por Claudio Santoro. A música é intencionalmente bela e de assimilação mais imediata para o público, construída sobre um *pathos* que

delineia Alma em sua vulnerabilidade de vítima. A expressividade lírica desse trecho musical não suaviza sua dor, mas a torna sensível e comunicável.

1 **Andante Molto Expressivo** *Desce um telão mostrando a frente da casa de Alma* *rit.*

Fl. 1-2
Ob. 1-2
C. I.
in fa
Cl. 1-2
in Si $\flat$
Cl. Bx.
in Si $\flat$
Fag. 1-2
Hr. 1-2
in Fa
Alma
Vl. 1
arco
Vl. 2
arco
Vla.
arco
Vc.
arco
Cb.
arco

(Alma chega e canta)

O gesto ascendente sobre a escala de II grau de Fá maior acompanhada de um *crescendo* nos violinos, flautas e oboés no compasso 4, direciona a atenção para o conteúdo do que virá a partir do compasso 5: sob a indicação *quase recitativo*, Alma enuncia o desejo de dormir para sempre.

Nos compassos 5 e 6, essa declaração de Alma é acompanhada por uma sequência de três acordes executados pelos quatro trompetes em *pp*, os quais se movem cromaticamente em sentido descendente, criando uma atmosfera densa e sombria que reforça a gravidade do enunciado. O primeiro desses acordes, no compasso 5, é do V grau de Mi menor. O segundo, no compasso 6, é de 9^a da dominante de Mi bemol maior. O terceiro, também no compasso 6, é do II grau de La bemol menor. Uma progressão de acordes, ao mesmo tempo inesperada e

instável, que cria um terreno harmônico ambíguo e emocionalmente carregado, espelhando o colapso interno da personagem.

Nota-se ainda que os dois acordes nos trompetes no compasso 6 são acompanhados de uma indicação de acento, uma articulação que reforça musicalmente o conteúdo do enunciado de Alma afirmando “*sempre, sempre*”. A primeira enunciação de “sempre” já é afirmativa por si só, tendo cada sílaba da palavra consecutivamente sobre a nota C4. Já a reiteração da palavra “sempre”, como reforço retórico, é apresentada com a divisão silábica da palavra sobre as notas C4 e Db3 — C4 funcionando como uma *appoggiatura* resolvida sétima maior abaixo na nota Db3. O compositor se aproveita da propriedade expressiva da tensão do intervalo de sétima maior.

No compasso 7, sobre um acorde de 9ª da dominante de Mi menor em *pp* nas cordas em trêmolo, um gesto ágil em movimento descendente na flauta e clarinete desencadeia o conteúdo da enunciação de Alma, ainda em um estilo *quase recitativo*: “*mas o sono foge-me num galope*”. No compasso 8, sobre um acorde de 9ª da dominante de Si menor: “*faço imensas madrugadas...*”. E no compasso 9, sobre um acorde de VI grau de Mi bemol menor em primeira inversão, Alma completa: “*nulas*”. A palavra “nulas” é dividida silabicamente sobre as notas Bb3 e Eb3, um intervalo de quinta justa descendente que tem um caráter estável e conclusivo que funciona nesse contexto como um repouso cadencial que marca musicalmente o fim do trecho e indica dramaturgicamente a saída da personagem de cena.

5

Fl. 1-2 *p sub* *ppp* *p*

Ob. 1-2 *p*

Cl. 1-2 in Sib *p*

Trp. 1-2 in Do *mf pp* *pp*

Trp. 3-4 in Do *pp*

Alma *quase recitativo*
Se - pu - des - se dor - mir sem - pre sem - pre Mas o so - no fo - ge - me num ga - lo - pe

Vl. 1 *pp* *pizz* *pp*

Vl. 2 *pp* *pizz* *arco pp*

Vla. *pp* *pizz* *arco pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

8

Fl. 1-2 *rit. Allegro* *p*

Ob. 1-2 *p*

Cl. 1-2 in Sib *p*

Fag. 1-2 *p*

Trp. 1-2 in Do *sord. p*

Trb. 1-2 *sord. p*

Alma *rit. Alma sai de cena*
fa - ço i - men - sas ma - dru - ga - das nu - las

Vl. 1 *fp*

Vl. 2 *fp pizz p*

Vla. *fp pizz p*

Vc. *p fp*

Cb. *p fp*

ALMA É EXPULSA DO LAR FAMILIAR POR ESTAR GRÁVIDA

Na terceira cena do Ato III da ópera, Lucas, avô de Alma, encontra-se em seu quarto, tomado pela fúria após descobrir a gravidez da neta: “*Alma é indigna do meu obstinado amor*” (compassos 22 e 23). Alma, por sua vez, em seu quarto, se aflige temendo a reação do avô: “*o crime é ser solteira e deixar viver no meu âmago a centelha humana*” (compassos 36 a 39). O contraste entre os dois monólogos evidencia o conflito geracional e moral que permeia a cena, sendo intensificado já pela própria separação espacial dos personagens em cena.

No compasso 42, a entrada de Lucas no quarto de Alma, marcada por uma expressão raivosa e impulsiva, é musicalmente acompanhada por uma figuração escalar ascendente em tercinas nos violinos, violas, piccolo, flautas, oboés e clarinetes. Essa progressão inicia-se em dinâmica *p*, seguida por um *crescendo* que culmina no agudo em dinâmica *f* sobre o quarto tempo do compasso. O movimento ascendente da linha melódica, intensificado pelo *crescendo*, contribui para a construção de uma atmosfera de urgência e tensão emocional, refletindo o estado de ânimo do avô. O ponto culminante no quarto tempo do compasso, sustentada por uma fermata, cria um efeito de suspensão dramática importante. Esse ponto culminante é reforçado ainda pela entrada dos instrumentos de metais e pela indicação de um novo sinal de *crescendo* que indica o prolongamento da intensificação sonora em um caráter explosivo.

No compasso 43, o *tutti* orquestral cessa completamente. Essa pausa abrupta da massa sonora constitui um recurso dramatúrgico musical que intensifica por si só a tensão dramática. Nesse ponto surge a marca de andamento *Vivo*. A partir da interrupção brusca do efetivo orquestral, irrompe com ímpeto Lucas com raiva: “*Vá para a rua*”. Cada uma das intervenções de Lucas direcionadas à Alma é tratada musicalmente como um ato de violência verbal, ao qual a orquestra responde com gestos sonoros contundentes e incisivos. Por exemplo, essa primeira enunciação — “*Vá para a rua*” — é seguida de um ataque breve e acentuado em *ff*, executado por instrumentos graves: três trombones, tuba, contrafagote, contrabaixos e tambor grave. O resultado é um gesto sonoro seco e afirmativo, que reforça o impacto da fala de Lucas sobre Alma.

No compasso 44, a frase “*Procure caminho*” desencadeia formações escalares ascendentes em fusas ágeis nas cordas, articuladas em *legato* e

acompanhadas de um *crescendo*, conferindo à passagem um caráter *agitato*, de crescente tensão. No compasso 45, a afirmação “*Esta casa é minha*” é seguida por um ataque curto e acentuado, em dinâmica *f*, protagonizado pelo tímpano e pelos metais graves (três trombones e tuba), reiterando o caráter seco e autoritário da fala.

No compasso 46, Lucas reafirma a posse da casa com a frase “*Sempre foi minha*”. A palavra “minha” é dividida silabicamente em duas colcheias acentuadas, articuladas sobre um intervalo descendente de quarta aumentada (E2–B ♭ 1), configurando um gesto cadencial de caráter bastante assertivo. Essa enunciação desencadeia uma escala ascendente dobrada por violas e violoncelos, que culmina em um ataque enérgico, agora com um efetivo orquestral ainda mais denso: violinos, flautas, oboés e clarinetes em *ff*, duas trompas e quatro trompetes em *f*, além de percussão (woodblock e xylophone), como reflexo do aumento do grau de tensão e clímax dramático.

No compasso 47, a ordem “*Faça a sua mala*” é seguida de um acorde de VI grau de Ré menor com nona e décima-primeira em 3ª inversão em dinâmica *fp*, sustentado por flautas, oboés, corne inglês e clarinetes. Em seguida, na frase “*e desapareça*”, as duas últimas sílabas da palavra “desapareça” são articuladas como duas colcheias acentuadas, desenhando um intervalo de sexta maior descendente (F2–A ♭ 1). Esse novo gesto cadencial, ainda mais incisivo, conduz ao compasso 48, no qual se ouve mais um ataque seco e afirmativo, em *f*, por meio de instrumentos graves: trombone-baixo, tuba, tímpano, fagotes, contrafagote, violoncelos e contrabaixos.

A última enunciação de Lucas diante de Alma — “*a casa é minha*” — é acompanhada por violinos e violas que executam, em trêmolo, o mesmo acorde de VI grau de Ré menor anterior agora em estado fundamental atacado em dinâmica *fp* seguida de um *crescendo* dramático até o final da frase. A palavra “minha” volta a ser dividida silabicamente em duas colcheias com acento, ambas sobre a nota A2. Considerando que o papel de Lucas é interpretado por um baixo, essa nota situa-se na região mais aguda do registro vocal do cantor, conferindo ao canto uma coloração dramática intensa, de quase grito, que expressa o auge da raiva de Lucas. A sequência é interrompida por uma cesura indicada na partitura, que novamente impõe o silêncio absoluto e marca mais uma pausa dramática, reforçando a tensão acumulada no discurso e na música.

42

Vivo

Pic.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1-2 in Bb

Fag. 1-2

C. Fag.

Hr. 1-2 in F

Hr. 3-4 in F

Trp. 1-2 in D

Trp. 3-4 in D

Trb. 1-2

Trb. 3

Tuba

Timp.

T.P.

T.M.

W.B.

Xoc.

Meno

pp

ff

p

f

8va

Vivo

Alma

(Lucas entra no quarto de Alma raivoso)

Lucas

Com Raiva

f Vá pa-ra_a ru-a Pro-cu-re ca-mi-nho Es - - - ta ca-sa_ê mi - nha Sempre foi

8va

8va

Vivo

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

Vc.

Cb.

46

Fl. 1-2

Ob. 1-2

C. I.
in fa

CL 1-2
in Sib

Fag. 1-2

C. Fag.

Hr. 1-2
in Fa

Hr. 3-4
in Fa

Trp. 1-2
in Do

Trp. 3-4
in Do

Trb. 1-2

Trb. 3

Tuba

Timp.

W.B.
Xoc.

Xf.
Vf.

Alma

Lucas

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

Piu Lento

mi - nha fa - ça a su - a ma - la c de - sa - pa - re - ça a ca - sa é mi - nha.

W.B.

Xilo

rit.

p Sou

Sord.

pp

Sord.

pp

Sord.

pp

Sord.

pp

pizz

f

pizz

f

Marcando uma transição expressiva fundamental nessa cena, após a cesura que encerra a fala de Lucas, instaura-se no compasso 49 uma nova atmosfera musical. Se antes o ambiente da expressão de Lucas em fúria era marcado por agitação, virilidade e violência — sustentado pelos instrumentos graves, com predominância de metais e percussão —, agora, sob a indicação de andamento *Più Lento*, a textura musical se recolhe, tornando-se sutil e introspectiva, em consonância com o estado de vulnerabilidade de Alma. A partir do compasso 49, a métrica passa a ser ternária, reforçando a fluidez e a elasticidade da nova atmosfera. A orquestração é reduzida exclusivamente ao naipe de cordas, em dinâmica geral *pp*, com a indicação de surdina para violinos e violas, recurso que confere uma sonoridade velada, delicada e intimista às cordas. Trata-se de uma reconfiguração sensível da linguagem musical, que agora se alinha ao ponto de vista de Alma — é ela quem, finalmente, terá a palavra.

A harmonia que inaugura esta nova seção, a partir do compasso 49, é resultante da harmonia do compasso anterior — VI grau de Re menor. Sobre esse pano de fundo harmônico, os violinos I executam um ostinato em colcheias oscilando entre o semitom E3–F3, criando uma atmosfera estática, rarefeita, quase suspensa. É nesse ambiente que Alma, profundamente abatida, declara sua vulnerabilidade: “*sou uma coitada*”. Ao longo de toda sessão essa textura musical, marcada pela imobilidade e pela fragilidade, sustenta o canto sofrido e resignado da personagem. Apenas no compasso 59, no momento em que a voz recua, irrompe um breve solo de flauta — singelo e solitário — que ressoa quase como um eco da linha vocal de Alma, funcionando como um prolongamento emocional de seu desamparo.

A partir do compasso 61, um acorde de V grau de Mi menor instala-se nas cordas em forma de pedal em *pp*, sustentando-se até o compasso 64. Sobre esse ambiente rarefeito Alma profere, em tom resignado: “*Não tenho dinheiro / nem onde morar*”. A declamação de Alma se dá dentro de uma ambitus restrito a uma terça menor (F#3–G3–A3), o que limita deliberadamente o efeito expressivo da linha vocal corroborando ao estado de desolação e consternação da personagem, que culmina em lágrimas.

Seguindo o acorde de V grau de Mi menor, a sessão encerra-se no compasso 65 com uma inesperada cadência interrompida em Sol ♭ maior. Essa resolução

confere à harmonia um caráter suspenso e instável, espelhando o conflito interno de Lucas — o embate entre o rancor e a possibilidade do perdão: “*Talvez devesse perdoá-la*”.

51

Alma

u - ma coi - ta - da nim - guém sou - be me de - fen - der O que me

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

pp

56

Fl. 1-2

Alma

a - con - te - ceu é o re - sul - ta - do do meu de - sam - pá - ro

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

Cb.

62

Tuba

Alma

Não te - nho di - nhei - ro nem on - de mo - rar

(Lágrimas)

(Alma Vai se deitar)

Lucas

Tal - vez de - ves - se per - do - á - la.

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pp

Solo

Cola parte

ALMA ESPERA ANSIOSA PELA CHEGADA DO AMOR QUE JAMAIS VIRÁ

Na última cena da ópera (*Cena 3, Ato IV*), Alma, após romper com a relação abusiva que mantinha com Mauro — cafetão que a explorava psicológica e sexualmente —, envolve-se com João do Carmo, o telegrafista e poeta que, ao longo de toda a narrativa, expõe sua devoção amorosa por ela. Ciente do passado de prostituição de Alma, João do Carmo sucumbe ao ciúme quando a vê conversando com um homem, sem saber que se trata de seu primo, Alvelos, e não de um possível amante. Incapaz de suportar o que acredita ser uma traição, João do Carmo comete suicídio. Alma, alheia ao ocorrido, aguarda ansiosamente pela chegada do amado, numa expectativa que jamais será concretizada.

A partir do compasso 143, marcado com a indicação de andamento *Lento molto*, inicia-se uma atmosfera sonora rarefeita e suspensa, que dá forma musical ao estado emocional de Alma. Em um ambiente harmônico tonal — apesar da presença de alterações harmônicas —, as cordas (com exceção dos contrabaixos), tocando com surdina e em dinâmica *pp*, sustentam um acorde do IV grau de Mi menor. Sobre essa textura estática, a harpa introduz um ostinato de colcheias que oscila repetidamente entre o cromatismo B2–C3. Esse ostinato — “da espera” — que atravessará toda a cena final, sendo transposto e progressivamente transferido para outros naipes da orquestra, reforça a sensação de um tempo dilatado e opressivo. Nessa atmosfera, Alma com ansiedade anuncia a demora de João em uma declamação em estilo quase recitativo sobre a nota G3: “São onze horas”.

Entre os compassos 145 e 149, o ostinato da espera é momentaneamente interrompido, e o ambiente estático e rarefeito cede lugar a uma nova atmosfera expressiva, marcada pelo andamento *Più mosso* e pela indicação interpretativa *como recordando*. Nesse trecho, Alma abandona a fala contida em estilo recitativo e retoma um canto com contornos melódicos mais amplos, em estilo arioso. Instaura-se um momento lírico e introspectivo, análogo ao papel tradicional da ária nas óperas clássicas e românticas. O contracanto dos violinos, dobrado pelo oboé, intensifica a expressividade dessa passagem, evocando o lirismo típico de certas cenas de óperas de Puccini. No plano harmônico, consolida-se o centro tonal de Mi menor: no compasso 145, observa-se o II grau em primeira inversão e o VII grau diminuto em segunda inversão; no compasso 146, é retomada a função tônica de Mi menor sobre o

I grau, enriquecido pela presença da 9ª como *appoggiatura*, seguido do #VI grau em primeira inversão.

A atmosfera harmônica intensifica o sentimento de tristeza de Alma, que rememora seu passado de prostituição: “*vida canalha entre braços desconhecidos que pagam*”. No compasso 148, acompanhando “braços desconhecidos”, a harmonia sugere o IV grau de Si bemol menor. No compasso 150, alcançado o clímax dramático do arioso de Alma sobre a palavra “pagam”, a harmonia alcança um acorde de VI grau meio-diminuto de Sol menor.

O momento de recordação da personagem é abruptamente interrompido no compasso 150. Alma abandona o ambiente da memória e retorna à realidade, retomando a enunciação de caráter quase recitativo sobre a nota A3: “*São onze horas, que demora do João*”. Nos compassos 152 e 153, o estado de espera de Alma retorna sublinhado por um pedal harmônico fornecido pelas madeiras em dinâmica *p* sobre o II grau em primeira inversão de Mi menor. Sobre essa textura, o ostinato da espera — constituído por colcheias que oscilam em intervalo de semitom — reaparece agora com o timbre lúgubre e soturno do corne inglês sobre as notas Bb2–Cb3 — um semitom abaixo de como aparecia no início desta seção no compasso 143. Nessa ambiência suspensa de espera, Alma adormece. O ostinato da espera prossegue pelos próximos 10 compassos que levam ao fim da ópera passando transposto pelo clarinete, violas, fagote e, finalmente, oboé. Com esse ostinato sem resolução dramática, a ópera conclui numa atmosfera de espera irresoluta por alguém que jamais chegará.

Lento Molto (♩=60)

143

C. I.
in F $\flat$

pp

Cl.1
in S $\flat$

Cl.2
in S $\flat$

Fag.1-2

Pr
G.C.

Hp

Lento Molto (♩=60)

*É noite. Alma no quarto
de J.C. esperando voltar (com ansiedade)*

Piu Movido (como recordando) (♩=♩)

Alma

Que de-mo-ra do Jo-ão são on-ze ho-ras O meu pas-sa-do de-sa-pa-re - ce - u Pros-ti-tui-

Lento Molto (♩=60)

VI.1

pp
Sord

VI.2

pp
Sord

Vla.

pp
Sord

Vc.

pp
Sord

Cb.

147

Ob.1-2

Cl.1 in Sib

Cl.2 in Sib

Cl.Bx. in Sib

Fag.1-2

Trp.1-2 in Do

Trp.3-4 in Do

Pr G.C.

Alma

VI.1

VI.2

Vla.

Vc.

Cb.

ppp

cresc.

f

rit.

pp

p

ppp

ppp

ppp

ppp

ção vi-da ca-na-lha en-tre bra-ços des-co-nhe-ci-dos que pa-gam são on-ze ho-ras

151

Fl.-1

C. 1.
in Fa

Cl.1
in Si $\flat$

Cl.2
in Si $\flat$

Fag.1-2

bag. de feltro

Gongo
Peq.

Alma

Vla.

que de - mo - ra do Jo - ão. E - le não cos - tu - ma fa - zer is - so. *Alma adormece*

p

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ópera *Alma* (1984–1989) representa a única incursão de Claudio Santoro no gênero operístico, situando-se na última fase criativa do compositor, marcada pela síntese das diversas orientações estilísticas que atravessaram sua carreira. Baseada no romance de Oswald de Andrade, *Alma* ocupa uma posição singular dentro da vasta e diversificada obra do autor.

Claudio Santoro, cuja trajetória foi marcada por uma constante busca de inovação e pela reflexão sobre a função social da música, encontrou na ópera um meio privilegiado de condensar sua experiência artística em uma linguagem integrada, na qual música, texto e dramaturgia se entrelaçam.

A motivação de Santoro para compor uma ópera não decorre de um único fator, mas resulta de uma confluência de influências biográficas, culturais e profissionais. O ambiente familiar e cultural foi fundamental para despertar seu interesse pelo gênero: filho de um imigrante italiano apaixonado por ópera, cresceu em Manaus, cidade que abriga o emblemático Teatro Amazonas — símbolo da efervescência cultural do Ciclo da Borracha e palco de numerosas produções líricas, especialmente italianas. Sua formação em composição e regência na França, somada a um breve curso de história do cinema na Sorbonne, ampliou sua visão artística e aproximou-o da narrativa audiovisual e dos recursos dramáticos, intimamente ligados à ópera.

De volta ao Brasil, sua experiência na Rádio Tupi e na composição de trilhas sonoras para o cinema reforçou seu domínio da linguagem vocal e da narrativa musical, elementos essenciais à dramaturgia operística. Ademais, sua busca por interseções entre diferentes formas artísticas — evidenciada em projetos experimentais com pintura, dança, improvisação e eletrônica durante sua fase vanguardista — revela uma inclinação à multimodalidade, característica intrínseca ao gênero operístico.

Finalmente, a composição de *Alma* insere Santoro na continuidade da tradição operística brasileira, consolidada desde o século XIX por diversos compositores que buscaram afirmar uma identidade musical própria. Assim, Santoro não apenas amplia seu legado como compositor, mas também participa ativamente do diálogo histórico-cultural da música brasileira, reafirmando a ópera como um espaço legítimo de expressão artística e social no país.

A análise da ópera *Alma* revelou a complexidade inerente ao gênero operístico, cuja natureza multimídia exige uma abordagem interdisciplinar que transcende a análise puramente musical. Para além do som, é necessário considerar contextos históricos, literários, culturais e dramáticos. Como apontam estudiosos como Abbate, Parker e Drabkin, a ópera combina música, texto, drama e elementos visuais, e sua plena compreensão depende da interação entre esses sistemas. A análise tradicional, centrada exclusivamente no dado sonoro, mostra-se insuficiente para capturar o significado integral da obra, pois a ópera expressa emoções, narrativas e contextos sociais que emergem da confluência entre música e dramaturgia.

Neste sentido, o trabalho analítico aqui empreendido buscou integrar aspectos musicais — como forma, harmonia, orquestração e desenvolvimento motivico — aos elementos textuais e dramatúrgicos, considerando também as condições históricas, sociais e culturais de criação da obra.

O libreto, inspirado no romance de Oswald de Andrade, retrata o Brasil dos anos 1920, marcado pela violência de gênero, repressão moral, desigualdade social e restrições aos direitos femininos. Com isso, a ópera *Alma* pode ser compreendida como uma obra que dialoga com sua época e problematiza questões fundamentais da condição feminina e do patriarcado.

Os estudos filosóficos e sócio-musicológicos de autoras como Clément, Leriche e McClary foram fundamentais para evidenciar a recorrência da violência contra a mulher como tema central no repertório operístico. Essas pesquisadoras demonstram como as personagens femininas são frequentemente retratadas como vítimas de sofrimento extremo e morte — fenômeno que, além de refletir uma realidade social histórica, perpetua uma tradição artística que associa a mulher ao sofrimento. Clément, por exemplo, em sua análise seminal, mostra como protagonistas femininas em óperas românticas e pós-românticas — como *Norma*, *Carmen* e *Tosca* — costumam ter destinos trágicos. Essas representações são acompanhadas de construções musicais e dramatúrgicas que enfatizam a dor, a humilhação e a exclusão social experienciada pelas personagens.

Ao contextualizar a ópera *Alma* nesse panorama, torna-se evidente que sua representação da violência contra a mulher não é um caso isolado, mas parte de uma tradição que demanda uma análise integradora de dimensões musicais, dramáticas e sociais. Assim, a obra pode ser entendida como um espaço de

reflexão crítica sobre dinâmicas de gênero, ampliando o entendimento da ópera enquanto expressão artística que dialoga com questões sociais urgentes e relevantes.

Em *Alma*, Claudio Santoro realiza seu projeto de arte total ao assumir simultaneamente a composição musical e a escrita do libreto, o que lhe confere plena liberdade para intensificar as metáforas textuais por meio de estratégias composicionais expressivas. A violência sofrida pela protagonista é traduzida musicalmente de forma a torná-la audível e visceral. Essa relação entre música e texto encontra respaldo teórico em autores como Christian Accaoui, que destaca a analogia como princípio fundamental para que a música “pinte” emoções e ações narrativas, transpondo a linguagem verbal ao domínio sonoro.

No que tange à representação musical da violência, apontamos como obras emblemáticas como *Wozzeck* e *Lulu*, de Alban Berg, *Salomé* e *Elektra*, de Richard Strauss, exemplificam essa capacidade da música de expressar tensão e violência. Historicamente, a música tem explorado variados elementos para evocar forças violentas — desde a representação sonora de fenômenos naturais até a expressão da cólera divina ou da metáfora do mal. Guerras, autoritarismo e crueldade são amplamente representados musicalmente, além das crises emocionais humanas intensas, desencadeadas pela paixão, pelo ciúmes, pelo orgulho, loucura ou dor.

Para traduzir essas dimensões, compositores recorrem a diversos recursos melódicos, harmônicos, tímbricos, rítmicos e orquestrais, criando uma força psicológica que, conforme destaca Kerman, transcende as limitações da palavra. Essa força pode manifestar-se tanto por meio de dissonâncias e ritmos ásperos quanto pelo uso extremo de registros e técnicas performáticas que desafiam intérpretes e ouvintes — como na instrumentação radical de Varèse, na hipercomplexidade de Xenakis ou em efeitos vocais que vão do canto gutural à coloratura belcantista, até o grito.

No contexto operístico, Kerman identifica três funções essenciais da música na representação dramática: a caracterização psicológica das personagens, a organização temporal e estrutural das ações e o estabelecimento de atmosferas que condicionam as emoções e percepções do público. Esses mecanismos são fundamentais para compreender como a música de Santoro em *Alma* contribui para a construção e intensificação da violência vivida pela personagem, criando um

campo dramático no qual o sofrimento e o conflito expressos pelo texto são amplificados pela densidade musical.

A metodologia adotada ao longo da pesquisa privilegiou uma abordagem interdisciplinar, capaz de abarcar a complexidade da ópera enquanto arte total. Foram mobilizadas ferramentas da análise musical, estudos de gênero, filosofia da música, dramaturgia e crítica cultural, reconhecendo que o gênero operístico exige atenção às múltiplas camadas de significação que o constituem. A centralidade conferida à personagem Alma, e a forma como a música de Santoro dramatiza e intensifica sua trajetória de sofrimento e resistência, permitiram explorar como os signos sonoros operam não apenas como meios expressivos, mas como veículos simbólicos da violência representada.

A análise evidenciou como a música de Santoro recorre a estratégias composicionais específicas — como o figuralismo, a ambiguidade harmônica, o uso da atonalidade e da dissonância, a articulação tímbrica e a exploração de registros — para construir um campo de intensificação emocional que transcende a palavra e comunica, com contundência, o drama vivido pela protagonista. Nesse sentido, a obra insere-se numa tradição operística que, desde suas origens, utilizou a música como meio privilegiado para explorar os afetos humanos, incluindo aqueles ligados à dor, ao trauma e ao conflito.

Assim, a trajetória de Santoro, marcada por uma inquietude estética e ética constante, encontra em *Alma* uma espécie de culminância: nela convergem sua formação cosmopolita, sua sensibilidade social, seu domínio técnico e sua aspiração por uma arte total. A ópera torna-se, assim, não apenas um testemunho de sua maturidade criativa, mas também uma contribuição relevante ao repertório operístico brasileiro e às discussões contemporâneas sobre gênero.

Em suma, esta dissertação reafirma a necessidade de abordagens interdisciplinares na análise da ópera, compreendendo-a não apenas como expressão estética, mas como um território mais amplo de elaboração crítica da experiência humana. A análise de *Alma* permitiu não apenas iluminar aspectos estéticos e estruturais de uma obra ainda pouco estudada, mas também revelar a ópera como espaço crítico, onde som, corpo, espaço e palavra se entrelaçam para dar forma a experiências históricas de violência, exclusão e resistência. Ao ampliar o escopo da análise musical e da musicologia para além da partitura e inserir a obra no debate interdisciplinar contemporâneo, esta dissertação busca contribuir para o

aprofundamento da reflexão sobre a ópera enquanto linguagem artística complexa, viva e politicamente significativa.

REFERÊNCIAS

ABBATE, Caroly; PARKER, Roger (ed.). Introduction: on analysing opera. *In: Analyzing opera: Verdi and Wagner*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

ACCAOUI, Christian. **La musique parle, la musique peint**. Tomes I et II, CNSMD de Paris, 2020.

BATAILLE, Georges. **L'érotisme**. Ed. Les Éditions de Minuit, Paris, France, 2011 (I/1957).

BETZ, Marianne. Opera Composition and Cultural Environment. Chapter 28. *In: GREENWALD, Helen (ed.). The Oxford Handbook of Opera*. Oxford, GB, Oxford University Press, 2014.

BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. *In: ANDRADE, Oswald de. Obras completas de Oswald de Andrade: Os condenados*. 3. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. XIX-XX; XXXIV.

CAILLOIS, Roger. **Anthologie du fantastique**. Tome I. Paris: Gallimard, 1966. p. 8.

CLÉMENT, Catherine. **L'Opéra ou la défaite des femmes**. Paris, Grasset, 1979.

DORNELLAS, Janette Ribeiro. **A Ópera em Brasília: gênese e desdobramentos**. 2020. [292] f. il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Brasília, DF. 2020. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/40519>. Acessado em: 07 fev. 2024.

DRABKIN, William. Analysis. Chapter 11. *In: GREENWALD, Helen (ed.). The Oxford Handbook of Opera*. Oxford, GB, Oxford University Press, 2014.

ESTREIA de 'Alma' com presenças ilustres. **Cultura do AM** - Portal da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, Manaus, 27 maio 2019. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/estreia-de-alma-com-presencas-ilustres/>. Acessado em 02 mar. 2024.

FONSECA, Pablo Victor Marquine da. **Deveras humano: Teoria do Tópos Musical na obra para piano solo de Claudio Santoro**. 2016. 133 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

GOMES, Mariana Costa. **Aspectos formadores de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Cláudio Santoro**. 2021. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2021.

JANSEN, Roberta. Alma é destaque em festival. **Folha de Londrina**, Londrina, 08 abr. 1998. Disponível em:

<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/alma-e-destaque-em-festival-70137.html?d=1>. Acessado em 02 mar. 2024.

KERMAN, Joseph. **Opera as drama**. New and rev. ed. University of California Press, 1988.

LEITE, Zeca Corrêa. Alma é atração em Manaus. **Folha de Londrina**, Londrina, 15 abr. 1998. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/alma-e-atracao-em-manaus-71182.html?d=1>. Acessado em 02 mar. 2024.

LERICHE, Lili. **Les violences faites aux personnages féminins de l'opéra** : le cas de *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten (1946). Musique, musicologie et arts de la scène. 2024.

MCCLARY, Susan. **Ouverture féministe** : musique, genre, sexualité. Ed. Philharmonie de Paris, 2015.

MARIZ, Vasco. **Claudio Santoro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENDES, Sérgio Nogueira. **O percurso estilístico de Claudio Santoro**: roteiros divergentes e conjunção final. 2009. 289 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2009.

NOVA versão de 'Alma', de Claudio Santoro, estreia no 22º FAO, neste domingo. **Cultura do AM** - Portal da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, Manaus, 24 maio 2019. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/nova-versao-de-alma-de-claudio-santoro-estreia-no-22o-fao-neste-domingo/>. Acessado em 02 mar. 2024.

ÓPERA 'Alma' é apresentada no Teatro Amazonas no centenário de Claudio Santoro. **Correio Braziliense**, Brasília, 28 maio 2019. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/28/interna_diversao_arte.758107/opera-alma-e-apresentada-no-teatro-amazonas-no-centenario-de-claudio.shtml. Acessado em 02 mar. 2024.

PETROBELLI, Pierluigi. Music in the Theatre (à propos of Aida, Act III). In: REDMOND, James (ed.). **Themes in Drama 3**: Drama, Dance and Music. Cambridge, England, 1981.

ROGER, Mathias. **De l'imaginaire nocturne aux musiques de la nuit**: l'exemple de la France autour de 1900. 2011. Thèse (Doctorat en Musicologie) – Université Paris-Sorbonne, Paris IV, Paris, 2011.

SOUZA, Iracele Aparecida Vera Livero de. **Santoro**: uma história em miniaturas : estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Claudio Santoro. 2003. 542 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2003.

TILL, Nicholas. **The Cambridge Companion to Opera Studies**. Introduction. October 2012. ISBN: 9780521855617.

WILSON, Alexandra. Gender. Chapter 35. *In*: GREENWALD, Helen (ed.). **The Oxford Handbook of Opera**. Oxford, GB, Oxford University Press, 2014.

Apêndice 1 - Libreto da ópera *Alma* revisado

Neste Apêndice o leitor encontrará a versão completa do libreto da ópera *Alma* revisado e editado por este autor. Diante dos erros e/ou discordâncias identificadas entre as diferentes fontes que apresentam o texto da ópera, o autor deste trabalho realizou uma análise comparativa do texto da ópera entre as diferentes fontes disponíveis e o romance “Alma” de Oswald de Andrade, na qual o libreto da ópera foi baseado, fornecendo assim a versão corrigida do libreto.

ALMA (1984-1985)

ÓPERA EM 4 ATOS BASEADA NO ROMANCE “ALMA”, PRIMEIRA PARTE DA TRILOGIA “OS CONDENADOS” OU “TRILOGIA DO EXÍLIO” DE OSWALD DE ANDRADE (1890-1954)

LIBRETO E MÚSICA DE CLAUDIO SANTORO (1919-1989)

PERSONAGENS POR ORDEM DE APARIÇÃO

**ALMA
MAURO
JOÃO DO CARMO
LUCAS
LOBÃO
HOMEM
MÉDICO
MULHER GORDA E BÊBADA
ROSAURA
MULHER LOIRA
MOÇO DE MONÓCULO
PIPPERMINT
PIANISTA
VELHO
DAGOBERTO LESSA
EMPREGADA DE LUCAS
TELES MELO
CAMILA
PRIMO ALVELOS**

**CORO DE PROSTITUTAS; CORO MISTO (SCTB); BAILARINA E BAILARINO; TRUPE
DO CIRCO: BALLET DE PALHAÇOS, JONGLEURS, ETC.**

A ação transcorre na cidade de São Paulo, Brasil, nos anos 1920.

PRIMEIRO ATO

CENA 1

(Cenário: Um pequeno e humilde quarto. Ao lado, outro do avô Lucas. No quarto de Alma, uma cama, um oratório esburacado, uma cadeira, um espelho, uma porta e uma janela. No quarto do avô Lucas, mais ou menos o mesmo.)

(Ação: No quarto de Alma, ela fecha a janela e o quarto fica na penumbra. Alma despe-se em frente ao espelho, observando os seios machucados e começa a cantar, lembrando-se de Mauro. Ao mesmo tempo em que se movimenta, canta.)

ALMA

Por que será
que quando bato a cabeça
numa janela
choro de dor?

(Alma tira a blusa.)

E ele pode me cortar a navalha
não dói, não dói, não dói,
é delicioso.
É sublime a vida em seus punhos implacáveis.
Como ele não sabe ter piedade.
Como é forte.
Como é único.

(Cai no leito, desmanchando as tranças voluptuosamente, rolando no colchão mole, tresloucada de lembranças e sensações. Enquanto isso no fundo, ilumina-se um casal de bailarinos, num pas-de-deux erótico.)

(Meio falado, meio cantado: canta do leito.)
É sublime a vida em seus punhos implacáveis.
Como é forte,
como é sublime.

(Com sensualidade.)
Não! Não... Não...
Mais! Mais! Mais...
Não, mais
Não.

Mais. Mais!
Mais! Mais!

(A luz nos bailarinos vai morrendo.)

(Alma levanta-se e canta diante do oratório.)

Só uma coisa,
Só um milagre: seu amor.
A sua fidelidade.
Ah! Meu Deus,
Meu Deus,
Que pelo menos não me jogue ao rosto
sua facilidade de conquistas,
o seu deboche insolente.

(Alma enrola-se no leito, apertando os travesseiros e começa a chorar lascivamente, xingando-o.)

Qual, se ele me quizesse bem,
seria enquanto durasse minha mocidade rendosa.
Depois ficaria como essas outras
que aprendi a conhecer na casa de Dona Rosaura.
Ah, se ao menos ele me amasse!

(Com raiva.)
Mas sei que me trai!

(Falado cantado. *Sprechgesang*.)
Bandido. Canalha.
Miserável. Miserável.

(Apaga-se a luz subitamente para mudança de cenário, ficando na penumbra.)

CENA 2

(No Bordel. Sala de espera. Piano. Três instrumentistas tocando um chorinho. Conversam, dançam, bebem, etc.)

(Abre a cortina. Luz na sala do bordel. Uma rapariga dança, grudada ao seu par. Um bêbado entra com duas mulheres semi-nuas. Mauro entra e provoca histeria e desfalecimento entre as prostitutas.)

CORO DAS PROSTITUTAS

(Falado.)
Mauro, Mauro.

(Dançam... Bebem...)

Mauro, Mauro.

Oh, como é lindo.

Como dança.

Ah, quero o na cama.

Ah, seu eu tivesse o sucesso dele com as mulheres,
com as mulheres

Oh...

(Termina o chorinho, os fregueses vão saindo. As luzes se apagam. Da janela, o alvorecer, o sol nascendo, o violão...)

CENA 3

(Uma rua de São Paulo dos anos 20: Entra João do Carmo, pensativo e triste, com uma carta na mão. Abre-a. É de Alma, dizendo que ama outro homem. Dado à literatura, João do Carmo canta, em francês, versos de Bouilhet.)

JOÃO DO CARMO

(Triste, fala lento.)

Ela ama outro...

Tu n'as jamais été, dans tes jours les plus rares,
Qu'un banal instrument sous mon archet vainqueur,
Et, comme un air qui sonne au bois creux des guitares,
J'ai fait chanter mon rêve au vide de ton cœur.⁴⁹

(Falado.)

Alma ama outro.

(Olhando a carta.)

Sou apenas um mísero telegrafista.

(João do Carmo sai de cena. O cenário da rua é levantado.)

CENA 4

(Ao levantar a cortina vê-se o cenário da Cena 1, vendo-se os dois quartos iluminados. O velho Lucas, sentado perto do oratório, cata um "Padre Nosso".)

LUCAS

⁴⁹ Tradução deste autor: "Você não foi, em seus dias mais raros, / Mais do que um instrumento banal sob meu arco vitorioso, / E como uma ária que soa na madeira oca das guitarras, / Fiz meu sonho cantar no vazio de teu coração."

Padre nosso, que estais no céu,
santificado seja o vosso Nome.

(No outro quarto Alma canta.)

ALMA

(Sussurrando.)

Já me entreguei a três homens.

LUCAS

Seja feita Vossa vontade.

ALMA

(Sussurrando.)

E agora exige-me que saia de casa.

LUCAS

Assim na terra como no céu.

ALMA

Sou uma tola estúpida.

Não, não posso deixar o velho
meu avô...

LUCAS

O pão nosso de cada dia...

ALMA

Só depois que ele morresse.

(Alma sai.)

LUCAS

...nos dai hoje.

Perdoai as nossas dívidas
assim como nós perdoamos
os nossos devedores.

Não nos deixeis cair em tentação
mas livrai-nos do mal.

Amém.

(Telão levanta pouco a pouco vendo-se o quarto de Mauro com Alma. Cenário com dois quartos.)

CENA 5

(Acende a luz no quarto de Mauro. Alma está sendo espancada, atirada no chão por Mauro.)

ALMA

Perdão, perdão,
perdão.

(Falado/meio cantado. Baixinho.)

O homem de Campinas esqueceu a carteira no hotel. Deixou-me um cartão.

(Cantando.)

Talvez consentisse que o beijasse de novo.

(Alma se aproxima de Mauro e tenta enlaçá-lo carinhosamente. Ao se aproximar de Mauro, leva uma bofetada.)

(Pungente.)

Eu morrendo aqui...

(Sofrido.)

Não tem um pingo de caridade.

(Alma com dor, no chão, em lágrimas.)

CORO (SCTB)

Havia de constipar-se.

Os tijolos ásperos horrorizavam-na.

Pensou em ir para a cama.

Não. Sim.

Devia ir.

Podia fazer-lhe mal.

Adoeceria ali,

naquela casa abandonada.

ALMA

(Com raiva.)

Cão.

(Passando de irada para amorosa e doce.)

Mesmo assim, quero ele tanto.

(No outro quarto, Mauro caminha de um lado para o outro.)

(Falando baixinho.)

Vai sair... sim...

vai deixar-me...

Não vai.

(Outro caráter)
Que fosse.

Não vai.

(Alma arrasta-se no chão. Mauro bate a porta e sai. Alma levanta-se e sai correndo, desesperada. Escurece... Desce a cortina mostrando a rua.)

CENA 6

(Uma rua. É dia. João do Carmo e Lobão gesticulam como se estivessem numa conversa.)

LOBÃO

(Falado com sarcasmo.)
Sabes que Mauro deflorou Alma num rendez-vous?

JOÃO DO CARMO

(Para si próprio.)
Podia ser mentira...
Devia ser mentira...
Coração de mulher...
Coração de rameira...
E ela me falara ainda do outro.
Disse-me que o amava.

(Falado.)
Agora vem Lobão dizer-me isso, brutal e guloso de desastres, sem contemplação, sem piedade.

(Cantado.)
Por que não agira?
Por que não soubera
enfrentar tudo?
Arrancá-la do outro
e do avô?
Por quê?
Por quê?

(Lobão entra, zombeteiro.)

LOBÃO

(Sarcasticamente, com deboche.)
Eu incorporei a minha portuguesa
à massa das Evas perdidas.
Você precisa fazer o mesmo.
Coragem. Coragem!

(Em monólogo.)

Todos iam...

Os vadios da sociedade chique,
os velhos vermelhos...

(Com ênfase. Voz esganiçada.)

...do São Paulo Clube,

os arrivistas comerciais
levados pela volúpia de possuir
a desvirginada do bairro distante.

(Cantado falado com ironia.)

Era um caso raro:

uma menina de família brasileira,
educada para as devoções burguesas
dos lares obscuros.
O corpo imperfeito de adolescente.
A inexpressiva sexualidade dos vinte anos
para gozo maior
e volúpia mais cega
dos impotentes do amor.

CENA 7

(Uma grade de jardim. Ao fundo, entrada da casa de Alma. Expectativa do avô. Chega Alma toda machucada no rosto. Lucas desce para abraçá-la. Alma enxuga as lágrimas. Alma abraça o avô e chora.)

LUCAS

Tudo isso aconteceu
porque a gente é pobre.
Se não fosse, a polícia me defenderia
com os amigos alvoroçados
e os soldados luzidios,
cheios de botões.

(Lucas conduz Alma para dentro de casa. Antes de entrar, Alma canta.)

ALMA

(Saudosamente.)
Como ele era,
ele era lindo,
era lindo, lindo.
Como era lindo.
Ele é lindo.

Lindo.
 Ele é lindo.
 Ele é lindo.
 É lindo. É lindo. É lindo.
 E como tinha razão contra os outros.
 Ele é lindo,
 lindo, lindo, lindo.

SEGUNDO ATO

CENA 1

(No bordel. Muitas conversas. Animação. Bebem, cantam, riem. Dançam homens e mulheres. Um piano ao fundo toca sua parte. Alma entra no salão com um homem, vindo de um quarto.)

HOMEM

Não entregue tudo o que ganha.

CORO (SCTB)

(Atrás da cena ou no fosso da orquestra.)
 Era um estupro diário,
 um desvirginamento de todas as horas,
 o sacrifício diabólico.

(Entra novo tipo: Médico)

E apenas amava
 o seu algoz inflexível.

MÉDICO

(Falado, olhando para Alma.)
 Conheço-a de fama.

MULHER GORDA E BÊBADA

É de fazer inveja.

MÉDICO

Por quê?

MULHER GORDA E BÊBADA

Porque todos a querem.

MÉDICO

Eu não, não faço questão.

(Examinando-a, o Médico sai com a Mulher Gordas. Rosaura entra para buscar Alma.)

ALMA

(Com decisão.)
 Não vou. Não vou!
 Não vou!

ROSAURA

Dá até quinhentos mil réis.

ALMA

Não vou, não vou,
 Não vou!

(Mauro entra, toma o dinheiro de Rosaura com violência e sai.)

ROSAURA

Mauro oferecia-nos o defloramento
 sem complicações,
 sem consequências,
 a bom preço,
 longe da escalada noturna,
 as bases tutelares
 de onde ele a tirara,
 num longo soluço
 de iniciações.

(Enquanto o coro comenta, Alma contracena com os homens. Retira-se, recusa-se.)

CORO (SCTB)

Passado o primeiro mês
 entre braços alheios,
 Alma, no entanto, se repusera,
 se afirmara.
 Era uma fera enjaulada
 na casa esquisita
 onde a vendiam.

(Os outros dançam, bebem, falam e riem.)

Muda, sem seduções,
 a não ser a da sua mocidade.

ROSAURA

Banhada de sol e de sua tristeza,
 banhada de lua.

(Soa a campainha. Mulher de cabelos curtos e loiros abre a porta. Entra um moço bem vestido e de monóculo. Na sala meio escura, o piano continua tocando. Um outro homem

de bigodes sorri. Ladeiam-no uma inglesa, professora de balé e uma chilena grávida de 7 meses. A mulher loira faz o homem de monóculo se sentar.)

MULHER LOIRA

Dona Rosaura está ocupada.
Esta noite quem manda sou eu
e há outras lá dentro.

MOÇO DE MONÓCULO

A Pippermint está?

(A mulher loira tira a jaqueta e faz um garçom servir um whisky. O moço de monóculo beija o pescoço da mulher loira. Ela enerva-se.)

MULHER LOIRA

Estou tomando conta da casa.
Não quer saber de ninguém.

(A mulher loira sai aos pulos para dentro. Dançam ao som do sambinha. A mulher loira volta trazendo a Pippermint bêbada e cambaleante.)

PIPPERMINT

Quem me chamou?

(Servem bebidas, o piano continua a tocar, entra Alma com um velho. Ela, meio cambaleante, parece tonta. Ensaia uns passos dentro da música. Gestos debochados das mulheres. Riem. Alma centraliza as atenções, faz momices ao pianista, joga as pernas para o alto. O rapaz de monóculo passa a boca nos cabelos desgrehados de Alma. Pequena cena de briga entre o moço de monóculo e o velho.)

TODOS

(Dirigindo-se à professora de balé.)
Dança, dança
a Dança das Horas.

(Algazarra todos falam ao mesmo tempo.)

PIANISTA

(Improvisando umas escalas ao piano, grita irritado.)
Eu vou tocar a Salomé!

VELHO

Eu sou o São João.

(Alma sai enquanto a algazarra continua e é trocada por uma bailarina. Luz em penumbra, tela transparente. Alma, ou a bailarina, dança uma valsa sensual. Desce a cortina.)

CENA 2

(Telão: a rua da casa de Alma, como no final do 1º ato. Vê-se a porta ao fundo. João do Carmo está esperando, inquieto, Alma passar. Alma passa e finge não vê-lo. João do Carmo canta.)

JOÃO DO CARMO

Sei quase toda a verdade.
Ser um Dom Juan por desastre sentimental
era minha escusa, minha escusa,
meu programa.
Ser um Dom Juan, um Don Juan,
um Dom Juan por desastre sentimental,
sentimental.

(João do Carmo espera Alma. Aparece um carro de circo, ballet de palhaços, jongleurs, bailarinas, etc. O circo vai desaparecendo. Alma sai de casa e vai se encontrar com João do Carmo.)

ALMA

Foi aqui que conheci a minha desgraça
e o meu amor.
O meu amor.

JOÃO DO CARMO

Estavas pensando nele?

ALMA

Estava.

JOÃO DO CARMO

É verdade?

ALMA

É verdade!

(Alma sai correndo e entra em casa.)

JOÃO DO CARMO

Foram chicotadas de aço na noite.

(Suspende a tela da porta da casa de Alma e liga à Cena 3.)

CENA 3

(Antessala de um casa pobre de mulheres que fazem aborto. Alma, em um divã, suplica a Mauro. Ele, impassível, fumando.)

ALMA

Que bom ter um filhinho teu.
Um filhinho teu.
Que bom ter um filhinho teu.
Um filhinho teu.
Um filhinho teu.
Deixa, deixa
deixa ele viver,
viver, viver.

MAURO

Tens certeza de que é meu?
Tem certeza de que é meu?

ALMA

De quem
de quem pode ser?

MAURO

Tem certeza de que é meu?

ALMA

De quem
de quem pode ser?

MAURO

Não custa nada, não
Custa nada, nada
A italiana que faz isso eu conheço
A italiana que faz isso eu conheço

ALMA

Não quero, não quero
Não quero, não quero
não, não quero.

MAURO

Mas eu quero, mas eu quero
mas eu quero, quero.

ALMA

Eu morro disso!
Eu morro disso!

MAURO

Se morresse...

(Alma e Mauro entram no quarto para fazer aborto.)

(Alma volta à sala apoiada em Mauro, abatida e cambaleante.)

ALMA

Tinha um medo enorme
de que meu avô soubesse,
que o avô soubesse.

CENA 4

(Uma rua de São Paulo, anos 20. Antes de ser iluminada, o coro comenta.)

CORO (SCTB)

Quase morreu.
Passou uma semana trágica
num quarto de dona Rosaura,
trágica num quarto de dona Rosaura
que a tratou.
Sentindo-se melhor,
saiu chorando na madrugada.
Tomou um táxi e voltou para casa.
A cidade neblinava
indiferentemente.

(Entra João do Carmo apressado. Ao fundo, Lobão o espera, tendo nas mãos os originais da novela de João do Carmo. Cumprimentam-se e conversando sentam-se em um banco do jardim.)

LOBÃO

Uma novela atual, muito febril.
Qualidades curiosas
de estilo.
Há maneiras novas de dizer.
A novela inaugura técnica
absolutamente nova,
imprevista,
cinematográfica.
Tudo é escandaloso.

(Falado.)

Os inimigos do futurismo dirão:

(Cantado.)

Meticuloso na técnica de lupanar.

(Falado.)

Citarão como indecentes as palavras:

(Cantado)

Cáften, rendez vous,
bom macho,
gigolô,
fêmea.

(Falado.)

Ou dirão:

(Cantado.)

Se nisto é que resiste a arte
então que abram-se as portas
do meretrício.
Mas, apanhas a imoralidade
sem ser imoral.
Apanhas o lado vil da humanidade.
Um realismo de evocação sentimental.

(Falado.)

A esperança é um espeto
onde sempre falta o assado.

JOÃO DO CARMO

(Triste. Falado.)

Alma queria ter um gatinho
para passá-lo no decote do vestido
pelos seios nus...

CENA 5

(No quarto de Alma: na penumbra enquanto o coro fala.)

CORO (TB)

(Falado-ritmado.)

Mauro apareceu.
Voltava-lhe aquela tristeza.
Mauro levou-a para jogar pôquer
numa casa baixa e iluminada
da Ponte Grande.

(Alma entra no quarto, que está na penumbra. Fecha portas e janelas. Alma toma alguma coisa. Alma deita-se na cama e começa a sonhar. Luzes de sonho. Aparecem máscaras.)

ALMA

(Voz de embriagada, meio dormindo.)

Que moleza gostosa...

CORO (SCT)

Uma vertigem fria subindo...

ALMA

(Sprechgesang.)

O homem de preto era cor de cinza...

CORO (SCTB)

Uma vertigem boa que a leva...

ALMA

E passarinho pia... pia...

caras... caras...

CORO (SCTB)

E a moleza amarela

que a abraça,

que a leva,

que a sufoca.

As caras desfilam...

e sobem

sem barulho...

(Luz vai apagando no quarto de Alma. Perto da casa de Alma: num canto do palco aparece João do Carmo iluminado.)

JOÃO DO CARMO

(Quasi recitativo.)

Quando percebo Alma

num procurado encontro,

sinto cem trombones funerários

tocarem os ouvidos escancarados.

Tenho um sincero pasmo

pela coragem legendária

de Otelo.

Se fizesse um fim de drama como ele...

Tenho uma dor de cicatriz aberta

no coração.

(Chora.)

(A luz aumenta no quarto de Alma como se nascesse um novo dia. Mauro chega e entra de mansinho. Alma levanta da cama.)

ALMA

(Falado.)

Estou grávida.

Sim, estou grávida.

(Mauro esbofeteia e joga Alma no chão.)

(Sofrido.)

Minha cabeça está tão dolorida.

(Transfigurada. Sprechgesang.)

Estúpido!

Gritarei até vir gente!

Gritarei!

(Mauro salta, derruba Alma e tenta pôr o pé sobre o ventre de Alma. Ela debate-se e ele a larga desmantelada.)

ALMA

Quero ter o meu filhinho ,
custe o que custar,
custe o que custar ,
custe o que custar,
o que custar.

TERCEIRO ATO

CENA 1

(Abre a cena e vê-se o quarto de João do Carmo. Na penumbra, Alma e João do Carmo chegam enquanto o coro comenta.)

CORO (SCTB)

No fundo nunca analisado de João do Carmo,
uma honestidade engrossava.
Por aquele fim morno de dia,
tinha-a afinal ali no seu quarto.

(Ambos deitam-se na cama.)

ALMA

É verdade o que você me disse
que vai para o Rio?
Não, não podes me deixar.
Eu não tenho ninguém.

(Suplicante.)

Eu gosto tanto de você.

(Quase chorosa.)

Não quero que você vá.

CORO (SC)

Ele não sabia tê-la ali
como um bom macho.

CORO (TB)

Ela na sua cabeça
tonta de ouro ruivo,
ia pensando que faria com ele
a burrada definitiva.

ALMA

(Para si mesma.)
Farei com ele a burrada definitiva?

JOÃO DO CARMO

(Apontando o retrato.)
Você conhece aquele?
É Baudelaire.

ALMA

Seu amigo?

JOÃO DO CARMO

Não. É um grande poeta.
Você sabe francês?

ALMA

Um pouco.
Parece um padre.

(João do Carmo tenta cantar um verso de Baudelaire.)

JOÃO DO CARMO

(Para si mesmo.)
Será que um soneto de Baudelaire
resolveria meu vexame
nesta hora tentadora?
Ela está aqui a meu lado
E como está diferente
daquele ser que me obcecava.
Tê-la diante do Clube Aquático...
Uma vaidade de noivo gigolô...
Ao ritmo de um barco
que meus braços a levariam...

(Lentamente e docemente.)

Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble,
ton noble corps.⁵⁰

ALMA

Você está caçoando?

JOÃO DO CARMO

Ora essa!
Que ideia!

(Alma dá um pulo da cama, volta-se para um canto da cama. Começa a subir as meias.)

ALMA

Preciso ir.
Vamos!

(Saem os dois.)

CORO (SCTB)

Foram em silêncio
baudelairianamente pelas ruas geladas.

(Desce um telão mostrando a frente da casa de Alma.)

CENA 2

(Alma chega e canta.)

ALMA

(Quase recitativo.)
Se pudesse dormir sempre,
sempre...
Mas o sono foge-me num galope...
Faço imensas madrugadas nulas.

(Alma sai de cena. João do Carmo chega e põe-se diante da porta da casa de Alma e canta.)

JOÃO DO CARMO

Oh! Se fosse possível tê-la
afinal só para mim,
mesmo assim prostituída,
desmoralizada,
vendida à cidade.
Tenho pressentimentos inertes...

⁵⁰ Tradução deste autor: *Pois eu teria com fervor beijado teu nobre, teu nobre corpo.*

demorado martírio.
 Porque não intervi antes,
 Não gritei à polícia,
 à vigilante inquisição terrena?
 Por quê? Por quê?

CORO (SCTB)

E ele não compreendia
 embevecido no idílio
 em que se lhe apodrecia
 beneficemente a vida.

(Alma entra em cena calmamente e mostra o ventre crescido.)

JOÃO DO CARMO

(Percebendo atônito.)
 Será possível?

ALMA

(Baixando os cílios.)
 É verdade.
 Estou grávida.

JOÃO DO CARMO

(Desesperado.)
 Não! Não!
 Agora que me ama,
 quase noiva redimida

(Desolado.)
 Está grávida de outro.

ALMA

Sei que sou indigna do seu amor.
 Sou uma infame.

(João parte em silêncio. Alma fica em cena, angustiada. Alma sai.)

CENA 3

(Levanta-se o telão da rua e vê-se os dois quartos, o de Lucas e o de Alma. O quarto de Alma, escuro, o de Lucas, iluminado.)

LUCAS

(Lendo a carta.)
 A Caixa Econômica Federal comunica que o aumento das prestações da casa é irrevogável por determinação do B.N.H.

(Com tristeza.)

Se fosse possível embriagar-me
ou morrer, acabar,
atirar-me da Ponte Grande,
minha neta iria buscar
meu velho cadáver
encalhado à margem do Tietê.
E os jornais falaria bem dela.

(Revoltado, com raiva.)

Alma,
Alma é indigna
do meu obstinado amor.
Antes a tivesse abandonado
à gula ricaça
de Antero Alvelos.

(Quarto de Lucas na penumbra e iluminação no quarto de Alma.)

ALMA

O velho descobriu tudo.
Vou dizer-lhe
o crime horrendo,
o crime de ter um filhinho.
O meu passado desapareceu:
prostituição, aborto,
vida canalha,
entre braços desconhecidos que pagam.
O crime é ser solteira
e deixar viver no meu âmago
a centelha humana
e defendê-la e amá-la.
(Lucas entra no quarto de Alma raivosos.)

LUCAS

(Com raiva.)
Vá para a rua.
Procure caminho.
Esta casa é minha.
Sempre foi minha.
Faça a sua mala
e desapareça.
A casa é minha.

ALMA

Sou uma coitada.
Ninguém soube me defender.

O que me aconteceu
 é o resultado do meu desamparo.
 Não tenho dinheiro
 nem onde morar.
 (Chora.)

LUCAS

(Para si mesmo.)
 Talvez devesse perdoá-la.

(Alma vai se deitar. Lucas vai para o seu quarto e fica andando de um lado para outro enquanto a luz vai morrendo.)

CENA 4

(Desce o telão da rua. Iluminação só depois de terminado o coro.)

CORO (SCTB)

Alma vai ao quarto de Mauro
 pedir dinheiro.
 Passaram o dia juntos.
 Ele conservando
 o seu prestígio integral
 de belo macho.

(Cena iluminada. Vê-se Alma sentada em um banco.)

ALMA

(Recitativo.)
 Fico pensando no telegrafista,
 no filho que pula dentro.

(João do Carmo entra.)

JOÃO DO CARMO

Como estás magra
 Sob este chapéu.
 Vamos, é preciso procurar
 um quarto para morar.
 Foste expulsa por minha culpa.
 É urgente.

(João do Carmo e Alma saem. Entra Dagoberto Lessa.)

DAGOBERTO LESSA

Este homem está louco... louco furioso...

(Entra João do Carmo.)

DAGOBERTO LESSA

(Para João do Carmo.)

Você está louco...

Darei parte à autoridade.

Você está louco.

JOÃO DO CARMO

É um caso em que ponho

a minha honra de homem.

DAGOBERTO LESSA

Qual honra nada!

Bota o gado numa pensão

e fica de gigolô.

JOÃO DO CARMO

(Gritando.)

Não admito torpezas.

Não admito.

DAGOBERTO LESSA

Não precisa se zangar,
mas ouça:

Você se arrependerá
desse passo, seu João.

JOÃO DO CARMO

(Procurando desculpar-se.)

Você sabe...

Trata-se de um caso triste.

DAGOBERTO LESSA

Conheço uma pensão, ótima para o caso.

Dona Genoveva é um anjo que usa chinó.

E foi até parteira...

De quantos meses...

JOÃO DO CARMO

Que meses?

DAGOBERTO LESSA

De quantos meses ela está?

JOÃO DO CARMO

Não sei.

Não perguntei.

(Enquanto o coro canta, João do Carmo e Dagoberto Lessa saem de cena e a luz vai diminuindo.)

CORO (SCTB)

E o Luquinha nasceu e cresceu.
Alma vivia de costura
e pediu que João do Carmo
não aparecesse mais.
Passaram-se meses.
Alma vai de novo
procurar João do Carmo.

(Alma e João do Carmo entram em cena. Ainda cenário da rua.)

ALMA

Viu, João?
Aquela mulher que falava muito de mim
está desesperada.
A filha fugiu com o chofer.
Viu, João/
Hei de mostrar a essa gente
que ainda encontro marido.

JOÃO DO CARMO

E depois,
depois de casada...

ALMA

Serei séria.
Serei séria.
Tu me amas?

JOÃO DO CARMO

Eu te amo.

ALMA

Eu te amo.
Eu te amo.

JOÃO DO CARMO

Queres que te arranje um maridinho?

ALMA

Irás me ver esta noite?

JOÃO DO CARMO

Irei te ver.

ALMA

Bom que és.
Quero um beijo, João,
Eu quero um beijo.

JOÃO DO CARMO

Não seria, não, honesto.
Tu te vais, te vais casar.

ALMA / JOÃO DO CARMO

Tu me amas? Eu te amo.
Tu me amas? Eu te amo.

(João do Carmo beija as mãos de Alma. Quando Alma vai sair, chega a empregada de Lucas.)

EMPREGADA

Dona Alma!
Seu Lucas teve um colapso!
Chamaram um jovem médico.
Mas chegou tarde...

(Alma sai. Entra Dagoberto Lessa, diálogo com João do Carmo.)

DAGOBERTO LESSA

Conheço Camila, péssima companhia para Alma... Aliás, acho que você está se enterrando...

JOÃO DO CARMO

Como? A dívida que fiz, já paguei. Concorro apenas com o quarto... Uma quantia pequena.

DAGOBERTO LESSA

Até Lobão me disse que você é um ingênuo em crer nessa mulher...

JOÃO DO CARMO

Inveja de vencido...

DAGOBERTO LESSA

Disse coisas horríveis.

JOÃO DO CARMO

Repita.

DAGOBERTO LESSA

Que ela é amante por dois meses. Mulher conhecida pelo país inteiro.

JOÃO DO CARMO

Cão!

(Dagoberto Lessa vendo magoado o amigo muda o tom.)

DAGOBERTO LESSA

O diabo é o meio em que ela viveu, um meio corrupto... O tal de Mauro...

(Dagoberto Lessa sai. João do Carmo magoado canta.)

JOÃO DO CARMO

Sinto que mais do que nunca a amo.

É meu dever defendê-la,

ampará-la,

salvá-la,

dar-lhe solidariedade.

Sinto precipitar

a minha tragédia.

CORO (SCTB)

Alma ia perdendo

o antigo gosto amargo

e divino pela vida.

Sentia-se deselegante.

E precisava amar.

Mauro voltou-lhe

pelo coração a dentro.

(Alma entra.)

ALMA

(Para João do Carmo.)

Conheces o Teles Melo, engenheiro da Light?

Me dá uma casa.

Me dá uma casa.

JOÃO DO CARMO

Beija o Luquinha por mim.

QUARTO ATO

CENA 1

(Enquanto o coro canta, pouco a pouco o pano de boca se abre. Sala de jantar chique de família dos anos 20 de São Paulo: Teles Melo e Alma jantam cerimoniosamente. É noite. Criados servem à francesa. Velas. O pano de boca deve estar todo aberto quando o coro terminar.)

CORO (SCTB)

Alma instalara-se com Luquinha
 num bangalô atarracado das Perdizes.
 Possuía jóias,
 louças frisadas de ouro.
 Uma aia alemã
 para o pequerrucho.
 Luquinha numa transfiguração
 de jérseis caros.
 O engenheiro dava-lhe níqueis.
 Alma, nas toaletes finas,
 tinha a volúpia de ser
 urinada pelo seu crescido
 valete de copas.

ALMA

Porque te irritastes
 tanto no almoço com Luquinha?
 Afinal, ele é ainda uma criança.

TELES MELO

(Sprechgesang. Áspero.)
 A boa educação começa de pequeno.
 Já tem idade bastante
 para saber portar-se à mesa.

ALMA

Não adianta comprá-lo
 com tostões e balas
 e tratá-lo com desprezo
 por causa das suas mãozinhas sujas.

TELES MELO

Ser pajem também não.
 Isso é demais.

ALMA

Você não gosta de criança.

(Teles levanta-se com violência. Teles atira o guardanapo irritado sobre a mesa, entra no quarto e volta trazendo maleta e chapéu.)

TELES MELO

(Falado.)
 Vou passar uma semana fora.

(Teles Melo sai sem se despedir, batendo com força a porta. Alma, nervosa, retirando-se da sala. O telefone toca. Alma atende.)

ALMA

É você, Mauro...

Vem me ver, por favor...

O Teles vai ficar uma semana fora...

Como? Você está aqui ao lado?

Então vem logo.

(Mauro entra. Abraçam-se. Beijam-se. Acariciam-se. Mauro e Alma entram no quarto. A luz vai apagando e ficando a sala na penumbra. A orquestra continua tocando. Ao final da orquestra, a luz pouco a pouco clareando como o nascer do dia. Impressão de que o casal passou a noite junto. Ao alvorecer, canta o coro.)

CORO (SCTB)

O grande macho deixou-a,

boca inchada de lascívia,

sentada numa seriedade de crime...

(Mauro e Alma aparecem e se despedem... com beijos...)

...os olhos fundos

nas olheiras ltuosas,

a carne vencida de gozo.

(A luz bem clara. É dia. Alma e Mauro no maior idílio, quando chega subitamente Teles Melo. Briga de Teles e Mauro. Mauro sai. Alma chora nervosa.)

TELES MELO

(Com raiva, para Alma.)

Saia já! Já!

(Alma sai correndo e chorando.)

CORO (SCTB)

Luquinha subitamente doente.

O médico apareceu inutilmente.

As lágrimas desciam silenciosas

às vistas das roupinhas

na gaveta de Dona Genoveva.

Alma soube que Mauro estava preso.

A cabeça martirizada de João do Carmo

transmitia telegramas

e ele amava Alma

sempre.

CENA 2

(No quarto de João do Carmo. O telefone soa. João do Carmo atende.)

JOÃO DO CARMO

Viste Alma?

Falou com você?

Perguntou pelo meu amor?

Pelo meu amor,
amor?

CORO (SCTB)

E na solidão amiga

do quarto pobre

onde se tinham tanto prometido...

(Alma entra, dissimulando mal um carinho. Cena de amor entre Alma e João do Carmo; este sempre tímido. Ambos demonstram expectativa. Enquanto isso, o coro comenta.)

CORO (SCTB)

Nas noites afagadas do leito,

ele começou a sentir

que a castidade de Alma

gastara-se...

No contágio com os homens canalhas,

ela se sentia desmoralizada.

Um gesto, uma frase

repunham-no no calvário passado.

E não se sabiam

dar a prometida festa do amor.

(Camila entra com vestidos no braço.)

CAMILA

(Falado.)

Toma os vestidos,

vamos sair.

(Alma se inclina a sair. João do Carmo procura impedir.)

JOÃO DO CARMO

Não vá, não vá.

ALMA

Quantos presentes me destes?

(Alma sai com Camila.)

JOÃO DO CARMO

Ela não é mais a mesma

mulher que amei.

(Dagoberto Lessa entra e venenosamente lança dúvidas e revoltas.)

DAGOBERTO LESSA

Ela tem outro amante.

Palavra de honra.

JOÃO DO CARMO

Vamos.

Não voltarei à casa
esta tarde.

Ficarei com meu amigo Lobão.

É meu leal amigo.

(Sussurrando.)

Tenho vontade inexprimível de chorar.

(João do Carmo sai e Dagoberto Lessa fica. Entram Camila e Alma.)

DAGOBERTO LESSA

(Para Alma.)

João deixará tudo com você.

Só quer seus livros,
a mala e
objetos íntimos.

CAMILA

Trouxas são as mulheres.

Alma,

um suco nas mãos
daquele miqueado.

DAGOBERTO LESSA

(Furioso.)

Sou da polícia,
posso prender as duas.

ALMA

Indecente! Secreta!

Sai, azar!

DAGOBERTO LESSA

Prontuarizada!

Fichada!

Eu te conheço.

ALMA

Saia daqui,
saia.

DAGOBERTO LESSA

(Saindo.)
Vá para uma pensão!
Role na esterqueira!
Role!

(Todos saem.)

CENA 3

(Apaga a luz. Saem todos. Desce o telão da rua ou apenas uma luz no canto do palco focalizando João do Carmo que canta.)

JOÃO DO CARMO

Ela é minha vida,
toda minha vida.
Reatarei...
Talvez seja tudo mentira...
Sinto, sinto que devo reatar.
Camila não voltará, não.
Implorei condições novas.

(Ilumina-se o quarto de João do Carmo. Vê-se Alma sentada, entristecida. João do Carmo entra no quarto. Alma tenta beijá-lo. João do Carmo se desvia ainda ofendido. Há uma caçada de bocas.)

ALMA

Não houve nada de grave.

JOÃO DO CARMO

Nada de grave, dizes?
Nada de grave, dizes?
Dizes?

(Alma sorri sensualmente. Procura agarrar João do Carmo.)

ALMA

Tu és o único culpado.
Encontrei um amor quente...
Amor menino...
Não um esquisitão
como tu.
Não quero o teu perdão
se não o mereço.
A culpa das mulheres caírem

É dos homens
que não sabem amar.
Não sabem amar,
amar, amar
e amar.

CORO (SCTB)

Não pode afastar a diabólica
presença de Camila.
Marcaram encontro esta noite.
Irão dançar.
De lá irão para a garçonière
na rua da Boa Morte.

JOÃO DO CARMO

Ah, coração enganado.
Alma prometeu voltar
antes da meia-noite
e são duas horas
e estou à sua espera.

(João do Carmo anda impaciente de um lado para outro, enquanto o coro canta.)

CORO (SCTB)

João do Carmo pensava
na impossibilidade
de prolongar a vida.

JOÃO DO CARMO

Minha vida, percebo,
caminha para um desastre.
Não atingi a finalidade
procurada.
Não compreendo
os gastos de Alma.

(João do Carmo adormece. Luz apagando. Luz acendendo indicando o alvorecer. Alma chega ao amanhecer e expulsa João do Carmo da cama.)

JOÃO DO CARMO

(Tímido.)
Queria falar-te.
Vamos até o Jardim da Luz.

ALMA

Fala aqui mesmo no quarto.

(João do Carmo sai.)

CORO (SCTB)

Não tem mais contato.
 Não tem mais contato.
 Não tem mais contato.
 Não tem mais contato.

(O quarto está na penumbra. João do Carmo volta.)

ALMA

Não posso viver sem o teu amor.
 Queres me ver?
 Queres me ver?
 Queres me ver?
 Acende a luz.

JOÃO DO CARMO

Não preciso de luz para te ver.

ALMA

Acende a luz.

JOÃO DO CARMO

Não preciso de luz,
 não preciso de luz.
 Ver meu amor

ALMA

(Com doçura.)
 Queres me ver, meu amor?

(Enquanto o coro canta desce o telão da rua. João do Carmo em um canto, escondido, vigiando o que se passa. Alma está passeando de braço dado com seu primo Alvelos.)

CORO (SCTB)

Ele então estremeceu.
 O seu coração estourou
 tão forte.
 Passou a segui-la
 como podia
 de longe nas ruas.
 E viu-a uma tarde
 passear no jardim
 com outro homem,
 outro homem.
 Sentiu um desenlace descer...
 não possuía mais nada.

ALMA

(Alegremente, para seu primo.)

Caro primo, quero te apresentar João.

JOÃO DO CARMO

(No canto, escondido.)

Toda a minha finalidade

foi aquela mulher...

ALMA

Caro primo, quero que o conheças...

JOÃO DO CARMO

Amei-a... Amei-a

numa teimosia épica,

através de todos os reveses,

de todas as lágrimas,

de todos os desencontros.

Acreditei sempre nela...

Cansei de seguí-la.

Não há mais remédio

para este amor,

nunca houve.

(João do Carmo sai. Escurece. Alma e Alvelos saem de cena. Sobe o telão e aparece o quarto de João do Carmo. Alma entra. É noite. Alma espera João do Carmo voltar.)

ALMA

(Com ansiedade.)

Que demora do João...

São onze horas.

(Como recordando.)

O meu passado desapareceu:

Prostiuição,

vida canalha,

entre braços desconhecidos

que pagam.

São onze horas.

Que demora do João...

Ele não costuma fazer isso.

(Alma adormece.)

CORO (SCTB)

A molhada noite de relâmpagos

apagados num instante...

As carroças rodando...

Nos viadutos... silêncio.
Um homem vai morrer,
voluntariamente.
Lá embaixo um gato humano
miou esfrangalhado.
Um relâmpago silhuetou
no aço do viaduto
e o suicida
estendido e calado.

(A luz se apaga lentamente.)

FIM DA ÓPERA

Apêndice 2 - Redução para voz e piano das cenas da ópera *Alma* selecionadas para análise⁵¹

Extrato 1 - Ato I, Cena 1, c. 1-128

Lento *Alma*

Por que se-rá que quan-do ba-to a ca-be-ça nu-ma ja-ne-la cho-ro de dor.

Lento *p*

9 e e-le po-de me cor-tar a na-va-lha não dói, não dói, não dói, é de-li-ci-o-so É su-blí-me a

tempo molto libero

16 *Più mosso*

vi-da em seus pu-nhos im-pla-caveis co-mo e-le não sa-ver ter pie-da-de Co-mo é for-te Co-mo é ú-ni-co.

Più mosso

⁵¹ Reduções para voz e piano realizadas por este autor.

Andante espressivo

22 Cello

cresc. ----- dim

Andante espressivo

28 Alma

É su-bli-me a vi-da em seus pu-nhos im pla-ca - véis

37

41

ff

44

Co-mo é For-te. Co-mo é su - bli-me Não! Não...

Solo Cello

rall. Meno f

51

Não!... Mais... Mais Não Ma-is... Não Mais, Mais

rall. Meno f

62

Mais

rit. pp rit.

71 **Lento**

p Só u-ma coi-sa só um mi-la-gra seu a-mor_____ A

Cordas

p

79

su - a - fi - de - li - da - de, Ah, Meu Deus, Meu Deus, Que ³pe-lo

86 **rit.**

me-nos não me jo - gue ao ros-to su-a fa-ci-li - da - de _____ deconquistas o seu de-
rit.

92 **affrett.** **a tempo**

³bo - che in - so - len - te

fp

96 Trompa Trompete

9 10 3 3 3

100 Alma

Violino solo

Qual, se e-le me qui-zes-se bem se-ri-a en

3 3 3

107 (Falado:)- Depois ficaria como essas outras que

quan-to du-ras-se minha mo-ci-da de ren-do - sa

3 3 3

114 aprendi a conhecer na casa de Dna. Rosaura. **Lento**

Ah, se ao

119 **Allegro** **Prestissimo**

me-nos e - le me a-mas - se! Mas sei que me trai Ban - di - do. Ca-na lha.

124 **Prestissimo**

Mi-se-ra-vel. Mi-se - ra-vel.

ff **ff** **ff**

Extrato 2 - Ato I, Cena 5, c. 1-54

1 **Più mosso**

Alma
f Per-dão Per - dão, Per-dão.

Più mosso

6 **Presto**

8 **Presto**
f **ff**

11 **Meno** **Presto**
p Tal vez con sen tis se que bei jas sede no vo

Meno **Presto**
pp **pp**

15 **Lento** **Presto**

fff

21

25 **rall.**
dim

29 **Lento**

Eu mor ren-do a aqui Não tem um pin-go de ca-ri-da-de

Lento

pp *f* *pp* *f*

32

Ha-vi-a de cons-ti - par-se. Os ti -jo-los ás-pe-ros hor-ro-ri-za-vam-na Pen-sou em ir pa-ra a

pp *f*

37

ca-ma. Não. Sim. De-vi-a ir. Po-di-a fa-zer-lhe mal. A-do-e-ce-ri-a a-li na-que-la

42

Presto

ca-sa a-ban-do-na-da

44

Lento *pp*

(Falado:) Vai sair, sim, vai deixar-me

Lento Mes-mo as-sim que-ro ê - le ta - to.

ppp *fp*

47

Não vai Que Fos-se Não vai.

f

50

51 **Prestissimo**

52 **rall.**

ffpp

16 *Mauro*

vi ver Tens cer - te - za

21 *Alma*

de que é meu? Tern cer - te - za de que é meu? De

28

quem, de quem po-de ser? De quem, de quem po-de

34 *Mauro*

ser? Nao cus - ta na - da nao cus - ta na - da

Solo

38

na - da a ita - li - a - na que faz

41 *Alma*

Não que - ro não

is - so eu co - nhe - ço a i - ta - li - a - na que

45

que - ro Não que - ro não

faz is - so eu co - nhe - ço. Mas eu que - ro

50

que - ro não que - ro não

mas eu que - ro mas eu

53

que - - - ro não não

que - ro mas eu que - ro

56 **Più Allegro**

que - - - - -

que ro *Alma f* Eu

Più Allegro

ff Subito

62

mor-ro dis-so eumor-ro dis - - - - -

67 **rit. Lento** **Più Mosso** **rit.**

- so Se mor-res-se

rit. Lento **Più Mosso** **rit.**

f

72 *Andante*



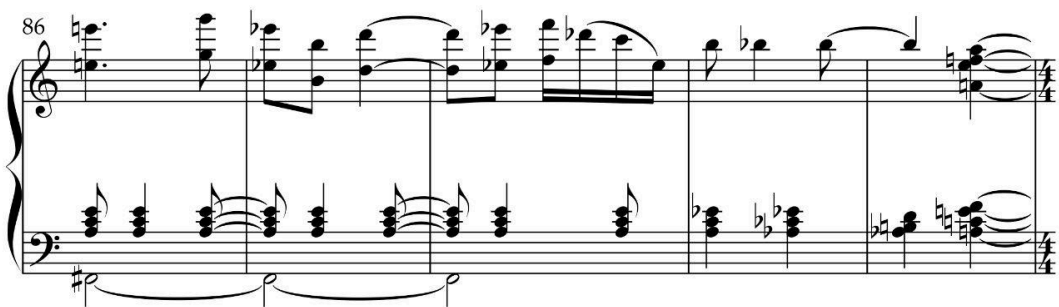
78



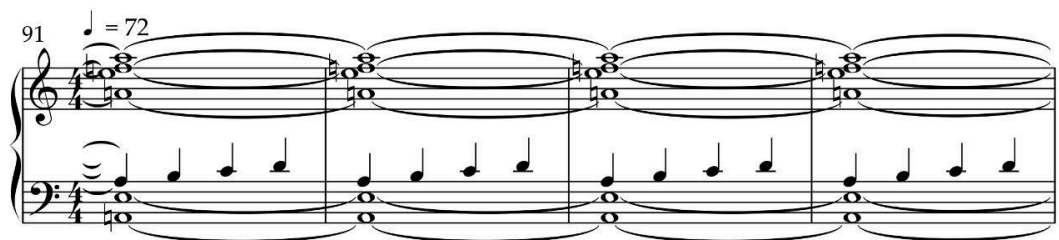
83



86



91 $\text{♩} = 72$



95

98

Lento
Alma

Lento ³ Ti-nha um

102

me - do — e-nor - me de que meu - a-vô sou-bes-se que o a-

109

pp

vô sou - bes-se

Extrato 4 - Ato II, Cena 5, c. 1-52

Coro

T Mau-ro a - pa - re - ceu Vol - ta - va - lhe a - que - la - tris - te - za

B Mau-ro le - vou - a pa - ra jo - gar pô - quer nu - ma ca - sa bai - xa e

i - lu - mi - na - da da Pon - te Gran - de

p

p

22 **Molto Lento e tempo libero quase aleatório**

Alma p Que mo-le-za gos-to-sa

Celesta

30 *Alma* O ho-mem de pre-to e-ra cor de cin - za

Coro U - ma ver-ti-gem fri - a su - bin - do

Celesta

34 Coro U - ma ver-ti - gem bo - a que a le - va

Celesta

40 *Alma* E pas-sa - ri-nho pi - a pi - a ca - ras ca - ras

Coro E

E a mo -

45 E a mo - le - za a a bra ça que a le - va que a su - fo - ca

le - za a - ma - re - la que a a bra ça que a le - va que a su - fo - ca

48 *Madeiras* *Coro*

As ca-ras des-fi-lam e so-bem sem-ba-ru-lho

As ca-ras ca-ras des-fi-lam e so-bem sem-ba-ru-lho

Extrato 5 - Ato II, Cena 5, c. 81-134

Alma
(Falado:) Estou grávida.

Vivo - Dramático

ppp *fff* *fff*

85

89

93

97

101

107 **Lento** *Alma*
(Recitativo) **Vivo** **Poco meno**
(Sprechgesang) **Vivo**

p Mi-nha ca-be ça es-tá tão do-lo-ri-da *f* Es-tú-pi-lo grí-ta-rei a - té vir

Lento **Vivo** **Vivo**

pp *ff*

110

gen-te *ff* grí-ta-rei

115

119

122

125

129 *Andante* *Alma*

Andante Que - ro ter o meu fi - lho

131

cus - te o que cus - tar cus - te o que cus - tar cus - te o que cus - tar o que cus -

133

tar

Extrato 6 - Ato III, Cena 2, c. 1-9

p

4 *rit.* (Quase recitativo) Alma

Se pu-des-se dor-mir sem-pre sem - pre

rit.

7

5

Mas o so-no fo-ge-me num ga - lo - pe fa-ço i-men-sas ma-dru-ga-das nu - las

Extrato 7 - Ato III, Cena 3, c. 28-65

Alma

O ve-lho des-co-briu tu - do vou di-zer-lhe o cri - me ho-rren - do o crime de

31 *rit.* ter um fi-lhi - nho O meu pas-sa-do de sa-pa-re - ceu pros-ti - tu-i-

34 ção, a - bor - to, vi-da ca-na-lha en - tre bra-ços des-co-nhe-ci-dos que pa - gam O Cri-me

37

é ser sol-tei-ra e deix - xar vi-ver no meu â-ma-go a cen -te-lha hu-ma-na e de-fen

40

de - la e a - ma - la

43 **Vivo**
Lucas

Meno

f Vá pa-ra a ru - a Pro - cu - re ca - mi - nho Es - - ta

45

ca - sa é mi - nha sem pre foi

mi-nha fa-ça_a su- a ma-la de- sa- pa- re- ça a ca - sa é mi-nha

46

mi-nha fa-ça_a su- a ma-la de- sa- pa- re- ça a ca - sa é mi-nha

mi-nha fa-ça_a su- a ma-la de- sa- pa- re- ça a ca - sa é mi-nha

49 **Più Lento** *Alma*

Sou u- ma coi - ta - da

Sou u- ma coi - ta - da

53

nin - guém sou- be me de- fen- der

This system contains measures 53 and 54. The vocal line starts with a whole rest in measure 53, followed by a half note G4 in measure 54. The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand. A triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) is marked in measure 54.

55

O que me a- con - te- ceu é o re- sul - ta- do

This system contains measures 55 and 56. The vocal line has a half note G4 in measure 55 and a half note A4 in measure 56. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) is marked in measure 56.

58

do meu de- sam pá- ro

This system contains measures 58 and 59. The vocal line has a half note G4 in measure 58 and a half note A4 in measure 59. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) is marked in measure 59.

60

Alma

Nao te- nho di- nhei- ro nem

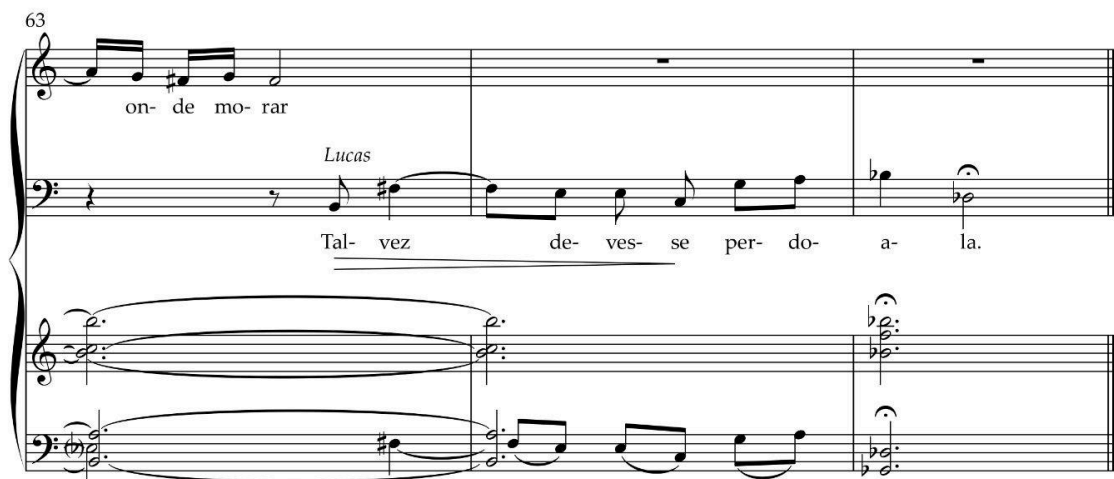


63

on- de mo- rar

Lucas

Tal- vez de- ves- se per- do- a- la.



Extrato 8 - Ato IV, Cena 3, c. 143-153

Lento Molto (♩=60) **Più movido**

Alma

Que de-mo-ra do Jo-ão São on-ze ho-ras O meu pas-sa-do de-sa-pa-re

Lento Molto (♩=60) **Più movido**

Piano

146

ce - u Pros-ti - tui - ção vi - da - ca - na - lha en - tre bra-ços des - co - nhe -

149

f *rit.* *pp*

ci - dos que pa - gam são on - ze ho - ras que de - mo - ra do Jo - ão

ppp

ppp

152

E - le não cos - tu - ma fa - zer is - so

Anexo 1 - Primeira página do libreto original datilografado

ATO I - Cena I

① ALMA: (canta). "Por que será que quando bato a cabeça numa janela choro de dor? E ele pode me cortar à navalha, não dói: é delicioso!" ~~✗~~

~~✗~~ (Cai no leito desmanchando as tranças voluntuosamente, rolando no colchão mole, tresloucada de lembranças e sensações.
 ②/ Enquanto isso, ao fundo ilumina-se um casal de bailarinos, num pas de deux erótico que dá vida às exclamações voluntuosas de Alma, pondo a claro sua escravidão sensual a Mauro.)

(Música do ballet com "Encantamento" para cello.)

~~mauro:~~ ~~✗~~ "É sublime a vida em seus punhos implacáveis —
 ② { sim, não, sim, não, mais, mais — como ele não sabe ter piedade.
 Como é forte! Como é único!" → *Ballet*.. ~~✗~~

(Diante do oratório, Alma pede aos santos um milagre.)

③ "Só uma coisa, só um milagre: seu amor, sua fidelidade. Ah! Meu Deus, que, pelo menos, não me jogue ao rosto sua facilidade de conquistas, o seu deboche insolente,..."

④ (Enrolando-se no leito pequenino, apertando os travesseiros, começa a chorar lascivamente, xingando-o.)

Anexo 3 - Primeira página da edição da Funarte da década de 1990

ALMA Primeiro Ato CENA I

1 **Lento**

Oboe 1-2
C. Inglês in F#
Clarinete 1-2 in Bb
Fagote 1-2
Hrns 1-2 in F#
Hrns 3-4 in F#
Alma

(No quarto de Alma: Alma deita-se em frente ao espelho, observando os seios machucados e começa a cantar, mormenteando-se.)

Por que se - ri que quan - do fa - to a ci - be - ça nu-ma ju - ne-la cho-re de

6

Ob. 1-2
C. 1 in F#
Cl. 1-2 in Bb
Fag. 1-2
Hr. 1-2 in F#
Hr. 3-4 in F#
Timp.
Pr.
G.C.
Alma
Vl. 1
Vl. 2
Vla.
Vc.
Cb.

ato o' bag

dor e e - le po-á no cor-tar a na - va-lha não dói, não dói, não dói, é de-li - ci - o - so.
(Alma tira a blusa)

cresc... affret...

