

Violência de gênero em música: análise de três cenas da ópera *Alma* de Claudio Santoro

*Gender-Based Violence in Music: Analysis of three Scenes from the Opera
Alma by Claudio Santoro*

Matheus Avlis Gonzaga Valdevino de Sousa
Universidade de Brasília

Resumo: Este artigo insere-se no campo da musicologia, em diálogo com os estudos de gênero e as artes cênico-musicais, ao investigar a representação da violência contra a mulher na ópera. O estudo tem como objetivo analisar de que maneira a violência de gênero é construída e intensificada por meio de recursos musicais na ópera *Alma*, de Claudio Santoro, evidenciando o papel da música na configuração da experiência dramática e sensorial da violência. A pesquisa articula análise musical e interpretação crítica, a partir da seleção de três trechos da obra nos quais a protagonista é submetida a diferentes formas de violência. A análise concentra-se em parâmetros como harmonia, ritmo, textura, dinâmica, orquestração e desenvolvimento motivico, considerados em sua relação com a ação dramática. Os resultados demonstram que a violência ultrapassa o plano narrativo, inscrevendo-se na própria materialidade sonora da obra. Nesse contexto, a música atua como agente ativo na produção de sentido, evidenciando dimensões físicas, psicológicas e simbólicas da violência.

Palavras-chave: Musicologia. Estudos de gênero. Ópera. Violência de gênero. Análise musical.

Abstract: This article is situated within the field of musicology, in dialogue with gender studies and the performing arts, investigating the representation of violence against women in opera. The study aims to analyze how gender-based violence is constructed and intensified through musical resources in the opera *Alma* by Claudio Santoro, highlighting the role of music in shaping the dramatic and sensory experience of violence. The research combines musical analysis and critical interpretation, based on the selection of three excerpts



from the work in which the protagonist is subjected to different forms of violence. The analysis focuses on parameters such as harmony, rhythm, texture, dynamics, orchestration, and motivic development, considered in relation to the dramatic action. The results demonstrate that violence extends beyond the narrative level, becoming inscribed in the very sonic materiality of the work. In this context, music acts as an active agent in the production of meaning, revealing physical, psychological, and symbolic dimensions of violence.

Keywords: Musicology. Gender studies. Opera. Gender-based violence. Musical analysis.

* * *

1. Introdução

Nas últimas décadas, o debate acerca da violência contra a mulher tem adquirido crescente visibilidade no campo social, jurídico e político, configurando-se como uma das questões mais urgentes da contemporaneidade. No Brasil, marcos legais como a Lei Maria da Penha e a tipificação do feminicídio representam conquistas fundamentais no reconhecimento e no enfrentamento dessa violência estrutural. Contudo, tais avanços também evidenciam a persistência e a escalada de diferentes formas de agressão — física, psicológica, moral, patrimonial e simbólica — que atingem mulheres em múltiplos contextos, culminando, em sua expressão mais extrema, no feminicídio.

A arte, enquanto espaço sensível de elaboração e reflexão sobre a experiência humana, não se encontra alheia a essas questões. Ao contrário, práticas artísticas como a literatura, o teatro, a música e a ópera têm historicamente incorporado, problematizado e representado dinâmicas de violência de gênero, seja por meio de narrativas, seja por meio de dispositivos expressivos próprios de cada linguagem. No caso da ópera, essa mediação se dá de maneira particularmente complexa, uma vez que o drama é construído na intersecção entre texto, música e cena, permitindo que a experiência da violência seja não apenas narrada, mas intensamente figurada e sensorialmente transmitida ao público.

Nesse contexto, é fundamental reconhecer que a análise da ópera não pode se limitar a uma abordagem exclusivamente musical. Como observam Abbate e Parker (1989, p. 4), um analista que, à maneira de Schenker, considera

a ópera apenas como música “está enxergando apenas uma das três cores primárias”. Drabkin (2014, p. 250) reforça essa perspectiva ao afirmar 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”. Assim, se análises musicais bem-sucedidas abrangem parâmetros como harmonia, tema e motivo, contraponto, estilo e retórica, uma análise operística eficaz deve também ser capaz de relacioná-los ao texto, ao drama e ao espetáculo, elementos constitutivos da especificidade do gênero (Drabkin 2014, p. 250).

Essa ampliação metodológica dialoga com perspectivas pós-estruturalistas que entendem o texto como não autossuficiente, isto é, como produtor de sentidos em relação a outros textos e contextos. Nesse sentido, autores como Parker e Abbate (1989) e Drabkin (2014) criticam abordagens formalistas e ortodoxas, defendendo métodos analíticos abertos à intertextualidade e às forças sociais e históricas que circundam a obra. Como destacam Parker e Abbate (1989, p. 23–24), em um momento em que os estudos musicais tendem a rejeitar o positivismo, a ópera emerge como um campo privilegiado de investigação justamente por revelar o imperfeito, o ambíguo e o ilógico — aspectos que, longe de constituírem falhas, ampliam as possibilidades de interpretação e compreensão crítica.

É nesse horizonte crítico que se insere a reflexão proposta por Catherine Clément em seu livro *L’opéra ou la défaite des femmes* (1979), no qual a autora realiza uma análise incisiva sobre a representação feminina no repertório operístico. Clément argumenta que a ópera, sobretudo nos períodos romântico e pós-romântico, está profundamente marcada pela recorrente encenação do sofrimento e da morte das mulheres, cujos destinos trágicos estruturam a dramaturgia de inúmeras obras. Personagens como Norma, Violetta, Isolda, Carmen, Tosca, Mélisande e Lulu exemplificam essa lógica, na medida em que suas trajetórias são frequentemente conduzidas à destruição, seja por amor, sacrifício ou violência, configurando um padrão estético e ideológico no qual a figura feminina se associa à vulnerabilidade e à fatalidade.

Essa constatação permanece atual e é retomada por Leriche (2024), que questiona a persistência desse imaginário na ópera contemporânea. Como observa a autora:

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)

Ao reunir personagens de diferentes períodos históricos, Leriche evidencia a continuidade de uma dramaturgia que associa a figura feminina à violência e à morte, sugerindo que tais representações não são apenas resquícios de tradições passadas, mas ainda operam como estruturas simbólicas ativas no presente.

Nesse sentido, a música assume um papel central na construção da expressividade dramática, sendo capaz de traduzir afetos extremos como dor, medo, tensão e desespero por meio de parâmetros como harmonia, ritmo, textura, orquestração e organização motivica. A violência, portanto, pode ser compreendida não apenas como um elemento narrativo, mas como um fenômeno inscrito na própria materialidade sonora da obra, cuja análise exige a articulação entre dimensões musicais, dramáticas e simbólicas.

O presente artigo propõe analisar a representação da violência contra a mulher na ópera *Alma*, de Cláudio Santoro, baseada na obra homônima de Oswald de Andrade (1920). A análise se concentra em três trechos específicos da ópera, nos quais a protagonista Alma é submetida a diferentes formas de violência por figuras masculinas: (1) a agressão física por parte de seu amante, um cafetão; (2) a repetição dessa violência quando Alma anuncia estar grávida do amante; e (3) a expulsão violenta do lar pelo avô que descobre que Alma está grávida. A partir desses episódios, busca-se compreender de que maneira os recursos musicais empregados por Santoro contribuem para a construção e intensificação da experiência da violência, investigando aspectos como linguagem harmônica, estrutura fraseológica, orquestração e desenvolvimento motivico. Assim, pretende-se evidenciar como a música opera como meio expressivo fundamental na configuração estética e afetiva da violência de gênero no contexto operístico.

2. Alma é violentada fisicamente 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 Mi, as cordas e os metais executam uma formação acordal construída pela sobreposição de intervalos de quarta justa: Mi–Lá–Ré–Sol.

No compasso 4, a tensão dramática e o senso de urgência intensificam-se. Ainda sobre o pedal de Mi 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 Mi, 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 Mi passa à nota Mi bemol sobre o qual a harmonia sugere então o IV 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 pelo 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 Mi 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 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 (*auftackt*) 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 de Mi menor, no qual a nota Fá# atua como uma *appoggiatura* não resolvida da nota Sol. 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. 1º 2º s/surd.*

Trombone 3 *Surd. ff*

Tuba *Surd. ff*

Timpanos *súbito ff*

Prato G.Cassa

Tamb.Pic T.Militar

Piano *ff*

Alma *f* *Per - dão, Per - dão, Per - dão.*

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

súbito Piu Mosso **Presto**

Violino 1 *ff* *f p* *fff*

Violino 2 *ff* *f p* *fff*

Viola *ff* *f p* *fff*

Violoncelo *ff* *f p* *fff*

Contrabaixo *ff* *f p*

Exemplo 1: Do compasso 1 ao 10, Cena 5, Ato I de *Alma* (cont.)

Exemplo 1: Do compasso 1 ao 10, Cena 5, Ato I de *Alma*

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 Ré4–Láb3; e a do violino II na alternância consecutiva dos intervalos de quarta justa Fá3–Dó3 e Mi3–Si2. 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 Mi4–Ré#4 e, em seguida, salta uma quarta diminuta ascendente até Sol4, nota que se prolonga até o compasso 16. Nesse compasso, a suspensão de Sol4 é resolvida em Fá#4, que então salta uma terça menor ascendente para Lá4, 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

Exemplo 2: Do compasso 11 ao 28, Cena 5, Ato I de *Alma*

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.

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 tétrade 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 pelo V de Mi maior, apresentado em pianíssimo 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”.

The musical score for Example 3, measures 39 to 45, from Act I, Scene 5 of *Alma*, is presented below. The score includes staves for Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinets 1-2 in Si, Trumpets 1-2, Trombones 1-3, Tuba, Timpani, Percussion (G. Cassa, Pr. G.C.), and vocal parts for Alma, Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The score shows a transition from a slow tempo to Presto at measure 44, with dynamic markings like *ff*, *mf*, and *ppp*.

Measures 39-45:

- Fl. 1-2:** *ff* (Presto)
- Ob. 1-2:** *ff* (Presto)
- Cl. 1-2 in Si:** *ff* (Presto)
- Trb. 1-2:** *mf* (Presto)
- Trb. 3:** *mf* (Presto)
- Tuba:** *mf* (Presto)
- Timp.:** *f* (Presto)
- Pr. G.C.:** *ppp* (Presto)
- Alma:** *f* (Presto) with lyrics: "com raiva f. 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
- 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* (Presto)
- VI. 2:** *ff* (Presto)
- Vla.:** *ff* (Presto)
- Vc.:** *ff* (Presto)

Exemplo 3: Do compasso 39 ao 45, Cena 5, Ato I de *Alma* (cont.)

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

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

Exemplo 3: Do compasso 39 ao 45, Cena 5, Ato I de *Alma*

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 da tonalidade de Fá menor. O segundo acorde, agora com cinco notas, é um acorde do I de Sol maior, enriquecido com sétima maior e nona maior. Em seguida, o terceiro acorde, de seis sons, corresponde ao I 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.



Exemplo 4: Redução harmônica das cordas nos compassos 45 e 46, Cena 5, Ato I de *Alma*

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 apresentada 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.

Exemplo 5: Do compasso 46 ao 53, Cena 5, Ato I de *Alma* (cont.)

49

Pic. *sfz*

Fl. 1-2 *sfz*

Ob. 1-2 *sfz*

C.I. in Fa *sfz*

Cl. 1-2 in Si_b *sfz*

Hr. 1-2 in Fa *sfz*

Trp. 1-2 in Do *sfz*

Trp. 3-4 in Do *sfz*

Trb. 1-2 *sfz*

Timp.

Pr. G.C.

T.P. T.M.

Hp.

Alma

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

Vc.

Prestíssimo

pp

pp

ff

G. Cassa

Tb. Pic.

ff

(ou gliss.)

(Mauro bate a porta e sai)

Não vai.

(Alma arrasta-se no chão.)

Prestíssimo (Alma levanta-se e sai corendo,desesperada..)

Exemplo 5: Do compasso 46 ao 53, Cena 5, Ato I de *Alma* (cont.)

52

Pic. *ff*

Fl. 1-2 *ff*

Ob. 1-2 *ff*

Cl. 1 in Fa *ff*

Cl. 1-2 in Si *ff*

Cl. Bx. in Si *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 *ff* *s/surd.*

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

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

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

Tuba *ff*

Timp. *ff*

Pr. G.C. *ff*

T.P. T.M. *ff*

VI. 1 *ff* *Sw*

VI. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Exemplo 5: Do compasso 46 ao 53, Cena 5, Ato I de *Alma*

Em síntese, a construção musical desta passagem fundamenta-se na articulação recorrente de recursos composicionais que convergem para a representação da violência física e psicológica que estrutura a relação entre Alma e Mauro. Tiratas, motivos cromáticos de caráter ameaçador, pedais prolongados, trêmulos, paralelismos harmônicos, sucessivas expansões da densidade orquestral, contrastes extremos de dinâmica e andamento, além do emprego de efeitos tímbricos de forte impacto — como o chicote, o tambor piccolo e os metais com surdina — organizam um discurso musical marcado por contínuos processos de intensificação e suspensão da tensão dramática.

Esses procedimentos não se apresentam de forma isolada, mas concatenam-se por meio da recorrência e transformação de materiais motivicos, da reiteração de gestos expressivos e da alternância entre explosões sonoras e momentos de aparente distensão, conferindo unidade estrutural à cena. Em estreita interação com a narrativa poética, a música não apenas acompanha os acontecimentos, mas revela dimensões subjetivas inacessíveis ao texto verbal, traduzindo a escalada da violência, o estado de terror, a fragilidade emocional e a dependência afetiva de Alma.

3. Alma é violentada pelo amante quando anuncia estar grávida

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 Dó#4, acompanhada por um rulo suave de gongo pequeno e vibrafone também sobre a nota Dó#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 Dó# 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 Dó3 e Ré3, também em *fff*. A combinação desses elementos gera um agregado dissonante formado pelas notas Dó–Dó#–Ré, 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 bemol 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 Sib₄ que nas partes de piccolo, flautas e clarinetes é antecidida por uma apogiatura dupla rápida, composta por fusas sobre as notas Sol[#]–Lá, o que intensifica o gesto musical de caráter cortante tal como um golpe de chicote.

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

*(Mauro chega e entra de mansinho.
Alma levanta da cama.
Alma: (falado): "Estou grávida".*

Exemplo 6: Do compasso 78 ao 92, Cena 5, Ato II de *Alma* (cont.)

Vivo - dramático

83

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

C. 1.
in Fa

Cl. 1-2
in Sib

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.

Gong.

W.B.
Gong.

Tamb.

Agogô
Tamb.

Xilofone

Xil.
Vibf.

Vibrafone

Pn.

Alma

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

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Exemplo 6: Do compasso 78 ao 92, Cena 5, Ato II de *Alma* (cont.)

Exemplo 6: Do compasso 78 ao 92, Cena 5, Ato II de *Alma*

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 Sol $\sharp$ 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 meio-diminuto de Si bemol 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.

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 de Lá bemol 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.

Em síntese, esta passagem organiza-se a partir da concatenação de estruturas musicais recorrentes que se articulam como verdadeiros signos dramáticos da violência. O ostinato cromático grave associado à presença de Mauro, o pedal sincopado, os ataques dissonantes de segunda menor, o motivo de sirene, as sucessivas ocorrências da *tirata* e os contrastes abruptos de dinâmica, andamento, textura e densidade orquestral constituem um sistema de relações que confere unidade ao discurso musical e sustenta sua progressão expressiva. Esses materiais não apenas retornam ao longo da cena, mas são reapresentados e transformados em estreita correspondência com as mudanças da ação cênica, estabelecendo uma narrativa musical paralela que intensifica o sentido da 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 (sofrido) rall. (Sprechgesang)

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.

Exemplo 7: Do compasso 107 ao 115, Cena 5, Ato II de *Alma* (cont.)

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

The musical score for Example 7, measures 107 to 115, from Act II, Scene 5 of the opera *Alma*, is presented below. The score includes parts for the following instruments:

- Picc.
- Fl. 1-2
- Ob. 1-2
- Cl. 1 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. Gong
- Gong
- Tamb.
- Xlf. Vbf.
- Viol. 1
- Viol. 2
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score includes various musical notations, including dynamics (ff, p), articulation (arco), and performance instructions. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4.

Exemplo 7: Do compasso 107 ao 115, Cena 5, Ato II de *Alma*

A interação entre música e narrativa poética faz com que os gestos orquestrais ultrapassem a função ilustrativa, convertendo-se em projeções sonoras das relações de poder e da violência psicológica que permeiam o confronto entre as personagens. Enquanto a escrita musical vinculada a Mauro se caracteriza pela insistência motívica, pelo peso tímbrico, pela estabilidade obsessiva dos pedais e pela agressividade rítmica, a expressão de Alma oscila entre momentos de fragilidade, revolta e desespero, marcados pelas mudanças de textura, pelas rupturas de andamento e pela alternância entre recitativo, *Sprechgesang* e fala.

4. Alma é violentamente expulsa de casa pelo avô

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 (Mi²–Si^b1), 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 do VI de Ré menor com nona e décima-primeira em 3^a 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 (Fá²–Lá^b1). 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.

42

Pic. **Vivo**

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1-2 in Si^b

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.

T.P. T.M.

W.B. Xoc.

Alma **Vivo**

Lucas **Com Raiva**

(Lucas entra no quarto de Alma raivoso)

f Vá pa-ra a ru-a Pro-cu-re ca - mi-nho Es - - - ta ca-sa é mi - nha Sempre foi

Vl. 1 **Vivo**

Vl. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Exemplo 8: Do compasso 42 ao 50, Cena 3, Ato III de *Alma* (cont.)

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

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

rit.

Piu Lento

Sord.

pp

Sord.

pp

Sord.

pp

Sord.

pp

pizz

f

pizz

f

pizz

f

Exemplo 8: Do compasso 42 ao 50, Cena 3, Ato III de *Alma*

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 Lá². 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.

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 de Ré menor. Sobre esse pano de fundo harmônico, os violinos I executam um ostinato em colcheias oscilando entre o semitom Mi³–Fá³, 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, o V 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 (Fá#3–Sol3–Lá3), 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 V de Mi menor, a sessão encerra-se no compasso 65 com uma inesperada cadência interrompida em Sol bemol 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 perdôá-la*”.

Em síntese, a construção musical desta cena fundamenta-se na oposição e na articulação entre dois campos expressivos claramente contrastantes, correspondentes aos universos psicológicos de Lucas e Alma. Na primeira parte, Santoro emprega escalas ascendentes, ataques orquestrais incisivos, silêncios abruptos, contrastes extremos de dinâmica, gestos cadenciais associados às inflexões da fala e a predominância dos metais graves e da percussão para configurar musicalmente a violência verbal, a autoridade e a intransigência do avô. Esses recursos são concatenados por uma sucessão de impulsos de tensão e suspensão, na qual cada enunciado de Lucas desencadeia uma resposta orquestral que amplifica o peso dramático de suas palavras.

Após a cesura, a redução do efetivo instrumental, o emprego exclusivo das cordas com surdina, os pedais harmônicos, o ostinato em semitom, a restrição da tessitura vocal de Alma e a escrita em dinâmica pianíssimo instauram um espaço sonoro de recolhimento e vulnerabilidade que contrasta radicalmente com a violência precedente.

A interação entre música e narrativa poética ultrapassa, assim, a mera ilustração dos acontecimentos: a orquestra evidencia a assimetria de poder entre as personagens, traduz a dimensão afetiva de seus estados interiores e confere significado simbólico ao conflito dramático. Enquanto a escrita associada a Lucas projeta inflexibilidade, domínio e exclusão, a de Alma materializa musicalmente a fragilidade, a desolação e o abandono.

51

Alma

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

Fl. 1-2

56

Alma

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

62

Tuba

Alma

(Lágrimas)

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

Lucas

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

(Alma Vai se deitar)

(Lucas vai para seu quarto e fica andando, a luz vai morrendo)

Solo

Cola parte

pp

Exemplo 9: Do compasso 51 ao 65, Cena 3, Ato III de *Alma*

5. Conclusão

A análise dos trechos selecionados de *Alma* evidencia que a representação da violência contra a mulher na ópera de Claudio Santoro ultrapassa o plano estritamente narrativo, manifestando-se de maneira decisiva na própria organização do discurso musical. Longe de desempenhar uma função meramente ilustrativa, a música constitui um agente dramático que interpreta, intensifica e amplia os sentidos da narrativa poética. Por meio de tensões harmônicas, fragmentação fraseológica, contrastes abruptos de dinâmica, textura e andamento, recorrências motivicas, expansões da densidade orquestral e uma orquestração de forte potencial expressivo, Santoro constrói uma dramaturgia sonora capaz de corporificar os estados de violência, medo, opressão e vulnerabilidade experimentados pela protagonista.

Recursos como *tiratas*, pedais prolongados, ostinati, motivos cromáticos, contrastes extremos de dinâmica, mudanças abruptas de textura e o emprego expressivo da percussão e dos metais configuram um vocabulário musical associado à representação da violência e da instabilidade psicológica. Entretanto, tais procedimentos jamais aparecem como fórmulas repetidas; ao contrário, são constantemente reorganizados segundo as exigências dramáticas de cada situação, produzindo um discurso musical de grande unidade estrutural e extraordinária flexibilidade expressiva.

Nos dois primeiros trechos analisados, a violência física é construída por processos de crescente intensificação energética. No primeiro, predominam a alternância entre explosões orquestrais e momentos de suspensão, as *tiratas*, os trêmulos, os paralelismos harmônicos e os efeitos tímbricos de forte impacto, configurando uma dramaturgia baseada na escalada da agressão e na crescente submissão psicológica de Alma diante de Mauro. No segundo, embora muitos desses elementos retornem, eles passam a integrar uma organização mais sistemática de recorrências motivicas. O ostinato cromático grave, o pedal sincopado, os ataques dissonantes, o motivo de sirene e a reaparição da *tirata* estabelecem um conjunto de signos musicais que funciona como uma memória da violência, reforçando a permanência da ameaça representada por Mauro e conferindo maior coesão interna ao discurso dramático.

O terceiro trecho analisado, por sua vez, desloca o eixo da violência física para a violência moral e simbólica, introduzindo uma organização musical baseada na oposição entre dois campos expressivos. A escrita associada a Lucas

caracteriza-se pela predominância dos metais graves e da percussão, por ataques incisivos, silêncios abruptos e gestos cadenciais que amplificam a agressividade e a autoridade de sua fala. Em contraste, a música vinculada a Alma reduz significativamente o efetivo orquestral, privilegia as cordas com surdina, os pedais harmônicos, os ostinati discretos e uma escrita vocal contida, traduzindo musicalmente sua vulnerabilidade, desolação e abandono.

Se, nas duas primeiras cenas, a violência manifesta-se sobretudo pela saturação sonora e pela acumulação de energia, nesta última ela emerge principalmente da oposição entre massas sonoras, timbres e espaços de silêncio, evidenciando a capacidade de Santoro de adaptar seu vocabulário composicional às diferentes modalidades de violência representadas pelo libreto.

As análises permitem, ainda, reconhecer que determinados procedimentos adquirem ao longo da ópera um inequívoco valor semântico. As *tiratas* tornam-se índices recorrentes da irrupção da violência; os pedais e ostinati figuram estados de tensão persistente, obsessão ou aprisionamento psicológico; os contrastes súbitos de dinâmica, textura e andamento funcionam como marcadores de ruptura dramática; e as expansões progressivas da massa orquestral traduzem processos de intensificação emocional. Entretanto, o significado desses elementos não decorre de sua presença isolada, mas da maneira como são articulados entre si e permanentemente ressignificados em interação com a narrativa poética, constituindo uma rede de relações capaz de sustentar o desenvolvimento dramático da obra.

Conclui-se, portanto, que, em *Alma*, a organização musical participa ativamente da construção do significado dramático, configurando a orquestra como uma instância narrativa que comenta, antecipa, intensifica e, frequentemente, revela aspectos psicológicos que permanecem apenas sugeridos pelo texto verbal. Sob essa perspectiva, a recorrência e a transformação dos materiais composicionais deixam de constituir apenas estratégias de organização formal para assumir uma função dramatúrgica essencial, demonstrando que a expressividade musical concebida por Claudio Santoro é parte indissociável da representação da violência contra a mulher e da elaboração do universo psicológico da ópera *Alma*.

Referências

1. Abbate, Carolyn; Parker, Roger (ed.). 1989. Introduction: on analysing opera. *In: Analyzing opera: Verdi and Wagner*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
2. Clément, Catherine. 1979. *L'Opéra ou la défaite des femmes*. Paris, Grasset.
3. Drabkin, William. 2014. Analysis. Chapter 11. *In: Greenwald, Helen (ed.). The Oxford Handbook of Opera*. Oxford, GB, Oxford University Press.
4. Leriche, Lili. 2024. *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.