

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**Patrick de Oliveira**

OS ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DO *MEFISTOFELE* DE ARRIGO  
BOITO

Rio de Janeiro  
2020

OS ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DO *MEFISTOFELE* DE ARRIGO  
BOITO

Dissertação apresentada como requisito parcial à  
obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação Profissional em Música da Escola de  
Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Veruschka Bluhm Mainhard

Coorientador: Prof. Dr. João Guilherme Ripper

Rio de Janeiro  
2020

## Ficha Catalográfica

### CIP - Catalogação na Publicação

048a Oliveira, Patrick  
Os Aspéctos Técnico-Interpretativos do  
Mefistofele de Arrigo Boito / Patrick Oliveira. --  
Rio de Janeiro, 2020.  
115 f.

Orientadora: Veruschka Mainhard.  
Coorientadora: João Guilherme Ripper.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação Profissional em Música, 2020.

1. Mefistofele. 2. Arrigo Boito. 3. Baixo. 4.  
Ópera. 5. Aspéctos técnico-interpretativos. I.  
Mainhard, Veruschka, orient. II. Ripper, João  
Guilherme, coorient. III. Título.

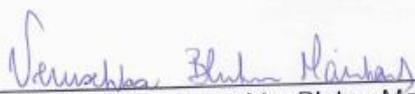
Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

PATRICK DE OLIVEIRA

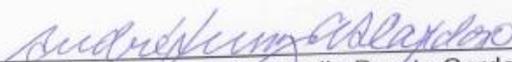
**OS ASPECTOS TÉCNICOS-INTERPRETATIVOS DO  
MEFISTOFELE DE ARRIGO BOITO.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

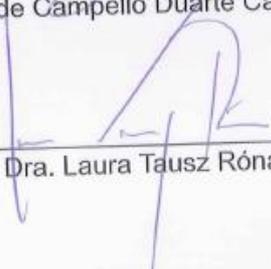
Aprovada em 04 de dezembro de 2019.



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Veruschka Bluhm Mainhard (PROMUS-UFRJ)



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. André Luiz de Cápello Duarte Cardoso (PROMUS-UFRJ)



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Laura Tausz Rónai (Uni-Rio)

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais, que sempre torceram pelo meu sucesso na música e sempre me ensinaram o valor do trabalho e do estudo.

À minha orientadora Veruschka Mainhard, por todo o seu empenho e ajuda nesta jornada.

Aos meus amigos e professores Murilo Neves, Ivan Jorgensen e Ciro D'Araújo, que durante anos me ajudaram com muita paciência no meu aprendizado do canto.

A minha amada esposa Helena Lopes, amor da minha vida. Graças ao seu apoio ingressei no PROMUS e com todo o seu amparo, amor e carinho me ajudaram a percorrer este caminho.

## RESUMO

OLIVEIRA, Patrick de. **Os aspectos técnico-interpretativos do Mefistofele de Arrigo Boito**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música - PROMUS, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A presente dissertação trata do personagem Mefistófeles, da ópera homônima de Arrigo Boito. Partindo de uma contextualização da obra, cujo objetivo é fornecer as bases para o entendimento da origem de seu enredo e de sua conjuntura histórico-musical, realiza-se uma análise sobre quais os mecanismos envolvidos no ato da performance e como o cantor deve ser capaz de coordená-los com destreza. O enfoque desta dissertação, todavia, reside em um estudo minucioso dos principais trechos em que Mefistófeles aparece na ópera. O objetivo disso é determinar escolhas interpretativas que, baseadas na observação dos atributos musicais, textuais e cênicos, sejam capazes de expressar genuinamente o caráter do personagem.

**Palavras-chave:** Mefistofele. Arrigo Boito. Aspectos técnico-interpretativos. Performance.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Patrick de. **The technical and interpretative aspects of Mefistofele by Arrigo Boito**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música - PROMUS, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The present thesis is about Mefistofele, the main character of the namesake opera by Arrigo Boito. Starting from a contextualization, which is meant to provide the bases for the understanding of the origins of its plot and its historical and musical background, an analysis of the mechanisms that are involved in the act of the performance and how the singer must be capable of coordinating them with dexterity is made. The focus of this work, however, is a thorough study of the principal passages in which Mefistofele appears during the opera. The purpose of this study is to establish interpretative choices that, based on the observation of the musical, textual and scenic attributes, may be able to genuinely express the spirit of the character.

**Key-words:** Mefistofele. Arrigo Boito. Technical-interpretative aspects. Performance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES E FIGURAS

|                   |    |
|-------------------|----|
| Ilustração 1..... | 46 |
| Ilustração 2..... | 46 |
| Ilustração 3..... | 47 |
| Ilustração 4..... | 48 |
| <br>              |    |
| Figura 1.....     | 45 |
| Figura 2.....     | 50 |
| Figura 3.....     | 51 |
| Figura 4.....     | 52 |
| Figura 5.....     | 52 |
| Figura 6.....     | 53 |
| Figura 7.....     | 53 |
| Figura 8.....     | 54 |
| Figura 9.....     | 55 |
| Figura 10.....    | 56 |
| Figura 11.....    | 56 |
| Figura 12.....    | 57 |
| Figura 13.....    | 58 |
| Figura 14.....    | 59 |
| Figura 15.....    | 60 |
| Figura 16.....    | 61 |
| Figura 17.....    | 62 |
| Figura 18.....    | 63 |
| Figura 19.....    | 64 |
| Figura 20.....    | 65 |
| Figura 21.....    | 65 |
| Figura 22.....    | 66 |
| Figura 23.....    | 67 |
| Figura 24.....    | 68 |
| Figura 25.....    | 69 |
| Figura 26.....    | 69 |

|                |    |
|----------------|----|
| Figura 27..... | 70 |
| Figura 28..... | 71 |
| Figura 29..... | 72 |
| Figura 30..... | 73 |
| Figura 31..... | 74 |
| Figura 32..... | 75 |
| Figura 33..... | 75 |
| Figura 34..... | 76 |
| Figura 35..... | 77 |
| Figura 36..... | 78 |
| Figura 37..... | 79 |
| Figura 38..... | 79 |
| Figura 39..... | 80 |
| Figura 40..... | 81 |
| Figura 41..... | 82 |
| Figura 42..... | 82 |
| Figura 43..... | 83 |
| Figura 44..... | 84 |
| Figura 45..... | 85 |
| Figura 46..... | 86 |
| Figura 47..... | 87 |
| Figura 48..... | 88 |
| Figura 49..... | 89 |
| Figura 50..... | 89 |
| Figura 51..... | 90 |
| Figura 52..... | 90 |
| Figura 53..... | 91 |
| Figura 54..... | 92 |
| Figura 55..... | 92 |
| Figura 56..... | 93 |
| Figura 57..... | 94 |
| Figura 58..... | 95 |
| Figura 59..... | 95 |

|                |     |
|----------------|-----|
| Figura 60..... | 96  |
| Figura 61..... | 97  |
| Figura 62..... | 98  |
| Figura 63..... | 98  |
| Figura 64..... | 99  |
| Figura 65..... | 100 |
| Figura 66..... | 101 |
| Figura 67..... | 102 |
| Figura 68..... | 103 |
| Figura 69..... | 104 |
| Figura 70..... | 104 |
| Figura 71..... | 105 |
| Figura 72..... | 106 |
| Figura 73..... | 107 |
| Figura 74..... | 108 |
| Figura 75..... | 109 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>1. INTRODUÇÃO.....</b>                 | <b>12</b>  |
| <b>2. CONTEXTUALIZANDO A OBRA.....</b>    | <b>14</b>  |
| 2.1 Sobre a lenda do doutor Fausto.....   | 14         |
| 2.2 A conjuntura histórico-musical.....   | 16         |
| 2.2.1 A <i>scapigliatura</i> .....        | 16         |
| 2.2.2 Arrigo Boito.....                   | 17         |
| <b>3. PERFORMANCE EM CENA.....</b>        | <b>19</b>  |
| 3.1 Atuação orgânica.....                 | 21         |
| 3.2 Atuação técnica.....                  | 22         |
| <b>4. SINOPSE E INTRODUÇÃO .....</b>      | <b>24</b>  |
| 4.1 Sinopse da ópera.....                 | 24         |
| 4.2 Tradução dos trechos gravados.....    | 27         |
| <b>5. RELATO DE EXPERIÊNCIA.....</b>      | <b>44</b>  |
| 5.1 Construindo um demônio.....           | 45         |
| 5.2 Dominando a música.....               | 49         |
| 5.3 Relato do processo de gravação.....   | 110        |
| <b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>       | <b>112</b> |
| <b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b> | <b>114</b> |

## 1.INTRODUÇÃO

A escolha do tema desta dissertação e seu produto final devem-se principalmente à minha história dentro e fora da música. Desde criança tenho fascínio pelos vilões de histórias. Acredito que isso se deva, em grande parte, ao fato de que normalmente os “mocinhos” são em sua maioria jovens, ingênuos e impetuosos, enquanto os vilões são geralmente mais velhos e sábios, agindo com mais inteligência, calma e frieza.

Dentro do repertório operístico, o meu personagem preferido é, sem sombra de dúvida, Mefistófeles. Aliada, portanto, ao meu gosto pessoal, a escolha da versão de Arrigo Boito<sup>1</sup> se deve ao fato de seus aspectos vocais, que serão descritos nesta introdução, serem adequados às características da minha voz e ao perfil psicológico que penso ter o personagem.

Existem duas versões da ópera *Mefistofele*, de Arrigo Boito, cujo libreto foi escrito pelo próprio compositor com base no poema trágico *Fausto*, de Goethe: a primeira, que teve sua estreia em 5 de março de 1868 no *Teatro Alla Scala* de Milão e a segunda, com estreia em 4 de outubro de 1875 no *Teatro Comunale di Bologna*.

Ela aborda uma série de características da natureza humana com especial destaque para a dualidade entre o bem e o mal, retratados na ópera respectivamente como o Criador e Mefisto. É uma obra que possui alguns aspectos interessantes, dentre eles o fato de o personagem-título ser ninguém mais, ninguém menos que Mefisto, conhecido por ser uma entidade demoníaca, mesmo que não fique claro na ópera se ele é a própria representação de Lúcifer ou simplesmente um servo ou um mediador entre Lúcifer e Fausto, posto que o personagem apresenta-se no libreto como a autoridade máxima no que se refere à maldade. Além disso, é interpretado pela voz do baixo, que raramente atua como protagonista em óperas.

Do ponto de vista técnico, o papel de Mefistófeles destaca-se no repertório dos baixos por apresentar um alto grau de dificuldade, demandando resistência vocal, vasta extensão e controle respiratório, que são elementos de uma técnica vocal apurada. Além disso, é imprescindível, por questões de adequação à natureza do papel, que o som resultante da interpretação do personagem seja cheio, possante e imperativo, visto que Mefistófeles se mostra como uma figura imponente, detentora de autoridade e poder dentro da narrativa: “Daí, Mefistófeles leva Fausto às alturas do Brocken, onde testemunha as orgias do *Sabbath* das

---

<sup>1</sup> Sobre Arrigo Boito, vide páginas 13 e 14.

bruxas. Mefistófeles é recebido e saudado como seu rei.”(BARKER, 1908, p. 2, tradução minha).

Aliás, saliento que a ópera em questão se situa no período compreendido entre o Romantismo e o Verismo, exibindo rica orquestração com algumas influências wagnerianas, fato que justifica também a necessidade de uma voz capaz de ser ouvida junto a uma grande orquestra. Portanto, reitero a importância de um som com as características citadas acima.

Sob a ótica interpretativa, destaco como demandas do papel um extenso repertório de expressões faciais aliado à expressão corporal. Também é válido frisar que o emprego dos elementos musicais contidos na partitura (dentre eles, as indicações de dinâmica, andamento, articulações, acentos e marcas de expressão que denotem a intenção proposta pelo compositor) é essencial à transmissão de sentimentos como a raiva, a maldade, o escárnio ou o deleite. Não menos importante é a busca pela impressão da identidade artística do cantor no papel, que se traduz, por exemplo, nas peculiaridades, concepções e gosto pessoal deste.

Sendo assim, o presente projeto tem como propósito realizar uma análise dos elementos técnico-interpretativos do personagem Mefistófeles, de Arrigo Boito, a fim de criar um personagem vivo, único e que seja o mais crível possível. E como produto final, realizarei uma gravação em vídeo com os trechos relevantes da ópera em que o personagem Mefistófeles aparece.

## 2. CONTEXTUALIZANDO A OBRA

### 2.1 Sobre a lenda do doutor Fausto

Poucas figuras do imaginário popular são tão instigantes quanto a do estudioso alemão doutor Fausto. Ainda que seja fictícia na literatura, a lenda é baseada na figura de um astrólogo e alquimista que viveu no norte da Alemanha entre 1480 e 1540. Embora tenha estudado teologia, Fausto se volta para a magia e faz um acordo perigoso com o Diabo, no qual entrega sua alma para a condenação eterna em troca de poder e conhecimento nesta vida.

Há outras histórias que possivelmente contribuíram para o surgimento do conto de Fausto. Uma delas é a história bíblica do Mago Simão, que narra a vida de um mágico que tenta comprar os poderes dos apóstolos, concedidos a eles pelo Espírito Santo. Tal ato, considerado pecaminoso pela teologia cristã, foi denominado de simonia (ato de Simão), e constitui o pecado de comprar uma posição ou poder da Igreja.

Existe também o conto do século VI sobre Theophilus de Adana, um clérigo que, sentindo-se infeliz e agoniado, fez um acordo com o Diabo. Ao arrepender-se posteriormente, alcançou a salvação. Não era incomum que pessoas de habilidades e realizações excepcionais fossem suspeitas de realizar pactos com o Demônio. Até mesmo o Papa Silvestre (c. 946 – 12/05/ 1003), um homem de notável conhecimento e fé, foi acusado de ser aliado do Maligno.

E no folclore polonês há o conto de Pan Twardowski, do final do século XVI. Segundo este, Pan Twardowski era um mago aristocrata que vendeu sua alma a Satanás a fim de obter poderes mágicos. Ele foi sequestrado pelo Demônio e levado à lua, onde vive até hoje.

Na literatura, as duas obras mais famosas sobre o tema de Fausto são *A Trágica História do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe<sup>2</sup> e o romance *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe. Também conhecida é a versão de Thomas Mann<sup>3</sup>, intitulada *Doutor Fausto*, que aborda a história dentro do contexto da primeira metade do século XX e retrata o protagonista como músico. Como se pode constatar, não há uma única interpretação da

---

<sup>2</sup> Christopher Marlowe (1564-1593) foi um dramaturgo e poeta inglês responsável pela introdução dos versos brancos no teatro, e cujas obras mais conhecidas são *A Trágica História do Doutor Fausto* e *O Judeu de Malta*, ambas escritas em torno de 1590.

<sup>3</sup> Thomas Mann (1875-1955) foi um aclamado escritor alemão e crítico social. Detentor de alguns prêmios literários, dentre os quais o Nobel de Literatura de 1929, destacam-se entre suas obras *A Montanha Mágica*, escrita em 1924, e *Doutor Fausto*, de 1947.

história; existem centenas de variações sobre o tema no teatro, música, cinema, artes plásticas e literatura.

O *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe é uma peça trágica e a versão mais conhecida do conto. Foi publicado em duas partes<sup>4</sup>. Com 4612 linhas, a peça é um *closet drama*<sup>5</sup>, o que significa que ela deve ser lida ao invés de executada. É a obra mais famosa de Goethe e considerada por muitos como maior obra da literatura alemã.

Além de *Fausto*, Goethe é conhecido por diversas outras obras, tais como *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) e *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1796-1797). Atuou não somente como poeta e romancista, mas também como filósofo, teórico de arte e cientista, enveredando pelo estudo das ciências naturais. O que o destaca como um dos mais proeminentes escritores alemães é o fato de ter sido, ao lado de Friedrich Schiller, líder do movimento romântico alemão conhecido como *Sturm und Drang*<sup>6</sup>.

A primeira parte de *Fausto* foi completada por Goethe em 1806 e publicada em 1808. Uma edição revisada foi publicada entre 1828 e 1829 e foi a última a ser editada pelo próprio autor. Antes dessas, houve ainda uma impressão parcial em 1790, que consistia em alguns fragmentos da obra. As formas mais antigas do trabalho, conhecidas como *Urfaust*, foram escritas entre 1772 e 1775. No entanto, os detalhes do processo de desenvolvimento da obra não são totalmente claros.

Goethe terminou de escrever a segunda parte em 1832, o ano de sua morte. Em contraste com a primeira parte, o foco aqui não reside mais na alma de Fausto, que foi vendida ao Diabo, mas sim em fenômenos sociais como psicologia, história e política. A segunda parte foi a principal ocupação dos últimos anos de Goethe e somente foi publicada postumamente em 1832.

## 2.2 A conjuntura histórico-musical

---

<sup>4</sup>*Fausto: der Tragödie erster Teil* (Fausto: a primeira parte da tragédia) e *Fausto: der Tragödie zweiter Teil* (Fausto: a segunda parte da tragédia).

<sup>5</sup>*Closet drama*, termo que em português pode ser entendido como “drama de armário”, é um estilo de peça que surgiu início do século XIX. No imaginário romântico, a interpretação e o ponto de vista pessoal do leitor eram mais relevantes do que a encenação no palco. Por esse motivo, peças teatrais que antes seriam encenadas cederam lugar à peças escritas com a única finalidade de serem lidas.

<sup>6</sup>*Sturm und Drang*, que pode ser traduzido como “tempestade e ímpeto”, foi um movimento artístico do final do século XVIII que se opunha ao racionalismo e à influência que o classicismo francês exercia na cultura alemã. Os autores dessa corrente defendiam que a escrita literária deveria basear-se na emoção, e não na razão, abolindo por completo a métrica francesa e voltando-se para temas do folclore nacional e da poesia de Homero.

O período de 1870, ano marcado pela composição da ópera *Aida* por Giuseppe Verdi, em 1890, e pela estréia da ópera *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, compreende um período intermediário entre o Romantismo e o Verismo, que pode ser chamado de período pós-romântico. A partir da tradição do passado e tendo em vista as influências externas (como a de Wagner e da ópera francesa), os músicos desse período estabeleceram os alicerces do realismo, que se desenvolveu na virada do século XIX para o século XX.

### 2.2.1 *Scapigliatura*

Com o progressivo desmoronamento dos valores sobre os quais o *Risorgimento*<sup>7</sup> se edificava, aliado ao natural desgaste do estilo de vida e de cultura do Romantismo, surge um período crítico de incertezas, insegurança, desejo de renovação e busca ansiosa por novos caminhos.

É em Milão, dominada pela poderosa burguesia, cujo conformismo desagrada em muito as gerações mais jovens e progressistas, que surge o primeiro sinal dessa crise intelectual. É o movimento dos *scapigliati* (descabelados), que se rebelavam contra as tradições vigentes nos costumes, no gosto e nas formas de produção artística.

Os *scapigliati* levavam uma vida desregrada. Alguns de seus integrantes morreram muito jovens, devastados pelo excesso de bebida. Sobre a *scapigliatura*, Felice Camerone, um dos integrantes do movimento, diz:

*A scapigliatura é a negação do preconceito, é ser partidário do belo e do verdadeiro, é a afirmação da iniciativa individual contra o imobilismo. [...] Os reacionários perseguem a bohème porque ela lhes parece estar lançando um apelo à revolta; os hedonistas a detestam porque ela interfere em sua digestão; a elite intelectual a despreza porque não consegue compreendê-la. [...] A Bohème está destinada a passar do campo puramente artístico para o do conflito social. Depois do pensamento vem a ação. A scapigliatura política prepara a mina da revolução nas redações de jornal, enche-a com a pólvora da revolução e a faz explodir nas barricadas. (COELHO, 2002, p. 20).*

Os *scapigliati* pareciam querer preencher uma lacuna do romantismo italiano: a do culto à individualidade, da exploração do subconsciente e das forças irracionais da mente.

---

<sup>7</sup>O *Risorgimento*, ou “Ressurgimento” no português, foi o movimento de unificação da Itália, que até o início do século XIX não se constituía como nação, mas como diversos pequenos territórios dominados por potências estrangeiras. Foi marcado por uma série de revoltas que se estenderam ao longo de décadas, até a anexação dos últimos territórios, em 1871.

Esse período também foi marcado por uma grande instabilidade política. Por isso não é de se espantar que a *scapigliatura* tivesse um aspecto muito sombrio e pessimista. Arrigo Boito, o mais importante dos *scapigliati*, permaneceu sempre obcecado pela antítese entre luz e treva, belo e feio, e pela presença do mal na natureza humana.

### 2.2.2 Arrigo Boito

Mais conhecido como libretista do que como compositor, Arrigo Boito foi o motivador do início do processo de renovação do texto para o drama lírico italiano. Seus trabalhos mais significativos nessa área são os libretos das óperas *Otello* e *Fastalff*, que escreveu para Verdi. Boito também foi autor de poemas que estão reunidos no livro *Il Libro dei Versi* (1877) e das peças de teatro *Le Madri Galanti* (1863), *Il Rè Orso* (1865) e *L'Alfiere Nero* (1867). Foi um dos divulgadores da música sinfônica e camerista, não muito popular em sua época na Itália, promovendo concertos e ensaios para o jornal *La Perseveranza* e o *Giornale della Società Del Quartetto*, do qual era um dos fundadores. Foi também um dos responsáveis pela divulgação da música de Wagner em seu país. Traduziu *Tristão e Isolda* e *Rienzi*, e combateu a resistência que os setores conservadores tinham contra as teorias dramáticas e musicais do compositor alemão. Como músico, compôs *Mefistofele*, ópera que até hoje conserva certa popularidade, e deixou inacabada *Nerone*, à qual dedicou longos anos de vida.

“Comparando seu *Mefistofele* aos de Gounod e Berlioz, sua ópera é a que mais se aproxima do *Fausto* de Goethe, incluindo, inclusive, o prólogo no céu e episódios retirados da parte II do poema” (COELHO, 2002, p. 29). Nas primeiras cartas sobre a ópera enviadas a seu irmão Camilo Boito, em 1862, o compositor disse que o título seria *Fausto*, como na obra de Goethe, e que sua intenção original era compor duas óperas, seguindo de perto o plano do poeta. Apenas em 1867, durante uma viagem à Polônia, é que Boito decidiu reduzir a partitura para somente uma ópera e trocar o título a fim de evitar comparações com a ópera de Gounod, estreada em 1859.

Apresentada pela primeira vez em cinco de março 1868 no *Scala*, a primeira versão de *Mefistofele*, em cinco atos, foi um grande fracasso, pois tinha seis horas de duração, o que causou estranheza no público acostumado com a concisão verdiana. Aquela versão era também demasiadamente estática e tinha um estilo musical germanizado, o que desagradou

profundamente à crítica tradicionalista. Outro fator que contribuiu para o fracasso foi a insistência de Boito, maestro de talento limitado, em reger pessoalmente a estreia.

Passados cinco anos e pressionado por Giulio Ricordi<sup>8</sup>, Boito concordou em fazer uma revisão. Dentre várias alterações e cortes, mudou o papel de Fausto de barítono para tenor, refez inteiramente a orquestração para atenuar certos wagnerismos e introduziu novo material vocal num estilo que pudesse agradar ao público mais tradicionalista. As influências mais diversas são encontradas nesta partitura: a de Verdi, necessariamente no desenho melódico dos trechos mais líricos; a de Wagner na forma de orquestrar, mesmo depois da revisão, e no uso de temas recorrentes, embora sem o mesmo rigor do *leitmotiv* e da tradição germânica no uso simbólico das tonalidades; a da *grandopéra* francesa na organização de certas cenas como a do *Sabbath*; a do *Faust* de Gounod para o tratamento dado às cenas de multidão do primeiro ato e até mesmo a do tom ligeiro e sentimental do *opéra-comique* e da opereta francesa.

Boito desejava que sua ópera tivesse um caráter reflexivo e crítico, ao invés de simplesmente envolver o público a nível emocional. É como se seu *Mefistofele* fosse a encarnação do desprezo com que os *scapigliati* encaravam os burgueses e o seu desejo de que a ópera lhes oferecesse apenas luxo e entretenimento.

Nas palavras de Lauro Machado,

A importância de Boito para a ópera italiana, em suma, está mais na revolução que operou na concepção oitocentista do libreto, do que em sua música. Foi ele quem rompeu com o modelo tradicional de libreto que se limitava a criar pretextos para a utilização dos clichês dramáticos e musicais vigentes. Abrindo caminho para os poetas dramáticos do futuro, como Luigi Illica, Giuseppe Giacosa ou Giovacchino Forzano, aprofundou a caracterização das personagens e deu uma dignidade nova à ação teatral da ópera. Mas foi em sua colaboração com Verdi, na verdade, que Boito pôde concretizar um ideal artístico que, sozinho, não foi capaz de realizar inteiramente. (COELHO, 2002, p.35)

---

<sup>8</sup> Giulio Ricordi (1840-1912) foi um músico e editor italiano. Neto de Giovanni Ricordi, o fundador da editora *Casa Ricordi*, ele começou a trabalhar na empresa de sua família em 1863, assumindo a liderança do negócio em 1888, quando seu pai faleceu, e permanecendo no cargo até a sua morte.

### 3. PERFORMANCE EM CENA

O cantor de ópera tem por função interpretar concomitantemente a música e o drama. Por ter a responsabilidade de fazer essas duas vertentes tão complexas e distintas convergirem em uma só atuação, ele deve ter um grande comprometimento com todos os aspectos envolvidos em suas performances. E nessa dualidade existe um choque entre a espontaneidade e sensibilidade com a racionalidade e precisão técnica, tanto da interpretação cênica quanto da musical. Isso posto, é essencial que haja um equilíbrio entre todos os fatores envolvidos quando se está atuando em uma ópera, de modo que a cena esteja a serviço do canto e vice-versa.

Uma apresentação operística bem-sucedida requer por parte do cantor uma imagem crível do personagem, o emprego abundante de energia e a profunda compreensão e domínio de uma partitura musical complexa. Além disso, ele deve estar em constante interação com os colegas cantores, com o regente e com a orquestra, o que exige não somente o entendimento do que ele precisa fazer, mas o entendimento integral de tudo o que se passa ao seu redor.

Mesmo que na ópera a música desempenhe um papel fundamental e seja determinante na tomada de várias decisões, isso não significa que a execução musical deva ter prioridade sobre a atuação cênica. Stanislavski<sup>9</sup> afirmou que:

É indispensável discutir que na maioria esmagadora dos casos predomina na ópera a música, [...], razão por que é ela que deve orientar e dirigir a criação do diretor de cena. Isto, evidentemente, não significa que o aspecto musical do espetáculo comandado pelo regente da orquestra deva esmagar a parte cênica, comandada pelo seu dirigente: o diretor de cena. Isto significa que a última parte, i.e., a cênica, deve igualar-se a musical, ajudá-la, empenhar-se em transmitir em forma plástica a vida do espírito humano de que falam os sons da música e explicá-los com o jogo cênico. (STANISLAVSKI, 1989, p.514)

Mesmo a música sendo muitas vezes o centro das atenções, é por intermédio da atuação cênica que as mensagens do texto e da música se traduzem e são reveladas no drama. Por isso, novamente, essas duas habilidades devem estar equilibradas e se complementar.

Ao longo do século passado, a visão tradicional da ópera sofreu uma grande mudança devido a influências de outros meios de entretenimento, com especial destaque para

---

<sup>9</sup> Constantin Sergeevich Alexeiev, mais conhecido por Constantin Stanislavski (1863-1938) foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação, em que reflete sobre as melhores técnicas de preparação e sobre os procedimentos de ensaios.

a televisão e o cinema. Em função de atualmente fazerem parte do cotidiano da maioria das pessoas, esses meios de entretenimento passaram a ditar novas tendências e a moldar o gosto e as expectativas do público em geral. Isso, naturalmente, tem implicações diretas na maneira como o público reage a espetáculos como o teatro e a ópera. Segundo Lucca,

[...] Diretores de ópera e *designers* são incumbidos de criar produções visual e intelectualmente comprometidas. Cantores de ópera devem fazer sua parte para desenvolverem personagens que sejam completas, críveis e verdadeiras. Isso requer uma boa atuação. O cantor de ópera que não cria uma personagem crível pela aparência, pelo movimento e pela atuação é cada vez menos tolerado. (LUCCA, 2007, p.2).

Outro fator muito importante para essa mudança é que, com o uso frequente de legendas nos espetáculos, o texto adquiriu uma importância muito maior. Conseqüentemente, o contexto da obra passou a ser absorvido com muito mais facilidade pelo público, que logicamente passou a exigir uma coerência maior na atuação dos cantores.

Segundo Helfgot e Beeman, não seria possível desconsiderar a guinada ocorrida na técnica teatral a partir da publicação das teorias de Stanislavski. Sobre isso, eles afirmam:

Na ópera parece existir uma divisão histórica. Depois dos anos 1950, o público começa a exigir uma atuação “realística” do *performer* de ópera para se adequar a um novo gosto estético do teatro “falado”. As técnicas do New York Actor’s Studio para o treinamento de atores, baseadas livremente na versão do método de Konstantin Stanislavski, vieram a tornar-se uma norma de palco. (HELFGOT E BEEMAN, 1993, p.69)

Essa nova demanda do público gerou uma grande dificuldade para os cantores. Antes dessa mudança, eles faziam movimentações muito mais simples, o que permitia que se dedicassem quase que exclusivamente à interpretação da música e às grandes exigências da técnica vocal. A partir dessa nova estética de espetáculo, além de precisarem se preocupar com a parte técnica e interpretativa do canto, os cantores passaram a ter de construir uma atuação o mais verossímil possível. Com isso, Hagen (2007, p.195) propõe a *performance* orgânica, que consiste em criar um personagem orgânico, criar algo vivo de dentro para fora, em vez de saltar para ilustrações de algo pré-concebido.

Ostwald (2005 p. 17) afirma que, com o propósito de os cantores superarem esse novo desafio, o ideal é que em um primeiro momento o canto e a atuação sejam praticados separadamente. Apenas depois de adquirir domínio sobre ambos, o cantor pode efetivamente executá-los de maneira sincronizada. Após essa etapa, é necessário ensaiar até que a coordenação das exigências técnicas do papel fique semiautomatizada. Do contrário, elas ainda exigirão a atenção consciente do artista até mesmo no momento da apresentação, e a plateia perceberá que este está em conflito com sua técnica ao invés de experimentar

o personagem vivendo sua realidade. O autor acredita que todo personagem dramático vê a si mesmo como um ser real.

### 3.1 Atuação orgânica

Existe uma diferença muito grande entre simplesmente caracterizar um personagem e construí-lo solidamente. A atuação orgânica requer espontaneidade e o grande compromisso do cantor com a representação da vida humana retratada no palco. Somente assim ele pode revelar ao espectador os aspectos interiores do personagem sem que isso ocorra de maneira forçada. No dizer de Cristiane Bello Guse:

O artista que representa deve ser capaz de revelar ao público toda a complexidade humana que envolve a vida dos seres ficcionais de uma obra artística, e para isso necessita humanizar a personagem, mesmo que ela seja uma personagem fantástica, mitológica ou épica, mesmo que ela esteja sob as condições de um mundo imaginário, cujos habitantes se comunicam cantando ou dançando, como seriam os mundos estabelecidos para as personagens da ópera e do balé respectivamente. (GUSE, 2011, p.75)

Para que isso ocorra, a união entre cantor e personagem deve ser forte a ponto de produzir a ilusão de que o que está sendo dito e feito no palco não foi previamente elaborado por um autor, mas está acontecendo em tempo real. O cantor deve despertar veracidade e sinceridade nas ações que executa, para que o público consiga se desprender do mundo real e embarcar no mundo fictício que se manifesta no palco.

Stanislavski (1976, p.152-3) distingue dois tipos de verdade: a verdade real e a verdade cênica. Segundo o autor, “a vida comum, a verdade é aquilo que existe realmente. Aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer.” Assim sendo,

A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade de crença, nem a crença da verdade. Uma não pode existir sem a outra e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para seus associados e para os espectadores. Deve inspirar a crença de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena. (STANISLAVSKI, 1976, p.153-4)

Para o autor, essa verdade só acontece quando o artista é capaz de acreditar que as situações estabelecidas em cena poderiam realmente estar acontecendo e, a partir disso, consegue agir espontaneamente. “Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel.” Stanislavski (1976, p.43).

Stanislavski afirma também que uma importante regra na arte da interpretação é que o artista deve “encontrar a si mesmo em seu papel” (1976, p.196). Caso contrário, “acabará matando a personagem imaginária, pois a terá privado de sentimentos vivos”, uma vez que esses sentimentos somente ele poderá conferir ao personagem que criou. Stanislavski explica:

Podemos tomar de empréstimo roupas, um relógio, toda espécie de coisas, mas é impossível tomar de outra pessoa sentimentos. Os meus sentimentos são meus, inalienavelmente, e os seus lhe pertencem da mesma forma. É possível compreender um papel, simpatizar com a pessoa retratada e pôr-se no lugar dela, de modo a agir como essa pessoa agiria. Isso despertará no ator sentimentos que são análogos aos que o papel requer. Mas esses sentimentos pertencerão não a pessoa criada pelo autor da peça, mas ao próprio ator. (STANISLAVSKI, 1976, p.196)

O intérprete deve fazer com que a história do personagem seja sua história, deve apropriar-se dela detalhando cada circunstância e aspecto. Assim sendo, todas as informações identificadas, deduzidas, e mesmo inventadas para o personagem, devem ser particularizadas, ou seja, detalhadas ao máximo pela imaginação do cantor, a ponto de saírem de um universo geral e entrarem em um universo particular e individual do personagem. Stanislavski (2004, p.276) faz uma afirmação muito interessante a respeito disso: ele alerta o artista para que nunca aborde o seu personagem em terceira pessoa, mas sim em primeira, como faria a si mesmo.

O cantor então deve procurar subsídios em suas próprias experiências de vida para criar um novo ser humano no palco. Ostwald (2005, p. 4) ressalta que cada indivíduo possui características próprias, e que o artista não deve negá-las quando interpreta um personagem, mas sim “transformar-se selecionando quais traços enfatizar e quais subestimar”.

### **3.2 Atuação técnica**

Como dito anteriormente, na ópera há passagens que exigem uma atenção maior do cantor em relação aos aspectos técnicos e musicais. Para serem executadas da melhor forma, elas inevitavelmente desviam a concentração do cantor das circunstâncias do personagem para as necessidades referentes à execução. Por isso, Ostwald (2005, p.13-14) afirma que existem duas maneiras de atuar que devem ser equilibradas pelo cantor de ópera. Uma seria a “atuação orgânica” e a outra se chamaria de “atuação técnica”. Nessa última, segundo Ostwald, o cantor deve procurar “compreender o que uma pessoa com a mente do seu personagem poderia fazer adequadamente em situações análogas à vida real e então recriar intencionalmente aquelas ações sem necessariamente envolver seus próprios sentimentos.”

O desenvolvimento da atuação técnica também se faz necessário para que o fluxo de sua interpretação não seja interrompido quando o foco de atenção tiver que ser desviado das circunstâncias da cena para as necessidades técnicas da execução musical.

Burgess e Skilbeck (2005, p.172) afirmam que enquanto a entonação de um personagem em uma peça de teatro é muito mais pessoal, individual e única, na ópera, a expressividade corre o risco de ser anulada pela maneira mecânica de conceber uma interpretação, ocorrendo algo como uma anulação da liberdade e espontaneidade do cantor. Stanislavski (1998, p.81-2), todavia, declara que a pré-elaboração da fala dos personagens na ópera não é uma desvantagem, pois o compositor já forneceu tudo: “o ritmo para seus sentimentos, as entoações corretas para cada palavra e a melodia que é o padrão das suas emoções.” As palavras são o que o personagem diz e a música, como. Com isso, o cantor precisa criar uma interpretação sobre as notas estabelecidas e o sentido do texto, para que dentro das limitações da estrutura musical, consiga criar uma atuação dramática aparentemente espontânea e livre.

Concluindo o assunto, Stanislavski diz ainda que:

O artista precisa ter uma visão de longo alcance para interpretar a vida humana de todas as partes do mundo, não só de seu tempo, mas também do passado e do futuro. Essa visão consiste em ser capaz de recriar com sua imaginação todas as circunstâncias e condições que regem um personagem. (1976, p. 209-10)

Para isso o autor ainda afirma (1976, p. 209-10) que o artista deve complementar sua gama de experiências de vida com impressões adquiridas “nas reminiscências dos livros, na arte, na ciência, em todo tipo de conhecimento, museus, e principalmente na comunicação com outros seres humanos.”

## 4.SINOPSE E TRADUÇÃO

### 4.1 Sinopse da ópera

#### PRÓLOGO:

O prólogo se inicia nas regiões nebulosas do espaço, nas quais flutuam as legiões invisíveis de anjos, querubins e serafins, que, unidos às trombetas celestes, elevam suas vozes em um hino ao supremo governante do universo. Mefistófeles entra em cena no fim do hino, e de pé, ereto no meio das nuvens, com os pés na borda de sua capa, se dirige zombeteiramente à Divindade. Em resposta à pergunta do Coral Místico, "Conhece Fausto?" ele responde com desprezo e oferece uma aposta de que o seduzirá ao mal, e assim obterá uma vitória sobre os poderes do bem. A aposta é aceita e os Espíritos retomam o coro de louvor.

#### ATO I:

A narrativa começa no domingo de Páscoa, em Frankfurt. Multidões de pessoas de todas as classes sociais entram e saem dos portões da cidade. Entre elas, aparece um frade com uma túnica cinza, objeto de reverência e pavor para os que estão perto dele. O velho Dr. Fausto e seu aluno Wagner descem de um ponto mais alto e entram em cena, seguidos pelo frade, cujos movimentos eles discutem. Fausto retorna ao seu laboratório, ainda seguido pelo frade, que ignorado por Fausto, entra com ele e se esconde em uma alcova. Fausto dedica-se à meditação e, ao abrir a Bíblia sagrada, é surpreendido por um grito do frade, que surge de seu esconderijo. Fausto faz o todo-poderoso "sinal de Salomão" quando Mefistófeles joga seu disfarce, revelando-se com uma roupa de cavaleiro e com uma capa preta no braço. Em resposta aos questionamentos de Fausto, ele se declara o espírito que nega todas as coisas, desejando apenas o completo mal do mundo e um retorno ao caos e à noite. Ele oferece fazer de Fausto o companheiro de suas andanças, sob certas condições, com as quais este concorda, dizendo: "se você me trazer para uma hora de paz, na qual minha alma possa descansar - se você revelar o mundo e a mim mesmo diante de mim - se eu encontrar motivo para dizer em algum momento: Pare, pois é bela, então me deixe morrer e deixe que as profundezas do Inferno me traguem." Com o contrato concluído, Mefistófeles abre a capa e ambos desaparecem no ar.

## ATO II:

Abre com a cena do jardim. Fausto (rejuvenescido e sob o nome de Henry), Margarida, Mefistófeles e Marta, amiga de Margarida, passeiam em casais, conversando e amando. Daí, Mefistófeles leva Fausto às alturas do Brocken, onde testemunham as orgias do *Sabbath* das bruxas. Mefistófeles é recebido e saudado como seu rei. Fausto, entorpecido e estupefato, olha para o céu escuro e vê uma visão de Margarida, pálida, triste e acorrentada.

## ATO III:

A cena se passa em uma prisão. Margarida está estendida sobre um amontoado de palha, vagando mentalmente e cantando para si mesma. Mefistófeles e Fausto aparecem fora da cela. Eles conversam às pressas, e Fausto implora pela vida de Margarida. Mefistófeles promete fazer o que pode e pede-lhe pressa, pois os corcéis infernais estão prontos para voar. Ele abre a cela e Fausto entra. Margarida acha que os carcereiros vieram libertá-la, mas, em seguida, reconhece seu amante. Ela descreve o que aconteceu após eles terem se separado e implora que ele a mate, para ela ficar ao lado de seus entes queridos. Fausto pede que ela voe com ele, e ela finalmente concorda em dizer que, em alguma ilha distante, eles ainda podem ser felizes. A voz de Mefistófeles ao fundo lembra Margarida da realidade da situação. Ela se afasta de Fausto, clama aos céus por misericórdia e morre, enquanto as vozes do coro celestial são ouvidas cantando baixinho "Ela está salva!" Fausto e Mefistófeles escapam, quando o carrasco e sua escolta aparecem em segundo plano.

## ATO IV:

Mefistófeles leva Fausto às margens do Peneus, no vale de Tempe, eles concordam em se separar por um tempo, cada um buscando sua fortuna em um caminho diferente. Fausto fica encantado com a beleza da cena, enquanto Mefistófeles descobre que as orgias dos Brocken eram mais do seu gosto. Esta é a noite do Sabbath clássico. Um grupo de jovens donzelas aparece, cantando e dançando. Mefistófeles, aborrecido e confuso se retira. Helena entra com o Coro e absorvida por uma visão terrível, recita a história da destruição de Tróia. Fausto entra elegantemente vestido com um traje de um cavaleiro do século XV, seguido por Mefistófeles, Nereus, Pantalís e outros, com pequenos faunos e sereias e ajoelhado diante de Helena, Fausto a trata como seu ideal de beleza e pureza. Prometendo assim um ao outro seu amor e devoção, eles vagam pelos caramanchões e são perdidos de vista.

## EPÍLOGO:

Encontramos Fausto em seu laboratório. Mais uma vez um homem velho, com a morte se aproximando rapidamente e lamentando sua vida passada, ele está com a Bíblia sagrada aberta diante dele. Temendo que Fausto ainda possa escapar, Mefistófeles espalha sua capa e pede que Fausto voe com ele pelo ar. Apelando para os céus, Fausto é fortalecido pelo som de canções angélicas e resiste a tentação. Frustrado em seu esforço, Mefistófeles evoca uma visão de belas sereias. Fausto hesita um momento, corre para agarrar a bíblia e grita: "Aqui finalmente encontro a salvação". Então, ajoelhando-se em oração, e ao som triunfante de um coro celestial. Mefistófeles perde a aposta e a influência sagrada prevalece.<sup>10</sup> (BARKER, 1908, p. 2, tradução minha)

---

<sup>10</sup>The prologue opens in the nebulous regions of space, in which float the invisible legions of angels, cherubs and seraphs, that uniting with the celestial trumpets, lift their voices in a humn of praise to the supreme ruler of the universe. Mefistofele enters on the scene at the close of the anthem, and standing erect amid the clouds, with his feet upon the border of his cloack, mockingly addresses the Deity. In answer to the question from the Mystic Choir, "Knowest thou Faust?" he answers contemptuously, and offers a wager that he will entice him to evil, and thus gain a victory over the powers of Good. The wager is accepted and the Spirits resume ther chorus of praise.

ACT1- The drama opens on Easter Sunday, at Frankfort. Crowds of people of all condicions move in and out the City gates. Among them appears a grey Friar, an objectof both reverence and dread to those near him. The aged Dr. Faust ad his pupil Wagner descend from a height and enter upon the scene, followed by the Fraiar, whose movements they discuss. Faust returnsto his laboratory, still followed by the Friar, who unheeded, enters with him, and conceals himself in an alcove. Faust gives himself to meditation nad upon opening the sacred volume, is startled by a shriek from the Friar as he rushes from his place of concealmet. Faust makes the all-potent "sign of Solomon", when Mefistofele throws off hir disguise, - and his own person appears in the garb of a knight, with a black cloack upon his arm. In reply to Faust's questionings, he declares himself the spirit that denieth all things, desiring onlythe complete ruim of the world, and a returnto chaos and night. He offersto make Faust the companion of his wanderings, upon certain conditions, to which the latter agrees, saying: "if thou wilt bring me ono hour of peace, in which my soul may rest- if thou wilt unveil the world and myself before me- if I may find cause to say to some flying moment, Stay, for thou art blissful, then let me die, and let Hell's depths engulf me." The contract completed, Mefistofele spreads his cloack, and both disappear through the air.

ACT 2 - Opens with the garden scene. faust (rejuvenated, and under the name of Henry), Margherite, Mefistofele and Martha stroll here and there in couples, chatting and love-makind. Thence, Mefistofele takes Faust to the heights of the Brocken, where he witnesses the ogies of the Witches Sabbath. The Fiend is welcomed and saluted as their king. Faust, benumbed and stupified, gazes into the murky sky and beholds there a vision of Margherite, pale, sad, and fettered with chains.

ACT 3 - The scene is a prison. Margherite lies extended upon a heap of straw, mentally wandering, and singing to herself; Mefistofele and Faust appear outside the grating. they converse hurriedly, and Faust begs for the life of Margherite. Mefistofele promises to do what he can, and bids him haste, for the infernal steeds are ready to flight. He opens the cell, and Faust enters it. Margherite think the jailors have come to release her, but at lentgh recognizes her lover. She describes what followed his desertion of her, and begs him to lay her in death beside her loved ones. Faust entreats her to fly with him, and she finally consents saying, that in some far distant isle they may yet be happy. The voice of Mefistofele in the background recalls her toe the reality of the situation. She shrinks away from Faust, prays to Heaven for mercy, and dies, while the voices of the celestial choir are heard singing softly "She's saved!" Faust and Mefistofele escape, as the executioner and his escort appear in the background.

ACT 4 - Mefistofele takes Faust to the shores of the Peneus, in the vale of Tempe, when they agree to separate for a while, each seeking his fortune on a different path. Faust is ravished with the beautyof the scene, while Mefistofele finds that the orgies of the Brocken were more to his taste. This is the night of the classic Sabbath. A band of young maidens appear, singing and dancing. Mefistofele, annoyed and confused retires. Helen enters with Chorus and absorbed by a terrible vision, rehearses the story of Troy's destruction. Faust enters, richly clad in the costume of a knight of the fifteenth centuryfollowes by Mefstofele, Nereus, Pantalís, and others, with little fauns and sirens, and kneeling before Helen, addresses her as his ideal of beauty and purity. Thus pledging to each other their love and devotion, they wander through the bowers and are lost to sight.

EPILOGUE - We find Faust in his laboratory once more an old man, with death fast approaching, mourning over his past life, with the holy volume open before him. Fearing that Faust may yet escape him, Mefistofele spreads his cloack, and urges Faust to fly with him through the air. Appealing to Heaven, Faust is strengthened by the sound of angelic songs and resists. Foiled in his effort, Mefistofele conjures up a vision of beautiful sirens. Faust hesitates a moment, flies to the sacred volume, and cries, " Here at last i find salvation." Then falling on his knees in prayer, and to the triumphant song of a celestial choir. Mefistofele has los his wager, and holy influences habe prevailed.

## 4.2 Tradução dos trechos gravados

### PRÓLOGO

---

**Mefistofele**

Ave Signor.

Perdona se il mio gergo

Si lascia un po' da tergo

Le supreme teodíe del paradiso;

Perdona se il mio viso

Non porta il raggio

Che inghirlanda i crini

Degli alti cherubini;

Perdona se dicendo

Io corro rischio

Di buscar qualche fischio.

Il Dio piccin della piccina terra

Ognor traligna ed erra,

E, a par di grillo

Saltellante, a caso

Spinge fra gli astri il naso,

Poi con tenace fatuità superba

Fa il suo trillo nell'erba.

Boriosa polve! Tracotato atomo!

Fantasima dell'uomo

E tale il fa

Quell'ebbra illusione

Ch'egli chiama: Ragion, Ragion.

Ah! Sì, Maestro divino,

In buio fondo

Crolla il padron del mondo,

E non mi dà più il cor,

Tant'è fiaccato,

Di tentarlo al mal.

**Mefistófeles**

Salve, Senhor!

Desculpe se meu jargão

Não tem comparação

Com esses hinos supremos do paraíso.

Desculpe se meu rosto

Não é radiante

Como as auréolas que adornam os cabelos

Dos supremos querubins.

Desculpe se com minhas palavras

Eu corro o risco

De buscar um assobio.

O Deus pequeno da pequena Terra

Sempre degenerado e errante.

E como um gafanhoto

Saltitante, ao acaso

Empurra as estrelas com seu nariz;

Então com sua estupidez soberba e tenaz

Faz seu trinado na grama.

Poeira presunçosa! Átomo arrogante!

Fantasma dos homens!

A esse estado chegou

Por causa de uma ilusão estúpida

Que ele chama de razão! ... Razão!

Sim, mestre divino,

Em uma profunda escuridão

Colapsa o rei do mundo,

E não me dá nem mais vontade,

De tão enfraquecido

Il più bizzarro pazzo  
 Ch'io mi conosca;  
 In curiosa forma  
 Ei ti serve da senno.  
 Inassopita bramosia di saper  
 Il fa tapino ed anelante;  
 Egli vorrebbe quasi trasumanar  
 E nulla scienze  
 Al cupo suo delirio è confine.  
 Io mi sobbarco ad aescarlo  
 Per modo ch'ei si trovi  
 Nelle mie reti;  
 Vuoi tu farne scommessa?  
 Sia! Vecchio Padre!  
 A un rude gioco t'avventurasti.  
 Ei morderà nel dolce  
 Pomo de'vizi  
 E sopra il Re del ciel  
 Avrò vittoria!  
 Di un tratto  
 M'è piacevol cosa  
 Vedere il Vecchio  
 E dal guastarmi seco  
 Molto mi guardo;  
 E' bello udir l'Eterno  
 Col Diavolo parlar  
 Sì umanamente.

De tentar-lo ao mal.

É o mais extravagante louco  
 Que conheci.  
 Curiosamente,  
 Ele te serve bem.  
 Um desejo inesgotável de saber gera nele  
 Um estado de ansiedade e insatisfação.  
 Ele quer alcançar a espiritualidade,  
 E nenhuma ciência consegue  
 Confinar a escuridão de seu delírio.  
 Eu me comprometo a seduzi-lo,  
 De modo que ele se torne  
 O meu prisioneiro.  
 Você gostaria de apostar?  
 Assim seja, velho pai!  
 Você se aventurou em um jogo difícil.  
 E vai mordera doce  
 Maçã corrompida.  
 E sobre o rei do Céu.  
 Obterei a vitória!  
 Ocasionalmente  
 Me é agradável o fato  
 De ver o Velho,  
 Mas tenho muito cuidado com Ele,  
 Para não me desgastar.  
 É belo ouvir o Todo Poderoso  
 Conversar com o Diabo  
 De maneira civilizada...

**ATO I, CENA II****Faust**

Dai campi, dai prati  
 Che inondalanotte,  
 Dai questisientier  
 Ritorno e di pace,  
 Di calma profunda  
 Sonpieno, di sacro mister.  
 Le torve passioni del core  
 S'assonnano in placidooblio,  
 Mi ferve soltanto  
 L'amoredell'uomo!  
 L'amoredi Dio!  
 Ah! Dai campi, dai prati  
 Ritorno e verso all'Evangel  
 Mi sentoattratto,  
 M'accingo a meditar.

Olà Chi urla?  
 Il frate! Che vegg'io?  
 Divider la mia cella  
 Io t'acconsento, frate,  
 Se tu non muggi.  
 E che? Mi guarda e non fa motto.  
 Che orribile fantasma  
 Trascinai dietro di me?  
 Furia, demonio o spettro,  
 Sarai mio!  
 Sulla tua razza è onnipotente  
 Il segno di Salomon.

**Fausto**

Dos campos e dos prados  
 Inundados pela sobra da noite,  
 Deste caminho  
 Retorno em paz.  
 Estou repleto, com o sagrado mistério,  
 De uma profunda calma.  
 As paixões obscuras do coração  
 Dormem no plácido esquecimento.  
 Apenas o que me emociona é  
 O amor pelos homens!  
 O amor a Deus!  
 Ah! Dos campos, dos prados  
 Retorno, e me sinto atraído  
 Pelo Eavngelho.  
 Devo refletir.

Oh! Quem grita?  
 O frade! O que vejo?  
 Eu não me importo, frade,  
 De dividir o me quarto,  
 Se você ficar em silêncio.  
 Que? Olha-me e não faz nada  
 Que terrível fantasma  
 Atraí para mim?  
 Fúria, demônio ou espectro,  
 Tu és meu!  
 Sobre a tua raça é onipotente  
 O sinal de Salomão.

**Mefistofele**

Che baccano!  
Messer, mi comandate.

**Faust**

Questo era dunque  
Il nocciuol del frate?  
Un cavalier!  
Mi fa rider la facezia.  
Come ti chiami?

**Mefistofele**

La domanda  
E'inezia puerile  
Per tale che gli argomenti  
Sdegna del Verbo  
E crede sol agli Enti.

**Faust**

In voi, messeri,  
Il nome ha tal virtù  
Che rivela l'Essenza.  
Dimmi or su,  
Chi sei tu dunque?

**Mefistófeles**

Que escândalo!  
Senhor, meu comandante.

**Fausto**

É isso, então,  
A verdadeira natureza do frade?  
Um cavalheiro!  
Faz-me rir a sua piada!  
Como você se chama?

**Mefistófeles**

A pergunta  
É tola e infantil  
Para um sujeito cheio de argumenos  
Que despreza a Palavra e  
Apenas acredita no real.

**Fausto**

Em você, senhor,  
O nome tem a virtude  
De revelar a essência.  
Diga-me, então,  
Quem é você?

**Mefistofele**

Una parte vivente  
 Di quella forza  
 Che perpetuamente  
 Pensa il Male e fa il Bene.

**Faust**

E che dir vuole  
 Codesto gioco di strane parole?

**Mefistofele**

Son lo Spirito  
 Che nega sempre, tutto;  
 L'astro, il fior.  
 Il mio ghingno e la mia bega  
 Turbano gli ozi al Creator.  
 Voglio il Nulla e del Creato  
 La ruina universal,  
 E' atmosfera mia,  
 E' atmosfera mia vital,  
 Ciò che chiamasi peccato,  
 Morte e Mal.  
 Rido e avvento questa sillaba:  
 "No!"  
 Struggo, tento, ruggo, sibilo:  
 "No!"  
 Mordo, invischio,  
 Struggo, tento, ruggo, sibilo:  
 Fischio! Fischio! Fischio!  
 Eh!

**Mefistófeles**

Uma parte viva  
 Do poder  
 Que constantemente  
 Projeta o mal,mas faz o bem.

**Fausto**

E o que você quer dizer com isso?  
 Que estranho jogo de palavras!

**Mefistófeles**

Eu sou o espírito  
 Que sempre nega tudo  
 A estrela, a flor.  
 Minhas caretas travessas alteram  
 O doce repouso do Criador.  
 Desejo o vazio e a aniquilação da criação.  
 A ruína universal  
 É minha atmosfera,  
 Minha atmosfera vital;  
 É o que você chama de pecado,  
 Morte e mal!  
 Eu rio e habito nesta sílaba:  
 "Não"  
 Eu luto, tento, rujo, sibilo:  
 "Não"  
 Mordo, corrompo,  
 Luto, tento, rujo, sibilo:  
 Assovio! Assovio! Assovio!  
 Ei!

Parte son d'una latebra  
 Del gran tutto: Oscurità.  
 Son figliuoldellaTenebra  
 Che Tenebra tornerà.  
 S'or la luce usurpa e afferra  
 Il mioscettro a rebellion,  
 Poco andrà la sua tenzon:  
 V'è sul Sole e sulla Terra,  
 Distruzione!  
 Rido e avvento questa sillaba:  
 "No!"

### **Fast**

Strano figlio del Caos.

### **Mefistofele**

E tu, se brami farti mio socio,  
 Di buon grado accetto  
 Fin da quest'ora  
 E tuo compar mi chiamo,  
 O, se ti piace,  
 Tuo schiavo, tuo servo.

### **Faust**

E quali patti in ricambio  
 Adempier deggio?

Eu sou parte de um resíduo  
 Que uma vez foi o Todo: a escuridão.  
 Sou filho da escuridão  
 E para a escuridão retornarei.  
 A luz usurpa e apreende  
 O meu cetro e a rebeldia.  
 Mas em breve terminará o confronto  
 Entre o Sol e a Terra.  
 Eles estão condenados à destruição!  
 Eu rio e grito esta sílaba:  
 "Não"

### **Fausto**

Criatura estranha do caos

### **Mefistófeles**

E se você quiser,  
 De bom grado aceitarei a sua parceria  
 Agora mesmo.  
 Eu serei, se você quiser  
 Seu aliado,  
 Escravo e servo.

### **Fausto**

E o que devo, aceitando o pacto,  
 Fazer para você em troca?

**Mefistofele**

V'è tempo a ciò.

**Faust**

No, i patti  
E parla chiaro.

**Mefistofele**

Io qui mi lego  
Ai tuoi servigi  
E senza tregua accorro  
Alletuevoglie;  
Ma laggiù - m'intendi? -  
La vecemuterà.

**Faust**

Per l'altra vita  
Non mi turba pensier.  
Se tu mi doni  
Un'ora di riposo  
In cui s'acqueti l'alma.  
Se sveli al mio buio pensier  
Me stesso e il mondo.  
Se avvien ch'io dica  
All'attimo fuggente:  
Arrestati, sei bello!

**Mefistófeles**

Em tempo saberá.

**Fausto**

Não, eu insisto!  
E fale claramente.

**Mefistófeles**

Eu me ofereço  
A servi-lo,  
Para satisfazer sem descanso  
Todos os seus desejos.  
Mas lá embaixo... Você entende?  
A situação será inversa.

**Fausto**

Não irei me preocupar  
Em relação ao futuro,  
Se você me der  
Uma hora de descanso  
Em que minha alma encontre a paz,  
Se mostrar ao meu pensamento sombrio  
A verdade sobre mim e o mundo,  
E se me fizer dizer  
No momento de minha morte:  
Pare, pois você é linda!

Allor ch'io muoia  
E m'inghiotta l'averno.

**Mefistofele**

Sta ben!

**Faust**

Venga il contratto.

**Mefistofele**

Top, è già fatto.  
Fin da stanotte,  
Nell'orgie ghiotte  
Del mio messer,  
Da camerier lo servirò.  
Fin da stanotte

**Faust, Mefistofele**

Fin da stanotte  
Nell'orgie ghiotte,  
Del suo/mio messer,  
Da cameriere lo servirà/servirò.  
Fin da stanotte

**Faust**

E quando s'incomincia?

Então que eu morra  
E engula o inferno.

**Mefistófeles**

Está bem!

**Fausto**

Venha o contrato!

**Mefistófeles**

Tome, está feito!  
Começando hoje à noite,  
Nas orgias vibrantes  
De meu senhor,  
Irei servi-lo como seu criado.  
Começando esta noite ...

**Fausto, Mefistófeles**

Começando hoje à noite,  
Nas orgias vibrantes  
De seu/meu senhor  
Como criado irá/vou servir-me/servi-lo.  
Começando esta noite ...

**Fausto**

Quando começamos?

**Mefistofele**

Tosto.

**Faust**

Or ben, presto, a noi,  
Dove andiam?

**Mefistofele**

Dove t'aggrada.

**Faust**

Come s'esce di qua?  
Dove icavalli,  
Le carrozze, istaffier?

**Mefistofele**

Pur ch'io distenda  
Questo mantel;  
Noi viaggeremo sull'aria.

**ATO II, CENA II****Mefistofele**

Su cammina, cammina, cammina;  
Buio è il cielo,  
Scoscesa è la china;  
Su cammina, cammina, cammina.

**Mefistófeles**

Agora.

**Fausto**

Bem, não vamos perder mais tempo.  
Para onde iremos?

**Mefistófeles**

Para onde você preferir.

**Fausto**

E como sairemos daqui?  
Onde estão os cavalos?  
E as carruagens, e os criados?

**Mefistófeles**

Eu estenderei  
O meu manto,  
E nós viajaremos pelo ar.

**Mefistófeles**

Vá em frente, mais rápido, mais rápido!  
Escura é a noite  
E íngreme, a estrada.  
Vá em frente, mais rápido!

Su cammina, cammina, cammina,  
 Che lontano, lontano, lontan  
 S'erge il monte del vecchio Satan.  
 Buio è il cielo,  
 Scoscesa è la china;  
 Su cammina.

**Faust**

Folletto!

**Mefistofele**

Folletto!

**Faust**

Folletto, folletto,  
 Veloce, leggier.  
 Che splendidoletto  
 Per l'ermosentier,  
 A noit'avvicina,  
 Che buia è la china,  
 Folletto, folletto,  
 A noi t'avvicina.

**Mefistofele**

Popoli! E scettro e clamide  
 Non date al Re sovrano?  
 La formidabil mano  
 Vuota dovrò serrar?

Vá em frente, mais rápido, mais rápido!  
 Quão longe, longe, longe  
 Ergue-se o monte do velho Satanás.  
 Escuro é a noite  
 E íngreme a estrada.  
 Vá em frente, mais rápido!

**Fausto**

Um elfo!

**Mefistófeles**

Um elfo!

**Fausto**

Elfo, elfo,  
 Rápido e leve,  
 Que você espalhe a sua luz  
 Pelo caminho solitário.  
 Venha até nós,  
 Para a escuridão de nossa trilha.  
 Elfo, elfo,  
 Venha até nós.

**Mefistófeles**

Súditos! Não oferecereis  
 Cetro e manto para o seu rei soberano?  
 Deverá meu punho poderoso  
 Pegar apenas ar?

Ho soglio,  
 Ho scettro e despota  
 Son del mio regno fiero.  
 Ma voglio il mondo interno  
 Nel pugno mio serrar.

Ecco il mondo,  
 Vuoto e tondo,  
 S'alza, scende,  
 Balza e splende.  
 Fa carole intorno al sole,  
 Trema, rugge, dà e distrugge,  
 Ora sterile or fecondo.  
 Ecco il mondo.  
 Sul suo grosso  
 Antico dosso  
 V'è una schiatta  
 E sozza e matta,  
 Fiera, vile, ria, sottile,  
 Che ad ognora si divora  
 Dalla cima sino al fondo  
 Del reo mondo.  
 Fola vana è a lei Satana,  
 Riso e scherno  
 E' a lei l'inferno,  
 Scherno e riso il Paradiso.  
 Oh per Dio!  
 Che or ridoanch'io,  
 Oh per Dio! ecc.  
 Nel pensare ciò  
 Che le ascondo.  
 Ah! Ah! Ah! Ah!  
 Ecco il mondo!

Tenho trono e cetro,  
 E governo como um déspota  
 Todo o meu reino.  
 Mas quero o mundo inteiro  
 Destroçado pelo meu punho.

Eis o mundo:  
 Uma esfera vazia  
 Que sobe e desce,  
 Girando e brilhando.  
 Cantando ao redor do sol,  
 Treme, ruge e destrói.  
 Ora estéril ora fecundo,  
 Eis o mundo.  
 Sobre sua ampla  
 E velha casca  
 Habita uma raça  
 Tão degradada, tão louca,  
 Selvagem, implacável, astuta e feroz,  
 Que está sempre devorando  
 De cima para baixo  
 O mundo culpado.  
 Eles tomam Satanás para uma ficção,  
 Riem e desprezam  
 O inferno,  
 Desdenham e zombam do Paraíso.  
 Oh, por Deus!  
 Eu não posso deixar de rir!  
 Oh, por Deus!  
 Ao pensar nisso,  
 Eu ascendo.  
 Ha! Ha! Ha! Ha!  
 Eis o mundo!

**EPÍLOGO****Mefistofele**

Cammina, cammina,  
Superbo, pensier.

**Faust**

O rimembranza!

**Mefistofele**

La morte è vicina,  
Cammina, cammina,  
Superbo pensiero.

**Faust**

Corsi attraverso il mondo  
E i suoi miraggi!  
Ghermii pel crine  
Il desiderlo alato!

**Mefistofele**

O canti! O memorie  
D'incanti e di glorie,  
Guidate a ruina  
Quell'animo altier.  
Hai bramato,  
Gioito e poi bramato novellamente,

**Mefistófeles**

Aproxima-se, aproxima-se...  
Que pensamento magnífico.

**Faust**

Oh, que lembranças!

**Mefistófeles**

A morte está perto,  
Aproxima-se...  
Que pensamento magnífico ...

**Fausto**

Viajei pelo mundo  
E por suas ilusões!  
Fui arrebatado pela crina  
Dos desejos alados!

**Mefistófeles**

Oh músicas! Oh memórias  
De feitiços e glórias,  
Guiem para a ruína  
Este espírito orgulhoso.  
Você desejou,  
Apreciou e desejou novamente,

Né ancor dicesti  
 All'attimo fuggente:  
 Arrestati: sei bello!

### **Faust**

Ogni mortal mister gustai,  
 Il Real, l'Ideale,  
 L'Amore della vergine,  
 L'Amore della Dea... sì.  
 Ma il Real fu dolore  
 E l'Ideal fu sogno...  
 Giunto sul passo estremo  
 Della più estrema età,  
 In un sogno supremo  
 Sì bea l'anima già,  
 Re d'un placido mondo,  
 D'una landa infinita,  
 A un popola fecondo  
 Voglio donar la vita.

### **Mefistofele**

Spiarvoglio il suo cor

### **Faust**

Sotto una savia legge  
 Vo'che surgano a mille  
 A mille e genti e gregge  
 E case e campi e ville.

Mas ainda assim não diz  
 No momento de sua morte:  
 Pare, pois você é linda!

### **Fausto**

Eu provei todos os prazeres humanos,  
 O real e o ideal:  
 O amor da virgem,  
 E o amor da deusa... sim.  
 Mas a realidade era dor,  
 E o ideal, um sonho...  
 A minha alma está  
 Se aproximando do limite extremo  
 Da idade avançada,  
 Em um sonho encantador.  
 Rei de um mundo plácido,  
 De uma terra sem fim,  
 Eu quero doar a minha vida  
 A um povo fecundo.

### **Mefistófeles**

Eu vou espiar seu coração.

### **Fausto**

Sob a sábia lei,  
 Eu vi uma cidade erguer-se,  
 Um povo feliz e próspero,  
 Casas, campos e vilas.

**Mefistofele**

Ah! All'erta, tentator!

**Faust**

Ah! Voglio che questo sogno  
Sia la santa poesia  
E l'ultimo bisogno  
Dell'esistenza mia.  
Ecco...  
La nuova turba  
Al guardo mio si svela!

**Mefistofele**

Ah! Qual baglior conturba  
Il muto tenebror?!

**Faust**

Ecco il colle s'inurba e  
Il popolo s'inciela.

**Mefistofele**

Il Benne già gli si rivela!

**Faust**

S'ode un cantico in ciel.

**Mefistófeles**

Ah! Alerta! Tentação!

**Fausto**

Ó! Quero queesse sonho  
Seja a sagrada poesia  
E a última necessidade  
De minha existência.  
Eis que...  
A nova multidão  
Se revela aos meus olhos!

**Mefistófeles**

Ó! Que luz brilhante  
Dissipa a plácida escuridão?

**Fausto**

Eis que colina passa a ser habitada  
E o povo se eleva.

**Mefistófeles**

O Bem já começa a se revelar a ele!

**Fausto**

Eu ouço uma música celestial.

**Mefistofele**

All'erta!

**Faust**

S'ode un cantico in ciel.

**Mefistofele**

All'erta tentator!

**Faust**

Già mi beo nell'augusto raggio

Di tanta aurora!

Già nell'idea pregusto

L'alta ineffabil ora!

**Mefistofele**

All'erta, all'erta!

E' la battaglia incerta

Fra Satana ed il Ciel.

Vien! Io distendo questo mantel...

**Faust**

Cielo!

**Mefistófeles**

Alerta!

**Fausto**

Eu ouço uma música celestial.

**Mefistófeles**

Alerta! Tentação!

**Faust**

Minha alma se alegra

Com este amanhecer radiante.

Nasceu em minha mente

A imagem da hora suprema!

**Mefistófeles**

Alerta, alerta!

Aproxima-se a batalha incerta

Entre Satanás e o Céu.

Venha! Eu estendo minha capa para você...

**Fausto**

Céus!

**Mefistofele**

...e volerem sull'aria!  
 Faust! Faust! Faust!  
 Odi il canto d'amor  
 Che un dì beò il tuo cor!  
 Vieni a inebbriar le vene  
 Sul sendelleSirene!  
 Vieni!

**Faust**

Arrestati, sei bello!

**Mefistofele**

Torci il guardo,  
 Torci il guardo!

**Faust**

Baluardo m'è il Vangelo!

**Mefistofele**

Torci il guardo,  
 Torci il guardo!

**Faust**

Dio clemente, m'allontana  
 Dal demonio mio beffardo,  
 Non indurmi in tentazione!

**Mefstófeles**

...e voaremos pelo ar!  
 Faust! Faust! Faust!  
 Ouça a música do amor  
 Que deliciou o seu coração!  
 Venha e aproveite o êxtase  
 No seio das sirenes!  
 Venha!

**Fausto**

Pare, pois você é linda!

**Mefistófeles**

Olhe para longe!  
 Olhe para longe!

**Fausto**

O Evangelho é a minha defesa!

**Mefistófeles**

Olhe para longe!  
 Olhe para longe!

**Fausto**

Deus misericordioso,  
 Salva-me deste demônio grotesco!  
 Afasta-me da tentação!

**Mefistofele**

Già strilla l'angelico stuolo,  
 Ghermiamo quell'anima al volo.  
 Già l'opra del male distrugge  
 Iddio col suostoltoperdon,  
 Col suostoltoperdon!

**Faust**

Sacro attimo fuggente,  
 Arrestati, sei bello!  
 A me l'eternità!

**Mefistofele**

Diluvian le rose  
 Sull'arsa mia testa,  
 Le membra ho corrose  
 Dai raggi dai fior.

M'assale la mischia  
 Di milleangioletti.  
 Trionfan gli eletti,  
 Ma il reprobato fischia!

Trionfa il Signor,  
 Ma il reprobato fischia!  
 Eh!

**Mefistófeles**

A legião de anjos grita.  
 Eu pegarei esta alma enquanto ascende.  
 Deus está determinado a destruir  
 O trabalho do mal  
 Com o seu perdão absurdo!

**Fausto**

Sagrado momento da morte,  
 Pare, pois você é linda!  
 Dê-me a eternidade!

**Mefistófeles**

Dilúvio de rosas!  
 Minha cabeça queima.  
 Luz e flores  
 Corroem os meus membros!

Uma legião de querubins  
 Assalta-me!  
 Os eleitos regozijam-se,  
 Enquanto o perverso sibila!

O Senhor triunfa,  
 Enquanto o perverso sibila!  
 Ó!

## 5. RELATO DE EXPERIÊNCIA

Acredito que este relato de toda a preparação musical e interpretativa não se resume apenas aos dois anos do programa PROMUS, mas ao resultado de doze anos de muito estudo, dificuldades e superação, que culminaram na preparação deste que, sem dúvida, é o meu papel de ópera preferido.

Como disse na introdução deste projeto, sempre tive predileção pelo personagem Mefistófeles, e a razão desse encanto se deve à natureza sobrenatural do personagem. É nisso que reside toda a dificuldade de executá-lo. No capítulo sobre a performance em cena, disserto sobre a atuação orgânica, que, antes mesmo de iniciar as pesquisas sobre atuação para este projeto, era como acreditava que um personagem de ópera deveria ser construído. Aqui, penso eu, está a maior dificuldade em relação à interpretação de Mefistófeles, visto que ele é um personagem fantástico, um demônio, e não uma pessoa que possui sentimentos, qualidades, defeitos, vontades, etc. Ele é um ser eterno, maléfico e que quer apenas ver o mundo “pegar fogo”. Além disso, é muito importante ter em mente que em momento algum nós vemos a sua verdadeira forma, isto é, durante a ópera vemos somente a forma humana que ele toma para si.

Para criar um personagem de ópera, após fazer uma grande reflexão sobre quem ele vem a ser, como descrito no capítulo sobre a construção da interpretação, sempre procuro encontrar semelhanças em personagens de alguma mídia com a qual eu tenho contato, como filmes, séries, desenhos, videogames e, no caso de Mefistófeles, até mesmo outros estilos musicais. Esta parte do meu processo é muito importante, pois me ajuda a ter uma perspectiva visual do personagem, facilitando dessa maneira a criação de gestos, modos de andar, postura e vários outros aspectos do personagem.

Diferentemente do Mefistófeles da ópera *Faust* de Gounod, que é um demônio muito mais elegante e sedutor, o Mefistófeles de Boito é muito mais visceral, debochado e cínico, tanto no texto quanto na música. Atualmente, entretanto, tenho notado uma certa padronização nas interpretações do personagem, em sua grande maioria tendendo para o lado mais sedutor, similarmente ao personagem criado por Gounod.

Fazendo uma análise tanto do libreto quanto da partitura, encontrei quatro momentos diferentes, quatro facetas do personagem que serão descritas abaixo.

## 5.1 Construindo um demônio

Durante o prólogo no céu, em sua primeira aparição na ópera, encontramos a ária *Ave Signor*, que é seguida por um trecho no qual o personagem canta junto ao coro. Nesse momento, tanto a música quanto o texto possuem um tom zombador, sarcástico. Eis um exemplo: “Salve, Senhor! Desculpe se meu jargão não tem comparação com as músicas celestes.” No que tange à parte musical, tanto a linha de canto quanto a linha da orquestra possuem poucas melodias e muitas sequências de arpejos e escalas em semicolcheias, dando a impressão de algo sorrateiro, escorregadio, o que combina perfeitamente com a cena (figura 1). Do ponto de vista dramático, essa escrita faz todo o sentido, pois nesse momento Mefistófeles está no céu, no local onde vivem seus inimigos, e onde provavelmente chegou arditosamente. Assim sendo, ele está em um lugar onde não possui poder e não é bem-vindo. Daí a natureza sorrateira da música. Ele está invadindo o céu para desafiar Deus, dizendo que consegue corromper a alma dos homens. Para ter uma ideia visual dessa cena, imaginei Mefistófeles como o diabo retratado em vários desenhos das décadas de 1930 e 1940. Uma figura esbelta, se esgueirando pelos cantos do paraíso, na tentativa de passar despercebido (Ilustração 1).

MEPHISTOPHELES (standing on the skirt of his cloak.)

*Lento.* ♩ = 92. *Allegretto.* ♩ = 138.

A - ve Si - gnor. Per - do - na se il mio gergo si lascia un po' da  
 Hail, love - ly sprites Your pardon I be - seech If you should find my

*Lento.* ♩ = 92. *Allegretto.* ♩ = 138.

*a piacere* *staccatissimo*

*Ped.*

Figura 1



Ilustração 1 – Diabo, personagem do videogame *Cuphead*.

Em uma segunda ocasião, revela-se o aspecto sedutor do personagem, evidente quando ele se apresenta a Fausto. Esse é o momento em que Mefistófeles consegue convencer Fausto a assinar o contrato vendendo sua alma, usando o seu poder de sedução, persuasão e enganação. Para esta faceta, acredito que a atuação fenomenal do ator Al Pacino no filme *O Advogado do Diabo* seja a melhor inspiração possível (Ilustração 2). Como o personagem do filme, Mefistófeles cinicamente conduz Fausto para todas as situações premeditadamente costuradas por ele, a fim de conseguir atingir o seu objetivo, que é corromper a alma de Fausto.



Ilustração 2 – Cena do filme *O Advogado do Diabo*, com os atores Al Pacino e Keanu Reeves.

Na segunda cena do segundo ato, na parte em que Mefistófeles e Fausto participam do *Sabbath* das bruxas, Mefistófeles mostra outra característica. Até então, ele apenas vinha se esgueirando, salvo quando se apresenta para Fausto. Porém nesta cena ele se comporta como o líder da festa macabra que está acontecendo, ao pedir a atenção de todos para o seu pronunciamento. “Súditos! Vós não oferecereis cetro e manto para o seu rei? Deverá meu punho poderoso pegar apenas ar?” Nesse trecho podemos observar o tom déspótico do personagem. Esse é o momento da ária *Ecco Il Mondo*, que difama o mundo e principalmente, a humanidade. Em função de sua grandiosidade e principalmente pelo caráter e teor da cena, fui buscar inspiração em outro estilo musical. Por ser uma cena apoteótica e com o tema da degradação da humanidade, acredito que o que mais represente este panorama seja um show de *Heavy Metal* (Ilustração 3). Para esse trecho específico, inspirei-me muito na parte visual de um show, como as luzes, cores e pirotecnias. Outra influência foi a expressão e movimentação de um *frontman* de *Heavy Metal*, que comumente faz poses imponentes e que remetem a poder. E também imaginei as bruxas e demônios do *Sabbath* como o público enlouquecido que assiste à sua banda preferida.



Ilustração 3 – Show da banda de *Heavy Metal* Iron Maiden.

No epílogo, o último e mais importante traço do personagem se revela. Esse aspecto vai sendo apresentado gradativamente ao longo do epílogo, pois Mefistófeles se prepara para levar a alma de Fausto para o inferno. Entretanto, com o perdão divino, Fausto sobe aos céus, ao passo que Mefistófeles, derrotado, volta para o inferno. Esse é o momento em que ele finalmente revela a sua verdadeira essência, uma vez que está desesperado ao

perceber que a alma que tanto almejou tomar para si conseguirá a redenção divina. Se a ópera fosse um filme, esta seria a parte em que Mefistófeles abandonaria a sua forma humana e mostraria a sua verdadeira natureza demoníaca, opondo-se por completo à figura esguia e artilosa usada quando invade o paraíso. Entendo este momento similarmente a um filme de terror, sobretudo a partir do instante em que o coro de anjos aparece e Mefistófeles se exaspera por Fausto. Imagino-o transformando-se na figura medonha e poderosa que realmente é para tentar a todo custo aprisionar a alma de Fausto e, sem sucesso, retornando às profundezas do inferno (Ilustração 4).



Ilustração 4 – Mephisto, personagem do videogame *Diablo 2*.

Ainda sobre o Heavy Metal, gostaria de citar mais alguns exemplos que foram muito importantes para a construção do personagem: as músicas da banda *Slayer* e *Immortal*. Estas têm um clima pesado, com o andamento muito acelerado (normalmente acima de 200 bpm), com o emprego majoritário de semicolcheias em todos os instrumentos, o uso recorrente de dois bumbos na bateria, o que confere ao ouvinte uma sensação de peso e violência ainda maiores, guitarras muito distorcidas que usam recursos como a alavanca<sup>11</sup> para criar sons que parecem gritos ensurdecedores e letras que normalmente falam de morte, sofrimento e a destruição da humanidade.

---

<sup>11</sup> A alavanca é um dispositivo de metal presente em alguns modelos de guitarra que permite ao guitarrista executar efeitos sonoros variados, como por exemplo a simulação de motores e o relincho de cavalo.

## 5.2 Dominando a música

A ópera, apesar de muito bem construída e permeada por elementos que a distinguem como uma obra prima, não é considerada uma “joia” em termos musicais, isto é, sua música apresenta momentos de grande beleza alternados com momentos de pouca expressividade e inventividade. Isso talvez se justifique pelo próprio fato de Boito ser mais conhecido como libretista do que como compositor. Segundo Lauro Machado Coelho,

O libreto, como era de se esperar, tem alto nível de qualidade poética; mas a música nem sempre está à sua altura. O que falta a Boito não é inteligência: é invenção musical poderosa, e o resultado, como diz David Kimbell, é que Mefistofele é ‘mais interessante do que bonito, mais curioso do que expressivo’. (COELHO, 2002, p.30)

Não obstante a música de Arrigo Boito dividir opiniões no que se refere a seu valor, *Mefistofele* possui inegável notoriedade dentro do repertório operístico. J. W. Klein, em seu artigo sobre as duas óperas de Boito (*Nerone e Mefistofele*), afirma que:

Essas óperas de Boito são notáveis principalmente em função de seu poder inquietante de suscitar os mais secretos e íntimos estados físicos. Apesar de ocasionalmente apresentarem pouca individualidade, elas, no entanto, contêm cenas repletas de beleza e inspiração. Seria deplorável repetir o erro da maioria dos críticos de Boito, que afirmam faltar inspiração genuína e que sua música fica pouco acima do limite do medíocre, ou que tratam sua música como o ápice da ópera italiana. Sua obra não é nenhum dos dois extremos, e, apesar de sua relevância histórica ser maior do que seu valor artístico, ela é inegavelmente fruto de um homem que ao menos nunca seguiu o caminho mais fácil e que provavelmente foi, a exceção de Verdi, a personalidade mais instigante e cativante da música italiana moderna. (KLEIN, 1926, p. 79-80, tradução minha)

Joseph Kerman, por sua vez, em seu livro *A Ópera como Drama*, diz que:

Arrigo Boito, que escreveu o libreto e convenceu o velho Verdi a musicá-lo, era um notável homem de letras e compositor, com um marcado interesse pela cultura transalpina. Estava bastante consciente da tensão que existia na ópera no final do século 19. Tentou enfrentá-la com *Mefistofele*, a ópera italiana de mais elevadas intenções desde os tempos de Gluck; se fracassou, foi devido a suas insuficiências como compositor, não a nenhuma falta de audácia, perícia, ou compreensão do problema. (Kerman, 1990, p. 140).

Independentemente do fato já mencionado de Boito possuir pouca experiência enquanto compositor, a música escrita para o personagem Mefistófeles complementa muito bem o texto, cumprindo perfeitamente a sua função dramática. Tendo em vista esse fato, uma importante particularidade desta peça é a sua demanda pela resistência vocal do intérprete, pois a partitura não oferece muitos trechos de descanso para o cantor. São melodias extremamente exigentes em termos vocais, de dinâmica predominantemente *forte* e com

pouco espaço para um canto mais delicado. A escrita do compositor também apresenta muitos saltos intervalares inusitados e vários trechos em que o intérprete necessita usar uma entonação mais próxima da fala (figura 2).

e-gli vor-reb-be quasi tra-su-ma-nar e nul-lascienza al cu-po suo de-li-rio è con-fi-ne.  
 He, so to speak, would de-i - fy him - self and there is no science can set a - ny boundry to his craving.

*allargando col canto* *lunga col canto*

Figura 2

Levando em consideração tais informações, irei descrever neste tópico todas as minhas escolhas interpretativas para este papel.

## Prólogo: Ave signor

11

MEPHISTOPHELES (standing on the skirt of his cloak.)

*Lento.* ♩ = 92. *Allegretto.* ♩ = 138.

A - ve Si - gnor. Per - do - na se il mio gergo si lascia un po' da  
 Hail, love - ly sprites Your pardon I be - seech If you should find my

*Lento.* *a piacere* *Allegretto.* ♩ = 138.  
*staccatissimo*

*Ped.*

tergo le su - per - ne teo - díe del pa - ra - di - so; per - do - na se il mio  
 speech Not so sweet as the songs of this fair place Forgive me if my

*stacc.*

vi - so non por - ta il rag - gio che inghir - lan - da i cri - ni  
 face Bears not the perfect grace Found in face and limb

*legato* *stacc.* *legato* *leggermente rallentando*

*rall.* *a tempo*

degli al - ti che - ru - bi - ni; per -  
 Of o - ther che - ru - bim; For -

*col canto* *a tempo*

Figura 3

A primeira entrada é onde Mefistófeles faz a sua saudação. Como a orquestra executa apenas um acorde sustentado, não há necessidade de o tempo ser preciso. Pretendo,

nessa primeira entrada, transmitir uma ideia de imponência e audácia, pois imagino o cumprimento como um desafio a Deus. Logo em seguida, conforme sugere a música com os saltos em sequência, penso em usar um tom mais satírico e zombeteiro, realizando um diminuendo em “*Che inghirlanda i crini*” (figura 3) para atacar o seguinte trecho na dinâmica *forte* e com um pequeno *ralentando*.

-do-na se di - cen-do io cor-ro ri-schio di buscar qualche fi-schio.  
 - give my way of speaking, Start not nor wonder If I should make some blunder.

Figura 4

Il Re pic - cin del - - la pic - ci - na ter - -  
 The pig - my earth's most pig - my lit - tle king

*accentato e legatissimo*

46855

-ra o - - gnor tra - li - - gna ed er - -  
 is al - ways wrong in ev - - 'ry

Figura 5

Figure 6 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics: "-ra, thing, e, al par di And tr. like a". The piano accompaniment is in a lower register, with markings "p leggero" and "sf". The score is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Figura 6

Na primeira frase desta página, continuo com a mesma intenção de antes, e na parte “di buscar qualche fischio.”(figura 4) busco produzir um som mais próximo da fala. O próximo excerto (figuras 5 e 6) é um dos poucos do personagem em que posso executar uma linha um pouco mais doce. A melodia do cantor parece seguir o caráter legatíssimo proposto para a linha dos violoncelos antes de sua entrada. Além disso, a inicial repetição das notas e posterior subida gradual em pequenos intervalos aliados ao fato de as figuras rítmicas serem de maior duração, possibilitam uma melhor condução da frase. Contudo, não pode haver exageros, pois o teor do texto é essencialmente burlesco.

Figure 7 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics: "gtil-lo sal-tel\_ lan - te, a ca - so lil - tle cri-cket with a bound". The piano accompaniment is in a lower register, with markings "sf" and "leggera". The score is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). There are also "stacc." markings above the piano part.

Figura 7

*rall. senza rigore di tempo*

spin-ge fra gli a - stri il na - - so, poi con te - na - ce fa - tui -  
*His nose comes pok - ing in the sky, Then with te - na - cious va - ni -*

*sf sf col canto*

46855

-tà su - per - ba fa il suo tril - lo nel - l'er - ba.  
 - ty He proud - ly trills up - on the ground.

*8tr 8tr 8tr*

*Meno.* ♩ = 69.

*f.*

Bo - - rio - sa pol - - ve! tra - co - ta - to a - tò - - mo!  
*O puff'd up a - - tom! Wörm both rash and blind!*

*Meno.* ♩ = 69.

*ff*

*marcatissimo e pesante*

fan - - ta - si - ma del - - l'uo - - - mo!  
 Pit - - ia - - ble, i - - mage of man - - kind!

*MS.*

Figura 8

No trecho iniciado em “*poi con tenace*” (figura 8), procuro novamente uma entonação que se aproxime da fala, e na sílaba *ba* da palavra “*erba*” faço um portamento do fá para o si  $\flat$ , indicando uma mudança de caráter. A próxima frase, vocalmente falando é o momento mais complicado da ária. Ela consiste em uma subida lenta, partindo da região médio-aguda do baixo e na dinâmica *forte*, o que solicita grande potência e resistência vocal do cantor. Essa é a ocasião em que Mefistófeles afronta Deus, e por essa razão penso ser importante cantar de maneira suntuosa, para que fique claro que o personagem se vê no mesmo patamar do Criador. Logicamente é um tanto difícil tentar definir o canto por meio de palavras, porém, quando me refiro a cantar de maneira suntuosa, quero dizer que o som resultante deve ser cheio, redondo e vigoroso.

The image shows three systems of a musical score. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in Italian and English. The piano accompaniment includes dynamics and performance markings.

**System 1:**  
 Vocal: *E ta - - le il fa quel - - l'e - -*  
 English: *And to this state of sad - -*  
 Dynamics: *p*  
 Piano: *p leggiero*, *mf*  
 Markings: *staccatissimo*

**System 2:**  
 Vocal: *-bra il - lu - si - o - - ne ch'è - gli chia - -*  
 English: *- ness Bringshim that mad - - ness Which he call - -*  
 Dynamics: *p*  
 Piano: *p leggiero*, *p stacc.*

**System 3:**  
 Vocal: *- ma: Ra - gion, Ra - gion. Ah! Si Ma - e - stro di -*  
 English: *- eth Reason, Reason. Ah! Yes! in - deed love - ly*  
 Dynamics: *mf*  
 Piano: *legatissimo*  
 Markings: *Lento.*

Figura 9

-vi - no, in bu - jo fon - do crol - la il pa - dron del mon - do, e non mi dà più il  
*spi - rits* to such a state Sink - eth the lord of na - ture that I have not the

*Come prima.*  
 cuor, tant' è fiac - ca - to, di ten - tar - lo al mal.  
 heart, he is so fal - len, to tempt him to e - vil.  
*Come prima.*

*f*

Figura 10

O trecho seguinte se inicia em dinâmica *piano*. Eu realizo um *crescendo* gradual e mantenho o caráter cínico e zombeteiro da ária. Em sua parte final, iniciando com o “Ah” em um fá3 sustentado (figuras 9 e 10), abandono o tom sarcástico e assumo um mais rancoroso, malévolo. E após a barra dupla, retorno ao temperamento inicial da ária.

Recitativo: *Il più bizzarro pazzo*

MEPHISTOPHELES.  
 Il più biz - zar - ro paz - zo ch'io mi co - ro - sca,  
 The ve - ry maddest ras - cal of my ac - quaintance,  
*p col canto*

Figura 11

in cu - rī - o - sa for - ma ei ti ser - ve da sen - no. I - nas - so -  
 In - deed in cu - rious ways doth he serve thee, and tru - ly. 'Tis his un -

*p stacc.  
 a tempo*

- pi - ta bra - mo - sia di sa - per il fa ta - pi - no ed a - ne - lan - te;  
 - quench - a - ble de - sire of knowledge that makes him ev - er pant - ing and wret - ched;

Figura 12

A passagem seguinte consiste em um recitativo iniciado pelo coro de anjos, que pergunta para Mefistófeles se ele conhece Fausto. Ele responde que acha-o extravagante e louco, com uma ânsia pelo saber que lhe causa profunda insatisfação com a vida. Então Mefistófeles faz uma aposta com Deus, decidido a conquistar a alma de Fausto. A primeira frase, “*Il più bizzarro pazzo*” (figura 11), possui um salto de sétima em direção a uma região muito aguda. Por isso, para obter um resultado satisfatório, início em dinâmica *forte* e permaneço dessa forma até o término da frase. No próximo trecho, até “*anelante*” (figura 12), opto por uma dinâmica mais próxima ao *piano* e por uma entonação similar à fala. Por se tratar de um recitativo, a duração das notas, na prática, não coincide rigorosamente com a maneira como estão escritas. Segundo a *Encyclopaedia Americana* (1832 p. 530, 531), o *recitativo* é “uma espécie de declamação musical, que constitui um meio-termo entre a canção e a declamação retórica, e na qual o compositor e o intérprete, abdicando do rigor do tempo, tentam imitar as inflexões, acentos e ênfase da fala natural”<sup>12</sup> (tradução minha). Isso justifica a relativa liberdade rítmica que mencionei anteriormente

<sup>12</sup> Recitative: (Italian *recitativo*): a species of musical recitation, forming the médium between song and rhetorical declamation, and in which the composer and performer, rejecting the rigorous rules of time, endeavor to imitate the inflections, accents and emphasis of natural speech.

e-gli vor-reb-be quasi tra-su-ma-nar e nul-lascienza al cu-po suo de-li-rio è con-fi-ne.  
*He, so to speak, would de-i - fy — him - self and there is no science can set a - ny boundry to his craving.*

*allargando col canto* *lunga col canto*

$\text{♩} = 144.$

lo mi sobbarco ad aescar-lo per  
*I will en-gage to bait my*

*p. staccatissima*

mo-do ch'ei si tro-vi nel-le mie re - - ti; vuoi tu far-ne scom-mes - sa?  
*nets in a way he shall ne-ver re - - sist; Will thou lay me a wa - ger?*

$\text{♩} = 118.$

Figura 13

A próxima frase se destaca por ser a mais difícil deste recitativo em termos vocais. Ela é desafiadora para o cantor, na medida em que possui grandes intervalos, como na palavra “*delirio*” (figura 13), na qual o compositor empregou um salto de nona. Boito escreveu também muitas notas repetidas em uma região aguda, o que requer um bom preparo vocal e resistência do intérprete para alcançar a fermata em “*confine*” (figura 13) de maneira satisfatória. Na frase “*Vuoi tu farne scommessa?*” (figura 13) em que pergunto se Deus



o rei dos céus, tem uma feição heróica, de modo que me impele a buscar uma sonoridade que denote a valentia e audácia com a qual Mefistófeles se dirige ao Criador.

MEPH.

Di tratto in trat-to m'è pia-ce-vol co-sa ve-de-re il Vecchio e dal guastarmi se-co molto mi  
*Now and a - gain'tis really pleasant thus to chat with the angels and I'll take good care not to quarrel*

San - - - - ctus!  
 A - - - - re!

San - - - - ctus!  
 A - - - - re!

San - - - - ctus!  
 A - - - - re!

*col canto*

guardo; è bel-lo u - dir l'E - ter-no col Diavo-lo par-lar sì u-ma-na - men - te.  
*with them 'Tis beau-ti-ful to hear Good and the E-vil speak to - gether with such hu - ma-ni - ty.*

*colla parola*

M. D.

40855

Figura 15

Neste último trecho do recitativo, o texto ganha um destaque especial, em função de haver muitas notas repetidas em sequência e de a orquestra não realizar nada além de acordes sustentados. É importante ressaltar que nesse momento Mefistófeles está falando consigo mesmo, e não mais com o seu oponente. Para retratar essa imersão do personagem em seu mundo interior, penso que o compositor tenha escolhido enfatizar o texto, de modo que os pensamentos de Mefistófeles dominem a cena. Minha atenção nesse ponto reside, por conseguinte, em transmitir o texto com o máximo de clareza possível e em ver como a minha voz se comporta, para saber se poderei fazer o  $\text{mi } \flat$  da palavra “*umanamente*” (figura 15) uma oitava abaixo do que o que está escrito na partitura. Essa é uma escolha opcional, mas

que considero interessante, porque o mi  $\flat$  2, sendo uma nota consideravelmente grave, parece retratar a profundidade de onde veio o diabo.

Recitativo: *Che baccano!*

*Scherzo.*  $\text{♩} = 120.$   
MEPH. FAUST.

Che bacca - no! Mes-ser, mi co-man-da - - te. Que-stoe-ra  
What a hub - bub! Good sir, at your de - sire. Then here we

*Scherzo.*  $\text{♩} = 120.$

(pausa) a piacere

dunque il nocciuol del fra-te? un ca-va-lier! mi fa ri-der la fa - ce-zia. Co-me ti  
have the ker-nel of the Friar. A che-va-lier! 'Tis in-deed a good-ly jest. What is your

col canto col canto

*Meno mosso.*  $\text{♩} = 92.$

chiami?  
MEPH. name sir?

La do-manda èi-nezia pue-ri - le per tal che gli argo - men-ti sdegna del  
Most ab-surd is your re - quest for one who would re - ceive on-ly the

*Meno mosso.*  $\text{♩} = 92.$

Figura 16

FAUST.  
 Verboe cre-de so-loagliEnti. Invoimesse-ri, il nome ha tal vir-tù  
*fact nor in the word be-lieve. Naybut inyou sir, it maybe your name has pow'r*

*Largo. ♩ = 38.*  
 MEPH.  
 che ri-ve-la l'Essenza. Dimmi su, chi sèi tu dunque? U-na  
*to reveal the es-sence. Tell me then at least what are you? I'm but*

*Largo. ♩ = 38.*  
*pp*  
*ppp*

par-te vi-vente di quel-la for-za che pe-pe-tuamente pensal Ma-lee fail Bene.  
*one liv-ing part of that great power that to all e-ternity thinketh eil, worketh good*

46555

Figura 17

Esta é a ocasião em que Mefistófeles aparece no laboratório de Fausto e que este, assustado, pergunta-lhe quem é. Sendo um típico trecho de recitativo, seu ápice está na última frase de Mefistófeles, em que ele começa a se descrever (figura 17). É ali que novamente procuro usar um tom mais amedrontador, de modo que eu seja capaz de expressar a maldade através da minha voz. Este é um trecho com muito cromatismo, semelhante ao final da ária *Ave signor*, e que ainda se repete com algumas alterações posteriormente. Tendo isso em vista, o enfoque técnico-interpretativo será o mesmo do final daquela ária.

Aria: *Son lo spirito*

*Allegro fucoso.* ♩ = 138

*Un poco più trattenuto.* ♩ = 58  
MEPH.

Son lo Spi - ri - to che ne - ga sem - pre, tut - to; la - stro il  
I'm the spi - rit who de - ni - eth Ev - er all the star - the

*Un poco più trattenuto.* ♩ = 58

*pp assai legato e cresc.* *sforzate*

fior. Il mio ghi-gnoe la mia be - ga tur - ban glio-zial Crè - a -  
fly. This my whim that nev - er di - eth Mars the rest of heav'n on

*sf* *p* *cresc.* *sforzate*

46555

83

*Allegro sostenuto.* ♩ = 128.

- tor. Vo - glio il Nul - lae del Cre - - a - to la ru - i - nau - ni - ver -  
high. Cha - os is my one - de - - sire, Ru - in is my dai - ly

*Allegro sostenuto.* ♩ = 128. 8

*sf* *rall. molto pesante*

Figura 18

Esta é a ária na qual Mefistófeles se apresenta propriamente a Fausto, deixando em evidênciaa sua maldade, sua feiura, sua sombra, e enfim, tudo o que possa contrastar com

o belo coro dos anjos da abertura da ópera. Boito propôs um caráter grotesco às frases iniciais, escrevendo cromatismos descendentes, através dos quais Mefistófeles expõe toda a sua aversão ao belo; mas mais do que isso, esses repetidos movimentos descendentes (figura 18) parecem revelar o mundo inferior de onde ele vem, criando um distância maior entre a terra, fruto da criação divina, e o inferno. Sendo assim, o propósito aqui é mostrar como o personagem é uma figura maligna e poderosa. *Son lo spirito che nega* é o momento da ópera que mais traduz o movimento da *scapigliatura*, na medida em que exala a antítese entre o belo e o feio, um dos pilares do movimento.

-sal, la ru - i - nau - ni - ver - sal. È a - tmo - sfe - ra - mia, è a - tmo -  
breath, Ru - in is my dai - ly breath, And my hope, and my hope, and my

-sfe - ra mia vi - tal, è a - tmo - sfe - ra mia vi - tal, è a - tmo - sfe - ra mia vi -  
hope and liv - ing fire, and my hope and liv - ing fire, and my hope and liv - ing

-tal ciò che chia - ma - si, ciò che chia - ma - si pec - ca - to, ciò che  
fire, U - ni - ver - sal rack, u - ni - ver - sal, u - ni - ver - sal, u - ni

Figura 19

chiam - a - si pec - ca - to, ciò che chia - ma - si pec - ca - to, Mor tee  
- ver - sal, u - ni - ver - sal, u - ni - ver - sal, u - ni - ver - sal rack and

Figura 20

Na passagem que se inicia com “*la ruina universal*” (figura 18), começo na dinâmica *piano* e realizo um *crescendo*, culminando em *ritardando* e um *fortissimo* na palavra “chiamasi” (figura 19), que é o auge da frase musical. Em seguida, para dar um dinamismo maior à ária, executo cada uma das três repetições de “*ciò che chiamasi peccato*” (figuras 19 e 20) em um andamento diferente. A primeira mais lenta, iniciando com uma pequena fermata em “*ciò*”, a segunda a mais rápida e a terceira um meio termo entre as duas anteriores, com um pequeno ritardando em “*peccato*”, a fim de enfatizar o sentido da palavra.

*Più mosso con fuoco. ♩ = 138.*

Mal! Ri - doe av - ven - to questa sil - la - ba: “No.,”  
 death. I laugh and I this lit - tle word let fly: “No!”

*Più mosso con fuoco. ♩ = 138.*

*ff* *rall.* *p*

*ripigliando con forza*

Strug - go, ten - to, rug - go, si - bi - lo: “No.,” Mor - do in -  
 Squeak - ing, struggling, shrieking still I cry: “No!” Bi - ting

*ff a tempo* *rall.* *p* *f a tempo*

Figura 21

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "- vi - schio, strug-go, ten - to, rug-go, si - bi - lo, fi - schio!" with phonetic annotations below: "sneak - ing, struggling, shrieking, squeaking, still I cry with a hiss,". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are: "fi - schio! fi - schio! fi - schio! fi - schio! Eh!" with phonetic annotations: "with a hiss, with a hiss, with a hiss, with a hiss, Eh!". Above the final vocal notes, it says "(whistles violently)". The piano accompaniment in the second system includes dynamic markings like *ff* and *8*.

Figura 22

Uma alteração tradicional que incorporei à minha interpretação é trocar as semicolcheias das sílabas “ri” de “rido” e “stru” de “strugo” (figura 21) por uma semínima. Neste trecho, após as palavras “silaba” e “sibilo”, a orquestra executa cinco semicolcheias. Acompanhando-a nas três últimas, então uma risada. Nas duas vezes em que a palavra “no” aparece, faço um *glissando* descendente. Na primeira, contudo, optei por iniciar piano e em uma altura média, enquanto na segunda quis começar com mais vigor e em uma altura um pouco maior. Logo em seguida, na passagem ascendente em que ocorre a repetição sistemática da palavra “fischio” (figura 22), começo na dinâmica *mezzo-forte*, fazendo um *crescendo* até um *fortíssimo* que culmina em “Eh!”, onde faço um *glissando* descendente. Tradicionalmete esta passagem é seguida por um longo assobio de Mefistófeles, que em produções profissionais não é realizado pelo cantor, mas por alguém no fosso da orquestra. Por isso, em um recital eu mesmo deveria executá-lo, mas por não saber assobiar, tive a ideia

deutilizar um apito para solucionar a questão. Na gravação do produto artístico, todavia, isso não foi necessário, pois a professora Andrea Adour se dispôs a assobiar para mim.

*Son lo spirito che nega* é uma ária estrófica, cuja segunda estrofe segue, de modo geral, o mesmo caráter da primeira, com as mesmas intenções e apenas texto diferente. As poucas mudanças que propus para a segunda estrofe consistem em: fazer um *glissando* ascendente na palavra “*distruzione*” e emendá-lo em uma risada, deixando de fazer a pausa antes de “*rido*”, e executar os *glissandos* nas duas repetições de “*no*” mais agudos e mais fortes.

Recitativo: *Strano figlio del Caos*

Caos.  
chaos.  
MEPH.

È tu, se bra-mi far-ti mio so-cio, di buon gra-do ac-  
-You, if you wish to be my com-panion, speak the word and

*Moderato.*

-cet-to fin da que-st'o-ra e tuo compar mi chiamo. o, se ti pia-ce, tuo schiavo, tuo  
so be it from this hour, And, as you please, you may call me friend, or your slave, or your  
*Moderato.*

FAUST.

E qua-li pat-ti in ri-cambio a dem-pier deg-gio? No, i  
And in exchange, what con-di-tions must I give you? No, the con-

ser-vo.  
servant.

V'è tempo a ciò.  
There's time for that.

*col canto*

Figura 23

Logo depois de sua apresentação na ária anterior, Mefistófeles oferece seus serviços para Fausto, se portando como seu servo e escravo. Neste trecho inicial (figura 23), procuro cantar em *mezzavoce* e *legato*, de modo que eu obtenha uma sonoridade doce que se contraponha a tudo o que Mefistófeles disse na ária anterior. Penso que neste recitativo o personagem busca se mostrar como uma figura amigável e pronta a ajudar Fausto, com o intuito principal de convencê-lo a vender sua alma.

*Largo. ♩ = 48.*  
MEPH.  
pat - ti e par - la chia - ro. lo qui mi  
- di - tions, and speak pre - cise - ly. I bind my -

*Largo. ♩ = 48.*

40555

*con forza*

le - go a tuoi ser - vi - gie sen - za tregua ac - cor - to al - le tue voglie; ma laggiù (m'in -  
- self in ev' - ry way to serve you with - out ceasing in all your wish - es; But be - low (under -

*legatissimo e pp* *col canto*

FAUST.  
- ten - di?) la ve - ce mu - te - rà. Per l'al - tra vi - ta non mi tur - ba pensier.  
- stand me) we shall change our parts. The o - ther life nev - er troubles my thought.

*p*

Figura 24

Nesta porção final, Boito (figura 24) empregou mais uma vez muitos cromatismos, que fazem com que a condução da melodia não seja óbvia, mas estranha e surpreendente ao ouvinte. Minha interpretação é a de que o compositor buscou expressar o

quão traiçoeiro é Mefistófeles. Portanto, procuro obter um som que seja claro o bastante para ressaltar o texto, ao mesmo tempo em que possa salienta a intenção perversa do personagem, principalmente em “*ma laggìù*”, pois este é o momento em que Mefistófeles diz a Fausto que irá servi-lo na terra, mas que lá embaixo (no inferno) a situação será inversa.

MUOLA e m'inghiottal'a - verno. Vengrai' contrat - - to.  
 PERISH, and the pit may en-gulf me. Where is the con - - tract?  
 MEPH. (They take hands.)  
 Sta ben! That's well. Top, è già fat-to. Top! 'Tis conclud-ed  
 ff accel. ancora

46455

Figura 25

Nestas duas pequenas frases, emprego um som um pouco mais gritado para manifestar o entusiasmo incontido de Mefistófeles ao ouvir de Fausto que este aceitou sua proposta.

Dueto: *Fin da stanotte*

Allegretto. ♩ = 126.  
 Fin da sta not - te, fin da sta not - te nel-l'orgie ghot-te del mio mes -  
 Nought can gainsay him, I must o - bey him, Just like a slave From this ve - ry  
 Allegretto. ♩ = 126.  
 saltellante e brioso e p

Figura 26

The image shows three systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Italian and English. The first system has a piano dynamic marking. The second system has a piano dynamic marking. The third system has a piano dynamic marking.

*p*

-ser da camerier. da camerier. da came-rie-re lo ser-vi-  
*night. just like a slave, just like a slave, just like a slave From this ve-ry*

-rò. Fin da sta not- -te, fin da sta not- -te  
*night. Nought can gain-say him, I must o-bey him,*

nel-l' orgie ghiotte del mio mes-ser da camerier, da camerier,  
*Just like a slave From this ve-ry night, just like a slave, just like a slave.*

Figura 27

FAUST.

Fin da sta not - te  
Nought can gainsay me.

da ca-me-rie-rè lo ser - vi - rò.  
I must o-bey him From this ve - ry night.

Fin da sta not - te  
Nought can gainsay him,

nel-l'orgieghiotte, nel-l'or-gie ghiot-te del suo mes-ser, da camerier,  
He must o-bey me Just like a slave From this ve - ry night, just like a slave,

nel-l'orgieghiotte, nel-l'or-gie ghiot-te del mio mes-ser, da camerier,  
I must o-bey him Just like a slave From this ve - ry night, just like a slave,

da camerier, da ca-me-rie-re lo ser-vi - rà. Fin da sta not - te  
just like a slave. He must o-bey From this ve - ry night. Nought can gainsay me,

da camerier, da ca-me-rie-re lo ser-vi - rò. Fin da sta  
just like a slave. I must o-bey From this ve - ry night. Nought can gain-

*cresc.*

Figura 28

v. 1

nel - l'or-gie ghiot-te, nel - l'or-gie ghiot - te del suo mes-se - re  
*He must o - bey me, Nought can gainsay me. He must o - bey me.*

not - - te nel-l'or-gie ghiot - - te del mio mes - se - - re da ca-me-  
*-say him I must o - bey him, Nought can gain - say him, I must o -*

da ca-me-rie - re lo ser-vi - rà. ah! da ca-me-rier lo ser-vi -  
*Just like a slave From this ve - ry night. Ah! He must o - bey me From to -*

-rie - - re lo ser-vi - rò. ah! da ca-me-rier lo ser-vi -  
*-bey him this ve - ry night. Ah! I must o - bey him From to -*

*f* *a tempo*  
*f* *a tempo*  
*rall.* *f* *balzando con forza*  
*a tempo*

Figura 29

The image displays a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are: '-rà, lo ser-vi - rà, lo ser-vi - rà, lo ser-vi - night, This ve - ry night, this ve - ry night, this ve - ry'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system shows the vocal line continuing with a long note on 'rà' and 'night', and the piano accompaniment providing harmonic support.

Figura 30

Neste trecho, Mefistófeles demonstra sua excitação por ter conseguido que Fausto aceitasse o acordo. Apesar de para a orquestra estar marcado *staccato* (figura 26) durante toda a primeira seção onde Mefistófeles canta sozinho, não existe tal indicação para o canto. Em função disso, por questões de condução da voz, opto por não fazer o *staccato*, principalmente por ser o andamento do trecho um pouco mais acelerado, o que possivelmente dificultaria a minha *performance*. Na segunda parte do dueto, a partir da entrada de Fausto (figura 28), a atenção em relação à precisão do ritmo é muito importante para não haver desencontros entre os cantores.

RECIT. *affrettatamente*  
 E quan-do s'in-co-min-cia? Or-ben, presto, a noi, dove andiam?  
 And when shall we be-gin? At once let it be, Tell me where?

*con lentezza*  
 Tosto. Do-ve t'ag-  
 At once. Wher-e'er it

RECIT.  
*P* *col canto*

*rapido*  
 Come s'e-sce di qua?dove i ca-val-li, le car-roz-ze,i staffier?  
 And how shall we go?Where are the hors-es or the coach or the grooms?

-gra-da.  
 Please thee.

*P*

Figura 31

Neste pequeno recitativo após o dueto, Fausto pergunta quando o contrato começará a valer e para onde deverá ir primeiro. Na palavra “*tosto*” (figura 31), procuro manifestar a excitação de Mefistófeles através de um som vigoroso e próximo da fala, sem seguir a altura das notas escritas na partitura. E em “*Dove t’agrada.*” (figura 31), sigo a indicação da partitura, cantando de modo lento e com um tom de cinismo, pois Mefistófeles diz que levará Fausto aonde ele quiser.

96  $\text{♩} = 42$ .  
MEPH. *Largo, vigorosamente*

Pur\_ ch'io di - sten - da que - sto man - tel  
*I've but to stretch forth my cloak in this wise.*

*Largo. ♩ = 42.*

*ff con sicurezza*

noi\_ viagge - re - mo sul - l'a - ria.  
*Tis\_ by the air it-self we shall tra-vel.*

*cresc. sempre accel.*

Figura 32

Chegando ao final triunfante da cena e do primeiro ato, Mefistófeles e Fausto saem voando para viajar pelo tempo e espaço. Ambas as frases que aqui se apresentam (figura 32) são compostas basicamente por arpejos em um andamento lento. Busco cantar de maneira grandiosa e em dinâmica forte durante todo este trecho, a fim de expressar o ar vitorioso e triunfante de Mefistófeles.

### A noite do Sabbath

MEPH. (from within, with a distant and mournful voice.)

*Un poco più mosso. ♩ = 63.*

Su cam - mi - na, cam - mi - na, cam -  
*Come on high - er, and high - er, and*

*pp* *p* *pp* *sforz.*

Figura 33

- mi - na; bu - jo è il cie - lo, sco - sce - sa è la  
 high - er, See the cloud - rack grow nigh - er and

46555

118

chi - na; su cam - mi - na, cam - mi - na, cam - mi - na.  
 nigh - er, See the cloud - rack grow nigh - er and nigh - er.

*p* *p legatissimo* *f*

*Dim. mosso*  $\downarrow$  100

Figura 34

Este é o início da cena na qual Mefistófeles conduz Fausto montanha acima para a festa do *Sabbath* das bruxas. Esta passagem inicial (figuras 33 e 34), como a partitura indica, deve ser executada internamente, mas na gravação realizada para este projeto escolhi cantar ao lado do palco. Com isso, para conseguir o efeito de distância e mistério, realizei um som mais próximo da dinâmica *piano*.

MEPH.

CHOIR. Bassi

allarg

*ff*

Su cam - mi - na, cam - mi - na, cam - mi - na, che lon -  
 Come on high - er, and high - er, and high - er, See 'tis

Cam - mi - na, cam - mi - na, cam -  
 On high - er, and high - er, and

- ta - no, lon - ta - no, lon - tan - s'er - ge il  
 late and how far we are still From the

- mi - na, lon - ta - no, lon -  
 high - er. How far we are

mon - te del vec - chio Sa - tan. Bu - jo è il  
 crest of the de - vil's own hill. See the

- tan, del vec - chio Sa -  
 still. The de - vil's own

Figura 35

cie - - lo. sco - sce - sa è la chi - na: su cam -  
 cloud - rack comes nigh - er and nigh - er. Come on  
 - tan. Sco - - sce - - sa è la  
 hill. Comes nigh - er and  
 - mi - na, cam - mi - na, cam - mi - na.  
 high - er, and high - er, and high - er.  
 chi - na; cam - mi -  
 nigh - er. and high -

Figura 36

Nesta segunda entrada (figuras 35 e 36), agora no palco, procuro um cantar de um modo mais incisivo, com a intenção de exprimir uma ordem sobre Fausto, para que ele siga Mefistófeles durante a subida da montanha.

FAUST.

Fol - let -  
Hob - gob -

- to!  
- lin!

MEPH.

Fol - let - - - to!  
Hob - gob - - - lin!

*sf*

*pp*

Figura 37

Nesta entrada (figura 37), procuro manter o mesmo caráter incisivo empregado no trecho anterior.

- ci - cheer - na.  
us.

MEPH.

Cam - mi - na, cam - mi - na, cam - mi - na, cam - ni - na, cam - mi - na, cam -  
Come high - er and high - er, and high - er, and high - er, and high - er, and

*incalzando assai e rinf.*

Figura 38

Este trecho (figuras 38 e 39) se caracteriza por uma escala cromática ascendente e por um *crescendo* constante, tanto na linha do cantor quanto na parte da orquestra. O fato de haver uma movimentação ascendente em todos os sentidos, parece simular a pressa de Mefistófeles. A atenção, portanto, deve ser redobrada, para que a afinação não seja prejudicada e para que a respiração seja eficiente, de modo que o cantor não fique sem fôlego no fim da frase.

(speaking louder and louder.)

Fol - let - to, fol -  
Hob - gob - lin, so

- mi - na, cam - mi -  
high - er, and high - er, and high - er, and high - er, and high -

*ff, subito leggero*

- let - to, ve - lo - ce, leg - gier, che splen - di so - let - to per l'er - mo sen -  
nim - ble and cheer - ful and light, The on - ly bright thing in the gloom of to -

- na, fol - let - to, fol - let - to, ve - lo - ce, leg - gier, che splen - di so -  
- er, Hob - gob - lin, so nim - ble and cheer - ful and light, The on - ly bright

46855

Figura 39

- tier, a noi t'av - vi - ci - - - - na, a noi t'av - vi -  
 - night, Come near us, come near us, to guide and to

- let - to per l'er - mo sen - tier, a noi t'av - vi - ci -  
 thing in the gloom of to - night. Come near us, come near

- ci - - - - na, che bu - ia è la chi - - na.  
 cheer us, to guide and to cheer us.

- na, cam - mi - na, cam - mi - - - na, che bu - ia è la  
 us, come near us, come near us, to guide and to

Fol -  
 Jack. o' -

chi - na, che bu - ia è la chi - na, che bu - ia è la chi - - na.  
 cheer us, to guide and to cheer us, to guide and to cheer us.

Figura 40

- let - - to, fol - let - - to.  
- lan - - tern, Jack-o'-lan - - - tern.

(with hardness.)  
Cammi - na, cam - mi - na.  
Come high - er, come high - er.

*pp* *smorz.*

Figura 41

Nesta pequena passagem, Mefistófeles copia exatamente a linha de Fausto (figuras 39 e 40), o que soa cômico e inusitado, uma vez questão vozes de extremos opostos, sendo este tenor e aquele, baixo, o que implica em características distintas entre elas. Isso torna impossível uma repetição fiel por Mefistófeles, tanto em termos de dinâmica quanto em caráter.

MEPH. (on a rock shaped like a throne.)  
*Largo.* ♩ = 56.

Po - po - li! e scet - troe cla - - mi - de non da - teal Re so -  
Peo - ple bring My staff and robe of state. Say would you have your

*Largo.* ♩ = 56. *legato*

168.5x  
Figura 42

- vra - - no, non da-te al Re so - vra - - no?  
king A-wait? say would you have your king A-wait?

La formi-da-bil ma - - novuota dovrò ser-rar? vuota dovrò ser-  
Have I then nought to fold In my despo-tic hold. in my despo-tic

*Più presto.* ♩ = 80.

-rar?  
hold? presenting a cloak to MEPH.

Ec-co la cla-mi-de, non t'a-di-rar,  
Here is thy robe of state. Don and for-bear

Ec-cò la cla-mi-de, non t'a-di-rar,  
Here is thy robe of state. Don and for-bear

*Più presto.* ♩ = 80.

Or t'ub-bi-di-sco-no ciel, ter-rae  
All things are thrall to thee, earth, sea and

Or t'ub-bi-di-sco-no ciel, ter-rae  
All things are thrall to thee, earth, sea and

CHORUS.

46855

Figura 43

Ho  
I'm

non'ta-di-rar.  
Don and for-bear

non'ta-di-rar.  
Don and for-bear

mar,  
air. non'ta-di-rar.  
Don and for-bear

mar,  
air. non'ta-di-rar.  
Don and for-bear

*sf*

*Largo come prima.* ♩ = 56.

so - - glio, ho scet-tro e de - - spo-ta son del mio re-gno  
proud of the king-dom I hold in thrall, That king-dom is

*Largo come prima.* ♩ = 56.

fie - - - ro, son del mio re-gno fie - - - ro. Ma  
yet not all, that king-dom is yet not all. 'Tis the

*sf*

Figura 44

vo - glio il mondo in - te - - ro nel pugnomo ser - rar. nel pugnomo ser -  
 world - it - self I must fold - - In my des - po - tic hold, in my des - po - tic

*Più presto. ♩ = 80.*

- rar.  
 hold.

CHORUS.

(Running round a cauldron at the back of the scene)

En - tro la pen - to - la cor - ria mi -  
 In - to the cauldron we min - gle the

Sot - to la pen - to - la cor - ria sof - fiar, en - tro la pen - to - la cor - ria mi -  
 Un - der the cauldron we kin - dle the fire, In - to the cauldron we min - gle the

*Più presto. ♩ = 80.*

Figura 45

Neste fragmento, Mefistófeles se mostra como o grande líder infernal do *Sabbath* profano, no qual as bruxas e demônios se curvam diante dele. Durante toda esta passagem canto de um modo pesado, forte e imponente, para manifestar o poder do déspota infernal.

Aria: *Ecco Il mondo*

*E BALLAD OF THE WORLD.*  
*Allegro.* ♩ = 76.  
 MEPH. (with a globe of glass in his hand.)

*Allegro.* ♩ = 76.  
*one beat to each bar* *rall. a piacere*

*Più presto.* ♩ = 48.  
 Ec - - coil mon - - do,  
 Here's - - the earth - - So

*più rall.* *Più presto.* ♩ = 48.  
*p legatissimo*

468.55

vuo - - - toe ton - do, s'al - za, scen - de, bal - zae splen-de.  
 round - - - and emp - ty, Now in dearth and now in plen - ty.

Figura 46

Esta é a ocasião em que Mefistófeles exerce o seu poder de liderança, tomando a frente do *Sabbath* para entoar sua danação à humanidade. Durante esta ária, pretendo expressar ira e desprezo, pois é o que o personagem sente pela humanidade. Nesta primeira frase com a qual a ária se inicia (figura 46), busco uma entonação que seja solene e consistente.

Musical score for Figure 47, showing vocal and piano parts with lyrics in Italian and English. The score is divided into four systems. The first system has a tempo of 176 and lyrics "Fa ca-ro-lein-tor-noal so-le, tre-ma, Now des-troy-ing, now cre-a-ting, Shin-ing,". The second system has lyrics "rug-ge, dà e di-strug-ge o-ra ste-ri-le or fe-whin-ing, Lov-ing, hat-ing. Hith-er, thith-er, Toss'd and". The third system has lyrics "-con-do. Ec-co il mon-do. twirl'd Ay! Here is the world." and a tempo change to "Più veloce. ♩. = 100.". The fourth system continues the piano accompaniment. Performance markings include "vigorosa", "leggera", and "con forza".

16855

Figura 47

Nesta passagem subsequente, comandamento *vivace* (figura 47), a estrutura ternária da música fica muito mais evidente, como se representasse de fato uma dança. Além disso, com os saltos presentes na linha da flauta, a atmosfera do trecho ganha um teor ainda mais fugaz e sarcástico. Nas frases “*Fa carole intorno al sole*” e “*ora sterile or fecondo*”, pretendo utilizar uma entonação um pouco mais irônica, atentando para não perder o tom de desprezo. Já em “*trema, rugge, dà e distrugge*” e “*ecco Il mondo*”, retorno ao som mais consistente proposto para o início da ária.

MEPH.  $\text{♩} = 184$  147

Sul suo gros - so an - ti - co dos - so v'è u - na  
 On its ancient back, O - bese and slee - py, Lit - tle things,

schiat - ta soz - za e mat - ta, fie - ra, vi - le,  
 foul and black, Crawl on so cree - py, Worth - less, thiev - ing,

ri - a, sot - - ti - le, fie - ra, vi - le. ri - a, sot - ti - le.  
 Proud, de - - ceiv - ing, Worth - less, thiev - ing, Proud, de - ceiv - ing,

*f* *violento*

*cresc.*

Figura 48

Ao longo de toda esta passagem, continuo mantendo o som denso e a entonação marcada pelo desprezo. Na repetição de “*fiera, vile, ria, sottile*” (figura 48), opto por uma dinâmica um pouco mais *forte*, pois a meu ver essa escolha favorece a expressão da ira e do desprezo que o personagem sente pela humanidade.

che ad ogn'o - ra si di - vo - ra dal - la ci - ma si - no al fon - do del reo  
*Ev - e - ry hour They de - vour One an - other Friend or bro - ther. And so*

46555

148

mon - - - do.  
 goes the world.

*tr*

*ff*

$\bullet = 100.$

Figura 49

Neste pequeno fragmento (figura 49), Mefistófeles afirma que a humanidade é dotada de um ódio autodestrutivo que devasta o mundo culpado. Aqui se faz necessário deixar transparecer o máximo de ódio e desprezo possível, porque é o momento em que o personagem conclui a sua descrição do mundo e dos homens. É como se ele se portasse como um juiz, cujo veredito é a condenação da humanidade.

*Quasi Andante.*  $\bullet = 100.$

Fo - la va - na è a lei Sa - ta - na, ri - soe scher - no è a  
 Sa - tan they hold in de - ri - sion, Loud they mock at

*Quasi Andante.*  $\bullet = 100.$

*drily* *sciolto quasi a piacere*

Figura 50



*un poco più mosso*

oh per Di - o! oh per Di - o! che or ri - do an - ch'i - o nel pen - sar ciò  
*yes, by heaven! yes, by heaven! I shake with laughter, Thinking of their*

*un poco più mosso* *accel e rinforz.*  $\text{♩} = 88$

*accel. ancora*

che le a - scondo. Ah! ah! ah! ah! ah!  
*long here - aft - er. Ah! ah! ah! ah! ah!*

*con forza squillante*

*accel. ancora*

Ec - coil mon - do! ec - coil mon  
*So here goes the world, So here goes the*

Ec - coil mon - do! ec - coil mon  
*So here goes the world, So here goes the*

18855

Figura 53

(He dashes the globe of glass to the ground.)

- do.  
world.

*ff*

Figura 54

A parte final (figuras 52, 53 e 54) é a mais exigente da ária em termos vocais. O caráter volta a ser dominado pela ira e pelo desprezo. Por se tratar de um trecho que vocalmente demanda muito do cantor, detenho-me, sobretudo, na emissão da voz e na respiração, deixando a parte interpretativa em segundo plano. Porém, isso não implica em abandonar o espírito da ária, mas apenas em redirecionar o foco, a fim de assegurar um bom rendimento e alcançar, conseqüentemente, o resultado grandioso e poderoso que a música propõe.

## Epílogo

FAUST. (Starting up as if seized by an ecstatic vision.)

O ri - men - bran - - -  
Pow - er of mem' - - -

MEPH. (Fixing a sinister expression on FAUST.) *salto voce*

(CAM - MI - NA, cam - mi - na, su per - - bo pen -  
(COME ONWARD, come on - ward, the mo - - ment is

*ff*

Figura 55

-za!  
ry.

-sier.  
nigh.

La morte è vi - ci - - na, cammi - na, cam - mi -  
The ju - bi - lant hour. Of death gives to *log* -

-na, su - per - bo pen - sie - - ro.)  
-er.  
the ju - bi - lant hour.)

dim.

FAUST.

Figura 56

O epílogo, com o seu final apoteótico, é o clímax da ópera. Esta é a ocasião em que Mefistófeles finalmente se encontra com Fausto novamente para levar sua alma para o inferno. Nesta seção da ópera, busco encontrar um tom mais sério, que se transforma em desespero em seu decorrer, tendo em vista a redenção da alma de Fausto. Após conduzir e observar as atitudes de Fausto durante todas as situações que ele engendrou, Mefistófeles se porta agora como o senhor do inferno, que cobra a dívida contraída através do pacto. Por conta disso, o personagem precisa de uma postura diferente. No trecho “*La morte è vicina, cammina, cammina, superbo pensiero*” (figura 56), procuro imprimir ao canto toda a perversidade com a qual Mefistófeles se mostra neste momento.

FAUST.  
*Lo stesso movimento.*

Cor - si at - traver - so il mon - do e i suoi mi - rag - gi! ghermii pel crine il  
 All things have I ex - plo - red. all lures de - tec - ted, and caught each fan - cy

(O can - ti! o me - mo - rie d'incan - ti e di glo - rie, gui - da - te a ru -  
 (O me - mo - ries and sto - ries Of plea - sure and glo - ries Come, lead in - to my

*Lo stesso movimento.*

de - si - derio a - la - - to!  
 by its fly - ing fea - - thers.

- i - na quell'a - ni mo al - tier.) Hai bra - ma - to, gio - i - to e poi bra - ma - to no - vel - la -  
 pow - er This spi - rit proud and high) Thou hast found thy de - sire But to long with great - er

(ironically.)

- men - te nè an - cordi - ce - stial - l'at - ti - mo fug - gen - te. Ar - re - sta - ti, sei  
 fire And never dost thou say, Oh! fly - ing mo - ment Stay, stay For thou art

*ff*

46555

236

Figura 57

FAUST.

O-gni mor-tal mi-ster gu - stai, il Re-al, l'I - de - a - le, l'A-mo-re del-la  
 All mor-tal myst'ry have I prov'd, both the real and thi - de - al, the love of simple  
 bel - lo!  
 love - ly.

Figura 58

Na passagem seguinte, o meu propósito é dividí-la em três momentos distintos e contrastantes. O primeiro compreende “*O canti! O memorie d'incanti e di glorie, guidate a ruina quell'animo altier*” (figura 57), no qual busco mais *legato* para estabelecer uma diferença com o trecho seguinte, “*hai bramato, gioito e poi bramato novellamente, nè ancor dicesti all'attimo fuggente*” (figura 57:), cuja entonação se aproxima mais da fala. A escolha de apresentar esse constraste está vinculada, principalmente, à maneira como a melodia do canto está escrita. Na primeira frase, a melodia é composta fundamentalmente por descidas em grau conjunto, um fator que propicia o *legato*. A segunda, todavia, mostra uma estrutura semelhante à observada no final da ária *Ave Signor*, que consiste em cromatismos em sequência que parecem revelar o caráter traiçoeiro do personagem. E no terceiro momento (figuras 57 e 58), conforme a partitura indica, preciso expressar ironia.

237

*Andante sostenuto.* ♩ = 42.

Giunto sul passo estre-mo del-la più estrema e - tà, — in un sogno su -  
 Nearing the extreme limit Of life's most ex-treme goal — Adream su-premely

*Andante sostenuto.* ♩ = 42.

*pp legato assai*

Ped. \*

Figura 59

*f* *pp*  
 -pre-mo si bea l'a-ni-ma già, si bea l'a-ni-ma già, in un sogno su-  
 love-ly Still shines with-in my soul, still shines with-in my soul. A dream su-premely

*f* *p dim.*

*rall. con emozione* *riten.* *in tempo*  
 -pre-mo si bea l'a-ni-ma già: Re d'unpla-ci-do mon-do, d'u-na landain-fi-  
 lovely Still shines upon my soul. King of some pla-cid re-gion Unknown to care and

*col canto* *l'accompagnamento sempre dolce e tranquillo*

-ni-ta aunpo-po-lo fe-con-do—vo-glio do-nar la vi-ta.  
 strife—Un-to a fe-cund pro-ple— I would give peace and life.  
 MEPH. *p*  
 (Spi-ar voglio il suo  
 (What's passing thro' his

*p*

Figura 60

Sot - to u - na' sa - via leg - ge vo' che sur - ga no a mil - le a mil - lee gen - tie  
 See - ing a - round me, bles - sed By cle - ment laws and wise, - Men and their flocks by

cor.)  
 heart.)

*pp*

*con forza*

greg - ge e ca - see cam - pie vil - le. Ah! \_\_\_\_\_  
 thou - sands, Where peaceful towns a - rise. Ah! \_\_\_\_\_

(Ah! al - l'er - ta ten - ta - tor.)  
 (Ah! then, tempter, try thine art.)

*teneramente*

Vo - glio che que - sto so - gno sia la san - ta poe - sia e l'ul - ti - mo bi -  
 Would then that this sweet vi - sion Could be my lat - est dream, The last \_\_\_\_\_ of my de -

*cresc.* *dim.*

-so - gno del - l'e - si - sten - za mia, del - l'e - si - sten - za mia, vo - glio che que - sto  
 - sire - And of my Ma - ker's scheme, and of my Ma - ker's scheme. Would then, that this sweet

*pp*

Figura 61

239

so-gno sia la santa poe-sia del-l'e-si-sten-za!  
 vi-sion Could be my la-test dream, could be my latest dream.

*rinf.*

Figura 62

Este longo trecho (figuras 59 a 62) compreende uma ária de Fausto na qual Mefistófeles faz duas curtas intervenções. Na primeira (figuras 60 e 61), o personagem quer sondar o que se passa no íntimo de Fausto. Isso justifica a dinâmica *piano*, já que Mefistófeles em sua curiosidade, observa-o de soslaio. Na segunda (figura 61), Mefistófeles começa a perceber uma mudança na atitude de Fausto, passando a desconfiar de sua possível derrota.

*Un poco più mosso. ♩ = 100.*

Ec-co: la nuova tur-ba al guardo mio si-sve-la!  
 See now the hap-py crowd We meet on ei-ther-hand!

MEPH. (Ah! qual baglior con-  
 (Ah! what fell gleam of

*Un poco più mosso. ♩ = 100.*

*ff*

Ecco, il col-le s'i-nurba il po-po-lo s'in-  
 Thronging fair towns and plains As in the heaven-ly

-turbail mu-to te-ne-glo-ry Stirs the si-lent  
 -bror?! night?

*ff*

Figura 63

-cie - la.  
land. S'ode un can - ti - coin  
Hear the songs of the

Il Be - ne già gli si ri - ve - la!  
Tis heav'n it - self up - on him gleam - ing.

*leggera*

46555

ciel. S'ode un can - ti - coin ciel.  
blest, hear the songs of the blest.

All' er - ta! all' er - ta! ten - ta -  
Up! temp - ter! and show thy

*cresc.*

*Meno mosso. ♩ = 76.*

Già mi bèò nel - l'au - gu - sto rag - gio di tan - ta au - ro - ra! già nel - l'i - dea pre -  
The in - ef - fa - ble rest, Where hea - ven's long day is beaming I seem to fore -  
*largamente*

-tor!)  
might.)

*Meno mosso. ♩ = 76.*

*staccato*

Figura 64

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *rall.* (rallentando) and *Più mosso.* (più mosso) tempo marking, with a tempo of  $\text{♩} = 152$ . The lyrics are: "-gusto l'al-ta i-nef-fa-bil o-ra!" and "-taste In won-derful ho-ly dream-ing." The piano accompaniment features a *rapidissima* section. The second system continues the vocal line with the lyrics: "(All'er-ta! all'er-ta! È la battaglia in up! tempter! 'Twiixheaven and the)" and a *Largo.* tempo marking with a tempo of  $\text{♩} = 50$ . The piano accompaniment includes a *pesante* section and a *ff marcatis. il basso* section. The score is written in G major and 3/4 time.

Figura 65

O que em princípio era apenas uma desconfiança, agora começa a se tornar realidade. Os céus começam a intervir por Fausto e então se origina o desespero de Mefistófeles. Todo o trecho iniciado em “All’erta!” (figura 65) possui um alto nível de dificuldade, devido à grande resistência vocal que novamente se faz necessária em por se tratar de uma região aguda e em dinâmica *forte* o tempo inteiro. De modo a terminar a frase de maneira satisfatória, preciso de um tempo maior para respirar antes de “fra” e antes de “ed Il ciel.”, o que acaba gerando um breve *rallentando*.

FAUST.  $\text{♩} = 58.$

MEPH. To FAUST spreading his cloak as in the 1<sup>st</sup> act.

Vien! io di - sten - do que - sto man - tel e - vo - le - rem - sul -  
 Come - I have but to spread out my cloak, and we can fly up - on the

*f*  $\text{♩} = 58.$  *CRSC.*

*Tempo del Prologo.*  $\text{♩} = 60.$

-lo!  
-ens

Sop. I. *air.* -là - ria! Faust! Faust! Faust!  
*air.* Faust! Faust! Faust!

Sop. II. Ah! A - ve Si - gnor - Si - gnor de -  
 Ah! Hail, light of an - gels and e -

Ten. I. Ah! A - ve Si - gnor de -  
 Ah! Hail, light of an - gels,

Ten. II. Ah! A - ve Si - gnor - Si - gnor de -  
 Ah! Hail, light of an - gels and e -

Ah!  
Ah! A - ve Si - gnor de -  
 Hail, light of an - gels

*Tempo del Prologo.*  $\text{♩} = 60.$

CELESTIAL CHOIR.

Figura 66

Desde o trecho anterior até o final da ópera, a música é, em suma, um grande teste de resistência. Neste momento, Mefistófeles tenta pela última vez conquistar a alma de Fausto, porém sem êxito. Trata-se de duas frases parecidas e em dinâmica *forte*, nas quais a manutenção da energia é ademanda principal (figura 66). Logo em seguida, aparecem as

exclamações “*Faust! Faust! Faust!*” (figura 66), que são tradicionalmente interpretadas como gritos desesperados.

(Casting spells toward the alcove where the sirens appear  
in a warm light.) *ff*

O-di il can-to da-  
Her the pas-sio-nate

-gli an - ge - - li, dei san - ti, del - le sfe - - re.  
-ter - nal heav'n, of an - gels and of hea - - ven.

-gli an - ge - - li, dei san - ti, del - le sfe - - re.  
Hail, light of heav'n, of an - gels and of hea - - ven.

-gli an - ge - - li, Si - gnor dei san - - ti.  
-ter - nal heav'n, of an - gels and hea - ven.

-gli an - ge - - li, Si - gnor, Si - gnor dei san - - ti.  
Bassi. and of heav'n, of an - gels and of hea - - ven.

O Si - gnor, A - ve Si - - gnor.  
light of heav'n, light of hea - - ven.

46555

Come nell'Atto quarto.  $\text{♩} = 52$ .

-mor \_\_\_\_\_ che un di beò il tuo cor! Vie - ni a ineb - briar le  
strains \_\_\_\_\_ that once had fired your veins! A - way all sor - row

Come nell'Atto quarto.  $\text{♩} = 52$ .

*fff*

*allarg. moltissimo*

ve - ne sul sen del - le si - re - - - ne! Vie - ni!  
fling - ing, be - fore the - si - rens' sing - - - ing, come then!

*cresc.*

*col canto*

Figura 67

Esta é a minha frase favorita do personagem em toda a ópera (figura 67). Não em razão do texto, mas pela linha do canto, cuja melodia, a meu ver, é a mais bela do personagem. Entretanto, assim como na passagem anterior, a resistência vocal continua sendo a chave para o cantor poder interpretar a música sem prejudicar a interpretação como um todo. Isso porque este trecho se dá em uma região muito aguda e com a dinâmica variando entre *forte* e *fortíssimo*. Buscando conseguir um efeito ainda mais dramático, faço uma pequena pausa após “*sirene!*”, para então entrar em “*vieni!*” com uma sonoridade que reflita ao máximo a arbitrariedade e o furor de Mefistófeles, que neste ponto quer obrigar Fausto a entregar sua alma imediatamente.

The image shows a musical score for Mephistopheles from the opera Faust. It consists of several staves. The top staff is the vocal line for Mephistopheles, with lyrics in Italian and English. The lyrics are: "bel - lo! love - ly", "Torci il guardo, torci il guardo! Turn your glances, turn your glances!", "- bi - ni d'or! - bim of gold", "sal - ve! Hail light", "an - ge - li d'or! Hail, light of heav'n!", "- bi - ni d'or! - bim of gold!". The score includes a piano accompaniment at the bottom, with a "cresc." marking. The music is in a high register and features a dramatic, ascending melodic line.

Figura 68

$\text{♩} = 69.$   
 (He falls leaning on the sacred volume and murmurs a prayer.  
 The heavenly vision appears to him.)

-lo!  
 -tion!

MEPH.

Dio clemen-te m'allon-ta-na dal de-mo-nio mio beffardo,  
 Lead me not in-to tempta-tion, stay the demon's ex-hor-ta-tion,

Torci il guardo torci il guardo!  
 Turn your glances, turn your glances

d'òr.  
 gold  
 -vel  
 gold

Dal - - le - - ter - - na ar-mo-  
 From the glo - - ry of the

d'òr.  
 heav'n.

Dal - - le - - ter - - na  
 From the glo - - ry

d'òr.  
 gold.

Dal - - le - - ter - - na  
 From the glo - - ry

$\text{♩} = 69.$   
*ff*  
 (smorz.p cresc. gradatamente sino alla massima sonorità della fine)

Figura 69

Nestas duas intervenções (figras 68 e 69), opto por seguir a maneira como são tradicionalmente interpretadas, isto é, produzo um som desesperado sem me ater às notas escritas.

$\text{♩} = 80.$

ce - - le - - stial drap - pel - - lo! SA - - CRO  
 heav'n - ly arm - ed choir. (sempre più agitato) SA - - CRED

MEPH.

Già stril - - la l'an -  
 As nea - - rer the

spa - - zio im-mer - - so e - ma - - na un  
 migh - - ty hold doth a - rise the

-l'ar - - mo - - ni - - a e - ma - - na un  
 migh - - ty hold doth a - rise the

-l'ar - - mo - - ni - - a e - ma - - na un  
 migh - - ty hold doth a - rise the

$\text{♩} = 80.$   
*f cresc. sempre*

Figura 70

*♩ = 88.*

AT - TI - MO FUG - GEN - - TE AR - - RE - STA - TI, SEI  
 MO - MENT, STAY THY FLIGHT, FOR THOU IN - DEED ART

- ge - - li - co stuo - - lo, gher - mia - mo quel - l'a - ni - ma al  
 an - - gels are sing - - ing, I'll snatch at his soul in its

ver - - so. un ver - - so di su - pre - mo a -  
 pæ - - an, the pæ - - an of su - pre - mest

ver - - so, un ver - - so di su - pre - mo a -  
 pæ - - an, the pæ - - an of su - pre - mest

ver - - so di su - - pre - mo a -  
 pæ - - an of su - - pre - mest

*♩ = 88.*

BEL - - LO! A me l'e - ter - ni -  
 LOVE - - LY Thro all the - ter - pal

vo - lo. Già l'opra del ma - le distrug - ge Id - dio col suo stol - to perdon, col suo stol - to per -  
 winging. This blind - ring remis - sion has saved all per - di - tion, and heav'n once again puts the de - vil to

- mor, su - pre - - mo a -  
 love su - - pre - - mest

- mor, d'a - - mor, d'a - -  
 love, of love, of

- mor, a - mor, d'a -  
 love, of love, of

*ff cresc. sempre*

Figura 71

(He dies.)

- tà!  
*light,*

- don!  
*flight,*

- mor;  
*love,*

CHERUBS. (a shower of roses falls on the body of FAUST)

Spargiamo un pro-flu-vio di ro-se, un nem-bo di foglie odorose, un ef-flu-vio di  
We sprinkle sweet ro-ses in show-ers, a cloud of the o-do-rous flow-ers of gardens a-

- mor;  
*love,*

- mor;  
*love,*

46855

Figura 72

Chegando ao trecho final, Mefistófeles expõe todo o seu desespero ao ver sua iminente derrota. Esta parte da ópera (figuras 70, 71 e 72) é desafiante em muitos aspectos. O cantor precisa se destacar em meio à orquestra e ao coro, cantando em uma tessitura não muito aguda e com uma linha permeada por bastante texto. Não bastasse as dificuldades em relação à música, o intérprete precisa ainda estar completamente imerso na cena, que é a mais intensa e pungente da ópera. Tendo isso em vista, inicio a frase com um tom de extrema ira e a partir de “*già l’opra*” (figura 71), procuro uma emissão próxima da fala, sem seguir à risca as notas escritas. É como se Mefistófeles realmente perdesse o controle da situação e, em seu profundo desespero, não se importasse mais com a imagem dele e o modo como soa.

MEPH (Under the beams and rain of roses he gradually sinks into the earth, struggling and sparkling.)

*♩ = 60.*

*ff*

Di - lu - vian le ro - se sull'ar - sa mia te - sta, le membra ho corro - se dai rag - gi e dai  
A - gainst such a show - er I'm lo - sing my pow - er, my limbs are cor - roding be - low and a -

e s'er - ge a  
and soars a -

fior - bove  
e s'er - ge a  
and soars a -

e s'er - ge a  
and soars a -

*♩ = 60.*  
*rall. molto*  
*fff*

fior - bove.  
te,  
- bove  
te,  
- bove,  
te,  
- bove,

O - riamo, la po - ve - ra sal - ma s'in - vo - la, re - den - ta quell' al - ma nel mi - stico a -  
We co - ver the bo - dy, for - giv - en, the spi - rit is soaring to heaven in mys - ti - cal

Figura 73

Massa - le la mischia di mil - le angiolet - ti, tri - on - fan gli e - let - ti ma il repro - bo  
*I strug - gle in vain with a crowd such as this is, the blessed pre - vail but the e - vil one*

*sempre ff*

s'er - - ge a te per  
thro' the em - - py -  
- mor. -  
love.

s'er - - ge a te per  
thro' the em - - py -

s'er - - ge a te per  
thro' the em - - py -

*sempre fff*

fi - - schia!  
his - - ses

l'au - - re  
- re - - an

Spargiamo un di - lu - vio di ro - se sul mo - stro, le ge - lide e iro - se sue membra con -  
*We sprin - kle the ro - ses in show - ers, he falls at the touch of the flowers, his limbs are all*

l'au - - re  
- re - - an

l'au - - re  
- re - - an

46855

Figura 74

Tri - on - fail Si - gnor mail re - pro - bo fi - schia!  
 The bles - sed pre - vail, the e - vil one his - ses

in suon so -  
 soar - eth, the

-tor - ca fu -  
 twis - ting and

in suon so -  
 soar - eth the

in suon so -  
 soar - eth the

Eh!!!  
 Eh!!!

- a - ve.  
 poe - an.

- ren - te in mezzo al - la piog - gia roven - te, al - la piog - gia roven - te che spargonoi che - ru - bi  
 turn - ing a - mid the buds blushing and burning, and blushing and burning, we gath - er in heav - en - ly

- a - ve.  
 poe - an.

a - ve.  
 poe - an.

ADORE

Figura 75

Para concluir a derrota dramática de Mefistófeles, direciono a minha atenção inteiramente para o fervor que a cena exige, buscando expressar toda a cólera, impetuosidade e agonia que o personagem vivencia neste momento de sua derrocada final. Isso se traduz, na prática, em uma ação intensa e em um canto que não prima pela beleza sonora e pelo cumprimento exato do que está escrito na partitura, ou seja, é mais importante conservar a energia de modo que se consiga emitir um som mais gritado e desesperado. Somente assim sinto-me apto a expressar propriamente o sofrimento de Mefistófeles. Em seu grito final, “Eh!!!” (figura 75), emprego o máximo de energia possível, para deixar em absoluta evidência a queda do personagem.

### **5.3 Relato do processo de gravação**

Acredito que todo cantor tenha seus próprios rituais de preparação antes de ir para o palco. Comigo, naturalmente, isso não é diferente. Preciso tomar uma série de cuidados não somente com a voz, mas também em relação à alimentação, ao repouso e ao relaxamento tanto corporal quanto psicológico. Antes de realizar a gravação do produto artístico, portanto, preparei-me durante alguns dias.

Apesar do nervosismo, a noite que antecedeu o dia da gravação foi de um sono tranquilo. Mesmo após acordar, escolhi permanecer deitado por aproximadamente uma hora, e em razão de já ter tido muitos episódios de refluxo no passado, comi apenas alimentos leves no café da manhã e no almoço. Com o intuito de manter-me calmo, joguei um pouco de *PlayStation* durante a manhã, e para preservar a voz, fiz o máximo de repouso vocal possível e hidratei-me abundantemente até realizar o meu aquecimento vocal.

Estava um tanto preocupado por ter sentido uma queda brusca de temperatura ao longo da semana. Isso me levou a perceber um reflexo imediato na voz, que parecia não responder satisfatoriamente às demandas do papel. Em torno de uma hora e meia antes da gravação, que estava marcada para iniciar às 16h no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ, eu me arrumei e comecei o meu aquecimento. Como havia desconfiado, eu estava com certa dificuldade em cantar algumas notas da região média de minha voz. Isso se refletiu um pouco nos primeiros trechos gravados. É possível notar no vídeo um pequeno ruído proveniente do pigarro que ainda relutava em desaparecer.

Cheguei à Escola de Música às 15h30 e encontrei-me imediatamente com Silas Barbosa, que é pianista acompanhador da UFRJ. Ele é o pianista que me acompanhou ao

longo dos dois anos do PROMUS, e que, portanto, se prontificou a participar da gravação do meu produto artístico.

Poucos minutos depois, chegou o tenor Ivan Jorgensen, amigo de longa data, ex-professor de canto e colega do Coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que, a meu convite, se dispôs a interpretar o papel de Fausto.

Também esteve presente a minha orientadora, Veruschka Mainhard, que contribuiu para a gravação não somente com toda a sua orientação ao longo do mestrado, mas também com suas opiniões sinceras sobre como estavam soando os trechos abordados no produto artístico naquele dia.

Encarregado pela parte da filmagem e edição do vídeo, esteve outro amigo meu, Octavio Lello. Logo após a sua chegada, preparamos as câmeras e o microfone. As câmeras utilizadas foram: *Cannon 7D*, *Sony A7SII* e *GoPro Hero5*. O gravador foi o *Zoom H6N*, e o microfone foi o *Rode NTG-2 (Boom)*. Depois de assistir ao vídeo, acredito que deveríamos ter posicionado o gravador em um ponto mais afastado do palco, pois assim o som talvez tivesse sido captado de maneira mais homogênia ao longo de todo o vídeo.

Iniciamos a gravação em torno das 16h30 e concluímos às 19h30.

Como não sei assobiar e na ária *Son lo spirito Che nega* há alguns trechos em que isso se faz necessário, minha solução foi levar um apito. Por pura sorte, a professora Andrea Adour estava na Escola de Música, e, em função de ela saber assobiar, pedimos o seu auxílio para essas partes. Ela prontamente se dispôs a ajudar, e o resultado final acabou sendo muito melhor.

Por não ter conseguido outra data no salão para um ensaio cênico, toda esta parte foi rapidamente definida antes de iniciarmos a gravação. Consequentemente, alguns trechos com interação entre Mefistófele e Fausto foram improvisados. Apesar disso, creio que conseguimos obter um resultado final bastante satisfatório.

A gravação ocorreu sem grandes problemas. Repetimos alguns trechos a fim de garantir um resultado final melhor.

Enquanto cantor, mesmo que não seja uma produção profissional, acredito que esta gravação tenha sido o “espetáculo” mais gratificante de minha vida. Eu estava completamente emocionado ao fim dela, com uma imensa sensação de contentamento e felicidade por ter conseguido interpretar este papel tão desafiador.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em princípio, propus-me a desenvolver este trabalho com o objetivo de alcançar o domínio musical e interpretativo de um dos papéis de ópera mais complexos e de maior demanda vocal para a voz do baixo: o *Mefistofele*, de Arrigo Boito. Admito que quando iniciei a pesquisa e a aprendizagem da música, não estava completamente claro para mim se eu conseguiria ou não cumprir tal objetivo. Foi preciso muito esforço e persistência para conseguir dominar a parte musical da obra.

No que tange à parte interpretativa, toda a pesquisa relacionada à lenda do doutor Fausto e principalmente à vida e ao movimento do qual Boito não só fazia parte, como foi também um dos principais expoentes, foi de suma importância para a concepção do personagem e para um melhor entendimento da partitura, haja vista que a escrita do compositor, sobretudo a do personagem Mefistófeles, reflete muito do movimento da *scapigliatura*. Mefistófeles é a antítese do bom e do belo, e isso transparece em todo o decorrer da obra, tanto no texto quando nas melodias escritas para o papel.

Outro ponto de crucial importância para a elaboração da imagem do personagem que tenho em mente foi o meu apreço, desde quando era mais jovem, pelo *Heavy Metal*. Por ser um estilo musical bastante agressivo e grandioso, além de se caracterizar por letras que versam sobre o inferno e demônios como temática recorrente, esse estilo musical me proporcionou um ponto de vista, penso eu, um pouco diferenciado do conceito mais tradicional que se costuma ter do personagem. Idealizo um Mefistófeles muito visceral e zombeteiro, com uma maldade mais exacerbada, contrapondo-se à abordagem de um diabo sedutor. Enfatizo que meu intuito não reside em determinar qual perspectiva é a mais correta ou interessante, mesmo porque isso sempre estará inevitavelmente vinculado ao gosto pessoal de cada um.

Creio que o maior objetivo que me impulsionou a realizar a pesquisa, análise e desenvolvimento da interpretação do personagem foi atingido: o de me tornar um profissional melhor, com uma visão mais ampla e bem fundamentada acerca do universo que circunda um personagem de ópera, e como traduzir esse universo na prática.

Gostaria de fazer uma pequena consideração, não sobre a pesquisa, mas sobre a sua relevância. Cantores de ópera precisam lidar com maestros, diretores musicais e diretores de cena. Estes, por sua vez, também possuem suas próprias visões sobre a interpretação dos personagens, visões estas que muitas vezes acabam sendo impostas aos cantores. Em função

disso, deixo aqui algumas perguntas para reflexão: Qual seria a relevância de toda esta pesquisa se algum maestro ou diretor, por gosto pessoal, insistisse em determinar que a interpretação fosse fruto exclusivo de seu desejo? Digo isso porque a interpretação proposta por mim neste trabalho foi feita a partir de uma pesquisa. E o que dizer sobre a identidade do artista, se este sempre é obrigado a fazer as vontades de diretores? Qual seria o motivo de empregar tempo e energia criando uma interpretação que pode jamais vir a se concretizar, mesmo tendo-se a oportunidade de apresentar o papel? Não seria interessante se ambas as partes dialogassem para encontrar um denominador comum? Afinal, somos todos artistas.

<https://vimeo.com/378159713>



## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOITO, Arrigo. *Grand Opera Librettos*. Tradução e adaptação para o inglês de Theodore T. Barker. Boston: Oliver Diston Company, 1908. Libretto.
- BOITO, Arrigo. *Mephistopheles*. London: G.Ricordi& CO. Partitura.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Tradução de Agostinho Dornellas. São Paulo: Martin Claret: 2016.
- GUSE, Cristine Bello. *O Cantor Ator, um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera*. São Paulo: Unesp 2011.
- HAGEN, Uta. *Técnica para o ator: a arte da interpretação ética*. Tradução de Milton C. Mota. São Palo: Martins Fontes, 2007.
- HELFGOT, Daniel; BEEMAN, William O. *The Third Line: the Opera Performer as Interpreter*. New York: Schirmer Books, 1993.
- KERMAN, Joseph. *A Ópera como Drama*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.
- KLEIN, J. W. *Boito and His Two Operas*. Music and Letters. New York: Oxford University Press, 1926. v. 7, n.1, p. 73-80.
- LAZAR, Moshe. *Theophilus: Servant of Two Masters. The Pre-Faustian Theme of Despair and Revolt*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972. v.87, n. 6, p.31-50.
- LIBER, Francis. *Encyclopaedia Americana*. Philadelphia. Carey and Lea: 1832, v. 10
- LUCCA, Lizbeth Abeyta. *Acting techniques for Opera*. Vivace Opera, 2007.
- MARLOWE, Christopher. *A trágica História do Doutor Fausto*. Tradução e notas de Luís Bueno, Caetano W. Galindo, Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- OSTWALD, David F. *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. New York: Oxford University Press, 2005.
- PRZYBYCIEN, Regina. Poesia e mundo: traduzindo “uma expedição não realizada ao Himalaia” de Wisława Szymborska. Tradução em Revista, v.10, Jul. 2011. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17859/17859.PDFXXvmi=>>>. Acesso em: 10 set. 2019.

RICHARDSON, Robert P. *Paul, Alias Simon the Magician*. Chicago: Open Court, 1930, p. 477.

STANISLAVKI, Constantin Alexiev. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

\_\_\_\_\_. *A construção de uma personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 14 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2004a.

\_\_\_\_\_. *A criação de um papel*. Tradção Ana Paula Lima. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2004b.