

As velhas amas das óperas venezianas seiscentistas: um elo entre o teatro falado e cantado

Ligiana Costa (Université François-Rabelais, Tour, França; e Universidade Estatal de Milão, Milão, Itália)
ligianac@gmail.com

Resumo: A partir da análise dos personagens de velhas amas de leite e de velhas em geral se definirão as relações e os limites de convergência entre o teatro falado e cantado do século XVII. Depois de traçar um breve histórico destes personagens no teatro falado, examinaremos a entrada destes nos libretos de ópera italianos, concluindo com algumas observações relativas a questões musicais e de práticas performáticas. A presença de velhas amas nos libretos venezianos em torno de 1660 era considerada fundamental para o sucesso da ópera, ao lado de outros *topoi* fixos. A tradição destes personagens, no teatro falado e cantado, demonstra que eram interpretados por homens "en travesti". Este é um ponto crucial que nos oferece a possibilidade de refletir sobre questões de performance, mas também sobre a percepção seiscentista das velhas mulheres.

Palavras-chave: ópera veneziana, teatro, *commedia dell'arte*.

Old wet nurses in Seventeenth Century Italian Opera: a link between the spoken and the musical theatre

Abstract: Through the analysis of the characters of nursemaids, nurses and "vecchie" we will define the boundary but also the shared features of spoken and sung seventeenth-century theatre. After tracing a brief history of these roles in the spoken theatre, we will examine their arrival into the Italian opera librettos, to end with some observations relating to musical matters and performance practice. The presence of a nurse in a 1660s Venetian libretto was considered necessary for the success of an opera. This role's tradition, both in spoken and sung theatre, demonstrates that it was mostly assigned to men "en travesti". This is a crucial point as not only it gives us a chance to reflect on matters of performance practice, but also on seventeenth-century perception of older women.

Keywords: venetian opera, theatre, *commedia dell'arte*.

1 - As velhas amas das óperas venezianas seiscentistas: um elo entre o teatro falado e cantado.

Este artigo pretende contribuir para o conhecimento da formação da dramaturgia operística italiana que tem um marco fundamental no ano de 1637, quando em Veneza foi encenada a primeira representação de um drama musical em um teatro público. Esta indagação será desenvolvida a partir da afirmação de Pirrotta (PIRROTTA, 1955) no artigo seminal "Opera e *Commedia dell'arte*", sobre a dinâmica das relações de intercâmbio entre os dois gêneros:

"A definição da ópera musical era muito incerta e muito recente para não se render e acolher todo tipo de elementos novos que fossem considerados idôneos para acrescentar ao sucesso do espetáculo". (tradução livre da autora)

Na análise de como o teatro de ópera recria certas tradições e lugares do teatro renascentista em seu sentido

lato sob a perspectiva do acolhimento dos elementos novos, identificam-se muitas evidências deste encontro. Destaca-se assim a tradição dos *canovacci* (roteiros) que passam da comédia improvisada ao drama musical, com uma nova função (STAFFIERI, 1995). Se na prática da *Commedia dell'arte* (ou *Commedia all'improvviso*) "a escritaninha chega sempre atrasada" (FERRONE, 2003) sendo a escritura somente uma ajuda ao ator para memorizar a ação, na ópera o *canovaccio* é criado para o público, que o utiliza como hoje em dia são utilizados os libretos de ópera.

Uma outra possibilidade de análise comparativa entre o teatro do século XVI e XVII e o drama em música é o estudo dos *topoi* e dos personagens. Paolo Fabbri (FABBRI, 2003) em seu livro *Il secolo cantante* enumera uma série de situações cênicas que são transpostas da comédia falada ao drama musical. Entre estas situações, encontramos o travestimento, as cenas de cartas, de

loucura e de reconhecimento. Da mesma forma, é incorporada no drama musical uma série de personagens secundários ou personagens de acompanhamento, que provêm da tradição da *Commedia dell'arte*, como os servos masculinos e femininos, velhos tutores e pajens. Para atingir o objetivo deste artigo, que é identificar o fio de convergência e de intersecção entre o teatro falado e teatro cantado, serão utilizados os personagens de amas, governantas e velhas.

Em uma primeira abordagem faz-se necessário esboçar uma breve história da presença destes personagens no teatro falado, para em seguida analisar a presença destes personagens nos libretos operísticos italianos. Esta análise tem como referência algumas questões musicais e da prática cênica destes personagens. Sua tradição e a história da representação, seja no teatro falado ou no teatro musical, demonstra que em sua maioria, eram representados por homens *en travesti*. Este é um dos pontos de apoio adotados para esta reflexão, pois oferece indicações não somente sobre a prática de execução, como também sobre o imaginário seiscentista relacionado à velhice feminina.

A relação entre os *canovacci* e o teatro escrito é de constante troca e se expande também aos libretos de ópera. Textos teatrais eram transformados em *canovacci*, como é o caso de *I Suppositi* de Ariosto¹. Da mesma forma os *canovacci* eram transformados em textos para teatro e os libretos em *canovacci*. O exemplo mais célebre deste fato é o da ópera *La Finta Pazzo* de Giulio Strozzi, assim como *La Finta Savia* do mesmo autor. No prefácio de *La Finta Savia* está assinalado que muitos dos versos originais serão cortados para permitir que a mesma seja representada sem canto.

Se esta troca acontecia para os textos, o mesmo ocorria entre as companhias de atores. As companhias *dell'Arte* tinham em seus repertórios títulos de comédias, fábulas pastorais, tragédias e tragicomédias e, para aprofundar as características das máscaras, os *topoi* usados em cena, os *lazzi*, se nutriam do teatro escrito e de textos literários em geral. Em um segundo momento, essas companhias incluíam em seus repertórios os novos dramas em música produzidos em Veneza, como constatam Lorenzo Bianconi e Thomas Walker (BIANCONI - WALKER, 1975) no importante artigo "*Dalla "Finta pazzo" alla "Veremonda: storie di Febiarmonici"*".

2 – Detto la Franceschina

Como é sabido, as máscaras fixas na *Commedia dell'Arte* são os dois velhos, os servos e os apaixonados. As outras são as máscaras móveis, como é o caso da *serva*, a acompanhante da *apaixonada* que em alguns *canovacci* é uma versão feminina dos *zanni* (os servos cômicos) e, em outros é uma velha ama ou conselheira. Entre os diferentes nomes dados a esta máscara, o de Franceschina talvez tenha sido o mais usado durante o século XVI. A sua primeira aparição acontece na *Compagnia degli*

Uniti em 1548 e o ator que a interpreta nesta ocasião é Battista degli Amorevoli Trevisano, o qual se mantém nesta máscara pelo menos até 1584, quando seu nome ainda aparece vinculado à Franceschina em uma carta coletiva dos *Comici Uniti*.

Um outro ator que interpretou esta máscara a partir de 1591 foi Carlo De Vecchi *detto la Franceschina* da companhia de Tristano Martinelli. É interessante observar a incorporação do nome da máscara feminina ao nome artístico do cômico, expondo assim, uma ambigüidade de gênero. A preferência de um homem para esta tipologia de máscara poderia caracterizar uma escolha cênica, já que as atrizes ocupavam livremente os palcos desde 1566. O fato de estas servas serem representadas por homens é determinante de sua idade, já que o gestual masculino limita a representação de servas jovens e de gestos ágeis. Mais tarde, as máscaras como a Colombina e as derivadas goldonianas que se caracterizam como servas jovens serão representadas por atrizes. Reforçando esta argumentação o dramaturgo e ator Paolo Grassi (GRASSI, 1983) em seu artigo "*Le maschere della Commedia dell'Arte*" observa:

"Inicialmente, na comédia do século XVII, Franceschina é velha e tosca e rejuvenesce no século seguinte ao invés de envelhecer, como ocorre aos comuns mortais (eis uma outra prova, se ainda fosse necessária, da natureza diabólica das máscaras)". (tradução livre da autora)

Ainda na tradição da *Commedia dell'Arte* encontramos outras máscaras que podem dar idéias para uma consideração sobre as amas: a Ruffiana (alcoviteira) e a Pasquella. Estas duas máscaras se assemelham e têm no personagem de Celestina (do texto homônimo de Fernando de Rojas) uma raiz comum. Celestina, assim como a Dipsas de Ovidio, é uma velha maga e alcoviteira. Ela se sustenta graças a seu poder mágico de juntar casais, o que lhe assegura acesso a todos os ambientes e meios sociais. As predecessoras deste papel são, no teatro de Plauto, Cleareta (na *Asinaria*) e Staphyla (na *Aulularia*).

No teatro em prosa renascentista a figura da ama é o fio condutor da trama dramática, e ocasionalmente pode ocupar uma posição central. Este é o caso da peça *La Fantasca* de Giambattista Della Porta, *La Balia* de Giovanni Razzi e *La Fantasca* de Girolamo Parabosco. As amas destes textos têm algumas características em comum: são extremamente fiéis aos patrões, vivem em uma profunda nostalgia da juventude e da vida amorosa e seus conselhos podem ser fundamentais no desenvolvimento da trama dramática. Pode-se dizer que estes personagens estão entre os "papéis codificados" e os "personagens individuais". Segundo a definição de Anne Ubersfeld (UBERSFELD, 1977), os primeiros são prevalentemente as máscaras da comédia latina e *dell'Arte* e os segundos têm traços que caracterizam um indivíduo comum, ou seja, uma idade, uma família e um nome.

Na seqüência será analisado como estes papéis oriundos da tradição do teatro escrito e improvisado renascentista migram para os libretos de ópera. Nestes, a presença de

personagens secundários já conhecidos no teatro falado, permite um processo de identificação por parte do novo público de teatro musical. Esta identificação é realizada sob dois aspectos, cênico e cotidiano, permitindo que o público reconheça em cena, os personagens anteriormente conhecidos no teatro das praças públicas e, ao mesmo tempo, se reconheça na trama, por meio destes personagens que pertencem ao cotidiano seiscentista. Ocorre então o encontro da praça e do Olimpo, pois estes personagens dividem a cena com semideuses da mitologia e protagonistas históricos, o que já ocorria no próprio teatro antigo e sucessivamente na comédia pastoral teorizada por Giambattista Guarini no tratado *Il Verrato*.

Apesar da escassa quantidade de partituras musicais remanescentes em relação à grande quantidade de libretos disponíveis, podemos constatar que o papel da ama era, normalmente, representado *en travesti* por um tenor ou contralto, refletindo a origem destes personagens no teatro falado. Observa-se que estas duas vozes são medianas e, por conseguinte, têm possibilidades sonoras ambíguas. Sabe-se que a voz de tenor era pouco privilegiada na escritura de ópera seiscentista e a associação deste timbre com um personagem de ama ou de alcoviteira, pode oferecer argumentos para a análise dramatúrgica, tanto sob o ponto de vista da prática cênica e musical, como a relacionada à identidade de gênero e vocal dos personagens.

No tratado *L'art du Théâtre*, Luigi Riccoboni (RICCOBONI, 1750) descreve as características requeridas para representar um velho recomendando que os movimentos devem ser lentos e limitados e a voz não deve ter plenitude sonora. Em uma outra passagem do mesmo tratado, Riccoboni descreve o "baixo cômico", relacionado aos papéis de servos, velhos, e outros, oferecendo outros indícios sobre a prática teatral que podem ter repercussões na prática musical. Ele recomenda que, para encenar papéis cômicos, o ator deve abandonar a graciosidade física e a afinação vocal, como:

"Quanto menos nós somos obrigados a ter nobreza e graça no personagem, e afinação e flexibilidade na voz, tanto mais a ação se torna fácil. São até mesmo qualidades a serem abandonadas quando se interpreta o baixo cômico". Riccoboni (1750) (tradução livre da autora)

O travestismo em cena é um dos recursos essenciais do teatro falado e cantado dos séculos XVI e XVII. Verificam-se travestismos em personagens de distintas classes sociais e sexos e ele se manifesta no disfarce de servos em patrões, de homens em mulheres ou de mulheres em homens. Wendy Heller (HELLER, 2003) reforça a influência do carnaval na tendência veneziana do travestismo:

"A ópera aprendeu com o carnaval muito sobre o poder do disfarce e do travestimento – como incitar o desejo escondendo o sexo biológico e adotando roupas e hábitos de outro gênero". (tradução livre da autora)

Na mesma direção Wolfgang Osthoff (OSTHOFF, 1967) afirma que se não tivesse ocorrido a migração da ópera para Veneza, ela hoje seria somente uma curiosidade

cultural do século XVII. No caso específico das amas, este travestismo é fixo e inerente pois o ator entra e sai de cena *en travesti* e tem o público como seu cúmplice no reconhecimento de seu gênero. As amas, assim como na tragédia grega, são apresentadas em idade já avançada, em um momento de vida onde já não exercem mais a função de amas de leite. Elas ainda vivem com os patrões e são governantas ou servas pessoais, o que era freqüente no cotidiano da Veneza seiscentista. São mulheres em fase de pós-menopausa, com a voz modificada pelas mudanças de hormônios, o que reduz a espessura das cordas vocais, tornando o timbre mais masculino. Esta característica vocal conduz à escolha de um homem para encenar o papel, de certa forma, obedecendo a lei da verossimilhança.

3 – "*Non per tutto l'età m'aggrinza*".²

A primeira ama a aparecer em cena no teatro cantado é a velha ama de *Il Santo Alessio*, obra de Giulio Rospigliosi musicada por Stefano Landi em Roma, em 1631. A ama de Santo Alessio é desprovida de comicidade e desenvolve uma função essencialmente de conselheira, seguindo o modelo clássico da velha Euriclea, personagem da *Odisseia* de Homero. Já na cena veneziana, a primeira de uma longa série de amas, velhas e alcoviteiras a aparecer é Scarabea que é ama da maga Artusia, na ópera de Benedetto Ferrari e Francesco Manelli, *La Maga Fulminata*, de 1638. Esta é a segunda ópera representada em Veneza e foi encenada no Teatro San Cassiano pela mesma trupe que, no ano precedente, havia representado *Andromeda*, dos mesmos autores. O papel de Scarabea foi confiado ao tenor Francesco d'Assisi Angeletti, que havia cantado o papel da deusa Giunone na produção de *Andromeda*. Infelizmente, assim como toda a obra para teatro musical de Manelli, a partitura da *Maga Fulminata* foi perdida.

A trama da *Maga Fulminata* é similar a de um romance de cavalaria. Nela, duas princesas entram em um castelo e passam por grandes aventuras para salvar seus amados príncipes, que foram seqüestrados por uma maga terrível. Na trama, os quatro personagens unidos conseguem eliminar a maga, fulminando-a e destruindo seu reino.

A governanta Scarabea não faz parte da trama e as duas únicas vezes em que aparece em cena sob forma de monólogo, são nas primeiras cenas do terceiro e do quarto ato. Nas duas vezes Scarabea inicia o ato como um *intermezzo* cômico e desta forma pode ser considerada não somente como um protótipo da tipologia de papéis de velhas amas cômicas, mas também como protótipo dos futuros *intermezzi comici*. É importante observar que existe também um aspecto prático para esta escolha dramatúrgica relacionado às trocas de cenário que eram feitas exatamente nos momentos de cenas cômicas. Nestas cenas era utilizada somente a parte anterior do palco, permitindo que a cortina pudesse ficar fechada para possibilitar a troca de cenário. Depois de Scarabea, as velhas amas passam a integrar a

trama a ponto de tornarem-se fundamentais para o seu desenvolvimento. Mas com a reforma liderada por Apostolo Zeno no início do século XVIII, estes papéis cômicos e secundários, são excluídos da trama e passam a ocupar somente o espaço do *intermezzo*. Desta forma, verifica-se que a história dos personagens grotescos nos libretos venezianos começa e termina com a função de *intermezzo*, abrindo e fechando os atos, seguindo a tradição clássica do *Valete et plaudite*, dito pelo servo para concluir o espetáculo, anunciando seu término e solicitando aclamação.

É interessante notar a repercussão que Scarabea tem na história do libreto veneziano, mesmo que em diversos prefácios seja questionada a legitimidade destes personagens secundários no interior da trama. A fidelidade às regras aristotélicas era a ordem do dia nas discussões entre literatos, sobretudo na famosa *Accademia degli Incogniti*, que abrigava um grande número de libretistas venezianos.

Na publicação do libreto da *Maga Fulminata*, o editor Giovanni Battista Ferroni comenta sobre a importância de Scarabea na obra, salientando seu poder de sedução: "[...] Scarabea, velha caduca, contou tão brilhantemente os seus amores que não teve Juno nem velho que não se apaixonasse". No ano seguinte à representação da *Maga Fulminata*, Giulio Strozzi e Francesco Manelli apresentaram a ópera *La Delia*. Esta ópera contém uma homenagem à Scarabea por meio do personagem de Ermafrodito, um outro tipo de papel cômico que passará a compor as tramas seiscentistas. No prefácio desta ópera, o libretista esclarece aos leitores a função e a origem do personagem Ermafrodito tal como segue:

"Introduzi aqui o hilare dos gregos, e este será o jocoso Ermafrodito, personagem novo, entre a severidade do trágico e o gracejo do cômico, que se defende muito bem nos nossos palcos". (tradução livre da autora)

Nesta obra, em seu primeiro solilóquio, Ermafrodito se apresenta e faz referência à sua origem popular associada a Scarabea, que de forma curiosa é referida como ama de leite, quando antes sua condição era a de governanta:

<i>Con lusinghe ladre Mercurio mio padre Venere assaggiò Nacqui di bella Dea E la nutrice mi fu Scarabea.</i>	Com ladras lisonjas Mercúrio meu pai Provou Vênus Nasci de bela Deusa E minha ama foi Scarabea
<i>L'han già molti udita Vecchia rimbambita D'amore cantar, Ma non è meraviglia D'una Tiorba, e d'un poeta è figlia.</i>	Muitos a ouviram Velha caduca Sobre o Amor cantar Mas não é de se maravilhar De uma Teorba e de um poeta é filha
<i>Latte Scarabeo Mi fece un Orfeo Si lungo, e sottile Son di Venere figlio Ma nel restate a Scarabea simiglio.</i>	Leite Scarabesco Me fez um Orfeo Tão longo e tão fino Sou filho de Vênus Mas no resto é a Scarabea que me assemelho (tradução livre da autora)

As duas aparições de Scarabea na *Maga Fulminata* são contrastantes. A primeira delas é uma auto-apresentação, que pode ser vista como um protótipo das futuras árias típicas das velhas amas, caracterizadas por uma primeira parte onde se discorre sobre o momento atual de velhice. Na segunda parte ela evoca lembranças e saudosismos de uma juventude apaixonada. Este mesmo esquema será utilizado até o final do século XVII, quando este tipo de personagem começa a desaparecer. Esta ária de Scarabea, de oito estrofes, era provavelmente musicada como uma simples ária estrófica, modelo muito utilizado para personagens cômicos. Neste modelo, a melodia se repete a cada estrofe. A primeira estrofe dá idéia do tom libertino e burlesco desta personagem e permite imaginar o que esta aparição deve ter representado à percepção do público seiscentista:

<i>Ciascun mi burla, perché si vecchia Io fò l'amor; Perché la chioma, ch'il tempo invecchia Orno di fior, Cancher vi venga, se ben son grinza Io voglio amar; Che non per tutto l'età m'aggrinza Chi vuol giocar?</i>	Todos zombam de mim, porque mesmo tão velha Eu faço amor; Porque as mechas, que o tempo envelhece Eu orno de flores, Que sejam malditos, Apesar de enrugada Eu quero amar; Que a idade não me enrugue por inteiro Quem quer brincar? (tradução livre da autora)
--	---

Não se pretende esgotar aqui as possibilidades analíticas sobre as aparições de Scarabea. No entanto pode-se afirmar que depois de Scarabea torna-se quase impossível encontrar um libreto veneziano no qual esta tipologia de papéis não apareça. Um dos motivos que pode ter colaborado para a proliferação destes personagens nas cenas venezianas, além das relações entre teatro cantado e falado, é a afirmação destes personagens na vida cotidiana veneziana e europeia. Como afirma Elisabeth Badinter (BADINTER, 1980) em seu livro *L'amour en plus*: "(...) segundo os numerosos testemunhos, foi no século XVII que o uso de amas de leite se expandiu entre a burguesia". Em reforço a este argumento, o autor Dennis Romano (ROMANO, 1996) apresenta diversos documentos que comprovam a prática do uso de amas de leite e da manutenção das velhas servas por parte das famílias patricias da Sereníssima.

Em meados de 1660, a existência de uma velha ama entre os personagens dos libretos venezianos era tão fundamental, que as óperas que originalmente não as possuíam eram praticamente conduzidas a complementarem a lista de personagens com uma velha ama ou similar. Um exemplo é a ópera *Eritrea* do libretista Giovanni Faustini que, em sua representação de 1661, transforma em "camareira e velha" a personagem Misena, que era na versão original uma "dama", aderindo assim ao gosto e à moda da época.

Catherine Kintzler (KINTZLER, 2004) em seu livro *Théâtre et opéra à l'âge classique: Une famille étrangeté*, ao analisar a personagem de Filaminta, da

peça *As Sabichonas* de Molière, oferece interessantes argumentos que podem ser estendidos para o caso das velhas amas operísticas. Por se tratar de uma mulher na menopausa, Filaminta, que também foi representada pela primeira vez por um homem, tem um status viril. A autora a define como "*quasi-homme*", e traça uma relação direta entre a infecundidade e a sabedoria.

As velhas amas nos libretos operísticos seiscentistas são as vozes da experiência e em parte são ouvidas graças a este status de "*quasi-homme*". O auto-conhecimento e a transmissão do saber estão associados à velhice da mulher e esta fase é também uma ocasião para as mulheres aceitarem a efemeridade e a finitude da vida, desvinculando-se dos modelos enaltecidos impostos na juventude. Entre as árias de velhas amas verificam-se temáticas desconcertantes como, por exemplo, o aconselhamento às jovens para que possuam dois

amantes, um pelo prazer e outro por puro interesse, ou ainda cenas onde elas se dispõem claramente a pagar pelo prazer de um homem, pelo fato de serem velhas e não atraírem mais amantes. Assim sendo, as velhas amas criadas por Badoaro, Aureli, Busenello e outros, são personagens não gratuitamente cômicos que na verdade, representam uma tradição de teatro popular e cumprem ao mesmo tempo uma função quase didática, falando diretamente ao público, sem filtros e sem preconceitos. O gosto do público transformará no século seguinte estas velhas amas em jovens servas, exatamente como ocorreu com a máscara de Franceschina. Desta forma de Scarabea o modelo evolui até a *Serva Padrona* de Federico e Pergolesi, depois à Zerlina e ainda mais tarde à Zerbinetta de Richard Strauss. Com o rejuvenescimento do modelo, o timbre da voz também muda de uma à outra extremidade, como é o caso de Zerbinetta.

Referências

- BADINTER, Elisabeth. *L' amour en plus: histoire de l'amour maternel (17.-20. siècle)*, Paris, Flammarion, 1980.
- BIANCONI, Lorenzo; WALKER, Thomas. *Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici*, Rivista Italiana di Musicologia, Florença, Olschki, Vol. 10, p. 380-454, 1975.
- FABBRI, Paolo. *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'Opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni Editore, 2003.
- FERRONE, Siro. *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*. In_ *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, org. A.Lattanzi e P. Maione, Napoles, I turchini Saggi, 2003.
- GRASSI, Paolo. *Le maschere della Commedia dell'Arte*. In_ *Arte della maschera nella commedia dell'arte*, org. Donato Sartori e Bruno Lanata, Florença, Usher, 1983.
- KINTZLER, Catherine. *Théâtre et opéra a l'age classique: une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.
- OSTHOFF, Wolfgang. *Maschera e musica*, Nuova Rivista Musicale Italiana, Turim, Eri, vol.1, 1967.
- PIRROTTA, Nino. *Commedia dell'arte and opera*, The Musical Quarterly, Nova Iorque, Schirmer, Vol. 41, n. 3, p. 305-324, 1955.
- ROMANO, Dennis. *Housecraft and statecraft : domestic service in Renaissance Venice, 1400-1600*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- STAFFIERI, Gloria. *Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo*. In_ *Le parole della musica*, org. M. T. Muraro, Florença, Olschki, 1995, p. 3-31.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le theatre*, Paris, Editions sociales, 1977.

Ligiana Costa, bolsista da CAPES, é doutoranda em musicologia no Centro de Estudos Superiores da Renascença (CESR) da Universidade de Tours e da Universidade Estatal de Milão. Sua formação inclui um bacharelado em canto lírico na UnB e um mestrado em filologia de textos musicais da renascença e da idade média na Universidade de Pavia, Faculdade de Musicologia de Cremona.

Notas

¹ Coleção de *canovacci* Correr.

² A idade não me enrugando todo o corpo », frase dita pelo personagem de Scarabea em *La Maga fulminata* de Benedetto Ferrari.