

Régis de Carvalho

CANTOS
DA
CONTEMPORANEIDADE



EDITORA
ARTEMIS

2022

Régis de Carvalho

CANTOS
DA
CONTEMPORANEIDADE



EDITORA
ARTEMIS

2022



O conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons Atribuição-Não-Comercial NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Direitos para esta edição cedidos à Editora Artemis pelos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

A responsabilidade pelo conteúdo dos artigos e seus dados, em sua forma, correção e confiabilidade é exclusiva dos autores. A Editora Artemis, em seu compromisso de manter e aperfeiçoar a qualidade e confiabilidade dos trabalhos que publica, conduz a avaliação cega pelos pares de todos manuscritos publicados, com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

Editora Chefe	Prof. ^a Dr. ^a Antonella Carvalho de Oliveira
Editora Executiva	M. ^a Viviane Carvalho Mocellin
Direção de Arte	M. ^a Bruna Bejarano
Diagramação	Elisângela Abreu
Organizador	Prof. Dr. Régis de Carvalho
Imagem da Capa	123RF Olgarai
Bibliotecária	Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial

Prof.^a Dr.^a Ada Esther Portero Ricol, *Universidad Tecnológica de La Habana “José Antonio Echeverría”, Cuba*
Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, *Universidade Federal de Uberlândia*
Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, *Universidade Federal da Paraíba*
Prof.^a Dr.^a Ana Clara Monteverde, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
Prof.^a Dr.^a Ana Júlia Viamonte, *Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP), Portugal*
Prof. Dr. Ángel Mujica Sánchez, *Universidad Nacional del Altiplano, Peru*
Prof.^a Dr.^a Angela Ester Mallmann Centenaro, *Universidade do Estado de Mato Grosso*
Prof.^a Dr.^a Begoña Blandón González, *Universidad de Sevilla, Espanha*
Prof.^a Dr.^a Carmen Pimentel, *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*
Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, *Universidade Nova de Lisboa, Portugal*
Prof.^a Dr.^a Cirila Cervera Delgado, *Universidad de Guanajuato, México*
Prof.^a Dr.^a Cláudia Padovesi Fonseca, *Universidade de Brasília-DF*
Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, *Universidade Aberta de Portugal*
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, *Universidade Federal da Grande Dourados*
Prof. Dr. David García-Martul, *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Espanha*
Prof.^a Dr.^a Deuzimar Costa Serra, *Universidade Estadual do Maranhão*
Prof.^a Dr.^a Dina Maria Martins Ferreira, *Universidade Estadual do Ceará*
Prof.^a Dr.^a Eduarda Maria Rocha Teles de Castro Coelho, *Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal*
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, *Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, *Universidade Federal de Roraima, Brasil*



Prof.ª Dr.ª Elvira Laura Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*, México
Prof.ª Dr.ª Emilas Darlene Carmen Lebus, *Universidad Nacional del Nordeste/ Universidad Tecnológica Nacional*, Argentina
Prof.ª Dr.ª Erla Mariela Morales Morgado, *Universidad de Salamanca*, Espanha
Prof. Dr. Ernesto Cristina, *Universidad de la República*, Uruguay
Prof. Dr. Ernesto Ramírez-Briones, *Universidad de Guadalajara*, México
Prof. Dr. Gabriel Díaz Cobos, *Universitat de Barcelona*, Espanha
Prof.ª Dr.ª Gabriela Gonçalves, Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP), Portugal
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Brasil
Prof.ª Dr.ª Gladys Esther Leoz, *Universidad Nacional de San Luis*, Argentina
Prof.ª Dr.ª Glória Beatriz Álvarez, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina
Prof. Dr. Gonçalo Poeta Fernandes, Instituto Politécnico da Guarda, Portugal
Prof. Dr. Gustavo Adolfo Juarez, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina
Prof.ª Dr.ª Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco, Brasil
Prof.ª Dr.ª Isabel del Rosario Chiyon Carrasco, *Universidad de Piura*, Peru
Prof.ª Dr.ª Isabel Yohena, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Iván Ramon Sánchez Soto, *Universidad del Bío-Bío*, Chile
Prof.ª Dr.ª Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, *University of Miami and Miami Dade College*, Estados Unidos
Prof. Dr. Jesús Montero Martínez, *Universidad de Castilla - La Mancha*, Espanha
Prof. Dr. João Manuel Pereira Ramalho Serrano, Universidade de Évora, Portugal
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros, Brasil
Prof. Dr. José Cortez Godínez, Universidad Autónoma de Baja California, México
Prof. Dr. Juan Carlos Cancino Diaz, Instituto Politécnico Nacional, México
Prof. Dr. Juan Carlos Mosquera Feijoo, *Universidad Politécnica de Madrid*, Espanha
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, *Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín*, Colômbia
Prof. Dr. Juan Manuel Sánchez-Yáñez, *Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, México
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Leinig Antonio Perazolli, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil
Prof.ª Dr.ª Lívia do Carmo, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo, Brasil
Prof. Dr. Luis Fernando González Beltrán, Universidad Nacional Autónoma de México, México
Prof. Dr. Luis Vicente Amador Muñoz, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha
Prof.ª Dr.ª Macarena Esteban Ibáñez, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha
Prof. Dr. Manuel Ramiro Rodríguez, *Universidad Santiago de Compostela*, Espanha
Prof.ª Dr.ª Márcia de Souza Luz Freitas, Universidade Federal de Itajubá, Brasil
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil
Prof. Dr. Marcos Vinicius Meiado, Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Prof.ª Dr.ª Mar Garrido Román, *Universidad de Granada*, Espanha
Prof.ª Dr.ª Margarida Márcia Fernandes Lima, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Prof.ª Dr.ª Maria Carmen Pastor, *Universitat Jaume I*, Espanha
Prof.ª Dr.ª Maria do Céu Caetano, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.ª Dr.ª Maria do Socorro Saraiva Pinheiro, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Pato, Instituto Politécnico de Viseu, Portugal

Prof.ª Dr.ª Maritza González Moreno, *Universidad Tecnológica de La Habana*, Cuba
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras, Brasil
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Prof. Dr. Osbaldo Turpo-Gebera, *Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa*, Peru
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras, Brasil
Prof.ª Dr.ª Paula Arcoverde Cavalcanti, Universidade do Estado da Bahia, Brasil
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará, Brasil
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Prof.ª Dr.ª Silvia Inés del Valle Navarro, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina
Prof.ª Dr.ª Solange Kazumi Sakata, Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares. Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Prof.ª Dr.ª Teresa Cardoso, Universidade Aberta de Portugal
Prof.ª Dr.ª Teresa Monteiro Seixas, Universidade do Porto, Portugal
Prof. Dr. Valter Machado da Fonseca, Universidade Federal de Viçosa, Brasil
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande, Brasil
Prof.ª Dr.ª Vera Lúcia Vasilévski dos Santos Araújo, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, *Corporación Universitaria Autónoma del Cauca*, Colômbia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

C331c Carvalho, Régis de.
Cantos da contemporaneidade [livro eletrônico] / Régis de Carvalho. –
Curitiba, PR: Artemis, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87396-69-9

DOI: 10.37572/EdArt_051122699

1. Artes. 2. Canto (Música). 3. Concertos musicais. I. Título.

CDD 782

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422



APRESENTAÇÃO

Este livro é um desdobramento da dissertação de mestrado aprovada diante do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Minas Gerais em 2018. Aqui abordamos alguns desafios que o cantor encontra frente ao repertório vocal contemporâneo de concerto. De modo geral, as universidades e conservatórios de música no Brasil não incorporaram a música vocal contemporânea em seus programas de ensino. Tal situação colabora para que o cantor interessado neste repertório encontre poucos referenciais para interpretá-lo. Neste sentido, este trabalho tem como objetivo contribuir para formação de um núcleo de conhecimento sobre a vocalidade na música de concerto dos séculos XX e XXI, desvelando questões acerca da performance e dos recursos vocais utilizados. Buscamos compreender os fatores sociais e históricos que impulsionaram o surgimento deste gênero musical. Fizemos uma revisão de partituras de compositores como Berio, Ligeti, John Cage, dentre outros, para compreender quais recursos vocais são requisitados nestas obras. Também descrevemos um experimento de colaboração com um compositor na criação de uma peça vocal contemporânea e disponibilizamos entrevistas com o cantor Eládio Pèrez-Gonzales e com o compositor Rafael Felício. Embora acessível para o público geral, acreditamos que este trabalho interessa especialmente a cantores e professores de canto que se dedicam ao repertório de música contemporânea.

SUMÁRIO

CANTOS DA CONTEMPORANEIDADE

Régis de Carvalho

 https://doi.org/10.37572/EdArt_051122699

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	4
UM PANORAMA DOS RECURSOS VOCAIS NA MÚSICA DE CONCERTO DA CONTEMPORANEIDADE	
1.1 A MÚSICA DE CONCERTO DA CONTEMPORANEIDADE	4
1.2 TÉCNICAS ESTENDIDAS: CONTEXTO GERAL	4
1.3 NOVOS PARÂMETROS DE QUALIDADE VOCAL	6
1.4 TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA A VOZ E A VOCALIDADE CONTEMPORÂNEA	8
1.5 JOHN CAGE, OS ESTILOS DE CANTAR E OS RUÍDOS	10
1.6 BERIO, A LINGUÍSTICA, A FONÉTICA E A FONOLOGIA	12
1.7 LIGETI, O INVENTÁRIO FONÉTICO, OS <i>MORPHINGS</i> E O DIRECIONAMENTO CÊNICO	13
1.8 A VOZ FALADA E A NARRAÇÃO	15
1.8.1 A voz falada	15
1.8.2 A narração, uma emissão estendida	16
CAPÍTULO 2	18
A RELAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR E A CRIAÇÃO DA PEÇA <i>AURORA</i> DE RAFAEL FELÍCIO	
2.1 MAS O QUE É INTERPRETAÇÃO MUSICAL?	18
2.2 ALGUMAS FACETAS DO PROCESSO COLABORATIVO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR	20

2.3 A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR NA CONTEMPORANEIDADE: UM DESDOBRAMENTO INEVITÁVEL	21
2.4 CATHY BERBERIAN: UMA REFERÊNCIA NA COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR	23
2.4.1 Berberian e a composição	24
2.5 A COLABORAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR NA CRIAÇÃO DA PEÇA AURORA DE RAFAEL FELÍCIO	25
2.5.1 As circunstâncias do encontro	25
2.5.2 A encomenda	25
2.5.3 Os encontros: relato de experiência	26
2.5.4 A concepção da obra	26
2.6 O OLHAR DO CANTOR SOBRE A OBRA	29
2.6.1 O texto	29
2.6.2 O Fraseado musical	30
INTERLÚDIO	36
ENTREVISTA COM O COMPOSITOR RAFAEL FELÍCIO E COM O INTÉRPRETE ELÁDIO PEREZ	
CAPÍTULO 3.....	44
CATALÓGO AUDIOVISUAL DE TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA VOZ: EM DIREÇÃO À CONSTRUÇÃO DE ESCOLHAS INTERPRETATIVAS	
3.1 POR QUE UM CATÁLOGO	44
3.2 O RECORTE E OS CRITÉRIOS DE CATEGORIZAÇÃO	45
CONSIDERAÇÃO FINAIS	48
REFERÊNCIAS	51
SOBRE O AUTOR.....	54

INTRODUÇÃO

No âmbito acadêmico, os termos *contemporâneo* e *contemporaneidade* podem gerar certa confusão e dar margem a múltiplos entendimentos. Não é diferente se tais termos forem trazidos para o contexto musical que é o cenário no qual este livro está inserido. Portanto, entende-se como necessário contextualizar o leitor de que neste livro aqui os termos *contemporâneo* e *contemporaneidade* serão usados para se referir à *produção musical* no ambiente da música de concerto que ganhou notoriedade a partir do século XX (de maneira mais efetiva a partir da década de 1950) e que segue sendo produzida até os dias atuais. A título de exemplo, cita-se compositores como Luciano Berio, György Ligeti, Arnold Schönberg e John Cage como alguns dos nomes significativos da chamada *música vocal contemporânea de concerto*.

A música de concerto da contemporaneidade pode ser compreendida como um movimento em direção a novas formas de expressão musical. Pode-se dizer que a busca por novas linguagens composicionais, a pesquisa de novas sonoridades nos instrumentos e a incorporação de elementos antes considerados não musicais são características que sugerem que o fazer musical contemporâneo flerta com o experimentalismo. Nesse sentido, surgem várias correntes composicionais, novos modos de relação entre o intérprete e a obra e, principalmente, novos modos de se ouvir música. A incorporação do ruído como elemento musical, por exemplo, contrasta com a pureza melódica de épocas anteriores. A aproximação dos compositores com os recursos computacionais (como na música acusmática) questiona o papel do intérprete como único mediador da mensagem musical.

Ao observarmos obras escritas para a voz, torna-se possível perceber que este cenário de experimentação sonora influenciou diretamente os padrões aspirados de qualidade vocal. A melodia em *legato*, por exemplo, símbolo de excelência interpretativa na escola Bel Cantista italiana, passa a ser, na música contemporânea,

apenas uma dentre as variadas formas de emissão vocal requisitadas. Do cantor agora se espera gritos, sussurros, murmúrios, voz em falsete, voz branca que remeta ao canto popular, efeitos vocais como *drives*, *overtones*, microtons, o estalar de língua, o canto em *bocca chiusa*, o som das risadas, o som do choro, dentre outras possibilidades de uso do aparelho vocal. A performance em si também se transformou na contemporaneidade: palcos não se restringem apenas aos auditórios, os cantores têm uma postura menos programada que a de costume nas óperas e nas canções de câmara, o figurino passa a dialogar com a realidade popular urbana. Dessa forma, pode-se dizer que as mudanças de parâmetros e referenciais nas obras vocais contemporâneas tornam este repertório desafiador para os cantores.

A pesquisa que realizamos surgiu como uma tentativa de aproximação com um movimento musical pouco disseminado entre os cantores. O objetivo é contribuir para formação de um núcleo de conhecimento sobre voz na contemporaneidade. Para tal, busca-se aqui a compreensão da forma como as possibilidades de uso artístico da voz se estenderam a partir do século XX, além do levantamento de técnicas vocais utilizadas, da prática de peças vocais contemporâneas e a investigação do papel do cantor no processo colaborativo entre intérprete e compositor na criação de uma obra vocal. Dessa forma, este livro é composto por três capítulos e um catálogo audiovisual de técnicas estendidas para a voz¹ como produto artístico.

No primeiro capítulo, intitulado *Um Panorama dos Recursos Vocais na Música de Concerto da Contemporaneidade*, buscou-se contextualizar o leitor sobre o aumento do leque de possibilidades de referenciais sonoros que a música de concerto sofreu a partir da segunda metade do século XX. Depois, através de revisão de partituras de obras vocais significativas, foram expostos alguns dos recursos vocais utilizados por compositores como Berio, Ligeti, John Cage, dentre outros. Criamos também um catálogo de técnicas estendidas, baseado nas obras analisadas, que pudesse servir de referencial para as escolhas interpretativas de outros cantores interessados no repertório vocal contemporâneo.

¹ A expressão *técnica estendida para a voz* será utilizada aqui para se referir a ações vocais (gritos, sussurros, voz falada, voz narrada, sons multifônicos, dentre outros) que não são *protagonistas* na chamada música clássico-romântica (óperas, oratórios, *lieder*, *melodies*, canções brasileiras de câmara etc.). Muitas dessas ações vocais aqui consideradas estendidas estiveram presentes na música ocidental de concerto clássico-romântica ao longo da história, porém de *forma pontual* ou com *status* de *coadjuvante* perante a chamada “voz cantada”. Assim, acredita-se que tais técnicas são realmente apenas uma extensão das técnicas já usuais, não representando, então, nenhum tipo de ruptura radical com as técnicas vocais consideradas padrão na música vocal ocidental.

O segundo capítulo, *A Relação Intérprete-Compositor e a Criação da Peça Aurora de Rafael Felício*, também pode ser entendido segundo dois prismas distintos. No primeiro deles, os aspectos teóricos do processo colaborativo entre intérpretes e compositores foram discutidos através dos seguintes tópicos: 2.1 – Mas o que é interpretação musical?; 2.2 – Algumas facetas do processo colaborativo entre intérprete e compositor; 2.3 – A colaboração intérprete-compositor na contemporaneidade: um desdobramento inevitável; e, finalmente, 2.4 – Cathy Berberian: uma referência na colaboração intérprete-compositor. Em seguida, foi exposta a visão do intérprete, assumidamente subjetiva, sobre a participação como cantor no processo de criação da peça *Aurora*, fruto de um processo colaborativo com o compositor Rafael Felício. Os tópicos foram distribuídos da seguinte forma: 2.5 – A colaboração entre intérprete e compositor na criação da peça *Aurora* de Rafael Felício; 2.5.1 – As circunstâncias do encontro; 2.5.2 – A encomenda; 2.5.3 – Os encontros: relato de experiência; 2.5.4 – A concepção da obra; 2.6 – O olhar do cantor sobre a peça; 2.6.1 – O texto; e 2.6.2 – O Fraseado musical.

Após o segundo capítulo, em uma seção intitulada Interlúdio, foram apresentados os dados coletados em duas entrevistas. A primeira delas teve o compositor Rafael Felício relatando como foi organizado o processo criativo da peça *Aurora* (2018), objeto de pesquisa do segundo capítulo. O segundo entrevistado foi o intérprete Eládio Perez, e a entrevista foi sobre os desafios que o cantor encontra ao interpretar o repertório vocal contemporâneo. Por fim, no terceiro capítulo, *Catálogo audiovisual de técnicas estendidas para a voz: em direção à construção de escolhas interpretativas*, foram apresentados a motivação, o recorte e os critérios utilizados para elaboração de um catálogo audiovisual de técnicas estendidas para a voz. O objetivo para a elaboração deste catálogo foi disponibilizar uma amostra dos recursos vocais requisitados por importantes compositores da contemporaneidade.

CAPÍTULO 1

UM PANORAMA DOS RECURSOS VOCAIS NA MÚSICA DE CONCERTO DA CONTEMPORANEIDADE

1.1 A MÚSICA DE CONCERTO DA CONTEMPORANEIDADE

A partir do século XX (de maneira mais efetiva no período pós década de 1950), a forma de se pensar e de se interpretar música de concerto passou por um processo de transformação de valores. Como afirmou Mabry, “a grande questão musical do início do século XX era o que fazer com a tonalidade” (MABRY, 2002, p. 19, tradução nossa). Além de alertar sobre o desgaste do sistema tonal neste período, a autora acrescenta que os recursos do pensamento composicional ocidental estavam saturados, o que fez com que a comunidade musical se interessasse por elementos musicais pouco utilizados no período clássico-romântico. Deste modo, a tendência de explorar novas possibilidades de lidar com o som impulsionou o aparecimento de várias correntes composicionais, como o serialismo, o dodecafonismo, o atonalismo, a música eletrônica, a música aleatória, a música eletroacústica, a música concreta, dentre outras. Essas correntes composicionais que surgiram na Europa e nos Estados Unidos e se espalharam pelo mundo consolidaram a ideia do experimentalismo musical que marcou o século XX. Pode-se dizer que os músicos e compositores deste período buscaram formas de expressividade musical que se distanciaram daquelas usadas em períodos anteriores.

1.2 TÉCNICAS ESTENDIDAS: CONTEXTO GERAL

Foi sob este panorama que os músicos começaram a trabalhar com técnicas que pudessem estender o leque de possibilidades sonoras dos instrumentos (incluía-se entre eles a voz) e a aumentar a paleta de recursos disponíveis para a composição. Neste contexto, o termo “Técnicas Estendidas” passou a ser usado em referência às

técnicas de exploração instrumental que surgem da busca por novas sonoridades (PADOVANI; FERRAZ, 2012, p. 11).

O termo tomou notoriedade a partir do século XX, embora as experimentações em torno das possibilidades sonoras dos instrumentos já fossem frequentes ao longo da história da música.

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão “técnica estendida” se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou de utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo *técnica estendida* equivale à técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (PADOVANI; FERRAZ, 2012, p. 11).

A definição de Padovani e Ferraz (2012) se torna oportuna na medida em que os autores apontam que, para se considerar uma técnica estendida ou não, é recomendável que se observe os *contextos histórico, estético e cultural* no qual esta técnica está inserida. Sem esse cuidado, abre-se margem para discussões polêmicas sobre o que é padrão e o que não é, ou sobre qual a origem cronológica de determinada técnica. Definitivamente, esta não é a intenção deste livro ao abordar o tema. Cabe acrescentar que o próprio termo traz em si a semente da explicação para a expressão, já que, ao afirmar que uma técnica foi *estendida*, subentende-se que antes dela havia outra que lhe embasou ou influenciou. Portanto, não é recomendável que se compreenda que houve uma ruptura entre as técnicas tradicionais e as tais técnicas estendidas, mas sim que a segunda é exatamente uma extensão da primeira. Por fim, na literatura musical, o termo *técnicas estendidas* é frequentemente utilizado e por isso pareceu coerente dele também se apropriar.

Como exemplo prático, a obra *Sequenza I* de Luciano Berio, para flauta solo, é considerada uma obra pioneira no que tange ao uso de técnicas estendidas que “legitimamente abriram as portas para a consolidação de uma nova perspectiva sonora no mundo da flauta, ao incluir ruídos e timbres antes considerados uma má

prática instrumental” (PENNY, 2009, p. 5-6, tradução nossa). O autor acrescenta que não foram apenas as técnicas para tocar o instrumento que se estenderam na contemporaneidade: a própria performance ou a concepção de como elaborá-la mudou. Não mais restrita às salas de concerto, a performance passa a acontecer onde a couber; o intérprete ganha enorme liberdade para escolher o formato da performance; a interpretação instrumental passa a incorporar intervenções cênicas; a própria postura no palco (modo de se vestir e de se portar durante a performance) não obedece aos padrões clássico-românticos. Este estado de coisa leva ao entendimento de que a própria performance foi estendida no século XX. Por fim, o autor ainda pontua que “as sonoridades obtidas através da exploração do instrumento demandaram que as ações físicas ao tocá-lo fossem estendidas” (PENNY, 2009, p. 51, tradução nossa). As posições de embocadura, a respiração, a posição das mãos, as formas de digitação, o formato de boca e garganta, aprendidas ao longo de anos de estudo de repertório tradicional dos instrumentos também se estenderam na contemporaneidade.

Cabe acrescentar que a aproximação entre alguns compositores e os recursos tecnológicos de manipulação sonora em estúdio fez com que a gama de possibilidades do uso do som ao compor também se estendesse drasticamente. Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Pierre Schaeffer (1910-1995), respectivamente precursores das correntes composicionais que seriam conhecidas como música eletrônica e música concreta, trabalharam com a expansão das possibilidades de uso da onda sonora. A concepção de manipular praticamente todas as características acústicas do som (intensidade, frequência, duração, onda sonora, dentre outras) deu ao compositor um leque infinito de ferramentas para compor.

1.3 NOVOS PARÂMETROS DE QUALIDADE VOCAL

Dentro desse contexto, a voz, bem como muitos referenciais de qualidade vocal, perpetuados pelas técnicas cantáveis da ópera italiana, da *mélodie* francesa e do *lied* alemão passaram por um processo substancial de reformulação de valores. Neste novo cenário experimental, o *legato*, fio condutor da linha melódica vocal, não é imprescindível. O cantar apoiado nas vogais, buscando uma unidade de timbre ao longo das alturas musicais, divide prestígio com o *Sprechstimme* (voz falada), idealizado por Arnold *Schönberg*, como uma técnica de emissão vocal que transita entre o canto e a fala. A linha do canto para Schönberg, segundo Valente (1999),

devia se submeter precisamente ao aspecto rítmico e os cantores não deviam se expressar de uma forma que lembrasse o canto tradicional.

Embora Arnold Schönberg tenha definido precisamente as alturas das notas a serem cantadas, estas melodias cantáveis eram subvertidas após o ataque, através do aumento ou diminuição da frequência das notas (MABRY, 2002, p. 87). Outros parâmetros vocais que foram ressignificados neste novo cenário musical de experimentação foram a altura sonora e a emissão vocal pura. Os jogos intervalares que, ora consonantes ora dissonantes, traziam a chamada musicalidade à obra, bem como a procura por uma emissão vocal pura, dividiram espaço com outros recursos musicais. O mesmo ocorreu com a melodia cantada que passou a dividir espaço com a voz falada, sussurrada, gritada. A impostação vocal característica do canto erudito clássico-romântico se tornou apenas um modelo possível, e não uma demanda.

A seguir um fragmento da peça *Sequenza III* de Luciano Berio no qual é possível perceber que o compositor se utiliza de emissões vocais distintas. A instrumentação nas obras vocais contemporâneas se distanciou do formato consagrado da música vocal tradicional. Alguns compositores começam a se interessar por escrever peças para voz solo, outros utilizam a voz acompanhada por sons sampleados em estúdio. Na contemporaneidade, as obras vocais não estão necessariamente subordinadas à companhia de um consagrado fiel escudeiro: o piano. Muitas obras são escritas para voz solo. Tal fato, por si só, pode influenciar nos referenciais de escuta e execução dos cantores. O piano costumeiramente esteve presente na vida do cantor como referência para afinação e como um apoio sobre o qual o cantor molda seu timbre e impostação vocal.

A presença do piano é constante na formação do cantor erudito, até por exigência do repertório comumente solicitado pelos programas de ensino: vocalizes, “árias antigas”, canções de câmara e até árias de ópera são tradicionalmente acompanhadas por um pianista co-repetidor. Tal fato justifica a grande familiaridade que o cantor tem com o piano, dentro de uma tradição que consolidou este instrumento como parceiro da voz no *lied* alemão, na *mélodie* francesa, e na canção de câmara em geral. Dentro do ensino tradicional do canto lírico, praticamente não se trabalha a voz em sala de aula sem o piano (MESTRINHO; RAY, 2006, p. 3).

Quando presente na música contemporânea, muitas vezes o piano é preparado e ganha outro timbre, alterado por intervenção do próprio instrumentista,

que, colocando metais e madeiras em seu interior, procura trabalhar com uma sonoridade alternativa para o instrumento. Este cenário experimental, no qual a voz no século XX está inserida, trouxe para o universo musical, a referência do ruído urbano. Storolli (2013) observa que:

[...] essas mudanças cooperaram para o surgimento de uma voz que abandona os padrões de uma impostação tida até então como ideal, do Bel Canto, e se deixa povoar por gritos, sussurros, gemidos, sons guturais, assobios, estalos de língua, e muitas outras possibilidades do aparelho fonador. Para essa nova situação são inicialmente determinantes [...] movimentos que denunciam uma nova paisagem sonora, a paisagem urbana-industrial. A presença cada vez mais constante de máquinas e a revolução tecnológica transforma a paisagem sonora, nossos ouvidos e nossas vozes [...]. (STOROLLI, 2013, p. 1)

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Heloísa Valente afirma que a vocalidade contemporânea se apropriou dos sons da paisagem urbana e acredita que o estudo da voz cantada no século XX deve considerar o “contexto da evolução da paisagem sonora”, que afetou o modo de se pensar música (VALENTE, 1999, p. 103).

1.4 TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA A VOZ E A VOCALIDADE CONTEMPORÂNEA

De modo prático, o repertório vocal no século XX passou a exigir dos cantores um leque de ações que não faziam parte dos parâmetros vocais exigidos até então. Pode-se dizer que a vocalidade nas obras contemporâneas foi além dos limites do texto, da melodia e da mensagem musical. Embora se entenda que estes elementos não foram banidos do discurso na contemporaneidade, pode-se afirmar que os mesmos perderam o protagonismo exercido na música vocal dos séculos anteriores. Compositores como Luciano Berio, György Ligeti, John Cage, Stockhausen, Boulez, Bussotti, Gilberto Mendes, dentre outros, passaram a escrever obras que exploraram ao máximo a potencialidade sonora e timbrística das vozes, o que, aliado à incorporação do ruído como um elemento musical, exigiu que o cantor estendesse as possibilidades de uso do seu aparelho fonador.

Esta inclinação ao experimentalismo, portanto, demandou que os cantores se utilizassem de recursos e técnicas de emissão diferentes dos requisitados na música vocal de concerto do período clássico-romântico. Tais técnicas, em uma aproximação com os conceitos sobre *Técnicas Estendidas* de Padovani e Ferraz (2012), serão chamadas a partir de agora de *técnicas estendidas para a voz*. Acreditamos que

compreender o papel da voz na música de concerto da contemporaneidade passa pelo entendimento dos recursos vocais utilizados nestas obras.

Sharon Mabry cita como exemplos de técnicas estendidas para a voz: os microtons², a voz falada, a voz recitada, o já mencionado *Sprechstimme*, os vocabulários não textuais³, a repetição silábica ou o uso de sílabas sem sentido. Sem usar o termo técnicas estendidas, a autora também menciona a expressão “efeitos vocais” ao se referir às técnicas de emissão vocal não tradicionais exploradas a partir do século XX:

O termo efeitos vocais se refere a qualquer uso despadronizado da voz cantada. Isto também se aplica a uma emissão vocal que incorpora fontes sonoras não usuais encontradas na música vocal tradicional ocidental. Essas fontes sonoras são geralmente derivadas da fala, da natureza, ou produzidas artificialmente, ou sons vocais multiétnicos produzidos em cerimoniais, em tribos ou propósitos ritualísticos. (MABRY, 2009, p. 117, tradução nossa)

Heloísa Valente, acerca das técnicas vocais incorporadas na música de concerto da contemporaneidade, coloca:

[...] em Pierrot Lunaire (1912) [...] A voz emite, então, um canto falado que não se apoia nas alturas fixas (as notas musicais). Deparamos com um ruído no código musical, que será ampliado para o canto sussurrado, sussurrado bem sonoramente, sussurrado sem sonoridade, falado sonoramente, dentre outros. Com Berg, temos a declamação rítmica. O próximo marco nas pesquisas vocais será, sobretudo com Luciano Bérió, cujas obras opõem-se deliberadamente à tradição do *bel canto* italiano, e em *Sequenza III* (1966) temos o riso em suas diversas manifestações (sorriso, gargalhada, riso nervoso), guiadas não por signos musicais (meio-forte, forte, piano), mas por comportamentos vocais *langoroso, terno, tenro, sonhador*. (VALENTE, 1999 *apud* STOROLLI, 2013, p. 30, grifo nosso)

Igualmente generalistas são as palavras de Mendes (2010, p. 58-62), que, ao discorrer sobre técnicas estendidas para a voz, cita: os sons da *música extra europeia*, originária de civilizações como a dos pigmeus (semelhante ao *yodel*), do Islã (*muezins*), da Índia (*ragas*), do teatro Nô japonês (voz modulada) e dos monges

² O termo *microtons* é usado neste livro para designar frações do tom. Alguns compositores, principalmente no período pós década de 50 do século XX, pedem variações de afinação em determinadas notas, na ordem de quartos de tom ou terços de tons.

³ Com o Termo “Non-Textual Sonic Vocabulary”, traduzido neste livro para *Vocabulário sônico não textual*, Mabry (2009, p. 101) define o conceito de texto baseado em vogais e consoantes individuais ou combinações não linguísticas dos dois.

tibetanos (emissão de sons simultâneos), a glossolalia⁴ e os sons multifônicos. No entanto, a autora não menciona como técnica estendida uma série de maneiras de emissão vocal requisitadas em obras vocais importantes do século XX.

A revisão da bibliografia nos fez entender que não há um núcleo de conhecimento consolidado sobre o tema *Técnicas estendidas para a voz*, diferentemente dos estudos sobre técnicas estendidas para os instrumentos, que vêm de longa data e se encontram em estágios mais avançados. No que tange à voz, o entendimento sobre técnicas estendidas se mostra ainda estar difuso.

Neste sentido, faz-se necessária, portanto, a revisão de algumas obras marcantes na música vocal de concerto da contemporaneidade, a fim de que se possa conhecer as técnicas de emissão vocal requisitadas por compositores considerados expressivos dentro da música vocal de concerto. Deste modo, a seguir, lançaremos um olhar para obras de John Cage, Luciano Berio, György Ligeti e Arnold Schönberg buscando entender como estes compositores, que se dedicaram de maneira significativa ao repertório vocal da contemporaneidade, lidam com a vocalidade em suas obras.

1.5 JOHN CAGE, OS ESTILOS DE CANTAR E OS RUÍDOS

Um olhar sobre a obra de John Cage pode nos mostrar formas de utilização vocal importantes para o léxico da música de concerto no século XX. Por isso, a seguir, investigam-se aqui os recursos vocais presentes na célebre peça *Aria* (1958) de John Cage, no intuito de compreender como o compositor trabalhava a vocalidade em suas obras. Como direcionamento, John Cage deixa nas instruções de execução ao intérprete algumas pistas úteis para o entendimento sobre como pretendia explorar variados coloridos vocais. Tais instruções estão disponibilizadas no anexo deste livro. Primeiramente, John Cage usa o termo “Estilos de cantar” ao se referir à emissão vocal a ser usada na peça. O compositor pede que o intérprete escolha dez diferentes estilos de cantar e associe cada estilo às cores que aparecem na partitura.

Cage esclarece nas instruções da peça como a cantora Cathy Berberian, a quem a peça foi dedicada, escolheu seus dez *estilos de cantar*:

⁴ Glossolalia, segundo Mendes (2010), é um balbuciar sem sentido semântico e sintático inteligível.

Quadro 1 – Escolhas interpretativas que a cantora Cathy Berberian fez na execução da peça *Aria* de John Cage. Cada cor apresentada na partitura foi associada a um modo de emissão vocal.

Cores “Estilo de cantar” <i>Dark Blue</i> (Azul escuro)	<i>Jazz</i>
<i>Red</i> (Vermelho)	Contralto
<i>Black with dotted lines</i> (Preto com linhas pontilhadas)	<i>Sprechgesang</i>
<i>Black</i> (Preto)	Dramático
<i>Purple</i> (Roxo)	Marlene Dietrich
<i>Yellow</i> (Amarelo)	Coloratura (e Coloratura lírica)
<i>Green</i> (Verde)	<i>Folk</i>
<i>Orange</i> (Laranja)	Oriental
<i>Light Blue</i> (Azul Claro)	<i>Baby</i>
<i>Brown</i> (Marrom)	Nasal

As escolhas interpretativas de Cathy Berberian para executar a peça *Aria* sugerem que a cantora utilizou variadas formas de emissão vocal durante a performance. *Voz nasal*, *voz de baby* e *voz oriental* podem ser consideradas como exemplos de emissão não utilizadas até então na música de concerto. *Voz folk* e *voz de jazz* podem ser exemplos da incorporação de modos de emissão vocal que caracterizaram gêneros musicais populares. Observa-se ainda no Quadro 1 que Cathy Berberian utilizou também como “estilos de cantar” referências de vozes do canto lírico como *voz de contralto* e *voz coloratura*. Por fim, a cantora fez uso do já mencionado *Sprechstimme* e se apropriou da emissão vocal da cantora Marlene Dietrich, cantora que se utiliza de trechos falados e balbuciados em suas interpretações. Tal estado de coisa deixa a entender que John Cage não queria que o cantor se utilizasse apenas do modo de emissão vocal padrão no período clássico-romântico.

Cabe acrescentar que a já mencionada incorporação do ruído como elemento musical, característica reforçada a partir do século XX, também está presente nas instruções dadas por Cage. O compositor menciona que qualquer tipo de ruído deve ser usado: uso não musical da voz, sons de aparelhos eletrônicos, sons mecânicos. John Cage coloca também as escolhas de Cathy Berberian quanto aos ruídos por ela incorporados para a performance da peça *Aria*: “tsk” e “tsk”, som de pedal, assovio de pássaro, *snap* e *snap* com os dedos, *clap*, latido, inalação dolorosa, expiração apaziguada, buzina de desdém, estalos de língua, exclamação de nojo, “ugh” (sugerindo a emissão dos índios americanos), exclamação de raiva, grito como se tivesse visto um rato, risada, expressão de prazer sexual.

1.6 BERIO, A LINGUÍSTICA, A FONÉTICA E A FONOLOGIA

Assim como John Cage, Luciano Berio é considerado um dos mais significativos compositores de música vocal contemporânea no século XX. Com uma linguagem composicional própria, Berio se interessou por experimentar os recursos do aparelho vocal de forma profunda e contundente e se caracterizou por um tratamento inovador no que tange ao uso da voz. Extremamente atento à questão do texto e sua compreensão dentro do discurso musical, o compositor deixa explícita em sua obra sua estreita relação com a palavra. Isso pode ser observado em peças emblemáticas do compositor como *Sequenza III* para voz feminina, *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Chamber Music*, *Laborintus II*, *Recital I (for Cathy)*, *Sinfonia*, *Circles*, dentre outras.

Menezes (2015, p. 67), endossando o que foi dito acima, afirma que Luciano Berio era fortemente ligado à linguística⁵, à fonética⁶ e à fonologia⁷. O autor acrescenta que esta ligação com o texto e um refinado conhecimento sobre acústica fizeram com que o compositor estabelecesse o intervalo de terça menor como o intervalo “constituente de suas agregações harmônicas”. Isto porque Luciano Berio conhecia o fenômeno acústico dos formantes da voz⁸, e percebeu que o intervalo de terça menor, dentro de uma gama de notas dentro da região média da extensão vocal do cantor, era um intervalo em que os formantes se mobilizavam sem descaracterizar uma vogal.

A obra vocal de Luciano Berio está repleta de técnicas usuais dentro da linguagem da música vocal contemporânea. O compositor incorporou em seu trabalho de forma sistemática recursos vocais como risos, gritos, sussurros, voz aspirada, choro, tosse, dentre outros. Em *A-Ronne*, uma obra para oito cantores, é possível perceber como Berio mescla seu conhecimento sobre fonética e fonologia com alguns desses recursos. Nesta peça, Berio fornece uma bula⁹ com indicações

⁵ Para Martinet (1978), a linguística é a ciência que se ocupa em estudar as características da linguagem humana.

⁶ Para Rigonato (2018), a fonética é uma área da linguística que estuda detalhadamente os sons da fala em suas inúmeras realizações.

⁷ Para Perez (2018), a fonologia é o ramo da linguística que estuda o sistema sonoro de um idioma, do ponto de vista de sua função no sistema de comunicação linguística.

⁸ Segundo Behlau (2001 *apud* GUSMÃO; CAMPOS; MAIA, 2010), o formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada. As vogais são identificadas pelos seus formantes. Não resta dúvida de que ele dominava a fonética e possuía conhecimentos sólidos de fonologia, fato que impregnou toda sua escritura, a ponto de ele fazer justamente da terça menor o elemento mais fundamental de suas constituições harmônicas (MENEZES, 2015, p. 70).

⁹ Disponível em: <http://www.universaledition.com/composers-and-works/Luciano-Berio/ronne/composer/54/work/7123>. Acesso em: 11 jul. 2017.

de notação e seus respectivos gestos vocais, como sons mastigados, inspiração e expiração entre os dentes, voz suspirada, canto tradicional, assovio e emissão com boca fechada.

Outra obra de extrema significância deixada por Berio foi *Sequenza III*, para voz feminina. A seguir, extraídos da bula da peça, serão apresentados os gestos vocais requisitados por Berio: rajadas de riso para serem utilizadas com qualquer vogal de livre escolha, estalos de boca, tosse, boca fechada, tom de respiração quase sussurrada, inspiração ofegante, trêmulo dental ou de mandíbula, vibração da língua contra o lábio superior (ação escondida por uma das mãos). Do ponto de vista da composição, Berio se destacou por explorar a musicalidade presente nas próprias palavras. Sob esta ótica, pode-se dizer que o compositor utilizou a voz como mensageira da linguagem musical implícita na textualidade. Segundo Martinelli (2013),

A fundamental contribuição de Berio para música vocal não se restringiu apenas à grande quantidade e variedade de obras do gênero [...], mas deveu-se, sobretudo, a maneira sistematicamente original e inventiva no trato do material verbal, ampliando assim os próprios limites da música vocal como um todo. (MARTINELLI, 2013, p. 156)

1.7 LIGETI, O INVENTÁRIO FONÉTICO, OS *MORPHINGS* E O DIRECIONAMENTO CÊNICO

György Ligeti é também um nome importante no cenário de música vocal contemporânea. Embora eleger obras marcantes em meio a produção de um compositor seja tarefa difícil, é possível citar algumas de suas obras vocais como de alta significância dentro do cenário musical de concerto do século XX. Dentre elas, destacam-se: *Aventures*; *Nouvelles Aventures*; a ópera *Le Grand Macabre*, *Requiem*, *Magány*, *Nacht und Morgen for Acapella Choir*, *Nonsense Madrigals*, *Lux Aeterna*, dentre outras. Com o objetivo de melhor entender como a voz é utilizada na escrita musical de Ligeti, lança-se aqui um olhar sobre a obra *Aventures*, composta para três vozes (barítono, soprano e contralto), flauta, trompa, percussão, cravo, piano, violoncelo e contrabaixo. “Drott (2004, pg. 201) afirma que esta obra representa a crescente tendência entre os compositores de explorar o gestual e a dimensão não semântica da linguagem” (OLIVEIRA, 2014, p. 60). De fato, é possível observar que o “não semântico” direciona a mensagem textual em *Aventures*. Um misto de sílabas

sem sentido definido, vogais e consoantes avulsas formam o texto interpretado pelos cantores. Esta apropriação de consoantes, vogais e sílabas sem sentido semântico é chamada por Oliveira (2014) de “Inventário Fonético”.

Em *Aventures* o texto utilizado é composto por um inventário fonético, que não consiste aqui em um idioma artificial, mas, em agrupamentos fonéticos que não possuem significado léxico em idioma algum. A inteligibilidade da comunicação proposta na obra se deu devido a uma intersecção entre sílabas *nonsense* e plano não verbal, que engloba interjeições, efeitos auditivos e sons corporais, somados a estímulos cinéticos (ofegância, sons guturais, risadas). (OLIVEIRA, 2014, p. 60)

Segundo Oliveira (2014), Ligeti se utiliza de elementos do Alfabeto Fonético Internacional para construir o discurso textual em *Aventures*. Abaixo, a revisão do Alfabeto Fonético Internacional usado por Ligeti.

O “inventário fonético” utilizado por Ligeti em *Aventures* gera, em determinados momentos, um fenômeno sonoro semelhante à já mencionada glossolalia, ou seja, balbucios de consoantes, sílabas, fonemas e palavras sem um sentido sintático e semântico. Acredita-se que esta manipulação da mensagem textual, que em *Aventures* não se preocupa em ser inteligível, configura uma técnica estendida para voz. Embora estas escolhas sejam um recurso composicional utilizado pelo compositor, deve-se considerar que o cantor se habituou ao texto inteligível e à objetividade da mensagem textual. Portanto, para cantar uma obra como *Aventures*, recheada de fonemas, sílabas soltas, vogais vozeadas ou desvozeadas, o cantor precisará estar aberto a uma construção de emissão vocal alternativa.

Outro gesto vocal utilizado por Ligeti na obra *Aventures* que merece destaque é o que Sharon Mabry denomina de *morphing*. A autora coloca que *morphing* é uma “[...] mudança gradual de um som para outro, e é utilizada de variadas formas no domínio textual [...]” (MABRY, 2002, p. 28, tradução nossa).

Considerando que esta técnica vocal denominada *morphing* é a passagem de um som para o outro, deve-se dizer que tal ação pode ser empregada pelos compositores de diferentes formas. A título de exemplo, pode-se citar os seguintes tipos de *morphings*: entre vogais diferentes, dentro da mesma vogal articulando-se diferentes posições de boca, de consoante para vogal, de vogal para consoante, de fonema para fonema formando uma palavra ou expressão, dentre outros.

Como mencionado, outro aspecto performático utilizado por Ligeti em *Aventures* é o gestual. Ligeti se apropria do gesto de forma organizada, através de

direcionamentos cênicos específicos para os cantores. Pode-se considerar que essa função teatral dada ao cantor nesta obra ilustra bem o que é o conceito aqui proposto de *Performance Estendida*, na medida em que o gestual cênico, que antes ficava a cargo das escolhas dos diretores cênicos nas óperas, passa, por determinação do compositor, a ser parte da partitura. Oliveira (2014) esclarece como Ligeti articula o direcionamento cênico com os gestos vocais em *Aventures*:

[...] Porém, na seção *Conversation* a performance dos cantores possui função teatral em que se estabelecem complexas conexões entre direcionamento cênico, *articulação vocal* e textual. Através do direcionamento cênico os cantores são orientados a cantar *para o público, para si mesmo* (sem contato), *para os outros cantores, para si mesmo* (intimista), e *virando-se de lado* (como que confidencialmente). As articulações vocais comportam 17 indicações: murmurar, tagarelar, balbucio, resignado, suspiro de surpresa, quase na defensiva, arrogante (depreciativo, insinuante), irônico (desaprovação), soluços de melancolia, elegante e educado, muito depreciativo (arrogante e com censura), com sotaque nasal pomposo, com nojo (desaprovação), irônico (soluçando afetadamente, desdenhando), muito bem articulado e quase exagerado, com expressão facial dura - indiferente como um relógio, e, comentário zombeteiro (amargo como o fel, rancoroso). (OLIVEIRA, 2014, p. 76, grifos da autora)

1.8 A VOZ FALADA E A NARRAÇÃO

1.8.1 A voz falada

Uma voz cantada que se expressa através da condução de uma linha melódica com notas definidas em afinação temperada, e que pode ser considerada uma das marcas da música vocal de concerto até o século XX. Sob esta ótica, o cantor, além de uma mensagem textual, leva uma mensagem melódica ao ouvinte, sendo emissário de um discurso musical construído a partir das possibilidades de combinação entre os intervalos da linha do canto. Assim, a própria ideia de classificação vocal surge da necessidade de determinar que alturas cada tipo de voz poderia cantar com conforto e beleza. A partir do século XX, os compositores se interessaram com mais profundidade pela sonoridade dos sons da fala, conferindo um *status* de protagonismo à voz falada ou narrada. Obras inteiras passam a ser compostas sem contorno melódico definido, caracterizando o que pode ser entendido como emissão estendida. A título de prevenção, cabe dizer que é ponto pacífico que o entendimento de que o recurso de uma emissão vocal próxima à fala foi usado na

música de concerto em outras épocas, como, por exemplo, nos recitativos presentes em cantatas, oratórios e óperas, bem como em escolhas interpretativas nas quais o cantor se utilizava da fala ou inflexões próximas a ela, em momentos bem específicos. Grosso modo, o recitativo nos gêneros dramáticos é um momento em que ocorrem diálogos musicais (solos, duos ou trios) que antecedem ou sucedem uma ação cênica significativa. Embora o recitativo, de fato, passe uma ideia de comunicação próxima à fala, há que se considerar que ali a melodia proposta para comunicar a mensagem era precisamente definida quanto às alturas. Essa definição das alturas das notas nos recitativos nos leva a crer que a aproximação com a fala é atingida mais por uma intenção de inflexão vocal e uso de notas com curta duração do que pela sonoridade alcançada. A voz falada propriamente dita é um recurso composicional que se torna usual nas mãos de compositores da contemporaneidade. Esta fala acontece de maneiras distintas: fala ordinária, grito, fala sussurrada, fala em *mutting*¹⁰, fala sem sentido sintático e semântico, fala entre os dentes, fala acelerada, dentre outras possíveis. Em suma, os sons da fala ganham *status* de protagonismo nas obras vocais de concerto da contemporaneidade e se tornam um recurso composicional muito usado pelos compositores. Na música contemporânea, portanto, voz cantada e voz falada são recursos possíveis para conduzir o discurso musical.

1.8.2 A narração, uma emissão estendida

Pierrot Lunaire (1912), de Arnold Schönberg, apresenta uma sonoridade que transita entre o canto e a fala, o *Sprechstimme*. Na peça, o compositor definiu precisamente as alturas das notas a serem cantadas, e que essas melodias cantáveis deveriam ser subvertidas após o ataque, através do aumento ou diminuição da frequência das notas (MABRY, 2002, p. 87). Este direcionamento interpretativo por parte do compositor faz com que a sonoridade final esteja mais próxima do canto do que da fala. É na peça *A Survivor from Warsaw*, composta em 1947 para narrador, coro masculino e orquestra, que Schönberg aproxima-se definitivamente da sonoridade da fala. Ao denominar o condutor da mensagem textual como *narrador* e não como *cantor*, o compositor já deixa pistas de que espera uma sonoridade próxima à voz falada. Ainda ao observar a partitura da peça, nota-se que o compositor escreve a linha da voz sem definir a altura das notas, apenas apontando, pelo uso de acidentes

¹⁰ O termo *mutting* aqui se refere ao gesto de emitir um som com a boca aberta e tampada por uma ou duas mãos.

musicais como o bemol e o sustenido, a direção do fraseado textual. A inclusão de um texto narrado como elemento musical na música de concerto, está presente também na obra *Laborintus II*, de Luciano Berio, para vozes, instrumentos e meio eletrônico. A narração, portanto, que fora um recurso de condução textual muito ligado ao mundo cênico, aparece no cenário musical contemporâneo de concerto como uma alternativa composicional. Entende-se aqui a narração como uma extensão da emissão cantada, em um processo no qual os sons e inflexões da fala substituem a melodia como condutora da mensagem musical.

CAPÍTULO 2

A RELAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR E A CRIAÇÃO DA PEÇA *AURORA* DE RAFAEL FELÍCIO

2.1 MAS O QUE É INTERPRETAÇÃO MUSICAL?

Com o intuito de iniciar a problematização sobre a relação entre intérprete e compositor no processo interpretativo, recorre-se aqui à reflexão filosófica feita por Sandra Neves Abdo (2000). A autora deixa a intrigante questão sobre o tema interpretação musical: “Que tipo de atividade é a execução musical? Uma livre tradução, entregue à subjetividade de cada executante? Ou, ao contrário, uma atividade cujo fim é a fiel reevocação da vontade do compositor?” (ABDO, 2000, p. 16).

Embora nosso maior interesse esteja nos aspectos intrínsecos à prática musical, a questão acima proposta pareceu relevante para o entendimento das variáveis que envolvem a relação intérprete/compositor no fazer musical. Optar pela busca fiel ao pensamento do compositor ou fazer uso da chamada licença interpretativa sempre será trabalho árduo para os músicos e tema capaz de gerar divergências quase passionais. Abaixo, Abdo discorre sobre a linha de pensamento de Croce (1945):

Quanto à execução musical, afirma Croce que seu fim primeiro é “reevocar” fielmente o significado original, recomendando-se para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje é o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a ideia de que o executante tem como dever “tocar como o próprio compositor tocaria”. (ABDO, 2000, p. 17)

Como representante dos que defendem a tese de que o intérprete deve se valer da chamada licença interpretativa, Abdo cita a linha de pensamento de Giovanni Gentile:

Gentile defende um atualismo estético, cujo argumento central é o seguinte: a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que

a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta. Desse modo, longe de ser uma fiel “reevocação” da intenção autoral, a execução/interpretação é, mais extremamente, uma livre “tradução”, operação subjetiva da qual resultam “criações” sempre novas e diversas. (ABDO, 2000, p. 17)

A autora ainda expõe a visão de Pareyson sobre a relação do intérprete com a obra de arte:

Executar, interpretar, compreender uma obra de arte – seja ela musical, pictórica, escultórica, poética, teatral, cinematográfica etc. – não significa, portanto, alcançar um significado que transcende a sua fisicidade (como se esta fosse simples meio expressivo, representativo ou cognoscitivo), mas fazer falar a sua própria realidade física com sentidos espirituais. A arte é, sim, expressiva e comunicativa, mas expressa e comunica, antes de tudo, a si própria, pois é de seu ser forma que se irradia, essencialmente, a sua plenitude revelativa e expressiva, e não de eventuais referentes externos. Dizer que a arte é forma significa dizer que ela é, ao mesmo tempo e indivisivelmente, uma forma e um mundo: “... uma forma que não exige valer senão como pura forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo. (PAREYSON 1997, p. 44 *apud* ABDO, 2000, p. 20)

Também sobre a interpretação musical, Koellreutter (1985), com uma visão que poder ser entendida como relativista, expõe:

[...] o executante tem um papel eminentemente ativo e criador – a interpretação é “decodificação dos signos musicais”, logo, operação que se define como “tradução subjetiva” (KOELLREUTTER, 1985, p. 78) – mas o processo interpretativo não fica inteiramente entregue à sua subjetividade; ele deve “perceber” as “relações sonoras” criadas pelo compositor [...] (KOELLREUTTER, 1990, p.27) (ABDO, 2000, p. 18)

Mais que definir com exatidão qual é o papel do compositor e do intérprete no processo de interpretação musical, o que se procura aqui é investigar como essa interação se relaciona com a criação e a interpretação da obra; como os agentes envolvidos se afetam mutuamente nessa colaboração; quais os benefícios ela pode trazer para a comunidade musical; e quais dificuldades práticas podem surgir no processo colaborativo. Acredita-se que a colaboração entre o intérprete e o compositor, ocorra ela direta ou indiretamente, pode se apresentar como um encontro potencialmente capaz de estimular a evolução da prática musical. A seguir, serão expostos alguns modos conhecidos de interação na relação colaborativa entre intérprete e compositor.

2.2 ALGUMAS FACETAS DO PROCESSO COLABORATIVO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR

Embora o processo colaborativo que será relatado neste livro tenha ocorrido através de contato direto entre o compositor Rafael Felício e o intérprete que aqui escreve, é bom que se reconheça que a colaboração entre intérprete e compositor pode ocorrer também de forma indireta, dado que a temporalidade e a espacialidade não são uma barreira para a disseminação das obras musicais. Isto é, o músico do século XXI interpreta uma obra do século XVII e confere a ela, mesmo sem ter contato com o compositor, uma assinatura própria, que se configura como uma entre infinitas possibilidades de leitura oferecidas por essa obra, mantendo-a viva ao longo do tempo. Sobre este prisma, Ferraz (2016) discorre sobre os benefícios advindos da relação intérprete/compositor e sobre a atemporalidade, característica inerente ao processo colaborativo:

Talvez nem sempre as colaborações sejam diretas, mas muitas vezes, mesmo instrumentista e compositor estando longe, no tempo e no espaço, a colaboração existe e ora os instrumentistas e suas explorações técnicas arrastam a escrita que estava estagnada, ora a escrita se arvora em um voo mais arriscado e leva a técnica instrumental a romper mais um limite. Foram assim as relações entre compositores-intérpretes, como Chopin, Liszt, Szewsky, que extrapolaram seus instrumentos e abriram ao campo da escrita musical um leque imenso de possibilidades, ou as explorações aparentemente abstratas de Ferneyhough e (talvez concretas) de Lachenmann, reinventando instrumentos musicais a cada nova peça, assim como Stephan Froleys o fez em peças como *Messertisch*, composição-instrumento realizada com diversas facas de cozinha. E é isto que nos narra Ezequias Lira, falando do violão que Edvaldo Cabral faz nascer a partir dos sons que tenta refazer: o ruído das feiras de rua, o zabumba, o canto dos pássaros. (FERRAZ, 2016, n.p.)

Outro aspecto a se observar na fala de Ferraz (2016) citada a seguir é que, no processo colaborativo entre intérpretes e compositores, os papéis nem sempre são estáticos e definidos. Ao longo da história da música, vários foram os casos em que os sujeitos envolvidos inverteram, subverteram e até reescreveram as bases desta relação.

Na cooperação musical entre Cardassi e John Celona, a pianista se torna compositora e vice-versa, como ela mesma diz, em um jogo em que os papéis se tornam um tanto indefinidos e fluidos. Em um jogo composicional entre música e imagem em movimento, a pianista se torna imagem do filme, desfazendo ainda mais os limites antigos entre criador e criatura. (FERRAZ, 2016, n.p.)

Na contramão da inversão de papéis há casos em que o compositor escreve uma obra especialmente para determinado intérprete, muitas vezes alguém considerado virtuoso em determinado instrumento. Este é um caso no qual a habilidade do instrumentista inspira o compositor a criar a obra, ou seja, a técnica apurada do intérprete estimula o processo criativo do compositor, colaborando para a expansão das possibilidades de escrita musical. Joanna Radicchi (2013) discute essa questão:

[...] um bom exemplo disso é criação da *Sequenza V* para trombone solo de Luciano Berio. A peça, composta em 1966, é uma homenagem do compositor ao palhaço Grock, interpretado pelo artista Adrien Wettach. Berio escolheu o instrumento para representar o palhaço por causa de sua sonoridade cômica e pelo efeito gestual e teatral implicados em sua performance. A ideia para a criação da obra ganhou ainda mais força depois do encontro do compositor italiano com os trombonistas Stuart Dempster e Vinko Globokar. Isso porque a performance dos dois instrumentistas causara uma forte impressão no autor, dada a riqueza de timbre e efeitos por eles executados, o que abriu para Berio um leque de novas possibilidades sonoras e timbrísticas na elaboração da obra. (RADICCHI, 2013, p. 13)

Outra vertente da relação intérprete/compositor é aquela na qual o compositor exerce dupla função. Ferraz, para não se alongar na lista de nomes, cita como exemplo de compositores que eram também intérpretes de suas obras: Chopin, Liszt, Szewsky (FERRAZ, 2016). De forma complementar, Augusto Alves Morais (2013) afirma que foi justamente esta dupla função, que no período clássico-romântico surgia como fruto das experimentações dos compositores com seus instrumentos, que permitiu a criação de muitas obras importantes.

Nos períodos barroco e clássico, apesar das notórias colaborações entre compositores e músicos nas igrejas e cortes, o mais comum era que os compositores fossem eles mesmos exímios instrumentistas, muitas vezes utilizando suas composições para demonstrar a sua própria virtuosidade. As duas funções se mesclavam e grande parte das obras destes períodos tem o idiomatismo como uma de suas características, muitas vezes resultando de experimentações e improvisações dos compositores com os instrumentos. (MORAIS, 2013, p. 11)

2.3 A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR NA CONTEMPORANEIDADE: UM DESDOBRAMENTO INEVITÁVEL

É ponto pacífico que o entendimento de que o processo colaborativo entre compositores e intérpretes é uma prática costumeira no cenário da música de concerto ao longo da história. Contudo, características como o interesse por

sonoridades pouco exploradas até então, o experimentalismo sonoro-instrumental materializado nas já mencionadas *técnicas estendidas*, as notações musicais personalizadas, os ouvidos abertos à música do ocidente e à musicalidade presente no ruído, fizeram com que o encontro entre compositor e intérprete na contemporaneidade se tornasse um desdobramento quase inevitável. Neste sentido, Ferraz coloca que uma técnica estendida:

[...] nasce da música experimental do século XX, do homem ocidental ouvindo os sons do oriente e das práticas de culturas tradicionais, do músico ouvindo os sons de seus ambientes. Há quem se incomode com o termo técnicas estendidas, e dizem que as técnicas sempre foram estendidas. Mas é pura retórica, jogo de palavras. O homem do ocidente demorou a ouvir o resto do mundo e isto só lhe aconteceu quando o resto do mundo lhe entrou casa adentro. Só aí se deu conta de que o outro existia, que era vivo, respirava, chorava e tinha uma música e esta música não era grito ou choro, mas material sonoro elaborado, trabalhado, reelaborado, transformado. É disso que fala a técnica estendida que alguns puristas não entendem. (FERRAZ, 2016, n.p.)

Deste modo, ao lançar um olhar para a música contemporânea, é possível considerar que a exploração das técnicas estendidas nos instrumentos associada ao aproveitamento do ruído como elemento potencialmente musical são ideais que contribuem para que a interação entre compositor e instrumentista seja cada vez mais próxima. Investigar novas sonoridades no instrumento, solucionar as dúvidas de notação musical e experimentar possibilidades interpretativas parecem ser questões que demandam um contato mais direto. Para ficar apenas na questão da escrita musical, deve-se considerar que, para registrar esta nova sonoridade, já não mais eram suficientes os símbolos tradicionais de notação que se perpetuaram até então. Assim, as infinitas possibilidades de grafar o som a partir do século XX demandaram que o contato entre o compositor e o intérprete se estreitasse. Por fim, Ferraz ainda discorre sobre um novo modelo de colaboração que surge no século XX ligando compositor aos meios tecnológicos de produção musical:

E esta extensão vai longe, sobretudo quando entram em jogo as novas tecnologias de registro, transformação e difusão de áudio, a relação entre imagem sonora e visual e que neste livro ganha artigo de Cesar Traldi e Cleber Campos, relatando toda a experiência que tiveram com o compositor e quase engenheiro, Jonas Manzoli, aumentando ainda mais o quadro colaborativo. Agora não estamos mais entre compositor e instrumentista, mas entre compositor, programador, instrumentista, iluminador, programador visual, o que torna o campo da técnica do músico mais amplo ainda. (FERRAZ, 2016, n.p.)

2.4 CATHY BERBERIAN: UMA REFERÊNCIA NA COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR

Cathy Berberian estreou inúmeras peças, outras tantas foram dedicadas a ela e outras mas ela mesma criou ao se enveredar no campo da composição. Sobre o papel de Berberian no cenário da música erudita de vanguarda, Kate Meehan diz:

Durante sua carreira relativamente breve, Cathy Berberian (1925-83) tornou-se indiscutivelmente a cantora mais conhecida da música vocal de vanguarda na Europa e nos Estados Unidos. Depois de 1950, quando se casou com o compositor italiano Luciano Berio, Berberian estreou quase trinta novas obras de dezessete compositores diferentes e recebeu as dedicações de vários mais. Os compositores conectados a ela incluem: John Cage, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Sylvano Bussotti, Henri Pousseur, Bruno Maderna, Bernard Rands, Roman Haubenstock Ramati e, claro, Berio. As atividades criativas da Berberian variaram amplamente e ela participou dos principais movimentos musicais do pós-guerra, incluindo fita e música eletrônica, teatro musical, *revival* da música barroca e capas de inspiração barroca de músicas dos Beatles, além de suas experiências com técnicas estendidas para a voz. Ela também criou suas próprias composições as quais foram amplamente aclamadas. (MEEHAN, 2011, tradução nossa)

Segundo Kate Meehan (2011), Berberian colaborava ativamente com os compositores, não se limitando apenas a interpretar as partituras. O domínio da boa técnica vocal e a criatividade desenvolvida como compositora faziam com que a cantora tivesse papel ativo no processo criativo das obras com as quais colaborava.

Em tudo o que fez, Berberian manteve um forte senso de ação: ela não só interpretou com sucesso as exigências musicais muitas vezes excêntricas e inexatas dos compositores que enviaram suas partituras, mas muitas vezes colaborou diretamente com eles ao longo do processo criativo. Nesse sentido, Berberian contribuiu ativamente para os estilos de composição de vários compositores em sua esfera, e assim deixou uma marca indelével nas obras vocais da segunda metade do século XX. (MEEHAN, 2011, p. 2, tradução nossa)

Desta forma, obras importantes no cenário de música vocal tiveram a assinatura de Cathy Berberian na estreia. Tal condição fez com que ela extrapolasse o papel de simples colaboradora, que fornece material vocal para que o compositor possa criar, e se tornasse referência para outros cantores a partir de suas escolhas interpretativas. Um bom exemplo é a peça *Sequenza III* composta por Berio e dedicada a ela. Embora o compositor tenha deixado instruções na bula da peça,

deve-se considerar que a interpretação de Berberian, que estreou a obra, até pelo reconhecimento como intérprete de alto nível, tornou-se uma referência sonora para os cantores. É preciso refletir sobre o fato de que a música contemporânea tem caráter experimental e os intérpretes convivem muitas vezes com o desafio do ineditismo das obras. Neste sentido, Berberian criou uma espécie de *Modus Operandi* interpretativo, ao passo que suas escolhas interpretativas se tornaram referência para outros cantores.

2.4.1 Berberian e a composição

Cathy Berberian nunca teve intenção de seguir carreira como compositora. Kate Meehan pondera que Berberian tratava a composição como um “hobby”, tendo chegado a finalizar apenas duas obras. São elas: *Stripsody* (1966) e *Morsicat* (1969) (MEEHAN, 2011, p. 9)¹¹. No entanto, a autora afirma que essas composições foram um divisor de águas na carreira da cantora.

[...] ela completou apenas dois trabalhos, *Stripsody* (1966) e *Morsicat(h)* (y) (1969), mas eles tiveram uma enorme influência em como ela se percebia e como outros compositores e críticos a viam. Essas composições marcaram uma mudança definitiva na carreira de Berberian. Enquanto ela continuou a interpretar trabalhos compostos para ela por outros compositores, ela também apareceu independentemente com mais frequência e ganhou um bom reconhecimento por seus esforços. (MEEHAN, 2011, p. 11, tradução nossa)

Embora se reconheça que a discussão sobre coautoria nas obras criadas através de colaboração entre compositor e intérprete fuja ao escopo da discussão aqui proposta, vale mencionar que o potencial criativo de Cathy Berberian fez com que surgissem algumas dúvidas a esse respeito, em obras nas quais ela colaborou. Eis a problematização:

A hierarquia implícita entre compositor / intérprete comum na vanguarda pós-guerra garantiu que Berberian recebesse pouco ou nenhum crédito por seus esforços, mesmo que sua participação tenha sido crucial para o resultado do trabalho. Recentes tentativas acadêmicas de chamar a atenção para a participação Berberiana nesses trabalhos tem focado nesta questão de autoria, frequentemente lhe dando créditos como coautora ou cocriadora. No entanto, o problema real torna-se o estado confuso da dicotomia do compositor / intérprete, especialmente em

¹¹ MEEHAN, Keith. **The Composer-Performer Relationship in Contemporary Music**. (E-book). Smashwords Edition, 2011.

relação a *Visage*. Mesmo que Berberian possa não merecer o *status* de “autora” – afinal, Berio criou o conceito e cuidou de finalizar a edição –, suas contribuições se mostraram essenciais e uma compreensão de seu envolvimento tornou-se fundamental para uma interpretação do trabalho. (MEEHAN, 2011, p.16, tradução nossa)

O fato é que delimitar se foi interpretação, criação, co-criação ou colaboração sempre foi mais complexo no caso de Berberian. A cantora transitou por diferentes tipos de produção e atuou de forma colaborativa, interferindo no processo criativo em níveis diferentes. No entanto, no que tange à música vocal contemporânea de forma geral, é preciso considerar que esta é uma linguagem musical que se constrói muitas vezes através de improvisos e experimentalismos, e que a liberdade ao poder criativo do intérprete também pode ser uma determinação do compositor.

2.5 A COLABORAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR NA CRIAÇÃO DA PEÇA *AURORA* DE RAFAEL FELÍCIO

2.5.1 As circunstâncias do encontro

Com o objetivo de compreender aspectos práticos e teóricos do processo interpretativo na música vocal contemporânea, um projeto de pesquisa foi proposto em 2017 ao curso de Mestrado em Artes no Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Minas Gerais. Ali, entendeu-se que encomendar uma peça e colaborar com o compositor em sua criação poderia enriquecer a pesquisa e elucidar dúvidas práticas de interpretação. Neste sentido, pensou-se que buscar uma experiência direta com um compositor que escrevesse música vocal contemporânea poderia gerar, além de aprendizado aos envolvidos, um produto artístico, materializado na criação da obra em si.

2.5.2 A encomenda

Assim, ao compositor Rafael Felício, vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais, foi encomendada uma obra vocal inserida na estética da música contemporânea de concerto. Esta peça seria interpretada no recital de conclusão de mestrado ao qual a pesquisa aqui apresentada está vinculada. A ele apenas foi dito que a peça era para um cantor classificado como barítono. A instrumentação, a duração, os recursos vocais utilizados, a dinâmica, a notação, o texto, caso houvesse um, seriam de escolha do compositor.

2.5.3 Os encontros: relato de experiência

Aconteceram dois encontros entre compositor e intérprete. Aqueles foram momentos de exploração do material vocal e entrosamento entre os agentes envolvidos na colaboração. Os encontros aconteceram nas dependências da Universidade Federal de Minas Gerais. No primeiro deles, conversou-se sobre extensão e tessitura vocal. Foi esclarecido que dentro da classificação vocal de barítono existiam subclassificações e dentre elas eu me enquadrava dentro da subclassificação Baritenor¹², isto é, uma voz capaz de trabalhar uma extensão vocal entre as notas Sol1 e Lá^b3. Foi abordada na sequência a questão da tessitura vocal, em um momento em que confirmei ao compositor que minha região de extremo conforto abrangia as notas entre Dó² e Ré³ e que as notas graves e agudas fora dessa região até o limite da minha extensão vocal seriam mais bem aproveitadas para momentos ápice na obra.

No segundo encontro, baseando-me no conceito de “estilos de cantar” de John Cage, apresentei as *personas vocais* que eu tinha a habilidade de fazer. Isto é, as emissões vocais que dominava além da emissão operística padrão de um cantor treinado neste gênero musical. Foram elas: voz mista, falsete, voz entubada, voz de criança, voz de canto popular, voz nasal, voz sussurrada, voz falada com inflexão, voz falada comum e voz com *drive*. Já neste momento, foi comunicado pelo compositor que as *personas* ou *personagens vocais* não seriam utilizados na obra. Após estes encontros iniciais, ficou acordado que nos encontraríamos a cada evolução na criação da peça para testar o material e experimentar possibilidades.

2.5.4 A concepção da obra

Ainda sem uma bula de instruções, o compositor me apresentou o seguinte esboço do primeiro movimento para voz solo no primeiro contato com a peça:

¹² O conceito de subclassificação aqui apresentado é baseado no trabalho de MILLER, Richard. *Securing baritone, bass-baritone, and bass voices*. Oxford University Press, 2008.

Figura 1 – Primeiro esboço da peça *Aurora*. 1º movimento apresentado pelo compositor Rafael Felício (Arquivo pessoal).

- I -

com bastante liberdade

Handwritten musical score for the first movement of *Aurora*. The score is written on five systems of staves. The first system includes a guitar part with a "rasgueo" (strummed pattern) and a vocal line starting with "U - A". The second system continues the vocal line with lyrics "m m m m m s s" and "m m m m m s s". The third system continues with "m m m m m s s" and "ao lon - ge". The fourth system continues with "ao lon - ge" and "da ser - vam - m". The fifth system continues with "da ser - vam - m" and "a ve - za lou - ga". The sixth system continues with "a ve - za lou - ga - m" and "a ca - if". The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, f, sf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "limpando aliviado" and "corte brusco". The piece concludes with a final "A" chord and a "corte brusco" instruction.

Neste momento, a ideia geral de concepção da peça foi apresentada pelo compositor. O texto a ser musicado seria um poema intitulado *Aurora*, de autoria do próprio compositor em formato de três Haicais¹³. Eis o poema:

Meus olhos
 ao longe observam
 a velha louça a cair
 Espero chegar a Aurora
 você se sinta
 ao meu lado
 Na linha do varal
 sob o sol
 cantam serenos pássaros.

Segundo o compositor, cada um dos três Haicais seria musicado da seguinte maneira:

Quadro 2 – Quadro que relaciona instrumentação, texto e movimento na peça *Aurora* de Rafael Felício.

Movimento	Haicai	Instrumentação
1	Meus olhos ao longe observam a velha louça a cair	Voz solo
2	<i>Espero chegar a Aurora</i> você se sinta ao meu lado	Voz e Flauta
3	<i>Na linha do varal</i> sob o sol cantam serenos pássaros	Voz, Flauta e piano

Quanto à notação musical, a bula com as instruções de interpretação me foi enviada via aplicativo de celular. O processo experimental na linha vocal se repetiu posteriormente nos movimentos 2, para voz e flauta, e 3, para voz, flauta e piano.

¹³ Segundo o site <http://portugues.uol.com.br>: “O **haicai** (originário do japonês *haicais*, vocábulo composto de *hai* = brincadeira, gracejo e *kai* = harmonia, realização) representa uma forma poética, de origem japonesa, demarcada pela concisão e pela objetividade. Dado esse aspecto, afirmamos que tal modalidade tenta captar um momento da natureza, assim como o passar do tempo. Acesso em: 30 dez. 2017”.

2.6 O OLHAR DO CANTOR SOBRE A OBRA

Cabe destacar que o ineditismo foi sem dúvida um grande desafio durante o processo colaborativo para a criação da peça *Aurora*. Por mais que compositor e intérprete tenham se encontrado e experimentado sonoridades e fraseados, pensar na macro forma da obra e imprimir uma identidade a algo que nunca foi interpretado não foi tarefa simples. Cabe prevenir que como pesquisador-intérprete não procurei me afastar do objeto investigado. Pelo contrário, foi justamente a intenção de ter um encontro subjetivo com este gênero que me motivou a colaborar como cantor no processo de criação de uma peça vocal contemporânea. Tampouco a intenção aqui foi de propor método ou estabelecer padrões ideais de interpretação. Desse modo, o que será relatado a seguir nada mais é do que meu olhar, assumidamente pessoal, sobre a interpretação de uma obra vocal contemporânea de concerto. Assim, destaco as dificuldades, pontos de conflitos, encantamentos e percepções acerca da experiência sobre o processo criativo, os ensaios e a interpretação da peça *Aurora* de Rafael Felício.

2.6.1 O texto

O primeiro ponto que me chamou a atenção ao ter contato com a peça *Aurora* foi a estratégia usada pelo compositor para passar a mensagem textual. Enquanto o texto nas óperas e demais gêneros do período clássico-romântico era utilizado de maneira clara e inteligível, em *Aurora* é possível observar que o compositor diluiu a mensagem textual ao longo da peça. Além disso, são utilizadas algumas vogais que não fazem parte do texto principal, o que pode ser considerado uma preparação para alcançá-lo.

Outra consideração quanto ao texto na peça *Aurora* é que ele aparece multifacetado em três formas de emissão vocal: melodia cantada, trechos falados e trechos sussurrados.

Figura 2 – Trecho vocal da peça *Aurora* no qual a mensagem textual aparece através de melodia e sussurro (FELÍCIO, 2018).

The image shows a musical score snippet for the vocal piece *Aurora*. It features a single staff with a bass clef and a common time signature. The lyrics are: "ao lon ge m", "meus o olhos Ss", and "ao lon ge". The first part, "ao lon ge m", is marked with a dynamic of *p* and includes a triplet of notes with a red arrow pointing to it labeled "Trecho textual melódico". A red arrow also points to the word "meus" with the label "(chiusa)". The second part, "ao lon ge", is marked with a dynamic of *p* and includes a red arrow pointing to it labeled "Trecho textual sussurrado". A red arrow also points to the word "Ss" with the label "corte brusco".

2.6.2 O Fraseado musical

Pensar o fraseado musical na micro e na macro formas na peça *Aurora* foi um dos maiores dificultadores para interpretá-la. A meu ver, a peça é formada por pequenos gestos vocais que se sucedem em um plano atemporal de eventos. Conectar estes gestos vocais conferindo um sentido musical à peça como um todo exigiu muita experimentação. A estratégia usada foi primeiro dominar cada gesto individualmente para posteriormente estabelecer uma conexão entre eles.

Figura 3 – Fragmento da peça *Aurora* com indicações de como a linha vocal é formada por gestos musicais sem um fraseado estabelecido (FELÍCIO, 2018).

The image shows a musical score for a Baritone part, divided into two staves. The top staff is labeled 'Baritono' and the bottom staff is labeled 'Bar.'. The tempo is marked as ♩ = 60. The composer's name, Rafael Felício, is in the top right corner. A red text box in the upper middle of the score reads: "Não há uma indicação precisa de duração nos gestos 1 e 2." Below this, the score is annotated with various musical and vocal instructions. The first staff (Baritono) shows a vocal line starting with a thick black bar labeled 'afrito' above it. Below the staff, there are dynamic markings: *f* under 'U', *p* under 'A U A Ss', and *mf* under 'A'. The second staff (Bar.) shows a vocal line with three instances of '[chiusa]' marked above the staff. Below the staff, there are dynamic markings: *f* under 'm', *mf* under 'm meus Ss', and *p* under 'm meus o lhos Ss'. There are also markings for 'corte brusco' above the staff. The lyrics 'U A U A Ss A' are written below the first staff, and 'm meus Ss m meus o lhos Ss' are written below the second staff. The word 'Gesto 1' is written in red between the two staves, and 'Gesto 2' is written in red below the second staff.

Outro aspecto desafiador na interpretação da peça foi a necessidade de transitar entre diferentes emissões vocais. O uso das técnicas de *bocca chiusa*¹⁴, *voz falada*, *voz sussurrada* e *voz cantada* exige do cantor ajustes vocais diferentes dos utilizados no chamado canto tradicional. Isso porque cada uma destas emissões vocais requer uma dinâmica de atuação diferente do aparelho fonador. O controle do fluxo de ar, por exemplo, em uma emissão com voz cantada é muito diferente do utilizado em uma emissão com voz sussurrada. Assim, a repetição exaustiva das diferentes emissões vocais exigidas na peça *Aurora* foi novamente o recurso utilizado para conseguir fluência na interpretação da peça.

Abaixo, um fragmento no qual é possível perceber como o compositor define diferentes tipos de emissão vocal ao longo da obra.

¹⁴ O termo italiano *Bocca Chiusa* significa *boca fechada* e consiste em uma emissão na qual o cantor canta melodias reconhecíveis com a boca fechada utilizando-se das ressonâncias faciais.

Figura 4 – Fragmento da peça *Aurora* mostrando quatro emissões vocais requeridas pelo compositor (FELÍCIO, 2018).

The image shows a musical score for the piece *Aurora*. It consists of two staves of music. The first staff has the lyrics "a ve lha lou ça" and "lou ça m". The second staff has the lyrics "A a ca ir A A a ca ir U A a ve lha lou ça a ca ir". There are four red arrows pointing to specific notes in the score, each with a label: "voz sussurrada" (pointing to the first note of the first staff), "voz cantada" (pointing to the first note of the second staff), "voz falada" (pointing to the first note of the third staff), and "bocca chiusa" (pointing to the first note of the fourth staff). There are also other annotations: "3" above the first two notes of the first staff, "[chiusa]" above the first note of the second staff, "corte brusco" above the first note of the third staff, and "[chiusa]" above the first note of the fourth staff. Dynamics markings include *p*, *f*, *mf*, and *sf*.

Uma questão técnica importantíssima a ser destaca foi o processo de escolha de que tipo de emissão vocal seria usado nos trechos melódicos da peça. Em comum acordo com o compositor, optou-se por uma voz mais “branca”, ou seja, uma emissão mais próxima da usada por cantores populares do que da usada por cantores líricos. Neste momento, o contato direto com o compositor foi essencial para esta escolha interpretativa. Isto porque, ao me dizer que pretendia obter nos trechos melódicos da linha da voz uma sonoridade mais “limpa” devido à sutileza do texto, demonstrei como soaria tais trechos com uma “voz operística” e depois com uma “voz popular”¹⁵. O compositor pôde optar assim pela sonoridade da “voz popular” por entendê-la como mais adequada para a obra.

O primeiro encontro da voz com outro instrumento acontece no 2º movimento da peça *Aurora*, que foi composto para voz e flauta. Aqui, uma das dificuldades encontradas foi me libertar da referência da tonalidade e do apoio harmônico com os quais estava habituado.

A condição de cantar uma peça atonal com um instrumento melódico trouxe inseguranças de afinação. Os saltos intervalares da linha vocal não trouxeram problemas neste aspecto durante o estudo individual em casa. Porém, durante os ensaios com a flauta, surgiram momentos de insegurança com a afinação por alguns motivos: a alternância entre diferentes tipos de emissão vocal fazia com que se

¹⁵ Considera-se aqui *voz popular* como uma emissão vocal com a laringe posicionada no pescoço na posição próxima à da fala enquanto a *voz operística* seria uma emissão vocal com a laringe mais baixa no pescoço. A *voz popular*, menos rica em harmônicos, tem uma sonoridade mais próxima à fala comum, enquanto a *voz operística* tem uma sonoridade mais encorpada devido ao uso da chamada cobertura vocal.

perdesse a noção da altura da última nota cantada. Este estado de coisa dificultava a memorização da próxima nota, a melodia atonal executada na flauta complicava a memorização da última nota cantada; mesmo quando a noção de afinação estava segura, alguma irregularidade no pulso por parte da flauta desvirtuava tal noção, tirando a referência de altura. Abaixo, um fragmento do segundo movimento, no qual é possível perceber todas estas questões apontadas:

Figura 5 – Fragmento do 2º movimento da peça *Aurora* no qual estão expostos fatores que foram dificultadores na sua interpretação (FELÍCIO, 2018).

The image displays a musical score for the second movement of the piece *Aurora*. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-4) features a vocal line (Bar.) and a flute line (Fl.). The vocal line has notes E, E, O, O with dynamic markings *p* and *mp*. The flute line has dynamic markings *mp*, *p*, and *mp*. Annotations in red include "Morphing entre vogais ê e ô" at the top, "voz sussurrada" on the vocal line, and "voz sussurrada" on the flute line. The second system (measures 5-8) shows the vocal line with lyrics "es pe_ ro che_ gar es pe ro che gar" and the flute line. The vocal line has dynamic markings *mp* and *mp*. The flute line has dynamic markings *p*, *sfp*, and *pizz.*. Annotations in red include "voz sussurrada", "retorna trecho melódico", "voz falada", "voz sussurrada transita para trecho melódico", and "melodia atonal que antecede a entrada da voz dificulta a afinação para o cantor." The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 60$ and a section number "II".

Para solucionar a questão da afinação na peça *Aurora*, foram utilizadas duas estratégias: a) estudo da linha vocal em separado com metrônomo buscando memorizar bem a melodia – a ideia aqui foi não perder a noção da altura cantada na nota anterior; b) buscar na linha da flauta notas que servissem de apoio para a próxima nota a ser cantada.

Figura 6 – Fragmento da peça *Aurora* demonstrando notas da linha da flauta que servem de referência de afinação para o cantor (FELÍCIO, 2018).

Buscou-se cantar esse trecho falado e sussurrado mentalizando a nota D da linha da flauta. Isso facilitou a afinação no trecho cantado.

A nota C# na flauta serve de referência de afinação para o cantor.

Bar. *sonoro!*
es pe ro che gar a aa ro ra vo cê_ *mf*

Fl. *sfp* *f* *p*

A seguir, mais um trecho da peça *Aurora*, no qual destaco como foi resolvida a insegurança de afinação em trechos nos quais a melodia da flauta não pôde ser referência para o canto.

Figura 7 – Fragmento da peça *Aurora* no qual são destacados trechos das peças nos quais a melodia da flauta não serve de referência para o canto (FELÍCIO, 2018).

Usei a nota F destacada como referência para afinar a nota C, 4 compassos a frente.

Aqui o cantor sai de emissão sussurrada e precisa cantar um intervalo de 4ª aumentada em relação à nota da flauta

Bar. *p* *mp* *p*
E E O O E Ss

Fl. *mp* *p* *mp* *p*

Bar. *mp*
es pe_ ro che_ gar es pe ro che gar

Fl. *p* *sfp* *pizz.*

No 3º movimento, com a entrada do piano surge um componente desafiador que nos dois primeiros movimentos não se apresentou: a sincronia entre os intérpretes.

Trechos livres e principalmente melodias que são uma tentação ao *rubato* criam uma tendência de desencontro entre os intérpretes.

Figura 8 – Fragmento da peça *Aurora* no qual são destacados trechos que podem gerar desencontro de pulso na peça (FELÍCIO, 2018).

The image shows a musical score for three instruments: Baritone (Bar.), Flute (Fl.), and Piano (Pno.).

- Bar.:** A single staff with a few notes and rests.
- Fl.:** A staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a long, sustained melodic line. A red arrow points to a note in the triplet with the annotation: "Gesto da flauta que antecede a entrada A do canto traz ao cantor uma sensação de instabilidade no pulso".
- Pno.:** A grand staff with a section marked "desacelerar até parar" (decelerate until stop) and another section marked "pizz. [damp variation]" (pizzicato [damp variation]). Two red arrows point to the "pizz." section with the annotation: "Trecho improvisado no piano traz a mesma sensação de instabilidade no pulso."

Por fim, cabe mencionar que a passagem de um movimento para o outro na peça *Aurora* não é complexa, podendo ser combinada entre os intérpretes envolvidos sem maiores problemas.

Figura 9 – Fragmento da peça *Aurora* no qual são destacadas passagens dos movimentos 1 e 2 da peça (FELÍCIO, 2018).

The image shows a musical score for three instruments: Baritone (Bar.), Flute (Fl.), and Piano (Pno.).

- Bar.:** A staff with lyrics: "A a ca ir A A a ca ir U A a ve lha lou ça a ca ir". Dynamics include *p*, *sf*, *p*, *mf*, *p*, and *mf*. A red arrow points to the end of the first phrase with the annotation: "O primeiro movimento termina com o cantor falando a expressão 'A cair'".
- Fl.:** A staff with lyrics: "E E O O E Ss". Dynamics include *mp*, *p*, *mp*, and *p*. A red arrow points to the start of the second phrase with the annotation: "O segundo movimento começa na flauta sem maiores problemas de sincronia com o primeiro movimento."
- Pno.:** A grand staff with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and a first movement section marked with a '1'.

Figura 10 – Vídeo com a gravação da peça *Aurora*.¹⁶



Neste capítulo, portanto, foram expostos os modos de interação entre compositores e intérpretes no fazer musical; foi também relatada a minha visão como intérprete sobre a colaboração na criação da peça *Aurora* do compositor Rafael Felício. Como participante ativo no processo colaborativo, afirmo que a experiência de um contato direto com o compositor foi benéfica para interpretação da obra nos seguintes aspectos: facilitou a compreensão da notação musical, minimizou possíveis incompreensões quanto ao comportamento interpretativo aspirado pelo compositor e possibilitou experimentações quanto às ações vocais contidas na peça. A possibilidade de dialogar com o compositor contribuiu para criação de uma peça exequível do ponto de vista vocal. No entanto, é necessário registrar que, tecnicamente, a linguagem da música contemporânea exigiu adaptações em comportamentos vocais adquiridos em um treinamento voltado ao chamado canto lírico tradicional. O controle respiratório precisou ser repensado em gestos como sussurro, por exemplo, e foi utilizada, a pedido do compositor, uma emissão vocal menos coberta que remetesse mais ao canto popular. A visão do compositor sobre o processo criativo da peça será exposta na seção a seguir, através de entrevista semiestruturada.

¹⁶ No anexo deste trabalho, foram disponibilizados, como sugestão de audição para profissionais da voz interessados no repertório vocal contemporâneo, exemplos de recursos vocais e obras significativas no cenário vocal da contemporaneidade. Algumas imagens disponibilizadas no corpo do trabalho carregam um *link* direto para um vídeo com a obra citada. Basta clicar na imagem para acessar o vídeo.

ENTREVISTA COM O COMPOSITOR RAFAEL FELÍCIO E COM O INTÉRPRETE ELÁDIO PEREZ

MOTIVAÇÃO

Esta seção surge como um complemento dos Capítulos 1 e 2. O Capítulo 1 apresentou uma discussão sobre os recursos vocais utilizados em obras contemporâneas de compositores como Luciano Berio, Arnold Schönberg, György Ligeti e John Cage. Ali, buscou-se desvendar a maneira como estes compositores lidavam com a vocalidade em suas obras. No intuito de ouvir o outro agente no processo de materialização das obras musicais, entendeu-se que entrevistar um cantor com larga experiência na interpretação do repertório vocal contemporâneo poderia enriquecer este livro, pois traria a perspectiva do intérprete frente ao repertório vocal contemporâneo. Já o Capítulo 2 apresentou o áudio da obra *Aurora* e a visão do cantor sobre processo colaborativo entre intérprete e compositor na criação desta. Assim, com o intuito de explicitar o processo criativo que o compositor utilizou em sua criação, decidiu-se por entrevistá-lo.

COLETA DE DADOS

A entrevista é “um encontro de duas pessoas, a fim de que uma delas obtenha informações a respeito de determinado assunto, mediante uma conversação de natureza profissional” (LAKATOS; MARCONI, 2001, p. 195 *apud* CAMPOS, 2007, p. 93). As entrevistas permitiram a extração de dados qualitativos a respeito do processo criativo na concepção da peça *Aurora* (entrevista com o compositor), e dos desafios que o repertório contemporâneo apresenta ao cantor (entrevista com o intérprete Eládio Perez). As duas entrevistas foram realizadas com a câmera Canon 60D, em locais definidos pelos entrevistados (a residência do compositor e o local de trabalho do intérprete). Cada uma das entrevistas teve duração aproximada de trinta minutos.

As entrevistas semiestruturadas foram organizadas através de roteiros que serão apresentados na discussão dos dados. Os entrevistados foram esclarecidos sobre a finalidade do uso dos dados coletados nas entrevistas e consentiram em ceder os áudios e as imagens para uso nesta pesquisa sem ocultação das identidades. Os termos de consentimento estão disponibilizados no anexo livro.

SUJEITOS DE PESQUISA

A saber, os entrevistados neste livro foram o compositor Rafael Felício e o intérprete Eládio Pérez.

Rafael Felício¹⁷: Iniciou seus estudos em violão clássico no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. Estudou violão popular, arranjo e improvisação com o professor Celso Moreira. Estuda composição na Universidade Federal de Minas Gerais com Rogério Vasconcelos, Eduardo Campolina, Oílham Lana e João Pedro Oliveira. Tem trabalhado com composição de obras instrumentais e eletroacústicas. Participou de cursos de composição e residência com compositores como Edgar Alandia e Roberto Victório. Trabalha atualmente como compositor e regente do Ensemble Libertas, que se dedica à prática de música contemporânea.

Eládio Perez¹⁸: Nascido em Assunção, Paraguai, Eládio Perez-Gonzalez iniciou nessa cidade os estudos musicais. Mudou-se para o Brasil em 1947, tendo estudado em São Paulo, cidade em que desenvolveu grande parte de sua vida profissional como músico e professor. Sua formação musical, vocal e teatral foi aprimorada nos EUA, Alemanha e França, países em que atuou como solista em recitais e concertos com orquestra. Gravou para a BBC de Londres e em Paris com a pianista Fany Solter. Recebeu na França os prêmios ORTF (1962) e Arts et Lettres-Excellence (1965) do Concours International d'Interprétation de la Mélodie Française. Participa de eventos que divulgam a música de nosso tempo, tanto no Brasil quanto no exterior. Foi protagonista de óperas de Jorge Antunes, Ernst Mahle, Rufo Herrera e Tim Rescala. É autor do livro "Iniciação à Técnica Vocal", em que expõe sua experiência como professor em cursos de canto e de técnica vocal para regentes de coro,

¹⁷ FELÍCIO, Rafael. **Voz na contemporaneidade: O cantor frente aos desafios do repertório contemporâneo.** Entrevista concedida a Régis de Carvalho para Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, 20 Mar. 2018.

¹⁸ PÉREZ, Eládio. **Voz na contemporaneidade: o cantor frente aos desafios do repertório contemporâneo.** Entrevista concedida à Régis de Carvalho para Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, 20 Mar. 2018.

atores e outros profissionais da voz. Reside no Rio de Janeiro. Em Belo Horizonte, ministra cursos na Fundação de Educação Artística. Desde os Festivais de Inverno das décadas de 1970 e 1980, e dos Encontros de Compositores e Intérpretes Latino-americanos, é responsável por ações de difusão da música brasileira e latino-americana e de incentivo aos jovens compositores, mantendo também atividade intensa de duo com a pianista Berenice Menegale. Interpretou o Lanto em Paris, sob a regência de Daniel Chabrun, em São Paulo, e no Rio de Janeiro com Henrique Morelenbaum.

DISCUSSÃO DOS DADOS

1) Entrevista com o compositor Rafael Felício

A transcrição da entrevista encontra-se no anexo deste livro (QR CODE). A gravação com a entrevista na íntegra está disponível abaixo:

Figura 11 – Vídeo da entrevista com o compositor Rafael Felício.



O roteiro da entrevista com o compositor Rafael Felício foi organizado de forma a compreender como ele desenvolveu a peça *Aurora* a partir de elementos musicais específicos como:

ESTRUTURAÇÃO DA PEÇA

Sobre a estruturação da peça, o primeiro aspecto fundamental foi determinar a duração estimada pretendida. Algo em torno de cinco, seis minutos. A obra não deveria ser nem uma obra grande nem uma miniatura. A partir disso eu busquei um texto e esse texto foi um outro grande norte para estruturar a peça. Decidi que esta obra teria três movimentos e cada movimento possuiria uma instrumentação diferente. Assim, consegui dar uma forma final para obra *Aurora*. (FELÍCIO, 2018, Informação pessoal)

INSTRUMENTAÇÃO

Essa instrumentação especificamente, foi pensada da seguinte forma: voz, flauta e piano. Um dos critérios para escolha deste formato foi a disponibilidade de instrumentistas que nós conhecíamos e que estavam envolvidos também em projetos de música contemporânea. Quanto à divisão [um movimento de voz solo, um movimento com voz e flauta e depois um movimento de voz, flauta e piano] veio a partir da ideia de um crescendo para a obra como um todo numa duração global. Assim, esse crescendo ocorre também na instrumentação da obra que começa com um instrumento, depois vem o duo e por fim o trio. (FELÍCIO, 2018, Informação pessoal)

UTILIZAÇÃO DOS RECURSOS VOCAIS

Quanto aos recursos vocais, eu pensei em organizá-los da seguinte maneira: Carregar com um pouco mais de informação a primeira peça, que seria um movimento para voz solo, ou seja, entregar nesse movimento uma peça mais virtuosística, na qual o cantor em ato solo se utiliza de mais recursos vocais. No primeiro movimento há uma variedade e dinâmica maior no que tange os recursos vocais. E pouco a pouco, cada vez mais aparece a presença da voz cantada, aquela voz de peito, aquela voz da música popular e cada vez menos esses recursos timbrísticos de voz mais incomuns. (FELÍCIO, 2018, Informação pessoal)

TEXTO: OS HAICAIS

A escolha dos haicais, especificamente, foi porque eu precisava de um texto mais curto. Os haicais, no momento, estavam muito presentes na minha vida. Estava lendo vários haicais e estudando sobre esse assunto, e quando resolvi ir por essa direção resolvi escrever meus próprios haicais. Foi muito interessante e desafiador e até mesmo um exercício de composição. (FELÍCIO, 2018, Informação pessoal)

RAZÃO PARA O USO DE VOZ FALADA, VOZ SUSSURRADA

Eu esperava criar linhas de tensões na peça. Por exemplo, no primeiro movimento que a gente tem uma alternância grande entre voz cantada, voz falada e sussurro a ideia era de carregar a peça com muita tensão. Como acontece com o próprio texto o próprio haicai dessa peça sugere. É um haicai um pouco mais tenso. Então, a ideia era essa, utilizar vários recursos vocais ali para criar uma tensão maior. E em momentos que eu tenho uma estabilidade de recursos vocais maior, estou usando menos recursos diferentes, a ideia de que a peça fique um pouco mais fluida, um pouco mais inteligível, também por conta de uma questão criativa que eu tive para aquele movimento. (FELÍCIO, 2018, Informação pessoal)

OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Rafael Felício também falou sobre os desafios que sua peça poderia oferecer aos cantores. O compositor afirmou que, para o cantor, o maior desafio ao interpretar a peça *Aurora* seria ligar as frases com as emissões não usuais (que ele classificou como “técnicas expandidas”, em alusão às emissões vocais chamadas de voz sussurrada, voz falada, voz expirada, voz aspirada), dando uma unidade musical à obra. Quanto aos desafios encontrados ao compor uma obra vocal contemporânea, o compositor afirmou:

Eu acho que o primeiro desafio, na verdade, talvez o grande desafio seja essa busca por novos timbres na voz. Encontrar caminhos sonoros interessantes para voz que é um instrumento super rico. Esta peça me estimulou a ter muita pesquisa de repertório. Buscar referência em grandes obras no século XX para entender um pouco melhor dessas técnicas vocais e trazer isso para o meu universo e tentar achar a minha saída. A minha solução para criar algo interessante. Eu acho que o principal é isso. Buscar um som que me interessasse, um timbre que me interessasse, soluções técnicas para voz que me interessassem para que eu conseguisse compor uma música minha. (FELÍCIO, 2018, Informação pessoal)

Por fim, quanto à emissão vocal nos trechos cantados da peça *Aurora*, o compositor afirmou que esperava uma voz que remetesse mais à sonoridade do canto popular do que à sonoridade do canto erudito. Rafael mencionou que uma voz menos impostada garantiria maior inteligibilidade ao texto.

2) Entrevista com o intérprete Eládio Perez

A transcrição da entrevista encontra-se no anexo deste trabalho (QR CODE). A gravação com a entrevista na íntegra está disponível abaixo:

Figura 12 – Vídeo – Entrevista com o intérprete Eládio Perez.



A entrevista com o intérprete Eládio Perez, por iniciativa dele, não se organizou no padrão pergunta-resposta. O entrevistado optou por conhecer com

antecedência os temas que seriam abordados e discorrer livremente sobre eles. No entanto, para facilitar a discussão dos dados coletados, decidiu-se organizar as falas do entrevistado em tópicos, de acordo com os temas abordados.

POR QUE SE DEDICAR AO REPERTÓRIO VOCAL CONTEMPORÂNEO?

Todo ano havia uma reunião de compositores e intérpretes de música contemporânea. Era o meu primeiro contato na Europa com esse tipo de música. Mas antes disso eu já tinha feito muitas primeiras audições em São Paulo com obras do compositor Lacerda, por exemplo. E tinha estudado também outros autores. Mas o primeiro contato com esse tipo de música, inclusive porque na ocasião no ano de 61 veio também ao Brasil uma cantora que era mulher do Luciano Berio. Esta cantora era uma especialista em música contemporânea..O que era música contemporânea? Era, em primeiro lugar, um tipo de composição que não era escrava da tonalidade. Esta cantora fazia uma série de combinações e de sons, também diferentes da ópera comum ou dos lieder de Schubert ou Hugo Wolf. Então eu fui assistir a Cathy Berberian, a cantora a qual me refiro. Então eu vi que essa senhora fazia a música tradicional perfeitamente. E fazia também a música contemporânea, a música moderna, sem se prejudicar. Ou seja, a autoproteção na emissão estava sempre presente. Para mim isso era novidade. Me interessa muito isso. Então prestei uma atenção enorme em como essa senhora fazia o que fazia. (PÉREZ, 2018, Informação pessoal)

QUAIS OS DESAFIOS ESTE REPERTÓRIO APRESENTA AO CANTOR?

Justamente o fato de você produzir ruídos, barulhos, intervalos extremamente complexos, por exemplo em Schönberg, você utiliza intervalos desusados na música tradicional. Entretanto, em “Cosi Fan Tutte”, por exemplo, uma ópera de Mozart, a cantora faz um intervalo de uma décima. Então eu treinaria a minha laringe para executar tais ações. Por exemplo, um barítono como eu, teoricamente tem como nota mais grave na música habitual o Lá(A) grave. Mas eu treino então para fazer por exemplo duas oitavas agora. Até duas oitavas e uma terça. Então isso exige um treinamento específico. Mas são coisas que você encontra em Schönberg ou em outros compositores modernos também de qualquer nacionalidade. Na música contemporânea percebi que era importantíssimo adquirir uma propriocepção porque como você faz aquilo que você faz tende orientar o teu processo. Esse processo na música com ruídos e sons separados, no caso do cantor, deve se caracterizar por uma produção de sons dentro da boca. (PÉREZ, 2018, Informação pessoal)

COMO CONSTRUIR O PROCESSO INTERPRETATIVO DE UMA OBRA INÉDITA?

Bom, em primeiro lugar, se você tiver um texto e o texto é sempre a origem da composição na música vocal, se tiver um texto, eu vou ver de que maneira o compositor abordou o texto. Então, evidentemente, melodicamente, como ele abordou e os efeitos expressivos que ele quer sempre baseado no texto. [E nos casos de peças que não são textuais?] [...] Então você aceita e realiza a proposta de acordo com a tua compreensão da proposta dele [do compositor]. (PÉREZ, 2018, Informação pessoal)

O QUE VOCÊ ENTENDE POR TÉCNICA ESTENDIDA PARA A VOZ

Toda sonoridade que foge aos padrões da música tradicional. (PÉREZ, 2018, Informação pessoal)

POR QUE AS UNIVERSIDADES E CONSERVATÓRIOS DE MÚSICA NÃO INCORPORARAM A MÚSICA VOCAL CONTEMPORÂNEA NOS PROGRAMAS DE ENSINO?

Em primeiro lugar é necessário lembrar que os professores de canto precisam conhecer e praticar essa música contemporânea. Se não fazem isso, para eles música será o tipo de música anterior. Até Debussy ou na França, Fauré, ou mesmo Mahler na música alemã. Então os professores não têm esse contato, ele não vai poder suscitar no aluno dele o interesse por esse tipo de música. (PÉREZ, 2018, Informação pessoal)

OUTRAS CONSIDERAÇÕES

A entrevista com o intérprete Eládio Perez é por si só uma rica fonte de pesquisa para os cantores interessados no repertório vocal contemporâneo. O cantor, que se dedica à música contemporânea há décadas, fala da importância do elemento “texto” na construção do processo interpretativo em obras da contemporaneidade e cita o termo “autoproteção” como um comportamento que o cantor deve assumir para poder executar ações como gritos, sussurros e emissão em voz sussurrada sem prejudicar sua saúde vocal. Eládio aponta o baixo interesse por parte dos professores de canto em conhecer e praticar este tipo de repertório como um dos empecilhos para que essa música seja mais disseminada e define o termo “técnicas estendidas para a voz” como formas de emissão vocal não utilizadas

na música clássico-romântica. De forma geral, foi possível através desta entrevista perceber que a música vocal contemporânea requer do cantor certo espírito aventureiro, já que não há um padrão interpretativo nem ideais de emissão vocal que sirvam de referência fixa na interpretação deste tipo de repertório.

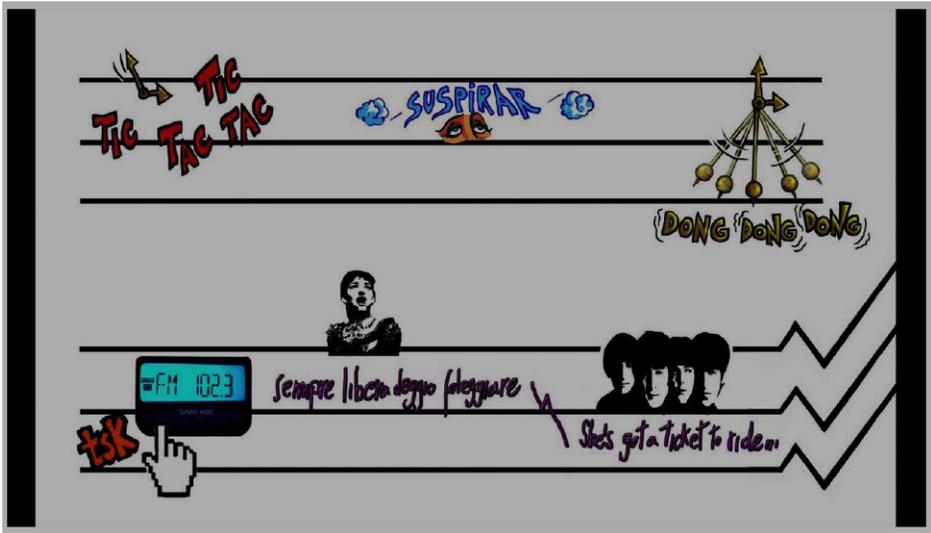
CAPÍTULO 3

CATALÓGO AUDIOVISUAL DE TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA VOZ: EM DIREÇÃO À CONSTRUÇÃO DE ESCOLHAS INTERPRETATIVAS

3.1 POR QUE UM CATÁLOGO

Para ter contato com o repertório vocal da contemporaneidade a partir de uma dimensão prática, ingressei no grupo *Ateliê C*, que é vinculado à Universidade do Estado de Minas Gerais e se dedica ao repertório contemporâneo de concerto. Dentre as obras estudadas, duas delas me chamaram a atenção por exigirem do cantor um elevado grau de criatividade e poder de improviso na construção da interpretação. São elas: *Stripsody*, de Cathy Berberian, e *Aria*, de John Cage. Abaixo um fragmento da peça *Stripsody*:

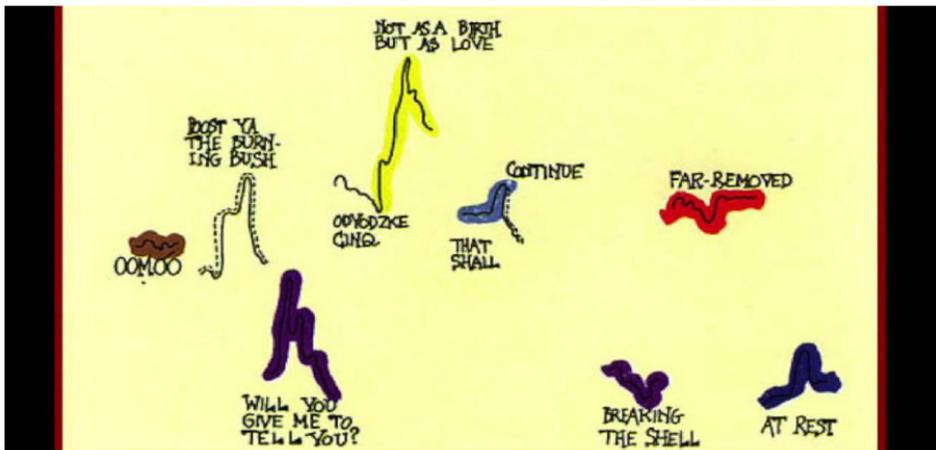
Figura 13 – Fragmento da peça *Stripsody* de Cathy Berberian (BERBERIAN, 1966). Fonte: Arquivo aberto digital.



Em *Stripsody*, o intérprete deve se passar por um rádio, sonorizar um relógio e emitir onomatopeias típicas de histórias em quadrinhos. Na obra *Aria*, de John Cage,

como já mencionado, o cantor deve escolher dez estilos de cantar e emitir ruídos “não musicais”. A seguir, um fragmento desta obra.

Figura 14 – Fragmento da peça *Aria* de John Cage (CAGE, 1960). Fonte: Arquivo aberto digital.



Diante de peças como estas citadas, o cantor precisa dominar um amplo leque de recursos vocais para elaborar suas escolhas interpretativas. É, portanto, no sentido de deixar algum tipo de referência para os cantores e profissionais da voz que recorrerem a este livro que se decidiu elaborar um catálogo audiovisual de técnicas estendidas para a voz. Aqui não há a pretensão de se apresentar um método de canto, mas oferecer um material que possa servir como um “start” para que cantores com pouca experiência no repertório vocal contemporâneo, com sua criatividade, criem depois seu próprio cardápio de gestos vocais.

3.2 O RECORTE E OS CRITÉRIOS DE CATEGORIZAÇÃO

O catálogo audiovisual de técnicas estendidas para a voz tem como recorte obras abordadas neste livro, nos Capítulos 1 e 2. As técnicas catalogadas e as respectivas obras que serviram como fonte são:

Quadro 3 – Quadro com as técnicas estendidas catalogadas nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schönberg.

Compositor	Obra	Técnicas estendidas apuradas
Berio	<i>A-Ronne</i>	Sons mastigados, inspiração e expiração entre os dentes, voz suspirada, canto tradicional lírico, assvio e emissão com boca fechada.

Compositor	Obra	Técnicas estendidas apuradas
Berio	<i>Sequenza III</i>	Rajadas de riso para serem utilizadas com qualquer vogal de livre escolha; estalos de boca, tosse; boca fechada; tom de respiração quase sussurrada; inspirando ofegante; trêmulo dental ou de mandíbula; vibrar a língua contra o lábio superior (ação escondida por uma das mãos).
Berio	<i>Thema</i> (<i>Omaggio a Joyce</i>)	Voz Falada.
Ligeti	<i>Aventures</i>	Sílabas sem sentido semântico, ofegâncias, risadas, sons guturais, glossolalia, <i>morphings</i> , rajadas de riso para serem utilizadas com qualquer vogal de livre escolha; estalos de boca, tosse; boca fechada; tom de respiração quase sussurrada; inspirando ofegante; trêmulo dental ou de mandíbula; vibrar a língua contra o lábio superior (ação escondida por uma das mãos).
Cage	<i>Aria</i>	Estilos de cantar, som de pedal; assvio de pássaro; <i>snap, snap</i> com os dedos; <i>clap</i> ; latido; inalação dolorosa; expiração apaziguada; buzina de desdém; estalos de língua; exclamação de nojo; “ugh” (sugerindo a emissão dos índios americanos); exclamação de raiva; grito como se tivesse visto um rato; risada; expressão de prazer sexual.
Schönberg	<i>Pierrot Lunaire</i>	<i>Sprechstimme.</i>
Schönberg	<i>A Survivor from Warsaw</i>	Narração.

As técnicas catalogadas foram organizadas em 4 categorias:

Quadro 4 – Quadro com as especificações das categorias de classificação das técnicas estendidas para a voz catalogadas neste livro.

Gesto vocal melódico	Ação vocal capaz de reproduzir sequência melódica. Ex: assovio, <i>bocca chiusa</i> , <i>overtones</i> .
Condução textual	Maneiras de conduzir a mensagem textual. Ex: Voz narrada, voz falada, voz sussurrada, voz cantada, <i>Sprechstimme</i> .
Gesto vocal não melódico	Ação vocal que não reproduz sequência melódica. Ex: Grito, riso, choro, tosse.
Estilos de cantar (termo Cageano)	Maneiras de impostação que remeta a um cantor, um gênero musical ou uma técnica específica. Ex: Voz de canto popular, falsete, <i>drives</i> , voz mista, voz operística.

Dentro das categorias criadas, as técnicas estendidas selecionadas para o catálogo audiovisual foram assim dispostas:

Quadro 5 – Técnicas estendidas contidas no catálogo audiovisual apresentado.

Categoria	Técnica estendida para voz
Gesto vocal melódico	Voz cantada, assovio, <i>bocca chiusa</i> , sons polifônicos, vibração de lábios, vibração de língua.
Condução textual	Voz narrada, voz sussurrada, voz gritada, voz falada, voz cantada, <i>Sprechstimme</i> , voz recitada, voz cochichada.
Gesto vocal não melódico	Sons mastigados, inspiração entre os dentes, suspiro, riso, estalo de boca, tosse, expiração, ofegância, vibração de dentes, glossolalia, <i>morphings</i> , imitação de sonoridades dos animais, inalação, expressão de raiva, Expressão de prazer sexual.
Estilos de cantar (termo Cageano)	Voz operística, voz popular, falsete, <i>drives</i> .

Abaixo, o catálogo audiovisual de técnicas estendidas para a voz:

Figura 15 – Catálogo audiovisual de técnicas estendidas para a voz.



CONSIDERAÇÃO FINAIS

Pode-se dizer que a música vocal contemporânea de concerto apresenta inúmeros desafios aos cantores. Cita-se aqui a lida com técnicas vocais não usuais, a relação com obras inéditas, a necessidade de alto nível de criatividade para a construção da interpretação, a notação musical quase personalizada de um compositor para o outro, a necessidade de desconstrução de um ideal de emissão vocal e do que se considera como um “cantar bonito”, o encontro com os meios tecnológicos, como a eletrônica, o desapego ao apoio harmônico de longa data do piano, desconhecimento do repertório existente, e a lida com melodias que fogem da tonalidade, dentre vários outros. A seguir, um aprofundamento em cada um desses desafios.

Lidar com as aqui chamadas *técnicas estendidas para voz* é uma demanda do repertório contemporâneo. Cabe adiantar que as possibilidades são infinitas. Embora algumas destas técnicas sejam de conhecimento da maior parte dos cantores (*bocca chiusa*, vibração de lábios, vibração de língua, sussurro, grito, cochicho, dentre outras), usar tais técnicas como uma expressão artística, dentro de uma obra musical, gera implicações diferentes de utilizá-las em situações do cotidiano ou até mesmo durante o treinamento vocal. Cabe mencionar também que várias outras técnicas vocais que não são a base do treinamento dos cantores são de domínio recomendável. Cita-se, por exemplo, a narração, a voz falada, os ruídos como estalar de língua, o ranger de dentes, o assovio, e os mencionados *estilos de cantar*, termo usado por John Cage que aqui foi apropriado para se referir aos modos de cantar característicos de: um gênero musical (voz de *jazz*, voz operística, voz de cantor popular), uma técnica vocal específica (*drives*, sons multifônicos, *belting*), formas de conduzir a melodia (voz de coloratura, voz em *legato*, voz em *staccato*), voz peculiar de um cantor ou personagem (voz de zumbi, voz de Elis Regina, voz de

Renato Russo). Assim, para prática deste repertório, o cantor deve criar sua própria paleta de técnicas vocais.

A relação com obras inéditas é outra situação com a qual o cantor interessado na música de concerto da contemporaneidade vai se deparar. É comum que os grupos de música contemporânea encomendem obras a compositores vivos, e nesse caso o cantor vai trabalhar com uma peça que nunca foi interpretada antes. Imprimir uma identidade vocal e às vezes até intervir na linha do canto, seja com adaptações de ações vocais escritas ou inserção de texto, são comportamentos comuns. Uma sugestão simples para esses casos: siga o fluxo. Recorra à sua musicalidade e se permita experimentar. Aqui aborda-se outro desafio anteriormente mencionado que é a necessidade de um alto grau de criatividade para interpretar certas obras vocais contemporâneas. Talvez para este caso a sugestão seja pensar fora da caixinha. Os cantores devem ter em mente que cada período histórico é marcado por um pensamento composicional e interpretativo que dá forma à sonoridade daquela época. Assim, é preciso conhecer o que os compositores da contemporaneidade esperam ouvir e com qual material sonoro eles trabalham. A partir daí, o cantor só precisará se sentir livre para mergulhar no universo sonoro da música contemporânea. O céu é o limite para as possibilidades de uso da voz neste caso.

A notação musical pode, a princípio, causar estranheza aos cantores que olharem uma partitura contemporânea. Mas calma. Os compositores não são tão sádicos assim e deixam bulas ou guias com instruções de interpretação. É lógico que a simbologia usada, por não ser às vezes a ensinada no ensino formal de música, trará um desconforto inicial, mas nada que não vá passando à medida que o cantor vá se familiarizando com esta escrita. É tudo questão de prática.

Outra questão que logo será superada com a prática do repertório contemporâneo é o habitual apoio harmônico do piano. De fato, neste ponto o cantor deve-se deixar levar para uma outra dimensão. Acostumar-se a cantar *a capella*, com instrumentos melódicos, com ruídos de toda natureza será necessário. De novo, é tudo questão de prática. Cantar em companhia dos meios eletrônicos também faz parte desse universo. Também não é nada preocupante, basta ser curioso e aceitar ouvir sua voz distorcida ou subvertida. Aqui é uma questão, novamente, de absorver a proposta dos compositores. Dissonâncias não são assustadoras. Pense nelas como primas-irmãs das consonâncias.

Estes desafios citados (embora se reconheça ser essa apenas uma percepção puramente pessoal embasada pela experiência de cantar música contemporânea nos últimos dois anos) não parecem ser distintos dos desafios enfrentados por um músico que se disponha a trabalhar com qualquer outra forma de expressão musical. De modo geral, acredita-se ser recomendável aos intérpretes que conheçam o contexto histórico e social nos quais a obra está inserida, as motivações do pensamento composicional vigente, as técnicas requisitadas, os compositores considerados significantes no período e o conceito de sonoridade “ideal” aspirada. Com a música vocal contemporânea não é diferente. Porém, é preciso lembrar que, na história da humanidade, muitos foram os momentos em que o ser humano se viu entre a segurança da manutenção do *status quo* e os riscos que novas descobertas apresentam. Talvez a música vocal contemporânea, neste sentido, só precise ser “descoberta” e experimentada, esperando por cantores com espírito aventureiro e coragem para se lançar neste terreno pouco desbravado.

Por fim, aponta-se aqui dois desafios que podem ser considerados lacunas dentro da produção de música vocal contemporânea. Boa parte do repertório acaba nas estantes dos compositores, já que muitas dessas peças são estreadas em eventos pontuais e depois não voltam a ser interpretadas. Só nos Encontros Latino-americanos de música contemporânea realizados na década de 1980 em Minas Gerais, Lovaglio (2010) catalogou 52 obras para voz que foram estreadas e não se sabe ao certo o paradeiro deste material. Provavelmente, muitas outras obras vocais contemporâneas estão por aí esperando ser desveladas. Não foi encontrado também na literatura consultada material que proponha estratégias de ensino para a música vocal contemporânea. Acredita-se que preencher essas duas lacunas poderia contribuir para a consolidação de um núcleo de conhecimento sobre a vocalidade contemporânea na música de concerto.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**, p. 16-24, 2000.

BERBERIAN, Cathy. **Stripsody**. Leipzig: Ed. Peters, 1966.

BERIO, Luciano. **Thema (Omaggio a Joyce)**, voz e tape. 1958. Imagem digital.

BERIO, Luciano. **Laborintus II**, 1965. Arquivo digital.

BERIO, Luciano. **Sequenza III**, para voz feminina. Editada pela Universal Edition. London, 1968. UE 13723. ISMN M-008-03485-5.

BECKER, Susie. **A Voz Contemporânea**. 2008. 213f. Dissertação (Mestrado Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CAGE, John. **Aria** (1958). Los Angeles: Henmar Press, 1960. Partitura.

CAMPOS, Paulo Henrique. **O Impacto da Técnica Alexander na Prática do Canto**: Um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação. 2007. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais.

CENTRO STUDI LUCIANO BERIO. Via di San Vito, 22, Direção: Talia Pecker Berio, **Website institucional**. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org>. Acesso em: 16 Jul, 2017.

CROCE, Benedetto. **Estetica como scienza dell'espressione e linguistica generale**. 8.ed. rev. Bari: Laterza, 1945.

COSTA, Mirna Azevedo. Gilberto Mendes Em Busca do Não-Objeto: Possíveis Diálogos. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, v. 2, n. 4, p. 81-95, 2013.

DROTT, E. Ligeti in Fluxus. **The Journal of Musicology**. Vol. 21, n 2. Pg. 201 - 204. 2004.

FELÍCIO, Rafael. **Aurora**, 2018. Arquivo digital. Partitura não publicada.

FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: PRESGRAVE, Fabio Soren (Coord.); MENDES, Jean Joubert Freitas; NODA, Luciana (Orgs.) **Ensaio sobre a música do século XX e XXI**: composição, performance e projetos colaborativos. [Recurso eletrônico]. Natal: EDUFRRN, 2016.

GUSMÃO, C. de S.; CAMPOS, Paulo H.; MAIA, Maria Emília O. O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. **Per Musi**, v. 20, p. 43-50, 2010.

GROVE, George et al. **Grove's dictionary of music and musicians**. 2010.

KOELLREUTTER, H. J. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. Porto Alegre: Movimento, 1.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. Pesquisa. **Técnica de pesquisa**, v. 3, p. 15-36, 1996.

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. **Música Contemporânea em Minas Gerais: os encontros de compositores latino-americanos em Belo Horizonte (1986-2002)**. 2010. 322f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

MABRY, Sharon. **Exploring twentieth-century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

MOZART, W. A. **Madamina, Il Catálogo é Questo, da ópera Don Giovanni**. 1787. Arquivo Digital.

RAY, Sônia. Colocações Compositor-Performer no Século XXI: uma Ideia de Trajetória e Algumas Perspectivas. MARTINELLI, Leonardo in: **Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos**. [Recurso eletrônico]. Coordenado por Fabio Soren Presgrave: Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. Natal: EDUFRN, 2013.

MARTINET, André. **Elementos da linguística geral**. 8 ed. Lisboa: Martins Fontes, 1978.

MEEHAN, Kate. **Not just a pretty voice: Cathy Berberian as collaborator, composer and creator**. Washington University in St. Louis, St. Louis, 2011.

MENDES, Dorian. **Versatilidade do intérprete contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras para voz e piano**. Rio de Janeiro. 2010. 158f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MENDES, Gilberto. **Uma odisseia musical: dos mares do Sul à elegância pop/art. déco**. Santos: Edusp, 1994.

MENEZES, Flo. **Luciano Berio: legado e atualidade**. São Paulo: SciELO-Editora UNESP, 2015.

MESTRINHO, Malú; RAY, Sônia. Brasília. Música de câmara brasileira contemporânea: a voz em formações sem piano. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), Anais..., p. 1039-1044, 2006.

MICHAELIS, Dicionário online. **Dicionário de português online**. Ed. Melhoramentos. 2009. "Disponível em": <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?typePag=sobre&languageText=portugues-portugues>. Acesso em: 24 maio 2016.

MORAIS, Augusto Alves. **A Colaboração Intérprete-Compositor na Elaboração da Obra "Uma Lágrima" De Arthur Rinaldi**. 2013. 45 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2013.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A Música Contemporânea em Belo Horizonte na Década de 80. **Cadernos do Colóquio**, v. 1, n. 1, 1999.

OLIVEIRA, Laiana Lopes de. **A escrita vocal nas obras Aventuras de György Ligeti, Agnus, e o King de Luciano Berio**. 2014. 229f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

OLIVEIRA, Levy. **Variações sobre um tema**. 2019. Arquivo digital.

PAREYSON, Luigi. **Estetica**; teoria della formatività. 5.ed. Milão: Tascabili Bompiani, 1991.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. **Revista Música Hodie**, v. 11, n. 2, 2012.

PENNY, Jean. **THE EXTENDED FLAUTIST**: Techniques, technologies and performer perceptions. 2009. Tese de Doutorado. Queensland Conservatorium Griffith University.

PEREZ, Luana Castro Alves. **“O que é fonologia?”**. Brasil Escola, 2018. Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/portugues/o-que-e-fonologia.htm>. Acesso em: 17 jul. 2018.

RADICCHI, Joanna Monteiro. **A Relação Entre Composição e Performance no Processo de Criação**: Um Estudo Sobre a Colaboração Entre Compositores e Intérpretes. 2013. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

RIGONATTO, Mariana. **“O que é Fonética?”**. Brasil Escola, 2018. Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/portugues/o-que-fonetica.htm>. Acesso em: 17 jul. 2018.

SANTIAGO, Patrícia Furst. Mapa e síntese do processo de pesquisa em performance e em pedagogia da performance musical. **Revista da ABEM**, v. 15, n. 17, 2014.

SCHÖENBERG, Arnold. **Pierrot Lunaire op. 21** (1912). Dover, Nova York: Aisthesis Verlag, 1994. Partitura.

SCHÖENBERG, Arnold. **A Survivor from Warsaw**, 1947. Arquivo digital.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Vozes Performáticas**: Dissolvendo Fronteiras. São Paulo. 2013. 13f. Projeto (Pesquisa de Pós-Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes (ECA). Universidade de São Paulo (USP).

SOUZA, Valdir Caires de. **A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para fagote**: Vitrais e Fantasia. São Paulo. 2012. 354f. Tese de Doutorado – Escola de Comunicações e Artes (ECA). Universidade de São Paulo (USP).

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os Cantos da Voz**: Entre o Ruído e o Silêncio. 1. ed. São Paulo: Annablume. 1999.

ZAMPRONHA, Edson. **Música Contemporânea... A música clássica do nosso tempo?** Portal Concertino, 2011. Disponível em: http://www.concertino.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2215:musica-contemporanea-a-musica-classica-de-nosso-tempo-01. Acesso em: 18 maio 2016.

ZILLE, José Antônio Baêta. **Orientações e Normas para escrita de trabalhos acadêmico-científico**. Belo Horizonte: Esmu – UEMG, 2016.

SOBRE O AUTOR

RÉGIS DE CARVALHO

Formado em música com habilitação em canto pelo curso técnico do Palácio das Artes - MG. Graduado em música (Licenciatura com habilitação em canto) pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2015). Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais. Desenvolve pesquisa sobre a prática e o ensino de canções contemporâneas no PPGM/UFRJ. Tem atuado como docente na área de música no ensino básico e no ensino superior (UFRJ/UEMG/UFT).