

ISSN 01037595



V. 30, n. 2, Jul./Dez. 2017

REVISTA **BRASILEIRA**
de Música

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MUSICOLOGIA DA VOZ





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 1-164, Jul./Dez. 2017

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 1-164, Jul./Dez. 2017

Programa de Pós-Graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Musicologia da Voz
Musicology of the Voice

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Roberto Leher: Reitor
Denise Fernandes Lopez Nascimento: Vice-reitora
Leila Rodrigues da Silva: Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli
Decana

ESCOLA DE MÚSICA

Diretora: *Maria José Chevitarese*
Vice-diretora: *Andréa Albuquerque Adour da Camara*
Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *David Alves*
Coordenador do Curso de Licenciatura: *Fabio Adour*
Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *Marcelo Jardim*
Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão: *Ronal Silveira*
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Pauxy Gentil Nunes*
Coordenador do Programa de Pós-graduação Profissional em Música: *Aloysio Fagerlande*
Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva (diretora da Escola de Música da UFRJ, editora-chefe da RBM e membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil): *Maria José Chevitarese, Maria Alice Volpe, Pauxy Gentil Nunes, Aloysio Fagerlande, Ana Paula da Matta, Antonio Augusto, Carlos Almada, Frederico Barros, João Miguel Bellard Freire, José Alberto Salgado, Liduino Pitombeira, Marcia Tabora, Pedro Bitencourt e Sergio Alvares.*

Produção: *Elizabeth Villela*

Revisão e copidesque: *Maria Alice Volpe*

Projeto gráfico, capa, editoração e tratamento de imagens: *Márcia Carnavaal*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Capa: *Anne-Arsene Charton (1827-1892)*, óleo sobre tela de Édouard-Louis Dubufe, 1849.

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm>

Endereço para correspondência: Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ
Edifício Ventura Corporate Towers, Av. República do Chile, 330, Torre Leste, 21º andar, Centro, Rio de Janeiro – RJ
Brasil
CEP: 20031-170
Tel.: 55 21 2240-1391
E-mail: revista@musica.ufrj



Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol. 1,
n.1 (mar.1934). - Rio de Janeiro : EM/UFRJ, 1934 –

Trimestral: 1934 – 1938 (v.1 – v.5)
Anual: 1939 (v.6)
Trimestral: 1940/1941 (v.7)
Anual: 1942 – 1991 (v.8 – v.19)
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 – v.22)
Semestral: 2010 – 2017 (v.23 – v.30)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5



Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDITORA-CHEFE

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)
Régis Duprat (USP, São Paulo)
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)



SUMÁRIO

	EDITORIAL
11	Musicologia da voz <i>Maria Alice Volpe</i> , editora-chefe; <i>Heliana Farah</i> e <i>Anita Posateri</i> , editoras convidadas
	ARTIGOS
21	Metáforas e terminologia vocal: hipóteses para uma leitura crítica <i>Heliana Farah</i>
34	Hermenêutica do fonograma: uma visão crítica do registro sonoro enquanto texto para análise estética da voz lírica <i>Daniel Salgado da Luz</i>
53	“E versi melanconici un trovator cantò”: o mito da “voz verdiana” e a pluralidade interpretativa em gravações de <i>Il Trovatore</i> <i>Victor Emmanuel Mendes Teixeira Abalada</i>
74	Aproximações técnicas da <i>École de Garcia</i> na performance vocal moderna <i>Luiz Henrique Ramos Ribeiro</i>
93	Os meandros do processo de pesquisa e análise de vozes não gravadas: problemas e perspectivas <i>Anita Posateri</i>

118	“Festa na Bahia”: africanias na obra de Francisco Mignone <i>Andrea Albuquerque Adour da Camara</i>
131	Revisitando “O’ Kinimbá” <i>Sérgio Anderson de Moura Miranda e Andrea Albuquerque Adour da Camara</i>
145	A preparação vocal no trabalho da construção da sonoridade do coro infantil <i>Rachel de Abreu Pereira e Maria José Chevitaresh</i>
160	



CONTENTS

EDITORIAL

- 15 Musicology of the voice *Maria Alice Volpe*, editor-in-chief; *Heliana Farah* and *Anita Posateri*, guest editors

ARTICLES

- 21 Metaphors and vocal terminology: hypotheses for a critical reading *Heliana Farah*
- 34 Hermeneutics of the phonogram: a critical view of sound recordings as text for aesthetic analysis of the lyrical voice *Daniel Salgado da Luz*
- 53 “E versi melanconici un trovator cantò”, the myth of the ‘Verdian voice’, and interpretative plurality in *Il Trovatore*’s recordings *Victor Emmanuel Mendes Teixeira Abalada*
- 74 Technical approaches of *École de Garcia* in modern vocal performance *Luiz Henrique Ramos Ribeiro*
- 93 The ins and outs of the process of research and analysis of unrecorded voices: problems and perspectives *Anita Posateri*

118	“Festa na Bahia” [Feast in Bahia, Brazil]: <i>africanias</i> [African languages] in Francisco Mignone’s musical work <i>Andrea Albuquerque Adour da Camara</i>
131	Revisiting “O’ Kinimbá” <i>Sérgio Anderson de Moura Miranda</i> and <i>Andrea Albuquerque Adour da Camara</i>
145	Vocal preparation in the construction of the sonority of the children’s choir <i>Rachel de Abreu Pereira</i> and <i>Maria José Chevitaresh</i>
163	EDITORIAL GUIDELINES



EDITORIAL

MUSICOLOGIA DA VOZ

O Grupo de Pesquisa Novas Musicologias foi criado em 2002, sediado no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e vinculado à Linha de Pesquisa “História e documentação da música brasileira e ibero-americana”. A proposta norteadora do GP Novas Musicologias constitui-se numa prática musicológica integrada a uma reflexão conceitual da área de música, em sua intradisciplinaridade e interdisciplinaridade, visando a uma reflexão transdisciplinar que resulte em crescente integração entre a musicologia histórica, a etnomusicologia, a análise musical e os estudos das práticas musicais. Ocupa-se de problemas teórico-conceituais da musicologia *tout court* empenhando-se no estudo crítico do discurso historiográfico-musical colocado à luz dos paradigmas de disciplinas nas quais a prática musicológica tem se respaldado, sobretudo no campo das ciências humanas e sociais. As reuniões regulares do GPNM propiciam interação, compartilhamento de informações e desenvolvimento dos projetos de pesquisa com alunos de todos os níveis: Iniciação Científica, Mestrado, Doutorado e Pós-doutorado.

As Jornadas do Grupo de Pesquisa Novas Musicologias foram inauguradas em 2016, com a visita de um dos ilustres membros, na qualidade de o Pesquisador Sênior, o musicólogo Régis Duprat, considerado o patrono do GPNM. A I Jornada GPNM *Encontros com Régis Duprat*, realizada nos dias 13 e 14 de julho de 2016, propiciou encontros com os membros do GPNM e alunos de graduação e pós-graduação. As palestras sobre “Análise, Musicologia, Positivismo e Hermenêutica” foram baseadas na leitura dos textos do mesmo autor sobre o assunto (Duprat, 1996; Duprat, 2007), propiciando debate com os membros do GPNM no Laboratório de Musicologia do PPGM-UFRJ e com alunos de pós-graduação nos Seminários Avançados de Musicologia. O encontro com as turmas de Música Brasileira e Música na América Latina incluiu os alunos de graduação, monitores e estagiários da pós-graduação, e ofereceu a palestra “Música luso-brasileira do período colonial”, seguido de “Sarau musical: Régis Duprat toca música popular na viola de arco”. As I Jornadas GPNM foram encerradas com reunião de conagração.

As II e III Jornadas GPNM *Musicologia da Voz I e II*, realizadas respectivamente em 9 de junho e 22 de agosto de 2017 na Escola de Música da UFRJ, debateram as



questões teórico-conceituais e metodológicas das pesquisas voltadas ao canto sob as seguintes perspectivas: vocalidade, performance, construção da persona, estilos vocais, tradição e mudança, estudos revisionistas da performance historicamente informada e aportes da relação musicologia e etnomusicologia. O tópico *Musicologia da Voz* e as questões de pesquisa emergiram dos interesses dos projetos desenvolvidos no âmbito do próprio GPNM e que poderiam ressoar preocupações semelhantes da área de Música. Os dois encontros reuniram pesquisadores do Grupo de Pesquisa Novas Musicologias, pesquisadores do Grupo de Pesquisa Africanias, pesquisadores da UFRJ e também pesquisadores de outras instituições. Os trabalhos apresentados em *Musicologia da Voz I* (9 de junho de 2017) foram: “ ‘E versi melanconici un trovator cantò’: O mito da ‘voz verdiana’ e a pluralidade interpretativa em gravações de *Il Trovatore*”, de Victor Emmanuel Mendes Teixeira Abalada (UERJ); “Hermenêutica do fonograma: uma visão crítica do registro sonoro enquanto texto para análise estética da voz lírica”, de Daniel Salgado da Luz (UERJ); “Metáforas e terminologia vocal: hipóteses para uma leitura crítica”, de Heliana Farah (UERJ); “Os meandros do processo de pesquisa e análise de vozes não gravadas: problemas e perspectivas”, de Anita Posateri (Università di Bologna); “Africanias em ‘Festa na Bahia’ ” de Francisco Mignone, de Andrea Albuquerque Adour da Camara (UERJ); “A vocalidade de João Gilberto e a desleitura da obra de Caymmi”, de Tiago de Souza (UERJ); “Voz e efeitos: novas possibilidades na performance”, de Frederico Cardim de Pinho Freitas (UERJ); “Vocalidade contemporânea: revisando conceitos, da partitura ao palco”, de Doriana Mendes (UniRio); e “A universidade e seu egresso: percepção do ensino superior de música através de seus egressos”, de Homero Antonio Strini Velho (UERJ / UNICAMP). Os trabalhos apresentados em *Musicologia da Voz II* (22 de agosto de 2017) foram: “Gramofone, uma experiência perceptiva”, de Heliana Farah (UERJ), Anita Posateri (Università di Bologna) e Murilo Neves (UERJ); “A voz como instrumento: uma proposta de metodologia de solfejo para cantores”, de Murilo Neves (UERJ); “Percepções sobre possibilidades técnicas e expressivas da *École de Garcia* na performance vocal recente”, de Luiz Henrique Ramos Ribeiro (UERJ); “Impacto da ampliação de extensão vocal da voz cantada sobre o PITCH da voz falada no transexual: um estudo de caso”, de Denise da Silva Souza (TMRJ); “A preparação vocal no trabalho da construção da sonoridade do coro infantil”, de Rachel de Abreu Pereira (CBM) e Maria José Chevitarese (UERJ); “Revisitando O’Kinimbá”, de Sergio Anderson de Moura Miranda (UEMG) e Andrea Albuquerque Adour da Camara (UERJ); “Apophrades: Mário Reis, João Gilberto e a angústia da influência”, de Tiago de Souza (UERJ); e “O tratamento vocal como componente composicional estrutural da ópera de câmara *Medeia* (2016), de Mario Ferraro”, de Mario Ferraro (CAP-UFRJ). O evento foi encerrado com uma riquíssima mesa redonda sobre as “Implicações da pesquisa musicológica para a pedagogia e a performance vocal”, cuja moderadora



Maria Alice Volpe (UFRJ) soube com argúcia extrair o melhor do debate entre os participantes Heliana Farah (UFRJ), Alberto Pacheco (UFRJ), Andrea Albuquerque Adour da Camara (UFRJ), Maria Yuka de Almeida Prado (USP), Daniel Salgado da Luz (UFRJ), Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada (UERJ) e Anita Posateri (Università di Bologna).

As Jornadas GPNM privilegiam o debate que emerge da apresentação de problemas de pesquisa, reflexões de performance, sugestões de leitura, pesquisas em andamento e pesquisas concluídas. Dada a ênfase na dinâmica apropriada pela modalidade debate, parte dos trabalhos foi apenas expositiva e, portanto, não figuram nas próximas páginas. Nesta publicação constam os trabalhos debatidos que também foram apresentados em formato de texto.

O textos publicados neste volume abordam as questões teóricas, metodológicas, analíticas e críticas que estão no cerne da proposta de uma “musicologia da voz”, que pressupõe uma aproximação entre a musicologia e a pesquisa em performance. O reconhecimento do registro sonoro e audiovisual como fonte de pesquisa tem motivado inovação metodológica, analítica, crítica e teórico-conceitual para esse campo de estudos e permeia os trabalhos de Farah, Luz, Abalada e Ribeiro. Em contrapartida, a ausência de registros fonográficos colocam desafios metodológicos, analíticos e críticos para esse campo de estudos, assunto discutido por Posateri.

Farah analisa as metáforas e terminologia vocal, fundamentada nos tratados, biografias, críticas e documentos de época que tratam da voz humana e propõe criar hipóteses sobre o sentido das características vocais fugidias a que se referem metáforas tão diversas e terminologia tão pouco precisa e instável. Percorre a importância de analisar as possibilidades fisiológicas para explicar os diversos fenômenos e se possível, a verificação através de fontes fonográfica de época.

Luz discute as possibilidades comunicativas entre o registro gravado e o ouvinte, no que circunscreve as práticas interpretativas do canto operístico e tradições orais que tangem a performance de ópera, propondo uma reflexão hermenêutica moderna (do século XX) como ferramenta para compreender os limites da gravação sonora como texto informativo e o disco enquanto fenômeno linguístico, objeto transmissor de um significante, cuja base da fruição é a matéria sonora – a interação é via escuta – permitindo que autores como J. B. Steane, Michael Scott e Rodolfo Celletti ponham a gravação como registro “*par excellence*” das práticas e tradições do canto lírico.

Abalada discute o mito da “voz verdiana” e a pluralidade interpretativa em gravações, problematizando, por meio de uma análise contextualizada de registros sonoros, a autoridade da partitura, as variantes textuais, as escolhas, as práticas interpretativas e a(s) tradição(ões) interpretativa(s) do século XIX, sua permanência, recriação ou abandono.



Ribeiro discute os recursos técnicos e expressivos e suas aplicações na performance vocal no período de transição entre os séculos XIX e XX por meio do exame de documentação escrita e fonográfica, e a hipótese do cerceamento da expressão ocorrido na performance vocal da atualidade.

Posateri tece considerações sobre as dificuldades encontradas na tentativa de fazer uma reconstrução holística da vida e da carreira de um cantor cujas peculiaridades vocais chegaram até nós somente através de documentos escritos (críticas, cartas, artigos, testemunhos etc.), sem apoio de registro fonográfico, discutindo a complexa problemática da construção de uma hipótese para analisar uma voz que não chegou a nós, diante da inexistência de uma metodologia de pesquisa para enfrentar essa lacuna de fontes.

Questão cara ao Grupo de Pesquisa Novas Musicologias é a diluição das fronteiras entre musicologia e etnomusicologia. Tal postulado também permeia o Grupo de Pesquisa Africanias, cuja contribuição para este volume de Camara e Miranda aborda o legado africano na música brasileira e a importância de se compreender as africanias na canção dos pontos de vista léxico, linguístico e simbólico, trazendo a etnolinguística para a musicologia e as práticas interpretativas.

Enfeixando mais uma dimensão imprescindível da pesquisa em música, Pereira e Chevitereze trazem uma contribuição no campo da pedagogia e da prática musical ao fazer uma revisão de literatura que reflita o “estado da arte” *vis a vis* suas experiências da preparação vocal do coro infantil visando à construção de sonoridade.

Que este volume traga novas pesquisas, novas escutas e novas práticas interpretativas!

Maria Alice Volpe,
Editora-chefe

Heliana Farah e Anita Posateri,
Editoras convidadas



EDITORIAL

MUSICOLOGY OF THE VOICE

The New Musicologies Research Group was created in 2002, based in the Graduate Program in Music of the Federal University of Rio de Janeiro, and linked to the Line of Research “History and documentation of Brazilian and Ibero-American music”. The guiding proposal of the New Musicologies Research Group is a musicological practice integrated to a conceptual reflection of the music area, in its intradisciplinarity and interdisciplinarity, aiming at a transdisciplinary reflection that results in a growing integration between historical musicology, ethnomusicology, musical analysis and studies of musical practices. It deals with the theoretical-conceptual problems of musicology *tout court*, and is committed to the critical study of historiographical-musical discourse placed in the light of the paradigms of disciplines in which the musicological practice has been supported, especially in the field of human and social sciences. The regular GPNM provide reunções interaction, sharing in information and development two home in search with students in all the levels: Scientific Initiation, Master, Doctorate, and Post-doctorate.

The Journey Conference of the New Musicologies Research Group (GPNM) were inaugurated in 2016, with the visit of one of the illustrious members, as Senior Researcher, the musicologist Régis Duprat, who is considered the patron of the GPNM. The First Journey Conference GPNM *Meetings with Régis Duprat*, held on 13 and 14 July 2016, offered meetings with GPNM members as well as undergraduate and graduate students. The lectures on “Analysis, Musicology, Positivism and Hermeneutics” were based on the reading of texts by the same author on the subject (Duprat, 1996; Duprat, 2007), promoting debate with GPNM members in Musicology Laboratory of PPGM- UFRJ, and with graduate students in the Advanced Proseminar in Musicology. The meeting with the classes on Brazilian Music, and Music in Latin America included the undergraduate students, graduate students, and trainee teaching assistants, and offered the lecture “Luso-Brazilian music of the Colonial Period”, followed by the “Musical soirée: Régis Duprat plays popular music on the (bowed string) viola”. The First GPNM Journey Conference closed in a celebratory tone.

The Second and Third GPNM Journey Conferences *Musicology of the Voice I* and *II*, held respectively on June 9 and 22 the like 2017 at the UFRJ School of Music,



discussed conceptual, theoretical, and methodological issues involved in the research on singing under the following perspectives: vocality, performance, character building (persona), vocal styles, tradition and change, revisionist studies on historically informed performance, and contributions of musicology and ethnomusicology. The topic *Musicology of the Voice* and its research questions emerged from the interests of the projects developed within the GPNM itself, and could meet similar concerns in the area of Music. The two meetings brought together researchers from the New Musicologies Research Group, researchers from the Africanias Research Group, researchers from UFRJ, and also researchers from other institutions. The papers presented in *Musicology of the Voice I* (June 9, 2017) were: “‘E versi melanconici un trovator cantò’: the myth of the ‘Verdian voice’, and interpretative plurality in *Il Trovatore’s* recordings”, by Victor Emmanuel Mendes Teixeira Abalada (UERJ); “Hermeneutics of the phonogram: a critical view of sound recordings as text for aesthetic analysis of the lyrical voice”, by Daniel Salgado da Luz (UFRJ); “Metaphors and vocal terminology: hypotheses for a critical reading”, by Heliana Farah (UFRJ); “The ins and outs of the process of research and analysis of unrecorded voices: problems and perspectives”, by Anita Posateri (Università di Bologna); “Africanias in Francisco Mignone’s ‘Festa na Bahia’”, by Andrea Albuquerque Adour da Camara (UFRJ); “The voice of João Gilberto and the unreading of Caymmi’s work”, by Tiago de Souza (UFRJ); “Voice and effects: new possibilities in performance”, by Frederico Cardim de Pinho Freitas (UFRJ); “Contemporary vocality: revising concepts, from score to stage”, by Doriana Mendes (UniRio); and “The university and its alumni: perception of higher education of music through its graduates”, by Homero Antonio Strini Velho (UFRJ / UNICAMP). The works presented in *Musicology of the Voice II* (August 22, 2017) were: “Gramophone, a perceptual experience”, by Heliana Farah (UFRJ), Anita Posateri (Università di Bologna), and Murilo Neves (UFRJ); “The voice as an instrument: a proposal of solfege methodology for singers”, by Murilo Neves (UFRJ); “Perceptions on the technical and expressive possibilities of *École de Garcia* in the recent vocal performance”, by Luiz Henrique Ramos Ribeiro (UFRJ); “Impact of the amplification of vocal extension of the voice sung on the PITCH of the spoken voice in the transsexual: a case study”, by Denise da Silva Souza (TMRJ); “Vocal preparation in the construction of the sonority of the children’s choir”, by Rachel de Abreu Pereira (CBM) and Maria José Chevitarese (UFRJ); “Revisiting O’Kinimbá”, by Sergio Anderson de Moura Miranda (UEMG) and Andrea Albuquerque Adour da Camara (UFRJ); “Apophrades: Mário Reis, João Gilberto, and the anxiety of influence”, by Tiago de Souza (UFRJ); and “The vocal treatment as a structural compositional component of Mario Ferraro’s chamber opera *Medeia* (2016)”, by Mario Ferraro (CAP-UFRJ). The event closed with a rich round table on “Musicological research implications for pedagogy and vocal performance”, whose moderator Maria Alice



Volpe (UFRJ) knew shrewdly extract the best of the debate among the contributors Heliana Farah (UFRJ), Alberto Pacheco (UFRJ), Andrea Albuquerque Adour da Camara (UFRJ), Maria Yuka de Almeida Prado (USP), Daniel Salgado da Luz (UFRJ), Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada (UERJ), and Anita Posateri (University of Bologna).

The GPNM Journey Conferences privilege the debate that emerges from the presentation of research problems, reflections on performance, suggested reading, research in progress, and completed research. Given the emphasis on the dynamics provided by the debate format, some of the research papers were only expositive, and therefore do not appear in the next pages. This publication contains the research papers that were also presented in text format.

The texts published in this volume address the theoretical, methodological, analytical and critical issues that are at the heart of the proposal of a “musicology of the voice”, which presumes an approximation between musicology and performance research. The recognition of the sound and audiovideo recordings as a source of research has motivated methodological, analytical, critical and theoretical-conceptual innovation for this field of study, and permeates the studies of Farah, Luz, Abalada and Ribeiro. On the other hand, the absence of sound recordings poses methodological, analytical and critical challenges to this field of study, a subject discussed by Posateri.

Farah analyzes the metaphors and vocal terminology, based on treatises, biographies, critiques, and periodicals dealing with the human voice, and proposes to create hypotheses about the meaning of the fugitive vocal characteristics to which so different metaphors and so imprecise and unstable terminology refer. The autor addresses the importance of analyzing the physiological possibilities to explain the various phenomena and, if possible, verifying through historical phonographic sources.

Luz discusses the communicative possibilities between the recorded record and the listener, in which it circumscribes the interpretive practices of the operatic singing and oral traditions that touches the performance of opera, proposing a modern (twentieth-century) hermeneutical thinking as a tool to understand the limits of the sound recording as informative text, and the disk as a linguistic phenomenon, a significant broadcaster object, whose base of aesthetic fruition is the sound material – the interaction is via listening – allowing authors such as J. B. Steane, Michael Scott, and Rodolfo Celletti put the sound recording as source “*par excellence*” of practices and traditions of lyric singing.

Abalada discusses the myth of the “Verdian voice” and the interpretive plurality in recordings, problematizing, through a contextualized analysis of sound records,



the authority of the score, textual variants, interpretive choices, practices, and tradition(s) of the nineteenth century, its endurance, recreation or relinquishment.

Ribeiro discusses the technical and expressive features, and their application in vocal performance in the transition period between the nineteenth and twentieth centuries, by examining the written documentation and sound recordings, and raising the hypothesis of curtailment of expression that occurs in today's vocal performance.

Posateri reflects on the difficulties encountered in trying to make a holistic reconstruction of the life and career of a singer whose vocal peculiarities come to us only through written documents (criticism, letters, articles, testimonies etc.) without the support of sound recordings, discussing the complex problem of constructing a hypothesis to analyze a voice that did not come to us, in face of the lack of a research methodology to address this lack of sources.

A dear issue to the New Musicologies Research Group is the blurring of the boundaries between musicology and ethnomusicology. This postulation also permeates the Africanias Research Group, whose contributions to this volume by Camara and Miranda address the African legacy in Brazilian music, and the importance of understanding *africanias* (African languages or Afro-isms) in the song from the lexical, linguistic, and symbolic point of views, bringing ethno-linguistics to musicology and performance practices.

Embracing another essential dimension of research in music, Pereira and Chevitaresh bring a contribution in the field of pedagogy and musical practice by sharing a bibliographical review that reflects the "state of the art" *vis a vis* their experiences in vocal preparation of the children's choir aiming at shaping sonority.

May this volume bring new research, new ways of listening, and new performance practices!

Maria Alice Volpe,
Editor-in-chief

Heliana Farah and Anita Posateri,
Guest editors





Metáforas e terminologia vocal: hipóteses para uma leitura crítica

*Heliana Farah**

Resumo

Com base nos tratados vocais dos séculos XVIII, XIX e XX, biografias, críticas e documentos escritos de época que tratam da voz humana, é possível levantar hipóteses para dar sentido às características vocais fugidias a que se referem metáforas tão diversas e terminologia tão pouco precisa e instável da bibliografia. Primeiro é necessário estabelecer a propriedade do uso dos primeiros fonogramas do início do século XX como testemunho dos sons por meio da história das primeiras décadas da indústria fonográfica. Com o caso da crítica à voz de Francesco Tamagno, dos tratados de Mancini e Tosi e das possibilidades de análise fisiológica e acústica é possível criar uma hipótese fazendo uso dos documentos fonográficos de época.

Palavras-chave

Canto – registro sonoro – tratado musical – registro vocal – fisiologia da voz – análise de gravações – indústria fonográfica.

Abstract

Based on vocal treatises, biographies, criticisms and written documents dealing with the human voice it is possible to raise hypothesis as to the meaning of so fleeting vocal characteristics referred to in the multiple metaphors, fickle and inaccurate terminology in the bibliography. First there's the need to establish the propriety in the use of the first phonograms as testimonials of the sounds by the critical investigation of the first decades of the phonographic industry. The criticism focused on Francesco Tamagno's voice, Mancini's and Tosi's Treatises of singing and the physiological and acoustical analysis allows the proposal of a hypothesis using the original recordings.

Keywords

Singing – sound record – musical treatise – vocal register – vocal physiology – recording analysis – phonographic industry.

No âmbito da pesquisa vocal das práticas adotadas no final do Romantismo – o primeiro período coberto por documentação fonográfica – é necessário examinar, antes de tudo, a qualidade dessa documentação. Estabelecendo paralelos e comparações com a documentação bibliográfica e dispendo do instrumental da fisiologia e da acústica, busca-se formular hipóteses para as mudanças estéticas não só no âmbito musical como também na esfera da emissão vocal.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: helianafarah@musica.ufrj.br.



A compreensão dos fatos em torno da tecnologia e da estética da indústria fonográfica torna-se um pouco mais clara, ou talvez esses fatos fiquem mais facilmente expostos, quando se dispõe de conhecimento mais substancial sobre suas primeiras décadas. Para a compreensão dessa história, muito mais que dados tecnológicos que dizem respeito à acústica, à física ou à química de materiais, é sobremaneira útil uma testemunha coeva e, tanto quanto se possa verificar, honesta dos fatos, lembrando que o maior interesse da pesquisa recai sobre as informações contidas nos documentos sonoros e não sobre a história da tecnologia em si. O relato de Fred W. Gaisberg, em seu livro *Music on record*¹ (1946) é precioso exatamente por isso: foi uma testemunha ativa dos eventos. A esse relato se soma, em importância, o livro de Gelatt, *The fabulous phonograph: the story of the gramophone from tin foil to high fidelity* (1956), não só por sua narrativa, mas pela recomendação expressa por Day em estudo recente².

Considere-se, primeiramente, uma explicação sucinta da tecnologia sonora em estágio inicial. Não só a gravação e a reprodução são distintas, mas existem diferentes elementos intercambiáveis empregados na tecnologia cujos resultados são diversos. “A gravação do som e a reprodução do som são atividades inteiramente separadas, e cada uma tem um uso separado”³. A indústria fonográfica daquela época trabalhava basicamente com cinco processos: superfície, direção da incisão, gravação, armazenamento, reprodução e duplicação ou multiplicação de cópias. Quanto à superfície a ser gravada, poderia ser um disco plano ou um cilindro. A direção da incisão ou sulco poderia ser vertical, com sulcos de largura regular ou, inversamente, horizontal com sulcos de profundidade regular. O material das superfícies de gravação principais foram o estanho, a cera e o zinco. O armazenamento poderia ser na própria cera, na borracha galvanizada e no *shellac* (goma *lacca*). A reprodução tinha sua velocidade regulada por uma manivela manual ou por um motor de corda ou mola que criava uma velocidade constante (enrolada manualmente, por um peso ou outra forma de energia). A duplicação dos discos planos era pela criação de uma matriz metálica que prensava os discos de borracha galvanizada ou *shellac* e, no caso dos cilindros, um molde para a cera. Teoricamente, se não houvesse patente, os processos poderiam ser associados livremente. Existem outras tecnologias associadas como as caixas de som, onde ficavam o diafragma e as agulhas ou pontas. Mas a disputa e o desenvolvimento principal da tecnologia de gravação deu-se ao redor dos cinco processos anteriormente relacionados.

¹ Ao qual tive acesso na tradução de Brugnattelli para o italiano *La Musica e il disco*, de 1949.

² “Roland Gelatt’s *The Fabulous Phonograph: The Story of the Gramophone from Tin Foil to High Fidelity* (Philadelphia and New York, 1954; London, 1956) is indispensable, an intelligent, lucid and trustworthy account of classical music and recording up to the early days of the long-playing disc” (Day, 2002, p. 257).

³ “Sound recording, and sound reproduction are entirely separate activities, and each have their separate uses” (Brock-Nannestad, 2009, p. 149).



Em 1877, Thomas Alva Edison (1847-1931) inventa o Fonógrafo (*Phonograph*), que era basicamente um cilindro com uma folha de estanho que o cobria e na qual um estilete coligado a um diafragma incidia traçando os sulcos das ondas sonoras capturadas por um cone e ampliadas pelo diafragma. A reprodução consistia no caminho inverso, sendo que as ondulações dos sulcos faziam vibrar a ponta do estilete que transferia essa vibração para que o diafragma a ampliasse e produzisse as ondas amplificadas no cone, recriando o som. Os elementos básicos estão todos presentes: o cone que funciona como microfone e caixa amplificadora de som, o diafragma e o estilete como intermediários e tradutores entre as ondas e o meio de arquivamento, e o cilindro recoberto de estanho onde se arquivam as informações. Devemos acrescentar que incisões do estilete no estanho são verticais, ou, para usar o termo de Edison, *hill-and-dale*⁴: cortavam o estanho mais ou menos profundamente, mas com o diâmetro constante; e que esta primeira máquina era girada à manivela manualmente. Edison, logo depois da invenção, concentrou suas atenções em outras coisas, incluindo a invenção da lâmpada elétrica. Devemos dizer que duas décadas antes de Edison, Edouard-Léon Scott de Martinville criou e patenteou na França o fonógrafo (*phonautograph*), em 1857, que usava uma tecnologia de incisão horizontal. Nenhuma das duas invenções teve impacto em seu tempo.

Aqui começamos a narrativa de Gaisberg (1949)⁵: Alexander Graham Bell e Charles Sumner Tainter chegaram a Washington depois de haverem recebido o prêmio Volta pela invenção do telefone e de haverem comprado os direitos do fonógrafo de Edison. Também a Washington chega Emile Berliner, um imigrante alemão de Hanover, autodidata, que, com o pouco inglês que sabia, obtém a patente e vende os direitos de um transmissor telefônico à Companhia de Telefone Bell: é com esse dinheiro que começa seus experimentos com o fonógrafo⁶. Berliner, mesmo depois de sua patente, leva seis anos para começar a comercializar seus discos.⁷

Gaisberg, jovem pianista, ganhava dez dólares por semana em suas férias escolares acompanhando cantores que faziam gravações no Laboratório Volta. Como ainda não havia como duplicar uma matriz sonora, ele conta como eram feitos os cilindros: no auditório eram colocadas vinte máquinas de gravação que trabalhavam

⁴ "The stylus [in Edison phonograph] would move vertically, creating a so called 'hill and dale' pattern in the trough of the groove" (Gelatt, 1956, p. 4).

⁵ "A Washington vennero anche Alexander Graham Bell e Charles Sumner Taiter, subito dopo dia ver vinto l'ambito Premio Volta per l'invenzione del telefono. Con il denaro del premio fondarono il Laboratorio Volta dove nacque il primo brevetto per "incidere una linea di suono in un corpo solido (e precisamente nella cera). [...] La Columbia Phonograph Company (che aveva acquistato i brevetti del fonografo di Edison)" (Gaisberg, 1949, p. 9).

⁶ "In questa città [Washington], così simpatica, arrivò un giovanissimo emigrante di Hannover, Emile Berliner [...] a ventisei anni, benché parlasse a stento la lingua, si era già messo a buttar giù in inglese la descrizione, necessaria per ottenere il brevetto, del suo trasmettitore telefonico; la vendita del quale alla Compagnia Telefonica Bell doveva porre il fondamento della sua fortuna e darli i mezzi di condurre a termine gli esperimenti sul fonografo" (Gaisberg, 1949, p. 8).

⁷ Gelatt, 1956, p. 39.



juntas. De cada máquina saía um corne/campana direcionada ao piano e, por detrás deste, o cantor. Assim, cada execução produzia vinte cilindros; no entanto, era necessário que o cantor e o pianista tivessem um grande volume sonoro.⁸

Gaisberg foi apresentado a Berliner em 1891 e convidado a fazer as primeiras incisões em um disco de gramofone. Era um procedimento em que o estilete fazia incisões em um disco, não um cilindro, lateralmente, não verticalmente, portanto, com resistência uniforme, rendendo um som mais natural. Gaisberg conta que, como era habituado à reprodução metálica e não natural dos fonógrafos de cilindro, foi surpreendido pelo timbre pastoso do disco plano.⁹

Gelatt descreve o vocabulário preciso usado na década de 1890: gramofone se referia ao aparelho que usava discos planos e fonógrafo ao que usava cilindros. Como as companhias que criavam, produziam e vendiam tanto os aparelhos como os discos sofreram *takeovers*, fusões e falências – Gelatt é uma excelente referência para os meandros societários da indústria fonográfica – os diversos nomes dos aparelhos foram assim perdendo seu significado. Entretanto, na América, o nome genérico que perdurou foi fonógrafo e na Inglaterra gramofone. A companhia que vendia originalmente gramofone, por fim, adotou o nome de Victor e abandonou a nomenclatura anterior.¹⁰ Nessa década de 1890, a indústria fonográfica sofria de três males: a qualidade de reprodução pobre, o tempo de reprodução de até dois minutos e nenhum método de duplicação dos cilindros.¹¹

Berliner se inspirou no fonógrafo de Martinville com o estilete de movimento lateral não só por produzir melhores resultados, mas porque, assim, haveria êxito se requisitasse a patente de sua máquina com incisões horizontais e em discos pla-

⁸ “Nella mia qualità di pianista in erba, erro in grado, durante le vacanze scolastiche, di guadagnarmi parecchio denaro accompagnando al piano i cantanti e gli attori scritturati da questi diversi laboratorio. [...] Nel suo auditorio [Laboratorio Volta] aveva posto una batteria di venti macchine da registrazione che lavoravano tutte insieme. Da ogni macchina si protendeva una tromba diretta verso il pianoforte dietro il quale si trovava il cantante. Una sola esecuzione produceva così venti cilindri, ma al cantante e all’accompagnatore era richiesto un gran volume di suono. Per guadagnare i miei dieci dollari alla settimana dovevo trovare gli artisti, caricare i venti elementi con i cilindri di carta, mettere in posizione le trombe di registrazione e suonare gli accompagnamenti” (Gaisberg, 1949, p. 10-11).

⁹ “Fui presentato all’inventore [1891] e invitato ad assistere alla incisione del primo disco da gramofono. [...] Con il suo procedimento la puntina incidente veniva fatta vibrare lateralmente su di una superficie piana e incontrava così una resistenza uniforme; ciò spiegava il suono più naturale. Abituato com’erro alla riproduzione metallica e innaturale dei vecchi fonografi a cilindro, fui straordinariamente colpito dal timbro pastoso del disco piatto” (Gaisberg, 1949, p. 15-16).

¹⁰ “During the 1890s the vocabulary had been precise. ‘Gramophone’ had referred to the apparatus employing flat discs, ‘phonograph’ to the apparatus employing cylinders, while Graphophone was the trade name for the phonographs manufactured by the American Graphophone Company and sold by its subsidiary, the Columbia Phonograph Company. These clear verbal distinctions were soon muddled. In 1900, Eldridge Johnson decided to drop the word ‘gramophone’ from his advertising and to refer to his product instead as the Victor Talking machine, or simply the Victor” (Gelatt, 1956, p. 97).

¹¹ “In the year of 1890, the phonograph industry was burdened with three handicaps [...] the quality of reproduction was extremely poor, [...] the wax cylinders played for a maximum of two minutes [...] there was no method of duplicating the cylinders” (Gelatt, 1956, p. 25).



nos de zinco, bastante diferente de Edison e de Bell/Tainter.¹² Ainda para se diferenciar de sua concorrência, registra sua patente com o nome de *Gramophone*.¹³ Nessa época, as gravações se destinavam principalmente a máquinas operadas por moedas, porque, dado o preço do equipamento, poucas pessoas podiam comprá-lo.¹⁴

Gaisberg conta que aos vinte e um anos já era veterano na nova indústria de “máquinas falantes” com uma experiência técnica além da música, tendo feito estudos técnicos no Laboratório Volta por conta da Sociedade Columbia. Também esteve um ano na American Gramophone Company em Bridgeport na seção de estudos dirigida por Charles MacDonald. Pensa que é por esse motivo que Berliner diz que ele era a pessoa exata que ele procurava; e para o estudo, uma excelente testemunha histórica.¹⁵

Uma das primeiras melhorias do método de Berliner foi a troca de ebonite ou borracha vulcanizada por uma substância a base de *shellac* para a prensa dos discos. Gaisberg narra quando os primeiros discos feitos dessa substância chegam da prensa e se ouvem sons de qualidade nunca dantes imaginada.¹⁶ No ano de 1895 atribuíram as vendas escarças ao sistema de funcionamento de manivela manual do aparelho reprodutivo e sua inconstância de velocidade reprodutiva, que distorcia os sons. Foi decidido então procurar por um mecanismo de relojoaria, ou seja, uma “corda/mola” bobinada manualmente que dispara uma velocidade constante de rotação do disco.¹⁷ A resposta a esse problema foi dada pelo mecânico Eldrige R. Johnson, cujo princípio

¹² “The characteristic of the [1857] phonoautograph [by the Frenchman Edouard-Léon Scott de Martinville] that attracted [Emile] Berliner was its laterally moving stylus. He reasoned that if he could devise a talking machine employing a lateral zigzag system of recording instead of the vertical ‘hill-and-dale’ system then in use, he might get greatly improved results – and he would certainly have a patentable invention differing in essential particulars from Edison’s phonograph” (Gelatt, 1956, p. 36).

¹³ “To differentiate his invention from its predecessors, Berliner named it the ‘gramophone’ [1887]” (Gelatt, 1956, p. 37).

¹⁴ “They [recordings] went principally to operators of coin-in-the-slot phonographs. There was, to be sure, a certain market among individuals who owned phonographs and employed them for purposes of amusement; but until 1895 home listeners were in a small minority. The phonograph of 1889-95 was priced far beyond the means of most householders” (Gelatt, 1956, p. 28).

¹⁵ “Avevo allora ventun anni e avevo già acquistato nella nuova industria delle macchine parlanti una vasta esperienza che, oltre al lato musicale, comprendeva studi tecnici fatti nel Laboratorio Volta per conto della società ‘Columbia’. Erro stato inoltre per un anno con l’American Gramophone Company a Bridgeport nel Connecticut, nella Sezione Studi diretta da Charles MacDonald. Diedi queste referenze a Berliner che mi disse che io erro proprio la persona che cercava” (Gaisberg, 1949, p. 16).

¹⁶ “Come materia prima per i dischi Berliner aveva usato ebanite o gomma vulcanizzata. [...] La nuova sostanza era un composto di shellac in polvere e di barite impasto con fiocco di cotone e colorato con nerofumo. [...] Erro presente quando Berliner ricevette il primo pacco di dischi dalla società Durinoid. Con mani tremanti pose il nuovo disco sull’apparecchio e ne udiamo uscire suoni di una qualità mai sognata sino a quel giorno” (Gaisberg, 1949, p. 19).

¹⁷ “Le vendite erano molto scarse [1895] e dovemmo presto constatare che, se non avessimo potuto adattargli un meccanismo a orologeria, il grammofono sarebbe rimasto soltanto un curioso giocattolo. [...] Il meccanismo a orologeria doveva far girare un piatto rotante a una velocità sempre uguale per due minuti consecutivi” (Gaisberg, 1949, p. 22-23).



de motor foi usado por toda vida útil dessas máquinas. É da fábrica de Johnson que vem o nome Victor, que passa a dar nome ao original *Gramophone*.¹⁸

Em novembro de 1896, Johnson já havia conseguido fabricar um número suficiente de motores de mola para que os negócios pudessem se aproveitar da temporada de Natal. Pouco depois disso desenvolveu uma caixa de som e um motor melhores. O instrumento que incorporou essas melhorias se chamou Gramofone Melhorado (*Improved Gramophone*), e talvez seja a peça do gênero mais familiar deste tipo de máquina, pois é a que aparece com o *fox terrier* Nipper na publicidade da marca *His Master's Voice*.¹⁹

A patente da incisão na cera pertencia a Tainter e Bell e constituía-se um grande obstáculo para a melhora dos discos de Berliner e Johnson²⁰, cujo processo de gravação ainda incidia em zinco. Este último estava há algum tempo, secretamente, experimentando gravações com incisão em cera usando o método horizontal em discos planos, uma vez que sua caixa de som melhorada havia rendido uma melhora apenas parcial do som. Seu raciocínio era que o método de gravação deveria ser melhorado, uma vez que já tinham sido implementadas melhoras na reprodução (caixa de som) e armazenamento (*shellac*). Ele levou dois anos para descobrir como fazer matrizes metálicas a partir de incisões originais em cera. Mas, quando ouviu pela primeira vez o som brilhante e regular de seus discos gravados em cera, ele sabia que, apesar de ter quebrado patentes, essa era a única forma satisfatória de produzir discos.²¹

¹⁸ “Era quello che cercavamo, e [Eldrige R.] Johnson ebbe un’ordinazione di duecento motori [...] il principio è quello usato ancor oggi, né potrebbe essere migliore. Il vento mutò e il gramofono a mano fu seppellito. [...] Il suo [Johnson] marchio di fabbrica “Victrola”, che sostituì il termine generico di “Grammofono” divenne noto in tutto il mondo.” (Gaisberg, 1949, p. 24) “So long as the gramophone had to rely on manual power, its prospects were not very good. [...] Eldrige Johnson [...] by pruning costs here and improving performance there, finally produced a motor that satisfied him. Moreover, it satisfied the Berliner directors” (Gelatt, 1956, p. 55-56).

¹⁹ “By November 1896, however, Eldrige Johnson had delivered enough spring-motor gramophones for [Frank] Seaman [promoter and advertising men] to take advantage of Christmas gift business. [...] Johnson came up with two new pieces of equipment. One was an improved soundbox [...] the other was a better motor. [...] The instrument embodying these two pieces of equipment was called the Improved Gramophone. It is certainly the most familiar single piece of talking machine equipment that the world has ever known, for the Improved Gramophone achieved immortality in a picture [by Francis Barraud], thanks to a chubby black-and-white fox terrier [Nipper] who peers wistfully into its horn and listens to ‘His Master’s Voice’” (Gelatt, 1956, p. 58).

²⁰ “I progressi nella registrazione del suono erano ancora ostacolati dall’esistenza del brevetto di Tainter e Bell per “l’incisione del suono nella cera”. Questo stato di cose doveva continuare sino a 1901, quando la previdenza di Johnson fece addivenire le parti contendenti a un accordo sui rispettivi brevetti: così la lotta cessò” (Gaisberg, 1949, p. 25).

²¹ “For some time, Johnson had been keeping a trump up his sleeve. Like any listener with critical ears, he had been dissatisfied with the gramophone’s quality of tone and powers of articulation. At first, he had reproached the sound box; but though he developed an improvement over the original Berliner soundbox [1896], the trouble was only partially ameliorated. He decided in due course that the poor tonal quality inhered more in the records than in the reproducing apparatus; and in 1897 he began making secret experiments in the art of recording, employing a process that combined the wax engraving method of Bell-Tainter with the lateral cut disc by Berliner. [...] Altogether, two years of slow progress were to elapse before he could develop a satisfactory method of converting and original wax recording into a reverse metal stamper. [...] When Johnson heard the brighter, smoother sound of his wax recorded pressings, he knew that – whether he had trespassed on other patents or not – this was the only satisfactory way of making gramophone records” (Gelatt, 1956, p. 66-67).



Gaisberg vai à Europa em 1898 para difundir a tecnologia e ajudar as subsidiárias nacionais na nova tecnologia. Embarca levando consigo um equipamento completo de gravação, credenciais, endereços e conselhos escritos pelo próprio Berliner.²² Na Rússia, apesar de serem poucos os aristocratas e ricos mercantes capazes de adquirir o equipamento fonográfico, o lucro é ótimo. Rappaport, um mercante astuto, propõe vender os discos de cantores líricos mais caro, em uma edição de luxo com etiqueta vermelha para diferenciá-los dos de música cigana e de comediantes. São uns dos primeiros discos de dez polegadas a serem produzidos, e o sucesso dessa proposta faz com que Gaisberg e Owen dirijam suas atenções a Milão e à ópera em 1902.²³

Gaisberg lembra que, em 1900, o gramofone era ainda um projeto pequeno e primitivo. Não havia discos de vinte e cinco centímetros (dez polegadas) e o repertório era baseado em baladas, canções cômicas e músicas para bandas. Quando procuravam os grandes artistas [líricos] esses riam e garantiam que o gramofone era apenas um brinquedo. Com as melhoras técnicas e os discos de vinte e cinco e trinta centímetros, Gaisberg conta que os profissionais da nascente indústria fonográfica se tornaram mais empreendedores.²⁴

A mudança da tecnologia das incisões em zinco para as incisões em cera provocou uma expansão quase mágica na indústria do disco. As incisões de cera tinham um corte mais preciso, menor fricção e uma reprodução mais fiel da música. A cera facilitou também a fabricação das matrizes. E tudo isso ocorreu em 1901.²⁵ O acordo que permitiu a evolução na indústria fonográfica foi firmado em 1902 entre Berliner – com sua caixa de som guiada pelo sulco espiral –, Columbia – com uma ponta de

²² “Il 1º luglio del 1898 mi imbarcai [...] diretto a Liverpool. Il mio bagaglio consisteva in un macchinario completo per la registrazione acustica, più una bicicletta da venticinque dollari con gomme pneumatiche e un portafogli pieno di credenziali, indirizzi e consigli, scritti dallo stesso Berliner” (Gaisberg, 1949, p. 32).

²³ “Nonostante la corruzione dilargante, la Russia ci pagava ogni anno ottimi dividendi [...] Rappaport [...] Inoltre ci consigliò di applicare un’etichetta rossa sui dischi di Figner e di Sobinov e di venderli per una sterlina l’uno. Inutile dire che solo l’aristocrazia e i ricchi mercanti potevano permettersi di possedere un grammofo.” (Gaisberg, 1949, p. 37 e 41) “By 1900 there were gramophone shops in every large Russian city, among them a particularly lordly establishment on Vesky Prospect in St. Petersburg run by a shrewd merchant named Rappaport. [...] Rappaport implored the Gramophone Company to record leading singers from the Imperial Opera and to sell their recordings in a deluxe – and costly – edition. To achieve the proper patrician air in detail, he suggested that the discs bear red labels, setting them off from the ordinary black-label issues by gipsy singers, comedians and the like. They were ten inches (among the first of this size to be made). [...] news of the successful Red Label venture in Russia was soon forwarded to the head office in London, and plans were drawn up to extent the issue of high-priced celebrity records throughout all of Europe. It was with this in mind that Gaisberg and [William Barry] Owen [ex-lawyer turned promoter and managing director in London] set off in March 1902 for Milan” (Gelatt, 1956, p. 78-79).

²⁴ “È importante ricordare quale piccola e primitiva impresa fosse il grammofo nel 1900. Non esistevano ancora né i dischi da venticinque centimetri, né l’incisione su cera. Il nostro repertorio consisteva soltanto di romanze, canzoni comiche e musiche per banda. Quando avvicinavamo grandi artisti, ci ridevano in faccia e asservivano che il grammofo era solo un giocatolo. [...] Con il progredire della tecnica e con l’introduzione dei dischi di tre e quattro minuti (25 e 30 centimetri) diventammo più intraprendenti” (Gaisberg, 1949, p. 49- 50).

²⁵ “Il passaggio dall’incisione su zinco, con le sue limitate possibilità, alla registrazione su piatti di cera indurita provocò un’espansione quasi magica dell’industria dei dischi. [...] L’incisione su cera significò un taglio più netto, un minore fruscio e una più fedele riproduzione della musica. La cera facilitò anche la fabbricazione delle matrici. [...] Tutto ciò accadde nel 1901” (Gaisberg, 1949, p. 57).



vibrações laterais capaz de produzir sulcos de incisões com profundidade constante – e American Gramophone Company – com a cera como meio de gravação.²⁶ Conta Gaisberg que, depois da autorização da Vicor Company (proprietária dos direitos Berliner), a primeira batalha foi ganha, durante a viagem à Itália com o novo equipamento para gravar o programa usual de árias de ópera, baladas, cenas cômicas e música de banda. Mas a vitória veio com a gravação em cera dos discos de Caruso em março de 1902.²⁷

O ano de 1902 viu também a invenção, por Johnson, do braço acústico, um prolongamento da campana, que desta forma não sobrecarregava a caixa de som. A propaganda dizia que com o braço acústico era mais fácil manipular os discos, e que, por não haver a campana acoplada, os discos durariam mais. Além disso, dizia que o som era melhorado. A partir dessa data, de fato, todos os aparelhos, não apenas Victor, apresentavam o braço acústico.²⁸

De qualquer forma, é consenso na indústria que as gravações de Caruso de 1902 foram as primeiras completamente satisfatórias.²⁹ Daí em diante a Gramophone Company, de Berliner e Johnson, investiu pesadamente na Etiqueta Vermelha³⁰, e tudo que ela significava, ao ponto de que quando conseguiram convencer Adelina Patti a gravar em 1905, criaram uma *Patti Label*, rosa, especialmente para ela; ainda mais sofisticada e cara que o normal.³¹ A novidade do ano de 1904 foi o disco duplo (frente e verso) da Odeon francesa.³²

Outra companhia importante foi a Società Italiana di Fonotipia, a primeira a se dedicar exclusivamente ao “repertório de música séria”. Era de propriedade inteiramente europeia e seu conselho diretor composto por homens ativos nos “altos con-

²⁶ “A quest’accordo [1902] Emile Berliner contribuì con “una cassa guidata da un solco a spirale”, la Columbia con “una punta a vibrazioni laterale e capace di incidere un solco di profondità uniforme” e l’American Gramophone Company con “la cera come mezzo di registrazione” (Gaisberg, 1949, p. 58).

²⁷ “Così, con l’autorizzazione della Victor Company (proprietaria dei diritti Berliner) noi in Inghilterra sferrammo il primo colpo della battaglia incidendo su cera dieci dischi di Caruso. Nel marzo del 1902, equipaggiato per la prima volta con la nuova attrezzatura e i dischi di cera, mi recai in Italia allo scopo di incidere un normale programma di brani d’opera, romanze, scene comiche e pezzi per banda” (Gaisberg, 1949, p. 58).

²⁸ “That year [1902] saw the first appearance of a new victor instrument embodying one of Eldrige Johnson’s prime refinements: the tone arm, a device which allowed the sound box to be coupled to the metal horn without having to support its weight. This made for easier handling and reduced record wear. The tone arm contributed also to improvement of sound, according to advertising copy which insisted that the new Victor ‘has become, more than ever, a musical instrument’” (Gelatt, 1956, p. 98).

²⁹ “It is generally agreed today that Caruso’s Milan series of March 1902 were the first completely satisfactory gramophone records to be made” (Gelatt, 1956, p. 81).

³⁰ “But bigger game was in store for the decisive year 1902, when Gramophone Company committed itself intensively to the Red Label programme” (Gelatt, 1956, p. 81-82).

³¹ “Needless to say, the records carried a special ‘Patti label’ (pink) and were sold at a special price” (Gelatt, 1956, p. 86).

³² “The records made [by Odeon] a profound impression when first exhibited to the trade at the Leipzig Fair that spring [1904]. They were double faced. Up to then, gramophone records had been stamped on one side only” (Gelatt, 1956, p. 89).



selhos da vida musical europeia”. Tal companhia estabeleceu um padrão raramente igualado.³³

A Columbia americana, rival da Victor, tentou seguir a direção de sucesso apontada pela Etiqueta Vermelha. Mas, apesar de não serem um fiasco, o nível dos discos *Grand Opera* da Columbia não fazia jus aos músicos envolvidos e o presidente da companhia descontinuou a série, que seria retomada apenas cinco anos mais tarde.³⁴

Enquanto isso, não só a Victor investia na qualidade e em gravações americanas, mas em 1903 fechou acordo com Londres para troca de matrizes.³⁵ Assim, todo acervo americano podia ser distribuído na Europa e vice-versa. E, em 1905, a Victor declara que havia atingido um padrão acústico do qual podia assegurar a qualidade a seus clientes em todos os discos, e que os antigos que não pudessem atingi-lo seriam descontinuados.³⁶ No ano seguinte apresentou ao público as primeiras gravações satisfatórias de árias de ópera com acompanhamento orquestral, que eram, muito obviamente, cantadas por Caruso. É importante lembrar que esses acompanhamentos deviam ser rearranjados pois, raramente, era viável, em termos acústicos, gravar com a instrumentação original.³⁷

A indústria fonográfica, em 1906, chega a um ponto no qual sua expansão se vê prejudicada pela questão estética dos aparelhos reprodutores. Pode parecer um contrassenso no século XXI, mas, naquele início do século XX, as donas de casa não

³³ “One further European record company of consequence deserves mention: the Società Italiana di Fonotipia, which began operations in Milan during the latter part of 1904. Fonotipia enjoyed the status of being the world’s first record company to concern itself exclusively with serious musical repertoire. It was a purely European enterprise, and its board of directors was composed of men active in the high councils of European musical life. [...] Fonotipia set an artistic standard that, record for record, has rarely been equaled” (Gelatt, 1956, p. 90-91).

³⁴ “Columbia – Victor’s new competitor – was at first equally laggard in its attention to the highest reaches of musical endeavor. In 1903 this company took bold steps to repair that dereliction. [...] None of the thirty-two records issued was a downright fiasco, but the general level of Columbia’s *Grand Opera* series did not do justice to the musicians involved and the money disbursed. [...] Sales were further deterred by the poor tonal quality of the recording. [...] The *Grand Opera* series of recordings ground to an abrupt halt. [Edward D.] Easton [Columbia’s president] could not have been more ill advised. (The fact that De Reszke had recorded for Columbia was worth far more to the company than the immediate profits from his discs. [...] It was a costly mistake. Easton’s company re-entered the celebrity record business five years later and endeavored to make up for lost time, but not until the 1940s did Columbia offer troublesome competition to its formidable rival in the American market” (Gelatt, 1956, p. 99-102).

³⁵ “The matrix exchange agreement that Johnson had previously negotiated with Gramophone Company [London] was now bearing fruit; Victor’s opening celebrity release on May 1903 consisted entirely of Gramophone Company recordings” (Gelatt, 1956, p. 100).

³⁶ “Bit by bit Victor’s engineers had been improving the acoustic recording process, making records that were louder, smoother, and lees scratchy. [...] ‘We began more than a year ago to remake or withdraw every record in our catalogue which failed to come up to the new Victor standard. This work, which has cost us more than \$100,000, is now completed... The Victor Company has made it possible, for the first time in talking-machine history, for a buyer to order a record and be absolutely certain that it is a perfect one’ [revision of Victor Catalogue 1905]” (Gelatt, 1956, p. 104).

³⁷ “The flowering of the Victor Company can be assigned to the year of 1906. It began in February when Caruso made his first recordings with orchestral accompaniment [...] the Caruso recordings of February 1906 were made with an improved technique – more forward-sounding and mellifluous than anything previously attempted [...] a little louder in volume than the 1905 records, but perfectly smooth, and so natural that it seems to be Caruso himself singing to you instead of a machine. [...] Not much of an orchestra could be grouped around the recording horn; and it was often necessary to rearrange the composer’s instrumentation” (Gelatt, 1956, p. 105-106).



queriam um instrumento com uma campana enorme em suas salas. Por isso, a Victor investiu em um instrumento com uma campana interna e que fechasse escondendo também o gira-discos e o braço acústico. Apesar do custo, a fábrica não teve como atender, de imediato, tamanha demanda. Assim, nascia a *Victrola*, por um custo de \$200, enquanto o *Victor type D* [1903] um dos maiores já criados, custava \$55, com extra de \$10 pela campana tamanho *L*. Foi uma escolha visual estética, não sem custos em termos de fidelidade acústica. Parece que a qualidade do som chegara a um ponto tal que se poderia abrir mão de um pouquinho de riqueza tímbrica por uma aparência aceitável às esposas americanas.³⁸

Em 1913, Edison admitiu o fim do cilindro, mas não abriu mão inteiramente de sua técnica, passando a produzir um aparelho chamado Fonógrafo de Disco e discos planos com a técnica *hill-and-dale*³⁹. É importante lembrar que os aparelhos de cilindros não eram somente reprodutores, eram também gravadores, e que, em especial, a etnomusicologia (na época musicologia comparada) se serviu enormemente dessa invenção.

O depoimento de Carlo Bergonzi, um famoso cantor lírico das décadas de 1950-1970, quanto à estética e técnicas líricas apropriadas para o repertório de Verdi, abre a discussão sobre o caso de Francesco Tamagno: “O verdadeiro estilo de Verdi é coberto. É um erro cantar Verdi sem cobrir”⁴⁰. Apesar do próprio Zucher dissentir de Bergonzi ao afirmar “como se pode ouvir em suas gravações, ele [Tamagno] cantava sem cobrir”⁴¹, o aval dos conhecimentos das gravações do período, a análise da fisiologia e acústica e o cruzamento de informações oriundas dos tratados de Tosi e Mancini não só embasam Zucher, mas fornecem um método para o estudo do inumerável material fonográfico disponível.

Ambos, Tosi e Mancini, os mais famosos tratadistas de canto do século XVIII – considere-se que professores célebres como Porpora não deixaram escritos – falam da possibilidade de tanto mulheres como homens terem toda a extensão da voz líri-

³⁸ “The whirling turntable, the metal tone arm, the huge flared horns (they grew bigger every year) were attributes of a device that could be called efficient but hardly graceful. Many a fussy American housewife simply refused to have one in the house. To conquer her objections, Eldridge Johnson had set a crew of engineers and mechanics to work designing a phonograph that would be accepted, like the piano, as a fine piece of furniture. [...] The new instrument [late spring 1906] was a four-foot high console, made of ‘piano-finish’ mahogany, with the horn pointed downward and entirely enclosed in the cabinet, and with a lid that kept the turntable and tone arm out of sight. It was called the Victrola, retailed for a very fancy price (\$200) [the Victor type D of 1903 was around \$55 or with ‘L’ sized horn for extra \$10], and immediately created the sensation that its sponsors had predicted. By November the Victor Company had to admit that it could supply only a small percentage of the orders for Victrolas that were spilling into Camden” (Gelatt, 1956, p. 107).

³⁹ “The day of the cylinder machine was indeed over, as Columbia had announced a year before. Edison himself confirmed its demise in October 1913 when he unveiled his own Disc Phonograph, which played special Edison discs recorded by the hill-and-dale process” (Gelatt, 1956, p. 125).

⁴⁰ “The true Verdi style is covered. It is a mistake to sing uncovered in Verdi” – Carlo Bergonzi (Bergonzi *apud* Zucher, 2015)

⁴¹ “Francesco Tamagno was the preeminent Verdi tenor of the last quarter of the nineteenth century and was coached by him extensively. As you can hear from his records he didn’t cover” (Zucher, 2015)



ca em registro de peito: “Nas mulheres, que cantam como soprano às vezes se ouve algumas que cantam tudo em [registro de] peito nos homens é uma raridade que conservem essa capacidade passada a idade púbere” (Tosi, 1723, p. 14, tradução nossa).⁴²

A voz, por sua constituição natural, ordinariamente é dividida em dois registros, aos quais chamamos um de peito e o outro de cabeça ou *falsetto*. Disse ordinariamente, porque se dá bastante raramente exemplos de alguns que recebem o dom raríssimo de cantar tudo só com a voz de peito. (Mancini, 1777, p. 62, tradução nossa)⁴³

É verdade que a capacidade de levar o registro de peito ao limite superior da voz é um fato excepcional, e isso já era apontado por ambos os tratadistas. Tamagno, por exemplo, em sua gravação de “Esultate” da ópera *Otello* de Verdi de 1903 para a Cia. Victor, canta tudo, como Zucher bem observou, sem cobrir. Por cobertura se entende a expansão do trato vocal, seja no sentido de abaixamento de laringe seja de alargamento da faringe com elevação do véu palatino.

Cobertura é melhor descrita como um processo de equalização consciente da escala ascendente pela modificação das vogais para diminuir a demarcação dos registros [vogais], e não exagerá-las. [...] A modificação das vogais envolve alterações inconscientes da laringe e das articulações supra glóticas. (Miller, 1996, p. 11, tradução nossa)⁴⁴

Miller cita dois pontos importantes para a análise do registro de Tamagno: a modificação de vogais e a mudança de registro; além, é claro, de corroborar o fato de que a cobertura se dá pela expansão do trato vocal: um recipiente maior tende a ressoar melhor harmônicos graves que agudos, daí a modificação de vogais. Ora, se Tamagno pronuncia claramente todo o texto sem que nenhuma vogal seja minimamente modificada e não há, auditivamente, modificação de registro vocal; se ele parte do registro de peito, é justo supor que permaneça nele. Até porque, nota-se uma certa dureza nas notas acima de F₃, e um vibrato rápido, que é facilmente compreendido ao analisar as condições fisiológicas e acústicas do registro de peito.

⁴² “Nelle femmine, che cantano il soprano sente si qualche volta una voce tutta di petto, ne maschi però sarebbe rarità se la conservassero passata, che abbiamo l’età puerile” (Tosi, 1723, p. 14).

⁴³ “Le voci ordinariamente si didono in due registri, che chiamansi, l’uno di petto, l’altro di testa, ossia falsetto. Ho detto ordinariamente, perché si dà anche qualche raro esempio che qualcheduno riceve dalla natura il singolarissimo dono di potere eseguir tutto colla sola voce di petto” (Mancini, 1777, p. 62).

⁴⁴ “Copertura is best described as the process of conscious equalization of the ascending scale through vowel modification so as to diminish register demarcation, not to exaggerate them. [...] vowel modification involves unconscious laryngeal, as well as supraglottic alterations” (Miller, 1996, p. 11).



Os músculos tiro-aritenoides e os crico-tireoides estão em contração antagonista, sem abaixamento nem elevação da laringe e sem aumento da faringe. Há uma tensão subglótica enorme, que é toda absorvida pelas pregas vocais que, por esse motivo, se encontram tensas e rígidas, com uma fase aberta pequena, produzindo um som intenso, metálico, porém duro e com vibrações rápidas.

Tamagno, nascido em 1850, faz parte daquela geração mais velha de cantores que deixou pouco registro fonográfico em relação aos demais. Pode ser levantada a hipótese de que não encontramos outras vozes como a sua na fonografia de ópera porque a estética da emissão vocal sofreu uma mudança. No entanto, há o testemunho de dois tratadistas importantes sobre a raridade deste tipo de voz, e o prestígio que alcançou esse cantor em sua época. Tudo leva a crer na possibilidade de uma anatomia e fisiologia rara e propícia a essa emissão, da qual se beneficiou a arte lírica de sua época pela riqueza tímbrica e intensidade dramática que sua voz impunha aos personagens. Também se beneficia hoje do seu legado fonográfico, não só em função das características aqui citadas, como também pela confirmação de uma teoria do século XVIII que poderia ser considerada inviável fisiologicamente sem essas gravações, além de apontar o meio com o qual essa forma de emissão – se existir alguém com uma fisiologia compatível – é possível: sem cobertura, daí sem mudança de registros vocais.



REFERÊNCIAS

- Brock-Nannestad, George. “The development of recording technologies”. In.: Cook, Nicholas et al. *The Cambridge Companion to Recorded Music*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Day, Timothy. *A century of recorded music: listening to musical history*. London: Yale University Press, 2002.
- Gaisberg, Fred W. *La musica e il disco*. Trad. Leo Brugnattelli. Milão: Fratelli Bocca Editori, [1946] 1949.
- Gelatt, Roland. *The fabulous phonograph: the story of the gramophone from tin foil to high fidelity*. London: Cassell & Company, 1956.
- Mancini, Giambattista. *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Facsimile da edição. Miller, Richard. *On the Art of Singing*. Oxford University Press, New York, 1996.
- Tosi, Pier Francesco, *Opinioni de’ cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723. Reimpr. New York: Broude Brothers, 1968.
- Zucher, Stephan. *Franco Corelli and a revolution in singing*. New York: Bel Canto Society, 2015.

HELIANA FARAH é professora assistente da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professora Visitante da Universidade de Bologna (Itália), no período de 2017 a 2019. Doutoranda em Musicologia pela UFRJ (início em 2016), Mestre em Música pela UFRJ (2010), Bacharel em Música (Habilitação Canto) pela UFRJ (2010) e Bacharel em Economia pela PUCRJ (1992). Fez a direção cênica de quatro óperas e publicou “Técnica vocal antiga nos coros religiosos: um estudo da voz de alto” (2008); com Murilo N. Almeida “A estética da música vocal do século XIX: uma visão historicamente informada” (2010); e “Ópera: o resgate da emoção” (2013).



Hermenêutica do fonograma: uma visão crítica do registro sonoro enquanto texto para análise estética da voz lírica

Daniel Salgado da Luz*

Resumo

O trabalho tem como intuito explorar as possibilidades comunicativas entre o registro sonoro e o ouvinte, no que circunscreve as práticas interpretativas do canto operístico e tradições orais que tangem a performance de ópera. Apresenta-se, também, uma reflexão hermenêutica sobre que tipo de texto é o fonograma – que, enquanto fruição estética, possui características do registro convencional, notação musical e texto escrito, tendo, simultaneamente, características similares à contemplação da performance. O disco, enquanto fenômeno linguístico transmissor de um significante, permite que autores como J. B. Steane, Michael Scott e Rodolfo Celletti ponham a gravação como registro “*par excellence*” das práticas e tradições do canto lírico. Por fim, propõe-se uma reflexão sobre o discurso histórico das práticas musicais como possibilidades vazias que são preenchidas pela pluralidade de interpretações presentes nos discos e no estímulo pedagógico na formação de modelos para estudantes de música.

Palavras-chave

Hermenêutica – prática musical – registro sonoro – análise de gravações – oralidade – canto lírico.

Abstract

The purpose of this work is to explore the communicative possibilities between the sound record and the listener, in which it circumscribes the interpretive practices of operatic singing and oral traditions that touch the performance of opera. A hermeneutic reflection on what kind of text is the phonogram: that as aesthetic fruition has characteristics of the conventional record, musical notation and written text, while at the same time characteristics similar to the contemplation of performance. The disc as a linguistic phenomenon, a transmitter of a signifier, allows authors such as J. B. Steane, Michael Scott, and Rodolfo Celletti to proclaim the sound record as the “*par excellence*” register of the practices and traditions of lyric singing. Finally, it is proposed a reflection on the historical discourse of musical practices as empty possibilities that are filled by the plurality of interpretations present in the discs and in the pedagogical stimulus in the formation of models for music students.

Keywords

Hermeneutics – musical practice – sound record – recording analysis – orality – lyric singing.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro / Centro Educacional Anísio Teixeira, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: salgadoluz@gmail.com.



A gravação vem sendo um importante meio tecnológico empregado nos estudos da performance musical no que circunscreve as culturas transmitidas exclusivamente pela oralidade – ditas “não ocidentais” –, e tradições com suporte escrito – parte significativa do repertório europeu. Contudo, o protagonismo do registro sonoro para a reflexão musicológica e produção de material crítico da história das práticas interpretativas é pequeno em comparação à produção de pesquisas baseadas em partituras.

Em seu artigo *Changing the musical object: approaches to performance analysis* (2009), Nicholas Cook defende que a demora em explorar as potencialidades dos registros sonoros como documentos para a escrita da história da música deve-se a: 1) o rastreamento de fontes primárias (discos originais e cópias, catálogos de gravadoras do pré-guerra); 2) o entendimento de como tecnologias mais antigas captavam e registravam o som gravado e, conseqüentemente, como era organizado e o que acontecia no *set* de gravação; e 3) o fato de que, historicamente, a disciplina musicologia e os estudos de performance eram espelhados em ciências como a filologia, cuja ênfase sempre foi na produção de edições críticas, das quais eram removidas as “camadas incrustadas” de interpretações posteriores ao contexto originário da obra. Além dos problemas de ordem técnica e documental, enfrenta-se ainda dificuldades no âmbito conceitual, dado que, no panorama de “reconstruir” o objeto artístico em sua originalidade, as performances tornam-se aparentemente um obstáculo.

A consequência mais cruel desse processo na consolidação da musicologia enquanto ciência musical é que o desejo pelo resgate da originalidade da obra de arte cristalizou paradigmas epistemológicos baseados na reconstrução das intenções de um autor ou do espírito de uma época, e, portanto, definem paradigmas da educação e pedagogia musicais. Em outras palavras: o músico deve ser fiel às intenções do compositor e poderá estudá-las da forma mais “correta” e eficiente através de uma edição crítica da partitura. Desse modo, a música teve seu vigor aproximado como sendo um ramo da literatura, afastando-se da performance.

Uma comparação com a poesia enfatiza: a poesia pode ser lida em voz alta, mas normalmente não a consideramos uma arte performática, porque vemos seu significado como já inerente ao texto escrito – ler em voz alta é um extra opcional. Do mesmo modo, a orientação roteirista da musicologia inibe sua capacidade de conceituar a música como arte performática. (Cook, 2009, p. 777, tradução nossa)¹

¹ “A comparison with poetry makes the point: Poetry can be read aloud, but we do not normally think of it as a performing art, because we see its meaning as already inherent in the written text—reading it aloud is an optional extra. In the same way, musicology’s scriptist orientation inhibits its ability to conceptualize music as the performing art we all know it is; and that, of course, includes musicologists”.



Assim, nos deparamos com um problema de ordem epistemológica: Em que medida a gravação é um registro “fidedigno” da performance – que será a tônica deste artigo – sem perder de vista suas implicações pedagógicas? Como modelos performáticos podem ser analisados e estudados através do fonograma? Em última instância estamos nos debruçando sobre a discussão daquilo que na teoria hermenêutica de Hans Georg Gadamer chama-se de metafísica do autor: a desconstrução do modelo ou visão “correta” a ser seguida e respeitada pelos intérpretes.

Estar sobre a vigência da interpretação correta gera estranhamentos quando deparamos com registros fonográficos de performances e intérpretes antigos. Além do “chiado” que apresenta o primeiro incômodo para o ouvinte atual, acostumado com os meios de reprodução mais modernos, há (quase) sempre o estranhamento quanto ao estilo e gestos interpretativos e quanto à emissão sonora de cantores e instrumentistas. Tal rejeição à pluralidade de diferentes estilos e práticas musicais, nos 140 anos de gravação, alimenta a opinião de que as gravações e a performance de nada servem para esclarecer a obra de arte musical.

A rejeição, somada à problemática da catalogação dos fonogramas anteriores à 1914 e no entre guerras, urge que se façam reflexões sobre a gravação enquanto registro da performance e sobre as ferramentas analíticas para compreendermos as práticas musicais históricas. No caso da cidade do Rio de Janeiro, cuja atividade musical erudita era uma das mais importantes de toda América do Sul nos séculos XIX e XX – sobretudo na execução de óperas – a carência de catálogos organizados da produção fonográfica faz com que desconheçamos muito sobre as práticas interpretativas dos teatros líricos, salas de concerto, cafés, salões etc. Há casos em que as matrizes de registros fonográficos realizados no Rio de Janeiro se perderam ou simplesmente se deterioraram em função do tempo e do uso das gravações, sobrevivendo cópias em coleções privadas que vêm sendo, desde o advento do CD, ree-ditadas.

É o caso das gravações do tenor italiano Beniamino Gigli (1890–1957): em 1951, no seu último *tour* pela América do Sul, Gigli gravou, pela Victor, árias de Carlos Gomes e canções populares brasileiras, relançado em 2006 pela Naxos *The Gigli Edition n 14* (CD), Londres, Naxos Historical. O mesmo ocorreu com os registros das performances de Gigli no Theatro Municipal do Rio de Janeiro referentes aos anos de 1947 e 1951. Originalmente, esses registros eram transmissões radiofônicas da Rádio Ministério da Educação, atual Rádio MEC, mas que sobreviveram em coleções particulares: trechos substanciais das óperas *Aida* (1947), *Fedora* (1951), *Manon Lescault* (1951) e *Forza del Destino* (1951) lançados comercialmente por gravadoras estrangeiras².

² Todos os extratos das óperas que Gigli performou no Rio de Janeiro constam no catálogo de gravações *More EJS: discography of the Edward J. Smith recordings: “Unique Opera Records Corporation (1972-1977)”, “A.N.N.A. Record Company” (1978-1982), “Special – Label” Issues (circa 1954-1981), and addendum to “The Golden Age of Opera”*



A reedição destas performances em diversas mídias, contudo, não faz com que esses registros tenham maior visibilidade nos debates sobre as práticas operísticas no Rio de Janeiro por parte de nossa comunidade musicológica. Tampouco aproveitados no contexto pedagógico do estudante de canto lírico para refletir sobre as práticas musicais históricas com o intuito de ampliar seus horizontes interpretativos.

Se a “cultura do disco divulga a cultura da música” (Celletti, 1988, p. 8), isto é, transmite modelos e valores artísticos do canto lírico e das práticas musicais no geral, devemos nos ater às possibilidades do fonograma enquanto registro da performance.

Desde seus primórdios, em meados do século XIX, os processos de registro sonoro iniciaram-se por meios mecânicos, sofisticando-se a tal ponto que vibrações complexas como as das alturas musicais já eram registradas. Nos três últimos decênios deste mesmo século, o *Phonografo* (Fonógrafo), ou “escritor de sons”, segundo a declaração de Thomas Edison, para a *North American Cientific Review* (1877), teria as seguintes atribuições e usos: 1) escrever cartas e toda espécie de ditado; 2) livros falantes para cegos; 3) ensino de elocução; 4) *reprodução musical*; 5) registros familiares: anotações de poupança, lembranças de família pelas vozes de seus componentes e mesmo as últimas palavras de pessoas moribundas; 6) brinquedos: bonecas falantes etc.; 7) relógios falantes; 8) preservação da linguagem, através de reprodução da pronúncia exata; 9) preservação das explicações faladas de professores, de modo que os alunos pudessem recorrer a elas quando desejassem; 10) conexão com o telefone para fazer deste instrumento um auxiliar na transmissão de gravações permanentes e valiosas ao invés de recipientes de momentâneas e fugazes comunicações (Franceschi, 1984, p. 12, grifo nosso).

Desde sua concepção, o aparelho de Edison era uma tecnologia voltada prioritariamente para o registro sonoro e para a reprodução do mesmo. O cultivo desta nova técnica do registro não tardou em se disseminar e, anos mais tarde, seriam criados os primeiros acervos e coleções sonoras na Europa dedicados inicialmente aos registros de fonética e, em seguida, para acervos de culturas musicais não-europeias e europeias (Cartini, 1999, p. 2; Araújo, 2008, p. 34).

A invenção de Edison se espalharia por todo o mundo, tendo ela registrado muitos acontecimentos históricos e artísticos. Das cornetas dos cilindros mecânicos da Vi-

Series (Londres, 1999) de William Shaman, William J. Collins e Calvin M. Goodwin. Segundo esse compêndio de gravações, as performances operísticas ao vivo gravadas por Gigli no Rio de Janeiro faziam parte da coleção da A.N.N.A. Record Company e da Edward J. Smith Recordings, e não tinham sido lançadas comercialmente até o ano de 1977 e 1979, quando esta gravadora lançou pela primeira vez o LPs (ANNA 1032 P- 4187) no mercado (Shaman, 1999, p. 394-401). Os trechos da *Manon Lescaut* foram relançados logo em seguida pela M.D.P. Collectors Limited Editon (MDP 010). A *Manon* ainda foi reeditada em CD pelo *Istituto discografico italiano* (IDIS 6356/57), juntamente com a *Forza del destino*. As óperas *Fedora* e *Aida*, além de constarem no compêndio de Shamann (1999), também foram reeditadas em CD; a primeira fazendo parte de uma *Box* lançado pelo selo *Imports* (B0033HKET4) e a segunda pela Golden Age EJS (EJS 0882 8).



trola aos microfones elétricos mais modernos, pode-se reproduzir: a voz do Papa Leão XIII cantando *Ave Maria*; a declamação do monólogo da *Phèdre*, de Racine, por Sarah Bernhardt; alguns extratos do *Otello* de Verdi com Francesco Tamagno, o criador do papel; discursos de Getúlio Vargas; a *Sinfonia Alpina* na íntegra dirigida pelo próprio autor, R. Strauss; e, até mesmo, os vissungos gravados por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo nos anos 1940, dos descendentes de angolanos que habitavam a região de Diamantina em Minas Gerais. Estes são apenas alguns dos muitos acontecimentos históricos, estimadas performances de artistas ou manifestações culturais que vêm sendo captadas pelo processo da gravação.

Edison escolheu uma boa palavra, orgulhoso embora despretensioso, quando ele chamou os seus novos cilindros de “registros”. O termo tem dignidade de simplicidade, também a de associação com a história: chamamos de documentos históricos registrados. Apesar de que ainda estamos curiosamente relutantes em considerar os registros como documentos históricos. (Steane, 1974, p. 4, tradução nossa³)

A criação de depositórios para os fonogramas não significa necessariamente a disseminação de um arsenal analítico capaz de orientar o ouvinte para a interpretação do registro sonoro. Segundo J.B. Steane, em *The grand tradition: seventy years of singing on record* (1974), o fato de o fonograma ser uma forma de registro jovem, comparada com a escrituração musical e verbal, gera um desconhecimento no modo de lidar com as informações nele contidas. Isto torna-se evidente no contexto de sala de aula, no qual ainda há relutância dos professores no incentivo do estudo dos alunos de música com o suporte da gravação. Isto é, muitas vezes o disco fica fadado a ser uma peça de museu e não uma ferramenta para a transmissão de valores estéticos. Em última instância, é vetado ao registro sonoro ser encarado como objeto de análise estética das práticas musicais. A insatisfação de Steane é compartilhada por John Scott (1980) ao afirmar que as informações registradas pelo cilindro de Edison podem ser mais precisas e clarividentes que relatos históricos, como os de Henri Beyle Stendhal ou Edouard Hanslick:

Antes do gramofone, os únicos registros eram literalmente descrições que teriam sido mendigadas por gravações bastante primitivas. Mesmo a bela prosa e palavras vívidas de escritores como Dr Burney, Stendhal

³ “Edison hit on good word, proud but unpretentious, when he called his new cylinders ‘records’. The tern has the dignity of simplicity, also that of association with history: we call historical documents records. In spite of which we are still curiously reluctant to regard records as historical documents”.



e Hanslick só transmitem na forma subjetiva mais generalizada a impressão que as vozes fizeram. (Scott, 1977, p. 1, tradução nossa⁴)

A problemática principal que envolve a gravação, que faz com que ainda hoje sejamos relutantes ao estudo como objeto estético e referência artística, parece ser de natureza hermenêutica. Se o fonógrafo significa “escritor dos sons” que âmbito da escrita é esse? Pode-se indagar: de que modo ele se aproxima da escrita “tradicional” da notação musical? Ou ainda: de que modo o fonograma se aproxima do fenômeno da oralidade? Outra problemática acerca da gravação enquanto registro da performance consiste em estabelecer: o que é a fruição estética entre o ouvinte e o disco e, por consequência, quais analogias são possíveis entre ouvir o fonograma e ouvir performance musical?

Começemos com a problemática da fruição estética do disco. Sob uma perspectiva fenomenológica, o Homem está sempre experienciando a Realidade e interpretando-a, não sendo possível aliená-las em duas ações distintas.

Estamos sempre previamente inseridos dentro desse estar-aí no mundo da música; porque aprender música já constitui, desde antes de seu início pedagógico, um gigantesco passo de interpretação, pois nenhuma interpretação é possível sem que cotizemos a nossa pré-compreensão de alguma coisa com os desafios permanentes a que o estar-aí no mundo da música nos convida, nos constrange, nos condiciona. Eis porque o ato interpretativo nos transforma. (Duprat, 2003, p. 1)

Desta forma, o ouvinte e o músico são sempre intérpretes em interação com o som, garantindo que sempre haja a interpretação, como adverte Solange R. de Oliveira em seu artigo *A estética da Recepção e a análise da obra musical* (2002). Portanto, ouvinte e registro sonoro formam um círculo hermenêutico, no qual o ato de escuta promove a formação de sentido. Esta ocorre com o encontro do horizonte de possibilidades contidos no objeto artístico – suas formas, signos e significantes – com o horizonte de possibilidades interpretativos presentes no sujeito – seu universo referencial. Esses sempre estarão em uma relação assimétrica, propiciando a comunicação dialógica, em que o ouvinte não se submete apagando-se totalmente no ato de escuta e, menos ainda, há submissão dos significantes contidos no fonograma

⁴ “Before the gramophone, the only records were literally ones – descriptions that would have been beggared by quite primitive recordings. Even the fine prose and vivid word-pictures of writers like Dr. Burney, Stendhal and Hanslick only convey in the most generalized subjective fashion the impression that voices made”.



pelos pré-conceitos do ouvinte, como sugere Wolfgang Iser em *A interação do texto com o leitor* (1976):

O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde os vazios regulam a atividade de representação (*Vorstellungstätigkeit*) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto [...] Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece a vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. (Iser *apud* Lima, 1979, p. 91)

A esse respeito Michael Scott no *The record of singing* (1979) explica que as gravações de cantores antigos não devem ser julgadas somente com as categorias do ouvinte contemporâneo, carregada das concepções vigentes no palco hoje em dia, não havendo abertura para a aceitação de padrões estéticos e sonoridades distintas.

Gadamer, em seu ensaio *Estética e hermenêutica* (1964), enfatiza que a fruição entre a arte e o homem é um ato de transmissão: “enquanto a arte de transmitir o que é dito em uma língua estrangeira para a compreensão de uma outra pessoa, não é sem razão que a hermenêutica recebe seu nome de Hermes, o tradutor da mensagem divina para os homens” (Gadamer, 2010, p. 4). Recordando o mito que dá origem à palavra hermenêutica, o conceito que a circunscreve fica inequivocamente claro, explicitando que a fruição estética se trata de um acontecimento linguístico. O ato de interpretação sob essa ótica é um ato de tradução.

Postas as questões pertinentes sobre a interação entre ouvinte e fonograma, dentro da perspectiva hermenêutica e fenomenológica, cabe nos indagar que significantes são próprios ao fonograma. Para comentadores como Steane (1974), Scott (1977) e Celletti (1988), o disco é registro e reproduz as interpretações de obras do repertório lírico, e, conseqüentemente, das tradições interpretativas que formam a figura do intérprete e suas as práticas de execução da música. As liberdades para



beneficiar os solistas, privilegiando suas qualidades vocais ou o maior rigor à execução da notação musical, são posturas interpretativas que muito dizem sobre o contexto no qual o artista estava inserido; revelando muitas vezes quais convenções vigoravam no teatro lírico e que tradições artísticas formaram aquele cantor e compunham seu referencial enquanto artista e intérprete.

O uso e o desuso das liberdades são indícios da mudança de *status* da profissão do cantor, refletindo diretamente nas práticas registradas em disco. Liberdades como: fluidez do andamento musical, modificação de tonalidade, simplificação da ornamentação, interpolação de notas agudas, improvisações pessoais e uso de gestos vocais e musicais enunciavam a identidade artística do cantor. O grau maior ou menor de incidência das liberdades que “exibem” o artista constituem de testemunhos sobre os cânones interpretativos exprimindo o estilo de canto de um indivíduo ou até mesmo de uma época:

Embora, os registros preservem como segundo Klein, somente os *beaux restes* da voz de Patti, suas interpretações permanecem da maior importância estilística. Sua gravação de “Casta Diva” é como um elo de uma cadeia que leva de volta diretamente para Bellini. Ela estudou esta ária, segundo todos os relatos de seus primeiros contatos com a música, com Maurice Strakosch, acompanhador de Giuditta Pasta, criadora da Norma, cujas ornamentações do segundo verso são da Pasta. De Strakosch também, ela aprendeu “Batti, batti”. É um ponto de alguma importância que Pasta cantou o papel de Zerlina em Londres, apenas vinte e cinco anos após a morte de Mozart. É mais do que provável, portanto, que a escolha de Patti de um tempo rápido na seção final de 6/8 seja uma tradição que remonta aos dias de Mozart e não apenas um capricho de diva idosa. (Scott, 1977, p. 23)⁵

Os recursos musicais e estilísticos empregados por Patti podem ser considerados práticas interpretativas pessoais edificadas ao longo de uma carreira e, finalmente, oriundas de um contexto determinado transmitido oralmente do estudo entre professores e alunos, ou no ensaio entre músicos. Os significantes preservados e reproduzidos próprios ao fonograma são: os estilos interpretativos vindos do contexto de

⁵ “Though the records preserve, as Klein delicately put it, only the *beaux restes* of Patti’s voice, the interpretations remain stylistically of the utmost importance. Her recording of ‘Casta Diva’ is a link in a chain leading back directly to Bellini. She studied this aria, by all accounts the first piece of music she ever sang, with Maurice Strakosch, accompanist to Giuditta Pasta, creator of Norma, and the embellishments in the second verse are Pasta’s. From Strakosch too, she learned ‘Batti, batti’. It is a point of some significance that Pasta sang the role of Zerlina in London, only twenty-five years after the death of Mozart. It is more than probable therefore that Patti’s choice of a fast tempo in the concluding 6/8 section is a traditional one that goes back to Mozart’s day, and not merely an elderly diva’s caprice”.



transmissão oral. A reprodução sonora permite que a transmissão das tradições, possuidoras de valores estéticos estabelecidos, sejam via a tecnologia e não mais exclusivamente com a performance. O fonograma, assim como a performance, tem como princípio a matéria sonora, de modo que a recepção seja igual para ambos através da escuta. Nesse sentido, a informação estilística perpetuada se distancia das descrições dos textos verbais – tratados de canto, críticas de apresentações, cartas e diários de compositores e musicistas, como afirmou Scott.

A distinção entre o texto escriturado e a gravação pertence à natureza da fruição estética: um pela leitura e outro pela audição. O significante é difundido em um caso pela escrita descritiva, e noutro enquanto matéria sonora. Em última instância, são modos diferentes de traduzir o fenômeno da performance, traduções que podem estar mais próximas ou distantes das tradições validadas no palco lírico.

Mesmo partilhando da matéria sonora como princípio para fruição estética, a reprodutibilidade pelo disco não pode ser confundida, no entanto, com o fenômeno da performance em si. A nova tecnologia proporcionou uma modalidade paradigmática da transmissão e fruição da música, pois, antes, um objeto artístico ou um ofício eram mantidos pelo exercício da imitação do modelo do mestre pelos discípulos⁶; com a gravação foi possível resguardar os resultados sonoros e interpretativos dos intérpretes, e sua cristalização pode ser passada de geração para geração, sem necessariamente pressentir da performance. Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), discute o valor de autenticidade deste “objeto artístico”, afirmando que, “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamin, 1987, p. 167).

A “existência única” da produção artística pertence a um contexto específico, no tempo e espaço, cuja autenticidade é fruto daquilo que foi transmitido pelas tradições para os intérpretes, cujo testemunho se perde depois de uma origem. A gravação reproduz o resultado sonoro fruto de uma tradição oral, o que significa o resgate parcial do fenômeno da performance. Pode-se apreender gestos musicais, sonoridades, mas o disco não esgota a performance.

A reprodutibilidade impõe um problema se pensarmos o disco como análogo da performance. O disco exprime uma única maneira de fazer, distanciando-se, assim, da abertura do contexto oral da fruição da performance ao vivo. Pela gravação é possível memorizar uma interpretação específica de um cantor, e um ouvinte voraz poderá memorizar várias interpretações de um mesmo cantor ou mesmo de vários. Entretanto, sua participação daquela tradição de outrora é diversa daqueles que

⁶ O filósofo Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicada em 1936, aproxima a reprodutibilidade técnica das tecnologias (discos, fotografia e cinema) à prática de imitação do discípulo pelo artesão, em um longo processo histórico de renovações tecnológicas (Benjamin, 1987, p. 166).



vivenciaram sua existência única, pois estes últimos puderam *criar* dentro de um universo interpretativo dado pela tradição e não apenas *reproduzi-lo*.

O registro-sonoro enquanto testemunho histórico apresenta outras distinções de ordem técnica em relação à performance. Distorções sonoras inerentes ao processo de gravação, que são evidentes em registros antigos. As gravações “pré-elétricas”, registradas por processo acústico até 1925, afetam “o tom, entonação e liberdade artística do cantor” bem como “o modo que a voz deveria ser despojada de toda a riqueza de seus harmônicos” (Steane, 1977, p. 7).

Que coisa permaneceu de Gina Cigna? Apenas um excerto, gravado em um macabro disco, da sua voz. Macabra gravação de uma voz morta, que chega perto do que foi a sombra da voz estelar do admirável soprano. O microfone mente quase sempre. (Lauri-Volpi, 1956, p. 99)

Mesmo com o aprimoramento tecnológico desenvolvido durante todos estes anos para a reprodução sonora, os problemas de transferência de *high-fidelity* (alta-fidelidade) em relação às gravações acústicas permanecem imperfeitos, mostrando que não há uma máquina que reproduza exatamente a mesma sonoridade da voz humana ao vivo. Uma vez que os aparelhos e máquinas de reprodução sonora são mais bem equipados, o ouvinte pode ter a impressão de que cada vez mais o som reproduzido é igual ao som nas performances. Essa aparente fidelidade acostuma o ouvinte, contudo, a um simulacro da performance ao vivo, em que as sonoridades são trabalhadas e “limpas” no estúdio de gravação, gerando, muitas vezes, um estranhamento quando este se depara com uma performance ao vivo⁷ como aponta Silvia A. Davini, em *Cartografias da voz no teatro contemporâneo* (2007):

Uma vez que as audiências se habituem aos resultados da gravação digital, a performance ao vivo tende a decepcionar em termos de perceptividade. Como resultado, cantores, músicos e regentes são frequentemente forçados a maratonas técnicas para poder aproximar seus registros, timbres e intensidades aos modelos digitais de resolução. (Davini, 2007, p. 101 *apud* Farah; Neves, 2012, p. 300)

⁷ A palestra “A experiência do Gramofone”, da Professora Heliana Farah (UFRJ), apresentada na *II Semana da Voz Cantada da UFRJ*, Rio de Janeiro, no dia 03 de dezembro de 2015, organizada pelos Professores Marcelo Coutinho (UFRJ) e Andrea Adour (UFRJ), baseava-se na comparação entre a experiência auditiva do gramofone, os CDs e mídias digitais e a voz humana ao vivo. No que tange o fenômeno acústico, os registros sonoros dos discos de 78 rotações, inclusive os pré-elétricos, as vozes gravadas se dissipavam pela Sala da Congregação com um comportamento similar ao da voz do cantor na mesma sala, ao passo que a sensação acústica das mídias digitais ficaram distantes da propagação sonora por comparação. Mesmo reconhecendo chiado e algumas distorções no timbre das vozes, a experiência de Farah demonstrou as proximidades entre a gravação acústica e início da elétrica no gramofone em relação à voz cantada ao vivo.



Por mais ensaiada que esteja, nunca uma récita de espetáculo será rigorosamente igual a outra. Norman Lebrecht, em *Maestros, obras-primas e loucura* (2008), comenta que o ato musical presente no fonograma é distinto daquele da apresentação ao vivo: o intérprete, enquanto se apresenta no palco, pode cometer uma falha continuando a execução sem problemas, sendo sua relevância insignificante ao fim de uma boa récita⁸. No registro sonoro, entretanto, “qualquer imprecisão seria registrada para sempre, tornando-se mais grave e desagradável a cada nova audição” (Lebrecht, 2008, p. 19).

A reproduzibilidade do som *retira* aquilo que Benjamin chama de “aura” artística, que ocorre no único instante da performance, da interpretação musical, e permite que o ouvinte possa relacionar com um objeto, tal qual um texto literário impresso. Estabelecida essa forma de fruição destacada da performance em si, é possível que o ouvinte tenha maior controle de cada detalhe, de cada acontecimento musical do fonograma e, portanto, projete uma reflexão mais clara sobre pontos específicos da interpretação do músico⁹. A forma fixa da gravação propicia a existência de um mecanismo crítico no ouvinte no ato de fruição:

[A] objetivação do texto provavelmente estimulará, por sua vez, o aumento da atividade crítica, levando a uma versão moderna da ciência e da racionalidade. As listas administrativas e lexicais exigem a ordenação de itens e a criação de fronteiras; as categorias são mais visíveis e abstratas. (Morgan, 2000, p. 25, tradução nossa¹⁰)

⁸ O pianista ao qual Norman Lebrecht faz referência é Wilhelm Kempff, referência pianística das sonatas de Beethoven, tendo gravado inúmeros discos pela *Deutsche Grammophon*. Kempff, contudo, não é o único músico a sofrer preconceito dos ouvintes atuais no que se refere cometer falhas na performance; recorrentemente Alfred Cortot renomado interprete do piano, acompanhador, regente e criador de métodos de estudos para pianistas, é lembrado pelos críticos como pianista incompleto e de técnica pouco sofisticada dado aos erros (“esbarros”) que Cortot cometia em gravações, ignorando suas virtudes como musicista.

⁹ A distinção entre sujeito e objeto, evidente quando a fruição estética ocorre entre o texto e leitor, (disco e ouvinte) distinguindo-se um pouco do círculo hermenêutico na performance, permite um aprofundamento do sujeito em termos analíticos – de fazer análise – com aquilo que se encontra dialogicamente com ele. A discriminação entre o fazer artístico e fruir do mesmo, tido como possibilidade na Grécia antiga, sendo um bom exemplo o discurso de Sócrates no diálogo do *Fedro* de Platão, cuja criação do texto (o advento da escrita) é reconhecida como objeto de consulta externo ao homem e, como tal, dá abertura para processos reflexivos distintos daqueles corporificados pelos Aedos com os poemas épicos homéricos ou de Hesíodo (Torrano, 2007, p. 16-17). Comentaristas sobre o discurso mítico (da poesia declamada e corporificada, segundo o vocabulário de Gadamer) e o discurso escrito como Kathy Morgan em *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato* (2000) e Luc Brisson em *Platon les mots et les mythes* (1982) inferem ao processo de alfabetização, disseminação da escrita e da figura do autor na Grécia pré-socrática como facilitador do “desenvolvimento da abstração e levou a uma concepção de poesia e sabedoria poética como um texto que poderia ser estudado e criticado” (Morgan, 2000, p. 24). O processo de textualização permitiu a crítica e a oportunidade de manipular os conceitos de um discurso que possuía uma forma fixa. A textualização dá início ao projeto de fabricação de uma interpretação no Ocidente, difíceis de se estabelecerem plenamente nas culturas orais em que a fabricação do som, a narrativa mítica e seus significantes não podem ser discriminados um do outro (Brisson, 1982, p. 21). Assim, a distinção entre sujeito e objeto permite uma fruição contemplativa pela razão, desencadeando processos críticos revisionistas dos discursos. A separação do sujeito com a produção performática do discurso permite que ele se distinga deste e possa estudá-lo como objeto.

¹⁰ “This objectification of the text is likely to stimulate, in turn, increased critical activity, leading to a modern version of science and rationality. Administrative and lexical lists enforce the ordering of items and the creation of boundaries; categories are made more visible and abstract”.



Não é que na fruição da performance o intérprete, o músico ou o ouvinte não produzam um pensamento crítico, mas o registro sonoro é uma mudança no aparelho conceitual ao lidar com o passado e com a memória, já que podemos comparar diferentes interpretações e versões, colocando-as em perspectiva para chegar a um conhecimento mais preciso. Assim como na escrita, o intérprete consegue consultar “vendo” nitidamente e objetivamente seu desempenho. A forma fixa da reprodutibilidade sonora auxilia na objetivação das categorias estilísticas dos cantores e na atividade crítica do ouvinte, sendo possível pôr em perspectiva a musicalidade, gestos vocais, tipos de emissão sonora, clareza na declamação etc. O registro sonoro deve ser encarado como texto, no sentido de que facilmente o ouvinte pode fruir as interpretações das obras musicais distanciando das tradições, permitindo o revisionismo das práticas históricas.

Em última análise, referir-se ao registro sonoro como texto é elevá-lo como fonte historiográfica de igual importância à notação musical ou textos verbais sobre música. A reprodutibilidade sonora adicionou um importante elemento para a reflexão sobre o ato de interpretação do músico, evocado pela matéria sonora e, assim como o impacto da notação musical foi para a transmissão de obras musicais, permitindo o fenômeno de intertextualidade entre composições, a gravação tem impacto na maneira de consumir música e na transmissão na interpretação musical.

A natureza “híbrida” do fonograma aponta para a desconstrução dos limites entre os registros escrito e oral, sobretudo enquanto novas possibilidades da primeira não apenas enquanto cristalização das intenções de um gênio, espírito de uma época, isto é, enquanto instrumento normativo da linguagem e do discurso, mas, sim, enquanto possibilidade expressiva, cuja notação e símbolos escritos vigendo os espaços vazios, esperando para serem preenchidos por um leitor que lerá ou cantará em voz alta, como sugere Iser. Do ponto de vista do fenômeno musical e da notação musical, o registro fonográfico evidencia que toda a fruição, isto é, todo ato de leitura em música possui algum nível de oralidade, em que a transmissão é sempre transformadora e criativa. Nesse sentido, estudar a história das práticas interpretativas, os espaços vazios e a diversidade criativa da oralidade no âmbito da performance.

Contudo, o fonógrafo não se insere tão somente como objeto de fruição estética, mas, por configurar um documento histórico, ele também nos informa sobre os aspectos poéticos dos estilos interpretativos, dos gestos da performance de forma mais elucidativa que as palavras escritas. Se uma imagem fala mais do que mil palavras, as gravações de Enrico Caruso podem falar mais do que um tratado de canto dos últimos decênios oitocentistas. Desde a criação do Gramofone, a forma de fixação da música, antes exclusiva da notação pela partitura, esta é uma tecnologia capaz de recuperar e divulgar traços considerados essenciais de uma identidade musical ou cultural de uma forma mais ampla (Araújo, 2008, p. 36). As especifi-



idades herméticas deste registro redirecionam novas reflexões sobre a função de acervos e coleções de discos como fontes históricas e estéticas.

A reprodução do som tem impacto na construção e revisão do discurso histórico musical, tornando os acervos mais que “museus inanimados” dos vestígios de performances do passado. No Brasil, acervos como os criados por Mário de Andrade e Luiz Heitor, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo¹¹ (1935) e o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ (1942), respectivamente, impulsionados pela pesquisa dos estudos folclóricos, são importantes núcleos de documentação.

Com mais de cem anos de história da gravação, é possível identificar, mesmo que de forma generalizada, períodos da história das práticas musicais históricas. De forma geral, nos primeiros trinta anos de gravação, que englobam o período de 1890 a 1920, reconhecem-se nos desempenhos musicais registrados uma grande peculiaridade no estilo em relação aos períodos posteriores. Segundo Philip (1996), as gravações instrumentais desse período, se comparadas a antigos tratados de instrumentistas do século XIX acerca do uso do *tempo rubato*, *flexibilidade do tempo*, do *vibrato* – sobretudo nos instrumentos de cordas – e *portamento*, o leitor terá a sensação de ter manifesto em áudio estas práticas descritas, ao passo que os anos 1930 começa-se instituir novos padrões:

Na década de 1930, havia tendências claras longe dessas características do início do século XX: a propagação de vibrato contínuo em instrumentos de cordas, sua crescente proeminência entre os cantores e sua adoção por muitos instrumentistas de sopros, incluindo um movimento para um vibrato mais lento do que o tremor rápido Às vezes ouviam no início do século; A proeminência decrescente e a frequência do portamento em ambas as cordas e a voz; Uma tendência para um controle mais rigoroso do tempo e velocidades máximas mais lentas; Clareza mais enfática de irregularidade rítmica e deslocação; A adoção de aço nas cordas superiores dos instrumentos de cordas, o aumento do uso da flauta metálica, do fagote alemão e dos instrumentos de bronze de largura mais larga. (Philip, 1996, p. 229, tradução nossa¹²)

¹² “By the 1930s there were clear trends away from these early twentieth-century characteristics: the spread of continuous vibrato on stringed instruments, its increasing prominence among singers, and its adoption by many wood-wind-players, including a move towards slower vibrato than the fast tremor sometimes heard earlier in the century; the decreasing prominence and frequency of portamento on both strings and voice; a trend towards stricter control of tempo and slower maximum speeds; more emphatic clarity of rhythmic detail, more literal interpretation of note values, and the avoidance of rhythmic irregularity and dislocation; the adoption of steel on the upper strings of stringed instruments, the increasing use of the metal flute, the German bassoon, and wider-bore brass instruments”.



Os primórdios da gravação elétrica (1930) são o marco divisor de práticas tipicamente oitocentistas no disco, o que transparece nos comentários de Celletti (1988), Scott (1977) e (1980) e Steane (1974) ao associarem cantores que gravaram neste período, como Adelina Patti, Francesco Tamagno, Victor Maurel, Lilli Lehmann, Fernando De Lucia, Mattia Battistini, Nèlie Melba e Marcella Sembrich como legítimos porta-vozes das tradições do canto lírico do século XIX. As práticas de tais cantores pertencem a um universo comum, ao passo que pós-1930 começa-se a notar outros conjuntos de práticas comuns se consolidando entre os intérpretes.

Nesse sentido, o fonograma foi – e continua sendo – um importante meio disseminador da cultura musical e, portanto, participante da formação de novas gerações de intérpretes. Vale a pena comentar que, no século XX, diversos cantores começaram a se relacionar com o canto e mesmo com a música através do disco. A transmissão de estilo interpretativo e padrões de emissão vocal não apenas determinados na classe do professor, mas influenciados por artistas veteranos que já gravavam.

Eu escutava, sempre no cruzamento da Richelieu-Drouot, em uma loja (acho que ainda existe), uma gravação de Caruso num gramofone [...] Assim eu aprendi o lamento da Tosca e grande ária do *Pagliacci*. Eu fazia por imitação. O disco ainda estava na rotação errada, e eu cantava essas árias bem acima do tom. *Voilà*, meus primeiros estudos! (Thill *apud* Pradier, 1984, p. 17, tradução nossa¹³)

O vasto material fonográfico originado no Rio de Janeiro pode explicitar muito sobre a história das práticas interpretativas operísticas nas capitais sul-americanas, bem como tornar possível a investigação dos modelos interpretativos como formavam músicos e ouvintes na cidade, baseados no conjunto das práticas aceitas nos palcos. Na ópera oitocentista, italiana sobretudo, vigorava a primazia da performance sobre a obra de arte, isto é, do intérprete e sua interação com o público, transmitida do contexto prático oralmente no palco cênico; como sugere Hilary Poriss em *Changing the score, arias, Prima Donnas, and the authority of performance* (2009):

Em um mundo em que o desempenho vocal superior era a mercadoria econômica e artística mais valorizada que possuía uma casa de ópera, os cantores inseriam árias para acomodar suas forças vocais individuais e para aumentar seus papéis. Quanto melhor eles cantavam,

¹³ “J’allais écouter, au Carrefour Richelieu-Drouot (je crois que la boutique existe toujours), un disque de Caruso sur un appareil à sous. Il y avait deux écouteurs. C’est ainsi que j’ai appris le lament de Tosca et le grand air de Paillasse. Phonétiquement et très approximativement. Le disque tournait toujours trop vite et j’ai dû chanter ce morceau un bon ton au-dessus. Voilà mes premières études!”



afinal, mais provável que eles fossem atrair grande público para as bilheterias. (Poriss, 2009, p. 5, tradução nossa¹⁴)

As transmissões radiofônicas de Beniamino Gigli no Rio de Janeiro são, mesmo em pleno século XX, a confirmação de que o desempenho vocal era a mercadoria artística mais valorizada na casa de ópera. O ouvinte, ao escutar estas performances ao vivo acompanhando com a partitura, vai defrontar-se com uma série de gestos não escritos: uso do tempo rubato, uso de fermatas, ornamentações como interpolar notas agudas uso de mordentes superiores, acento do fraseado alternando voz cantada com *parlato*, golpes de glote, soluços e até mesmo uso da voz trêmula. Todos esses recursos descritos fazem parte de um conjunto de práticas comuns entre os cantores que, comumente, a musicologia associa ao repertório *verista*, como consequência da influência do naturalismo teatral e do processo de canto operístico se tornar cada vez mais silábico, valorizado por Verdi na *parola scenica*¹⁵.

Tais gestos performáticos revelam as liberdades de Gigli enquanto intérprete e como eram desejáveis o que hoje seria considerado um exagero vazio e indecoroso para com Giordano, Verdi e Puccini. Gigli foi um dos artistas líricos mais populares na cidade do Rio de Janeiro de sua geração, tendo atuado em diversas temporadas líricas de 1919 até 1951. A aclamação do público gerou uma aura em torno da figura do tenor que era constantemente “carregado pela legião de admirados” (Rensis, 1953, p. 185) que o considerava como embaixador da cultura italiana no Rio de Janeiro. Se Gigli era o embaixador da cultura italiana, seu canto representava para ouvintes e cantores cariocas um dos maiores modelos de canto a serem seguidos. O barítono brasileiro Paulo Fortes, que contracenou com Gigli nos anos de 1947 e 1951, comenta a importância formadora que era ouvir o tenor em disco: “Passei a prestar muita atenção nas gravações de Caruso e Gigli e a frequentar mais o cine América para ver e ouvir Yan Kiepura, Martha Eghert, Nelson Eddie e Janette MacDonald” (Fortes *apud* Lima, 2004, p. 26).

Por fim, o profícuo material fonográfico produzido no Rio de Janeiro, bem como em outras capitais brasileiras precisam ser investigados, a fim de compreendermos

¹⁴ “In a world where superior vocal performance was the most highly valued economic and artistic commodity that an opera house possessed, singers insert arias to accommodate their individual vocal strengths and ranges and to augment their roles. The better they sang, after all, the more likely they were to attract large audiences to the box office”.

¹⁵ O crítico e musicólogo Rodolfo Celletti narra um longo e complexo processo de transformação da linha de canto do repertório operístico italiano oitocentista. Em busca de novas possibilidades expressivas, Giuseppe Verdi, com a *parola scenica*, teria definido os rumos da vocalidade do repertório e as práticas comuns dos intérpretes: “Verdi, na verdade, ao fazer prevalecer sempre as razões da melodia, acentuou o uso já presente declamatório em Bellini e Donizetti, dedicando-se ao período de construção das frases, no impulso nervoso que muitas vezes inspirado nos recitativos como nos cantábiles, a respiração desigual, agitada como a da língua falada nos momentos de máxima tensão e de emoção máxima ou momentos de emoção. Isso poderia produzir grandiosos efeitos no palco no palco, mas impedia os cantores de respiração regularmente e também os levou, no calor, o acento forçando a perder o controle do ritmo da respiração correta” (Celletti, 1989, p. 121, tradução nossa).



como ocorriam as interações entre modelos interpretativos estrangeiros com os intérpretes brasileiros. Além de Gigli, outras importantes figuras nacionais e internacionais participaram da atividade musical da cidade. O tenor Giovanni Zenatello gravou uma série de árias de óperas na casa Edison em 1907 e a análise desses fonogramas talvez revelem informações preciosas sobre as práticas do canto lírico da geração anterior à de Gigli.



REFERÊNCIAS

- Araújo, S.; Cambria, V. *Música em debate, perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2008.
- Baudissone, Bruno. *Principessa Turandot: la voce e l'arte di Gina Cigna*. Parma: Azzali Editori, 1989.
- Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- Brisson, Luc. *Platon les mots et les mythes: comment et pourquoi Platon nomma le Mythe?* Paris: Editions Découverte, 1982.
- Celletti, Rodolfo. *Il Teatro d'opera in disco 1950-1987*. Milão: Rizzoli Libri, 1988.
- Celletti, Rodolfo. *Voce di Tenore: da Rinascimento a oggi, storia e tecnica, ruoli e protagonisti di un mito della lirica*. Milão: Ed. Idea Libri, 1989.
- Duprat, Régis. “Musicologia e interpretação: teoria e prática”. *Anais do I Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá*. Editora Massoni, 2002.
- Duprat, Régis. “A Musicologia à luz da Hermenêutica”. *Claves* (Universidade Federal da Paraíba), João Pessoa, n. 3, p. 7-19, maio, 2007.
- Eco, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.
- Farah, Heliana; Neves, Murilo. “O esvaziamento das tradições operísticas do século XIX e a influência da mídia nos novos padrões estéticos”. In: Volpe, Maria Alice. (org.). *Atualidade da Ópera*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol. 1). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012.
- Franceschi, Humberto M. *Registro Sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.
- Gadamer, Hans-Georg. *Hermaenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- Iser, Wolfgang. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.
- Lauri-Volpi, Giacomo. *Vozes paralelas*. Trad. Jotagê. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1956.
- Lawson, Colin; Stowell, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Una introducción. Trad. Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial, 2009.



- Lima, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- Lima, Rogério Barbosa. *Paulo Fortes, um brasileiro na ópera*. Rio de Janeiro: R. Barbosa Lima, 2004.
- Morgan, Kathryn. *Myth and philosophy, from the presocratics to Plato*. Los Angeles, Cambridge University Press, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Trad. Fernando Moraes de Barros. São Paulo: Editora Hedra, 2011.
- Nigris, Maria Teresa de; Ludovisi, Gloria. *Archivio della società teatrale internazionale (STIn – 1904-1934)*, 2014.
- Oliveira, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-colonais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- Philip, Robert. *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance. 1900-1950*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- Platão. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2007.
- Poriss, Hilary. *Changing the score. Arias, Prima Donnas, and the authority of Performance*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Pradier, Angelo. “Conversation avec Georges Thill”. In: Thill, Georges. *L’Avant Scène opéra*. Paris: L’opéra français, 1984.
- Rensis, Raffaello de. *Gigli, o cantor do povo*. Trad. Aldo dela Nina. São Paulo: Ed. Saraiva, 1953.
- Scott, Michael. *The record of singing to 1914. (Vol 1)* New York: Holmes & Meier Publishers, 1977.
- Scott, Michael. *The record of singing. (Vol 2)* New York: Holmes & Meier Publishers, Inc., 1980.
- Scott, Michael. *The great Caruso: a biography*. New York: Ed. Alfred A. Knopf, 1988.
- Shamam, William. *More EJS: discography of the Edward J. Smith recordings; “Unique Opera Records Corporation” (1972-1977), “A.N.N.A. Record Company” (1978-1982, “Special – Label” Issues (circa 1954-1981), and addendum to “The Golden Age of Opera” Series*. New York: Greenwood Press, 1999.
- Steane, John B. *The Grand Tradition: seventy years of singing on Record 1900 to 1970*. Londres: Gerald Duckworth, 1974.
- Vieira, Francisco. *Palco e picadeiro: o Teatro Lyrico*. Rio de Janeiro: Editora Ltda, 2015.



Volpe, Maria Alice. “Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural”. *Debates* (UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 7, p. 111-134, 2004.

Volpe, Maria Alice. (org.). *Atualidade da Ópera*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol. 1). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012.

Volpe, Maria Alice. “Razão e sensibilidade para a musicologia contemporânea”. In: Volpe, Maria Alice (org.). *Teoria, Crítica e Música na Atualidade*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol. 2). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012.

Weber, William. “The History of Musical Canon”. In: Cook, N; Everist, M. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 1999.

Winter, Robert. *Orthodoxies, paradoxes, and contradictions: performance practices in Nineteenth-Century*. Piano. Music. In: Todd, Lary. *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1994.

REGISTROS FONOGRAFICOS

Gigli, Beniamino. *Beniamino Gigli*. Berlim: Mamban, 2008. CD.

Gigli, Beniamino. *Beniamino Gigli in Buenos Aires & Rio de Janeiro*. Milano: Instituto discográfico italiano, 1997. CD.

Gigli, Beniamino. *The Gigli Edition n 14*. Londres: Naxos Historical, 2006. CD.

DANIEL SALDADO DA LUZ é professor de Filosofia do Ensino Médio no CEAT, tendo bacharelado em Filosofia e mestrado em Música, ambos pela UFRJ. Vem se dedicando aos estudos em ópera, transmissão oral na música, metodologia de análise de fontes, registro fonográfico, performance, musicologia histórica e as relações entre o Brasil com culturas de matriz africana e europeia. Trabalhou como escritor de notas de programa para a Filarmônica de Minas Gerais (2017); atuou como assistente de direção em produções de *Jenufa* de Leos Janack no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (2017) e *Ranaud* de Antonio Sachini na Sala Cecília Meireles (2015).



“E versi melanconici un trovator cantò”: O mito da “voz verdiana” e a pluralidade interpretativa em gravações de *Il Trovatore*

Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada*

Resumo

O trabalho problematiza, através da análise contextualizada de registros sonoros, questões como o respeito à partitura, variantes textuais, escolhas e práticas interpretativas e a(s) tradição(ões) interpretativa(s) do século XIX, sua permanência, recriação ou abandono. O fato de *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi, ser o ponto de partida dessa análise é oriundo de sua centralidade tanto no cânone verdiano quanto no repertório operístico geral, tendo se mantido um dos baluartes do repertório tradicional italiano, em trajetória cuja projeção é igualmente refletida na história do registro sonoro. Desta maneira, busca-se desconstruir uma série de mitos criados em relação a Verdi, sua escrita e o tipo de voz a que se destina, questionando-se até que ponto haveria (apenas) uma voz verdiana. Ressalta-se, assim, o papel do registro gravado como fonte de pesquisa e acesso a diferentes práticas interpretativas, estéticas e estilos vocais, bem como, simultaneamente, agente ativo na própria padronização desses mesmos elementos.

Palavras-chave

Il Trovatore – ópera – canto lírico – ornamentação – análise de gravações – registro sonoro.

Abstract

Through contextualized recording analysis, this paper problematizes issues such as score faithfulness, textual variants, interpretive choices and practices, as well as nineteenth-century interpretive tradition(s), its(their) permanence, re-creation or abandonment. The fact that Giuseppe Verdi's *Il Trovatore* is the starting point for this analysis derives from its central position both on the Verdian canon and on operatic repertoire in general. One of the main pillars of traditional Italian repertoire, it has remained a repertoire bulwark, in a trajectory equally reflected in the record history. This way, this paper has sought to deconstruct a series of myths created in relation to Verdi, his writing and the type of voice for which it is intended, questioning to what extent there is (only) one “Verdian voice”. It is, thus, emphasized the role of the recording as a source of research and access to different interpretive, aesthetic and vocal styles, as well as, simultaneously, being an active agent on the process of standardization of these elements.

Keywords

Il Trovatore – opera – lyric singing – ornamentation – recording analysis – sound record.

* Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: vicmanu43@gmail.com.



“O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (Borges, 2007, p. 130). Assim escreve Jorge Luis Borges acerca do poder de certos autores influenciarem *a posteriori* a leitura de seus antecessores ao tratar de precursores de Kafka. Sem dúvida, se debruça-se o grande escritor argentino sobre questões literárias, esse mesmo pensamento de que certas “vozes” ou “hábitos” acabam por ecoar e redefinir nossa visão do passado pode ser alargado para diversos outros aspectos da vida, sobretudo da arte, incluindo a música. E não apenas a música como atividade composicional – na qual elementos passam a ser associados a certo compositor mesmo que a ele anteriores, criando um eterno jogo de antecipações e rupturas que se encontra, de certa maneira, na própria base da concepção de estilo – mas a música como performance. O curioso, no entanto, é que, sendo a performance algo vivo, essa recriação e ressignificação constante significa que padrões posteriores podem ser impressos e traduzidos pelo senso comum como componentes intrínsecos de determinado compositor, obra ou, por falta de palavra melhor, estilo, sem que, no entanto, o elemento em questão tenha, de fato, qualquer ligação com o contexto de produção da obra e seu horizonte de perspectiva, ou mesmo simplifique ou oblitere a própria trajetória histórica do que está em questão, colocando como verdade única e inquestionável um elemento que nada mais é do que uma criação histórica recente.

É nesse sentido que o presente trabalho busca desenvolver seus questionamentos. Se, no entanto, traz mais questões do que as responde ou se aborda os assuntos ainda de maneira genérica e rudimentar mais do que aprofunda-se nos pormenores do caso específico, isto se deve ao fato desse trabalho ser, ainda, apenas uma introdução a esses estudos, bem como tal fato é oriundo de um desejo de manter sempre um diálogo com o escopo maior, e, ao mesmo tempo, ter de admitir-se que o texto escrito limita a apresentação da pluralidade de exemplos que os registros fonográficos oferecem. Claro, busca-se sempre indicar um número satisfatório de exemplos e formas de se acessar o material ao qual se faz referência, mas tampouco o trabalho pode se resumir a uma lista de áudios a serem comparados, sem que os mesmos tenham espaço de ser trabalhados mais aprofundadamente e sem que o leitor possa ter em mente (ou nos ouvidos, mais precisamente) aquilo sobre o que se trata. De tal modo, ainda que se baseie na análise comparativa dos registros sonoros (tanto entre si quanto entre os registros e o texto musical escrito) e o próprio trabalho seja uma demonstração da necessidade do retorno a essas fontes, a escrita, em sua tentativa de os contextualizar, pode parecer relegar-lhes a segundo plano. Não estão ou sequer podem estar nessa posição. A música – e, acima de tudo, o canto – se faz, primordialmente, com som, e, se mudas são as páginas deste trabalho, toda reflexão decorre das ondas sonoras emanadas por essas gravações, nas quais residem as informações que as perguntas certas podem obter, da mesma



forma que é para compreender e, quem sabe mesmo, auxiliar a performance e, conseqüentemente, os sons produzidos em nossos dias, que, aqui, se busca transmutar sinestesia em palavras.

Mesmo uma das questões das quais parte o trabalho provém de um aspecto puramente sonoro: há uma sonoridade verdiana? Há, por conseguinte, uma “voz verdiana”? Buscou-se, assim, observar e responder a essa pergunta por meio da análise de registros sonoros de *Il Trovatore*, em um *corpus* que conjuga gravações integrais da ópera de 1912 a 2017, ao vivo e em estúdio, com (e com ênfase em) trechos isolados gravados nas primeiras décadas do século XX, em meios como cilindros e discos de 78 rpm. As gravações evidenciam não apenas a pluralidade de tipos vocais a abordar os papéis da ópera – o que, como argumentar-se-á, põe em cheque a ideia de uma “voz verdiana” –, mas diversas maneiras de fazê-lo, revelando um processo de engessamento e pasteurização das performances ao longo do tempo, acentuado após a década de 1970, razão pela qual, por visar expor a diversidade, o artigo concentrar-se-á nos registros realizados no período anterior à II Guerra Mundial.

Assim, o estudo das gravações do período reforça a variedade de tipos vocais que podiam abordar os papéis da ópera não apenas executando excertos em estúdio¹, ou, posteriormente, no rádio, mas em palcos líricos. Ademais, torna-se a frisar, não se observam apenas vozes diferentes, mas abordagens e concepções diferentes, revelando práticas diversas, com base em diferentes tradições e formas de ler e interpretar a partitura. De forma interessante, o que se observa não é apenas um número maior e expressivo de divergências em relação à partitura, ou de execuções de alterações que a rigidez da notação tradicional não comporta, mas, também, curiosamente, uma maior “fidelidade” textual.

Por um lado, a gravação do trio que encerra o primeiro ato, *Di geloso amor sprezzato*, com Giuseppe Pacini (Conte di Luna), Giannina Russ (Leonora) e Luigi Longobardi (Manrico) (Fonotipia, 1903/04)² é um bom exemplo de execução que vai além da literalidade do texto, apresentado uma série de mudanças de tempo não indicadas na partitura e que seguem apenas o fluxo dramático da obra, com a utilização do

¹ Gravações integrais de títulos operísticos, embora existentes e cada vez mais comuns com o passar dos anos, eram difíceis de ser feitas e, por conseguinte, até certo ponto foram pouco feitas até o surgimento do *long play*, uma vez que significavam um número elevado de discos para cada obra – uma operação complexa em termos de técnica de gravação e continuidade –, bem como, embora cada disco pudesse ser vendido separadamente, um produto final de custo muito elevado para o consumidor médio. O surgimento do *long play*, com sua maior capacidade de armazenamento de música, foi, para Adorno, a solução da ópera, obrigada a compensar, naquele momento histórico, segundo o autor, a falta de uma produção verdadeiramente satisfatória de títulos contemporâneos com outras soluções, tais quais versões em concerto ou montagens “modernizantes”, igualmente problemáticas. Somente o *long play*, para Adorno, permitiria que o gênero ganhasse força através de “a concentration on music as true object of opera” (Adorno, 1990, p. 64; tradução nossa: “uma concentração na música como o verdadeiro objeto da ópera”).

² Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2Xha2ePb5_s.



tempo *rubato*, o uso generoso de fermatas, e mesmo pequenas alterações melódicas, como a efetuada por Pacini em "un accento proferisti", além da recorrente interpolação do ré bemol final – aqui executado somente por Russ, embora não faltem exemplos nos quais soprano e tenor sobem aos píncaros da glória para deleite dos ouvintes. Ou ainda, de modo mais extremo, o registro de *Tacea la notte plácida*, de Lilian Nordica (Columbia, 1906)³, no qual, em versão condensada, gravando apenas o primeiro verso e a *cabaletta*, apresenta uma versão absolutamente própria da peça, tanto por suas liberdades em relação ao tempo, como pelo uso de ornamentação que pode ser traçada à diva novecentista Thérèse Tietjens.

Por outro, a música de Azucena, em especial, fora gravações pinçadas do período delimitado, só retorna a apresentar certos elementos dos quais despiu-se ao longo do tempo em leituras que buscam a maior aderência possível ao texto verdiano ou de cunho *soi-disant* "bel cantista", e, mesmo assim, tendo de, basicamente, restringir-se a esses casos. Desta maneira, os ornamentos e acentos de *Stride la vampa*, dentro do *corpus* analisado, excluídas gravações de Fiorenza Cossotto (em algumas performances, com níveis diferentes de aderência ao texto e sucesso na execução, destacando-se a integral em estúdio regida por Zubin Mehta, RCA Victor, 1969⁴, e, performance de 1977, em Firenze⁵, regida pelo maestro Riccardo Muti, omitindo sempre, no entanto, os trilos longos), Marilyn Horne (seja em recital, com piano, em Parma, 1983⁶, seja na integral registrada pela Decca em 1976⁷, sob regência de Richard Bonyngue) e Violeta Urmana (novamente em performance dirigida por Muti e com dificuldades de executar os trilos longos, no teatro alla Scala, em 2000⁸), só encontram registros de sua devida execução em gravações de Eugenia Mantelli (Zonopone, 1905)⁹, Sigrid Onégin (Brunswick, 1919¹⁰ – que canta em alemão, com algumas variantes musicais devido à tradução, sendo especialmente notável seu uso dos portamentos), Rosette Anday (HMV, 1930)¹¹ e Gladys Swarthout (RCA Victor, 1937)¹². Há ainda outras, como Jeanne Gerville-Réache (G&T, 1909)¹³ e Tina Alasia (Anker, 1907)¹⁴, que executam algumas das indicações, mas não todas, ou, ainda, o caso de Elisa Bruno (G&T, 1902)¹⁵, que substitui os ornamentos escritos por outros próprios, frisando não apenas a variedade de práticas interpretativas encontradas

³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8dcnlnUT_o.

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=y-ex3fxqAIY>.

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hZuwR0CkeYA>.

⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZBhLejpgfUA>.

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YYeT-sAwBNQ>.

⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=d5NydK9yN6o>.

⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zVNNUNWfv0>.

¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6DimVVM5DBM>.

¹¹ Disponível em <https://youtu.be/aHtHwRYplO8>.

¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?gl=SN&hl=fr&v=9OZUn1z8cUI>.

¹³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r16216GY-6U>.

¹⁴ Disponível em <https://youtu.be/1f9NrZ4yix8>.

¹⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=y_VVMOhhl2E.



nessas gravações, mas também como as mesmas revelam o registro de diferentes tradições interpretativas no início do século XX. Tal execução pode mesmo indicar a possibilidade de intérpretes tentarem compensar sua menor habilidade em executar o texto escrito com outros ornamentos, com o desejo de, assim, manter o mesmo efeito ou, ao menos, criar similar.

Do mesmo modo, a subida ao dó no dueto da cigana com Manrico aparece, salvo as já citadas exceções contemporâneas – sendo que Horne muda a cadência que segue, mesclando o texto “ortodoxo” verdiano com aquele da revisão parisiense¹⁶ –, isolado em gravação de Margarete Mantzenauer e Heinrich Knotte (HMV, 1909)¹⁷, tornando a aparecer somente na integral em estúdio com Giulietta Simionato e Mario del Monaco (Decca, 1956)¹⁸, embora a mesma não se atreva a fazê-lo em nenhum dos registros ao vivo com ela consultados.

Para não limitar os exemplos a um único papel de uma única corda vocal, de maneira similar, observa-se que, com o tempo, perdem-se os ornamentos de Manrico, sejam eles escritos por Verdi ou adicionados por seus intérpretes. Porém, de maneira mais relevante, nesse caso, muitas vezes nem mesmo as modernas gravações que se apresentam com o propósito de restaurar o texto verdiano e/ou interpretá-lo de maneira mais estilisticamente apropriada exibem por completo esses elementos. Se a execução dos trilos em *Ah, sì, ben mio* é igualmente pouco abundante em gravações antigas¹⁹ e recentes, não deixa de ser observada uma escassez que se torna cada vez maior de intérpretes capazes de executar o ornamento conforme passam os anos: Agustarello Affre (Gramophon, 1904)²⁰, Charles Dalmorès (Victor, 1907)²¹, Francesco Signorini (Gramophone, 1908)²², Hermann Jadlowker (Gramophone, 1915)²³, Fernando de Lucia (Fonotipia, 1917)²⁴ – ainda que o tenor mais prepare o trilo do que, de fato, o execute), Helge Rosvaenge (Stuttgart, 1939), Jussi Björling

¹⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=y_WVMOhh12E.

¹⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7eEmOl9vIQ>.

¹⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qaoZJ7svleg>.

¹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=D3dZQnwd3Zl>.

¹⁹ Mais uma vez é necessário apontar a adição de ornamentação ou variações na linha melódica, como, por exemplo, observa-se na gravação de Leo Slezak (G&T, 1906; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U2sUjh3bPRw>; ou do tenor de origem francesa Mario Gilion (Fonotipia, 1906; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mrALmxPN0w0>) como um traço observado em registros anteriores à II Guerra, seja em adição ou em substituição aos ornamentos escritos. A gravação de Gilion, rica na utilização do *rubato*, por exemplo, faz pequenas variações na melodia escrita, omitindo os trinados, mas compensando-os com outros artifícios onde deveriam aparecer, terminando com uma cadência que afasta-se do texto escrito e vai ao *si bemol* (tal qual Hermann Jadlowker e Enrico Caruso, com cadências ligeiramente diversas; o segundo em seu registro pela Victor, em 1908 – disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L4FqpYN-bg>), nota previamente interpolada na repetição da frase “e solo in ciel precederti”, como é usual observar-se nos registros de diversos períodos.

²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OD3Xo1KbZ70>.

²¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=j155F2RZpc4>.

²² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6h-c8qDnL9Q>.

²³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lpDSD1jfUZ0>.

²⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RjvQKJ5lCyl>.



(ROH, 1939²⁵ – embora ele não repita a proeza em outras ocasiões, incluindo seu registro em estúdio RCA Victor, 1952), Richard Tucker (Firenze, 1968)²⁶, Carlo Bergonzi (Verona, 1968²⁷; Colón, 1969²⁸) e Luciano Pavarotti (Decca, 1976)²⁹ são dos poucos que puderam ser listados enquanto observados capazes ou dispostos a executar o ornamento.³⁰ Com maior agravante, os trilos de *Deserto sulla terra* foram encontrados executados devidamente apenas em um registro, cantado em alemão, do tenor Joseph Schmidt (Electrola, 1930)³¹, que, vítima do nazismo, fez a maior parte de sua carreira apenas no rádio, e, curiosamente (ou, talvez, sintomaticamente), sob hipótese alguma seria uma voz que o senso comum associaria ao papel de Manrico, o que leva a frisar, também, no caso específico, a diferença entre cantar um pequeno ex-certo, ainda mais em estúdio, e apresentar-se na ópera completa em um teatro.

No entanto, é, novamente, entre os intérpretes do início do século que se encontram mais propostas de ornamentação alternativa (algumas reproduzidas ao longo dos anos), muitas vezes próximas do que escreveu Verdi ou mantendo-lhe a ideia geral, mesmo que não sejam seguidas literalmente suas indicações. Esse é o caso, principalmente, do registro de Julian Biél (G&T, 1903)³², mas, também, aumentando o número de variações, o de Francesco Tamagno (G&T, 1903)³³, tenor que colaborou de perto com o compositor italiano, sendo, por exemplo, o primeiro intérprete de Otello, e os de Hermann Winkelman (Gramophone, 1900)³⁴ e Carlo Albani (Victor, [s.d.])³⁵, que, como, anos depois, Rosvaenge (Stuttgart, 1936) e Björling, em registro em estúdio (RCA, 1952)³⁶, inserem o si bemol interpolado, comum a maioria das gravações, em “maggior” ao invés de “trovador”.

Essa simplificação através do tempo é, geralmente, descrita como fruto de uma estética verista, de apelo mais direto, simplificando a linha musical em prol de efeitos não musicais, com conseqüente perda de capacidade dos cantores de lidar com a escrita de obras como *Trovatore*. Porém, é necessário problematizar tal posição, mesmo pela própria necessidade de precisar o que seria essa estética e o conceito de verismo, tal qual aponta Daniel Salgado da Luz (2017). Ademais, é necessário ressaltar que alguns dos cantores aqui assinalados consistem exatamente nos pri-

²⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GB2z6UL6RH4>.

²⁶ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Jj3Rc_CVDXc.

²⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Nm35dF6nk2w>.

²⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mr-iMo-zYcc>.

²⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=s6OW24lfq3Y>.

³⁰ Embora não consiga executá-los precisamente, também há de ser mencionado que, no registro em estúdio (Deutsche Grammophon, 1983), dirigido por Carlo Maria Giulini, Plácido Domingo esboça a intenção de executar os trinados, ainda que se possa questionar seu nível de proficiência e sucesso na tarefa.

³¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eL26nIGs2C4>.

³² Disponível em <https://youtu.be/jCtZ3wG9ffg>.

³³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xyjtn3oGnHw>.

³⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aJF-zZhXusM>.

³⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4iM4UhmHnH4>.

³⁶ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_4Exj4Jnicl.



meiros intérpretes de títulos veristas, portanto, criadores da estética, e há outros cuja trajetória condiz com o que seria o apogeu dessa estética vocal, entre os anos de 1910 – quando, aos poucos, se aposentavam os últimos remanescentes do que seria um padrão anterior, tardo-novecentista –, e 1950, quando, no pós-guerra, passam a ser moldados novos padrões. Apesar de limitações patentes em certos casos, especialmente durante o que seria o “apogeu” da estética, exemplos como a execução da cabaletta *Di tale amor che dirsi* por Rosa Ponselle (Columbia, 1922)³⁷, Franca Franchi (Columbia, [s.d.])³⁸, Gina Cigna (ROH, 1939)³⁹, ou mesmo, em que lhe pesem a ausência dos trilos, Claudia Muzio (Edison, 1920)⁴⁰, com patentes demonstrações de habilidade no canto florido (ao menos no que tangem as exigências do trecho), põem em cheque algumas dessas posições e simplificações que se perpetuam sem respaldo e comprovação devida em base documental histórica. Essas críticas aproveitam-se do foco em outros elementos da interpretação para dissolver certas capacidades desses intérpretes em um todo amorfo de críticas genéricas e relegando-lhes, quando muito, a pecha de executores de interpretações “não autênticas”, embora a própria questão do que seria a “autenticidade” necessite ser constantemente questionada.

Um dos pontos suscitados por essa multiplicidade de exemplos, executados por vozes e vocalidades diversas, em temporalidades diversas, é que: “Múltiplas possibilidades de realizar um texto musical são uma tradição básica da música ocidental”⁴¹ (Rosen, 1991, tradução nossa).

Tal citação de Charles Rosen é oriunda de seu debate a respeito da validade ou não do movimento de música antiga. O autor alega que os músicos dedicados à prática “historicamente informada” associam e reduzem, tautologicamente, uma obra, um compositor ou um período a uma forma sonora. Assim, de acordo com este pensamento, “só é Mozart se soa de determinada forma, em um instrumento de tais características, de outra maneira é uma perversão”. Porém, Rosen frisa a falta de historicidade dessa visão, dado que os próprios compositores, na prática de sua época, eram os primeiros a “perverter” suas obras, adaptando-as para instrumentos e intérpretes diversos.

Evocar tal argumento no contexto desse estudo é ressaltar a convivência de uma multiplicidade de interpretações e, conseqüentemente, formas sonoras durante determinado período histórico, e como tal multiplicidade ganha uma sobrevida através de um dos próprios meios que, ironicamente, vem ajudar a sedimentar e

³⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7fEOiZl7ZfI>.

³⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zSX6KofNBKQ>.

³⁹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1Ocr8mL6_MQ.

⁴⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7SSZPf5FHqQ>.

⁴¹ “Multiple possibilities of realizing a musical text are a basic tradition of Western music”.



engessar as interpretações, o registro sonoro. Ao analisar-se esses registros, para além de serem postos em cheque mitos como o da existência de uma “voz verdiana”, outras questões como o respeito à partitura, variantes textuais, escolhas, prática(s) e tradição(ões) interpretativa(s), sua permanência, recriação ou abandono, entram em pauta.

Por que, no entanto, escolher observar tais pontos através de registros de *Il Trovatore*? Bom, sua centralidade no repertório operístico, tendo se mantido um dos baluartes do repertório tradicional italiano desde sua estreia até os dias atuais, em trajetória cuja projeção, conseqüentemente, é igualmente refletida na história do registro sonoro, é argumento forte o bastante em seu favor. Afinal, assim, pode-se tirar proveito de um enorme *corpus* documental que se alastra por um longo espaço de tempo. Ademais, a obra tem, também, centralidade dentro do próprio cânone verdiano, apresentando-se como ponto de transição na carreira de Verdi, conjugando, em sua composição, elementos diversos de um gênero cuja linguagem musical estava em plena transformação. Nas palavras de Julien Budden: “A linguagem de *Il Trovatore* é aquela do melodrama de meados do século XIX expurgada de todos os seus acessórios. Os antigos padrões e procedimentos estanques são, por assim dizer, queimados no fogo intenso de uma força dramática que a ópera italiana ainda não havia conhecido”⁴² (Budden, 1992, p. 38, tradução nossa).

É essa própria redução ao essencial dos elementos do melodrama italiano que pode ser vista como um dos fatores responsáveis pela manutenção do interesse no título, pois, mesmo com as mudanças estéticas subsequentes e a busca por uma linguagem mais direta, ainda havia elementos que não soavam datados o bastante para as novas plateias e intérpretes. De tal forma, passando por um processo que afetou, de maneira geral, o repertório novecentista na primeira metade do século XX, como sugere Philipp Gossett (2006), a ópera sofreu cortes e alterações ao longo do tempo, através da redução e simplificação de ornamentações, podendo-se repetições e, por vezes, suprimindo-se por completo *cabalettas*, de modo a enfatizar os aspectos “modernos” de sua escrita em detrimento de traços que poderiam ser vistos como ligados ao que se podia considerar, então, uma estética ultrapassada (o que alguns poderiam afirmar tratar-se da tradição do *bel canto*) e não condizente com os gostos e expectativas vigentes no novo contexto de recepção. Manter a ópera viva em teatros e contextos diversos significava uma série de adaptações, incluindo, práticas de reforço ou redução na orquestra, além de reorquestração. E é

⁴² “The language of *Il Trovatore* is that of mid-nineteenth century melodramma purged of all inessentials. The old stock patterns and procedures are, so to speak, burned up in the white heat of a dramatic force that Italian opera had not yet known”.



mais uma vez o próprio Gossett (2006, p. 431-432) que apresenta o interessante dado de que o número de músicos na orquestra tido como ideal por Verdi para apresentar *Don Carlo* (ópera de orquestração mais pesada e complexa que *Il Trovatore*), em uma remontagem de 1885, contava com cinco músicos a menos nas cordas do que o número total de músicos que Gioachino Rossini dispusera para a estreia de *Guillaume Tell*, em Paris, em 1829, o que mostra que a máxima de uma orquestra grande e pesada como uma característica *sine qua non* da escrita verdiana aproximasse mais de um mito e uma prática *a posteriori* oriunda dessa trajetória histórica da execução de suas obras do que uma característica da escrita do compositor.

O primeiro contato de Verdi com a peça *El trovador* (1836), de Antonio García Gutiérrez, que deu origem à ópera, permanece um mistério. Jamais se achou uma tradução italiana publicada da obra ou performance nos palcos italianos anterior ao período em que foi escrita. Giuseppina Strepponi, cantora com quem o compositor mantinha uma relação desde 1849, fazendo Madrid parte do circuito internacional de ópera, pode ter tido contato com a peça *in loco*, e, conseqüentemente, quiçá, ter sido o elo entre o compositor e sua dramaturgia, traduzindo a peça para ele (Osborne, 1989, p. 126-127).

Após o adiamento do projeto de uma adaptação lírica do *Rei Lear*, de William Shakespeare, na qual vinha trabalhando com Salvatore Cammarano, Verdi passou o projeto de uma ópera baseada em *El trovador* para o mesmo. As fortes situações teatrais interessaram ao compositor, cativado pela intensidade passional das personagens e, principalmente, pelo papel da cigana Azucena, em sua aporia entre o desejo de vingança e o amor a Manrico (Osborne, 1989, p. 127).

O processo de escrita foi complicado, se arrastando de 1850 a 1853, com diversos percalços impedindo sua conclusão imediata. Nesse ínterim, Verdi terminou *Rigoletto*, se envolveu na escrita de *La Traviata*, enfrentou problemas pessoais, incluindo a morte de sua mãe, viagens para a França para negociar a escrita de *Les Vêpres Siciliennes*, além de ter de contornar a morte do libretista Cammarano, com os versos sendo finalizados, sem crédito, por Leone Emanuele Bardare e mesmo pelo próprio compositor (Osborne, 1989, p. 128-133).

Os cantores que Verdi tinha em mente e em mãos no Teatro Apollo, em Roma, onde a ópera estrearia a 19 de janeiro de 1853, são cruciais para entender a escrita vocal das personagens, pois foi pensando neles e em suas virtudes especificamente que Verdi trabalhou.⁴³ O papel de Azucena, tendo sido aquele que teve maior preocupação dedicada pelo compositor, é especialmente interessante de ser analisado sob essa perspectiva, pois, desde o início, o compositor tinha como ideia fixa

⁴³ A saber, os criadores dos papéis principais da ópera foram: Carlo Bacardé (Manrico), Rosina Penco (Leonora), Emilia Goggi (Azucena) e Giovanni Guicciardaci (Conte di Luna).



que ele fosse interpretado por Rita Gabussi, soprano⁴⁴ beirando o fim de sua carreira, cujos papéis que lhe eram mais destacados revelavam superior capacidade em explorar grandes contrastes dramáticos. Não deve ser ignorado, assim, que a tessitura na qual se concentra a escrita da personagem foi, então, imaginada tanto para uma cantora que provavelmente tinha, com os anos, visto sua zona de conforto deslocar-se para uma região mais grave da voz, quanto era dependente de uma estética que baseava-se na quebra de registros e o desenvolvimento "individual" de cada um deles como forma de explorar as possibilidades interpretativas e de extensão máximas de cada um, como frisa Julian Budden (1992, p. 67-70). A identificação de Verdi da vocalidade de Azucena como encontrando sua mais perfeita expoente na voz da Gabussi era tanta que, quando o teatro encontrou-se na impossibilidade de assegurar a cantora que o compositor tinha em mente, Verdi demandou que lhe fosse asseverada uma cantora com disposição vocal e qualidades semelhantes a ela (Budden, 1992, p. 68).

O êxito da ópera foi estrondoso desde sua estreia e, quando manifestou-se o interesse parisiense em montar o título, Verdi foi consultado acerca das adaptações necessárias para uma produção em francês. Devido a problemas anteriores de versões feitas sem sua aprovação e de edições piratas de suas obras, Verdi aceitou supervisionar a produção, que teria lugar na *Salle Le Peletier*, em janeiro de 1857, quando o compositor já não mais se encontrava na cidade. Uma de suas exigências expressas foi a comissão da tradução a Emilien Pacini, responsável, assim, pelo libreto de *Le Trouvère*.

As alterações inflexionadas no texto musical, para melhor servir ao gosto local e aos cantores, incluíram a inserção de um *ballet*, a modificação do final, a reescrita de certas passagens, em sua maioria cadências, para melhor atender às vozes dos intérpretes parisienses, bem como a reescrita de certos conjuntos e cenas de transição, alterando, ainda, pequenas passagens, ritmos e acompanhamentos, de modo a, sistematicamente, substituir padrões simples por mais sofisticados e menos acentuados (Budden, 1992, p. 107-112). Um dos papéis que mais sofreu modificação foi, precisamente, o de Azucena, agora interpretado pela contralto Adelaide Borghi-Momo, frisando a variedade de tipos vocais que assumiram os papéis desde início, a complacência do compositor e, além, a importância dada pelo próprio de ajustes, de menor ou maior grau, para atender a vocalidades diversas.

Entre as mudanças menores efetuadas na partitura está a alteração da ornamentação da já mencionada *cabaletta* de Leonora no primeiro ato, "Di tale amor che dirsi", agora, em francês "L'amour ardent, l'amour sublime et tendre", na qual a

⁴⁴ O termo soprano utilizado na classificação de meados do século XIX não significava, necessariamente, o mesmo que hoje entende-se pelo termo, uma vez que o termo *mezzo-soprano* ainda era comumente associado à *seconda donna* mais do que a uma classificação vocal em si. O caso de Gabussi provavelmente se enquadra nessa categoria.



frase cadencial passa a ser antecedida por uma pausa e, então, expandida de dois para quatro compassos, com as escalas ascendentes e descendentes substituídas por uma série de *pichettati* e síncofes (Verdi, [s.d.], p. 30 e 32; Verdi, [1857], p. 30 e 32). É interessante observar que, no entanto, a prática registrada da variante não encara tal mudança com cunho virtuosístico e, por vezes, os *staccati* assinalados sequer são executados, sendo tudo feito durante um pequeno ralentando antes de retomar-se o tempo da *cabaletta*, como qual é evidenciado por Jane Morlet na integral de 1912 (Pathé)⁴⁵, Berthe Montmart, em concerto (1955)⁴⁶, e mesmo pela coloratura Lucette Korsoff (HMV, 1908)⁴⁷. Curiosamente, apenas Joan Sutherland (Decca, 1976)⁴⁸ executa os *staccati* como tal, em performance da ópera em italiano que mescla ambas frases cadenciais, com os *pichettati* sendo seguidos, sem as síncofes, pelas escalas "habituais", sem qualquer variação de tempo, em uma curiosa, original e absolutamente moderna variante.

A questão da ornamentação no repertório a partir de metade do século XIX, especialmente em Verdi, apresenta-se como tópico espinhoso na atualidade, dentro e fora da academia. Não raramente condenada pelas práticas atuais, as gravações daqueles que ainda tinham ligação com o contexto original de produção e execução dessas obras apontam para outro caminho. Sobre Verdi especificamente, Will Crutchfield (1983) dedicou importante artigo acerca da análise da evidência fonográfica do assunto, identificando padrões e variantes.

Muito se fala sobre a exigência do próprio compositor da performance *come scritto* de suas obras, porém, certas posições têm de ser relativizadas e falas do próprio compositor contextualizadas para que se possa, de fato, perceber quais limitações o autor desejava impor às suas obras. Se, de fato, Verdi não era afeito a liberdades com suas composições, isso não quer dizer que não esperasse certo nível de interferência do intérprete. Aliás, é necessário frisar que algumas das alterações feitas pelo próprio Verdi em sua obra, como demonstrado pelo caso do próprio *Trovatore/Trouvère*, foram feitas para melhor atender a intérpretes.

Se ainda não são contundentes o suficiente os exemplos já apresentados, é necessário, então, mencionar carta de Verdi em resposta a Pauline Viardot-Garcia, quando a cantora lhe pediu que lhe fornecesse cadências do papel de Azucena e lhe alterasse o final para performances da ópera no Covent Garden, em Londres. Verdi disse que não poderia fazê-lo, mas não era exatamente uma recusa ou um veto. Pelo contrário, indicava-lhe, então, o nome de Manfredo Maggione, que poderia cumprir o serviço ao desejo da cantora (Verdi, 2016, p. xxxii). Isso em 1855.

⁴⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vTQzvtmfEmo>.

⁴⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6xzzrzp3B-lc>.

⁴⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SysJT44l4Vvk>.

⁴⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2ADhGzSiOXE>.



No entanto, é comumente apresentado como prova de sua inflexibilidade em relação a alterações em suas composições carta do maestro a seu editor, Giulio Ricordi, na qual, sem meias palavras, escreve:

8º Para evitar as alterações que se fazem nos Teatros nas obras musicais, fica proibido fazer na partitura acima qualquer tipo de intrusão, qualquer mutilação, de abaixar ou subir os tons, enfim, qualquer alteração que necessite a mais pequena mudança na instrumentação, sob pena de multa de 1000 francos que eu lhe exigirei por qualquer teatro no qual se altere a partitura. (Cesari; Luizio, 1913, tradução nossa)⁴⁹

Contudo, isto ocorre em 1847, ou seja, anos antes da resposta a Viardot! O que se falha em perceber é o contexto da fala de Verdi, que está a se referir a uma quebra contratual pontual, bem como o contexto maior, pois se é fato que Verdi almejou, ao longo da vida, exercer controle cada vez maior sobre sua obra, pode-se falar em níveis de controle, pois certas coisas, hoje vistas como liberdade, simplesmente faziam parte da lógica da época, não sendo estes os detalhes combatidos. Como frisa Hilary Porris (2009), se há, no século XIX, um processo que busca interpretar a obra como unidade autossuficiente em sua literalidade, este não se dá sem persistência de tradições de uma outra visão do que seria o espetáculo lírico, cabendo, fundamentalmente, às próprias plateias julgarem se as alterações eram válidas ou não, de acordo com a casuística.

Outros exemplos podem ser evocados para demonstrar que Verdi não tinha em mente uma aderência total ao texto escrito. Pode-se, por exemplo, citar, como, já próximo ao fim da carreira e vida do compositor, as indicações de dinâmica para a orquestra no dueto de amor de *Otello*, que variam de 3 a 6 ps, não devem ser levadas ao pé da letra, pois, conta-se na literatura, a orquestra italiana padrão da época era tão pródiga em som que, para obter um verdadeiro *pp*, Verdi devia exagerar nas suas indicações para conseguir o efeito desejado (Newman, 1957, p. 242). Ou, ainda, as observações feitas por Verdi ao maestro Arturo Toscanini durante ensaio de um dos *Quattro pezzi sacri* sobre um *rallentando* não escrito: "Se eu o tivesse escrito [...], um músico ruim o teria exagerado: mas se você é um bom músico, um o sente e o toca, assim como você acabou de fazer" (Sachs, 1986, tradução nossa).⁵⁰

⁴⁹ "8.º Allo scopo d'impedire le alterazioni che si fanno nei Teatri alle Opere musicali, resta proibito di fare nel suddetto spartito qualunque intrusione, qualunque mutilazione, d'abbassare o alzare i toni, insomma qualunque alterazione che richiegga il più piccolo cambiamento nell'istromentazione, sotto la multa di 1000 franchi che io esigerò da te per qualunque teatro ove sarà fatta alterazione allo spartito".



Ainda se pode ir além: em mais de uma ocasião Verdi apontou sua predileção pela arte de Adelina Patti, tanto em sua musicalidade, quanto em seus dotes dramáticos, revelando, inclusive, em carta de 1877, sua felicidade com a ideia da intérprete criar o papel-título de *Aida* no Covent Garden (Cesari; Luizio, 1913, p. 624-625), porém, ainda que não tenha deixado nada do maestro gravado, todos os registros do soprano⁵¹ demonstram um estilo baseado em uma série de liberdades interpretativas que se contrapõe por completo à ideia de uma fidelidade textual extrema que seria defendida por Verdi. Da mesma forma, o epistolário do compositor revela que Verdi, em 1886, chegou a cogitar dar o papel de Desdemona na estreia de *Otello* para o soprano Gemma Bellincioni, por ter visto e aprovado sua *Traviata*, ainda que ressaltasse que o êxito que se pode ter nesse título não significa capacidade de triunfar em outros papéis (Cesari; Luizio, 1913, p. 343). Ainda assim, julgando-se que o que a cantora registrou, anos depois, em sua gravação da ária de *Violetta*, "Ah, fors'è lui" (HMV, 1903),⁵² condiz minimamente com o que executou na ocasião de sua audição pelo compositor, é de se observar que, mais uma vez, sua interpretação é marcada por liberdades: canta sobre pausas escritas, altera ritmos, usa frequentemente o *rubato*, insere diversas ornamentações e apresenta uma cadência própria, diversa da escrita. E, no entanto, temos a aprovação escrita de Verdi documentada.

A práxis da ornamentação e, em especial, da criação de cadências – ainda que, obviamente, se faça necessário ressaltar que a ideia de ornamentação em Verdi é diversa daquela observada e esperada na época de Giachino Rossini, no início do século XIX, mesmo que as gravações possam revelar persistências por vezes surpreendentes – pode ser abordada através de diversos trechos apenas no *Trovatore*. Mais do que isso, um artigo exclusivo pode ser dedicado a cada um desses trechos. Um exemplo específico, no entanto, deve ser ressaltado, ainda que não seja possível aprofundá-lo, aquele da ária do *Conte di Luna*, "Il balen del suo sorriso".

A introdução de ornamentos diversos pode ser observada em diversos registros, tais quais os que se observam nas gravações de Alberto de Bassini (Columbia, 1902)⁵³, Giuseppe Pacini (Fonotipia, 1904)⁵⁴ ou Ferruccio Corradetti (Fonotipia, 1909)⁵⁵. E o número de cadências diversas é ainda vastamente superior ao número de gravações que apresentam ornamentações, observando-se variantes das mais

⁵⁰ "If I had written it [...] a bad musician would have exaggerated it: but if you are a good musician, one feels it and plays it, just as you've done it".

⁵¹ Como exemplo pode-se conferir sua interpretação de "Ah, non credea mirarti" de *La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2JCP_yktpo4.

⁵² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TY8hHbmnZUA>.

⁵³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Yx0AHdF-gic>.

⁵⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Oow_4OSDv_4.

⁵⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ti985qmljWs>.



longas e complicadas às mais simples. E, aqui, novamente, apesar de sua simplicidade, a gravação de Bassini deve ser destacada, nem que seja pelo fato do cantor ser filho de Rita Gabussi, a intérprete imaginada para Azucena, e do barítono Achille de Bassini, que trabalhou diversas vezes com o maestro (criando, inclusive, papéis como Miller em *Luisa Miller*), pois se acredita-se em uma tradição de performance transmitida oralmente e na possibilidade da mesma ser registrada em disco, este registro apresenta-se como possivelmente ainda mais próximo do padrão de liberdade "verdiana" que seria, estilisticamente, observado em intérpretes, via de regra, sancionados pelo compositor.

No entanto, o que se constata na observação em série de registros da ária é que, gradativamente, a variação das cadências tende a diminuir e aquela que se torna espécie de cadência padrão não apenas não condiz com a cadência escrita (Figura 1), como não é uma reprodução de um padrão já usual desde os primeiros registros (ou pelo menos daqueles que constavam no *corpus* analisado), ainda que se possa perceber nestes a execução de cadências extremamente similares, especialmente naquelas cuja extensão alonga-se ao Sol.

Figura 1. Cadência composta por Verdi para "Il balen del suo sorriso" (Verdi, [s.d.]).



O que espanta acima de tudo no caso é que a cadência fixada (Figura 2) não deixa de ser uma cadência genérica, adaptada a diversas árias, como já apontava Marco Beghelli (2001, p. 300), podendo ser encontrada em diversas performances de "Quanto è bella, quanto è cara", de *L'elisir d'amore*, "Tombe degli avi miei", de *Lucia di Lammermoor*, ambas de Gaetano Donizetti, "Ah, per sempre io ti perdei", de *I Puritani*, de Vincenzo Bellini, ou mesmo de "Infelice! e tuo credevi", de *Ernani*, de Giuseppe Verdi.



Figura 2. Cadência usualmente executada em "Il balen del suo sorriso" (Ricci, 1937).

Assim, observa-se a utilização de cadências genéricas para um repertório variado e que encampa quase duas décadas dos oitocentos entre suas estreias. Isso, apesar de poder ser questionado, não é, em si, necessariamente um problema ou violação de características próprias das obras e seus compositores, mas aponta – e aqui sim reside o problema –, para o engessamento da performance, que passa a legitimar apenas uma tradição em detrimento de toda uma diversidade de possibilidades. Onde se esperava constante inovação, elege-se um padrão apenas. Obviamente são várias as questões que levam a um engessamento da performance, porém, como já indicado, a gravação, ao cristalizar o ato da performance, acaba por auxiliar esse processo – mesmo sendo, ironicamente, a maior e melhor fonte para perceber como conviviam essa multiplicidade de interpretações.

De acordo com Daniel Leech-Wilkinson,

Uma coisa que a gravação indubitavelmente causou – e, novamente, podemos ouvir isso acontecendo – é uma tendência à performance literal das partituras. Algumas vezes isso é descrito como maior precisão, mas se é mais preciso ser literal é uma questão que, sem ajudar-nos, nos leva de volta a ontologia e às intenções do compositor. Então digamos apenas mais literal. Para cantores e instrumentistas de corda isso significa menos portamento, menos rubato, menos ornamentação; para pianistas significa sincronia das mãos de forma a tocar todas as notas de um acorde juntas, tocar em um tempo mais estrito e renunciar a dobrar notas e elaborar escalas e arpejos – removendo, em outras palavras, todas as coisas que os músicos costumavam fazer a fim de intensificar a expressividade de uma performance. Como em tantos



outros aspectos, a geração do pós-guerra também marca um divisor de águas nesses hábitos. (Leech-Wilkinson, 2009, tradução nossa).⁵⁶

Como o próprio exemplo discutido aponta é necessário relativizar as palavras do pesquisador, uma vez que o que é sedimentado e reproduzido, sempre *a posteriori*, não é, especialmente na ópera e no canto, necessariamente o que está escrito, mas uma convenção que se criou e que não corresponde nem à tradição da diversidade, nem às indicações do compositor única e exclusivamente. No entanto, o engessamento é inegável e essa união entre engessamento, criação de padrões, falsa literalidade e registro sonoro pode ser explicado por uma série de fatores, devendo-se, para tanto, resgatar os argumentos de outros autores.

A necessidade dos artistas, particularmente verdadeira entre os “artistas menores”, de se validarem tendo sucesso em performances que seguem ou copiam os moldes das estrelas, como já ocorria desde, pelo menos, o século XVIII (Poriss, 2009), é fator a ser considerado, agravado pela possibilidade da comparação ser perenizada pela existência de um registro. De tal modo, a gravação passa a instituir bases que, como discute Michael Scott (1979), ao serem distribuídas e circularem pelos ouvintes, geram determinadas expectativas da plateia em relação ao que e como vão ouvir.

Paralelo a essas questões, há, de acordo com J. B. Steane (1974) o próprio processo de “profissionalização” dos cantores, que perdem, gradativamente, seu *status* de divos ao longo da primeira metade do século XX, e têm de obedecer cada vez mais aos maestros e *impresarios*, tornando-se, argumentavelmente, melhores músicos⁵⁷ (melhor seria dizer “mais disciplinados”), mas menos capazes de imprimir sua personalidade (bem como seus caprichos) sobre a música. Contribuindo, então, para um cenário estandardizado, no qual a performance passa a ater-se às mesmas práticas seguras e, conseqüentemente, encaradas como verdades.

Antes de finalizar, é necessário ainda retornar ao próprio título do trabalho. Por que citar versos da ária de Leonora? Simples. Em “Tacea la notte placida”, Leonora descreve como conheceu e lhe cortejou Manrico, serenando-a com versos melancólicos extraídos de um alaúde. Ou seja, Leonora retrata seu amado como poeta e não como guerreiro, e, no entanto, a habitual escalação para Manrico procura enquadrar-lhe como uma voz heroica.

⁵⁶ “One thing that recording has undoubtedly caused – and again we can hear it happening – is a trend towards the literal performance of scores. Sometimes this is described as greater accuracy, but whether it’s any more accurate to be literal is a question that takes us unhelpfully back to ontology and the composer’s intentions. So let’s just say more literal. For singers and string players that means less portamento, less rubato, less ornamentation; for pianists it means synchronising the hands so as to play all the notes of a chord together, playing in stricter time, and forgoing doubling notes and the elaboration of scales and arpeggios—removing, in other words, all the things that musicians used to do as a matter of course in order to intensify the expressivity of a performance. As in so many other respects, the post-War generation marks a watershed in these habits too”.



Um guia de classificação de papéis apresenta Manrico como pertencendo, preferivelmente, ao *fach* do tenor dramático, podendo ser cantando, menos adequadamente, por um tenor *spinto* (Boldrey, 1994, p. 531). No entanto, a escrita do papel não condiz com essa classificação: a tessitura é um pouco mais aguda do que seria esperado para papéis nesses *fach* e tampouco a orquestração é particularmente pesada, com a orquestra colocada em segundo plano, restringindo-se a maior parte do tempo a acompanhar as vozes, como ressalta Budden (1992, p. 67). Uma comparação (Verdi, 1994) rápida e, talvez, algo leviana por não levar dobras e questões similares e importantes em consideração, como a própria disposição da instrumentação, revela, inclusive, uma orquestra maior, com mais metais, utilizada por Donizetti em *Lucia di Lammermoor* (Donizetti, 1992). Porém, o *fach* de Edgardo é descrito, no mesmo livro, como, além de poder ser interpretado por tenores líricos leves e os tenores *spinto*, sendo preferencialmente papel de um tenor lírico (Boldrey, 1994, p. 511), classificação alheia à proposta para Manrico.

Talvez o único momento de orquestração realmente mais pesada para o trovador, além do *concertato* do final do segundo ato, que, no entanto, em sua orquestração e escrita vocal não difere muito do próprio *concertato* do final do segundo ato de *Lucia*, seja a *cabaletta* "Di quella pira". A famosa *cabaletta*, com seu caráter marcial e heroico, talvez seja uma das explicações para se interpretar Manrico como um herói e, portanto, afastar-lhe o máximo possível não apenas de uma abordagem lírica, mas de uma voz mais lírica, ainda mais com a prática da interpolação de um *squillante* dó ao fim do trecho, aos gritos de "All'armi!". Porém, nem todos do *fach* indicado pelo senso comum e sancionados pelo livro conseguem atingir, em uma performance ao vivo da ópera integral, dós como os registrados por um Giuseppe Taccani (Columbia, 1924)⁵⁸ e ainda resumir sua participação. Nem mesmo Taccani, quando torna a gravar o trecho eletricamente (Columbia, 1928)⁵⁹, o faz no tom, abaixando meio tom, e de modo similar, nem mesmo os empolgantes "dós" de um Franco Corelli (Salzburg, 1962)⁶⁰, capazes de levar plateias inteiras abaixo, passam de sis naturais, com o trecho abaixado um tom inteiro. Até que ponto a interpolação é válida em si, musicalmente, dramaticamente e estilisticamente apropriada, bem

⁵⁷ Tal processo deve ser relativizado, afinal, apesar de inúmeros casos de cantores que sequer sabiam ler música, é preciso pensar que, até o início do séc. XX, a própria profissão do músico, em suas mais variadas atividades e esferas, era, também, um ofício familiar, tal qual diversas profissões liberais, logo, os cantores tinham uma bagagem musical extensa e apresentavam-se como virtuosos de diversos instrumentos (Rosselli, 1992). Não eram raros, inclusive, casos como os de Luisa Tetrizzini, que chegou a deixar registros ao piano (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Z1A98zS6i4>), ou de Marcella Sembrich que, tão exímia musicista era, ao seguir a prática corrente de apresentar um mini-recital na cena da lição de canto em *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, inseria usualmente entre seus números um em que se acompanhava ao piano e outro no qual apresentava seus dotes ao violino (Poriss, 2009, p. 162-164).

⁵⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2Bsql7TIL74>.

⁵⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Vc6c5GHuj8Y>.

⁶⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IKNbm5QKeSo>.



como até que ponto a necessidade de transposições para sustenta-la é igualmente válida é assunto já bastante discutido na literatura (Beghelli, 2001; Gossett, 2006), porém, o ponto a aqui ser feito, sem julgar o mérito da questão, é apontar como uma pequena passagem, em um contexto a ela muito superior e mais amplo, passa a definir toda uma escalação e uma vocalidade.

O célebre crítico Rodolfo Celletti já apontava, no entanto, que o único papel verdadeiramente dramático/*di forza* escrito por Verdi era Otello. E se julgava que, inicialmente, errou-se ao achar-se que os tenores elegíacos bellinianos e donizettianos poderiam adaptar-se sem fadiga à escrita de Verdi (Celletti, 1989, p. 123), esquece que foram os tenores oriundos dessa tradição que criaram e para os quais foram escritos os papéis em questão, pois este era o repertório corrente então e não havia como fugir a essa lógica em meados do século XIX: a ideia de uma “voz verdiana” foi uma construção (artificial) histórica, mais baseada no sucesso e associação de certos intérpretes ao repertório do que necessariamente à escrita do compositor e a capacidade vocal humana. Afinal, é o próprio Celletti que admite que a escrita de Verdi para tenor se encontra, na maior parte dos papéis, no meio do caminho, nem *di forza*, nem *leggero* (Celletti, 1989, p. 123), de modo que, em tese, uma interpretação pode tender mais para certa escalação ou para outra, sem risco ao intérprete, desde que se escolhendo, então, uma abordagem condizente com a vocalidade em questão – como as gravações nos revelam ser possível fazer. A multiplicidade de vozes apresentadas nos registros aqui mencionados foge a um padrão único de tal modo que, em mais de um caso, talvez não fossem, de fato, denominadas, nos dias de hoje, “vozes verdianas”, mesmo que pudessem executar o repertório (talvez até mais satisfatoriamente, de acordo com os padrões de julgamento adotados).

Como construção artificial histórica, a ideia de uma “voz verdiana” pode ser interpretada e reinterpretada, construída e reconstruída, de modo que o barítono Leo Nucci, que, independentemente de considerações acerca de seu canto, dedicou grande parte de sua carreira à interpretação de papéis verdianos, chegou a apresentar a seguinte reflexão:

Não sei o que significa ter uma “voz verdiana”. Durante dois anos fui o presidente do concurso verdiano de Busetto e sempre se aludia ao mesmo ponto quando um cantor não agradava: não tinha uma voz verdiana. Mas do que estamos falando? Pensemos nos tenores: faz falta a mesma voz verdiana para cantar Alfredo, Duque de Mantua... e Otello? Evidente que não. E com os sopranos? A mesma voz para Gilda, Leonora e Lady Macbeth? Por certo que não. Verdi não escreveu nunca para o mesmo tipo de barítono. É certo que foi ele quem de-



envolveu o protagonismo do barítono como papel principal. E em muitas ocasiões é certo que Verdi busca uma certa cor, própria de um pai (Foscari) ou de um homem experiente (Boccanegra). Mas não é sempre assim. O conde de Luna, por exemplo, canta todo o primeiro ato em uma tessitura praticamente de tenor. [...] Falamos do terceto do primeiro ato, dos duetos posteriores. A história pede um barítono jovem, uma voz clara, aguda. [...] É importante fixar-se, historicamente, nas vozes que cantaram Verdi. Pensemos em Stracriari, meu quase conterrâneo. Grande Germont, Iago, Amonasro... Ou Giuseppe de Luca, ou Carlo Galeffi. São todas elas vozes claras. O Rigoletto de Galeffi soa quase como tenor!. (Nucci *apud* Martínez, 2015, tradução nossa)⁶¹

E é nessa ideia de concentrar-se nas vozes que, historicamente, interpretaram os papéis verdianos que o trabalho se desenvolveu – ainda que o apresentado possa ser visto apenas como uma breve introdução ao rico tópico. Essa análise permite acompanhar mudanças na maneira de se interpretar o título ao longo do tempo em diferentes níveis, de standardização vocal a questões estilísticas. Sobretudo, evidencia um engessamento da performance que, ainda que registrado aqui através de exemplos de *Il Trovatore*, afetou o repertório lírico tradicional de maneira geral. No entanto, se o registro sonoro pode ser visto como uma das causas desse processo, que a pesquisa a partir dele seja responsável por variados sons serem passíveis de ser encarados como possíveis de sair “dos acordes de um alaúde” – nem que seja apenas na reprodução audiófônica de gravações documentando diferentes vozes, práticas e tradições. Assim, observar-se-á que diferentes trovadores podem cantar, também, cada qual ao seu modo, versos melancólicos.

⁶¹ “no sé que significa tener una “voz verdiana”. Durante dos años he sido el presidente del concurso verdiano de Busetto y siempre se aludía a lo mismo allí cuando un cantante no gustaba: no tiene una voz verdiana. ¿Pero de qué estamos hablando? Pensemos en los tenores: ¿hace falta la misma voz verdiana para cantar Alfredo, Duque de Mantua... y Otello? Es evidente que no. ¿Y con las sopranos? ¿La misma voz para Gilda, Leonora y Lady Macbeth? Desde luego que no. Verdi no escribió nunca para el mismo tipo de barítono. Fue con él, es cierto, con quien se desarrolló el protagonismo del barítono como papel principal. Y en muchas ocasiones es cierto que Verdi busca un cierto color, el propio de un padre (Foscari) o de un hombre con experiencia (Boccanegra). Pero no siempre es así. El Conde de Luna, por ejemplo, canta todo el primer acto en una tesitura que es prácticamente de tenor. [...] Hablamos del terceto del primer acto, de los dúos posteriores. La historia pide un barítono joven, una voz clara, aguda. [...] Es importante fijarse, históricamente, en las voces que han cantado Verdi. Pensemos en Stracriari, mi casi paisano. Gran Germont, Iago, Amonasro... O Giuseppe de Luca, o Carlo Galeffi. Son todas ellas voces claras. ¡El Rigoletto de Galeffi suena casi como un tenor!”.



REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. "Opera and the Long-Playing Record". *The MIT Press*, October, Vol. 55, 1990, p. 62-66.
- Beghelli, Marco. "Per fedeltà a una nota". *Il Saggiatore musicale* vol. 8, no. 2, 2001, p. 295-316.
- Boldrey, Richard. *Guide to Operatic Roles and Arias*. Redmont: PST...Inc, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Budden, Julien. *The operas of Verdi, volume 2: From Il Trovatore to La Forza del Destino*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Celletti, Rodolfo. *Voce di tenore: da Rinascimento a oggi, storia e tecnica, ruoli e protagonisti di um mito della lirica*. Milano: Ed. idea libri, 1989.
- Cesari, Gaetano; Luzio, Alessandro (org.). *I Copialettere di Giuseppe Verdi*. Milano: Stucchi Ceretti, 1913.
- Crutchfield, Will. "Vocal Ornamentation in Verdi: The phonographic evidence". *19th Century Music* vol. 7, no.1, 1983, p. 3-54.
- Donizetti, Gaetano. *Lucia di Lammermoor in Full Score*. Mineola: Dover Publications, 1992.
- Gossett, Philip. *Divas and scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Leech-Wilkinson, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM, 2009.
- Luz, Daniel Salgado da. *Beniamino Gigli na capital brasileira: as tradições musicais italianas no teatro lírico do Rio de Janeiro segundo registros fonográficos do Teatro Municipal (1947-51)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- Martínez, Alejandro. "Leo Nucci, barítono: 'Soy un milagro'". *Codalario.com: La Revista de Música Clásica*, 2015. Disponível em https://www.codalario.com/nucci/entrevistas/leo-nucci—baritono-soy-un-milagro_1881_4_7905_0_1_in.html.
- Newman, Ernest. *História das grandes óperas e de seus compositores*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1957.
- Osborne, Charles. *Verdi: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- Poriss, Hilary. *Changing the Score: Arias, prima donnas, and the authority of performance*. Oxford: Oxford University Press, 2009.



Ricci, Luigi. *Variazioni – Cadenze – Tradizioni per canto II: Voci maschili*. Milano: Ricordi, 1937, p. 37.

Rosselli, John. *Singers of Italian Opera: The history of a profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Rosen, Charles. "'The Shock of the Old', Neal Zaslaw, reply by Charles Rosen". *The New York Review of Books*, 14 fev. 1991. Disponível em <http://www.nybooks.com/articles/1991/02/14/the-shock-of-the-old/>.

Sachs, Harvey. "Giuseppe Verdi: Messa da Requiem". In: Verdi, Giuseppe. *Messa da Requiem & Te deum*. Cd. Japan: The Arturo Toscanini Recording Association, 1986.

Scott, Michael. *The Record of Singing*. New York: Holmes & Meier, 1979.

Steane, J. B. *The Grand Tradition: Seventy years of singing on record*. London: Duckworth, 1974.

Verdi, Giuseppe. *Il Trovatore: Canto e pianoforte*. Milano: Ricordi, [s.d.].

Verdi, Giuseppe. *Il Trovatore: Critical Edition Study Score*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

Verdi, Giuseppe. *Il Trovatore in Full Score*. Mineola: Dover Publications, 1994.

Verdi, Giuseppe. *Le Trouvère*. Paris: Léon Escudier, 1857.

VICTOR EMMANUEL TEIXEIRA MENDES ABALADA é Bolsista PCI no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Doutor em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Embora atue em frentes variadas, desde o mestrado o autor vem se dedicando ao estudo de temas relacionados à história da música, mais especificamente à história da ópera.



Aproximações técnicas da *École de Garcia* na performance vocal moderna*

Luiz Henrique Ramos Ribeiro**

Resumo

No presente trabalho são apresentados alguns dos principais conceitos técnicos da *École de Garcia* e seus diálogos com autores diversos, tendo em vista a sua grande relevância para o desenvolvimento da técnica vocal a partir século XIX. Pretendendo apresentar uma discussão isenta sobre os termos, optou-se por comparar trechos selecionados do tratado de Garcia com outros autores de referência do século XIX e, para buscar uma aproximação com as práticas vigentes, também foram consultados autores atuais. Conceitos técnicos são confrontados com o objetivo de delimitar suas diferenciações e/ou semelhanças. Igualmente, não é feito um juízo de valores sobre quaisquer conceitos apresentados, pois entende-se que o *performer* deve dispor de todas as informações necessárias para a sua construção técnico-interpretativa.

Palavras-chave

Performance musical – técnica vocal – canto lírico – bel canto – tratado musical – século XIX.

Abstract

In this work, some of the main technical concepts of *École de Garcia* and their dialogues with several authors are presented, considering their great relevance for the development of vocal technique from the nineteenth century. Intending to present an exempt discussion on the terms, it was decided to compare selected excerpts from the Garcia's treatise with other reference authors of the nineteenth century and, to search for an approximation with actual practices, current authors were also consulted. Technical concepts are confronted with the objective of delimiting their differentiations and similarities. Also, it is not made a value judgement about any concepts presented, since it is understood that the performer must have all the information necessary for thier technical and interpretative construction.

Keywords

Musical performance – vocal technique – lyrical singing – bel canto – musical treatise – 19th century.

* Artigo elaborado como um resumo da dissertação de mestrado, intitulada “A *École de Garcia* e seus recursos técnicos e expressivos na Era do Gramofone”, apresentada por Luiz Henrique Ramos Ribeiro ao Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, em 2017, para a obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação da Profa. Dra. Midori Maeshiro.

** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: rib_luiz@aol.com.



Considerado por Stephen Austin (2010b, p. 213) como um “inestimável recurso para a compreensão da prática da performance do período”¹, o *Traité complet de l’art du chant*, escrito em duas partes por Manuel Garcia *filis* em 1840/1847, é uma obra fundamental para entendermos o essencial da técnica e expressão vocais propostas pelo autor e suas influências em grande parte da Europa da segunda metade do século XIX. No presente trabalho, nos limitaremos à primeira parte do seu tratado, que aborda a questão técnica no canto e seus diálogos com outros autores.

Dois tópicos de grande destaque, apresentados por Garcia no capítulo *Études physiologiques sur la voix humaine*, são os conceitos de *registro vocal* e *timbre*. Independentemente das características individuais de cada voz, o autor divide a voz humana em três registros: registro de peito (*poitrine*), registro médio (*fausset*) e registro de cabeça (*tête*); e assinala dois principais timbres: o timbre claro (*clair*), configurado pelo não abaixamento da laringe e pelo abaixamento do véu palatino; e o timbre escuro (*sombre*), configurado pelo abaixamento da laringe e levantamento do véu palatino. De acordo com o autor, o timbre *claro* será favorecido pelas vogais [Q], [I] e [T], abertas à *italienne*, enquanto as vogais [e] e [o] fechadas à *italienne* e a vogal [u] auxiliarão na realização do timbre *escuro*. Os timbres se consistem nas “características próprias e infinitamente variáveis que podem ter cada registro, cada som, independentemente da intensidade” (Garcia, 1840, p. xiii).² O registro de peito equivale à região grave da voz, possui maior energia sonora em relação ao registro médio que, por sua vez, corresponde à região central da voz e é considerado o mais velado dos três registros, ou seja, com menor energia sonora, enquanto o registro de cabeça (voz mista ou *mezzo petto*, para as vozes masculinas) refere-se à região aguda da voz. Citamos abaixo a definição do conceito *registro*, conforme o referido tratado:

Pela palavra registro, nós entendemos uma série de sons consecutivos e homogêneos indo do grave ao agudo, produzidos pelo desenvolvimento de um mesmo princípio mecânico, e dos quais a natureza difere essencialmente de uma outra série de sons igualmente consecutivos e homogêneos, produzidos por um outro princípio mecânico. Todos os sons pertencentes ao mesmo registro são, por consequência, da mesma natureza; quaisquer que sejam, aliás, o timbre ou a força a que são sujeitos. (Garcia, 1847, 1ª parte, p. 6)³

¹ “It is an invaluable resource for understanding performance practice of the period.” Todas as traduções são do autor deste artigo, a menos que indicado diferente.

² “Nous appelons timbre la caractéere propre et variable à l’infini que peut prendre chaque registre, chaque son, abstraction faite de l’intensité”.

³ “Pour le mot registre, nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l’aigu, produits par le développement du même principe mécanique, et dont la nature diffère essentiellement d’une autre série de sons également consécutifs et homogènes, produits par un autre principe mécanique. Tous les sons appartenant au même registre sont, par conséquent, de la même nature, quelles que soient d’ailleurs les modifications de timbre ou de force qu’on leur fasse subir”. Tradução de Alberto Pacheco (2006, p. 106).



Verificamos em *Bel Canto: a theoretical & practical vocal method*, de Mathilde Marchesi (1970, p. xiv), definição análoga à de Garcia, porém, acrescida da informação de que cada registro afeta as cavidades de ressonância de formas distintas.

Na busca por uma aclaração moderna sobre o conceito de registro vocal, recorreremos a Johan Sundberg, professor emérito de acústica musical do Instituto Real de Tecnologia, em Estocolmo, que, por sua vez, manifesta-se da seguinte maneira:

Registro vocal: qualidade vocal associada a diferentes modos de vibração das pregas vocais. Não deve ser confundido com o conceito de extensão fonatória. Os registros são, em princípio, independentes da articulação, ou seja, das frequências dos formantes. O registro vocal abrange uma série de tons adjacentes que apresentam qualidade vocal semelhante e são produzidos com um padrão de vibração das pregas vocais equivalente. Na voz falada, os registros amplamente aceitos são: (1) registro de pulso ou basal, frequente em finais de frase, em emissões cuja frequência de fonação é baixa; (2) registro modal ou de peito, habitualmente utilizado na fala normal; e (3) registro de falsete. Para as vozes femininas, os termos registro médio ou misto, e registro de cabeça também têm sido empregados para designar os registros comumente utilizados, respectivamente, nas regiões média e mais aguda da extensão fonatória da voz falada. Uma grande variedade de outros termos pode ser utilizada para designar diferentes registros nas vozes femininas e masculinas, ainda que muitos deles não apresentem um devido embasamento científico. Existem regiões de interseção (*overlapping*) entre os diferentes registros e elas variam de indivíduo para indivíduo. A região de interseção entre os registros modal e de falsete costuma localizar-se entre 250 Hz (Dó 3) e 350 Hz (Fá 3) para vozes masculinas, enquanto a região de interseção entre os registros de peito e médio das vozes femininas costuma localizar-se um pouco acima desses valores. Já as fronteiras entre os registros médio e de cabeça nas vozes femininas situam-se ao redor de 700 Hz (Fá 4). Nas vozes masculinas, a fonte glótica no registro de falsete apresenta fase fechada curta, fechamento de glote geralmente incompleto e pulso glótico amplo e arredondado. O registro modal, por sua vez, tende a apresentar fase fechada mais longa e claramente demarcada, e pulso com picos delineados. As características da fonte glótica nas vozes femininas ainda não estão completamente descritas na literatura. (Sundberg, 2015, p. 308-309)



Sobre a relação entre timbres e registros, Garcia (1840, p. xiii-xiv) afirma que os timbres suscitarão os seguintes efeitos nos registros vocais:

- a) O timbre claro confere brilho ao registro de peito, enquanto o timbre escuro arredonda e dá vigor ao som. Porém, em exagero, o timbre claro torna o registro de peito demasiado estridente, enquanto o timbre escuro, no seu excesso, abafa o som;
- b) O efeito dos timbres no registro médio, embora presente, não é tão marcante como no registro acima citado;
- c) No registro de cabeça deve predominar o timbre escuro, de forma a manter sua emissão pura e límpida, equiparando-o aos sons de uma harmônica.

Sabendo que, para Garcia, os timbres estão intrinsecamente conectados a aspectos fisiológicos da faringe e da laringe, especificamente na atividade da sua musculatura extrínseca, e cientes de que para a produção efetiva da voz são necessárias contrações, em conjunto, dos músculos laríngeos intrínsecos e extrínsecos (Peter; Pinho, 2001, p. 171), sendo a musculatura extrínseca responsável pelos movimentos das cartilagens laríngeas e a musculatura intrínseca responsável pelos ajustes mais finos das pregas vocais (Peter; Pinho, 2001, p. 166). Acrescemos à nossa ligeira investigação o fato de os músculos infra-hióideos (esternotireóideo, esternoióideo, tireóideo e omoióideo) serem os responsáveis pelo abaixamento de toda a estrutura laríngea e pela ampliação da região glótica (o espaço entre as pregas vocais é chamada glote), sendo o esternotireóideo o músculo de maior atuação na expansão da região glótica e agindo como fixador da laringe, prevenindo sua elevação durante o canto (Peter; Pinho, 2001, p. 171).

Não obstante, Lilli Lehmann atenta para a ausência de significado de tais termos unicamente sob a luz da ciência, posto que os conceitos aqui examinados são fundamentalmente subjetivos, ou seja, são dependentes do prévio direcionamento e parecer sinestésico do cantor, que estabelecerá a relação entre o mecanismo e a sensação sonora, criando, assim, um significado singular para cada conceito. Lehmann alega que

A ciência já explicou todos os processos dos órgãos vocais em suas funções principais, e muitos métodos de canto foram baseados em fisiologia, física e fonética. Até certo ponto, as explicações científicas são absolutamente necessárias ao cantor, desde que estejam restritas às sensações do canto, fomentem a compreensão do fenômeno e evoquem uma imagem inteligível para as sensações da voz até então inexplicáveis ou para as geralmente mal compreendidas como “cheio”, “brilhante”, “escuro”, “nasal”, cantar na frente”, etc. Elas não têm



nenhum significado sem os ensinamentos práticos das sensações sobre as quais cada cantor tenha direcionado sua atenção com a consciência do objetivo visado, e com a competência para correlacioná-los com os fatos da ciência. (Lehmann, 1993, p. 17)⁴

Em conclusão, Richard Miller, mais recentemente, ratifica o caráter subjetivo e, por conseguinte, impreciso dos conceitos relacionados às sensações individuais, conduzindo-nos novamente ao questionamento sobre a viabilidade do ensino da voz somente por sinestesia:⁵

Grande parte da terminologia subjetiva dirigida à percepção da ressonância é menos que utilitária, porque a percepção da sensação é uma questão altamente individual. “Colocação frontal” é um desses termos. A vibração por simpatia durante o canto varia muito de pessoa para pessoa; esperar que todos experimentem a mesma coisa é insensato. Não é possível literalmente posicionar o tom. Ainda assim, as sensações de alguns cantores são percebidas em partes específicas do corpo, sendo uma delas a região chamada máscara. No entanto, sensações de máscara semelhantes podem ser geradas por vários meios físicos, alguns desejáveis, outros não. Certas formas de vibração por simpatia na máscara são, na verdade, produto de timbres indesejáveis. Problemas, muitas vezes, são intensificados quando é dito ao cantor para posicionar o tom. As respostas às solicitações de colocação do tom frequentemente geram ruídos secundários indesejados, nasalidade, distorção faríngea, controle localizado e timbre aspirado.

⁴ “Science has explained all the processes of the vocal organs in their chief functions, and many methods of singing have been based upon physiology, physics, and phonetics. To a certain extent scientific explanations are absolutely necessary to the singer – as long as they are confined to the sensations in singing, foster understanding of the phenomenon, and summon an intelligible picture for the hitherto unexplained voice-sensations, or for the ordinarily misunderstood expressions of ‘full,’ ‘bright,’ ‘dark,’ ‘nasal,’ ‘singing forward,’ etc. They are quite meaningless without the practical teachings of the sensations of such singers as have directed their attention to them with a knowledge of the end in view, and are competent to correlate them with the facts of science”.

⁵ Esclarecemos que *sinestesia* é a relação de planos sensoriais distintos; *cinestesia* é o sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo; e *palestesia* é a sensibilidade vibratória.

⁶ “Much subjective terminology directed to resonance perception is less than utilitarian, because perception of sensation is such a highly individual matter. ‘Forward placement’ is one such term. Sympathetic vibration during singing varies greatly from person to person; to expect everyone to experience the same thing is unwise. It is not possible to literally place tone. Yet sensations for some singers are registered in specific parts of the body, one being the region called the mask, or masque. However, similar mask sensations can be generated by a variety of physical means, some desirable, some not. Certain forms of sympathetic vibration in the mask actually are the product of undesirable timbres. Problems often are exacerbated when a singer is told to place a tone. Responses to tone-placement requests frequently generate unwanted by-noises, nasality, pharyngeal distortion, localized control, and breathy timbre. After a tone that exhibits ideal resonance balance has been identified, it is then appropriate to ask the singer to describe the recognizable differences among the several kinds of sensation experienced, including their location”.



Uma vez que o tom que exhibe o equilíbrio ideal de ressonância foi identificado, então será apropriado pedir ao cantor para descrever as diferenças reconhecíveis entre os vários tipos de sensação experimentados, incluindo a sua localização. (Miller, 2004, p. 81)⁶

Para a união dos registros, Garcia (1840, p. 12)⁷ sugere que o processo se dê a partir do registro de peito, então unindo os registros subsequentes após seu domínio. O autor enfatiza a importância desse registro proclamando que “o registro de peito é a base essencial da voz da mulher, assim como do homem e da criança. Esse registro é penetrante, cheio de brilho” (Garcia, 1840, p. xi).⁸ Seguindo o mesmo pensamento, Carlo Bassini (1886, p. 7), cujo método fora claramente influenciado por Garcia (Austin, 2010a, p. 592), igualmente declara que o “registro de peito é a base da voz de ambos os sexos.”⁹ Garcia (1924, p. 8) também frisa que tanto o registro de peito quanto o registro médio devem ser emitidos com toda a energia possível.¹⁰ O mesmo método de desenvolvimento vocal é similarmente proposto pelo tenor inglês William Shakespeare, em *The art of singing*:

O quão alto alguém deve cantar no registro de peito? O máximo que puder com a garganta aberta e com a respiração sob controle; o máximo que puder com liberdade de língua e mandíbula; o máximo que conseguir emitir uma nota sem quebrá-la e continuar a manter o *legato* de uma nota para qualquer outra. (Shakespeare, 1909, p. 33)¹¹

Outro tópico de grande importância é o conceito de *respiração*. Do ponto de vista da anatomfisiologia, podemos definir respiração como o processo de troca de gases (oxigênio e dióxido de carbono) necessário para a sobrevivência do indivíduo, constituído pelos movimentos de inspiração e expiração. Esse processo, causado pela diferença de pressão atmosférica entre o interior dos pulmões e o ambiente externo, é controlado principalmente pelos músculos intercostais, abdominais e pelo diafragma (Sundberg, 2015, p. 51-53).

No canto lírico, a ideia de respiração está essencialmente relacionada à noção de *appoggio*, que “faz referência à sensação de ‘suporte’ dos músculos respiratórios

⁷ “Quand on aura bien établi la voix de poitrine, ce qui doit faire en peu de jours, il faudra immédiatement chercher à réunir ce registre au registre suivant”.

⁸ “Le registre de poitrine est la base essentielle de la voix de la femme comme de celle de l’homme et de l’enfant. Ce registre est mordant, plein d’éclat”.

⁹ “The chest register is the basis of the voice in both sexes”.

¹⁰ “Chest as well as medium sounds should be emitted with all the energy of which they are capable”.

¹¹ “How high may one sing in this register [chest]? As far as one can with the throat open and the breath well under control; as far as one can in unconscious freedom of tongue and jaw; as high as one can start the note unerringly and proceed in a legato style from one note to any other”.



para a atividade fonatória. Em termos fisiológicos, o apoio parece estar associado ao controle apropriado da pressão subglótica” (Sundberg, 2015, p. 29). Em *Hints on singing*, Garcia (1894), quando questionado sobre como a respiração deve proceder, instrui que:

No primeiro impulso de se emitir um som, o diafragma achata, o abdome se projeta levemente para fora, e o ar é introduzido pelo nariz, pela boca ou por ambos simultaneamente. Durante essa inspiração parcial, chamada *abdominal*, as costelas não se movem, nem se atinge a capacidade pulmonar total, que para ser obtida deve o *diafragma se contrair completamente*. Então, e não mais que então, as costelas se expandem, enquanto o abdome é puxado para dentro. Essa inspiração – na qual os pulmões têm livre ação em todas as direções – quando completa, é chamada *torácica* ou *intercostal*. Se as costelas inferiores forem impedidas de se expandir, por qualquer tipo de compressão, a respiração se torna esternal ou *clavicular*. (Garcia, 1894, p. 4)¹²

Julgamos pertinente aliar ao conceito de *respiração* à orientação de Garcia (1894, p. 12) sobre a preparação necessária para emitir um som, ou seja, a postura a ser adotada e a disposição da boca no ato de cantar, seja em performance ou em estudo. Garcia (1894, p. 12) apresenta sua proposta de postura adequada ao cantar alegando que “o corpo deve estar ereto, bem firme sobre os pés, e sem qualquer outro apoio; os ombros para trás, a cabeça erguida, a expressão do rosto tranquila”.¹³ Marchesi, igualmente, denota sugestões posturais equivalentes:

A postura do aluno, ao cantar, deve ser a mais natural e simples possível. O corpo deve ser mantido ereto, a cabeça erguida, os ombros jogados adequadamente para trás, sem esforço, e o peito livre. A fim de dar a perfeita liberdade para os órgãos vocais enquanto canta, todos os músculos que cercam essas partes devem estar completamente relaxados. (Marchesi, 1970, p. xi)¹⁴

¹² “In the first attempt to emit a sound, the diaphragm flattens itself, the stomach slightly protrudes, and the breath is introduced at will by the nose, by the mouth, or by both simultaneously. During this partial inspiration, which is called *abdominal*, the ribs do not move, nor are the lungs filled to their full capacity, to obtain which the *diaphragm must and does contract completely*. Then, and only then, are the ribs raised, while the stomach is drawn in. The inspiration – in which the lungs have their free action from side to side, from front to back, from top to bottom – is complete, and is called *thoracic* or *intercostal*. If by compression of any kind the lower ribs are prevented from expanding, the breathing becomes sternal or *clavicular*”.

¹³ “The body must be straight, well planted on the feet, and without any other support; the shoulders back, the head erect, the expression of the face calm”.

¹⁴ “The attitude of the pupil, in singing, should be as natural and easy as possible. The body should be kept upright, the head erect, the shoulders well thrown back, without effort, and the chest free. In order to give perfect freedom to the vocal organs whilst singing, all the muscles surrounding those parts should be completely relaxed”.



A concepção de Garcia a respeito de postura corporal pode ser notada de antemão nas bases da *École de Garcia*, fundada por Manuel Garcia père, e presente na obra *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)*: “Ao cantar, devemos estar bem equilibrados; com braços e ombros para trás, de modo que o peito bem livre propicie um curso livre para a voz, que será mais clara, mais forte e mais nítida; essa postura corporal também é a mais nobre e elegante” (Garcia, 1835, p. 5).¹⁵

Quanto à disposição da boca que deve ser aplicada ao cantar, Garcia, citando Pier Francesco Tosi (1723, p. 16)¹⁶ e Giambattista Mancini (1774, p. 68)¹⁷, aconselha que sua forma deve assemelhar-se a um breve sorriso, discorrendo acerca das falhas que podem ser originadas por um mal posicionamento da boca:

Os antigos mestres conferiram grande importância à forma como seus pupilos dispunham a boca. O tubo por onde flui o som se finda somente nos lábios, a mais acertada configuração deste tubo perderia todo o seu sentido se o aluno dispusesse mal a sua boca. As bocas abertas em forma oval, tais como peixes, produzem sons de caráter triste e murmurante; aquelas cujos lábios avançam afunilados entregam uma voz pesada e bramida; bocas muito abertas, que expõem demasiadamente os dentes, fazem o som áspero; aquelas cujos dentes são cerrados formam sons guturais. Há apenas uma maneira razoável de mover os lábios: é o movimento de aproximar ou distanciar suas extremidades. Visto que a separação dos dentes é invariável, é evidente que não podemos aprimorar o resultado sonoro a não ser pelo afastamento dos cantos da boca; neste caso, os lábios são pressionados contra os dentes e a voz é valorizada significativamente. Se tentamos fazer a expansão da boca pelo afastamento vertical dos lábios, produziremos o efeito contrário à aproximação dos cantos da boca, e, dessa maneira, diminuiremos, na sua extensão, a abertura bucal. Esta disposição da boca tem a desvantagem de emudecer a voz, esmaecer as vogais, refrear a articulação, enrijecer o rosto etc. Tosi, primeiramente, em 1723, e posteriormente Mancini, dizem-nos “que todo cantor deve dispor sua boca como costuma fazer ao sorrir

¹⁵ “Lorsqu’on chante, on doit se tenir bien droit; les bras et les épaules en arrière, afin que ça poitrine bien dégagée laisse un libre cours à la voix qui sera plus claire, plus forte, et plus distincte; cette posture du corps est aussi plus noble et plus élégante”.

¹⁶ “Lo corregga rigorosamente se fa smorfie di testa, di vita, e principalmente di bocca, la quale deve comporsi in guisa (se il senso delle parole lo permette) che inclini più alla dolcezza d’un sorriso, che ad una gravità severa.”

¹⁷ “Regola sperimentata da me, e sopra de’ miei scolari, adottata da tutte le buone scuole dell’antichità, e de’ moderni Professori valenti. Eccola: questa si è, *che ogni Cantante deve situar la sua bocca come suol situarla quando naturalmente sorride, cioè in modo, che i denti di sopra siano perpendicolarmente, e mediocrementemente distaccati da quelli di sotto*; e poi praticamente li facevo porre in uso da medesima regola”.



naturalmente, isto é, de modo que os dentes superiores estejam separados perpendicular e medianamente dos inferiores”. (Garcia, 1840, p. 9)¹⁸

Por fim, não podemos deixar de mencionar um dos mais controversos elementos da *École de Garcia* (Pacheco, 2006, p. 96): o *golpe de glote* (*coup de glotte*). Quanto ao ataque dos sons, Garcia recomenda que as pregas vocais estejam aduzidas antes do início do fluxo de ar. Em *Hints on Singing* (Garcia, 1894, p. 14), o autor orienta que devem ser utilizadas as vogais italianas [a] e [e], como nas palavras *alma* e *sempre*, de forma a trazer todo o metal para a voz, e que as notas devem ser mantidas equalizadas em energia sonora.¹⁹ Uma explicação mais minuciosa de como o golpe de glote deve ser executado pode ser encontrada no *Traité complet de l’art du chant* (1847), de Garcia:

Tenha o corpo ereto, tranquilo, bem equilibrado sobre as duas pernas, longe de qualquer ponto de apoio (eu posiciono os braços para trás, a fim de não prender o movimento do peito); abra a boca, não na forma oval do o, mas afastando o maxilar inferior do superior, do qual ele deve se separar caindo pelo seu próprio peso, afastando um pouco as extremidades da boca, sem chegar ao sorriso. Este movimento, que comprime fracamente os lábios contra os dentes, abre a boca na proporção justa e lhe dá uma forma agradável. Tenha a língua relaxada e imóvel (sem a elevar nem na raiz nem na ponta); afaste por fim a base dos pilares amigdalianos, e libere toda a garganta. Nesta dis-

¹⁸ “Les anciens maîtres attachaient une grande importance à la manière dont leurs élèves plaçaient la bouche. Le tuyau d’écoulement du son ne se terminant qu’aux lèvres, la disposition la plus heureuse de ce tuyau perdrait tout son effet si l’élève disposait mal la bouche. Les bouches ouvertes en forme ovale, comme celle des poissons, produisent des sons d’un caractère triste et grondeur; celles dont les lèvres avancent en forme d’entonnoir donnent une voix lourde et aboyante; les bouches trop fendues, qui découvrent trop les râteliers, rendent le son âpre; celles dont les dents sont serrées forment des sons grésillants. Il n’y a qu’une manière raisonnable de mouvoir les lèvres: c’est d’en rapprocher ou d’en éloigner les extrémités. Tant que la séparation des dents est invariable, il est évident qu’on ne peut agrandir l’issue présentée au son qu’en éloignant les coins de la bouche; dans ce cas les lèvres sont pressées contre les dents et la voix y gagne sensiblement. Si l’on cherchait à opérer l’agrandissement par l’éloignement des lèvres en hauteur, on produirait au contraire le rapprochement des coins, et, partant, on amoindrirait, en l’arrondissement, l’ouverture buccale. Cette disposition a l’inconvénient d’assourdir la voix, d’assimiler l’une à l’autre toutes les voyelles, d’empêcher l’articulation, de rendre la physionomie dure, etc. Tosi (Opinioni di cantori antichi e moderni), d’abord, en 1723, et après lui Mancini (Osservazioni pratiche sopra il canto figurato), nous disent ‘que tout chanteur doit placer sa bouche comme il a coutume de le faire lorsqu’il sourit naturellement, c’est-à-dire de manière que les dents supérieures soient séparées perpendiculairement et médiocrement de celles d’en bas (Ne confondons pas la position plus ou moins ouverte de la bouche et la physionomie riante)”.

¹⁹ “Q. How are sounds to be attacked? A. With the stroke of the glottis just described. The Italian vowels, a, e as in the words *alma*, *sempre*, must be used. They will bring out all the ring of the voice. The notes must be kept full and equal in force. This is the best manner of developing the voice. At first the exercise must not exceed two or three minutes in duration”.



posição, inspire lentamente e por longo tempo. Depois de estar assim preparado, e quando os pulmões estiverem cheios de ar, sem retesar o órgão fonador nem qualquer parte do corpo, mas com calma e desembaraço, ataque os sons com toda a limpeza mediante um pequeno golpe seco de glote, e sobre qual a vogal a bem clara. Este a será formado no fundo da garganta, para que nenhum obstáculo se oponha à saída de som. É necessário preparar o golpe de glote, fechando-a de forma que detenha e acumule momentaneamente o ar nesta passagem; depois, como se operasse uma ruptura por meio de um gatilho, ela é aberta mediante um golpe seco e vigoroso, semelhante à ação dos lábios pronunciando energeticamente a consoante *p*. Este golpe de garganta se assemelha à ação da arcada palatina executando os movimentos necessários para articular a letra *k*. (Garcia, 1847, 1ª parte, p. 25)²⁰

Reproduzimos, inclusive, a interessante definição do golpe de glote feita pelo barítono francês Jean-Baptiste Faure, um dos mais categóricos defensores do seu uso (Hahn, 1990, p. 84).²¹ Faure (1886), em seu tratado prático *La voix et le chant*, menciona duas maneiras de executar um ataque sonoro: pela expiração ou pelo golpe de glote e discorre acerca das suas vantagens e suas desvantagens:

Existem apenas duas formas de fazer as cordas vocais vibrarem: pela expiração ou pelo golpe de glote. O ataque do som pela expiração apresenta dois inconvenientes que devem ser suficientes para abandoná-lo: ele provoca um grande desperdício de ar e é incompatível com a produção instantânea do som, condição essencial para a sua nitidez e apreciação imediata da sua precisão. O ataque do som pelo

²⁰ “Ayez le corps droit, tranquille, d’aplomb sur les deux jambes, éloigné de tout point d’appui (*V. Respiration*. Je fais porter les bras en arrière, afin de ne pas gêner le jeu de la poitrine.); ouvrez la bouche, non dans la forme ovale O, mais en écartant la mâchoire inférieure de la supérieure, dont elle doit se séparer en retombant par son propre poids, les coins de la bouche se retirant à peine, sans arriver au sourire. Ce mouvement, qui tient les lèvres mollement pressées contre les dents, ouvre la bouche dans de justes proportions et lui donne une forme agréable. Tenez la langue relâchée et immobile (sans la relever ni par sa racine ni par sa pointe); écartez enfin la base des piliers, et assouplissez tout le gosier. Dans cette disposition, aspirez *lentement et longtemps*. Après vous être ainsi préparé, et quand les poumons seront pleins d’air, sans roidir ni le phonateur ni aucune partie du corps, mais avec calme et aisance, attaquez les sons très nettement par un petit coup sec de la glotte, et sur la voyelle *A* très claire. Cet *A* sera pris bien au fond du gosier, pour qu’aucun obstacle ne s’oppose à la sortie du son. Il faut préparer ce coup de la glotte en la fermant, ce qui arrête et accumule momentanément l’air à ce passage; puis, comme s’il s’opérait une rupture au moyen d’une détente, on l’ouvre par un coup sec et vigoureux, semblable à l’action de lèvres prononçant énergiquement le *p*. Ce coup de gosier ressemble aussi à l’action de l’arcade palatine exécutant le mouvement nécessaire pour articular la lettre *k*.” Tradução de Alberto Pacheco (2006, p. 97-98).

²¹ “But does anyone really know what a stroke of glottis is? It is something very difficult to explain, and M. Fauré himself provides a definition that is far from clear. Yet it is very easy to perform. M. Fauré has never tired of advocating the stroke of the glottis. He extols its merits and asserts that the glottal jolt is our only hope of salvation”.



golpe de glote, por sua vez, oferece apenas vantagens: seu objetivo é propiciar às vogais a espontaneidade das consoantes *b, t, d, p*, calando, por assim dizer, as consoantes explosivas aparentes. Antes de atacar o som pelo golpe de glote, deve-se, após a introdução de uma certa quantidade de ar nos pulmões, fechar instantaneamente a laringe e cuidar para que o ar acumulado sob a glote não escape durante a emissão da nota escolhida. É este pinçamento da glote, executado naquele momento, o responsável por dar o caráter explosivo, que em música é nomeado som destacado (*staccato*). O golpe de glote é, para a voz, semelhante ao toque dos dedos para o piano; de acordo com a força ou a leveza do toque, o som será mais intenso ou mais fraco, mas o ataque tem exatamente a mesma instantaneidade. Assim como o *pizzicato* do violino e do violoncelo, que deve ser obtido, sob o risco de arranhar a corda, não com a unha, mas com a polpa dos dedos, é necessário que o golpe de glote seja feito claramente, sem, no entanto, que sua aparente rudeza possa lesar as cordas vocais ou brutalizá-las. O exagero no ataque poderia causar secura e achatamento do som. (Faure, 1886, p. 52)²²

Segundo Daniela Bloem-Hubatka (2012, p. 18), uma das principais causas para a controvérsia gerada pela sua prática é “o fato de o ouvinte não escutar o golpe de glote. Ele somente ouvirá o tom vocal perfeito sair da garganta do cantor, se esse cantor o empregar da forma correta.”²³ Garcia, ademais, prevê a possibilidade de um mal entendimento do conceito e sua consequente confusão com o golpe de peito (*coup de poitrine*):

²² “Il n’y a que deux manières de faire vibrer les cordes vocales: par l’expiration ou par le *coup de glotte*. L’attaque du son par l’expiration présente deux inconvénients qui devraient suffire à la faire abandonner: elle occasionne une grande déperdition d’air et elle est incompatible avec la production instantanée du son, condition absolue de sa netteté et de l’appréciation immédiate de sa justesse.

L’attaque du son par le *coup de glotte* n’offre au contraire que des avantages: elle a pour but de donner aux voyelles le spontanéité des consonnes *b, t, d, p*, en en taisant pour ainsi dire des consonnes explosives *factices*. Avant d’attaquer le son par le *coup de glotte*, il faut, après avoir introduit une certaine quantité d’air dans les poumons, fermer instantanément le larynx et veiller à ce que l’air accumulé derrière la glotte ne s’échappe pas dans l’émission de la note choisie. C’est le pincement de la glotte qu’on opère à ce moment qui doit donner à cette note le caractère explosif de ce qu’on nomme en musique: le *Son piqué*.

Le *coup de glotte* est pour la voix ce qu’est le *coup de doigt* pour le piano; selon la force ou la légèreté du toucher, le son est plus intense ou plus faible, mais l’attaque n’en a pas moins la même instantanéité.

Comme le *Pizzicato* du violon et du violoncelle qui doit s’obtenir, sous peine d’égratigner la corde, non pas avec l’ongle, mais avec le gras du doigt, il faut que le *coup de glotte* soit donné franchement, sans toutefois que son apparente brusquerie puisse offenser les cordes vocales ni les brutaliser. L’exagération dans l’attaque pourrait amener la sécheresse et l’écrasement du son”.

²³ “One of the main causes of misunderstanding is the fact that the listener cannot hear the *coup de glotte* or stroke of the glottis as such (muscular sense as described by Mackenzie). He just hears the perfect singing tone emerge from the singer’s throat, if that singer employs it in the proper manner, like, for instance, Melba and Tetrazzini, and with them all the historical singers we can listen to on the recording now available on CDs”.



É necessário tomar cuidado para não confundir golpe de glote com o golpe de peito que se assemelha à tosse, ou ao esforço que se faz para expulsar da garganta qualquer coisa que a incomoda. O golpe de peito leva à perda de uma parte muito grande da respiração; ele faz a voz sair aspirada, sufocada, incerta na entoação. Garcia (1847, 1ª parte, p. 26)²⁴

Expostas, embora de modo deveras abreviada, as bases de algumas das principais noções técnicas propostas por Garcia, percebemos seu enfoque no detalhamento do mecanismo e como suas modificações impactam na produção dos sons vocais, mostrando-se uma valiosa ferramenta para a reflexão e obtenção de um maior controle técnico da emissão, especialmente no tocante ao rendimento da voz.

Em contrapartida, outros tratadistas, contemporâneos a Garcia, apresentam propostas divergentes dos conceitos técnicos sugeridos pelo autor. Um dos mais enérgicos críticos da *École de Garcia* foi Henry Holbrook Curtis, inventor do tonógrafo e foniatra do *Metropolitan Opera* de Nova Iorque, cujas ideias obtiveram maior divulgação pelo tenor polonês Jean de Reszke e do soprano alemão Lilli Lehmann (Bloem-Hubatka, 2012, p. 68-69). Em sua principal obra, intitulada *Voice building and tone placing: showing a new method of relieving injured vocal cords by tone exercises*, Curtis defende o ensino da voz guiado, majoritariamente, pelas sensações de vibração das cavidades de ressonância faciais, como exposto nos seguintes trechos:

O autor está, há algum tempo, convencido de que são muitas as falácias obtidas por teorias como os chamados “registros” da voz humana, assim como os absurdos das deduções sobre o modo de vibração das cordas vocais, feitas por fotografias tiradas durante a produção do tom. A teoria do autor, de que os sons harmônicos introduzidos pelo método correto de colocação das notas nos ressoadores faciais induzem um novo plano de vibrações das cordas vocais, foi validada pela recente pesquisa com o estroboscópio feita pelo professor Oertel, de Munique. (Curtis, 1914, p. v-vi)²⁵

²⁴ “Il faut bien se garder de confondre de coup de glotte avec le coup de poitrine qui ressemble à la toux, ou à l’effort que l’on fait pour expulser du gosier quelque chose qui le gêne. Le coup de poitrine fait perdre une très grande partie de la respiration; il fait sortir la voix aspirée, suffoquée, incertaine d’intonation”. Tradução de Alberto Pacheco (2006, p. 98).

²⁵ “The author has for a long time convinced of the many fallacies which have obtained in the theories as to the so-called ‘registers’ of the human voice, and the absurdities of the deductions as to the manner of vibration of the vocal cords, made from photographs taken during tone production. The writer’s theory, that the overtones introduced by the proper method of placing tones in facial resonators induce a new plan of vibration of the vocal cords, has been verified by the recent investigation with stroboscope by Professor Oertel, of Munich”.



O tom deve ser leve e livre, e direcionada para a frente do rosto, na base das narinas. Se for direcionado apenas para os dentes, faltará esse reforço adicional dado pela ressonância do nariz. (Curtis, 1914, p. 166)²⁶

Quanto ao conceito de *registro*, Curtis descreve a existência de quatro deles: registro de peito, registro médio, registro de cabeça e registro de *falsetto*. Contudo, diferentemente de Garcia, que denomina *falsetto* o registro médio da voz, Curtis (1914, p. 117) utiliza o termo para se referir à região acima do registro de cabeça, desenvolvida em vozes altamente treinadas.²⁷ Sua orientação para a união dos registros é o oposto da proposta feita por Garcia:

Nenhuma voz pode ser danificada por levar o registro de cabeça muito para baixo, mas quase toda voz será arruinada ao forçar os registros mais graves para cima. O grande empecilho dos barítonos é o ré 2; eles particularmente amam urrar um ré 2 aberto, e isso geralmente é a causa da sua ruína. A perfeição no canto só é alcançada quando você é capaz de cantar toda a sua extensão sem fazer sua audiência ciente de que há qualquer alteração na qualidade dos registros. (Curtis, 1914, p. 162)²⁸

A voz deve ser treinada a partir do *registro de cabeça abaixo* – ou seja, o timbre do tom de cabeça deve predominar na escala, e deve ser trazido para as notas mais graves possíveis. (Curtis, 1914, p. 170)²⁹

É salientada também, na obra de Curtis (1914), a predileção do autor pelo emprego do timbre nominado *escuro* por Garcia:

Quanto mais um tom possa ser emitido para simular uma qualidade fechada, mesmo que cantado no mecanismo de peito, melhor o resultado [...]. Dentre as melhores cantoras, Farrar e Fremstad fizeram

²⁶ “The tone should be light and free, and directed toward the front of the face at the base of the nostrils. If it is directed only toward the teeth it will lack that extra re-enforcement given by the resonance of the nose”.

²⁷ “In very highly trained voices, moreover, a fourth register or falsetto may be developed which has always a beautiful clear, birdlike quality”.

²⁸ “No voice can be injured by carrying the head quality too low, but almost every voice may be ruined by forcing the lower registers into the upper. The stumbling block of baritones is *d*”; they particularly enjoy roaring an open *d*”, and it generally is the cause of their ruin. Perfection in singing is arrived at when you are able to sing your entire compass without making your audience aware that there is any change in the quality of the registers”.

²⁹ “The voice should be trained from the *head register down* – that is, the timbre of the head tone should be predominate the scale, and should be brought as low in pitch as possible”.



seu mais acentuado progresso adicionando harmônicos nasais aos seus registros elevados durante os últimos dois anos, eliminando completamente a tendência de clarear as notas agudas. (Curtis, 1914, p. 162-163)³⁰

Sua grande crítica, entretanto, é relacionada ao golpe de glote, que é descrito como “a morte da voz; nascido da ignorância, e ensinar ou permitir sua continuidade é um crime” (Curtis, 1914, p. 159).³¹ De forma a combatê-lo, Curtis sugere vocalizes iniciados com as consoantes [m], [p] ou [b], induzindo ao ataque soproso do som:

Percebemos que prefixando uma consoante labial, como M, P ou B, o choque é reduzido ao mínimo, e as cordas vocais não se tocam necessariamente no ataque inicial; portanto, Ma ou Maw devem ser as palavras usadas no estudo, e quase nunca Ah, e nunca E. (Curtis, 1914, p. 142)³²

Johan Sundberg (2015), presentemente, dilucida os variados tipos de ataques vocais e sugere o ataque sincrônico como sendo, atualmente, o recomendado por profissionais e pesquisadores da voz cantada:

Diferentes tipos de ataque vocal refletem diferenças na sincronia entre a adução das pregas vocais e o início do fluxo de ar transglótico. Se as pregas vocais forem aduzidas antes do início do fluxo de ar, o ataque vocal será brusco; esse tipo de ataque também pode ser chamado de “golpe de glote”. Se as pregas vocais forem aduzidas após o início do fluxo de ar, o ataque vocal será soproso ou aspirado. Se o início do fluxo de ar e a adução das pregas vocais forem sincronizados de forma que as pregas vocais estabeleçam contato já nos primeiros movimentos vibratórios, o ataque será suave ou isocrômico; esse tipo de ataque vocal é considerado o mais apropriado entre os educadores e terapeutas vocais. (Sundberg, 2015, p. 298-299)

³⁰ “The nearer a tone may be sung to simulate a closed quality, even when sung with the chest mechanism, the better the result [...] Among the best singers, Farrar and Fremstad have made most marked progress in adding the nasal overtones to their upper registers during the past two years, eliminating entirely a tendency to whiteness in the higher notes”.

³¹ “The shock, or *coup de glotte*, is death of the voice; it is born of ignorance, and teach or allow its continuance is a crime”.

³² “We find by prefixing a labial consonant, M, P or B, that the shock is reduced to a minimum, and the vocal cords do not necessarily touch each other in the initial attack; hence, Ma or Maw should be the word to use in practice, and almost never Ah, and never E”.



Retomando o conceito de *respiração*, para Curtis (1914, p. 63-69), o fôlego ideal se dá pela elevação do peito, que deverá se manter fixo durante todo o processo, pela contração do diafragma, pela expansão das costelas e pela contração do abdome, acrescentando que essa forma de respirar favorece, dentre múltiplos benefícios, a formação de harmônicos das cavidades de ressonância e a execução de passagens de grande dificuldade técnica. Essa técnica é intitulada pelo autor como *método do peito alto fixo (fixed high-chest method)*, ou *respiração dos cantores (breathing of the singers)*.

Finalmente, Curtis (1914) desenvolve sua noção de como a coluna de ar oriunda do processo respiratório interfere na produção da voz e na qualidade dos seus harmônicos, comparando o aparelho vocal com os instrumentos de sopro:

Os tons nem sempre são o resultado unicamente da vibração das cordas impactadas pelo ar, mas das vibrações da coluna de ar no tubo vocal e cavidades de ressonância. E assim descobrimos que quanto mais perfeito é o gerenciamento das cavidades de ressonância no aparato vocal, mais facilmente a coluna de ar se subdividirá e mais rica será a voz nos seus harmônicos.

A produção do tom na laringe humana é similar à combinação da produção sonora nos instrumentos de palheta e da flauta transversa, com as cordas vocais da laringe tomando o lugar da língua nas flautas e da palheta nos instrumentos de palheta. A garganta, a boca, e as cavidades superiores auxiliam na formação do tom da mesma forma que os espaços ociosos em tais instrumentos. (Curtis, 1914, p. 116)³³

Lilli Lehmann, em *How to sing*, reitera os conceitos de Curtis, repetindo que a emissão ideal se dá pela utilização majoritária do registro de cabeça e que deve ser guiada pela sensação de colocação da voz nas cavidades faciais (Lehmann, 1993, p. 42-53). Porém, Lehmann contesta a natureza dos registros vocais:

Os registros existem por natureza? Não. Podemos dizer que eles são criados ao longo de anos de fala na região vocal mais fácil para a pessoa, ou adotados por imitação, que então tornam-se um hábito

³³ “The tones are not always the result of the vibration of the cords themselves imparted to the air, but of the vibrations of the air column in the vocal tube and resonating cavities. And so we find that the more perfect the management of the resonating cavities in the vocal apparatus, the more readily the air column is subdivided and the richer the voice becomes in overtones”.

The production of tone in the human larynx is similar to a combination of tone production in reed instruments and tongue flutes, the vocal cords of the larynx taking the place of the tongue on flutes and the reed in reed instruments. The throat, mouth, and the cavities above assist in the formation of tone in the same way as do the hollow spaces in these instruments”.



fixo. Se aliados com um funcionamento natural e adequado dos músculos dos órgãos vocais, pode-se criar uma extensão habitual, forte em comparação com as outras, e forma-se um registro único. Esse fato seria naturalmente apreciado apenas por cantores. (Lehmann, 1993, p. 54)³⁴

Esse pensamento é parcialmente compartilhado por Richard Miller, autor de inúmeros textos sobre técnica vocal, que transita entre ambas as abordagens técnicas, ora recordando a *École de Garcia* e ora identificando-se com as propostas de Curtis, por exemplo. Em *Solutions for singers: tools for performers and teachers* (Miller, 2004), obra que, por adotar a forma de questionário e sintetizar a escola técnica proposta previamente em outros textos, se assemelha muito ao formato de *Hints on singing* de Garcia, o autor deixa evidente a mescla entre escolas, expondo a inviabilidade e os malefícios provocados pelo ensino da emissão vocal exclusivamente guiado pela sinestesia, tendo em vista as diferenças anatômicas entre os indivíduos, porém, notabilizando que, na voz, não devem ser feitas divisões entre os registros, prevalecendo o mecanismo leve em sua extensão. Citamos o seguinte fragmento da referida obra que, junto a outros fragmentos anteriormente expostos, exemplificam nossa asseveração:

Sim, eu acredito que tenho razões sólidas para não ensinar separação de registros. O objetivo do bom ensino é unir os registros, não os separar. Entretanto, há alguns professores que afirmam que os registros de homens e mulheres devem ser separados antes de serem devidamente unidos. Douglas Stanley foi um dos pioneiros desse sistema, que ganhou popularidade durante o período antes e durante a Segunda Guerra Mundial. O número de seguidores de Stanley diminuiu consideravelmente ao longo das décadas passadas, em parte devido às experiências grosseiras encontradas por cantores que tentaram levar o “mecanismo pesado” para regiões superiores da escala. Não há nenhum perigo físico em trazer o “mecanismo leve” para baixo. Na verdade, ele desempenha um papel importante na realização de um registro uniforme em toda a voz. As pedagogias tentam fazer uma ponte entre os registros, particularmente no centro da voz, através do

³⁴ “Do registers exist by nature? No. It may said that they are created through long years of speaking in the vocal range that is easiest to the person, or in one adopted by imitation, which then becomes a fixed habit. If this is coupled with a natural and proper working of the muscles of the vocal organs, it may become the accustomed range, strong in comparison with others, and form a register by itself. This fact would naturally be appreciated only by singers”.



uso de padrões melódicos descendentes e ascendentes. A maioria evita a medida extrema de carregar o registro de peito o mais alto possível (isto é, separando os registros). Considerando-se que as melodias vão para cima e para baixo, também é tolice sustentar que apenas padrões descendentes devam ser usados em ensaio. (Miller, 2004, p. 152-153)³⁵

Observamos, todavia, que as duas abordagens técnicas não somente contrastam em suas premissas, mas referem-se a dois padrões estéticos distintos (Farah; Neves, 2012, p. 299). Contudo, ambas as perspectivas técnicas intentam, por meio do estudo do mecanismo, o domínio prático do cantor. Para a aplicação dos conceitos previamente apontados na expressão musical, será notável a relevância do conhecimento mecânico para coadunar a técnica à expressão e, conseqüentemente, para o aprimoramento da performance vocal. Marchesi (1970, p. vii) valida nossa premissa ao assegurar que “é primordial que o mecanismo da voz seja treinado para executar todas as formas rítmicas e musicais possíveis antes de avançar para a parte estética da arte de cantar.”³⁶

Por fim, entendemos que, embora exista uma grande defasagem em algumas propostas da *École de Garcia*, não é prudente transformá-la em mero objeto de observação passiva. É possível resgatar, ainda que de forma parcial, valiosos recursos práticos daquela tradição e, através do exercício da experimentação, valorizar a expressão vocal moderna à luz da tradição histórica. As mesmas afirmações valem para o acervo histórico de fonogramas, cuja grande defasagem tecnológica não suplanta seu valor de fruição como ilustração das práticas interpretativas dos séculos XIX e XX. Isto posto, sugerimos que o leitor utilize este trabalho como fonte de reflexão das suas próprias práticas e estímulo à experimentação de outras técnicas e recursos expressivos na construção da performance vocal.

³⁵ “Yes, I believe I have solid reasons for not teaching register separation. The aim of good teaching is to unite registers, not to separate them. Nonetheless, there are few teachers who claim that the registers of both males and females must be separated before being properly united. Douglas Stanley was an early proponent of the system, which gained considerable vogue during the period before and following World War II. The number of Stanley followers has considerably diminished over the passing decades, partly because of the pejorative experiences encountered by singers who attempted to carry the ‘heavy mechanism’ into upper regions of the scale. There is no physical danger in bringing the ‘lighter mechanism’ downward. In fact, it plays a major role in achieving an even registration throughout the voice. Traditional pedagogies attempt to bridge registers, particularly in middle voice, through the use of both descending and ascending melodic patterns. Most eschew the extreme measure of carrying chest as high as possible (that is, separating the registers). Inasmuch as melodies go upward as well as downward, it is also foolish to maintain that only descending rehearsal patterns should be used”.

³⁶ “It is essential that the mechanism of the voice should be trained to execute all possible rhythmical and musical forms before passing to the aesthetical part of the art of singing”.



REFERÊNCIAS

- Austin, S. F. "Carlo Bassini's *The Art of Singing*, Part 1". *Journal of Singing* (National Association of Teachers of Singing), v. 66, n. 5, p. 591-598, May-June, 2010a.
- Austin, S. F. "On Time" with Manuel Garcia. *Journal of Singing* (National Association of Teachers of Singing), v. 67, n. 2, p. 213-216, November/December, 2010b.
- Bassini, C. *Bassini's Art of Singing: an analytical, physiological and practical system for the cultivation of the voice*. Editado por R. Storrs Willis. Boston: Oliver Ditson, 1884.
- Bloem-Hubatka, D. *The old Italian school of singing: a theoretical and practical guide*. Jefferson: McFarland, 2012.
- Curtis, H. H. *Voice building and tone placing: showing a new method of relieving injured vocal cords by tone exercises*. 3^a ed. New York: D. Appleton, 1914.
- Farah, H.; Neves, M.; "O esvaziamento das tradições operísticas do século XIX e a influência da mídia nos novos padrões estéticos. In: Volpe, M. A. (org.). *Atualidade da Ópera*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012.
- Faure, J. B. *La voix et le chant: traité pratique*. Paris: Henri Heugel, 1886.
- Garcia, M. P. R. *Traité complet de l'art du chant*. Paris: E. Troupenas, 1840.
- Garcia, M. P. R. *Traité complet de l'art du chant en deux parties*. Paris: E. Troupenas, 1847.
- Garcia, M. P. R. *Hints on singing*. New & revised edition. Trad. Beata Garcia. London: E. Ascherberg, 1894.
- Garcia, M. P. V. *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)*. Paris: Ch. Boieldieu, 1835.
- Hahn, R. *On singers and singing: lectures and an essay*. Trad. Léopold Simoneau, O. C. Portland: Amadeus Press, 1990.
- Lehmann, L. *How to sing*. 3^a ed. Trad. Richard Aldrich. New York: Dover, 1993.
- Mancini, G. *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Ghelen, 1774.
- Marchesi, M. *Bel canto: a theoretical & practical vocal method*. New York: Dover, 1970.
- Miller, R. *Solutions for singers: tools for performers and teachers*. New York: Oxford University Press, 2004.



Pacheco, A. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

Peter, G. S.; Pinho, S. M. R. “Musculatura extrínseca da laringe e sua participação na produção vocal”. *Revista CEFAC*, v. 3, p. 165-173, 2001.

Shakespeare, W. *The Art of Singing*. London: Metzler, 1909.

Sundberg, J. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: EDUSP, 2015.

Tosi, P. F. *Opinioni de’ cantori antiche e moderni*. Bologna: 1723.

LUIZ HENRIQUE RAMOS RIBEIRO é Mestre em Música (Processos Criativos) pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ e Bacharel em Música – Habilitação em Piano pela mesma instituição, onde foi orientado por Patrícia Bretas e Luiz Senise. Paralelamente, estudou Canto Lírico com Heliana Farah e, posteriormente, aperfeiçoou-se com Eliane Coelho e Rafael Andrade. Em 2015, foi selecionado para integrar a primeira turma da Academia de Ópera Bidu Sayão do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi finalista do XVIII Concurso Internacional de Canto Lírico “Premio Ciudad de Trujillo” e dos 14º e 15º Concurso Brasileiro de Canto “Maria Callas”.



Os meandros do processo de pesquisa e análise de vozes não gravadas: problemas e perspectivas

Anita Posateri*

Resumo

Este trabalho trata das problemáticas relacionadas à análise de vozes que não deixaram gravações. Será exposto o exemplo das dificuldades encontradas no estudo sobre o tenor Luigi Bolis (1839-1905), cujas peculiaridades vocais vieram a nós somente através de documentos escritos. Sem testemunho acústico, os documentos de maior interesse para o estudo das possíveis hipóteses em relação a uma voz são: o repertório presente na cronologia, a crítica a ele relacionado e, se disponíveis, fontes de outros tipos que tratam do argumento, para fins de comparação e avaliação das informações. Observaremos a terminologia relacionada à disciplina do canto e como, ao longo dos anos, a distribuição de papéis e a classificação vocal associada mudaram. Será considerada a complexa problemática da construção de uma hipótese para analisar uma voz que não chegou a nós; complexa devido à falta tanto de testemunho acústico direto quanto da inexistência de uma metodologia de estudo adequada para enfrentar essa falta.

Palavras-chave

Voz – canto lírico – classificação vocal – Luigi Bolis – fonte escrita – registro sonoro.

Abstract

This paper deals with the questions related to the analysis of unrecorded voices. The hindrances in the study about the tenor Luigi Bolis (1839-1905) whose vocal singularities have reached us today only through written documents (criticism, letters, articles...), will be considered. Without recordings the most important documents to raising hypothesis about a voice are: the repertoire as observed in his career chronology and the criticism related to it, and if available, other sources dealing with the subject as means of comparing and evaluating the information. We'll observe the terminology related to singing as a discipline and how, through the years, the assigning of roles and its vocal classifications has changed. The complex and problematic building of a hypothesis to analyze a voice which did not reach us will be considered; complex either through the lack of direct acoustic testimonial or because of the lack of a research methodology dealing with this absence.

Keywords

Voice – lyrical singing – vocal classification – Luigi Bolis – written source – sound recording.

*Universidade de Bolonha, Bolonha, Itália. Endereço eletrônico: e-mail: anita.posateri@studio.unibo.it.



Do grande elenco de personalidades que abraçam a história da ópera, infelizmente, nem todos os protagonistas tiveram a sorte de serem lembrados hoje na medida em que foram aclamados ontem. Por exemplo, cartazes teatrais e periódicos da segunda metade do século XIX, italianos e internacionais, anunciam nomes como: Antonietta Fricci (soprano, 1840-1912), Gottardo Aldighieri (barítono, 1824-1906), Armand Castelmarty (baixo, 1834-1897), Julián Gayarre (tenor, 1844-1890), Francesco Tamagno (tenor, 1850-1905) e assim por diante. Entre estes, havia também o de Luigi Bolis (1839-1905), um tenor de Bérgamo, que atuou entre c. 1864 e 1879 na Itália e no exterior, que teve a má sorte de ter sido substancialmente esquecido. No estudo realizado, na tentativa de reconstruir a vida e a carreira deste tenor, cujas peculiaridades vocais chegaram até nós apenas por meio de documentação escrita, se encontra a gênese desse trabalho. Aqui se tenta evidenciar as dificuldades encontradas na construção de uma hipótese, que visa analisar uma voz tendo que enfrentar a inexistência de uma metodologia de estudo adequada à ausência de um testemunho acústico (não que até hoje a musicologia histórica tenha desenvolvido uma metodologia ou uma teoria globalmente aceita e partilhada para a análise de gravações sonoras, ou que considere o documento sonoro uma fonte imprescindível a ser associada ao estudo dos outros tipos de documentos). Esse discurso acompanha o destino de todos os artistas ativos antes do advento da gravação de som, mas, aqui, nos limitaremos ao exemplo do tenor Cav.o Luigi Bolis, cuja história se encontra na linha de limite temporal que circunscreve as vozes não registradas daquelas que chegaram a nós, como no caso de seu grande rival Francesco Tamagno, o primeiro Otello Verdi.

Poucas são as informações bibliográficas disponíveis sobre Luigi Bolis e, devido à sua saída de cena pouco antes do advento da gravação de som como produto comercial (nos anos entre os séculos XIX e XX)¹, nulos são os seus testemunhos discográficos. Apesar disso, as notícias sobre a qualidade das façanhas teatrais de Bolis – preservadas nas críticas publicadas pelos periódicos da época – favorecem a hipótese de que seu nome era um dos mais celebrados do seu tempo. A sua carreira artística abrange cerca de quinze anos; entre o que parece ser a data da saída definitiva de cena e a data da morte do tenor (1905) transcorrem vinte e seis anos. Deste período de tempo vivido longe do palco até meados do século XX, se assiste a tépida, mas progressiva rarefação do eco relacionado a suas proezas, de modo que a memória de seus sucessos se dissipou com o tempo. Atualmente, há apenas uma biografia², bastante exígua e lacunosa, redigida por ocasião do centenário da

¹ “Just as the invention of sound recording was an American phenomenon [...] it is essential to grasp happenings in the United States during the pioneering years 1877 and 1903, as these proved critical to the establishment of important British and European record companies in the years immediately before and after 1900” (Martland, 2013, p. 2).

² *Gorlago celebra Luigi Bolis: tenore 1839-1905*, de Valerio Lopane, 2005.



morte do artista; essa apresenta trechos de artigos e cartas extraídos principalmente da coleção particular da família do tenor. Entretanto, embora essas informações tracem o relevo da figura artística de Bolis, não permitem uma reconstrução homogênea nem da biografia nem da cronologia das performances. Lacunosas são as informações que podem ser obtidas da literatura relativa à história do teatro de ópera e, especificamente, dos cantores pertencentes ao período ao qual estamos nos referindo. Daí a necessidade de uma busca mais meticulosa na tentativa de reconstruir o que se perdeu e contribuir, assim, também, para ampliar a perspectiva sobre os acontecimentos históricos e musicais da época.

O trabalho de pesquisa, tanto para os artistas que gravaram suas vozes quanto para aqueles que não as deixaram em testemunho, tem em comum o fato de se concentrar principalmente na coleta e comparação de vários documentos, públicos e privados, bem como de todas as informações úteis resultantes das várias críticas. No caso de Bolis, foi apropriado começar pela mais recente biografia a cargo de Valerio Lopane e dos documentos atualmente acessíveis. O material apresentado como objeto de estudo provém em parte do *Archivio del Canto*³ da Universidade de Bolonha e em parte das pesquisas realizadas nas Bibliotecas Nacionais de Lisboa, Rio de Janeiro e Buenos Aires, três países em que Bolis atuou entre 1875 e 1878. A esse respeito, é oportuno sublinhar que Lopane, em seu preâmbulo, escreve que ele utilizou as fontes disponibilizadas pela família do tenor e que o *Archivio del Canto* possui uma coleção de documentos em formato digital que Pierluigi Brignoli, um descendente de Luigi Bolis, doou para a UNIBO em 2009.

O Professor Marco Beghelli, idealizador e curador do *Archivio del Canto*, gentilmente colocou à minha disposição esta documentação, cujo catálogo ainda está em elaboração. Estudando esses documentos, pode-se constatar que as fontes relacionadas e examinadas por Lopane correspondem em boa medida às encontradas no *Archivio del Canto*, ou seja, se reduzem aproximadamente às memórias coletadas e conservadas pela família do artista. Essa coleção, apesar de ser de suma importância, está incompleta; essa última afirmação se deve aos resultados obtidos das novas pesquisas, cujo material permitiu confirmar, completar ou modificar, onde necessário, os dados que tínhamos disponíveis. As notícias recuperadas nos vários periódicos não são poucas, por isso, em função do material existente ainda a ser resgatado e estudado, é apropriado supor que os dados considerados até a publicação de 2005 não são suficientes para esclarecer as performances de Bolis.

Às considerações de Lopane, ainda que pertinentes, serviriam, por exemplo, uma comparação adicional com outras críticas da época sobre a mesma performance,

³ Ao qual tive acesso em 2015. O material referente a Luigi Bolis ainda não foi disponibilizado no site do *Archivio del Canto*.



as quais poderiam trazer à luz particularidades e controvérsias, minando, assim, a fiabilidade dos julgamentos críticos que ele avaliou. Apesar de tudo, Lopane tem o mérito de ter esboçado aquela que atualmente é a única cronologia existente da carreira de Bolis. Essa última foi o ponto de partida das novas pesquisas, que a revelaram como lacunosa e em alguns pontos inexata. Enfim, no que diz respeito à crítica, tentaremos concentrar a atenção nas opiniões expressas pelos vários jornais, examinando algumas críticas da época, de cujo confronto será avaliada a fiabilidade das mesmas como a das considerações que possam surgir a partir delas.

A falta de um documento sonoro de referência dificulta a compreensão e análise do aspecto mais importante em questão – a voz –, bem como as técnicas interpretativas que distinguem os artistas que chegaram a nós apenas por meio de documentação escrita. É importante sublinhar que a única meta alcançável será a construção de uma hipótese, ou várias. Os documentos de maior interesse para o estudo das possíveis hipóteses de análise de uma voz que não tem testemunho sonoro são:

- (1) repertório presente na cronologia do artista;
- (2) críticas relacionadas a ele;
- (3) outros documentos, quando existentes, que tratam do assunto (como cartas, diários privados, anotações pessoais etc.).

Para fazer uma análise correta dos documentos listados acima, é necessário levar em consideração:

- (1) a terminologia usada naquele determinado contexto e naquela determinada época, e se há correspondências e/ou diferenças com a terminologia de hoje;
- (2) a distribuição de papéis e a classificação vocal a eles associada, ontem e hoje.

Por isso, é imprescindível o exame dos tratados de canto e dos estudos mais recentes que traçam a evolução da tradição vocal, seja na classificação, seja na pedagogia. Quanto aos tratados de canto, cito aqui Celletti (1989):

Sempre me perguntei para que servem os tratados de canto e para quem. São óbvios e inescrutáveis ao mesmo tempo, certos efeitos não podem ser escritos em palavras. [...] A verdade é que os tratados dos séculos XVI, XVII e XVIII são preciosos para quem quer reconstruir, com procedimentos circunstanciais, a formação da técnica vocal. Podem ser muito úteis também para os historiadores da ópera, musicólogos, maestros de orquestra, revisores de partituras para as



notícias que eles fornecem sobre o gosto interpretativo de uma época [...]. Aqui acaba sua função. (Celletti, 1989, p. 7, tradução nossa)⁴
 Nem mesmo os tratados posteriores mais credenciados são capazes de ensinar a cantar ou ensinar a ensinar. Não indicam – nem poderiam – como um professor pode distinguir um som “na máscara” de um que não é; nem explicam como se pode reconhecer os sons que preparam a passagem de uma voz de um registro para outro. Essas coisas um professor que não tem um ouvido já exercitado jamais aprenderá de nenhum tratado [...]. Se em vez disso o ouvido é exercitado e o professor tem bons conhecimentos da técnica de fonação – o que, diga-se logo, é muito raro – os tratados podem oferecer-lhe sugestões úteis, confirmações corroboradas, exemplos de exercícios relacionados à uma época precisa e à escrita de compositores daquele período. (Celletti, 1989, p. 7, tradução nossa)⁵

Sobre a questão da terminologia, é importante lembrar o trabalho de Reid: *A dictionary of vocal terminology: an analysis*, de 1983. Como o próprio livro se apresenta, trata-se de uma façanha notável, cuja falta sempre foi sentida, tanto mais quanto a divergência entre teoria e prática aumentou; uma análise de mais de 1.200 termos relacionados à disciplina do canto. Reid explora os entendimentos e mal-entendidos que fizeram da disciplina vocal moderna um terreno fértil para terminologias “inapropriadas”. Tudo isso se deve também ao fato de que a linguagem do estudo vocal foi muito além dos idiomas da música e do comportamento vocal, e hoje se apresenta como uma confusão de muitas linguagens que dialogam com a Anatomia, Fisiologia, Psicologia, Filosofia, com as leis Acústicas e aquelas relacionadas à Física. Por exemplo, só o verbete “*bel canto*” tem quatorze páginas; o mesmo termo se refere não só a um estilo de canto, mas também a uma época histórica, a um estilo musical e a uma técnica pedagógica para trabalhar uma voz. Sempre para as problemáticas conexas com a terminologia, volto a citar Celletti:

⁴ “Mi sono sempre domandato a che servano i trattati di canto e a chi. Sono ovvi e imperscrutabili a un tempo, certi effetti non potendo essere scritti a parole. [...] La verità è che i trattati dei secoli XVI, XVII e XVIII sono preziosi per chi voglia ricostruire, con procedimenti indiziari, la formazione della tecnica vocale. Possono essere utilissimi anche agli storici dell’opera, ai musicologi, ai direttori d’orchestra, ai ripassatori di spartiti per le notizie che forniscono sul gusto interpretativo di un’epoca [...]. A questo si ferma la loro funzione”.

⁵ “Nemmeno i più accreditati trattati successivi sono in grado di insegnare a cantare o di insegnare a insegnare. Non indicano – nei lo potrebbero – come un docente possa distinguere un suono “*immascherato*” da uno che non lo è; nei spiegano come si faccia a riconoscere i suoni che preparano il passaggio d’una voce da un registro all’altro. Queste cose un docente che non abbia un orecchio già esercitato non le imparerà mai da alcun trattato [...]. Se invece l’orecchio è esercitato e il docente ha buone cognizioni sulla tecnica di fonação – il che, sia detto subito, è rarissimo – i trattati possono offrirgli spunti utili, corroboranti conferme, esempi di esercizi rapportabili a una precisa época e alla scrittura dei compositori di quel periodo”.



Há mestres de canto que zombam da terminologia com a qual os timbres são geralmente definidos. Aqui está um exemplo [...] da superficialidade e da falta de cultura geral e específica da maioria daqueles a quem são confiados os jovens cantores. O sentido acústico nunca teve sua própria terminologia. Por essa razão, escreveu Marius Schneider no primeiro volume da *New Oxford History of Music*, pega emprestado conceitos normalmente aplicados a outros sentidos. [...] a beleza do timbre exerce sugestões que às vezes são irresistíveis para o ouvinte. Se explicam assim casos em que a sedução tímbrica foi tal que fazia esquecer a vastos estratos do público as limitações técnicas, estilísticas e interpretativas. (Celletti, 1989, p. 18, tradução nossa)⁶

E novamente, em tempos mais recentes, Marco Beghelli escreve:

A abundância de denominações comuns aos diferentes registros [...] sinaliza não só a instabilidade terminológica que caracteriza a matéria, mas ainda mais a ambiguidade já denunciada do referencial extralinguístico que a aflige, então, aceito por vários autores, um mesmo termo pode indicar até realidades opostas. (Beghelli, 1996, p. 113, tradução nossa)⁷

Dito isto, retomamos o exemplo do estudo sobre nosso tenor *Cavaliere* Luigi Bolis: o texto da biografia esteve a cargo de Valerio Lopane, mas o título na capa refere-se à colaboração com a Prefeitura de Gorlago. Imediatamente após a apresentação, se encontra o título real que o autor decide colocar antes de seu preâmbulo, ou seja: *Luigi Bolis, o último grande criador do belcanto*⁸. Eis-nos diante de uma problemática terminológica. Como mencionamos anteriormente, o termo *belcanto* se refere a mais de um significado. Neste caso, a decisão de Lopane de definir Bolis como “o último grande criador do *belcanto*”, é questionável e, aliás, não justificada pelos poucos, incompletos e, muitas vezes, incorretos dados em seu poder.

⁶ “Ci sono maestri di canto che irridono alla terminologia con la quale vengono di solito definiti i timbri. Ecco un esempio [...] della superficialità e della mancanza di cultura generale e specifica di gran parte di coloro ai quali sono affidati i giovani cantanti. Il senso acustico non ha mai avuto una terminologia propria. Per questo motivo, scriveva Marius Schneider nel I volume della *New Oxford History of Music*, prende a prestito concetti normalmente applicati ad altri sensi. [...] la bellezza del timbro esercita suggestioni a volte irresistibili su chi ascolta. Si spiegano così casi in cui la seduzione timbrica fu tale da far dimenticare a vasti strati di pubblico limitazioni di carattere tecnico, stilistico e interpretativo”.

⁷ “L’abbondanza di denominazioni comuni ai differenti registri segnala non solo l’instabilità terminologica che caratterizza la materia, ma ancor più la già denunciata ambiguità di referente extralinguistico che l’affligge, per cui, accolto da più autori, uno stesso termine può indicare realtà addirittura opposte”.

⁸ “Luigi Bolis l’ultimo grande creatore del belcanto” (Lopane, 2005, p. 9).



Antes de afrontar a questão da distribuição de papéis, acho apropriado tratar da classificação vocal, porque ela não afeta apenas o nível profissional e, portanto, a viabilidade do artista no mercado, mas também, e sobretudo, se repercute na pedagogia do canto lírico, de modo diferente em diferentes contextos históricos. Citando um dos mais famosos autores de tratados do passado, Gianbattista Mancini (1774), vemos como é ressaltada a importância para um cantor em fase de aprendizagem ser destinado à classificação correta, que para ele se limita à distinção de uma voz grave e aguda:

E a arte, e as ajudas seriam inúteis, se de antes que qualquer outra coisa, qualquer qualidade de voz não viesse desde de bem o princípio destinada à sua clave. No entanto, às vezes tem ocorrido casos funestos que uma boa voz de Soprano tenha sido traída, e gravemente atormentada, por fazê-la cantar o Contralto, e no inverso uma voz perfeita de Contralto forçada a cantar o Soprano. [...] errada a Clave, as regras da arte sempre serão insuficientes para produzir bons efeitos; (Mancini, 1774, p. 88-89, tradução nossa)⁹

Mancini escreve no final do século XVIII, mas, como Sandra Cotton deixa claro em seu *Voice classification and fach: recent, historical and conflicting system of voice categorization* (2007), a classificação vocal evolui e se tornou mais detalhada ao longo do tempo. Em relação ao passado, Cotton escreve:

A aparente falta de publicações que enfrentaram a classificação no século XVIII [...] poderia também apontar para uma concepção de classificação vocal que era bem menos importante no treinamento dos cantores do que acreditamos ser hoje. [...] é também interessante considerar a possibilidade que os três tipos fundamentais sobre os quais os pedagogos parecem concordar (soprano, meio-soprano, contralto) não eram os conceitos com os quais pedagogos mais antigos trabalhavam. Em particular, no que toca a classificação do meio-so-

⁹ “E l’arte poi, e gli ajuti riuscirebbero inutili, se prima d’ogn’altro a qualunque qualità di voce non venisse sul bel principio destinata la propria chiave. Pur troppo però talvolta accaduti sono funesti casi che una buona voce di Soprano è stata tradita, e male a proposito tormentata col farla cantare il Contralto, ed al rovescio una perfetta voce di Contralto sforzata a cantare il Soprano. [...] fallata che sia la Chiave, le regole dell’arte saranno sempre insufficienti per produr buon effetto”.



prano, essa categoria parece não ter existido por muito tempo antes do final do século XVIII. (Cotton, 2007, p. 34, tradução nossa)¹⁰

Referindo-se aos nossos dias, ela afirma:

O que anos atrás era principalmente uma questão de *range* tornou-se, nas últimas décadas, uma miríade de questões incluindo categorias como quebras de registro, timbre, zonas de facilidade de produção e grau de agilidade. O professor de canto de hoje tem que aprender a ouvir e avaliar cada critério, e entender a hierarquia dos vários critérios para classificação vocal [...]. (Cotton, 2007, p. 4, tradução nossa)¹¹

Almeida tratando da classificação vocal na prática do canto lírico de hoje, argumenta:

[...] o treinamento técnico [está] intimamente relacionado ao repertório que o instrumento prepara-se para enfrentar. Hoje o ensino tem que dar conta de toda a variedade estilística e estética do repertório ao longo da história da música documentada. [...] A classificação vocal é um assunto amplo, vasto e fonte de diversas dúvidas e impasses no processo de aprendizado do canto lírico. (Almeida, 2012, p. 15)

Ampliando, inevitavelmente, o âmbito da classificação vocal para os papéis e, conseqüentemente, para a consolidação de um repertório, no verbete *Bass*, no *Grove Music Online*, encontramos:

Até 1800, virtualmente cada papel operístico era composto tendo em mente um cantor em particular e uma ocasião particular. Não havia expectativa de criar uma ópera que entrasse no repertório, porque não havia repertório consolidado; a maioria das óperas nunca era

¹⁰ “The seeming lack of publications that dealt with voice classification in the eighteenth century [...] may also point to a conception of voice classification that was remarkably less important in the training of singers than we believe it to be today. [...] it is also intriguing to consider the possibility that the basic three types upon which pedagogues today seem to agree (soprano, mezzo-soprano, contralto) were not the concepts with which earlier pedagogues worked. Specifically concerning the classification of the mezzo-soprano, this category seems to have been non-existent for many before the late eighteenth century”.

¹¹ “What years ago was primarily a question of range has become, in recent decades, a myriad of questions including such categories as register breaks, timbre, zones of ease of production, and the degree of agility. Today’s voice teacher must learn to listen for and assess each criterion, and to understand the hierarchy of the various criteria for voice classification [...]”.



reapresentada, e quando o eram, eram submetidas a uma revisão ou eram recompostas para se adaptarem a uma nova companhia de cantores. Como resultado, os papéis eram concebidos não tanto pelo tipo de voz quanto pelas vozes individuais. Esse procedimento continuou, especialmente na Itália, até o final do século XIX. Mas o crescimento de um repertório estabelecido – internacional, mas com variações locais – levou os cantores a executar música não escrita para eles. Isso ao longo do tempo deu origem, devido à necessidade de um elenco adequado, a um certo grau de classificação de papéis e cantores, e à identificação de diferentes tipologias vocais [...]. Além disso, no progredir do século XIX, em vez do compositor ser solicitado a adaptar sua música a uma voz específica, o compositor escrevia o que gostava, e a voz devia se adaptar aos seus requisitos. (Jander et al, 2002, tradução nossa)¹²

A distribuição de papéis com base na classificação vocal é um fenômeno que no século XIX cresce junto com um repertório que se tornava cada vez mais consolidado. A esse respeito, uso as palavras de James D. Deere para apresentar a classificação *Fach*:

Enquanto os músicos falantes de inglês frequentemente discutem categorias vocais, os alemães usam uma palavra mais curta, *Fach*, que indica não apenas o tipo de voz, mas aponta também os papéis apropriados, ou pelo menos aceitáveis, para cada tipo de voz. (Deere, 2005, p. 16, tradução nossa)¹³

Almeida acrescenta:

Fach [...] designa, em termos profissionais, área de atuação. Embora um cantor possa optar por cantar papéis de características bastante

¹² “Up to 1800, virtually every operatic role was composed with a particular singer and a particular occasion in mind. There was no expectation of creating an opera that would enter the repertory, as no consolidated repertory existed; most operas were never revived, and when they were they were subject to revision or recomposition to suit a new team of singers. Accordingly, roles were designed less for voice types than for individual voices. This procedure continued, especially in Italy, into the late 19th century. But the growth of an established repertory – international, but with local variations – led to singers being required to perform music not written for them. This in time gave rise, because of the need for appropriate casting, to some degree of classification of roles and singers, and to the identification of different voice types [...] Further, as the 19th century progressed, instead of a composer being required to suit his music to a particular voice, the composer wrote what he pleased, and the voice had to be found to cope with his requirements”.

¹³ “Whereas English-speaking musicians often discuss voice category, the Germans have the shorter word, *Fach*, which denotes not only one’s type of voice, but also points toward the operatic roles which are proper, or at least acceptable, for each voice type”.



divergentes, o sistema previne que alguém seja obrigado, por contrato, a cantar um papel que não seja adequado para sua voz. [...] Esse sistema é utilizado em teatros que mantêm cantores contratados por temporada [...] (Almeida, 2012, p. 86)

Richard Boldrey concentra seu *Guide to operatic roles & arias* no sistema alemão *Fach*; na introdução, explica as categorias vocais em modo detalhado e o volume é estruturado em: tipos vocais e papéis, tipos vocais e árias, tipos vocais e cantores famosos. Ao todo, contém obras de 350 compositores e 30 categorias vocais, mais de 3.500 papéis para mais de 1000 óperas.

A questão da classificação vocal na análise de uma voz não gravada adquire considerável importância uma vez que a classificação vai se detalhando ao longo dos séculos, influenciando a distribuição de papéis e a própria compreensão do instrumento voz, tanto hoje quanto no passado. Por exemplo, segundo Sandra Cotton, a *mezzo-soprano* é, para muitos, um nível inexistente nos sistemas de classificação entendidos antes do final do século XVIII. Portanto, uma análise das peculiaridades vocais não pode prescindir dessas considerações, e deverá basear-se no contexto histórico, teórico, prático e terminológico em que a voz analisada operava e era entendida.

Voltemos agora para Bolis e tentemos estudar seu repertório tendo como base somente as informações deduzidas da cronologia, apesar das dificuldades ligadas à reconstrução da mesma. Quanto à data da estreia há alguma incerteza: na cronologia delineada por Lopane, a primeira ópera referida é *L'alloggio militare* de Mela (fevereiro de 1864, *Teatro della Società di Crema*)¹⁴, mas o *Dizionario biografico degli italiani*¹⁵ como os artigos biográficos de Fierli¹⁶ e Greco¹⁷ (também referidos por Lopane) reportam como a estreia de Bolis *I due Foscari* (Verdi, 1853), no *Teatro Ristori* de Verona; a respeito do ano desta representação, o *Dizionario biografico degli italiani* relata 1863, Greco escreve 1862, e Fierli se limita a dizer que ele estreou aos vinte e três anos. Outra notícia também incerta é aquela da produção de *Un ballo in maschera* (Verdi, 1859), no *Teatro Comunale* de Ferrara, onde foi chamado para substituir o tenor Liverani;¹⁸ essa ópera é referida como a segunda aparição de Bolis em público, mas de cuja produção não foi mencionada uma data. A carreira artística de Luigi Bolis, segundo a cronologia escrita por Lopane, abrange o período 1864-1879; os acima mencionados *Un ballo in maschera* e *I due Foscari* não aparecem.

¹⁴ (Lopane, 2005, p. 46).

¹⁵ (Aa. Vv, 1969).

¹⁶ (Fierli, 1927, p. 23-28).

¹⁷ (Archivio del Canto, 2015, cod.: LBO_PER_0007).

¹⁸ (Aa. Vv, 1969).



Deve ser esclarecida também a questão sobre a última aparição em público, pois, além da *L'ebrea* de Halevy, representada em 1879 no *Fenice* e historicamente testemunhada, Lopane não relata notícias que são lidas em outras fontes, ou seja, que no verão de 1881 ele fez uma breve aparição no Covent Garden¹⁹. Vários artigos relatam que Bolis cantou, assim como na América Latina, também em Nova York, São Petersburgo e Moscou, mas até hoje sua presença efetiva nesses teatros não foi verificada.

O repertório de Luigi Bolis dedutível a partir da cronologia apresentada por Lopane é bastante extenso; entre as primeiras óperas que o trouxeram ao palco temos, em 1865 no *Teatro Toselli* em Cuneo, o que posteriormente se tornou um dos seus cavalos de batalha: *Lucia di Lammermoor* (G. Donizetti, 1835). A partir da segunda metade dos anos setenta do século XIX, vemos que, além de alguma ópera nova, na cronologia de Bolis começam a retornar com frequência aquelas em que sua interpretação capturou mais o interesse e a admiração do público. No ano de 1876 ocorreu a ruptura com Giulio Ricordi, que fez com que o tenor se afastasse do *Teatro alla Scala*: parece que Ponchielli, após o sucesso de *I Lituani*, havia prometido o papel de Enzo a Bolis, mas Ricordi, em *La Gioconda*, preferiu Gayarre²⁰, circunstância que não prejudicou a fama de Bolis no exterior. Essa tipologia de informação no estudo de uma voz que não deixou testemunho revela-se significativa, como as inerentes ao final de uma carreira. O ano de 1879 consta como aquele em que Bolis se retira de cena, com apenas 40 anos. A ópera com a qual ele parece se despedir do público é *L'ebrea* (1835) de Halévy, realizada em 26 de dezembro no *Fenice*, cujo resultado infeliz impeliu Bolis a quebrar o contrato com Veneza, que também previa *La favorita*. Isso fez com que pensassem que a saída prematura de Bolis foi causada por “um desgaste definitivo do instrumento vocal”²¹, mas Lopane continua: “a esclarecer o fato que a saúde vocal não interviu de nenhuma forma nessa escolha é o testemunho de sua admirável e derradeira presença no Covent Garden” (tradução nossa).²² A respeito dessa afirmação de Lopane, a presença de Bolis em Londres, em 1881, que confirmaria seu retorno à cena após dois anos de ausência, ainda não foi investigada; uma coisa, no entanto, é certa, a saber, que nosso tenor, na verdade, nunca parou de cantar. A esse respeito, há muitos exemplos que podem ser citados de cantores de sucesso que, no meio de suas carreiras, decidiram se retirar de cena: Rosa Ponselle (1897-1981), como Luigi Bolis, sai de cena com apenas 40 anos, devido a um insucesso crítico a respeito de sua *Traviata* nos Estados Unidos, ao contrário da

¹⁹ (Aa. Vv, 1969).

²⁰ (Lopane, 2005. p. 22).

²¹ “un definitivo logorio dello strumento vocale” (Lopane, 2005, p. 28).

²² “A chiarire però che la salute vocale non intervenisse affatto in questa scelta è la testimonianza della sua mirabile ed estrema pesenza al Covent Garden” (Lopane, 2005, p. 28).



anterior, em Londres, que foi um enorme sucesso.²³ Exemplos mais recentes são os casos de Anita Cerquetti (1931-2014) e Carla Gavazzi (1913-2008), ambas entrevistadas por Stefan Zucker para o documentário *Opera Fanatic*.²⁴ Cerquetti afirma ter sacrificado sua carreira pela família e quando lhe propuseram um retorno, não teve mais a vontade de se recolocar “sob a mira do fusil”, enquanto Gavazzi nega rumores que atribuíam sua saída de cena a um problema nas pregas vocais, explicando que a carreira lírica lhe submeteu a um *stress* tal que decidiu afinal retirar-se. No caso de Bolis, na sua família todos cantavam. Em um recorte de jornal datado de 12-13 agosto 1891 lemos sobre a “festa na casa do prefeito” em Gorlago:

[...] o *diapasão* da festa foi um improvisado virtuosismo de canto, verdadeiramente digno do artista anfitrião, que [...] terminou com o quarteto da ópera *Rigoletto*, cantado por artistas que faziam jús à sua fama, quero dizer, o ilustre tenor cavaleiro Luigi Bolis com seu filho Dante, barítono, e as senhoras Maria Bolis e Delfina Battaglia [sra.] Bolis, que por último, apesar de ser jovem na arte, já havia adquirido a simpatia do público em vários teatros da Itália. (Archivio del Canto, 2015, cód.: LBO_PER_0002, tradução nossa).²⁵

“Ele abandonou a cena lírica, mas na vila de Gorlago foi um contínuo vai e vem de artistas que se encontravam ali para curtirem juntos boa música e o bel canto” (tradução nossa).²⁶ Luigi Bolis, graças a suas façanhas como primeiro tenor, acumulou um considerável patrimônio que lhe permitiu passar os últimos anos de sua vida em Gorlago entre a atividade de prefeito e a gestão de suas terras.

Como dito, a fama e a memória das interpretações de Bolis em determinados papéis acompanham uma consolidação progressiva do seu repertório, mas mesmo com a redução da variedade de papéis representados, esse permanece, em relação aos parâmetros da atual classificação vocal, muito variado. A tabela 1 fornece alguns exemplos do seu repertório acompanhado pela distribuição de papéis relatadas por Boldrey.

É correto precisar que o ideal seria enriquecer esse elenco com o número total de representações feitas por Bolis em cada papel e em qual período de sua carreira,

²³ (Ponselle; Drake, 1982).

²⁴ (Zucher, 2000).

²⁵ “[...] il *diapason* della festa fu una improvvisata accademia di canto, degna veramente dell’artista che ospitava, che [...] ebbe termine col quartetto dell’opera *Rigoletto*, cantato da artisti uguali alla fama che godono, voglio dire, l’esimio tenore cavaliere Luigi Bolis col figlio Dante, baritono, e signora Maria Bolis e Delfina Battaglia in Bolis, la quale ultima, abbenchè giovane nell’arte, ebbe già ad acquistarsi le simpatie del pubblico in vari teatri d’Italia”.

²⁶ “Abbandonò le scene, ma nella villa di Gorlago fu un via vai continuo di artisti che qui si ritrovavano per godere insieme della buona musica e del bel canto” (Greco, 1967); (Archivio del Canto, 2015, cod.: LBO_PER_0007).



mas o estado *in itinere* da pesquisa não consente essa profundidade de detalhamento. Outro parâmetro não relatado, mas que deveria ser levado em consideração, é o paralelismo com o intérprete criador do papel.

Tabela 1

Repertório Bolis	Classificação vocal Boldrey
<i>La sonnambula</i> , Elvino	Light lyric tenor
<i>L'elisir d'Amore</i> , Nemorino	Light lyric tenor
<i>Don Giovanni</i> , Don Ottavio	Light lyric tenor
<i>Rigoletto</i> , Duca di Mantova	Full lyric tenor
<i>Guglielmo Tell</i> , Arnold	Full lyric tenor
<i>Lucia di Lammermoor</i> , Edgardo	Full lyric tenor
<i>Fausto</i> , Faust	Full lyric tenor
<i>La Favorita</i> , Fernando	Spinto tenor
<i>I vespri siciliani</i> , Arrigo	Spinto tenor
<i>Un ballo in maschera</i> , Riccardo	Spinto tenor
<i>Norma</i> , Pollione	Dramatic tenor
<i>Aida</i> , Radames	Dramatic tenor
<i>Il Trovatore</i> , Manrico	Dramatic tenor
<i>La forza del destino</i> , Don Alvaro	Dramatic tenor

Tabela 1. Papéis de Bolis no sistema de classificação Fach segundo Boldrey (na ocorrência de mais indicações de categorias vocais propostas, aqui foi dada só a mais apropriada segundo ele).

Quanto aos documentos de maior interesse na reconstrução da história dos cantores, os periódicos têm grande importância. O estudo da crítica, ponderando as resenhas da época, requer uma comparação das opiniões expressas pelos diversos jornais para avaliar a fiabilidade e para obter o máximo de informações possíveis também sobre aquelas situações políticas, sociais e econômicas que agiram no contexto histórico de nosso interesse. Este estudo é o único meio ao nosso alcance



para tentar trazer à luz informações suficientes para reconstruir, ainda que por suposições, a vocalidade e as proezas cênicas de um cantor. As críticas das performances representam um documento histórico válido também para acrescentar novidades à história da ópera, porque, como escreve Susan Rutherford: “O cantor é a figura decisiva da obra: nele a música, o drama e o espetáculo são amalgamados em uma única forma de arte. A história da ópera foi construída em parte sobre conceitos mutáveis sobre o cantor [...]” (tradução nossa)²⁷. No século XIX, o melodrama era rodeado por um interesse coletivo tal a se beneficiar de vários jornais que reportavam notícias não só das performances e dos rumos dos vários teatros, mas também, e sobretudo, dos artistas que se sucediam nos palcos. Aos cantores era reservado um amplo espaço nos jornais, porque além dos resultados de suas performances, as notícias sobre sua vida privada também despertavam considerável interesse. Deve-se acrescentar que várias revistas davam espaço para eventos relativos à vida operística de teatros estrangeiros, especialmente das grandes capitais, através de correspondentes que enviavam regularmente artigos ou através de informações adquiridas de outros jornais; dito isso, não é difícil encontrar, numa revista de Milão, notícias sobre a temporada de Londres, como não é impensável achar uma crítica sobre a temporada do São Carlos em Buenos Aires. A quantidade de resenhas e artigos produzidos pela crítica naquela época era devida à “tarefa” que tinha: “Como a claque, o jornalismo servia para dar apoio a uma audiência cada vez maior formada pela classe média que precisava de instruções sobre o que ver e o que pensar daquilo que haviam experimentado” (tradução nossa)²⁸; nesse cenário, o estudo da crítica encontra seu fundamento.

Quanto à reconstrução da vocalidade e do talento cênico do nosso tenor, neste trabalho limitar-me-ei a apresentar apenas algumas das resenhas. Essas foram escolhidas em virtude da disponibilidade de uma comparação entre mais de uma performance, na mesma ópera, em diferentes anos e lugares. É o caso de *Lucia di Lammermoor*, já anunciado como um dos carros-chefes de Bolis, presente em seu repertório desde o início até o ano 1878 no *Teatro Liceu*. Aos nossos dias, dispomos de várias críticas sobre seu desempenho na parte de Edgardo ao longo dos anos e nos vários teatros; se trata de Buenos Aires (agosto de 1875 e maio de 1877), Londres (abril de 1876), Lisboa (março de 1877) e Barcelona (dezembro de 1878).

²⁷ “The singer is the defining feature of opera: the crucible in which music, drama and spectacle coalesce into a single art form. The history of opera was thus shaped in part according to changing concepts about the singer [...]” (Rutherford, 2012, p. 117).

²⁸ “[...] Public criticism serves to create a critical consensus of taste and judgement, but to some extent it only becomes necessary when the grounds for making such judgements are no longer certain; when the aristocratic assumption that good breeding and aesthetic taste go together gives way to a more contested set of values. Like the claque, public criticism served to give confidence to an increasingly middle-class audience who needed to be told what to attend, and what to think about what they experienced.” (Till, 2012, p. 82).



O semanário de Buenos Aires, *La Gaceta Musical* de 29 de agosto de 1875 (Figura 1), escreve: “Bolis é um admirável Edgardo e o público o fez entender, o que é mais eloquente que os aplausos da noite de terça-feira? [...]”.²⁹

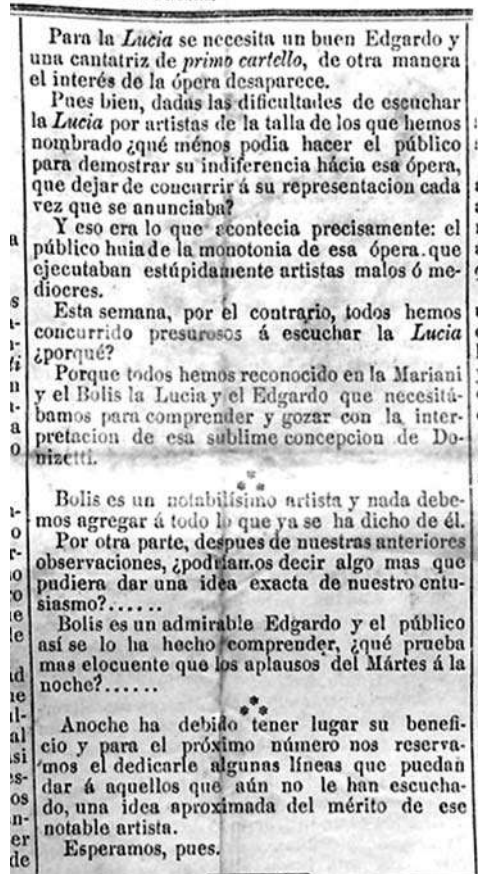


Figura 1. *La Gaceta Musical*, 29 de agosto de 1875. *³⁰

A resenha sobre *Lucia di Lammermoor*, da temporada de 1877, que apareceu novamente no *La Gaceta Musical* em 13 de maio daquele ano (Figura 2), relata: “O tenor Mr. Bolis, representando a parte de Edgardo, se revelou em alguns pontos o grande artista que é. Sabe-se, no entanto, que sua saúde não se recuperou, [...]. O público não se cansou de aplaudi-lo em todas as peças, chamando-o para o prosclênio muitas vezes”.³¹

²⁹ Tradução da Figura 1.

³⁰ * Símbolo de fotos do arquivo pessoal da autora.

³¹ Tradução da Figura 2.



El tenor señor Bolis desempeñando el simpático papel de Edgardo se ha revelado en algunos puntos el gran artista que es. Se conoce que no está todavía restablecida su salud, sin embargo en los puntos mas salientes ha mostrado una artística energía que transportó al público en el hemisferio de las pasiones que inspiran el delicado y dramático personaje de Edgardo.

En el *recitativo* del *duo* del primer acto lo encontré un poco frio, pero cantó muy bien el *adagio* y el *allegretto* que sigue.

En la *maldicion* estuvo á la altura de su reputado nombre. Es el verdadero Edgardo apasionado y dramáticamente desesperado.

La gran escena y *aria* final del tercer acto, página musical de las mas sublimes que se hayan creado, fué bien interpretada. El lindísimo *recitativo* y el primer *adagio* fueron los mejor ejecutados.

El público no se cansó de aplaudirlo en todas las piezas llamándolo al proscenio repetidas veces.

Figura 2. *La Gaceta Musical*, 13 de maio de 1877.*

Vemos, então, que Bolis, passados dois anos, mesmo se não em condições ideais de saúde, conseguiu executar o seu papel suscitando o consenso do público, e da crítica. Da exibição no *Covent Garden*, o *Archivio del Canto* (2015, cód.: LBO_PER_0056) tem um recorte de artigo retirado do *The Daily News* de 24 de abril de 1876, que se refere à estreia de *Lucia di Larmmermoor* realizada na noite de sábado 22 de abril, com a qual Bolis retornou ao teatro londrino após um intervalo de dois anos. Antes de exprimir seu julgamento sobre a interpretação de Bolis, o crítico lembra o sucesso que foi sua estreia no *Covent Garden* em 1874 com *Gugliemo Tell* de Rossini, para depois afirmar que “durante sua ausência Bolis ganhou em volume de voz e em força dramática, de modo que este desempenho foi inteiramente de alto nível”³². Desta sua performance, encontramos eco nos periódicos italianos que relatam notícias do que acontece no exterior, um exemplo é o recorte retirado de um jornal italiano (não identificado) presente no *Archivio del Canto*, que, de acordo com o que o *The Daily News* publicou em 24 de abril, afirma:

Londres - Jacopo nos escreve no dia 26: “*Covent-Garden*. - Na noite do dia 22 corrente, aguardado por um público seleta e numerosíssimo, o tenor Bolis aparecia em *Lucia* [...] animado por esta acolhida ele

³² “During his absence Signor Bolis has gained in volume of voice and in dramatic power, and his performance now referred to was throughout of a high order” (*Archivio del Canto*, 2015, cód.: LBO_PER_0056).



cantou como um Deus! [...] não se poderia ter feito melhor, e se a expectativa era grande, o sucesso a superou”. (Archivio del Canto, 2015, cód.: LBO_PER_0055)³³

Passamos agora a examinar as críticas publicadas por dois diferentes jornais lusitanos, relativas à *Lucia di Lammermoor* representada no Teatro São Carlos em Lisboa, em março de 1877.

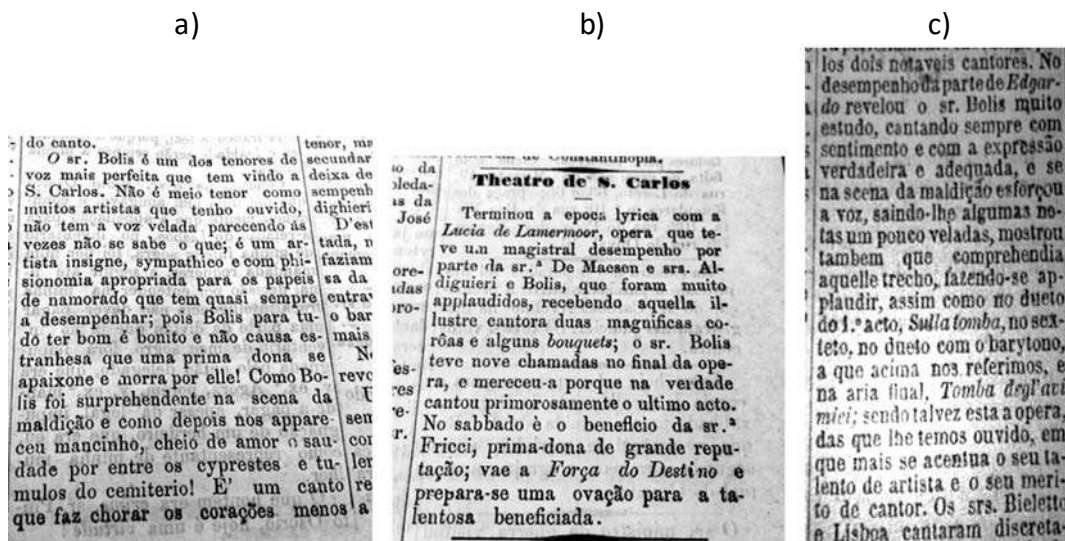


Figura 3. *A Crença Liberal*, a) 18 de março, b) 29 de março de 1877, e *Diário de Noticias*, c) 18 de março de 1877.*

A Crença liberal, de 18 de março de 1877, escreve: “O Sr. Bolis é um dos tenores de voz mais perfeita que tem vindo a S.Carlos. Não é meio tenor como muitos artistas que tenho ouvido, [...] é um artista insigne [...]”.³⁴ No mesmo jornal, 29 de março lê-se: “o sr. Bolis teve nove chamadas no final da opera, e mereceu-a porque na verdade cantou primorosamente o ultimo acto [...]”.³⁵ Do *Diário de Noticias* de 18 de março, aprendemos: “No desempenho da parte de *Edgardo* revelou os sr. Bolis muito estudo, cantando sempre com sentimento e com a expressão verdadeira e adequada, [...] sendo talvez esta a opera, das que lhe temos ouvido, em que mais se acentua o seu talento de artista e o seu merito de cantor”.³⁶

³³ “Londra – Jacopo ci scrive in data 26: ‘Covent-Garden. – La sera del 22 corrente, aspettato da un pubblico scelto e numerosissimo, il tenore Bolis faceva la sua comparsa nella *Lucia* [...] rinfrancato da tale accoglienza egli cantò come un si avrebbe potuto far meglio, e se l’aspettativa era grande, il successo l’ha sorpassata”.

³⁴ Transcrição da Figura 3a.

³⁵ Transcrição da Figura 3b.

³⁶ Transcrição da Figura 3c.



Como se deduz dos exemplos mostrados, entre 1875 e 1877, Bolis interpretou o papel de Edgardo por três anos consecutivos, em três teatros diferentes e no *Colón* em duas temporadas diferentes, sempre recebendo críticas que o descrevem como excelente neste papel. Este juízo também é confirmado na sua última *Lucia di Lammermoor*, produzida em dezembro de 1878 em Barcelona, onde Bolis abre a temporada do *Liceu*. A crítica desta última *Lucia*, ao lado das anteriores, é relevante a partir do momento em que esta temporada parece a última turnê estrangeira bem como a última temporada teatral em que participa na íntegra. Voltando da Espanha, ele cantará apenas em Veneza, em *L'ebrea* de Halévy, o fiasco que talvez o impeliu a colher seu merecido descanso das cenas e das críticas. As últimas, de fato, não foram magnânimas, também em consequência da ruptura da relação profissional entre Giulio Ricordi e Luigi Bolis já mencionada. Lopane escreve:

[...] um conflito irreconciliável se criou com o famoso editor. Ele não quis mais confirmá-lo, apesar de suas performances muito felizes, no máximo teatro milanês. Chegou a ponto de ignorar sua rica atividade, principalmente na América do Sul e na Península Ibérica, deliberadamente decidindo não mencioná-lo sequer uma vez em sua revista “*La Gazzetta musicale di Milano*”. Com precisão, no periódico é descrito com grande detalhe apenas um desempenho desastroso, no *Fenice* de Veneza em 26 de dezembro de 1879 em *L'ebrea*.³⁷ (Lopane, 2005, p. 24, tradução nossa)³⁸

A notícia da estreia de Bolis em Barcelona na *Lucia* é relatada por um recorte de uma revista italiana (não identificada) através das críticas do jornal espanhol *El Mosquito*:

O mérito e a reputação foram plenamente justificados, porque o sr. Bolis, a uma voz bem timbrada, igual, extensa e poderosa, reúne todas as melhores qualidades de cantor e artista adquiridas em uma carreira longa e brilhante ao lado das primeiras celebridades do mundo filarmônico. (Archivio del Canto, cód.: LBO_PER_0032)³⁹

³⁷ Valerio Lopane, *Gorlago celebra Luigi Bolis tenore 1839–1905*, cit. p. 24.

³⁸ “In seguito a questo episodio si creò un’incoltabile spaccatura con il celebre editore. Egli non lo volle più riconfermare, nonostante le sue felicissime prestazioni, presso il massimo teatro milanese. Giunse persino ad ignorare la sua ricca attività, perlopiù nel Sud America e nella penisola iberica, decidendo, deliberatamente, di non citarlo nemmeno una volta sulla sua rivista “*La Gazzetta di musicale di Milano*. Per la precisione, sul periodico è descritta con dovizia di particolari solo una performance disastrosa, data alla Fenice di Venezia il 26 dicembre 1879 ne *L'ebrea*”.

³⁹ Transcrição da Figura 4.

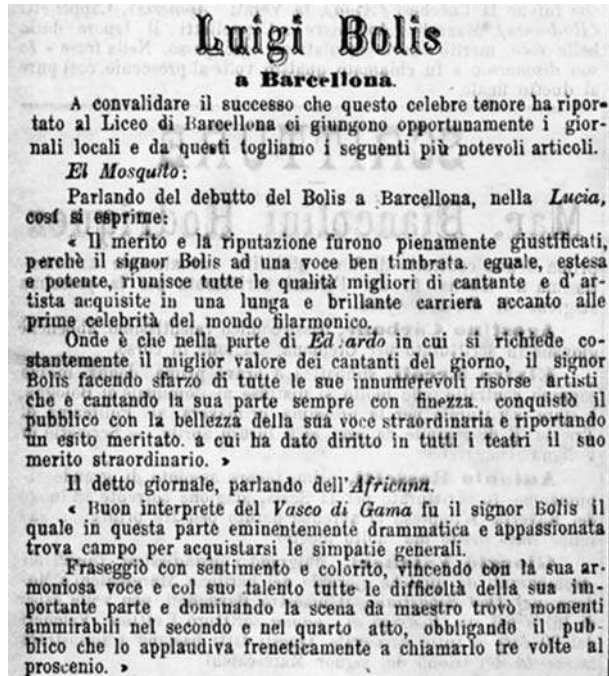


Figura 4. Periódico não identificado, Arquivo del Canto (2015, cód.: LBO_PER_0032).

No estudo das críticas é indispensável conferir as circunstâncias sócio-político-econômicas implícitas. Por exemplo, nos artigos dos periódicos de Lisboa em 1876, uma controvérsia que surgiu em torno da direção do Teatro São Carlos merece ser colocada em evidência, pois a crítica sobre a companhia lírica italiana que atuava em Lisboa naquele tempo pode ter se ressentido do contexto que se criou. Refiro-me aos artigos publicados no *Jornal do Commercio* nos dias 14, 19, 24 e 25 de outubro de 1876, que refletem a tensão com que o jornalismo da época estava acompanhando as mudanças inerentes à gestão do Teatro São Carlos. Com eles, aprendemos que a empresa do Sr. Paccini assumiu a direção do teatro (que era da empresa Troni & C.^a). Desta substituição a crítica jornalística não parece feliz, e afirma que se o governo tivesse preventivamente avisado da mudança de gestão a favor de Paccini, os artistas já comprometidos não teriam garantido seus contratos com um empresário que na Itália era muito desacreditado. A temporada de 1876-77 para Bolis é a primeira em solo lusitano. Ele chega à Lisboa no final de outubro e sobe ao palco do Teatro São Carlos no dia primeiro de novembro com *La favorita*. Do *Diário Illustrado* sabemos que o rei e a rainha participaram da representação, mas, apesar dessa presença, o público não hesitou em expressar sua insatisfação: *La favorita* foi um fiasco. O artigo publicado em 3 de novembro, no mesmo jornal, mostra que



Paccini ainda estava decidido a repetir a ópera, mas no número de 5 de novembro, vemos que, por vontade das autoridades, foi ordenado a retirá-la de cena. Dito isso, agora é oportuno apresentar as críticas sobre o desempenho de nosso tenor na ópera em questão.

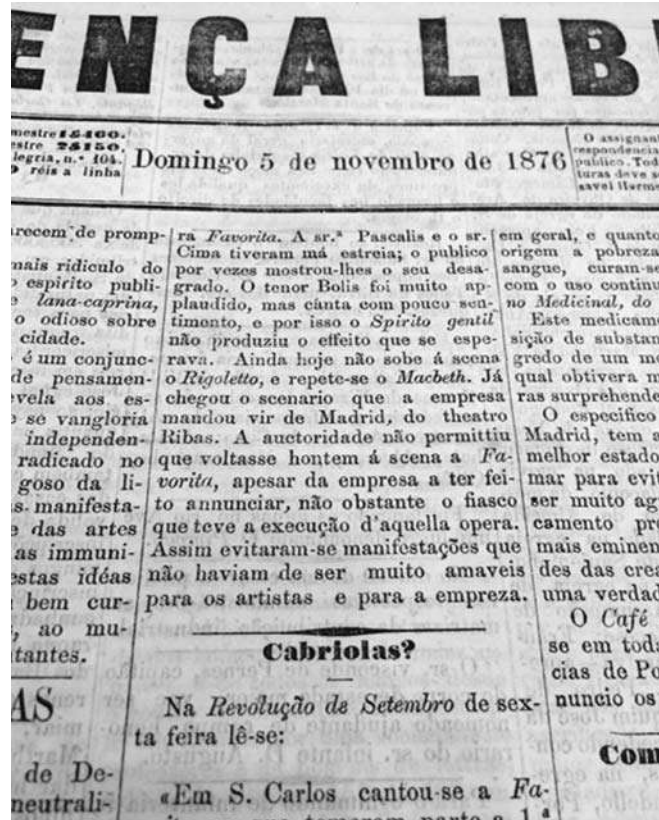


Figura 5. *A Crença liberal*, 5 de novembro de 1876. *

A Crença liberal de 5 de novembro é outro periódico que fala do fracasso de *La favorita*, o qual acrescenta que a senhora Pascalis e o senhor Cima estrearam de um péssimo modo e o público mostrou o seu próprio descontentamento. Em relação a Bolis, por outro lado, vemos: “O tenor Bolis foi muito aplaudido, mas canta com pouco sentimento e, por isso o *Spirito gentil* não produziu o efeito que se esperava” (Figura 5). O periódico *Diario de Noticias* de 2 de novembro relata uma opinião conflitante: “Conquistou unicamente os aplausos de publico, e com toda a justiça, o tenor Bolis. [...] A celebre romanza *Spirito gentil* cantou a com muita paixão e mimo, o que lhe mereceu bastantes aplausos” (Diario de Noticias, 2 novembro 1876).

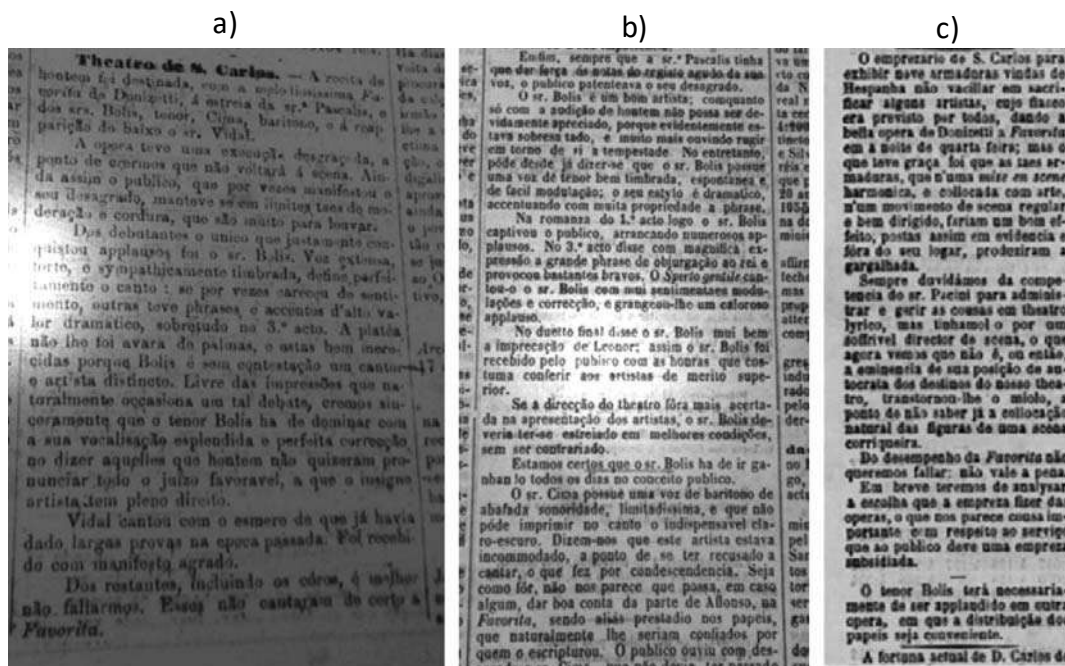


Figura 6: a) *Revolução de Setembro*, b) *Jornal do Commercio*, c) *Diario Illustrado*, 3 de novembro de 1876.*

A Figura 6 mostra três fotos tiradas de três artigos publicados em três diferentes periódicos em 3 de novembro de 1876. No *Revolução de Setembro* lemos que:

Dos debutantes o único que justamente conquistou aplausos foi o sr. Bolis. [...] cremos sinceramente que o tenor Bolis há de dominar com a sua vocalização esplêndida e perfeita correção no dizer aquelles que hontem não quizeram pronunciar todo o juízo favorável, a que o insigne artista tem pleno direito.*⁴⁰

No *Jornal do Commercio*: “O sr. Bolis é um bom artista; comquanto só com a audição de hontem não possa ser devidamente apreciado, porque evidentemente estava sobressa tado, e muito mais ouvindo rugir entorno de si a tempestade”.*⁴¹

Enfim, do periódico *Diario Illustrado*, aprendemos:

⁴⁰ Transcrição da Figura 6a

⁴¹ Transcrição da Figura 6b.



Sempre duvidámos da competencia do sr. Paccini para administrar e gerir as cousas em teatro lyrico, [...]. Do desempenho da *Favorita* não queremos fallar: não vale a pena. [...] O tenor Bolis terá necessariamente de ser applaudido em outra opera, em que a distribuição dos papéis seja conveniente.*⁴²

Da comparação das críticas acima, entende-se que a situação de tensão geral no Teatro São Carlos não foi das mais fáceis de enfrentar. Apesar disso, entre os periódicos analisados, há apenas uma crítica que julgou o desempenho de Bolis, em *Spirto gentil*, abaixo do esperado. As outras críticas sublinharam, pelo contrário, que Bolis foi de fato o único artista daquela noite que, apesar da agitação que animava o teatro, fez valer suas qualidades como cantor e intérprete.

Muitas resenhas relativas a Luigi Bolis ainda não foram investigadas e examinadas. A última pesquisa rastreou um número considerável de relatos de Bolis que precisam de um estudo comparativo para esclarecer os eventos de cada um dos períodos, antes de expor uma interpretação inerente seja a vocalidade como as proezas cênicas de Bolis na sua completude. Por esta razão, não me detive a discutir as suposições feitas por Lopane sobre a voz e a dramaticidade do nosso tenor, mas é necessário avaliar o quanto do que tem sido dito sobre Luigi Bolis tem um fundamento verossímil e o quanto resta apenas uma teoria contestável. Em geral, só as críticas encontradas nos periódicos e a reconstrução do repertório através da cronologia da carreira, sem um estudo aprofundado e detalhado que leva em conta as questões acima citadas de terminologia, classificação de voz e distribuição de papeis, em diferentes épocas e diferentes contextos, nem sequer levariam ao avanço de uma hipótese plausível.

Quanto ao material disponível sobre Bolis, gostaria de enfatizar a importância que tem o *Archivio del Canto*. Aqui são coletados vários documentos preciosos para direcionar as pesquisas, como, por exemplo, o passaporte de Luigi Bolis, de cujo estudo se pode obter as deslocções geográficas acompanhadas das datas relatadas pelos selos. O arquivo Bolis ainda está em preparação, mas o seu estudo mostrou a necessidade de uma revisão que torne a consulta mais fluida. A importância deste tipo de suporte arquivístico é enorme e se estende ao estudo do melodrama em geral. O artigo publicado no *Saggiatore Musicale*, em 2004, intitulado: *RADAMES: prototipo d'un repertorio e archivio digitale per il melodramma*⁴³ prospecta um arquivo cujos fins não são diferentes daqueles que o professor Beghelli se propôs na criação do *Archivio del Canto*. RADAMES é na verdade o acrônimo para *Reper-*

⁴² Transcrição da Figura 6c.

⁴³ (Bianconi; Pagannone; Pompilio, 2004).



toriazione e Archiviazione di Documenti Attinenti al Melodramma E allo Spettacolo, e o artigo evidencia como a tecnologia de hoje pode ajudar o historiador da ópera na gestão da documentação que, por razões óbvias, apresenta não só formas, mas também sedes diferentes. Atualmente, as bibliotecas nacionais não possuem o formato digital de todos os periódicos. É verdade que já uma pequena parte deste material pode ser usada on-line, mas para o resto é essencial realizar pesquisas *in situ* e nem sempre a consulta é facilitada pelo estado de conservação dos documentos.



REFERÊNCIAS

Aa. Vv. “Bolis Luigi”. In: *Treccani Dizionario biografico degli italiani on line*, Volume 11 (Boccadibue-Bonetti), 1969. Disponível em <http://www.treccani.it/biografico/index.html>.

Archivio del Canto. *Archivio del Canto*, 2015. Disponível em <http://archiviodelcanto.dar.unibo.it>.

Almeida, Murilo Neves. *A classificação vocal na prática pedagógica do canto lírico*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Música, UFRJ, 2012.

Beghelli, Marco (Ed.) *Archivio del Canto*. Disponível em <https://archiviodelcanto.dar.unibo.it>.

Beghelli, Marco. “Il ‘Do di Petto’: dissacrazione di un mito”. *Il saggiautore musicale*. Milão: Casa Editrice Leo S. Olschki Anno 3, I, p. 105-149, 1996.

Bianconi, L.; Pagannone, G.; Pompilio, A. “RADAMES: Prototipo d’un repertorio e archivio Digitale per il melodramma”. *Il saggiautore musicale*, v. 11, p. 345-394, 2004.

Celletti, Rodolfo. *Il canto*. Milão: Garzanti Libri (Edizioni Speciali Vallardi), 1989.

Cotton, Sandra. *Voice classification and fach: recent, historical and conflicting systems of voice categorization*. Tese (Doutorado). Greensboro, The University of North Carolina, 2007, UMI Microform 3259674.

Deere, James D. *Singing in the 20th century*. Bloomington: Authorhouse, 2005.

Fierli, Mario. “Storie e glorie d’altri tempi. L. B.”. *Rivista di Bergamo mensile illustrata*, VI, 7, p. 23-28, 1927.

Greco. *Archivio del Canto*, 2015. Disponível em <http://archiviodelcanto.dar.unibo.it>.

Jander, Owen; Sawkins, Lionel. Steane, J.B.; Forbes, Elizabeth. “Bass”. *New Grove Online*. 2002. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.o900455>.

Lopane, Valerio. *Gorlago celebra Luigi Bolis: tenore 1839-1905*. Gorlago: Industrie Grafiche Pezzini, 2005.

Mancini, Gianbattista. *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra Il Canto Figurato*. Viena: Stamparia Di Ghelen, 1774.

Martland, Peter. *Recording history: the british record industry, 1888-1931*. Maryland: Scarecrow Press, 2013.

Ponselle, Rosa; DRAKE, James A. *Ponselle, a singer’s life*. New York: Doubleday, 1982.



Reid, Cornelius L. *A Dictionary of vocal terminology*. New York: Joseph Patelson Music House, 1983.

Rutherford, Suzan. “Voices and singers”. In: Till, Nicholas (org.). *The Cambridge Companion to opera studies*. New York: Cambridge University Press, 2012.

Till, Nicholas. “The operatic event: opera houses and opera audiences”. In: Till, Nicholas (org.). *The Cambridge Companion to opera studies*. New York: Cambridge University Press, 2012.

Zucker, Stephen. *Opera Fanatic*. Parsmedia, Jan Schmidt-Garre, 2000. Dvd.

ANITA POSATERI é mestranda em Musicologia na UNIBO, onde também cursou a Graduação em DAMS (Disciplinas das Artes, da Música e do Espetáculo). Estuda canto lírico com a professora Heliana Farah (UFRJ) e desenvolve pesquisas relativas à discografia e cantores. Ganhou dois concursos de intercâmbio, Erasmus+ (Universidade Nova de Lisboa) e Overseas (UFRJ). Graduada em Ciências Farmacêuticas, no curso de Graduação Ciências Fitoterápicas pela Universidade de Catania. Foi membro voluntário do ESN Bologna. Cursou a Escola Teatro dell’Accademia de Catania. Foi saxofonista na Associação Cultural e Musical Santa Cecilia de Alimena. Cursou o Conservatório Bellini de Caltanissetta como fagotista.



“Festa na Bahia”: africanias na obra de Francisco Mignone

Andrea Albuquerque Adour da Camara*

Resumo

Este artigo trata das africanias presentes na canção “Festa na Bahia” para canto e piano do compositor Francisco Mignone, com poesia de Ribeiro Couto, composta em 1953. A metodologia utilizada para a construção dos saberes apresentados neste artigo consistiu na consulta em fontes históricas e etnolinguísticas. Os levantamentos realizados nos periódicos de época, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, visam compreender e contextualizar a composição e a repercussão da obra na época de sua estreia. Os aportes etnolinguísticos oferecidos por Castro (2005) fundamentam a elucidação de saberes a respeito do léxico africano pre-sente na canção, contrapondo aos dicionários de português e evidenciam a importância da construção de um vocabulário de africanias na música vocal brasileira.

Palavras-chave

Música brasileira – nacionalismo musical – canção brasileira – línguas africanas – etnolinguística – Francisco Mignone.

Abstract

This article deals with the African songs present in the song “Festa na Bahia” for voice and piano by composer Francisco Mignone, with poetry by Ribeiro Couto, composed in 1953. The methodology used for the construction of the knowledge presented in this article consisted in the consultation in historical and ethnolinguistic sources. The surveys carried out in the periodicals from that historical period, available at the Brazilian Periodicals Digital Library, aim to understand and contextualize the composition and repercussion of the work at the time of its first performance. The ethnolinguistic contributions offered by Castro (2005) support the elucidation of knowledge about the African lexicon present in the song, which is confronted with the Portuguese dictionaries, showing the importance of the construction of a vocabulary of *africanias* (African languages) in Brazilian vocal music.

Keywords

Brazilian music – musical nationalism – Brazilian art song – African languages – ethnolinguistics – Francisco Mignone.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: e-mail: andreaadour@musica.ufrj.br



A presença do legado africano na música brasileira é o objeto de investigação do Grupo de Pesquisa Africanias, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na pós-graduação, o grupo está ligado ao projeto *Africanias na música vocal brasileira e a relação Brasil-África*, pertencendo à linha de pesquisa História e Documentação da Música Íbero-americana. O Grupo abarca também o Projeto de extensão *Africanias UFRJ*, que propõe, com base em processos educativos visando o ensino da canção brasileira a partir do reconhecimento da contribuição africana para este repertório junto a escolas, cursos, espaços culturais, entre outros.

Neste artigo, trataremos da obra "Festa na Bahia" para canto e piano do compositor Francisco Mignone com poesia de Ribeiro Couto. A metodologia utilizada para a construção dos saberes apresentados neste artigo foi a consulta em fontes primárias como os periódicos obtidos na Hemeroteca Digital visando compreender e contextualizar a composição e a repercussão da obra na época de sua estreia. Foram consultados os periódicos entre 1940 e 1949 e entre 1950 e 1960 utilizando a ferramenta de busca de palavras-chave, utilizando o título da obra: "Festa na Bahia". Foram encontradas 23 ocorrências na década de 1940 e 71 ocorrências na década de 1950, mostrando que a obra, tanto musical (década de 1950), quanto textual (década de 1940) foi muito comentada pela crítica, estando bastante presente na vida cultural da época. Além disso, foi utilizada a publicação *Falares Africanos na Bahia*, da etnolinguista Yeda Pessoa de Castro, publicada em 2005 pela Topbooks, visando elucidar saberes a respeito do léxico africano presente na canção, contrapondo aos dicionários de português e evidenciando a importância da construção de um vocabulário de africanias na música vocal brasileira, um dos objetivos do grupo de pesquisa e que está em construção, visando auxiliar os intérpretes brasileiros e estrangeiros com a tradução e contextualização das obras vocais brasileiras. Ao lado desta publicação foram utilizados o *Dicionário Caldas Aulete* (1974) e o *Dicionário Michaelis On-line*. Além disso, utilizamos o *Dicionário Léxico*, de português europeu.

Francisco Mignone e "Festa na Bahia"

A peça foi composta por Francisco Mignone, compositor paulista (1897-1986), e publicada em 1953 pela Editora Mangione. Segundo o catálogo de obras de Francisco Mignone, publicado pela Academia Brasileira de Música e organizado por Flávio Silva em 2016, a primeira versão da peça foi composta em 1938 e a segunda versão concluída em 1948. Segundo Silva, esta distância gerou uma grande gestação da peça (Silva, 2016, p. 30). Originalmente escrita para a voz de baixo, tendo sido dedicada à Vasco Mariz, em sua segunda versão a obra é para soprano e piano. Na pu-



blicação *Francisco Mignone, o homem e a obra* (1997), Vasco Mariz afirma que "Festa na Bahia" representa o ponto alto no *lied* (canção) de Mignone:

Sua riqueza rítmica é extraordinária e a execução pianística difícilíssima. A perfeita junção do intérprete com o acompanhador se faz indispensável e o texto de Ribeiro Couto exige dicção irrepreensível. Ampla variedade de matizes, exatidão rítmica, hábil impostação da voz e até resistência física são indispensáveis para afrontar esta longa, perigosa, mas estupenda obra-prima de Mignone. Todas as marcações do autor devem ser seguidas à risca para se obter os múltiplos efeitos sugeridos pelo poeta e pelo músico, ambos em grandes momentos artísticos. Todo o sabor, toda a malícia, todo o pitoresco da Bahia precisam transparecer em interpretação expressiva. (Mariz, 1997, p. 118)

Em 17 de novembro de 1954, o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, anunciava a primeira audição da canção "Festa na Bahia", durante recital do baixo Vasco Mariz¹ no Conservatório Brasileiro de Música, tendo ao piano o próprio Francisco Mignone (p. 3). A canção também foi gravada em LP por Vasco Mariz. O periódico carioca *O Jornal*, de 29 de setembro de 1956, anunciava o LP gravado pela Sinter com "o baixo cantante Vasco Mariz interpretando algumas das mais belas canções da nossa terra" (p. 2). O LP, intitulado *Recital de Canções Brasileiras de Câmara*, apresentava na primeira faixa a canção "Festa na Bahia", com Francisco Mignone ao piano.

Essa canção, na mesma época, também recebeu uma versão para octeto de cordas, e foi interpretada na ocasião da posse de Francisco Mignone na Academia Brasileira de Música. A respeito disso, foi anunciado em importante jornal da época:

Realizar-se-á no dia 12 do corrente (sexta-feira), às 17h30m, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, a sessão pública e solene da Academia Brasileira de Música para a posse do compositor Francisco Mignone na cadeira 17, eleito para a vaga deixada por Artur Pereira. O recipiendiário fará o elogio de seu antecessor e será saudado pelo acadêmico Heitor Villa-Lôbos, presidente da Academia. Alguma das obras camerísticas do novo acadêmico serão interpretadas na ocasião, conforme o programa seguinte: IV Sonatina para piano (1951), por Arnaldo Estrela; Quatro Canções, por Alice Ribeiro e o au-



tor ao piano; 1º e 2º Noturnos para cordas e piano (1956), 2ª Seresta e Festa na Bahia, para cordas, com o autor ao piano e os seguintes instrumentistas: Edmundo Blóis, Salvador Piersanti, Vicente Trópia e Mánlio Pompeu (violinos), Ulrich Dannehmman, e Afonso H. Garcia (violas), Eugen Ranewsky e Edmundo Olini violoncelos). Além das altas autoridades especialmente convidadas para assistirem a essa solenidade, a diretoria da ABM conta com a presença de todos os respectivos membros residentes nesta capital, bem como a dos demais amigos e admiradores do Maestro Francisco Mignone. (*Diário de Notícias*, 6 out. 1956, p. 3)

A versão para octeto de cordas foi encomendada pelo professor Edmundo Blois (violinista) para o recém-fundado Octeto de Cordas do Rio de Janeiro e comentada em revista da época:

Ao fim de uma breve temporada no Teatro da Embaixada dos Estados Unidos, o Octeto de Cordas do Rio de Janeiro [...] O Professor Edmundo Blois, violino-spala da Orquestra do Municipal e responsável pela organização do grupo, pode estar certo do êxito de que se revestiu a sua iniciativa. Na noite de 23 de maio, teve lugar a audição conclusiva do programa, cujo sucesso foi indiscutível. O Maestro patricio Francisco Mignone figurou naquela "soirée" com duas composições dedicadas ao novo conjunto – a "Segunda Seresta" e a "Festa na Bahia". São duas peças dotadas de uma vivacidade rítmica e de um conteúdo musical tipicamente brasileiros. Sobretudo a segunda delas, no seu contraste de violoncelos, foi responsável pelos fortes e calorosos aplausos que coroaram a interpretação, tanto quanto possível es-correita dada a brevidade dos ensaios. (*O Cruzeiro*, 7 jul. 1956, p. 3)

Ribeiro Couto e "Festa na Bahia"

Rui Esteves Ribeiro de Almeida Couto, que assinava Ribeiro Couto (1898-1963) é o autor do texto musicado por Mignone. Poeta natural de Santos, publicou a referida poesia em Lisboa em 1939, como parte do *Cancioneiro de Dom Afonso*, dedicado à Afonso Arinos, contemplando as *Toadas de Wittenburgeweg* ("Dengues da mulata desinteressada", "Festa na Bahia" e "Violão do Capadócio"). Todos os três textos de Ribeiro Couto foram musicados por Francisco Mignone. Na ocasião da escrita dessas poesias, Ribeiro Couto encontrava-se em uma instância na Suíça, em que também se tratava Afonso Arinos. Desse encontro surgiu as ideias para os escritos



dessa obra. Um periódico de época narra o regresso de Ribeiro Couto ao Rio de Janeiro após longo tempo na Europa como diplomata:

Está no Rio o escritor Ribeiro Couto, poeta e prosador dos mais apreciados entre nós, membro da Academia Brasileira e figura de relevo na nossa Diplomacia. Deixando o seu posto na embaixada do Brasil em Haya, o autor de "Jardim das Confidências" veio para o seu país, onde nunca o abandonaram a lembrança e a admiração do público. Coincide com a chegada de Ribeiro Couto o aparecimento do seu novo livro, uma coletânea dos seus últimos poemas, "Cancioneiro de Dom Afonso". (*Dom Casmurro*, 4 mai. 1940, p. 8)

A respeito da publicação do *Cancioneiro de Dom Afonso*, onde a toada "Festa na Bahia" está inserida, foram encontradas duas críticas publicadas em periódicos. Uma de Tristão de Ataíde (1893-1983) e outra de Nelson Carneiro (1910-1996). Tristão de Ataíde constrói, em formato de resenha, uma visão bastante positiva a partir da publicação de Ribeiro Couto:

Eis a obra, já considerável, de vinte anos de boas letras, a que vem o poeta agora acrescentar esse "Cancioneiro", fruto ainda de sua vida andeja, dividida em três partes, a que caberiam bem três títulos – Suíça, Holanda, Brasil. Quatro poemas do seu tempo de convalescença nas montanhas Suíças, ao lado do seu amigo Affonso Arinos de Mello Franco, que inspirou o título deste "Cancioneiro", e sete outros de sua recente permanência na pequena Hollanda [...] As canções dedicadas totalmente ao Brasil veem impregnadas de sabor nativo. "Festa na Bahia" ou "Violão do Capadócio" são autenticos fructos tropicais. (*Diário de Pernambuco*, 9 jun. 1940, p. 9)

Por outro lado, Nelson Carneiro comenta o seguinte a respeito da toada "Festa na Bahia" de Ribeiro Couto, propondo uma crítica à visão idílica e paradisíaca da Bahia, que na época se desfazia perante à enorme desigualdade, apontando também um paralelo com o poema de Rui Barbosa:

É assim mesmo, senhor Ribeiro Couto. A sua, a minha, a nossa mãe Bahia, que você canta, enternecidamente em seu *Cancioneiro Dom Afonso* [...] Mãe Bahia...Tenho-a olhado de longe, bem de longe, quando o avião descobre, a não sei quantos quilômetros, os primeiros traços de sua topografia incerta, de casas marinhandando pelos morros, de sobrados



que se equilibram nas encostas das montanhas, de ladeiras que se arrojam corajosamente, cidade acima, num desafio aos que sofrem e aos que não sofrem do coração. (*Jornal do Brasil*, 3 mai. 1940, p. 5)

A visão saudosa da Bahia a partir da toada de Ribeiro Couto parece suscitar justamente a dicotomia entre a realidade do cotidiano em sua diversidade e uma visão idílica e paradisíaca, com o que os modernistas costumavam retratar o Brasil.

“Festa na Bahia” e o Português Brasileiro

Um dos maiores desafios do intérprete da música lírica no Brasil é cantar em português. Isso porque as principais escolas de canto, que para cá vieram, estruturavam sua metodologia de ensino com base na língua italiana e essa era a língua predominante nos teatros. Com Alberto Nepomuceno (1864-1920), a música dos compositores brasileiros passou a valer-se da língua vernácula, como atestam os diversos textos críticos que compõe a historiografia musical brasileira, e em estudo mais recente de Dante Pignatari, *Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira*: “a canção de arte brasileira surge, portanto, com um autor determinado, Alberto Nepomuceno. Ele foi o primeiro a compor canções eruditas a partir de textos em português” (Pignatari, 2009, p. 25). Nesse contexto, os compositores da primeira metade do século XX foram também os primeiros a compor peças para canto lírico em língua portuguesa no Brasil. Ainda hoje encontramos bastante resistência entre os alunos do bacharelado em canto lírico com relação ao repertório em português, sobretudo quando a canção oferece um conjunto de vocabulário e uma complexidade rítmica distante da realidade dos discentes. Esse é o caso da canção “Festa na Bahia”.

O cantar em português vinha sendo discutido, sobretudo, a partir do Congresso da Língua Nacional Cantada, que aconteceu entre os dias 7 e 14 de julho de 1937, iniciando uma ampla discussão a respeito da maneira de cantar o repertório em português brasileiro. Os intérpretes passaram a estar atentos, buscando possibilidades vocais e articulatórias que atendessem à compreensão do português mesmo quando utilizando técnicas de *bel canto*. A crítica manteve-se também atenta e ferina com relação a isso. Podemos citar como exemplo o caso da cantora Maria de Lourdes Cruz Lopes, que recebeu diversas críticas justamente em relação a isso, a partir das quais podemos perceber como concebiam na década de 1950 a maneira de cantar a canção brasileira. Um periódico de época traz uma crítica à cantora, enaltecendo-a como intérprete em todo o seu recital, entretanto, traz também uma crítica relativa justamente à dificuldade de interpretação do repertório brasileiro:



A parte final do programa preenchida com obras de José Vieira Brandão ("Só" e "Trovas") e de Francisco Mignone ("Dentro da Noite" e "Festa na Bahia") depois daquela magnífica demonstração feita pela cantora, do que é dar vida intensa a uma obra musical no clima que lhe convém, soou um tanto descaracterizada. Isso evidentemente por duas razões. Em primeiro lugar a cantora parece não ter grande inclinação para aquele tipo de canções, às quais exigem do intérprete que se transforme em uma réplica do cantor popular na sua maneira característica de cantar, sem premeditados rebuscamentos. Em segundo lugar, porque tal como acontece com a quase totalidade dos nossos cantores de concêrto, nela se revela uma certa tendência para dizer as palavras com pronúncia que não é usada na linguagem falada, o que constitui, é claro, um erro, visto que confere um tom falso à expressão do cantor. A palavra cantada deve ser a imitação fiel da palavra falada. Se assim é no caso de outros idiomas, porque proceder diferentemente quando se trata do nosso? (*O Jornal*, 11 set. 1959, p. 3)

O exemplo dessa cantora aponta para o conflito ainda existente a respeito do cantar em português, uma vez que, no mesmo jornal, a mesma crítica aponta o seguinte: "se estivesse em jogo a escolha de alguém para personificar o canto de câmara no Brasil em suas mais avançadas consequências, ninguém estaria em melhores condições para resolver a situação do que Maria de Lourdes Cruz Lopes" (*O Jornal*, 11 set. 1959, p. 3).

Além das dificuldades relacionadas à dicção, podemos afirmar que a presença de vocabulário advindo do léxico de línguas africanas corrobora para interferir na compreensão e interpretação da canção "Festa na Bahia", sobretudo por pessoas que estão distantes do contexto onde estas palavras são utilizadas e muitas delas não constam no dicionário de português comum.

O texto contém diversas palavras advindas do léxico banto: *yayá*, *cafuné*, *dendê*, *moqueca* e *vatapá*. A palavra *berenguemdém* aparece como variação de *balagandã*, também banto. Transcrevo abaixo o texto da canção (em negrito as palavras advindas de léxico africano):

Andorinha cantou é dia, Cristo nasceu na Bahia!
Aqueles sábios das Escrituras
Já não gostavam de nós, eu sei
Era o preconceito contra as misturas
Índios e pretos raças impuras
Que era aquilo com portugueses de lei?



Andorinha passou cantando
 Que o Filho de Deus estava chegando
 Teve sempre de tudo na Bahia
 A gente querendo acha,
 Acha porque ainda tem
 Mulheres, então, nem posso dizer as que havia!
 Umas de pés descalços
 Outras com colar de pedraria.
Yayá, cafuné berenguemdém
 No céu de coqueiros cantou a andorinha
 A cidade ficou sabendo
 Nosso Senhor do Bonfim já vinha.
 Houve de tudo na Bahia
 e de todas as cores
 Houve tudo que é bom
 e ainda há
 risos de todos os dentes, braços de todos os odores
 mulatas enfeitando padres e governadores,
Azeite de dendê, moqueca de peixe, vatapá!
 Andorinha cantou é dia
 Cristo nasceu na Bahia
 Domingo vou lá!

Os dicionários de português nem sempre contemplam palavras advindas de léxicos africanos, muito menos quando usam a grafia destas línguas. Por exemplo: a palavra *yayá* não consta grafada como *yayá* nem no *Dicionário Caldas Aulete*, também não no *Dicionário Michaelis On-line*, ou tampouco em *Falares Africanos na Bahia*, aparecendo com a seguinte grafia: *iaiá*. Entretanto, a publicação *Falares Africanos na Bahia* traz as ocorrências mais frequentes relativas às substituições dos fonemas africanos para o português brasileiro, indicando ao leitor as mudanças do fonema *Y* por *I* ou por *J* (Castro, 2005, p. 21). No quadro, a autora indica os fonemas mais frequentes para substituição. Deve-se notar também que essa publicação não é um dicionário propriamente dito, mas um estudo a respeito da presença africana no português brasileiro falado na Bahia.

A partir do Quadro 1, podemos perceber também que os dois primeiros dicionários não apontam sempre a procedência do vocábulo como advindo de línguas africanas e sim como brasileirismos, sendo que o *Dicionário Caldas Aulete* identifica apenas a palavra *vatapá* como vocábulo de origem africana. A partir disso, entendemos a importância de visibilizar a presença do extenso vocabulário africano já incorporado



ao português brasileiro. Traremos abaixo (Quadro 1) uma sistematização comparativa com as palavras de léxico africano presentes na canção "Festa na Bahia".

As abreviações no quadro indicadas por *Bras* indicam brasileirismos. Vale dizer também que ocorre uma divergência na grafia da palavra *quimbundo* ou *kimbundo*, mas representam a mesma língua, falada ainda hoje em Angola.

Palavra	Dicionário Caldas Aulete	Dicionário Michaelis On-line	Falares Africanos na Bahia
Yaiá	(não consta) Iaiá (Brasileirismo) – Tratamento familiar das meninas e das moças, muito empregado no tempo da escravidão e atualmente quase instinto.	(não consta) Iaiá – Tratamento dado pelos negros escravos às moças e às meninas, nanã, nãnhã, nhazinha. Etimologia desconhecida.	(indica busca por iaiá) Iaiá – (banto/kwa) (Br) forma respeitosa de tratamento para mulheres jovens, hoje arcaizante, mas observada na fala de preto-velho. Do Kikongo e kimbundo Yaaya/Do Yorubá iyá.
Cafuné	(Bras) – ato de coçar de leve a cabeça de alguém, dando estalidos com as unhas para o adormentar.	Ato de coçar levemente a cabeça de alguém, produzindo estalidos com as unhas, como quem cata piolho. Etimologia desconhecida.	(Banto) (Bras) – ato de coçar, de leve, a cabeça de alguém, dando estalidos com as unhas para provocar sono. Do Kikongo, kafunile.
Berenguendém	O mesmo que balagandã (Bras) – ornamentos em geral de prata usados pelas crioulas da Bahia em dias festivos.	Ver balagandã – Adorno geralmente de metal em forma de figas, frutas, chaves, medalhas etc., usado pelas baianas, especialmente em dias de festas.	Não consta. Entretanto consta Balagandã: (Banto) coleção de ornamentos ou amuletos em metal, em forma de figa, medalhas, chaves, meia-lua, usada pelas baianas em dias de festa. Do Kikongo e do Kimbundo, bulanganga, balouçar e mbalanganga, penduricalhos.
Dendê	(Bras) – palmeira africana aclimada no Brasil	Fruto do dendezeiro. Do Quimbundo ndende	(Banto) (Bras) 1ª Palmeira ou o fruto da palmeira. Do Kikongo/Kimbundo/Umbundo (o) ndende. 2ª Óleo vermelho obtido da palmeira dendê, de grande uso na culinária religiosa afro-brasileira e baiana. Do Kikongo/Kimbundo, ndende.
Moqueca	(Bras) – guisado de peixe ou de mariscos temperados com coco, azeite e pimenta.	Ensofado de peixe ou frutos do mar, preparado e servido em panela de barro, cujos ingredientes principais são o leite de coco e o azeite de dendê. Do Quimbundo Mukeka.	(Banto) (bras) guisado de peixe ou de mariscos, podendo também ser feito de galinha, carne, ovos etc, regado com leite de coco, azeite de dendê e pimenta. Do Kikongo/Kimbundo Mukeka – Kuteleka, guisar.
Vatapá	(Bras) – papas de fubá de arroz ou miolo de pão dormido, com azeite de dendê, pimenta, leite de coco, camarões secos, gengibre, castanhas de caju ou amendoins pisados e peixe ou carne de galinha. Origem Africana.	Iguaria de origem africana que consiste em um creme consistente feito com pão amanhecido ou farinha de trigo, azeite de dendê e leite de coco, ao qual se acrescenta camarão defumado. Do fon – veteba.	(Banto) prato típico da cozinha baiana, espécie de purê de farinha de mandioca ou pão de véspera, leite de coco, azeite de dendê, amendoim, gengibre e castanha de caju. Do Kikongo, kingampa, papa ou vasilha de papas, geralmente de milho. Do fon Veteba, Papas (preparadas com dendê).

Quadro 1. Vocabulário de palavras advindas do léxico africano em "Festa na Bahia".

126 Pensando nos cantores estrangeiros, é importante acrescer a isso que, em busca em dicionários de português europeu, o problema se agrava. A consulta foi feita a



partir do dicionário on-line *Léxico* e não constam as palavras: *moqueca*, *berenguendém* e sua variante *balangandã* nem tampouco *yayá*. A palavra *iaia* aparece como nome feminino, mas sem nenhuma referência ao contexto.

A canção traz um olhar bastante crítico à questão social brasileira, inclusive quanto à situação da mulher. O intérprete tem o desafio de lidar com a dicção das palavras (muitas vezes como em um trava-língua), enquanto descreve criticamente a realidade contrastante da sociedade baiana.

O compositor, por sua vez, criou uma série de acentos em sílabas fracas que deverão conferir uma rítmica que se aproxima àquela tradicionalmente atribuída ao legado africano, inclusive com relação ao deslocamento prosódico. No trecho da canção (Figura 1) onde se diz “a gente querendo acha” o compositor colocou uma marca e acento na sílaba fraca deslocando o pulso forte para o fraco, gerando o que na música popular chamamos de gíngado.



Figura 1. Trecho de “Festa na Bahia”, de Francisco Mignone, 2ª versão (para soprano).

Na publicação *A Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas* ([1979]2006), Kasadi wa Mukuna aponta que a assimilação da rítmica africana na música brasileira ocorre como forma de “adaptação dos elementos musicais ao estilo da nova sociedade, obtendo uma nova existência que assegura sua continuidade num processo adverso de ressocialização” (Mukuna, 2006, p. 208). Esta alteração ocorre em diversas músicas populares, como, por exemplo, na canção *Sina* de Djavan, em que a acentuação é constantemente alterada, em detrimento da prosódia, mas em busca de uma outra concepção rítmica:

O luar, estrela do mar, o sol e o dom.
Quiçá um dia, a fúria desse front,



Virá lapidar o sonho até gerar o som
Como querer caetanear o que há de bom².

As africanias na canção de *Festa na Bahia* de Francisco Mignone manifestam-se, portanto, em diferentes formas. A presença da rítmica africana foi assimilada e resignificada dentro do repertório de concerto, tal como acontece em "Festa na Bahia", merecendo ainda um estudo mais detalhado. Além disso, a presença de palavras vindas de línguas africanas, somada ao contexto específico que é a cultura baiana, necessita ser dicionarizada, oferecendo ao intérprete uma maior aproximação com o texto, dando visibilidade à contribuição africana a partir do conhecimento das origens dos vocábulos, como atestamos a partir do estudo realizando através dos três dicionários e do vocabulário utilizados. "Festa na Bahia" de Francisco Mignone e Ribeiro Couto é ainda pouco escutada em nossos teatros e esperamos, com este estudo, despertar o interesse na interpretação desta obra.



REFERÊNCIAS

- Aulete, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1974.
- Castro, Yeda Pessoa de. *Falares Africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- Léxico. *Dicionário de Português Online*. Disponível em <https://www.lexico.pt/>.
- Mariz, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Eduerj, Funarte, 1997.
- Michaelis. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>.
- Mignone, Francisco. *Festa na Bahia*. Partitura. São Paulo, Rio de Janeiro: Mangione, 1963.
- Mukuna, Kasadi wa. *Contribuição bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. [1ª ed., 1979]. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- Pignatari, Décio. *O canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, 2009. São Paulo: Edusp, 2015.
- Silva, Flavio (org). *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.

PERIÓDICOS DE ÉPOCA

(disponíveis em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>)

- Diário de Notícias*, 6 out. 1956.
- Diário de Notícias*, 17 nov. 1954.
- Diário de Pernambuco*, 9 jun. 1940.
- Dom Casmurro*, 4 maio 1940.
- Jornal do Brasil*, 3 maio 1940.
- O Cruzeiro*, 7 jul. 1956.
- O Jornal*, 29 set. 1954.
- O Jornal*, 11 set. 1959.



PLATAFORMAS DIGITAIS DE AUDIOVISUAL

Djavan. "Sina (Ao Vivo, 2000)". Sony Music Entertainment (Brasil) I.C.L. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Kh5xptrsbi4>.

Mignone, Francisco. "Vasco Mariz (baixo cantante) - Francisco Mignone: 4 canções", primeira faixa "Festa na Bahia". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hzmlCjNOtyE>.

ANDREA ALBUQUERQUE ADOUR DA CAMARA é professora adjunta do Departamento Vocal da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Líder do Grupo de Pesquisa Africanias UFRJ. Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais, onde defendeu a tese intitulada "Vissungo: o cantar banto nas Américas". Mestre em Música/Canto pela Escola de Música da UFRJ, tendo defendido a dissertação "A Dobra: o resgate da poética perdida no percurso histórico da música". Como intérprete, é soprano e integra desde 1994 o Duo Adour especializado em música do século XX e XXI para a formação voz e violão. Como camerista, privilegia o repertório de câmara brasileiro, a partir do qual busca sempre evidenciar o resultado de sua pesquisa.



Revisitando “O’ Kinimbá”

Sérgio Anderson de Moura Miranda*
Andrea Albuquerque Adour da Camara**

Resumo

Esse artigo apresenta novas descobertas de pesquisa a respeito da obra “O’ Kinimbá”, primeira canção do ciclo *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro, harmonizadas para canto e piano*, de Ernani Braga. Os resultados pretendem complementar “O’ Kinimbá, obra para canto e piano de Ernani Braga: uma análise para performance”, comunicação de pesquisa apresentada em 2014, na UFRJ, durante o III SIMPOM, com artigo publicado nos Anais daquele evento. A nova descoberta revela que o manuscrito recolhido em Recife, e realizado por Ernani Braga, foi encontrado em publicação intitulada *Estudos Afro-Brasileiros* (1935), anais do I Congresso Afro-Brasileiro, liderado por Gilberto Freyre, e que teve uma segunda edição em fac-símile em 1988, realizada pela editora Massangana, por iniciativa da Fundação José Bonifácio. Desse modo, realizamos uma análise comparativa entre a versão manuscrita recolhida pelo compositor em 1934 e a peça “O’ Kinimbá” composta para canto e piano no ciclo de canções de Braga.

Palavras-chave

Música brasileira – nacionalismo musical – canção brasileira – línguas africanas – etnolinguística – práticas interpretativas.

Abstract

This article presents new research findings regarding the work “O’ Kinimbá”, the first song of the cycle *Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore*, by Ernani Braga. The results intend to complement “O’ Kinimbá, a musical work for voice and piano by Ernani Braga: a performance analysis”, a research paper presented in 2014 at the UFRJ, during the III SIMPOM, which article was published in the proceedings of that event. The new findings reveal that the manuscript collected in Recife and carried out by Ernani Braga, was found in a publication entitled *Estudos Afro-Brasileiros* (1935), proceedings of the 1^o Afro-Brazilian Congress, headed by Gilberto Freyre, which had a second edition in facsimile in 1988, carried out by the Massangana publishing house, upon the initiative of the José Bonifácio Foundation. This article proposes a comparative analysis between the manuscript collect by the composer in 1934, and the work “O’ Kinimbá”, for voice and piano, in Braga’s cycle.

Keywords

Brazilian music – musical nationalism – Brazilian art song – African languages – ethno-linguistics – musical performance.

* Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), MG, Brasil. Endereço eletrônico: sergioandersct@hotmail.com

** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: andreaadour@musica.ufrj.br.



O Grupo Africanias UFRJ vem pesquisando o repertório para canto e piano em colaboração com diversos pesquisadores junto aos variados acervos. A metodologia utilizada é mista, fazendo uso de consulta em fontes primárias, como a Hemeroteca Digital, bem como reconhecendo que os diversos povos africanos que para cá vieram mantiveram seus saberes conservados pela tradição oral, enquanto *oralitura*. Segundo Leda Martins:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. (Martins, 2003, p. 77)

Nesse sentido, a pesquisa considera a história oral como acervo importante de consulta, reconhecendo a importância dos mestres de saberes tradicionais como fontes fundamentais de conhecimento. Nesse trabalho, também foram consultados mestres que nos forneceram importantes informações a respeito da performance desse canto. Além disso, foram utilizados também dois registros em partitura do próprio Ernani Braga da toada "O' Kinimbá": apresentado junto aos anais do I Congresso Afro-Brasileiro (Recife, 1934; publ. Rio de Janeiro, 1935), e a sua publicação junto às *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro*, editadas em 1944 pela Ricordi, de Buenos Aires, Argentina.

O presente trabalho busca contribuir com a ampliação dos saberes a respeito da canção, evidenciando o contexto em que ela foi coletada e harmonizada. Com isso, esperamos contribuir com os alicerces para a interpretação desta canção.

"O' Kinimbá", obra para canto e piano de Ernani Braga: breve análise

Ernani Braga, ao se posicionar como um compositor que trabalharia com material folclórico, tende a "combinar elementos tradicionais com variantes contemporâneas locais, o que mostra como um certo material musical é transmitido através de um processo dinâmico, podendo ser recriado continuamente" (Miranda, 2014, p. 208).

"O' Kinimbá" é uma canção religiosa de origem Afro-Brasileira. Coletada no estado de Pernambuco, a canção é entoada em louvor a Xangô, o rei dos deuses na religião das nações de língua iorubá, bem como na versão Afro-Brasileira da mesma, o Candomblé. Ernani Braga repete o texto três vezes ao longo da canção, mas faz escolhas musicais



diferenciadas para cada momento em que o texto é apresentado. A música começa com andamento lento, o que pode sugerir uma ideia de prece (Miranda, 2014, p. 730)

Há divergência quanto à época da coleta. Pereira (2007) afirma que o canto foi coletado pelo próprio Braga, em 1928, durante uma turnê do compositor por todas as capitais do Norte e Nordeste do Brasil, a canção “O’ Kinimbá” foi apresentada, pela primeira vez, como parte do ciclo *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro, harmonizadas para canto e piano*, no dia 1º de agosto de 1942, em Buenos Aires, Argentina. Para a ocasião, o compositor acompanharia, ao piano, o soprano Clara Souviron, em um recital que marcaria o lançamento da primeira publicação oficial daquelas canções, um feito da casa publicadora Ricordi Argentina, com sede naquela cidade (Pereira, 2007). A referida publicação data de 1944 (Figura 1) e nela constam as seguintes canções: “O’ Kinimbá” (canção afro-brasileira de macumba), “Capim di pranta (canção-jongo de trabalhadores do campo)”, “Nigue-nigue-ninhas” (acalanto afro-brasileiro)”, “São João-da-ra-rão (canção de roda infantil)” e “Engenho Novo! (canções de trabalhadores de engenho de assucar [sic])”.

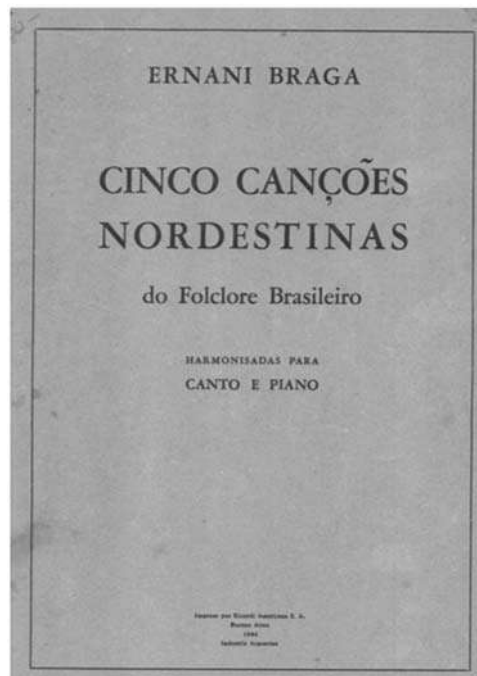


Figura 1. Capa da publicação de *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro* de Ernani Braga, editora Ricordi Argentina, 1944.



Entretanto, após intensa pesquisa a respeito da recolha de Ernani Braga, encontramos a informação de que ele as coletou especificamente para o I Congresso Afro-Brasileiro realizado em Recife, Pernambuco, em 1934. Os anais desse congresso organizado por Gilberto Freyre foram publicados em dois volumes: o primeiro sob o título de *Estudos Afro-Brasileiros* (Ariel, 1935) e o segundo *Novos Estudos Afro-Brasileiros* (Civilização Brasileira, 1937). No primeiro volume desses anais, Ernani Braga publicou 7 toadas, conjunto intitulado *Toadas de Xangô do Recife* (Figura 2), sendo elas "Toada de Ogun (Ogundê-kalaxó)", "Toada de Xangô (Kinimbá)", "Toada de Ogun (Ogundê-narerê)", "Toada de Odé (Bamilê-odé)", "Toada de Ogun (Ogundê-xangodê)", "Toada de Exu (Xuxú-agiô)" e "Toada de Ogun (Ogun Tombêrinan)". A "Toada de Xangô (O' Kinimbá)" "foi registrada em 1 voz, agogô e ilú (Figura 3).

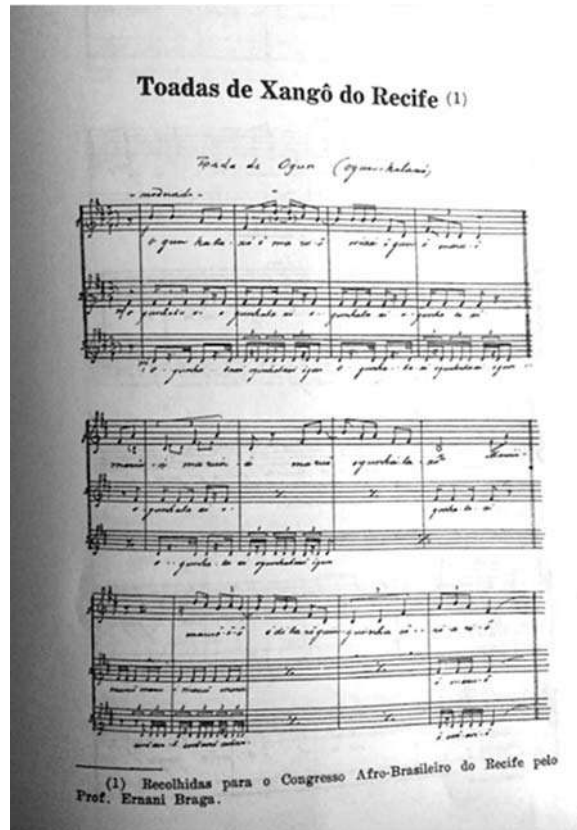


Figura 2. Primeira página do trabalho de coleta de Ernani Braga das *Toadas de Xangô do Recife* para o I Congresso Afro-Brasileiro do Recife em 1934, na publicação dos anais *Estudos Afro-Brasileiros* de 1935. (Mello, 1988, p. 265)



266

Estudos Afro-Brasileiros

Toada de Xangô (Kinimbá)

duygar.

la haun... la haun... ka' dada' i hi haun... ka' sal' a.

g'ri... (1.º, 2.º, 3.º versos)

hi haun... ka haun... ka... da... da... sal' a... g'ri... nu... de... (2.º vers)

la haun... ka haun... ka... sal' a... g'ri... nu... de... i... (3.º vers)

(faixas de latrinas)

la haun... ka haun... ka... dada' i hi haun... ka... sal' a... g'ri... nu... de... i...

Figura 3. “O’ Kinimbá” na publicação *Estudos Afro-Brasileiros* de 1935. (apud Mello, 1988, p. 266)

O *Diário de Pernambuco* anunciava os ingressos à venda para o encerramento do I Congresso Afro-Brasileiro em que seria realizado um concerto com obras coletadas exclusivamente para este fim por Ernani Braga e Vicente Fittipaldi:

Comunicam-se que já se acham à venda na Capital, Rua Nova 356, os ingressos para as reuniões do 1º Congresso Afro-Brasileiro, a realizar-se nesta cidade de 11 a 16 de novembro. [...] Haverá ingressos especiais para a audição musical a realizar-se no Theatro Santa Isabel sob a direção dos professores Ernani Braga e Vicente Fittipaldi, que já recolheram entre os babalorixás interessantes toadas (*Diário de Pernambuco*, 2 nov. 1934, p. 3).

Ernani Braga, em entrevista, dizia a respeito das coletas:

O que conseguimos reunir a pedido dos organizadores do Congresso, para a audição do dia 16, denota um filão riquíssimo, tentando a curio-



sidade dos que se interessam pela música brasileira de origem africana. Não é fácil a captação dos temas. Em geral a toada que é sempre repetida várias vezes, vai sofrendo a cada repetição, pequenas variantes melódicas e rítmicas. Mas só se ouvindo os babalorixás e as ialorixás. O contorno melódico das toadas é sempre interessante. Às vezes o início faz reear um lugar comum. Mas aparece de repente uma curva caprichosa, e a gente verifica, com prazer, que está diante de uma coisa nova, nunca ouvida antes. [...] Confesso que nunca dantes havia prestado atenção à existência dos babalorixás e ialorixás. É com verdadeiro entusiasmo que estou preparando o Orfeão do Conservatório para apresentar ao público recifense as lindas toadas que Pae Anselmo e suas ialorixás me fizeram ouvir. Dentro de alguns dias, os amadores recifenses irão ficar conhecendo um punhal de melodias de incontestável beleza e que não se parece com a música de ninguém. Música nova, música diferente. Essa música já nasceu feita. (*Diário de Pernambuco*, 11 nov. 1934, p. 2)

A crítica a respeito da audição durante o I Congresso Afro-Brasileiro dizia:

Realizou-se ontem às 16 horas e 30 minutos a audição dos alunos do Conservatório de Música de Pernambuco, homenageando o Congresso Afro-Brasileiro. A segunda parte constou de sete toadas colhidas no terreiro do babalorixá Anselmo e cantadas pelo Orpheon do Conservatório. [...] Foram muito aplaudidas, principalmente Xuxuagiô e Ogundê-narerê. *A última, ô kinimba, kinimba, com a harmonização do Prof. Ernani Braga tronou-se modinha. Não parecia mais toada.* (*Diário de Pernambuco*, 17 nov. 1934, p. 3, grifo nosso)

A partir destas informações colhidas no *Diário de Pernambuco*, é possível afirmar que a canção foi recolhida no Terreiro de Pai Anselmo especificamente para ser apresentada no I Congresso Afro-Brasileiro, no ano de 1934, mas podemos levantar a hipótese de que, a toada "O' Kinimbá" (como publicada na coletânea *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro*) tenha sido harmonizada já nessa época. É o que nos mostra a surpresa da plateia relativa ao contraste entre as toadas coletadas e "O' Kinimbá", harmonizada por Ernani Braga.

As escolhas musicais de Braga para sua coleta de "O' Kinimbá" revelam uma introdução de 12 compassos, onde a mão esquerda do piano toca uma série de tercinas regulares, na tônica de Si maior (Figura 4). Podemos inferir que Braga, possivelmente, tenha se inspirado no ritmo 12/8 do *alujá*, dedicado a Xangô, ao se decidir por tal



escrita musical, em tercinas. Porém, a maneira como Braga desenvolve o material escolhido, cria um panorama musical que sugere a ideia de uma prece, distanciando-se, de certa forma, do “ritmo de guerra, característica do *alujá* de Xangô” (Miranda, 2014, p. 733).



Figura 4. Célula rítmica básica do *Alujá*: guerra (Seixas, 2006, p. 176).

Ritmo musical escolhido por Braga, possivelmente, a partir do *Alujá* de Xangô:



Figura 5. Ernani Braga, “O’ Kinimbá”, compassos 1 a 5, prece (Miranda, 2010, p. 24).

Sobre a escolha da tonalidade de Si maior, Lessmann (2004) afirma que tal tonalidade seria ideal para o anúncio de paixões selvagens, raiva, violência, ciúme, fúria, desespero e angústia. Nesse contexto de tonalidades e emoções, Barzun defende que:

Algumas tonalidades menores geralmente mostram afinidade com emoções mais reflexivas; tonalidades maiores já são mais apropriadas



para outros tipos de emoções, contrárias àquelas [...] andamentos lentos e notas graves parecem ir bem com o que é triste, sério, solene, majestoso, perigoso. (Barzun, 1980, p. 7, tradução nossa)

Como se pode observar na Figura 5, a mão direita do piano apresenta o motivo melódico que é repetido pela linha vocal durante toda a obra. Essa melodia escrita em "2" destoa do ritmo em "3" da mão esquerda. Tal contraste, cria uma atmosfera rítmica que nos faz lembrar o tango argentino.

No final da estrofe, que se repete, a voz sustenta a nota da tônica com *diminuendo*, onde o intérprete pode, a partir de suas escolhas interpretativas, criar um efeito *fade-out* do som, num *decrescendo* contínuo e ininterrupto. Esse efeito vocal parece evocar um certo saudosismo do próprio Xangô, como se o orixá estivesse recordando sua vida pré-terrena.

Braga escolhe usar vários intervalos invertidos no acompanhamento, criando uma alternância intervalar de quartas justas e quartas aumentadas na mão direita do piano. Porém, ao usar os intervalos de quartas aumentadas, o compositor cria uma ambiência tônica em Si diminuto com a voz. Talvez, buscasse insinuar uma devoção mais melancólica por parte do intérprete; talvez quisesse realmente reforçar o espírito reflexivo de Xangô.

Figura 6. Ernani Braga, "O' Kinimbá", compassos 21 a 55.

As escolhas musicais de Braga mostradas na Figura 6, talvez se justifiquem a partir da tradução do texto em lorubá, obtida na época da coleta de "O' Kinimbá", conforme pode-se ler na primeira página da edição Ricordi (Figura 7). Soma-se a isso que, em entrevista ao periódico *A Noite* de 21 de novembro de 1934, Ernani Braga reafirmou as dificuldades com a gravação:



A afinação bastante indecisa de alguns cantores aumenta a dificuldade. Fora de seu ambiente, como na audição realizada naquele domingo no Conservatório, os cantores se conduzem melhor sob o ponto de vista da justeza de afinação, amenizando a tarefa do tachygrafo. Mas as toadas perdem justamente um dos característicos essenciais, que é a imprecisão da altura dos sons, dando às vezes a impressão de outro sistema musical, com subdivisões dos semi-tons. (*A Noite* 21 nov. 1934, p. 16).

A' Senhora Mercedes de Weinstein
O' KINIMBÁ

Canción de "macumba", --ritual religioso de origen africano, --recogida en Pernambuco. "Xangô", divinidad presente en la "macumba", dice que está en la tierra, --"kinimbá"-- pero siente nostalgia del cielo, "nuaiê".

Figura 7. "O' Kinimbá", tradução do texto obtida na época.¹

Para compreendermos um texto advindo das tradições africanas, devemos ter sempre em mente a importância dos saberes da tradição oral, como apontamos no início deste artigo. Segundo a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro, o texto entoado na tradição possui competência simbólica e não linguística:

Nesse vocabulário, de estrutura ligada a certas formulações simbólicas, não há metáfora, sinonímia precisa, pois cada palavra-de-santo é mantida dentro da fidelidade ritual do apelo, da denominação dos referentes. Para os fiéis, o que mais importa, durante as práticas rituais, é demonstrar a sua competência simbólica, ou seja, saber por exemplo em que momento deve ser entoada uma cantiga e não o significado literal da cantiga, à semelhança de se cantar a ladainha em latim durante cultos populares em louvar a certos santos católicos [...]. (Castro, 2005, p. 83)

Após consultarmos o Babalorixá Jorge Kibanazambi, um conhecedor da tradição e da língua lorubá, na cidade de Curitiba (PR), descobrimos que a tradução do texto

¹ Transcrição: "Canción de 'macumba', - ritual religioso de origem africano, - recogida en Pernambuco. 'Xangô', divinidad presente en la 'macumb', dice que está en la tierra, - 'kinimbá' - pero siente nostalgia del cielo, 'nuaiê'".



apresentada pela Ricordi não é correta. De acordo com Kibanazambi, o texto musicado está incompleto e, caso completo fosse, teria a seguinte tradução para o português brasileiro: "nós cumprimentamos ao Rei com força espiritual; nós cumprimentamos ao Rei Obá Aganjú (Rei dos Trovões) com força espiritual. Que o Rei possa estar entre nós!" (Kibanazambi, informação verbal).

Tal tradução oferecida pelo Babalorixá, confrontada com as informações registradas no dicionário Beniste (2011), mostrou-se precisa. Com relação à tradução dos textos, Nobrega da Cunha, especialista em assuntos Afro-Brasileiros, afirma no *Diário de Pernambuco* de 14 de novembro de 1934, ainda por ocasião das coletas de Ernani Braga no I Congresso Afro-Brasileiro, corroborando com o informado por Castro (2005): "o rito nagô interpretado ainda por Pae Anselmo, quase puro na sua língua, não pode ser entendido por quem, desconhecendo o sentido das palavras, não pode também compreender a significação dos cânticos entoados (*Diário de Pernambuco*, 14 nov. 1934, p. 4).

Com relação à tradução do texto desta canção, Ernani Braga afirmou em entrevista para o periódico *A Noite*:

Convém assinalar que o movimento de acalanto está perfeitamente ajustado ao sentido da toada, que é uma cantiga com a qual Ogún, chegando à terra, louva as creanças. A adaptação do sentido musical ao literário é, não somente nessa, como em quasi todas as toadas admirável. Pae Anselmo e seu elenco me fizeram ouvir – "O' Kinimbá, kinimbá" que me deixou uma profunda impressão de tristeza, de nostalgia. Perguntei a ele que era "kinimbá". Ele me disse: - terra. Desde então, aquela toada traduziu para mim uma grande saudade. Pensei que fosse uma canção de exílio do africano. Depois tive a significação completa da letra. A toada é de Xangô, e o santo diz que está na terra – "kinimbá" – assistindo à sessão, mas deseja ardentemente voltar para o ceo. É, portanto, um cântico de saudades. Em vez do negro desterrado cantando saudades da Loanda distante, é um santo que sente saudade do ceo, mais distante. A par da beleza melódica é impressionante a riqueza rítmica das toadas. Todo acompanhamento instrumental que tive ensejo de ouvir foi feito por "agogôs" e "elús". O "agogô" é feito de ferro, e tem o feitio de duas conchas justapostas, presas a uma haste bastante longa. Pae Anselmo canta acompanhando a sua toada e a resposta das "ialorixás" com dois "agogôs", um a um – Re 5. O pequeno dá um som secco, estridente, sem altura apreciável. A percussão é feita com uma varinha, também de ferro, e vai sempre alternando do pequeno, ao qual está



confiada mais frequentemente a parte fraca dos ritmos, para o grande que quasi sempre acentua o tempo forte de cada compasso. Ao mesmo tempo os "elus" são tangidos a mão por outros tocadores. O "elú" é uma espécie de tamboril, de vários feitios e tambanhos. "Agôgôs" e "elús" andam sempre juntos, mas não é comum executarem paralelamente os mesmos ritmos. Ao contrario, obtém efeitos bizarros combinando subdivisões de tempo completamente diversas. Raras toadas obedecem ao ritmo, ou aos ritmos da percussão. Na maioria dos casos o ritmo binário dos instrumentistas aparece casado com o ritmo ternário dos cantores. E vice-versa. Se uma vez por outra acontece caminharem paralelamente durante alguns instantes, de um momento para outro se divorciam sem a menor cerimonia. Surgem a cada passo grupos de quiálteras deslizando suavemente quadrada. E dá-se também que a percussão inicie uma divisão ternaria absolutamente regular e permanente, para servir de base a uma melodia de ritmo binário. (Braga *apud A Noite*, 21 nov. 1934, p. 16)

Assim sendo, "O' Kinimbá", de Ernani Braga, reflete suas escolhas musicais conforme seu entendimento do material folclórico, coletado na época. Embora reflita um caráter mais introspectivo, talvez uma abordagem de adoração por parte do crente, suas escolhas parecem distanciar, ritmicamente, a canção dos aspectos guerreiros do orixá Xangô, cujo *Alujá* tem a função, durante o ritual religioso, de contribuir para que o sacerdote receba o orixá em seu corpo físico.

A respeito da performance na tradição, Ernani Braga ainda descreve a entrega das ialorixás ao canto, quando esteve em coleta no Fundão, em terreiro de Pai Anselmo, sendo este importante dado para a interpretação desta peça:

No Fundão, os cantores me pareceram menos preocupados com a maneira de cantar e, em compensação, muito mais entregues ao próprio temperamento. Ganharam como interpretes, esquecendo a presença de um intruso cantando com toda a espontaneidade. Dizem que é durante uma função que eles se compenetraram inteiramente, revelando uma feição musical cheia de imprevistos e originalidade. Notei mesmo assim que o alheamento desse cantores ao meio exterior é quasi completo. Nas duas sessões em que lhes registrei as toadas não era ao primeiro signal que eles paravam, apesar da combinação prévia nesse sentido. No Fundão, o coro era composto por maior número de moças – "ialorixás". As "ialorixás" respondem sempre à monodia do pae de terreiro – "babalorixá". Quando ellas cantam



parecem ainda mais distantes deste mundo que o "babalorixá". Apesar disso têm afinação mais definida. Difficilmente obtive que alguma delas, ou mesmo todas juntas, repetissem o trecho que eu desejava grafar. Quasi sempre respondiam ao meu pedido: – Meu pae canta. (*A Noite*, 21 nov. 1934, p. 16)

Porém, de acordo com a tradição iorubá, qualquer canção entoada naquele idioma, agradaria aos orixás. Nesse contexto, as escolhas musicais de Braga atendem à finalidade de louvação ao deus iorubá Xangô. Nesse sentido, é importante que o intérprete desta toada compreenda a relação corpo-voz, como descrito por Ernani Braga em sua observação de campo. Com relação ao texto, esperamos ter contribuído para que os interessados em interpretar esta obra possam embasar-se a partir das oralituras propostas pelo Babalorixá Jorge Kibanazambi, aproximando-se da competência simbólica da toada.



REFERÊNCIAS

- Barzun, J. “The meaning of meaning in music: Berlioz once more”. *The Musical Quarterly*, New York, v. 66, n. 1, 1980.
- Braga, Ernani. *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro* [partitura]. Buenos Aires: Ricordi, 1944.
- Braga, Ernani. “Toadas de Xangô do Recife” [partitura]. In: Mello, José Antônio Gonçalves (org). *Estudos Afro-Brasileiros*. Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro realizado no Recife, em 1934.
- Castro, Yeda Pessoa de. *Falares Africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- Freyre, Gilberto (org.). *Estudos Afro-Brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro*. Recife, 1934, 1º volume. Prefácio de Roquette Pinto. Rio de Janeiro: Ariel, 1935. Reimpresso facsímile com prefácio de José Antônio Gonçalves de Mello, “Uma reedição necessária”. Recife: Editora Massangana, 1988.
- Freyre, Gilberto (org.). *Novos Estudos Afro-Brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro*. Recife, 1934, 2º volume. Prefácio de Arthur Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- Lessmann, Kevin. *Emotions of the musical keys*, 2004. Sítio de Internet. Disponível em http://www.gradfree.com/kevin/some_theory_on_musical_keys.htm.
- Martins, Leda. “Performances da Oralitura: corpo lugar da memória”. *Língua e Literatura: limites e Fronteiras* (Universidade Federal de Santa Maria) n. 26, 2003. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>.
- Miranda, S. A. de M. *Five songs of northeastern Brazilian folklore by Ernani Braga, harmonized for voice and piano: a performance guide*. Dissertação (Master in Voice Performance) – School of Music, University of North Dakota, Grand Forks, 2010.
- Miranda, S. A. de M. “Exportando a canção de câmara brasileira para a América: um estudo da performance da obra *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro*, de Ernani Costa Braga”. In: *Anais do Seminário da Canção Brasileira*. 4. 2014, Belo Horizonte: UFMG, p. 202-211, 2015.
- Miranda, S. A. de M. ““O’ Kinimbá’, obra para canto e piano de Ernani Braga: uma análise para performance”. In: *Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 3, 2014, Rio de Janeiro, UFRJ, p. 725-734, 2014.
- Pereira, J. R. L. *The Solo Vocal Music of Ernani Braga*. Tese (Doctor of Musical Arts). School of Music. University of California, Santa Barbara, 2007.



Seixas, L. C. P. *Oxalufã, um estudo a partir da relação entre mito e música: memória de uma composição musical programática*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

PERIÓDICOS DE ÉPOCA

(disponíveis em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>)

A Noite, 21 nov. 1934.

Diário de Pernambuco, de 2 nov. 1934.

Diário de Pernambuco, de 11 nov. 1934.

Diário de Pernambuco, 14 nov. 1934.

Diário de Pernambuco, 17 nov. 1934.

SERGIO ANDERSON DE MOURA MIRANDA é cantor efetivo do Coral Lírico de Minas Gerais, desde 2001. É Professor efetivo da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). É diretor de ópera, professor de canto e solista. É pesquisador do Grupo de Pesquisa Africanias UFRJ.

ANDREA ALBUQUERQUE ADOUR DA CAMARA é Professora Adjunta do Departamento Vocal da Escola de Música da UFRJ e Coordenadora do Grupo de Pesquisa Africanias UFRJ. É Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais, onde defendeu a tese intitulada "Vissungo: o cantar banto nas Américas". É Mestre em Música/Canto pela Escola de Música da UFRJ, tendo defendido a dissertação "A Dobra: o resgate da poética perdida no percurso histórico da música". Como intérprete, é soprano e integra desde 1994 o Duo Adour especializado em música do século XX e XXI para a formação voz e violão. Como camerista, privilegia o repertório de câmara brasileiro, a partir do qual busca sempre evidenciar o resultado de sua pesquisa.



A preparação vocal no trabalho da construção da sonoridade do coro infantil

*Rachel de Abreu Pereira**

*Maria José Chevitarese***

Resumo

Este artigo é parte de uma pesquisa sobre os aspectos da sonoridade para a construção da performance de coros infantis. O foco desta revisão de literatura é o estudo da técnica vocal aplicada a estes coros e sua importância na construção da sonoridade.

Palavras-chave

Coro infantil – sonoridade coral – preparação vocal – canto – técnica vocal.

Abstract

This article is part of a research about the tone aspects of the performance building for children's choirs. The focus of this literature revision is the study of the vocal technique applied to those choirs and its importance for the tone construction.

Keywords

Children's choir – choral tone – vocal preparation – singing – vocal technique.

Para toda atividade física que realizamos, reconhecemos a necessidade de uma preparação. Na área do canto coral não deve ser diferente. Moreira e Ramos (2014) afirmam que:

Há um consenso na área coral de que a preparação vocal é importante para que se construa, de modo eficaz, a performance do grupo; e ainda, que a preparação vocal é fundamental para que se mantenha a saúde vocal dos coralistas [...] Assim, a nosso ver, a concepção de preparação vocal nos dá uma visão mais ampla e mais musical do trabalho realizado com os cantores no ensaio coral que um simples

* Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: prof Rachel de Abreu Pereira@gmail.com

** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: zezechevitarese@gmail.com



aquecimento [...] (ela) engloba os exercícios essencialmente fisiológicos e com fins musicais (como afinação, fraseado, dinâmica), associados às qualidades vocais (como apoio, sustentação, ressonância, articulação). (Moreira; Ramos, 2014, p. 1)

Estes princípios se aplicam a todos os tipos de coros, assim como ao coro infantil. Isto nos levou à observação de que nos ensaios de coros e em conversas com regentes, muitas vezes, o momento da preparação vocal era negligenciado. A principal razão apresentada estava relacionada à falta de domínio da pedagogia relacionada à técnica vocal. As possibilidades apontadas por estes, para evitar que tal momento fosse prejudicial ao cantor, passam pela repetição de exercícios realizados sem um objetivo determinado e sem conhecimento do resultado fisiológico e sonoro, ou, até mesmo, a exclusão deste momento do ensaio, e a solicitação de que cada cantor já “venha aquecido”. Há regentes que preferem não mexer na voz do seu coralista, buscando ater-se à leitura do repertório, entendendo ser esta atitude menos prejudicial à saúde vocal e aceitando a sonoridade construída sem orientação deste aspecto.

Entendemos que este não é o melhor caminho e que o período de preparação permite ao cantor melhor condicionamento vocal, bem como pode ser utilizado para o trabalho de desenvolvimento da sonoridade coletiva, e, ainda, que é importante que o regente procure buscar os conhecimentos necessários para trabalhar a voz de seus cantores e, conseqüentemente interferir na sonoridade do coro. Independente da metodologia utilizada, a preparação vocal bem direcionada permite a utilização adequada da voz, “num trabalho integrado de percepção musical, escutando melhor a si mesmo e aos colegas, encontrando o timbre mais apropriado para o canto em grupo. A partir de então, o regente constrói o som do coro, buscando um timbre homogêneo, equilibrado e saudável” (Moreira; Ramos, 2014, p. 1).

Entender a importância da preparação vocal, e de cada componente que a compõe, é saber que um bom trabalho de técnica vocal contribui para a construção da sonoridade do grupo.

Bartle afirma que o desenvolvimento de um som refinado no coro, por meio da atuação do regente, depende de cinco itens: 1) do ensino consistente de um som puro e uniforme das vogais; 2) de exercícios de aquecimento (*warm-ups*) usados para desenvolver as vozes; 3) do ensino de um bom apoio respiratório; 4) do repertório selecionado para o estudo das crianças; 5) de uma atmosfera positiva de ensino, criada pelo regente do ensaio (Bartle, 2003, p. 16 *apud* Moreira; Ramos, 2014).



Estes exercícios, de acordo com Bartle (2003), podem ser utilizados “não apenas para aquecer a voz e ensinar uma sólida pedagogia vocal, mas para focar a atenção das crianças e melhorar sua escuta interna; os exercícios podem criar uma atmosfera estimulante para o trabalho intenso que se seguirá” (Bartle, 2003, p. 151 *apud* Moreira; Ramos, 2014, p. 2).

Nosso estudo está voltado ao momento separado à preparação vocal de um coro infantil e sua influência na construção da sonoridade do coro. Destacaremos alguns dos aspectos influentes para a construção da sonoridade e a técnica vocal, seja ela utilizada para o aquecimento, para a administração da respiração e postura, ou na vocalização são alguns destes elementos.

Técnica Vocal

Antes de falarmos de técnica vocal, precisamos lembrar que o conhecimento científico sobre o comportamento do aparelho fonador é algo extremamente recente. “Somente no final do século passado, em 1854, quando Manoel Garcia inventou o laringoscópio, é que se pode observar pela primeira vez as cordas vocais em movimento” (Félix, 1997, p. 12 *apud* Lisboa, 2013, p. 15). Sendo assim, no início do século XX, muitos autores passam a enfatizar a fisiologia da voz como matéria principal para o estudo do canto. Felix expõe que autores afirmavam “ser a imitação a base de todas as velhas escolas de canto, porque antigamente não se conhecia o funcionamento do aparelho fonador” (Félix, 1997, p. 12).

O desenvolvimento do estudo da fisiologia da voz permitiu que o canto fosse entendido em sua totalidade. Atualmente, possuímos “elementos suficientes para definir a técnica vocal como uma maneira particular de desempenhar a função da voz no canto de forma a ser ao mesmo tempo eficaz e eficiente” (Carnassale, 1995, p. 19).

A instrução formal relativa ao canto significará [...] aquele tipo de transmissão de conhecimento não espontâneo – porque não é deixado correr ao acaso – e que se baseia em critérios obtidos através dos estudos científicos. A instrução feita através da palavra (explicações) em conexão com a ação (exercícios) terá como consequência a aquisição de uma habilidade em reação ao canto que antes não existia, ou ainda, a melhora da eficiência de cantar. (Carnassale, 1995, p. 21)

Apresentaremos parâmetros necessários à formação da sonoridade coral, e, na construção da performance, abordaremos a sua aplicação na técnica vocal. Isto “pode ser um agente contribuinte ao desenvolvimento de uma voz saudável e ex-



pressiva, desde que seja ministrada por profissionais competentes e devidamente preparados” (Carnassale, 1995, p. 24).

Com relação à instrução vocal infantil, o fator imitativo é algo extremamente importante.

O período da imitação vocal compreende as primeiras tentativas de reprodução de sons e de frases melódicas. A precocidade dos resultados, nesse período, parece estar condicionada à colaboração do meio familiar, e a qualidade dos resultados dependerá da qualidade dos modelos. (Mársico, 1979, p. 13 *apud* Carnassale, 1995, p. 22)

Ao falarmos da voz infantil, alguns autores defendem que o treino desta deve ser adiado, pelo fato das pregas vocais ainda estarem em transformação e por acreditarem que vocalizes e exercícios de técnica podem danificar a voz infantil.

Esta preocupação era comum no início dos estudos da fisiologia da voz, por isso, a atenção às questões da saúde foram mais valorizadas no início do século XX do que as demais questões que hoje em dia, sabemos, também se relacionam com a técnica vocal.

A origem da palavra técnica remete ao grego *tekhné*, cujo equivalente latino é o termo *Ars*, arte, designando uma atividade mediante a qual se faz alguma coisa. A distinção entre arte e técnica era pequena, sendo a *tekhné* uma atividade sujeita a regras para atingir-se um determinado objetivo. Neste sentido estrito, *tekhné* refere-se aos ofícios, instrumentos, ciências, opondo-se semanticamente ao acaso, ao natural. Para Heródoto *tekhné* é fazer de forma eficaz; para Platão é a realização de alguma coisa, ou seja, mecanismo de ação para garantir e melhorar a existência do homem; para Aristoteles a *tekhné* é um conhecimento prático que visa um objetivo final. (Carnassale, 1995, p. 22 *apud* Tavares, 2001, p. 11)

Com relação à técnica vocal, Figueiredo (1990) defende que essa “deve ser entendida além do aquecimento vocal”. Já Phillips (1992) aponta que ela “está relacionada com a melhoria da qualidade da produção vocal”. Mas é Cornelius (1983) quem diferencia técnica vocal dos objetivos do treinamento:

Técnica vocal é a maneira pela qual o mecanismo vocal reage; é o elo físico entre o intento artístico e a expressão artística. A técnica de uma função que está em conformidade com as leis naturais é eficiente;



aquela que viola essas leis é ineficiente. O principal objetivo do treinamento vocal, portanto, é estabelecer uma técnica que realiza e concorda com o movimento potencial do sistema muscular e orgânico envolvidos no processo de fonação. (Cornélius, 1983 *apud* Carnassale, 1995, p. 18)

Abordando o tema da técnica vocal nesta parte, não temos por objetivo esgotar o assunto, mas apontar fatores que, por vezes, são negligenciados por regentes e que fazem singular diferença no resultado prático do seu grupo coral bem como preservam a saúde vocal.

A performance musical é dependente tanto da técnica como da capacidade artística do executante. Da mesma forma que o regente ensinou aos membros de um coro as técnicas de produção vocal e canto em conjunto, assim, também, ele deve oferecer-lhes orientação no desenvolvimento de sua sensibilidade à realização artística. Neste nível do fazer musical, o regente está lidando quase que exclusivamente com elementos sutis.

Uma característica distintiva da realização artística é o refinamento, a sensibilidade para mudanças pouco perceptíveis na sonoridade, ritmo e dinâmicas. O regente deve ser uma pessoa sensível e estar apto a transmitir tais refinamentos para os cantores. (Heffernan, 1982, p. 11 *apud* Fernandes; Kayama; Östergren, 2006, p. 36)

É importante que, se possível, cada coralista seja acompanhado de forma individual quanto às questões relacionadas à técnica vocal.

Aquecimento

É um procedimento bem trabalhado por parte de regentes antes do ensaio, propriamente dito, mas nem sempre dominada ou entendida. Quando falamos de aquecimento, devemos abordar tudo o que se refere à habilidade motora para funcionamento do aparelho fonador. Já ouvi professores de canto e regentes orientarem seus alunos a estarem totalmente relaxados para o canto. Vale lembrar, que, se isso acontecer, a voz não será produzida. Os músculos da fonação precisam estar trabalhando. Relaxada deve estar toda musculatura que não age diretamente na formação sonora, mas que pode influenciar sua projeção, tais como musculaturas do pescoço, corpo, ombro etc. Por isso, ouvimos “Relaxamento corporal”.

Estes elementos apontam para uma melhor postura “que prepara o corpo para cantar [...] diz respeito ao posicionamento do corpo no espaço e ao controle da



musculatura corporal para mantê-lo no decorrer do tempo, além de ser uma das bases para a boa respiração” (Carnassale, 1995, p. 75).

Muito utilizado também no momento do aquecimento, e não menos importante, é a vocalização. Pedro Moreira, em seu *Compêndio de Technica Vocal*, aborda esta questão: “Quando, sem um preparo prévio de vocalização, as crianças se põem a cantar, o fazem gritando, com esforços prejudiciais à sua larynge [sic], que é tão débil quanto de grande vulnerabilidade” (Moreira, 1937, p. 135 *apud* Carnassale, 1995, p. 22).

Esta preparação deve permitir que os músculos do aparelho fonador estejam aptos à realização das obras no período do ensaio. Deve acontecer também antes da performance.

Sabemos que as primeiras experiências musicais acontecem quando a criança ainda é um bebê e isso faz com que pensemos na nossa responsabilidade quanto à instrução formal vocal infantil.

Certamente é possível e apropriado treinar vozes infantis para cantar. Além disso, é até razoável começar o treino tão logo a criança demonstre aptidão e leve a sério o interesse pelo canto. Contudo, o treino deve ser direcionado para evitar os abusos vocais e buscar um desenvolvimento gradual da musculatura vocal e do seu controle. Uma técnica errônea numa infância tenra pode delinear dificuldades vocais durante toda a vida pelo desenvolvimento impróprio de músculos usados no canto (Sataloff; Spiegel, 1989, p. 36 *apud* Carnassale, 1995, p. 25).

No momento do aquecimento, é importante que seja feito também um trabalho de consciência da administração da respiração, postura e vocalização. As orientações dadas permitirão ao coralista melhor controle de sua musculatura, evitando possíveis complicações que poderiam ser causadas pelo uso indevido da voz.

Administração da Respiração e Postura

Sabemos que a boa administração da respiração é a base para toda escola de canto. Para a maioria das pessoas que já participou de uma atividade de canto coral, alguma instrução sobre respiração marcou e influencia até hoje a maneira como essa pessoa entende e executa o cantar.

Uma orientação totalmente equivocada, mas que talvez você já tenha ouvido quando criança, assim como nós, é a seguinte: “peito pra fora, barriga pra dentro, bora cantar”. Mas, depois que caminhamos um pouco mais, percebemos que é necessário e fundamental entender que instruções de postura e respiração estão



intimamente ligadas e são muito importantes para formação da sonoridade: “A respiração é tão importante que pode até mesmo afetar a estabilidade e a postura da coluna vertebral: [...] A posição da coluna é que vai determinar a velocidade e a qualidade da respiração” (Beuttenmuller; Laport, 1989 *apud* Oliveira, 2000, p. 24).

Então, como passo inicial para o trabalho de respiração e canto, é necessário instruir quanto à postura. Mayra Oliveira (2000) citando Sataloff (1993) defende que a pessoa deve “estar equilibrada com o peso ligeiramente para frente, os joelhos ligeiramente dobrados e os ombros, tronco e pescoço relaxados. No movimento respiratório silencioso [...] inspirar pelo nariz, permitindo a filtragem, aquecimento e umidificação do inspirado” (Sataloff, 1983 *apud* Oliveira, 2000, p. 29).

Ao abordarmos a melhor técnica de apoio respiratório, perceberemos que existe uma divergência entre fonoaudiólogos, professores de canto, pesquisadores, regentes e demais profissionais sobre esse assunto. Todos, porém, concordam que a respiração é o alicerce para a boa voz: “é preciso ter equilíbrio no ato de inspirar e expirar” (Oliveira, 2000, p. 11). E quanto mais se estuda sobre o assunto, mais entendemos que mudanças nos hábitos respiratórios melhoram a função vocal.

Nós nascemos com a habilidade de respirar de maneira saudável. Se prestarmos atenção à respiração silenciosa de um bebê notaremos que seu abdômen se expande enquanto ele inspira. Por outro lado, quando ele chora esta musculatura se contrai em sincronia com seus gritos. Situação semelhante ocorre quando estamos dando gargalhadas.

Infelizmente, na idade adulta, com o estresse do cotidiano, perde-se o hábito natural de respirar sem esforço, ocorrendo uma inversão dos movimentos com contração da musculatura abdominal durante a inspiração e a elevação dos ombros com grande tensão cervical. Este procedimento dificulta a soltura progressiva do ar. (Oliveira, 2000, p. 21)

Escolas de canto propuseram em suas técnicas o que consideraram melhor para alcançar o resultado que desejavam de projeção sonora.

Segundo Quinteiro (1989), no Brasil, as técnicas respiratórias mais usadas estimulam o uso da barriga, ou melhor, treina-se o aluno para que projete o ventre para a frente, como melhor técnica de respiração e apoio. A procedência de tal prática é muito antiga no Brasil. Vamos encontrar uma das ligações com essa prática na história do canto e da grande influência que o *Bel Canto* exerceu em nosso país. (Oliveira, 2000, p. 21)



Carnassalle (1995) destaca como pontos positivos da escola do Bel Canto o cuidado com as extensões extremas, a preocupação com a voz gritada, para que não se exerça esforço indevido no aparelho fonador e a proposta em sistematizar o ensino aplicando o seguinte método de trabalho: (1) *exercícios vocálicos* – aquecimento muscular do aparelho fonador; (2) *vocalises* – trabalho com ressoados; (3) *solfejo e articulação* – desenvolve a articulação das consoantes; (4) *canto* – a combinação dos três grupos, mais a interpretação musical (1995, p. 29).

A ordem natural do estudo é a seguinte: em primeiro lugar, exercícios vocálicos; a seguir, vocalises, que são músicas cantadas somente com vogal, após, vem o solfejo que é o estudo com sílabas; em continuação tem lugar a articulação e, finalmente, vem o canto em que há vogais isoladas, sílabas e palavras. (Moreira, 1937, p. 53 *apud* Carnassalle, 1995, p. 29)

Não podemos afirmar qual a “escola” fundamenta o trabalho de canto coral, mas devemos escolher, dentre as propostas, aquela que melhor atender ao objetivo desejado. O Bel Canto prioriza o domínio da técnica vocal antes mesmo da performance. Isso, para crianças, pode ser um fator complicador, já que estes são motivados, na maioria das vezes, pelas apresentações e “precisam sentir, em muito menor tempo do que os adultos, que estão alcançando seus objetivos” (Carnassalle, 1995, p. 30).

Oliveira (2000) destaca outra escola de canto, a alemã, e mostra a influência e a miscigenação que esta sofreu no decorrer de sua utilização no Brasil.

Percebemos hoje, dentro do canto, a busca das práticas alemãs, em que o ventre é usado como apoio, para dentro (barriguinha de praia) mas não como fole. Percebemos com alegria que o intercâmbio entre alemães e brasileiros, na atividade do canto, cresce a cada dia. Através desse intercâmbio, o uso do ventre como auxiliar respiratório assume função um pouco diferente. O ventre fica empurrado para dentro, auxiliado por leve contração da massa glútea, criando-se um aumento da pressão interna entre o diafragma torácico e o diafragma pélvico, o que funciona muito bem como apoio para o canto e para a fala cênica. (Oliveira, 2000, p. 22)

Ainda neste estudo, através de uma revisão da bibliografia atual sobre os tipos de respiração, quatro são mencionados: a *Respiração Clavicular*, que é caracterizada “pela expansão somente da parte superior da caixa torácica, o que ocasiona uma



elevanto visual dos ombros, podendo ou não ser acompanhada da interiorização do pescoço” (Oliveira, 2000, p. 13). A pesquisa de Oliveira mostra que, através desta respiração “a produção vocal é alterada pelo aporte insuficiente de ar e o som resultante tende a ser agudo, pela elevação e tensão da laringe” (Oliveira, 2000, p. 13). Este tipo de respiração provoca tensão muscular excessiva e um esforço grande para obtenção tão pequena de ar.

A *Respiração Média*, mista ou torácica, é a mais observada na população e a que utilizamos na maior parte do dia. É inadequada para o uso profissional da voz. “Apresenta pouco [sic] movimentação superior ou inferior durante a inspiração e um deslocamento anterior da região torácica média” (Oliveira, 2000, p. 13). Ela é considerada insatisfatória, pois as extremidades superiores dos pulmões, mesmo quando expandidas, não são suficientes para prover uma respiração adequada, e também pelo fato de visualmente os músculos do pescoço se tornarem mais aparentes pelo esforço que estes precisam realizar.

“A Respiração Inferior ou Abdominal caracteriza-se por ausência de movimentos da região superior e expansão da região inferior [...] pode ter sido desenvolvida como sendo a ‘respiração correta’, em consequência de uma orientação equivocada”, defende Oliveira (2000, p. 13).

A Respiração chamada *Completa* ou Total, ou “diafragmático-abdominal” ou ainda “costo-diafragmático-abdominal” é considerada pela maior parte dos profissionais do canto, fonoaudiologia, e diversas áreas que lidam com a voz, a mais apropriada para os cantores por não gerar excessos na região superior ou inferior bem como por aproveitar toda a área pulmonar para respiração.

Em virtude disso, percebemos tratados de canto da “escola italiana” aplicando a técnica do apoio como sustentação, produzindo uma voz mais “pesada” e o apoio sendo utilizado como fluxo da voz, gerando uma voz mais “leve”. Todo o aparelho respiratório sendo bem ajustado produzirá melhor qualidade vocal e influenciará diretamente na afinação e controle de fraseados e demais questões de performance. Por isso, ressaltamos a importância do domínio razoável ou conhecimento do assunto para trabalhar com o canto coletivo. “Para Hamam et al. (1996), o profissional do canto exige mais do seu aparelho fonador do que um não-cantor na medida em que necessita de um controle maior da altura, intensidade, extensão vocal, qualidade da voz, respiração e articulação, dentre outros” (Oliveira, 2000, p. 22).

Podemos concluir que:

De modo bastante simplificado, existem duas opções respiratórias para o canto e uma série numerosa de posições intermediárias. A primeira opção é a de se manter o abdômen expandido durante a emissão – o que é chamado popularmente de “cantar com a barriga para fora”;



a segunda preconiza que se mantenha o abdômen encolhido durante a emissão – o que é chamado de “cantar com a barriga para dentro”. Ambas as escolas geram bons e maus cantores, mas as pessoas tendem a se sentir mais confortáveis cantando com o tórax e o abdômen expandidos, embora isso não seja uma regra definitiva (Oliveira, 2000, p. 22).

Apesar das divergências, a maior parte dos autores recomenda que a respiração para o canto deva ser a costo-diafragmática.

Vocalização

Este é um dos momentos mais importantes no ensaio coral e, às vezes, é também negligenciado pelos regentes ou não desejado pelos coralistas. Seja no trabalho com crianças ou com adultos o interesse dos cantores por participar do momento da vocalização virá na medida em que eles perceberem que seu potencial vocal está sendo ampliado através destes exercícios.

Sua finalidade é colocar o aparelho fonador na máxima condição de flexibilidade, obtendo, assim, uma perfeita emissão vocal, um timbre agradável, uma extensão apropriada às condições físicas de cada indivíduo. Deve ser executado em todas as vogais, em todas as velocidades, em todos os registros, em todas intensidades e em toda extensão vocal. (Babaya, 2007, p. 5)

Quando lidamos com crianças, é necessário que a ludicidade colabore para que seja momento prazeroso e proveitoso.

Alguns elementos da técnica vocal podem e devem ser enfatizados para melhor aproveitamento deste tempo na construção da sonoridade individualmente, do repertório trabalhado e também do coro. É importante esse trabalho no sentido de se obter uma produção uniforme das vogais, que resultará numa afinação melhor.

é importante concentrar-se em vogais puras: u, o, a, e, i. Não se deve permitir que ditongos ou sotaques regionais violem a pureza do colorido vocálico. Uma afinação refinada não será alcançada até que as vogais estejam unificadas entre os membros de um naipe e entre os naites. (Fernandes; Kayama; Östergren, 2006, p. 4)

154 Para alguns regentes pode ser novidade o trabalho do IPA – International Phonetic Alphabet ou o Alfabeto Fonético Internacional, organizado por volta de 1886 por



uma Associação Internacional que se dedicava ao estudo da fonética –, mas, se o regente conhecer um pouco mais sobre o assunto e souber aplicá-lo ao seu coro, perceberá que essa uniformidade na emissão vocal trará maior homogeneidade sonora, facilitando também o processo da dicção.

O ponto de refinamento da qualidade vocal e de unificação sonora do canto grupal está na formação das vogais. Ela determina a qualidade e a maturidade do som e constitui o fator primário na precisão e controle da afinação, além de abrir o caminho para que um grande número de cantores possa cantar como uma só voz. [...] Será necessário que o coro identifique e conheça a formação das vogais básicas. (Moore, 1999, p. 51)

Cabe ao regente, portanto, ensinar a forma desejada da emissão vocálica. Miller (1996, p. 61) defende que muitos problemas voltados à afinação são causados por falta da habilidade dos cantores em pronunciar bem as vogais e afirma que, se o regente souber trabalhar estas variações vocálicas, o timbre vocal pode permanecer constante.

Pfaustch (1973) ressalta que “as exigências de extensão e tessitura são fatores que ajudam ou atrapalham a homogeneidade” (Pfaustch, 1973, p. 103 *apud* Fernandes; Kayama; Östergren, 2006). No caso do coro infantil, o fato de não trabalharmos as extremidades das vozes facilita, pois os cantores, em nenhum momento, estão forçando sua produção vocal.

Conclusão

Para a construção da sonoridade do coro infantil, devemos valorizar a preparação vocal com a mesma seriedade que trabalhamos os demais coros. O que percebemos é que a maior parte dos regentes que trabalham com coros infantis no Brasil são amadores com relação às questões que abordamos. É importante discutir o assunto trazendo à luz sugestões práticas e reflexões que despertem à responsabilidade todos os que, de alguma maneira, participam desta prática. Valorizar a técnica vocal como instrumento facilitador para formação de uma sonoridade padrão, entender que o aquecimento traz benefícios para o trato vocal, permitindo que este esteja mais preparado, observar a importância da postura e a maneira como a respiração está sendo administrada pela criança ao cantar, ajudar no processo da vocalização orientando a cada aluno quanto à formação e à emissão das vogais, são formas práticas utilizadas para o aperfeiçoamento do trabalho coral. Vale a pena lembrar que é muito importante conhecer as características e peculiaridades da voz infantil. Estes são alguns dos pontos necessários num ensaio para que o trabalho seja mais



acertivo. Desta forma, observaremos os benefícios referentes ao trato vocal do coralista bem como à produção da sonoridade.



REFERÊNCIAS

- Babaya. *A voz e o instrumento: apostila 2007*. Belo Horizonte: Babaya Escola de Canto, 2007.
- Babaya. *Exercícios de técnica vocal e seus fundamentos: apostila 2007*. Belo Horizonte: Babaya Escola de Canto, 2007.
- Bartle, Jean Ashworth. *Sound Advice: becoming a better children's choir conductor*. New York: Oxford, 2003.
- Beuttenmuller, G.; Laport, N. *Expressão vocal e expressão corporal*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 1989.
- Carnassale, Gabriela Josias. *O ensino de canto para crianças e adolescentes*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 1995.
- Cornélius, L. "A dictionary of vocal terminology: an analysis". New York: Joseph Patsel Music House, 1983.
- Félix, S. M. *O ensino de canto no Brasil: uma visão histórica e uma reflexão aplicada ao ensino de canto no Brasil*. 1997. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- Fernandes, A.; Kayama, A.; Östergren, E. "O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica". *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, 2006.
- Fernandes, A.; Kayama, A.; Östergren, E. "A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal". *Música Hodie*, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 51-74, 2006.
- Figueiredo, S. F. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1990.
- Garcia, Manuel. *Traité complet de l'art de chant*. Genève: Minkoff Editeur, 1985.
- Hamam, A. C. S.; Kyrillos, L. C. R.; Bortolai, A. C.; Figueiredo, V. E. V. "Avaliação vocal de cantores líricos e populares". In: Marchesan, I. Q. *Tópicos em fonoaudiologia*. São Paulo: Lovise, 1996. p. 327-339.
- Heffernan, Charles W. *Choral music: technique and artistry*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1982.
- Lisboa, Héliida. *A influência do canto coral infantil no padrão técnico vocal do cantor lírico profissional*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- Mársico, L. O. *A voz infantil e o desenvolvimento musico-vocal*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1979.



Moreira, P. *Compêndio de technica vocal: conselhos e normas para a educação da voz e correção dos defeitos*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937.

Moreira, Ana Lúcia I. G.; Ramos, Marco Antonio S. “Preparação vocal do coro infanto-juvenil: desafios e possibilidades”. *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo, 2014.

Miller, Richard. *On the art of singing*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Moore, James A. “Como organizar e realizar um ensaio coral eficiente”. In: *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília, 25/07/1999-01/08/1999, 1999, p. 113-128.

Oliveira, M. C. *Diversas técnicas de respiração para o canto*. Monografia. Curso de Especialização em Fonoaudiologia Clínica – CEFAC, Salvador, 2000.

Pfaustch, Lloyd. “The choral conductor and the rehearsal”. In: Decker, Harold; Herford, Julius. *Choral conducting: a symposium*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973, p. 7-68.

Phillips, K. *Teaching kids to sing*. New York: Schirmer Books, 1992.

Quinteiro, E. A. *Estética da voz: uma voz para o ator*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

Ramos, Marcos Antonio da Silva. *Ensino de regência coral*. Tese de Livre Docência. USP, São Paulo, 2003.

Sataloff, R.T. “Physical Examination”. In: Sataloff, R. T. *Professional voice: the science and art of clinical care*. 2nd edition. San Diego: Singular Publishing Group, Inc, 1997, p. 207 - 213.

Tavares, N. R. B. *Formação continuada de professores em informática educacional*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

RACHEL DE ABREU PEREIRA é Graduada em Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Bacharel em Música Sacra pelo Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil, com especialização em Educação Musical, Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-graduada em Regência Coral pelo Conservatório Brasileiro de Música onde leciona para os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música as disciplinas de Regência Coral, Canto Coral, Instrumento Complementar, Percepção Musical Básica, Intermediária e Avançada, História da Música, História da Música Popular Brasileira, Fundamentos da Teoria e Laboratório de Cognição Musical.



MARIA JOSÉ CHEVITARESE é professora Titular de Canto Coral da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Arte e Cultura, com ênfase em Canto Coral. Na área administrativa, atuou como Vice-Decana (1990-1993) e Decana do Centro de Letras e Artes (1993-1998), Pró-Reitora de Extensão (1997-2002), Diretora Artística da Escola de Música (2007-2009) e Diretora de Cultura, Esporte e Lazer da Pró-Reitoria de Extensão (2009-2011). Atualmente é Diretora da Escola de Música da UFRJ (2015-).



NORMAS EDITORIAIS



Publicação do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as regras normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____



4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3 mil e 8 mil palavras (incluindo resumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: *fig_1.jpg*; *fig_2.jpg*; *fig_3.jpg*; *quadro_1.tif*; *quadro_2.tif* etc.

12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hiperídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3 mil palavras e 8 páginas.



O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.



EDITORIAL GUIDELINES



A Publication of the Graduate Studies Program in Music
of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira da Academia Brasileira de Música*.

RBM Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to revista@musica.ufrj.br. The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.

2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).

3. At the top of the cover page, the author must fill out the following header:

I submit the article of my authorship entitled "..." for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [Brazilian Journal of Music]. *Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and /or electronic version (online), according to RBM editorial guidelines.*



Contributor(s)'s information:

1st author name (as it appears in publications): _____

Full Address: _____

Tel.: _____ *Email:* _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

Tel.: _____ *Email:* _____

4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title*, *Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit *Abstract* and *Keywords* in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and/or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; table_1.tif; table_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Roberto Leher

Reitor

Denise Fernandes Lopez Nascimento

Vice-reitora

Centro de Letras e Artes

Flora de Paoli

Decana

Escola de Música

Maria José Chevitarese

Diretora

Andréa Albuquerque Adour da Camara

Vice-diretora

David Alves

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Fabio Adour

Coordenador do Curso de Licenciatura

Marcelo Jardim

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Ronal Silveira

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão

Pauxy Gentil Nunes

Coordenador do Programa de Pós-graduação

Aloysio Fagerlande

Coordenador do Programa de Pós-graduação Profissional em Música

Maria Alice Volpe

Editora da Revista Brasileira de Música