



Relatório de Projecto Artístico

“Multidão”

Monodrama para contratenor

Rui Pedro Rodrigues Vieira

Mestrado em Música

Setembro de 2018

Orientador: Professor Luís Madureira

Relatório de Projecto Artístico

Multidão
Monodrama para contratenor

Rui Pedro Rodrigues Vieira

Relatório de Projecto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Setembro de 2018
Orientador: Professor Luís Madureira

Resumo

Este projecto nasceu de uma observação à produção de obras para contratenor na música contemporânea em Portugal. Para analisar este fenómeno foi realizado um questionário a compositores nacionais na tentativa de entender os motivos para que esta voz não seja particularmente utilizada. Aliada a esta investigação foi também feito um estudo bibliográfico acerca do papel do contratenor e dos *castrati* na história; quais as razões para o seu desaparecimento no séc. XIX e para o seu ressurgimento na segunda metade do séc. XX. Simultaneamente, este projecto pretende tornar consciente a importância da voz de contratenor na criação de obras de música contemporânea, com a produção de uma obra original composta com este propósito, aumentando assim o repertório destinado a este tipo de voz.

Palavras-chave: contratenor, música contemporânea, composição, música portuguesa.

Abstract

This project was born due to an observation regarding the production of pieces for the countertenor voice in contemporary music in Portugal. To analyze this phenomenon a questionnaire was carried out to national composers to better understand the reasons why this voice is not particularly used. Allied to this investigation is a bibliographical study concerning the role of the countertenor and the *castrati* throughout history and what the reasons for its disappearance are in the 19th century and its resurgence in the second half of the 20th century. Simultaneously, this project intends to make aware the role of the countertenor in contemporary music with the production of an original score composed for this purpose; enlarging the repertoire destined to this type of voice.

Keywords: countertenor, contemporary music, composition, portuguese music.

Lista de siglas:

- PF – Pedro Finisterra
- MD – Miguel Diniz
- DCF – Diogo da Costa Ferreira
- NC – Nuno Cruz

Índice

Introdução	1
Descrição geral e objectivos do projecto	1
Revisão Bibliográfica	2
Contextualização histórica.....	2
<i>O Bel Canto</i>	5
Classificação da voz de contratenor	7
O contratenor no meio musical contemporâneo	8
Justificação do projecto, problemática e perguntas de investigação	10
Metodologia.....	10
Descrição detalhada do projecto.....	13
Construção da personagem.....	18
Esquizofrenia	18
Preparação	20
Discussão e principais resultados obtidos	23
Questionários a compositores nacionais acerca do papel da voz de contratenor em Portugal.....	23
Questionário aos compositores e libretista da obra do projecto	34
Conclusões.....	38
Bibliografia.....	41
Anexos.....	43

Introdução

Descrição geral e objectivos do projecto

A investigação que realizei reflecte a falta de repertório contemporâneo português específico para contratenor. Aproximadamente na década de 1950, esta voz foi alvo de uma redescoberta com nomes incontornáveis deste movimento como Alfred Deller. Ao reaparecimento deste “novo” tipo de voz está aliada a crítica de alguns músicos que sublinham o facto de se tratar de uma voz falsa (do italiano *falsetto* – diminutivo de *false* ou *false*), uma voz que recorre ao uso do falsete, privada de harmónicos que apenas se alcançam com o registo “natural” da voz. Assim, tem este projecto o propósito de estimular em Portugal a criação de repertório contemporâneo para este tipo de voz

O projecto surge de uma colaboração entre os compositores Pedro Finisterra, Miguel Diniz e Diogo da Costa Ferreira e o libretista Nuno Cruz, sendo posto em prática por um cantor, agrupamento instrumental e um encenador. O libreto está dividido em três partes, repartidas a cada um dos compositores, e este conta-nos a história de um rapaz chamado Rui que sofre de distúrbios de múltiplas personalidades e/ou bipolaridade durante uma das suas manifestações e que surge no decorrer de um ensaio geral para um concerto, demonstrando as dificuldades que este distúrbio provoca na sua vida. Um questionário a estes compositores e ao libretista foi realizado para compreender os objectivos e dificuldades encontrados no decorrer do processo de criação, tendo como foco as relações entre o intérprete e o compositor/libretista e do compositor com o libreto e o intérprete.

Devido à falta de repertório contemporâneo em português para contratenor, pensei que para realizar um projecto de música contemporânea a obra deveria ser composta para a minha voz. Desta forma, apresentei este desafio aos compositores para dar a conhecer as potencialidades que a mesma pode ter no espectro contemporâneo, deixando assim a pré-construção que se tem do contratenor muitas vezes “reduzido” ao mundo da música antiga.

A voz de contratenor está, nos dias de hoje, particularmente ligada à execução de música antiga e raramente associado a outros períodos da história da música. Nesta investigação, pretendi analisar o papel da voz de contratenor na música contemporânea, especificamente em Portugal, estudando também o seu percurso desde a Idade Média até ao séc. XXI. Com a investigação realizada para a descoberta de repertório específico para

contratenor nos sécs. XX e XXI evidenciei que apenas alguns compositores contemporâneos têm escrito para esta voz e, em Portugal, esse repertório é praticamente inexistente. Alguns compositores têm demonstrado algum interesse por esta voz porque a consideram diferente em relação às outras, mais exótica, talvez devido a esta nova redescoberta da voz de contratenor no séc. XX. Neste sentido, coloquei a questão da falta de escrita para esta voz nos sécs. XX e XXI como o motor para a realização desta investigação. Desta forma, foi realizado um questionário a 33 compositores portugueses para melhor perceber qual a sua opinião em relação à voz de contratenor e como esta é considerada dentro dos padrões da música contemporânea.

Com esta investigação procuro sensibilizar tanto os músicos como o público para a existência de uma voz diferente das convencionais que podem ajudar a enriquecer o panorama musical do país. Enquanto compositores estrangeiros têm já composto pensando nesta voz, em Portugal é ainda muito pouco comum ouvir esta voz fora do meio pela qual ela é mais conhecida, a música antiga, quando é possível ouvir contratenores a interpretar música de qualquer período.

Revisão Bibliográfica

Contextualização histórica

Os contratenores são particularmente conhecidos pelas suas interpretações de música antiga, nomeadamente óperas, oratórias ou cantatas, originalmente escritas para a voz dos *castrati*. Devido ao desaparecimento dos *castrati*, os contratenores tomaram o seu lugar, procurando assim criar interpretações mais próximas às que seriam feitas no tempo desses cantores, como ter homens a realizar papéis masculinos que durante o séc. XIX até meados do séc. XX eram interpretados por mulheres. Sadie e Grove mencionam que “*castrati* é um cantor masculino que foi castrado antes da puberdade para preservar a tessitura de soprano ou contralto da sua voz”. Essa intervenção cirúrgica tinha como objectivo inibir a produção de testosterona, a fim de evitar a mudança de voz na puberdade, preservando a voz aguda infantil enquanto o cantor se desenvolvia fisicamente, adquirindo potência vocal de um homem, técnica e maturidade musical de um adulto. (Agustin, 2011, p. 1). Durante os séc. XVII e XVIII o termo “musico” referia normalmente um *castrato*. A maioria das crianças que eram castradas vinham de meios

pobres e as suas famílias esperavam que esta mudança abrisse as portas a uma carreira artística para os seus filhos. Os rapazes eram depois levados para conservatórios, onde realizavam cursos intensivos de canto que poderiam durar 10 anos (Koutsiaris, Alamanis, Eftychiadis, & Zerva, 2014, p. 109). Os *castrati* fazem parte da história da ópera desde o seu começo, com “Euridice” de Peri (1600), “Orfeo” de Monteverdi (1607) e “Aretusa” de Vitali (1620), para referir apenas alguns exemplos. Nos estados papais, na época de Sixtus V, a exclusão de mulheres nos palcos era a regra, o que levou ao uso dos *castrati* nos papéis femininos nas óperas, para além dos masculinos. Os *castrati* atingiram o seu auge de popularidade entre 1650 e 1750, sendo a maior parte italianos, a par de vários *castrati* oriundos de Inglaterra e Alemanha que também tiveram reputação internacional. Assim, os *castrati* tornaram-se nas estrelas da ópera, estando o público mais interessado nestes cantores do que nas próprias óperas e, devido a esta adoração, os compositores da época compunham quase todos os papéis principais masculinos para estas vozes (Nelson, 2013, p. 154). No séc. XVII, foram *castrati* bem conhecidos Loreto Vittori, Baldassare Ferri e Siface; e no séc. XVIII Farinelli, Senesino, Pier Francesco Tosi, Crescentini e Guadagni. A grande procura de *castrati* prosseguiu até o fim do séc. XVIII (Mozart compôs o papel de Idamante em “Idomeneo” (1781) e Sextus em “La Clemenza di Tito” (1791) para *castrati*). Nos inícios do séc. XIX, aparecem papéis para *castrato* em algumas óperas de Rossini e Meyerbeer, tendo este último escrito “Il Crociato in Egitto” (1824), ópera na qual Giovanni Battista Velluti (1780-1861), o último soprano masculino com grande fama, interpretou o papel de Armando (Sadie & Grove, 2001-02, pp. 875-876) (Sowle, 2006, pp. 10-15).

Em Portugal esteve muito em voga, até ao séc. XIX, a utilização da voz dos falsetistas; cantores adultos que alcançavam o registo agudo utilizando o falsete, apesar da extensão vocal não ser muito extensa e o timbre pouco estimado (Agustin, s.d., p. 54), por norma cantores de coro; e dos *castrati*, cantores solistas, conseqüentemente, a escrita musical para este tipo de voz era vasta. “Os primeiros *castrati* italianos chegaram à corte portuguesa no dia 14 de Setembro de 1719, durante o reinado de D. João V, que importou vários músicos italianos para Portugal” (Agustin, 2013, p. 73). A maior parte dos cantores castrados em Portugal eram de origem italiana, mas o panorama dos *castrati* em Portugal não viveu apenas de cantores italianos, estendendo-se também a músicos locais. Os estatutos do Real Seminário de Música da Patriarcal (1764), a principal escola de música em Lisboa antes da criação do conservatório nacional em 1835, mencionam que a idade

de admissão dos alunos deveria ser de oito anos, podendo ingressar posteriormente no caso de já saberem música ou se fossem “castrados, com voz de soprano ou alto”. “Entre os nove alunos com a indicação de serem castrados no Livro de Admissões (todos com entrada antes de 1760, inclusive), encontram-se três naturais de Lisboa (José Rodrigues, Joaquim de Oliveira e Camilo Cabral); dois do Bispado de Miranda (João Pires Neves e Domingos Martins); dois de Setúbal (Manuel Alves [Mosca] e José Soares Alves [Mosca]); um de Travassos, perto de Viseu (José de Almeida); e outro da zona de Tavira (José Mattias)”. (Agustin, 2013, pp. 73-75) Os registos do Teatro Nacional de S. Carlos, em Lisboa, indicam que o último *castrato* a cantar nesse teatro foi o italiano Pietro Mattuci, contratado desde 1803 até ao carnaval de 1806.

Entretanto, com o aparecimento do *bel canto* e das reformas na ópera implementadas por C. W. Glück, surgiu um interesse pelas vozes consideradas naturais, e com o retorno das mulheres aos palcos, os *castrati* passaram a interpretar somente papéis masculinos e, progressivamente, a ser substituídos por tenores, verificando-se uma diminuição da escrita para este tipo de vozes. Quando necessário, não havendo um homem que interpretasse os papéis dos *castrati*, era prática, e continua a sê-lo até os dias de hoje, uma *mezzo-soprano* interpretar o seu papel, conhecidos como “papéis de calças”. (Fuss, Nieman, & Sadeghpour). O declínio dos *castrati* no final do séc. XVIII reflecte uma mudança de ideais. “A “voz ideal” deixa de ser a voz prezada pela sua pureza, mitologia, estática, desincorporação e carácter universal”, mas sim as vozes robustas, poderosas, incorporadas e individualizadas que expressavam as qualidades do cantor” (Breda, 2012, p. 12).

Alessandro Moreschi (1858-1922) era o *castrato* mais apreciado da sua geração e é conhecido como o “último *castrato*”. Devido à pouca popularidade que os *castrati* possuíam no séc. XIX, e ao recente retorno das mulheres aos palcos, estes cantores desenvolveram a sua actividade em meios religiosos, nos quais não era ainda permitido às mulheres participar, trabalhando em coros de diferentes igrejas. Moreschi foi um cantor residente da Capela Sistina, no Vaticano, e é também o único *castrato* que participou em gravações a solo; o único exemplo deste tipo de voz que podemos escutar nos dias de hoje (Feldman & Piperno, p. 6).

Com o despertar da interpretação historicamente informada e extinguida a prática da castração, é apenas no séc. XX que o contratenor retorna aos palcos, interpretando obras

muitas vezes escritas originalmente para *castrati*, nomeadamente dos períodos barroco e renascentista.

Assim como o soprano feminino tomou o lugar do *castrato*, o mesmo aconteceu com o contralto, substituindo o contratenor em meados do séc. XIX. À medida que o período romântico progredia, a música vocal foi subindo em extensão, simultaneamente com a subida na afinação, adequando-se perfeitamente à voz de alto. Como resultado, as vozes agudas masculinas foram substituídas pelas vozes femininas. Este fenómeno foi influenciado por compositores como Felix Mendelssohn (1809-1846). A música do período romântico contribuiu por si só ao desaparecimento do contratenor, uma voz descrita comumente com uma qualidade clássica, soando a uma voz com ar, sem energia e estéril, sendo para alguns um som demasiado “limpo”. A música romântica, no entanto, geralmente requer uma voz mais quente e arredondada, ideais estes que os contratenores da época não conseguiam produzir, mas que os actuais já conseguem (por exemplo, cantores como Andreas Scholl e David Daniels) (Cathcart, 2001, pp. 53-54).

O *Bel Canto*

É referido que o *bel canto* surgiu primeiramente com Giulio Caccini (1551-1618), considerado por muitos o fundador e inventor da ária para voz solista com acompanhamento instrumental, e com o estabelecimento do melodrama, criados pela *Camerata Fiorentina*, onde brilham nomes como Emilio del Cavaliere, Jacopo Peri, Vincenzo Galilei e o próprio Caccini, na transição do séc. XVI para o séc. XVII. Desta forma, a origem do *bel canto* é atribuída a duas características instituídas no séc. XVII, a ária a solo e o estilo do recitativo. (Silva & Baker, 1922, pp. 53-54) O objectivo principal da arte do canto é fazer da voz humana um agente potente da expressão musical. As regulamentações emanadas do Concílio de Trento (1545-63) insistiam que as palavras deveriam ser cantadas de forma a que o público as percebesse. Isto é o equivalente a dizer que, devido à sua interpenetração íntima, as palavras e a música deviam enaltecer a sua força expressiva mutuamente (O'Regan, 2013, pp. 3-4). A ária e o recitativo são uma consequência de toda a música italiana anterior ao séc. XVI, na qual o *bel canto* (a procura da beleza e da pureza do tom vocal no seu patamar mais elevado), se afirmou ao longo do séc. XVI, tomando a sua forma definitiva no séc. XVII e alcançando o seu desenvolvimento total no séc. XVIII e nas primeiras décadas do séc. XIX.

Giulio Caccini aperfeiçoou e trouxe para o campo artístico profissional os resultados dos progressos atingidos na arte vocal durante o séc. XVI. Caccini escreveu uma colecção de “Nuove Musiche ad una voce sola”, precedida por uma introdução que constitui o documento mais importante publicado, até à data, relativamente à técnica vocal; de sublinhar que Caccini era um tenor muito famoso da casa Medici e mestre de canto (May, 2014, p. 4). Com esta publicação, Caccini torna-se num dos representantes à reacção, em progresso, contra a degeneração da virtuosidade dos *gorgeggianti*, passagens e trilos que serviam como embelezamento da música. O princípio da leveza da emissão vocal é adoptado por ele como algo fundamental, pois assim é possível alcançar a pureza do tom e a flexibilidade da voz, tanto em timbre como em intensidade. Este som era conseguido através de *accenti* (acentos) e das suas expansões musicais, quer sejam *esclamazione*, *note filate* ou *messa di voce*¹, todas elas servindo o que era chamado de *affetti* (afectos), ou seja, a expressividade. Estes princípios são evidenciados no séc. XVII com Pietro Della Valle, num ensaio intitulado “Della Musica nell’età nostra”, publicado em 1640, em que, contrastando cantores deste período com os do século anterior, afirma que os cantores do séc. XVII atingiram capacidades técnicas e expressivas nunca antes alcançadas pelos cantores anteriores a este século (técnica esta que se esperava de todos os cantores intervenientes neste tipo de repertório). No séc. XVIII, a *aria da capo* predomina na música (estrutura A-B-A), pois a sua estrutura pretende mostrar estas capacidades técnicas ao mais alto nível, permitindo ao executante demonstrar a sua destreza vocal ornamentando a primeira secção da ária na sua repetição (Phillips, 1999, p. 4).

Com Alessandro Scarlatti, nos finais do séc. XVII, e Giovanni Battista Pergolesi, no início do séc. XVIII, o *bel canto* alcança o seu período máximo de florescimento, prosseguindo o seu desenvolvimento com Mozart, Haydn e seus contemporâneos, os quais continuaram as tradições do *bel canto*, alcançando com Vincenzo Bellini a fase final do percurso desta escola, com obras plenas de italianismos, síntese perfeita de todas as características do *bel canto* (Silva & Baker, 1922, pp. 60-68). No séc. XIX encontramos duas escolas de *bel canto*: a escola de Lamberti, associada a Francesco Lamberti (1813-1892), e a escola de Garcia, associada a Manuel Garcia II (1805-1906). A escola de Lamberti foca-se no desenvolvimento do carácter e das capacidades vocais do estudante, sabendo que obras e estilos cantar, como tornar a sua voz elegante e como remediar os defeitos da entoação.

¹ Exclamação, notas giradas e corpo de voz.

Lamberti acreditava que estes eram os ideais do segredo da arte do canto. Por sua vez, Garcia foca-se no estudo das cordas vocais durante a fonação, sendo a base da sua escola o fechamento firme da glote (*coupe de la glotte*), método este que deveria ser aplicado na primeira lição. Este método contribuiu para uma qualidade de som clara e eficiente (Pilotti, 2009, pp. 9-12).

Classificação da voz de contratenor

O “The New Dictionary of Music and Musicians” classifica a voz de contratenor como “uma voz aguda masculina, originalmente e ainda comumente de tessitura de alto, apesar do termo ser cada vez mais utilizado genericamente para descrever qualquer voz masculina adulta mais aguda que o tenor” (Sadie & Grove, 2001-02, p. 571).

A voz humana pode ser classificada, no canto, em seis partes: nas vozes femininas soprano, mezzo-soprano e contralto, e nas vozes masculinas tenor, barítono e baixo. No canto lírico utiliza-se o registo vocal modal e o falsete. Registo vocal é uma série de tons homogêneos que se refere a regiões perceptualmente distintas da qualidade vocal, sendo independentes da frequência do tom emitido. São divididos basicamente em fry, modal (subdividido em peito, médio e cabeça) e falsete. A principal característica do registo modal, ao longo de toda sua extensão, é a grande actividade de ambos os músculos tensores (tirearitenóideo e cricotiróideo), enquanto que o registo de falsete é caracterizado pelo relaxamento do músculo vocal e por uma hiperactividade do músculo cricotiróideo, com conseqüente estiramento do ligamento vocal, deixando apenas as margens das pregas vocais livres para vibrar. Os tipos de vozes masculinas que utilizam o falsete são o contratenor e o *haute-contre*. Contratenores são homens adultos com voz falada de tenor ou barítono/baixo, que geralmente usam uma técnica vocal de falsete para cantar partes de contralto (alto) ou soprano (Cruz, Gama, & Eliana, 2004, pp. 423-425) (Wang, 2015). No registo de contratenor, o ar que passa pela glote é superior ao das vozes “naturais”, resultando numa pressão subglótica inferior que, por sua vez, diminui o volume da fonação. Simultaneamente, os harmónicos tornam-se mais fracos, reduzindo a percepção da qualidade (timbre) do som (Matošec, 2008, p. 82). Não existe propriamente uma característica vocálica do contratenor, pois esta varia de cantor para cantor, assim como em todos os restantes tipos de voz (Fugate, 2016, pp. 79-82).

Na história da música, podemos encontrar homens adultos a utilizar o falsete já desde o séc. XV, com Guillaume Dufay. Nas suas obras polifónicas, Dufay colocava, por vezes, a anotação *en fausset*, que significava originalmente cantar suavemente, por norma nas regiões mais agudas da voz, sendo que este termo pode encontrar-se também em peças instrumentais no séc. XIII para evidenciar um meio-tom que não estava escrito na partitura (*musica ficta*). Este termo acaba por se tornar sugestivo devido à ambiguidade da palavra, pois poderia significar que se cantaria suavemente, sem recorrer necessariamente ao uso de falsete, ou que se deveria cantar utilizando o falsete, para que a voz adquirisse um timbre mais suave nesse registo.

É nesta época que o termo “contratenor” surge, como uma linha melódica que soava em paralelo (*discantus*) ao *cantus firmus* (tenor), ou seja, uma linha que ia contra a linha principal, a do tenor. O *contratenor altus* e o *contratenor bassus*, linhas em cima e em baixo da linha do tenor, respectivamente, irão mais tarde dar origem aos termos “alto” e “baixo” na música vocal (Parrott, 2015, pp. 81-85). Devido a esta tradição, nos dias de hoje utiliza-se a designação de contratenor para referir um homem que canta em falsete, principalmente linhas de alto.

O contratenor no meio musical contemporâneo

Segundo Carvalho (2011), apenas com Emmanuel Nunes encontramos em Portugal uma obra com um papel especificamente composto para contratenor. Este compositor estreou em 2008, no Teatro Nacional de São Carlos a ópera “Das Märchen”. Estreada em 2008, conta com 8 cantores, sendo o papel do Fogo-Fátuo para contratenor. Este é um dos poucos exemplos de uma obra contemporânea de compositor português com um papel a ser feito especificamente por um contratenor, papel esse interpretado por Andrew Watts. No entanto, não podemos deixar de mencionar a ópera “Os Dias Levantados” (1998) de António Pinho Vargas, estreada no mesmo teatro, e em que a personagem do Anjo foi interpretada por Nicolau Domingues.

No estrangeiro, o panorama musical da escrita para contratenor é já um pouco distinto. No Reino Unido, por exemplo, já desde meados do séc. XX pode verificar-se um interesse neste tipo de voz. Um dos compositores ingleses que mais se destacam neste âmbito é Benjamin Britten, contemporâneo do cantor Alfred Deller, conhecido como o contratenor que potenciou a popularidade desta voz, popularidade esta que veio a aumentar com o

passar dos anos. Britten escreveu várias obras para Alfred Deller, a quem dedicou o papel de Óberon em “A Midsummer Night’s Dream”, baseada na obra de mesmo nome de William Shakespeare, assim como arranjos de canções de Henry Purcell e também canções originais. Britten foi um dos primeiros compositores contemporâneos a escrever para contratenor, mas podemos encontrar muito mais obras de diversos compositores que escrevem para esta voz (ver anexo).

É possível observar este novo interesse do contratenor em obras que não são normalmente associadas a esta voz; cantores como Andreas Scholl procuram quebrar a ligação deste tipo de voz com a música barroca e renascentista:

(...) a gravação apresenta o contratenor Andreas Scholl (...) interpretando uma mistura eclética de canções dos séc. XVIII e XIX - a maior parte das vezes *terra incognita* para a voz de contratenor. Numa entrevista recente dada à *Gramophone*, Scholl explicita esta conexão: Estou a sair do meu “território de origem” com muito deste repertório, (...) viajando por diferentes períodos da música (1) (Terrigno, 2013, p. 356).

O contratenor utiliza o falsete, ao contrário do padrão que é o registo natural. Isto confere à voz de contratenor uma característica andrógina, ao escutar-se um homem a cantar numa tessitura e num registo normalmente associados à voz feminina, o que lhe confere um certo carácter sexual:

Inúmeras citações e alusões que dialogam com a história das adaptações do Sonho shakespeariano podem observar-se no filme, articulando vários níveis de significação que conduzem o espectador a uma série de reflexões. A caracterização do Tecelão, metamorfoseado numa criatura híbrida, remete ao Oberon, do filme de Reinhardt/Dieterle (1935), onde o rei das fadas também é um misto de humano e vegetal, e o envolvimento erótico entre Oberon e Puck tem parentesco com a ópera de Benjamin Britten (1960). Essas alusões fazem lembrar que a visão romântica da peça já havia sido subvertida anteriormente nessas versões operísticas (Camati, 2008, p. 74).

Não é apenas na música erudita que podemos encontrar a voz de contratenor, esta pode ser também utilizada no âmbito da música ligeira. Exemplos disso são cantores como Prince, Michael Jackson, Nuno Guerreiro ou Ney Matogrosso. O último ficou particularmente conhecido pela sua androginia e excentricidade:

Quando surgiu com sua figura andrógena, a voz aguda de contratenor e trejeitos femininos, o país passava por um período de exceção com a ditadura militar desde 1964 e que se prolongaria até meados dos anos 1980 (Silva V. A., 2012, p. 2).

Estes exemplos da música ligeira, em paralelismo com o que já foi referido na música erudita, reforçam de alguma forma a rotulagem feita ao timbre feminino num corpo masculino, assim como a força visual de uma voz “feminina” com a virilidade e a jovialidade de um corpo masculino.

Justificação do projecto, problemática e perguntas de investigação

Este projecto nasce da dificuldade em encontrar obras de autores portugueses contemporâneos escritas especificamente para a voz de contratenor. Assim, o foco da investigação realizada na preparação deste projecto é descobrir quais as possíveis causas para a escassa escrita musical para esta voz.

Metodologia

Pretendendo descobrir a razão da diminuta produção de repertório contemporâneo para contratenor em Portugal, o questionário realizado a compositores portugueses tem a natureza de um estudo explanatório, foi estruturado de uma forma não-participante e única, tendo como objectivo encontrar uma explicação para esta situação de acordo com os dados recolhidos, não havendo qualquer tipo de intervenção da minha parte e fazendo apenas uma recolha de dados, previamente definida (Neuman, 2006, pp. 34-35). Sendo esta investigação realizada de forma não-participante, existiu a possibilidade de não obter exactamente os resultados pretendidos pois os intervenientes do questionário não souberam quais as minhas pretensões e opiniões com este estudo, tendo observado as suas respostas sem haver uma manipulação dos dados; a investigação foi realizada de forma estruturada e única, sem efectuar alterações na recolha de dados no decorrer da mesma e sem criar uma nova recolha de dados, permitindo-me, desta forma, investigar este fenómeno precisamente nos dias de hoje e no momento em que esta investigação foi realizada. No entanto, não podendo adaptar a minha investigação de acordo com os dados obtidos existe a possibilidade de que esta investigação não se relacione com a realidade observada no futuro (Neuman, 2006, pp. 152-154). Da forma descrita acima, foi também realizado um segundo questionário dirigido ao libretista e aos três compositores

intervenientes neste projecto com a finalidade de conhecer as suas opiniões em relação não só à composição para a voz de contratenor, mas nomeadamente para um cantor específico.

A metodologia seguida para a elaboração do questionário aos compositores foi feita sob a forma de um questionário misto, dirigido a compositores no activo e/ou a estudantes de composição, que preferencialmente escrevam para voz, obtendo respostas de 33 compositores. A análise feita a partir dos dados quantitativos obtidos foi confirmatória, ou seja, com o propósito de confirmar, rejeitar ou testar hipóteses para as minhas questões, relacionadas com a problemática da composição para contratenor em Portugal. Os dados foram primeiro lidos, de forma a não haver dados em falta ou ambíguos, resumidos e sumariados, verificando a sua consistência e agregando-os em variáveis, de acordo com a concepção do questionário. Depois foi feita uma análise descritiva de todas as variáveis, criando estatísticas utilizando frequências relativas, com o uso de folhas de cálculo do Microsoft Excel. Por último, foi realizada uma investigação às relações bivariadas entre as variáveis e às relações conjuntas das mesmas, dirigidas pela pergunta de investigação (Punch, 2003, pp. 64-65). Os dados qualitativos recebidos foram analisados de forma temática, onde se procuraram padrões nas respostas obtidas, agrupando e relacionando essas respostas por sub-temas, de forma a encontrar um argumento válido que iria ao encontro da minha pergunta de investigação (Aronson, 1995). Os questionários foram realizados online, através da plataforma google, e enviados por e-mail directamente aos compositores e aos departamentos de composição das instituições de ensino de música nacionais.

A escolha do questionário como metodologia para observar o contexto actual da composição em Portugal pareceu a mais eficaz, não só para a percepção do pensamento e direcção que leva o compositor a escrever para certos tipos de voz, mas também para abranger o maior número possível de compositores intervenientes. Apenas desta forma seria possível investigar este fenómeno e não apenas com uma pesquisa bibliográfica ou uma observação (Boni & Quaresma, 2005, pp. 71-72). Para melhor servir a investigação optei pelo uso do questionário de perguntas mistas como método de pesquisa pois este pareceu ser o mais apropriado para a pergunta de investigação, baseada em factos observados pelo investigador, e que irá tendencialmente gerar resultados quantitativos, conseguindo manter o anonimato dos intervenientes. Este pareceu ser um bom método para criar estatísticas e medir variáveis que permitissem testar várias hipóteses de

respostas para a pergunta de investigação (Neuman, 2006, p. 273). O método referido tem a vantagem de que a rapidez de resposta dos intervenientes é mais fácil e rápida, tendo o poder de escolha no momento em que escolhem responder ao questionário, agilizando a comparação entre as respostas e a realização de estatísticas. Em contrapartida, as questões de resposta fechada podem deixar os intervenientes frustrados por não estar disponível no questionário a resposta que gostariam de dar dão ainda exemplos de respostas, possivelmente sem as quais os intervenientes de outra forma não teriam. Pretendi balançar estes aspectos negativos ao fornecer uma opção adicional de resposta para que os intervenientes possam dar a sua resposta livremente, caso esta não esteja referida nas opções de resposta da questão, e criando uma pergunta adicional de forma a que os intervenientes justificassem as suas escolhas na questão anterior, obtendo assim uma melhor percepção da visão do interveniente em relação à questão que lhe coloco (Neuman, 2006, pp. 286-288).

Com estes questionários podemos compreender o que pensam os compositores quando escrevem para vozes de contralto e soprano, ou seja, se pensam nestes dois tipos de voz como um género (feminino), bivalente, ou se deixam à escolha do intérprete a execução da obra ou não (por exemplo, o contratenor interpretar uma obra escrita para voz de contralto ou soprano). Desta forma, o uso do questionário tem como objectivo analisar as informações que os compositores portugueses me forneceram, para uma melhor compreensão para a diminuta escrita de obras para contratenor na música contemporânea em Portugal (Fraser & Gondim, 2004, pp. 145-146).

A fiabilidade desta investigação é estável, no sentido em que a mesma nos dá a visão que os compositores têm acerca do contratenor na música contemporânea em Portugal no momento em que esta investigação foi realizada, conceptualizando a sua validade na medição e representação das ideias de vários compositores actuais do fenómeno que investigo (Neuman, 2006, pp. 189-193).

Descrição detalhada do projecto

Com a intenção de uma aproximação a uma estética próxima da ópera, nasceu a ideia de se realizar um monodrama. No entanto, uma obra de longa duração com um enredo de apenas um personagem poderia tornar-se maçudo facilmente. No seguimento desta ideia, o libretista Nuno Cruz, colaborador habitual do compositor Pedro Finisterra, escreveu “Multidão”, onde a personagem Rui, um jovem rapaz que sofre de esquizofrenia e/ou distúrbio de personalidades múltiplas, dialoga com as suas várias personalidades, personalidades essa que também dialogam entre si, perturbando-o ou defendendo-o, em situações de ambiguidade típicas da desagregação da sua personalidade.

Numa tentativa de equilíbrio entre a voz de contratenor, não amplificada, e o acompanhamento instrumental, decidiu-se a utilização de um ensemble de 9 músicos:

- 2 violinos (violino I e violino II)
- 1 violoncelo
- 1 contrabaixo
- 1 flauta e 1 flauta alto
- 1 trompa em fá
- 1 clarinete e 1 clarinete baixo
- 1 tan-tan, woodblocks e vibrafone
- 1 harpa

No contexto cénico não é mencionado exactamente o espaço físico onde a obra se inicia, no entanto, o libreto refere que a cena começa com um ensaio geral, dando a possibilidade de esta decorrer numa sala de ensaio ou numa sala de espectáculo. Por esta razão, foi sugerido que o ensemble instrumental deveria estar presente em cena, juntamente com o cantor, pois desta forma garantir-se-ia não só o aspecto cénico de um ensaio geral, mas também que os momentos da obra onde há interacção entre o cantor e os instrumentistas fossem de mais fácil percepção tanto para os intérpretes como para o público, conforme mencionado no libreto e na partitura.

No processo de estudo desta obra, o ponto de partida foi o libreto. O texto é sempre o foco principal de qualquer obra pois é através dele que iremos contar uma história, apoiada mais tarde pela música. Apenas com um bom conhecimento do libreto é possível iniciar o processo da criação de personagem. No caso deste projecto, existe apenas uma personagem a qual é subdividida em várias partes de si mesmo. Nesse sentido, foi necessário decidir como transmitir ao público que, nesta história, uma só personagem tem várias personalidades, várias vozes dentro de si. Neste sentido, o libretista explicita a situação com didascálias que nos ajudam a entender quais os estados de espírito da personagem em determinados momentos. Explorando os diversos estados emocionais que me são sugeridos pelo libreto, não procurei produzir “vozes” para cada um deles, mas sim explorar as emoções subjacentes à voz, ao estado emocional da personagem, conferindo-lhe cores distintas.

Depois de estudado o libreto, como descrito acima, iniciei o processo de análise musical das obras, sequencialmente, como estruturadas na obra total. Depois de estudado o desenvolvimento da personagem ao longo da história recorrendo apenas ao texto e à compreensão de como a personagem deve agir em determinado momento, tentei perceber o que os compositores pretendem transmitir nos diversos momentos da narrativa e como transferir o meu conhecimento prévio do libreto para a música.

A primeira parte - “Primeiro” - introduz um “episódio” do Rui no decorrer de um ensaio geral, momento esse em que diversos comportamentos mentais se manifestam e tomam conta do seu corpo. O Primeiro, personagem principal desta parte e a primeira “personalidade” a surgir dentro de Rui e a exteriorizar-se, tenta acalmá-lo e conta às restantes personalidades um acontecimento presenciado pelo Rui quando era pequeno. O Primeiro procura acalmar as outras vozes dentro de Rui, embalando-o com uma peça sobre o mar, algo muito íntimo para ele, sendo esta a peça que Rui iria ensaiar com o seu agrupamento instrumental, colocando a partitura numa estante. Pedro Finisterra escreve para este momento algo semelhante a um arioso, numa tessitura predominantemente média-grave, sublinhando as emoções mais íntimas de Rui, só levando a voz para o seu registo mais agudo em momentos de desespero como quando canta “... matar-me nele a saudade” e “Ai, o mar/Aí o mar”, um choro que vai desaparecendo até ao final desta secção. Destacando-se do ensemble, a harpa tem aqui um papel fundamental, tocando sequências de notas descendentes em tercinas, que se repetem até ao final desta secção, ilustrando as ondas do mar. De seguida, o Primeiro conta-nos a história de como Rui

encontrou o corpo morto de uma criança à beira de um rio. Aqui, a escrita assemelha-se a um recitativo, próximo do que habitualmente se designa por *sprechgesang*. No momento em que o Primeiro descreve o corpo da criança, o compositor dá liberdade rítmica ao intérprete, uma vez que apenas 2 elementos do ensemble tocam em conjunto com o cantor, criando uma atmosfera despida, fria e aterradora, como sugere o libreto. Rui, cansado e desesperado, é caracterizado musicalmente com um andamento sequencialmente mais lento, onde a linha vocal desce de tessitura. De seguida, Primeiro explica que muitas das personalidade de Rui tentaram ajudá-lo a superar este trauma, e que apenas ele o conseguiu, recitando em apenas uma nota (semelhante a um cantochão), criando a dificuldade de juntar um texto que é livre com a métrica rítmica que deve ser seguida com o ensemble. Ao explicar como ajudou Rui a superar os seus traumas, o Primeiro vai aumentando a intensidade emocional enquanto nos conta a história, exaltando-se, a par de um aumento da velocidade rítmica do débito e subindo no âmbito vocal. Esta secção provocou, inicialmente, alguma dificuldade na interpretação devido à linha melódica que se encontra no âmbito mais agudo da voz e à consequente articulação do texto. Para superar estes problemas técnicos tive que trabalhar sobre o relaxamento da língua e do palato, com o objectivo de executar toda esta secção sem falhas. Seguidamente, é notória a preocupação do compositor em dar espaço ao descanso do aparelho vocal após uma secção desafiante para o mesmo, com um diálogo falado entre Rui e o Primeiro. Neste diálogo, Rui explicita que não quer a ajuda das suas outras vozes, e que quer ser mais independente, embora o Primeiro tente convencer Rui do contrário. Exausto, Rui diz que é dono dele mesmo, e do silêncio, momento em que o ensemble pára de tocar e o cantor volta a cantar recitando sobre uma nota. No final, Rui suplica ao Primeiro que o deixe. O ensemble comenta em murmúrio este episódio, e Rui entra em pânico, gritando, dando fim à primeira parte.

A segunda parte - “Vera” - corresponde à manifestação de uma figura materna, com uma personalidade assertiva e ativa, e de uma outra voz sem nome, a personificação do stress de Rui, tendo o compositor Miguel Diniz tomado a liberdade de a designar por Stress. A introdução instrumental procura ilustrar o estado de stress de Rui, fazendo a ponte entre a primeira e a segunda partes da obra. Já em sua casa, o Stress encontra-se aflito devido ao desaparecimento do Primeiro, o que lhe causa alguma atrapalhão pois este é o líder que comanda todas as vozes. Vera, tratando Rui como seu filho, tenta protegê-lo dos acontecimentos provocados anteriormente pelo Primeiro e, a pedido do Stress, procura

“concertar” o Rui, apesar das boas intenções do Primeiro. De seguida, Vera conta-nos que foi o Primeiro quem a fez surgir dentro de Rui, pois era necessário o seu carinho, manifesto em melodias claras, com frases mais longas entre o piano e o mezzo-piano, ao contrário das passagens rápidas e pouco “vocais” do início desta secção, sendo também este o momento em que Vera explicita que Rui, desde pequenino, procurou o conforto e o aconchego dela. Personificando simultaneamente Rui e a sua mãe, Vera recria um momento do passado em que ele, atormentado pelos seus traumas, é aconchegado pela sua mãe, apesar de que nada do que ela tentasse fazer fosse suficiente para o poder ajudar, pois apenas Vera sabia como o fazer. Este momento é caracterizado por repetições de células melódicas nos instrumentos e na voz, manifestando o transtorno de Rui, e por secções mais expressivas, como uma canção de embalar, quando a sua mãe o tenta acalmar. De seguida, Vera revela que Rui apenas cresceu, “se tornou homem”, devido a todas as vozes dentro dele, chamadas de Multidão por Vera. No entanto, o Stress refere que todas as outras pessoas acham Rui um louco, afastando-se e deixando-o só, e que não entende porque Rui tenta aproximar-se deles quando a Multidão é a sua protecção, os seus amigos. Vera pede a Rui que volte para as vozes da Multidão, que sempre o irão amar, quando o Stress nos conta que Rui não a ouve porque foi embora com o Primeiro. No entanto, Vera repete o seu pedido, acalmando o Stress e esperando que Rui volte para ela. Na parte final desta secção, o pedido de Vera para Rui voltar é descrito por uma frase musical constantemente repetida, da mesma forma que Vera repete imensas vezes as mesmas palavras, demonstrando a sua preocupação e a tentativa de voltar a proteger o seu menino num suplício que se torna quase psicótico, terminando com as palavras “volta” num diminuendo até ao final. Ao mesmo tempo, a harpa repete inúmeras vezes a mesma sequência, enfatizando a situação descrita acima, com um final abrupto e sem preparação. Nesta segunda parte da obra, Miguel Diniz representou os momentos de ternura de Vera em secções que se podem assemelhar a árias, explorando assim as emoções sentidas por ela, enquanto que as restantes partes, onde se encontram os diálogos com o Stress, são representados por secções rápidas e oblíquas.

A terceira e última parte dá entrada à personagem/personalidade Aquele, também o título desta parte. Ao contrário das secções anteriores da obra, aqui a acção não decorre num espaço físico concreto, mas num espaço muito profundo da mente de Rui (“Numa outra localização mais profunda, definitivamente em nenhum espaço físico, ao contrário das outras partes. O ambiente deve reflectir quão profundamente recluso na sua mente Rui

está aqui.”). Enclausurado na sua própria mente, Rui escuta ao longe o pedido de Vera, revelando que sempre tentou esconder a Multidão das outras pessoas, tendo por fim uma vida “normal”. Dirigindo-se ao Primeiro por este o ter traído, Rui invoca-o agressivamente, e furioso acusa-o de lhe roubar o seu sonho de ser “normal”. Este momento é retratado por um fortíssimo proveniente de todo o ensemble, e percorrendo todo o registo vocal do cantor. Seguido de um momento em que todo o ensemble se encontra em silêncio, Primeiro diz a Rui que sempre teve as melhores intenções e que apenas fez o que achava ser o seu trabalho, apesar da discordância de Rui. Com a entrada de todo ensemble, o Primeiro diz-nos que a Multidão, a força interior de Rui, existe para o proteger, e que ambos precisam um do outro para poderem existir. Rui, gritando, revela que doidas são as pessoas que o rodeiam, que não vêem nele o amor que toda as vozes que moram dentro da sua mente têm por si. De seguida, entra Aquele, uma voz azeda e pesada, com pretensões de pôr fim a toda esta loucura de manter a Multidão dentro do Rui, e tenta convencê-lo de que tem razão. Contudo, Rui não hesita pois acredita que é na Multidão que encontra a sua força. Em retaliação, Rui pede ajuda a todos dentro dele para que o ajudem a calar Aquele. Neste momento, todo o ensemble, à excepção do naipe das cordas, sussurra “a multidão me protege”, uma forma de exteriorizar as personalidades da Multidão, dando fim à obra. Esta terceira parte possui um estilo composicional diferente das restantes, pois como me foi explicado pelo compositor, estamos na presença de um estilo de música “indeterminada”, ou seja, música que, devido à liberdade de interpretação dada pelo compositor, irá sempre soar diferente, uma vez que nem tudo o que se irá tocar está completamente escrito, criando, conseqüentemente, uma obra “distinta” em cada performance devido, como foi afirmado, a esta liberdade interpretativa. A escrita desta parte da obra é baseada em módulos. Nas partes cantadas existe uma sequência de notas que deve ser enunciada do princípio até ao fim, com ritmo e texto livres, sendo que, chegando ao final dessa sequência e restando ainda texto por cantar, dever-se-á fazê-lo utilizando notas que estejam presentes na mesma sequência, independentemente da sua ordem. O mesmo acontece com o ensemble que tem, para cada instrumento, o mesmo sistema de sequências de notas que deverão ser repetidas de forma livre à vontade do intérprete. Esta forma de escrita é desafiante pois implica um grande nível de atenção a mudanças que irão existir sempre de ensaio para ensaio e de concerto para concerto, não só da parte do cantor, mas também do ensemble. Assim, o compositor procurou ilustrar a incerteza da personagem Rui, que não sabe se pretende continuar a

obter ajuda da Multidão ou se a deve descartar, criando uma atmosfera que interpreto como débil, introspectiva e incerta.

Construção da personagem

De acordo com o desenvolvimento da narrativa e com o testemunho do libretista, a personagem desta obra sofre de um transtorno de personalidade múltipla ou esquizofrenia, apesar desta condição não estar explícita no libreto. Para este efeito, foi importante estudar as características desta doença e quais os comportamentos de uma pessoa que sofre desta condição.

Depois de realizado o estudo comportamental, pude começar a atribuir características ao Rui e às outras personagens, personificações dos sintomas da doença, e como realizar a transposição destes sintomas, muitos deles estados emotivos, para a produção vocal falada e cantada.

Esquizofrenia

O conceito de Esquizofrenia foi elaborado por Eugen Bleuler (1857-1939), e aparece no título da sua obra *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien* publicada em 1911. O termo “esquizofrenia” (esquizo = divisão, phrenia = mente) substituiu o termo demência precoce na literatura, designando assim a presença de um cisma entre pensamento, emoção e comportamento nos pacientes afetados. Bleuler descreveu sintomas fundamentais (primários) específicos da esquizofrenia - fraca associação de ideias, ambivalência, autismo e alterações de afeto, e também descreveu sintomas acessórios (secundários), que incluíam alucinações e delírios.

Os primeiros sinais de esquizofrenia surgem mais comumente no decorrer da adolescência ou no começo da idade adulta. Apesar de poderem surgir abruptamente, o mais frequente é iniciarem-se insidiosamente. Os sintomas prodrômicos pouco específicos (perda de energia, iniciativa e interesses, humor depressivo, isolamento, comportamento inadequado, negligência com a aparência pessoal e higiene) podem surgir e permanecer por algumas semanas ou até meses antes do aparecimento de sintomas mais característicos da doença. Familiares e amigos em geral percebem mudanças no comportamento do paciente, nas suas atividades pessoais, contato social e desempenho no trabalho e/ou escola.

Os aspectos mais característicos da esquizofrenia são alucinações e delírios, transtornos de pensamento e fala, perturbação das emoções e do afecto, déficits cognitivos e avolição.

Os transtornos na forma de pensamento podem ser subdivididos em duas categorias: perturbação intrínseca do pensamento e transtorno na forma em que os pensamentos são expressos na linguagem e na fala. A linguagem e o discurso desordenados, descarrilamento, tangencialidade, neologismos, pobreza no conteúdo do discurso, incoerência, pressão da fala, fuga de ideias e fala retardada ou mutismo.

Os distúrbios do comportamento na esquizofrenia incluem comportamento grosseiramente desordenado e comportamento catatónico. Desde o começo, o comportamento catatónico foi descrito entre os aspectos característicos da esquizofrenia. A catatonia é definida como um conjunto de movimentos, posturas e acções complexas cujo denominador comum é a sua involuntariedade. Os fenómenos catatónicos incluem estupor, catalepsia, automatismo, maneirismos, estereotípias, posturas e caretas estranhas e fora de contexto, negativismo e ecopraxia.

A anedonia ou perda da capacidade de sentir prazer, foi proposta como a característica central ou cardinal da esquizofrenia. A anedonia física abrange a perda de prazeres como admirar a beleza do pôr-do-sol, comer, beber, cantar, ser massajado. A anedonia social abrange a perda de prazeres como estar com os amigos ou estar com outras pessoas. O embotamento afectivo foi considerado comum, mas não omnipresente, em pacientes com esquizofrenia, sendo também comum em pacientes depressivos.

Pacientes com esquizofrenia demonstram um déficit cognitivo generalizado, havendo uma tendência a um desempenho mais baixo do que controlos normais numa variedade de testes cognitivos. As pessoas que sofrem desta doença apresentam múltiplos déficits neuropsicológicos em testes de raciocínio conceitual complexo, velocidade psicomotora, memória de aprendizagem nova e incidental e habilidades motoras, sensoriais e perceptuais. As alterações cognitivas selectivas mais proeminentes na esquizofrenia incluem déficits de atenção, memória e resolução de problemas.

As causas da esquizofrenia são ainda desconhecidas. Porém, há consenso em atribuir a desorganização da personalidade, verificada na esquizofrenia, à interacção de variáveis culturais, psicológicas e biológicas, entre as quais se destacam as de natureza genética (Silva R. C., 2006).

Preparação

O actor ou cantor tem de estar preparado para responder a uma série de diferentes pressupostos ou propostas. É-lhe pedido que cante, mas também que fale e faça muitas outras coisas com a voz, e que repita isso todos os dias até ao final da sua carreira. Neste projecto estão presentes partes cantadas e faladas. O trabalho de voz de um actor tem, especificidades que o diferencia da do cantor. O cantor procura a uniformização do timbre, a “pureza” do som, o controlo do sopro vocal, enquanto o actor procura encontrar intenções, emoções, entoações em que a vocalidade se desenha no espaço cénico juntamente com o gesto e o movimento. Apesar de diferentes, o trabalho do cantor e do actor, na sua base, é semelhante porque ambos se baseiam num texto e procuraram através da sua vocalidade transmitir emoções e intenções que lhes são sugeridas pelo mesmo (Belo, 2011, p. 20).

Para além desta sua relação com o texto e com a palavra que, em si mesmo, constitui um mundo de possibilidades, a voz pode ser usada como um recurso expressivo e criativo bastante importante. Por exemplo para gerar ambientes sonoros: imitação de animais, imitação de sons produzidos pela natureza (como o mar, o vento, etc.), para gerar terror através de gritos, de respirações. Por isso o actor ou cantor tem de ter uma voz livre, mas ao mesmo tempo dominada e preparada para servir múltiplas e variadas propostas: a par de um aprimoramento e rigor técnicos tem de arriscar e procurar outros registos expressivos. Com esta consciência, poderá tirar partido dos efeitos que a sua voz produzirá em si e no espectador. A voz tem um efeito que passa muito para além das palavras ou das ideias que possam ser verbalizadas. Ao ser dita, a palavra ganha uma dimensão sonora que acrescenta às ideias do texto um discurso paralelo. Ao sair da boca a voz dá à palavra uma vida própria, dá-lhe corpo, a palavra passa a ser daquela voz, daquele timbre, daquela entoação, daquela emoção e respeitante ao contexto acústico daquela sala, bem como da relação que poderá ter relativamente ao lugar que ocupa nesse mesmo espaço. O volume, o timbre, a colocação, a articulação, o ritmo do débito do texto, as características vocais daquela pessoa, bem como o seu percurso, determinam o impacto sonoro que a voz terá no seu interlocutor. É evidente que, quando falamos da interpretação de uma obra, todos os outros elementos como o contexto da obra, a época, o assunto, a adaptação, a encenação, a interpretação, o cenário, a sala, e mesmo as referências, estados

de espírito e expectativas do observador, condicionam a recepção sonora da voz. Mas se isolarmos, tanto quanto possível, a voz da sua dimensão acústica e sonora, podemos observar que o espectador pode, ao ter contacto com ela, ser percorrido por sensações tão diversas como ser seduzido ou sentir repulsa, respeito, medo, aborrecimento. Não é nenhuma novidade que o som tem um grande impacto sobre o ouvinte e que lhe pode provocar emoções diversas e até alterações físicas. Há diversos factores que podem contribuir para potenciar esse efeito como o ambiente sonoro e acústico criado, a iluminação, bem como o conteúdo do que é referido, inserindo esses e outros factores na dimensão do tempo e do espaço. A forma como são distribuídos o tempo e o espaço terão certamente um efeito na recepção do som e, neste caso, da voz: de que lugar é emitida a voz? Que relação espacial desenvolve com o receptor? Em que tempo, com que ritmo(s)? Com efeito, a sua recepção depende da sucessão, ordem, tempo e local por que estão a ser emitidas as frases em relação a quem as recebe (Belo, 2011, pp. 21-22)

A noção de desenho sonoro é fundamental para um actor. Este refere-se especificamente ao desenho do som que poderemos definir em cada frase, ou melhor em cada entoação. O desenho sonoro é uma representação gráfica, mais ou menos rigorosa, que pode ajudar o actor a ter uma percepção das curvas sonoras das suas entoações. Ao ser dito, o texto que é emitido por aquela voz pode ser analisado de diversas formas. A procura da emoção, que leva à intenção, que, por sua vez, leva à entoação, é um trabalho complexo e interligado. A emoção é uma das ferramentas fundamentais do trabalho do actor. Gerá-la, controlá-la, mostrá-la e reproduzi-la fazem parte do seu trabalho. Na passagem de uma ou várias emoções através de um texto encontramos as intenções subjacentes às frases, e ao seu resultado sonoro podemos chamar entoação ou inflexão. Perante esta definição, pode surgir a confusão ou a dúvida sobre a diferença entre emoção e intenção. A emoção do actor, depois de trabalhada em conjunção com o texto, traduz-se nas variadas intenções em que o texto dito pode ser materializado. Mas uma emoção pode ser traduzida em diversas intenções. O termo intenção tem ele também um significado de propósito secreto e reservado, pelo que poderíamos hesitar entre estes dois termos.

A transposição ou metamorfoseamento vocal refere-se à modificação de colocação, ressoadores, registo e timbre que o intérprete opera para transformar a sua voz de modo a servir melhor a personagem, tornando-a mais nasal, gutural ou metálica (como mais comumente se costuma designar a voz com ressonâncias proeminentes na máscara facial). O processo de transposição passa por uma procura, no qual o actor experimenta o

que pode e quer encontrar. Ao colocar num outro ressoador (no nariz, na garganta, na máscara e outros) ou noutro registo (grave, agudo, médio), ou ao modificar a emissão vocal (pondo mais ou menos ar na emissão ou fazendo vibrato), encontra “uma voz” ou “diversas vozes” que vai utilizar na sua interpretação. A partir daí entra num processo de estabilização dessa voz: por um lado, tem de “registar” no seu corpo o local onde essa voz é produzida, por outro lado, tem de habituar os músculos da laringe a produzi-la, de forma a garantir que essa mudança vocal nunca o irá fazer enrouquecer durante a carreira do espectáculo. E este é um aspecto de elevada importância: a voz encontrada não pode só servir uma, mas antes várias representações e tem de dar ao actor conforto na emissão vocal, para que ele sinta a liberdade suficiente para transmitir as diversas emoções e intenções requeridas pela personagem. Esta nova voz nunca poderá ser só um efeito: tem de ter a capacidade de modular, no fundo, de ser a voz de alguém. Por isso, depois de estabilizada, a voz tem de servir o corpo, as emoções e as diferenças que essa personagem vai viver ao longo da peça ou da sua actuação (Belo, 2011, pp. 24-25).

Durante o processo da criação de personagem foi importante perceber e definir quem era o Rui, fazendo questões como “Quem é o Rui?” “Onde esteve?” “O que fez?” “Qual a sua história?” “Qual a sua relação com o mundo, com os outros e consigo?”. Com o estudo do libreto, improvisação, descoberta e composição da gestualidade esta personagem começou a ganhar uma identidade e daí toda uma narrativa e estrutura cénica e dramaturgica acabou por surgir de uma forma orgânica.

Quando uma peça ou obra possui apenas um intérprete (cantor ou actor) pode-se partir do princípio de que esta é um monólogo ou monodrama, como chamamos a esta obra. No Dicionário de Teatro, um monólogo é definido como “um discurso que a personagem faz para si mesma” e que “se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal”. Na narrativa que deste projecto existem momentos onde o Rui dialoga consigo mesmo e para alguém indefinido, as vozes dentro da sua cabeça, indefinição esta que surge naturalmente como resultado da marcação livre e orgânica do movimento do ator/personagem.

Não podemos ignorar o facto de, neste monólogo, existirem diálogos entre personagens. O Rui fala com o Primeira, a Vera e o Aquele, assim como também com outras “personagens não identificadas”, marcadas com um “?” no libreto. Todas estas personagens coexistem nesta narrativa, embora não estejam fisicamente presentes em

palco. Assim sendo, poderíamos classificar a narrativa como um monólogo com momentos dialógicos, dentro da mesma personagem (Rosário, 2017).

Discussão e principais resultados obtidos

A realização de um questionário a compositores portugueses revelou-se pertinente considerando as respostas que me foram dadas. Este questionário teve como função principal perceber qual a relação que estes músicos têm com a voz de contratenor e como a aplicariam nas suas peças.

Num segundo estágio desta investigação realizei um pequeno questionário aos três compositores e ao libretista da obra criada para este projecto, tendo sido o objectivo entender como foi o processo de composição destinada não só a uma voz de contratenor, mas sobretudo tratando-se de um contratenor em particular, a par da dimensão textual conferida pelo libretista.

Questionários a compositores nacionais acerca do papel da voz de contratenor em Portugal

Neste questionário foram obtidas 33 respostas de compositores portugueses com idades entre os 18 anos e mais de 65 anos. A maioria dos compositores que responderam ao questionário têm idades entre os 18 e os 25 anos, o que corresponde a 30,3% das respostas, seguindo-se a faixa etária dos 26 aos 35 anos (27,3%) e dos 56 aos 65 anos (15,2%). As faixas etárias menos representadas foram as dos 36 aos 45 anos (12,1%), dos 46 aos 55 anos (9,1%) e dos que têm idade superior a 65 anos (6,1%). Relativamente ao sexo dos inquiridos, 84,8% são do sexo masculino, enquanto que 15,2% pertencem ao sexo feminino. Os compositores que responderam são provenientes de regiões diferentes de Portugal, sendo a área geográfica mais representada a de Lisboa (36,4%), seguindo-se o Porto (15,2%), Braga (12,1%), Aveiro (6,1%), Évora (6,1%), Açores (3%), Faro (3%), Leiria (3%), Madeira (3%), Setúbal (3%), Santarém (3%), Vila Real (3%) e Viana do Castelo (3%).

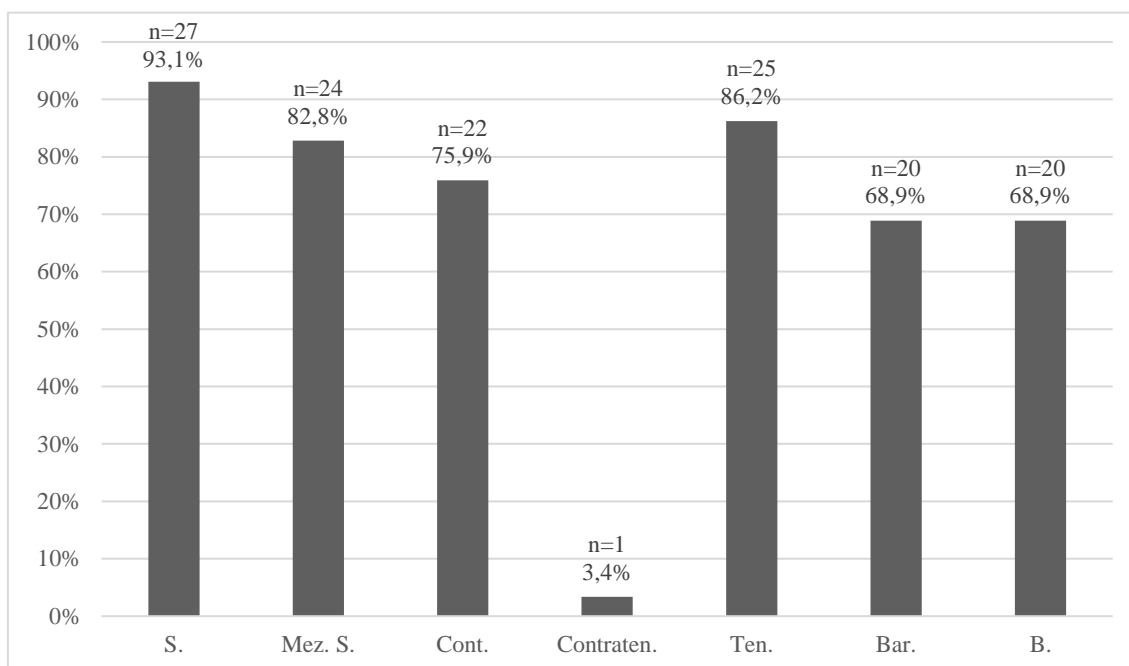


Gráfico 1 – Tipos de vozes incluídas nas suas composições.²

Destes 33 compositores, 4 não compõem para voz (12,1%) e 29 fazem-no, o que corresponde a 87,9% do total dos inquiridos. Destes 87,9%, a voz para que mais escrevem é a de soprano (93,1%), seguindo-se a de tenor (86,2%), mezzo-soprano (82,8%), contralto (75,9%), barítono (68,9%) e baixo (68,9%). Apenas um destes compositores escreveu para contratenor, correspondendo a 3,4% de todos os compositores participantes neste questionário que compõem para voz.

² Percentagem das respostas escolhidas.

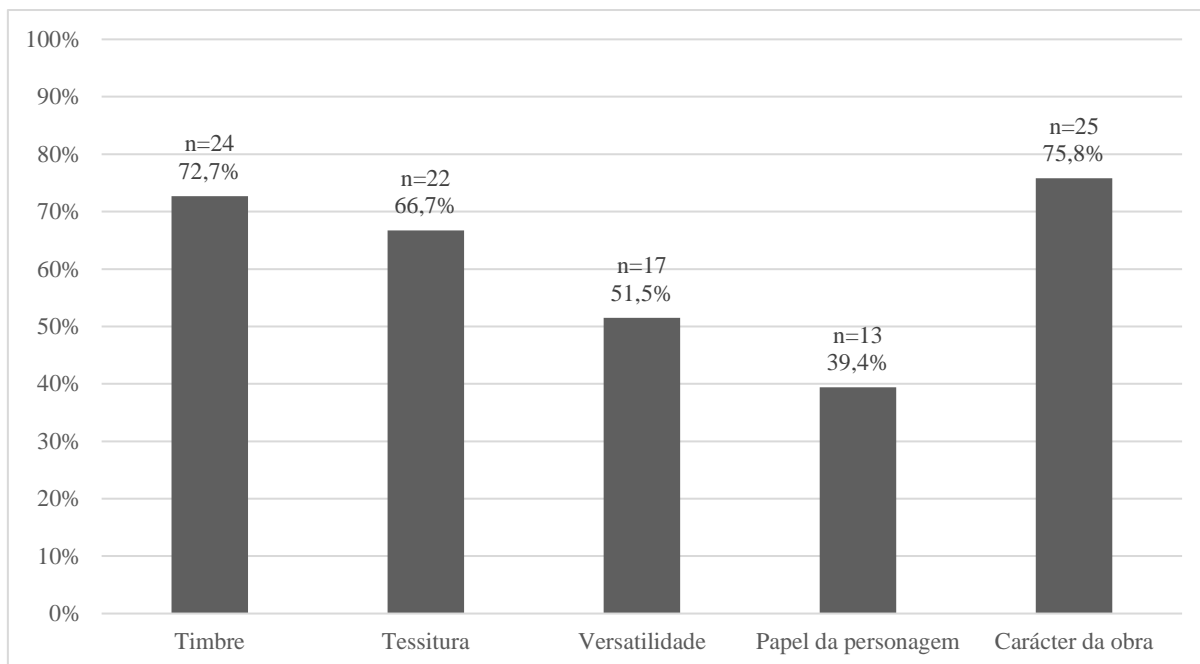


Gráfico 2 – Critérios utilizados na escolha de uma voz para compor.³

Quando questionados sobre os critérios pelos quais seleccionam o tipo de voz a utilizar nas suas composições, o timbre e o carácter da obra são os que mais pesam na sua decisão (72,7% e 75,8%, respectivamente), tendo a tessitura (66,7%) também um grande peso nesta selecção e, embora em menor escala, a versatilidade da voz (51,5%) e o papel da personagem (39,4%). Quatro compositores acrescentaram que, para seleccionar uma voz para as suas obras, consideram ainda a voz e a instrumentação disponíveis, a capacidade de técnicas extendidas e as competências artísticas do intérprete, afirmando também que sendo a voz o instrumento mais complexo de todos, com características tão específicas em cada ser humano, há muitos mais critérios para além destes, apesar de os acima referidos serem os mais relevantes.

³ Percentagem das respostas escolhidas.

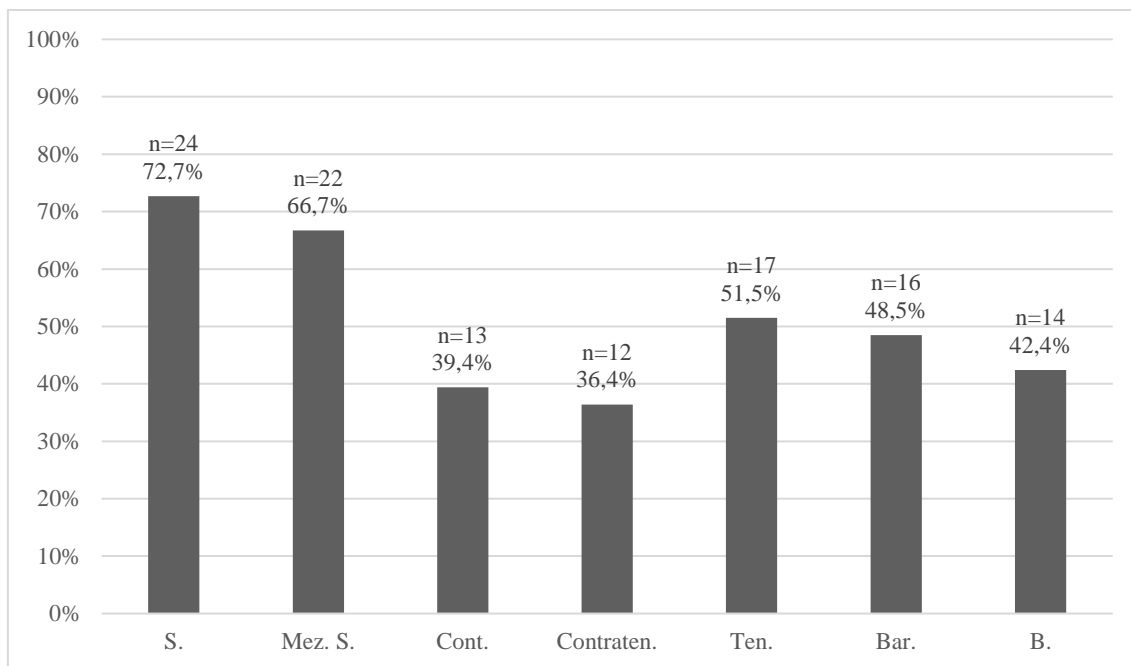


Gráfico 3 – Vozes consideradas mais fáceis/acessíveis para compor.⁴

Quando questionados para que voz consideram ser mais fácil e/ou acessível escrever, a voz de soprano é a mais escolhida (72,7%), seguindo-se a de mezzo-soprano (66,7%) e a de tenor (51,5%), sendo a de contratenor a menos fácil e/ou acessível (36,4%), seguindo-se a voz de contralto (39,4%).

Respostas	Percentagens
Versatilidade, timbre, registo, flexibilidade.	24,24%
Maior familiaridade com a voz, voz para a qual melhor domina a escrita, voz que se assemelha com o registo vocal do compositor.	21,21%
Outras razões.	54,54%

Tabela 1 – Razões apresentadas pelos compositores pela facilidade/acessibilidade de escrever para um determinado tipo de voz.

Explicando o porquê da escolha destas vozes, 24,4% dos inquiridos justificaram que escrevem para determinadas vozes pela versatilidade, timbre, registo e flexibilidade que acreditam que essas vozes possuem, sendo as vozes de soprano e mezzo-soprano as mais escolhidas neste campo; 18,8% justificam a sua resposta dizendo que têm um grau de familiaridade superior com as vozes que seleccionaram, dizendo que é a que melhor

⁴ Percentagem das respostas escolhidas.

dominam e que são vozes que se assemelham com o seu próprio registo vocal; por último, 57,57% respondeu que escolheram determinados tipos de voz porque:

- conhecem os cantores para que escrevem
- porque são as vozes para as quais lhes foi encomendado compor
- porque há mais repertório a explorar
- porque uma voz tendo mais repertório se torna mais fácil e acessível para compor
- porque não consideram que nenhuma voz é mais fácil ou acessível que outra pois tudo depende do que se pretende com a obra, que todas têm o seu próprio grau de dificuldade e que só com a prática da escrita vocal é que vem a facilidade e acessibilidade para a escrita para um certo tipo de voz

Na questão “Já escreveu alguma obra para contratador?”, 97% dos compositores respondeu que não, justificando que:

- uma obra para contratador nunca lhes foi pedida ou encomendada
- nunca houve oportunidade ou ocasião para o fazer
- que pela falta de contratadores disponíveis no meio académico não é a primeira opção em obras para colocar em prática de imediato
- nunca sentiram o impulso ou iniciativa para escrever para contratador
- consideram uma voz demasiado relacionada com a música antiga e não querem ter essa associação presente nas suas peças
- há pouca manifestação pela parte dos cantores
- os agrupamentos corais mais típicos para que compõem não têm esta voz
- não existem muitas oportunidades para trabalhar directamente com o cantor porque é uma voz menos usual

- que nunca surgiu a oportunidade, mas que considera uma voz com um timbre magnífico para a qual pretende escrever num futuro próximo

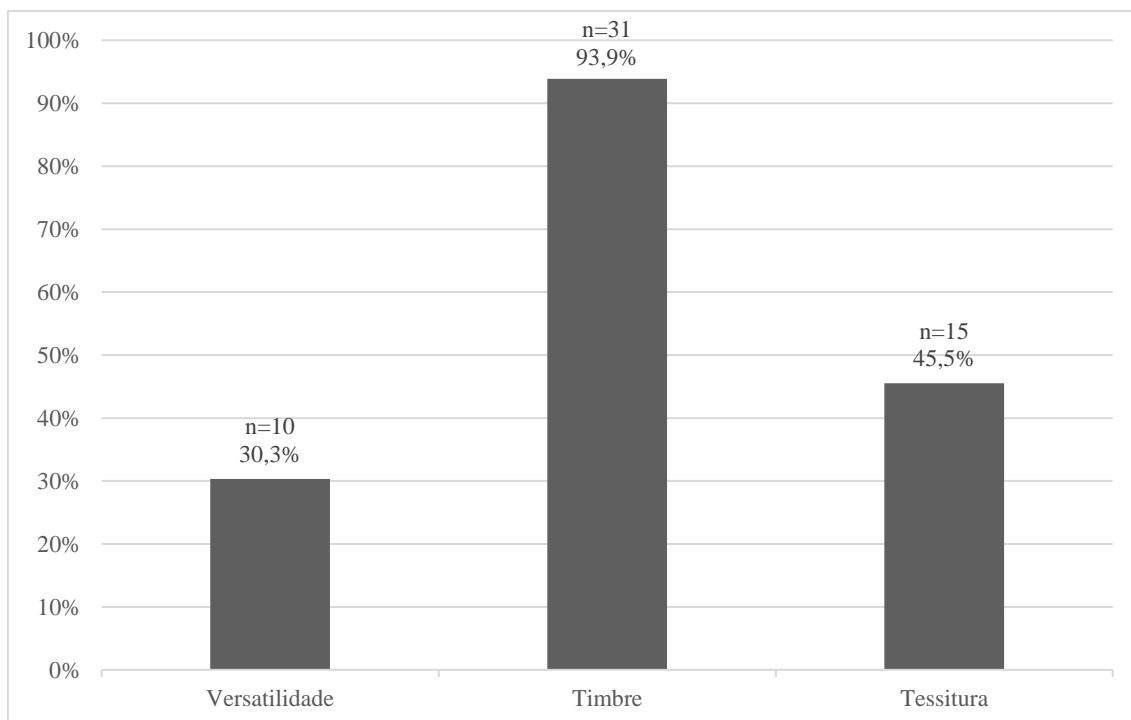


Gráfico 4 –Aspectos pertinentes da voz de contratenor.⁵

Quando questionados, 93,9% dos compositores consideram que o aspecto mais pertinente da voz de contratenor é o timbre, seguindo-se a tessitura (45,5%) e a versatilidade da voz (30,3%), tendo um compositor respondido ainda que é também pertinente a personagem ou alter-ego artístico que esta voz pode adquirir.

Quando questionados se consideram que a voz de contratenor é pouco utilizada em Portugal, 87,9% dos inquiridos respondeu que sim e 12,1% que não, dizendo que:

- há poucos contratenores e convites para escrever para eles
- que é uma voz com pouca tradição em Portugal
- que há pouca motivação pela parte dos cantores

⁵ Percentagem das respostas escolhidas.

- que desconhecem o panorama do contratenor em Portugal
- que é uma voz que é esquecida pelos compositores
- que há falta de repertório, que o repertório para contratenor é demasiado específico a determinados contextos e que a falta de contratenores levará às obras não serem realizadas

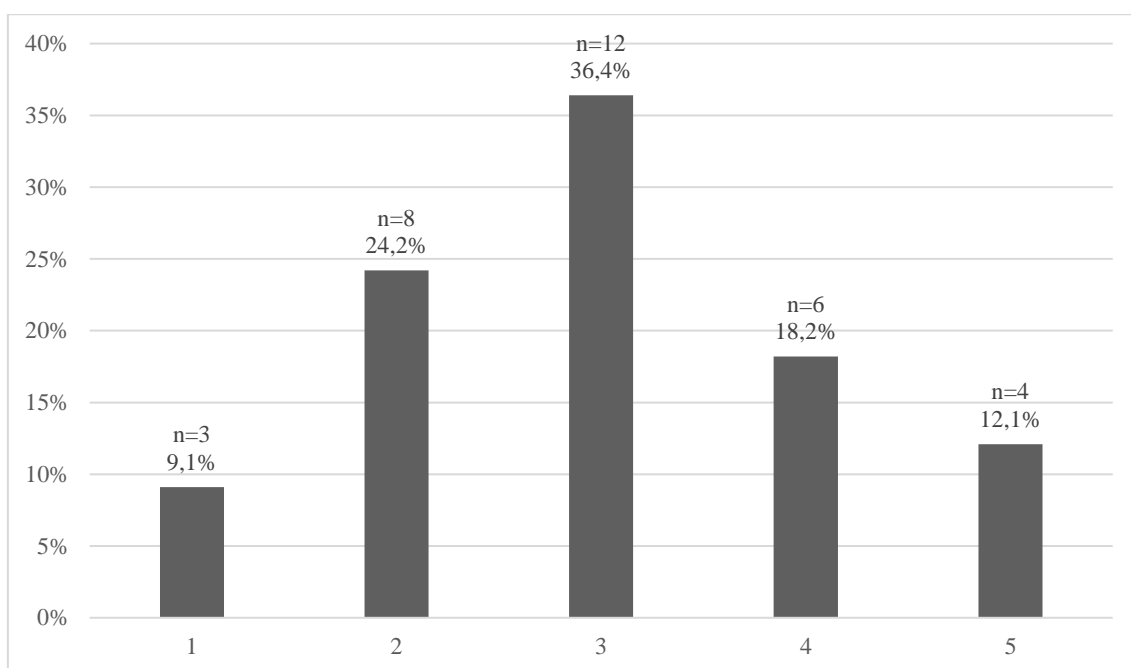


Gráfico 5 – Grau de conhecimento da voz de contratenor.⁶

Acerca do grau de conhecimento que os compositores têm acerca da voz de contratenor, foi-lhes pedido que, numa escala de 1 a 5, demonstrassem o nível de conhecimento que possuem desta voz. No nível 3, o nível médio desta escala, temos 36,4% das respostas, a maior percentagem nesta escala, seguindo-se o nível 2 (24,2%) e o nível 4 (18,2%), sendo os menos escolhidos o nível 5 (12,1%) e o nível 1 (9,1%).

⁶ Percentagem das respostas escolhidas, sendo o nível 1 “Não conheço” e o nível 5 “Conheço muito bem”.

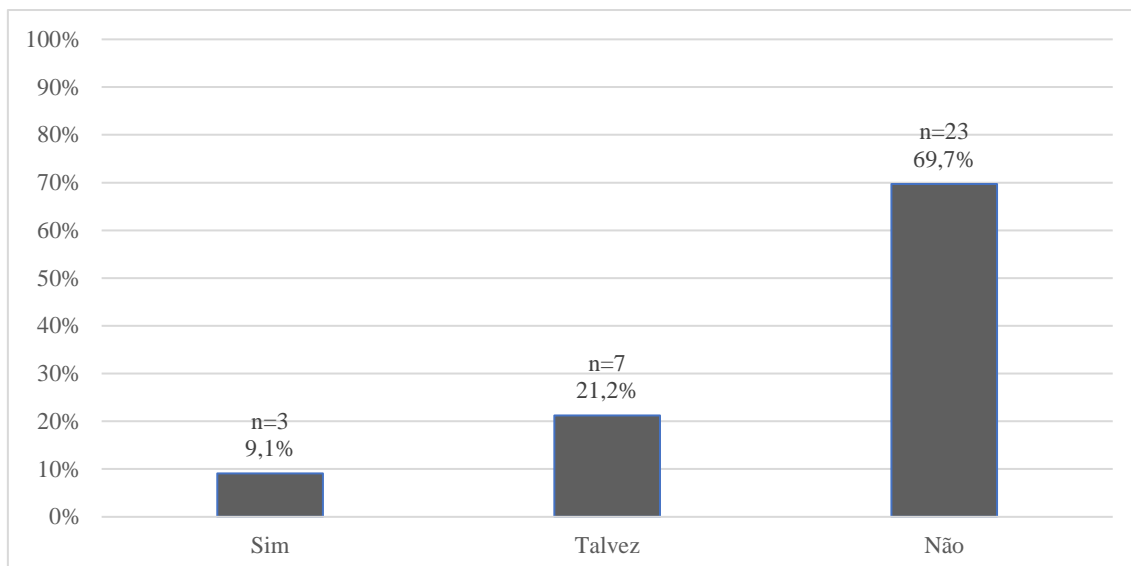


Gráfico 6 – Associação à limitação do contratenor na interpretação da música antiga.⁷

Acerca da associação que o contratenor tem com a música antiga, foi perguntado aos compositores se consideram se esta voz está limitada ao repertório relativo à música antiga, sendo o não a resposta mais escolhida, correspondendo a 69,7% das respostas, tendo 21,2% respondido talvez e 9,1% que sim.

Resposta	Justificação	Porcentagem
Sim	<ul style="list-style-type: none"> • Não houve justificação de quem respondeu “sim”. 	0%
Talvez	<ul style="list-style-type: none"> • “Questão de tradição no ensino”. • “Não conheço repertório para contratenor”. • “Há repertório moderno, mas pouco executado”. • Está associado à música antiga, mas pode ser utilizado num contexto contemporâneo. 	12,12%
Não	<ul style="list-style-type: none"> • “É uma voz como outra qualquer...” • Aí é o seu expoente máximo, mas vozes não têm datas. • O timbre é único, com grande potencial expressivo e de exploração de novas técnicas. • Não há razão para esta associação e cada vez mais há mais repertório contemporâneo para esta voz. 	42,42%

Tabela 2 – Justificações apresentadas à associação do contratenor à música antiga.

⁷ Percentagem das respostas escolhidas.

Apesar de quem respondeu sim não ter explicado porque escolheu essa resposta, quem respondeu talvez diz:

- que não conhece muito repertório para contratenor
- que esse é o repertório habitual do contratenor
- que se trata de uma “questão de “tradição” no ensino (escolas e conservatórios)”
- que “existe repertório moderno para contratenor que não é muito executado”
- que apesar de associado à música antiga, nada impede o contratenor “de ser utilizado num contexto contemporâneo, como tem vindo a acontecer com muitos instrumentos da música antiga, como o cravo, a flauta de bisel e a viola da gamba”.

Os compositores que responderam “não” explicam:

- que as “vozes não têm datas”
- que “não há razão para esta associação”
- que “como qualquer outro instrumento pode ser adaptado a diferentes contextos, desde que se tenha em conta as suas características”
- que é “uma voz tão habilitada como qualquer outra, tendo possibilidades ínfimas” [isto é, que tem imensas possibilidades]
- que “cada vez mais se compõe para instrumentos menos comuns”
- que “esse é o repertório mais conhecido, mas que se espera muitas obras actuais para esta voz”
- que “é uma voz com grande potencial expressivo e de exploração de novas técnicas”

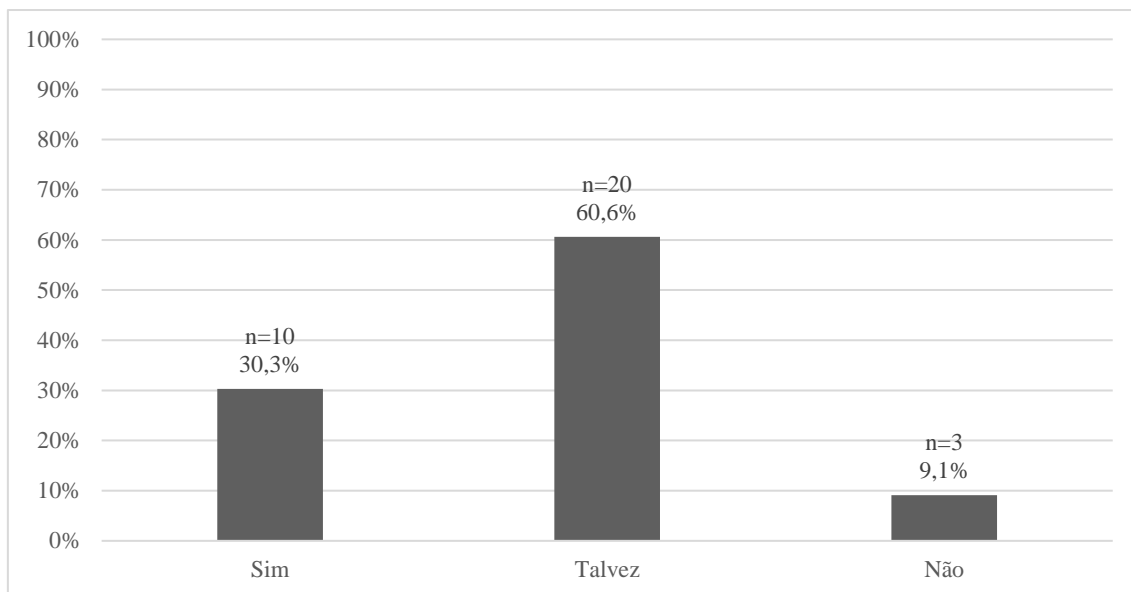


Gráfico 7 – Consideração à interpretação de uma obra originalmente escrita para soprano, mezzo-soprano ou contralto por um contratenor.⁸

Por último, foi perguntado aos compositores se concordam que um contratenor, de acordo com a sua tessitura, possa interpretar uma obra dos séc. XX ou XXI que tenha sido originalmente escrita para soprano, mezzo-soprano ou contralto, à qual responderam maioritariamente talvez, correspondendo a 60,6% das respostas, tendo 30,3% respondido que sim e 9,1% que não.

Resposta	Justificação	Percentagem
Sim	<ul style="list-style-type: none"> • Um cruzamento interessante, mas deve ser realizado com cautela para não desprestigiar a voz. 	12,12%
Talvez	<ul style="list-style-type: none"> • Depende do contexto e da escrita, devendo ter atenção às particularidades da voz de contratenor. 	36,36%
Não	<ul style="list-style-type: none"> • Não houve justificação de quem respondeu “não”. 	0%

Tabela 3 – Justificações apresentadas à interpretabilidade de uma peça originalmente escrita para soprano, mezzo-soprano ou contralto por um contratenor.

Os compositores que responderam talvez dizem:

⁸ Percentagens das respostas escolhidas.

- que depende da obra, do cantor, da intenção do compositor
- que é possível mas que se deve ter em atenção as características da voz
- que se trata de uma questão de interesse ou vontade do cantor ou de inteligência musical
- que o resultado será necessariamente diferente mas que não há qualquer entrave à sua adaptação e que tudo depende da escrita do compositor

Quem respondeu sim justificou-se dizendo:

- que para soprano talvez não se deva fazer mas que para as restantes vozes até acha bastante interessante
- que os homens têm grande registo de falsete
- que é totalmente a favor desses cruzamentos musicais, quanto mais não seja pelo facto de poder dar outra alma a essa música, além do facto de ser necessário interpretar outras épocas e estilos de forma a evoluir esteticamente como músico
- que não há dúvida, embora se deva ter cuidado com o texto do poema para não desprestigiar a voz

Não houve uma justificação pelos compositores que responderam “não” a esta pergunta.

Questionário aos compositores e libretista da obra do projecto

1 – Quando teve acesso ao libreto da obra, e considerando que seria para um intérprete específico, qual foi o ponto de partida para o seu processo composicional e quais as escolhas que tomou para o mesmo processo?

PF: O libreto ficou pronto no início de Janeiro de 2017 e foi nessa altura que tive acesso a ele. Foi também por volta dessa altura que ficou decidido quais actos do libreto iriam ficar a cargo de cada um dos três compositores envolvidos, tendo eu ficado com o primeiro.

Depois de ler o libreto ficou claro na minha cabeça que bastante perto do início iria haver uma secção de carácter arioso na única passagem do libreto que tinha sido escrita em forma de verso. Possivelmente essa terá sido a primeira escolha que fiz, ainda antes de começar a pensar em como a música que ia escrever iria soar. Tendo em conta que ia escrever para um contratenor, e que o personagem principal da peça possui um distúrbio de múltipla personalidade, também ficou claro que iria querer explorar a voz do Rui dentro do seu registo de falsete, “natural”, voz cantada e voz falada. Para isto fui assistir a alguns ensaios do Rui para ter uma percepção mais clara da voz dele.

Após esta primeira fase de reflexão, escrevi a peça tendo em conta estes pontos que referi acima, mas o processo passou a ser mais focado no material musical que ia utilizar.

MD: Tomei como ponto de partida para o processo composicional desta obra o conflito interior presente ao longo da obra: uma identidade que se divide em várias cada uma com a sua agenda. Foi criado um criptograma para a personagem original *Rui*, do qual derivam outros para as diversas identidades interiores, e que é usado como motivo dramático ao longo da obra. Naturalmente, após esta escolha inicial, havia que focar o processo no andamento a ser trabalhado (II-Vera), pelo que o passo seguinte foi a construção de gestos específicos para cada personagem (*Vera* e personificação do stress) focados no registo do intérprete e nas características do mesmo. O processo composicional desenvolve-se posteriormente numa lógica modal sempre focada na utilização da retórica como ferramenta para transmitir os diversos momentos da acção, onde a orquestração está sempre subordinada à voz que é conduzida de acordo com as características dos registos do intérprete.

DCF: Após a análise do libreto, verificou-se a necessidade absoluta de o reestruturar internamente - criando secções intra-textuais -, de modo a que se conseguisse estabelecer alguma afinidade artística e estética entre a minha música e o libreto apresentado. Deste modo, a partir das secções criadas (10 secções textuais), construiu-se um novo paradigma composicional baseado em princípios de base aleatória e indeterminada, ainda que com uma componente controlada pelo compositor. Assim, em detrimento da solidez artística e estilística, optou-se por subvalorizar alguns parâmetros musicais, tais como ritmo e duração.

2- De acordo com a parte do libreto para que compôs, o que pretende transmitir com a sua obra?

PF: Acho que é seguro dizer que pretendo transmitir através da minha linguagem musical pessoal a narrativa que foi escrita pelo Nuno Cruz, explorando as diversas personalidades da “Multidão” que estão presentes no primeiro acto e o conflito interno que o “Rui” está a passar. Também, devido a esta história se passar toda na mente do protagonista, quis também transmitir através da música um carácter íntimo à obra, mas também dar a ilusão de que esta história possivelmente se pode tratar de um sonho de que o “Rui” eventualmente poderá vir a acordar.

MD: O segundo momento do libreto foca-se no diálogo entre a personificação do stress de *Rui* e a instabilidade que este provoca, e *Vera* que se apresenta como uma personagem ativa e muito segura. O objectivo pretendido foi o de explorar este conflito entre a instabilidade e a confiança, construindo gradualmente um clímax para ser resolvido na melodia final sugerida no libreto. A personagem feminina *Vera* deve apresentar-se como uma exaltação de si mesma, por um lado muito confiante na verdade que defende, por outro lado claramente demente.

DCF: Corresponder e correlacionar a música com os conceitos de transtorno dissociativo de identidade e transtorno de personalidade borderline.

3 – Como enquadrou a voz deste intérprete na criação da(s) personagem(ns) do libreto?

PF: Embora a minha ideia inicial fosse usar um tipo distinto de registo vocal para cada um dos “personagens” do libreto, tornando a variação entre estes no decorrer da peça possivelmente mais clara, acabei por deixar que essa variação de registos fosse mais

intuitiva e apenas se baseasse na voz cantada (em falsete) e voz falada (em registo “natural”). Ainda assim deixei algumas sugestões de entoação para a voz falada na partitura, tal como elas se encontram nas didascálias do libreto.

MD: Este foi certamente o maior desafio. Se o facto de ser uma personagem feminina facilitou o desenvolver de ideias no registo de contratenor, a existência de duas personagens distintas cantadas pelo mesmo intérprete sequencialmente criou diversos obstáculos. A ideia inicial de criar gestos característicos para cada personagem esteve sempre ligada às possibilidades da voz do intérprete, muitas vezes moldando gestos de um primeiro esboço até ao seu resultado final por questões ligadas a timbres e registos. Ao longo da preparação de cada uma das personagens o ponto principal foi sempre procurar que a personagem encaixasse na voz e não a voz na personagem.

DCF: No que concerne à voz do intérprete (contra-tenor), a maior preocupação foi sempre o enquadramento devido da sua “cor”, potenciando a sua integração e enraizamento no “todo” musical.

4 – Como descreveria o processo de escrever para um intérprete específico, comparando-o com o processo de escrever para um tipo de voz?

PF: O acto de escrever para uma voz específica tem a vantagem de se poder saber exactamente quais são as capacidades vocais da pessoa para quem se está a escrever. Isso estimula a exploração das várias facetas da voz dessa pessoa. Se houver a possibilidade de se poder verificar com o intérprete se as escolhas que estou a tomar no acto da composição são eficazes, então o processo ainda é mais estimulante. Embora seja possível escrever música vocal de grande qualidade para um tipo de voz (soprano, tenor, alto, etc.), o lado humano inerente ao processo acima descrito não estará tão presente. Na minha opinião, isto pode levar a que se “jogue pelo seguro” e não se explore tanto os limites da voz para poder tornar a peça mais “universal” ao tipo de voz a que se está a escrever, o que em si também é uma vantagem.

MD: Escrever para um tipo de voz é de certa forma como aplicar um modelo. Sabe-se que tem determinado registo, sabe-se que tem determinados timbres, sabe-se que é necessário cumprir determinadas regras para que funcione. Dito isto, escrever para o intérprete em causa poderia enquadrar-se perfeitamente neste conceito, não fosse o facto de ser imperativo aprofundar muito mais o detalhe do que se sabe sobre a voz específica

daquele cantor. Tomando como ponto de partida o modelo “voz X”, o conhecimento da voz específica do intérprete para que se está a escrever irá moldar os limites e detalhes de cada gesto que é construído pensando nas características específicas daquela voz e não na generalidade das vozes daquele género. Assim, a escrita para um intérprete específico é no meu ver muito mais desafiante por levar o compositor a procurar como explorar cada característica do intérprete em questão e, por isso mesmo, mais gratificante.

DCF: O trabalho composicional de proximidade, permitindo a implementação e observação de experiências e a execução de vários exercícios com o intérprete, potencia sempre um processo criativo mais profícuo e mais autêntico. Assim, no âmbito deste projecto, foi fundamental dirigir o processo composicional para um intérprete específico, conhecendo-o previamente e tendo oportunidade de levar a cabo algumas experiências com o mesmo. Permitiu-nos, deste modo, ter em consideração a voz e idiossincrasias singulares do intérprete e compor de acordo com as mesmas.

1 – Quando lhe foi feito o convite para escrever um libreto para o projecto do Rui Vieira, e depois de ouvir a sua voz, que ideias lhe surgiram e que influência teve a audição da sua voz antes do processo criativo?

NC: A inspiração para o libreto propriamente dito veio do desafio lançado para escrever para um único intérprete e três compositores. Ainda assim, ouvir a voz do Rui antes de começar a desenvolver o texto ajudou a entender quão diferentes as várias vozes poderiam ser, depois de conhecer o espectro vocal do intérprete. Dito de outra forma, ouvir a voz do Rui, e conhecer os seus limites, ajudou a delinear os limites das vozes e personalidades das várias personagens que ele teria de interpretar.

2 – O que considerou mais interessante de trabalhar com uma voz como a do Rui?

NC: Ora, não sendo um compositor, não consigo falar da voz do Rui como uma matéria-prima, já que o trabalho de escrita, podendo considerar ritmos e ser pensada para ser “musicada”, continua a resultar apenas em texto, sem significado musical. O comentário que acho justo fazer seria sobre a novidade de trabalhar apenas para uma voz, e tentar encontrar na de Rui todas as outras que viria a escrever. Tanto em espectro como na riqueza dos timbres senti haver espaço para a Multidão, e foi enriquecedor conceber o drama para apenas uma pessoa.

Conclusões

Com a realização deste projecto e a investigação a ele adjacente, pode concluir-se que a voz de contratenor teve o seu apogeu no período barroco, juntamente com os *castrati*, sofrendo um declínio abrupto no séc. XIX em detrimento das vozes “naturais”, ressurgindo em meados do séc. XX. Em Portugal, o ressurgimento desta voz não foi tão evidente como noutros países e, com o questionário realizado a compositores portugueses, torna-se claro que o contratenor é uma voz pouco conhecida com a qual tiveram pouco ou nenhum contacto, muitas vezes negligenciada no ensino de canto em Portugal. No entanto, começa a haver uma abertura ao conhecimento desta voz com a qual gostariam de trabalhar. O propósito desta investigação foi averiguar a razão pela falta de escrita para a voz de contratenor em Portugal e os frutos da mesma foram, de certa forma, divergentes.

Com o questionário pude obter respostas directamente dos compositores, permitindo-me descodificar a sua percepção deste fenómeno. Segundo estas respostas, a escassa escrita para a voz de contratenor deve-se ao facto de esta ser considerada uma voz com pouca tradição em Portugal, tanto performativa como no ensino do canto. Aliada a esta razão, a falta do culto por esta voz resulta num pequeno número de contratenores em Portugal, na resultante falta de conhecimento desta voz a nível físico e musical (a maior parte dos compositores refere que apenas conhece mais ou menos bem a voz de contratenor), e ao acesso limitado a estes cantores, consequentemente levando os compositores a não escreverem para contratenor pois as suas obras seriam pouco propícias a serem interpretadas. A pouca manifestação da escrita para esta voz deve-se também à associação que esta tem com a música antiga, uma ligação que os compositores não querem presente em determinadas obras. Apesar destes pontos, os compositores acreditam que a voz de contratenor é uma voz com imenso potencial, diferente dos restantes tipos de voz, demonstrando interesse de sua parte em escrever para ela, mas devido à falta de recursos, nomeadamente cantores, esse interesse acaba por desvanecer.

Apesar de estes dados responderem à pergunta de investigação, outros levantaram ainda mais questões. O facto de os compositores não escreverem regularmente (não acharem fácil e/ou acessível) para a voz de contralto levanta também a questão de que a falta de escrita para contratenor se deva ao registo (tessitura) que a ele está associado, a de contralto. A tessitura desta voz é média-grave, assemelhando-se ao registo de tenor,

embora este difere-se pelo timbre e pelo brilho que possui no registo agudo. Este registo agudo brilhante do tenor sobrepõe-se ao registo grave pouco brilhante da voz de contralto, o que talvez levará a uma escrita mais predominante para tenor. A voz de mezzo-soprano possui também um registo grave, embora não tão enraizado como na de contralto, mas também tem um registo agudo que a de contralto não tem, o que a torna mais versátil e comum na escrita dos compositores quando comparada com a de contralto. Uma outra questão levantada por este questionário foi a razão pela qual esta voz tem pouca tradição em Portugal, apesar de ser uma voz com uma tradição considerável até ao séc. XIX, baseando-me na bibliografia analisada. Com o culto das vozes “naturais” que surgiu no séc. XVIII, a voz de contratenor começou a ser considerada falsa pois utiliza o registo de falsete. Talvez devido a esta associação, os professores de canto não a consideram uma voz passível de trabalho, aliando-se também a isto uma falta de conhecimento pela voz, tornando-a mais difícil de ser estudada.

Com a oportunidade de trabalhar com compositores que escreveram uma obra especificamente para a minha voz, pude averiguar na minha interpretação que esta tornou-se mais orgânica do que uma outra obra que tivesse sido escrita para um contratenor generalizado, devido ao contacto prévio entre o cantor e os compositores aquando a escrita deste projecto.

Os questionários aos compositores e ao libretista são bastante esclarecedores quanto à escrita utilizada por eles para esta obra. Todos trabalharam de uma forma independente, ou seja, cada um escreveu a sua parte individualmente, sem haver compromissos entre eles, dependendo do que cada um tinha escrito (com a excepção do libretista que foi o primeiro a ter a sua parte pronta, para os compositores poderem escrever sobre o libreto). Este método de trabalho pode ter as suas vantagens e desvantagens; por um lado, o facto de não haver um fio condutor na escrita musical da totalidade da obra pode criar a ideia de não se tratar de uma obra conjunta, mas sim três partes que nada têm em comum com as outras; por outro lado, uma escrita diferente para cada parte, independente, cria uma atmosfera que penso possa ser essencial para esta obra, a de haver várias personalidades dentro da mente de uma pessoa que não se dão necessariamente bem umas com as outras mas que se complementam. Desta forma, cada uma das personalidades principais de Rui têm um carácter diferente entre elas não apenas pelas suas personalidades, mas também são caracterizadas por um estilo composicional diferente, o que a meu ver enriquece a obra. No entanto, apesar de não haver contacto entre os compositores aquando a

composição desta obra, todos eles pensaram de uma forma semelhante em relação à abordagem tomada em relação à voz, de contratenor. Inicialmente, estava pensado compor para a voz nos registos natural e falsete, dependendo da personagem, mas como diz o Pedro Finisterra na sua resposta, acharam melhor não fazê-lo porque seria “forçar” o carácter da personagem a uma voz e por sua vez seria mais interessante realizar o inverso. O Nuno Cruz escreveu um libreto em que várias personagens partilham a mesma voz, inspirado pela voz de contratenor que tem não só a possibilidade de cantar em falsete (dependendo da situação também no registo natural) mas também a de falar no registo natural, nascendo assim as várias personalidades dentro de uma só pessoa. Os compositores viram esta oportunidade como benéfica pois puderam escrever para a minha voz, especificamente, adequando o meu timbre e alcance vocal às personagens que escreveram. Assim, todos os compositores escreveram as suas partes pensando na voz de uma pessoa em particular, levando-a ao máximo do seu potencial, criando personagens distintas moldadas por desenhos melódicos e harmónicos, não pela qualidade tímbrica da voz.

No decorrer da preparação para este projecto, um dos compositores portugueses que responderam ao questionário realizado contactou-me pedindo informações sobre papéis para contratenor em ópera contemporânea, pois encontra-se interessado neste tema, revelando ainda que de momento está a escrever uma peça para contratenor e clarinete que será estreada brevemente em França. Espero que esta investigação possa de alguma forma sensibilizar ainda mais compositores para esta voz que é ainda pouco explorada no meio contemporâneo e que suscite novas investigações e interpretações musicais relacionadas com a voz de contratenor, principalmente em Portugal.

Bibliografia

- Agustin, K. (2011). Os Castrati: Reflexões sobre o início de uma prática vocal. *Encontros de Investigação em Performance*. Universidade de Aveiro.
- Agustin, K. (n.d.). *Reflexão Histórica sobre os Castrati: Origem Ibérica (séc. XV-XVI)*. Universidade de Aveiro (Portugal), Universidade Federal Fluminense (Brasil).
- Aronson, J. (1995). A Pragmatic View of Thematic Analysis. *The Qualitative Report*, 2(1), 1-3.
- Belo, S. (2011). A Voz na Criação Cénica - Reflexões sobre a vocalidade do actor. *European Review of Artistic Studies*, Vol. 2(1), pp. 17-44.
- Boni, V., & Quaresma, S. J. (2005). Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Em Tese*, Vol. 2 N°1, 68-80.
- Breda, S. (2012). The Paradox of the Castrato. *Young Historians Conference*. Portland State University.
- Camati, A. S. (2008). Da adaptação à intermedialidade: Sonho de uma noite de verão em fantasia homoerótica. *Todas as Letras- Revista de Língua e Literatura*, 10, n°2, 70-76.
- Carvalho, M. V. (2011). Macdonalização da comunicação e arte como fast-food: sobre a recepção de "Das Märchen". (G. C. Alda Correia, Ed.) *A Arte da Cultura (Homenagem a Ivete Centeno)*.
- Cathcart, R. V. (2001). Do Di Petto: "Covering" the Castrato. The English Counter Tenor and the Teachings of Manuel Garcia II. (A. Rose, & K. Adams, Eds.) *The Phenomenon of Singing International Symposium III, Volume 3*, pp. 51-59.
- Cruz, T. L., Gama, A. C., & Eliana, H. M. (2004). Análise da extensão e tessitura vocal do contratenor. *Revista CEFAC*, 6, n°4, 423-428.
- Feldman, M., & Piperno, M. (n.d.). *Moreschi and Fellini: Delineating the Vernacular Castrato in Post-Unification Italy*. University of Chicago.
- Fraser, M. T., & Gondim, S. M. (2004). *Da fala do outro ao texto negociado: Discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa*. Universidade Federal da Bahia.
- Fugate, B. K. (2016). The Contemporary Countertenor in Context: Vocal Production, Gender/Sexuality, and Reception. Boston University, Graduate School of Arts and Science.
- Fuss, A., Nieman, A., & Sadeghpour, M. (n.d.). *En Travesti: The Operatic Mezzo-Soprano as Leading Man*. University of Wisconsin, Eau-Claire.
- Koutsiaris, E. A., Alamanis, C., Eftychiadis, A., & Zerva, A. (2014). Castrati singers: surgery for religion and art. *Italian Journal of Anatomy and Embryology*, Vol. 112, N°2, 106-110.

- Matošec, M. (2008). *"Female Voices in Male Bodies": Castrati, Onnagata, and the Performance of Gender through Ambiguous Bodies and Vocal Acts*. Faculty of Humanities, Utrecht University.
- May, J. M. (2014). *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*. University of Connecticut Graduate School.
- Nelson, T. (2013). Upskirting the Past: Cross-Dressing Divas and Their Impact on LGBTQ Rigths. *The National Conference On Undergraduate Research*, (pp. 153-158). Appalachian State University.
- Neuman, W. L. (2006). *Social Resarch Methods: Qualitative and Quantitative Approaches* (Sixth ed.). University of Wisconsin at Whitewater: Omegatype Typography, Inc.
- O'Regan, N. (2013). *The Counter-reformation and Music*. University of Edinburgh: Ashgate Publishing.
- Parrott, A. (2015). Falsetto beliefs: the 'countertenor' cross-examined. (O. U. Press, Ed.) *Early Music, Vol. XLIII, N°1*, 79-110.
- Phillips, A. (1999). *Rossini's Reform: The controversy surrounding the use of embellishment*. University of Tasmania.
- Pilotti, K. (2009). *The Road to Bel-Canto: On my re-training to Chiaroscuro* . Academy of Music, Örebro University, Sweden .
- Punch, K. F. (2003). *Survey Research: The Basics*. Londres, Reino Unido: Sage Publications.
- Rosário, M. R. (2017). *O Papel do Encenador no Processo de Cocriação de um Espetáculo*. Escola de Artes - Universidade de Évora, Departamento de Artes Cénicas, Évora.
- Sadie, S., & Grove, G. (2001-02). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 5). Oxford, England: Ed, Stanley Sadie, Macmillon Publishers Limited.
- Silva, G., & Baker, T. (1922, Janeiro). The Beginnings of the Art of "Bel Canto": Remarks on the Critical History of Singing. *The Musical Quarterly, Vol. 8, N°1*, 53-68.
- Silva, R. C. (2006). Esquizofrenia: Uma Revisão. *Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP, Vol. 17(N°4)*, pp. 263-285.
- Silva, V. A. (2012). "Ney Matogrosso - performance na canção midiática", *Linguagem e identidades da música Contemporânea*.
- Sowle, J. (2006). *The Castrato Sacrifice: Was it justified?* University of North Texas.
- Terrigno, L. (2013). Recording Reviews. *Nineteenth-Century Music Review, 10*, 365-367.
- Wang, Q. (2015). Research on Male Dan in Chinese Peking Opera and Castrato in Italian., (pp. 64-68). Shaoguan University, China.

Anexos

Lista de obras de compositores contemporâneos escritas especificamente para a voz de contratenor:

Philip Glass (1937-) Reino Unido	<ul style="list-style-type: none">• Ópera em três actos “Akhnaten” (1983): Papel de Akhnaten• Ópera em 10 cenas “Galileo Galilei”(2002): Papel de Cardeal 1, Inquisidor e Oráculo do Outono”
Harrison Birtwistle (1934-) Reino Unido	<ul style="list-style-type: none">• Ópera num acto “The Last Supper”(1999) - Papel de James e Little James• Ópera em dois actos “The Minotaur”(2008) - Papel de Sacerdotisa das Cobras, 4º Inocente e 5º Inocente
Decebal Grigorutse (1968-) Rússia	<ul style="list-style-type: none">• Ópera de câmara “O-Ren”: Papel de Vidente, Voz dos Bastidores e Prólogo
Alfred Schnittke (1934-1998) Rússia	<ul style="list-style-type: none">• Ópera em três actos com prólogo e epílogo “Historia von D. Johann Fausten”(1995): Papel de Mefistófeles
Peter Eötvös (1944-) Roménia	<ul style="list-style-type: none">• Ópera em duas partes “Angels in America” (2004): Papel de Belize, Mr. Lies, A Mulher de Bronx e o Anjo Africano• Ópera em três actos “Trois Soeurs” (1998): Papel de Irina, Masha, Olga e Natasha

Györgi Ligeti (1923-2006) Roménia	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera em dois actos “Le Grand Macabre”(1977): Papel de Príncipe Go-Go
Zhou Long (1953-) China	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera em quatro partes “Madame White Snake” (2010): Papel de Xiao Qing
Ichiro Nodaira (1953-) Japão	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera “La Madrugada” (2005): Papel de Azul o Hermafrodita
Salvatore Sciarrino (1947-) Itália	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera “La Porta della Legge” (2010): Papel de Homem 2 • Ópera “Luci Mie Traditrici”(1998): Papel de Hospedeiro
Marco Stroppa (1959-) Itália	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera “Re Orso”(2012): Papel de Re Orso
Somtow Papinian Sucharitkul (1952-) Tailândia	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera em cinco actos “Ayodhya”(2006): Papel de Ganesha
Jan Müller-Wieland (1966-) Alemanha	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera em seis cenas “Das Märchen der Nacht”(2000): Papel de Morte
Johannes Kalitzke (1959-)	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera em quatro actos “Die Besessenen”: Papel de Príncipe Holszanski

Alemanha	
Hans Werner Henze (1926-2012)	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera em nove cenas “L’Upupa und der Triumph der Sohnesliebe”(2003): Papel de Adschib
Alemanha	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera em dois actos “Phoedra”(2007): Papel de Artemisa
Hans-Jürgen von Bose (1953-)	<ul style="list-style-type: none"> • “Der Ausflug ins Gebirge” (2005) para contratenor e piano • “Kafka-Zyklus” (2006) para contratenor e violoncelo • “Lamento und Dithyrambus” (2006) para contratenor, teclas, piano e sino
Hans-Jürgen von Bose Alemanha	
Paweł Mykietyn (1971-)	<ul style="list-style-type: none"> • “Sonety Szekspira” (2000) para soprano masculino e piano
Polónia	
Ari Ben-Shabetai (1954-)	<ul style="list-style-type: none"> • Ópera de câmara “Aya no Tsuzumi” (2004): Papel de Princesa Japonesa
Israel	
Marc-André Dalbavie (1961-)	<ul style="list-style-type: none"> • “Sonnets sur un poème de Louise Labé” (2008) para contratenor e orquestra
França	
Marco Rosano (1964-)	<ul style="list-style-type: none"> • “Stabat Mater” (2004) para contratenor, violino, viola, violoncelo e órgão
Itália	

<p>Iraida Yusupova (1962-)</p> <p>Turquemenistão</p>	<ul style="list-style-type: none"> • “Dies Irae” (2001) para contratenor, baixo profundo e ensemble de solistas • “Posledniy son Pyorsella” para dois contratenores, coro e orquestra
<p>Giya Kancheli (1935-)</p> <p>Geórgia</p>	<ul style="list-style-type: none"> • “And farewell goes out sighing...” (1999) cantata para violino, contratenor e orquestra sinfónica • “Diplipito” (1997) cantata para violoncelo, contratenor e orquestra de câmara