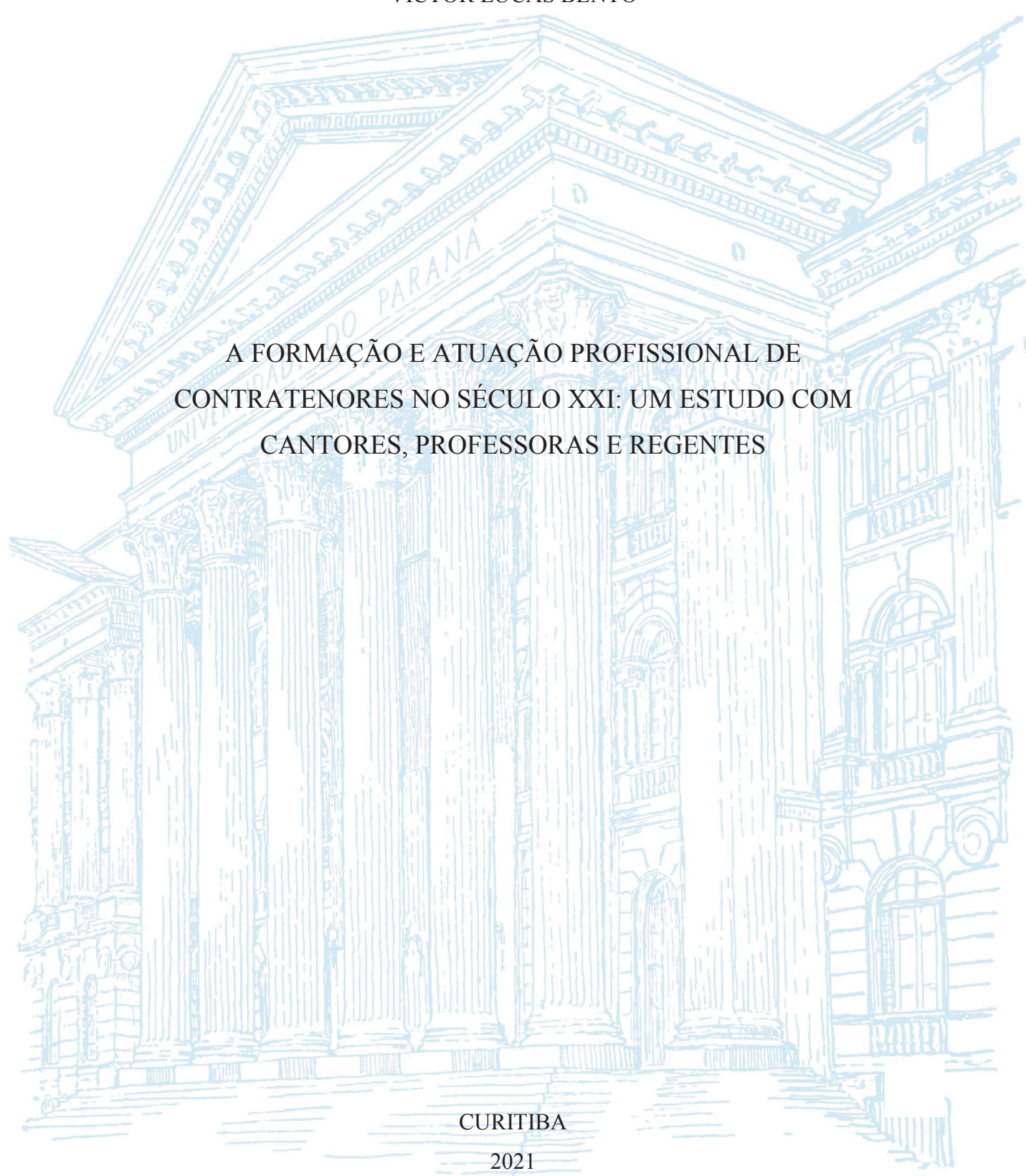


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VICTOR LUCAS BENTO



A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DE  
CONTRATENORES NO SÉCULO XXI: UM ESTUDO COM  
CANTORES, PROFESSORAS E REGENTES

CURITIBA

2021

VICTOR LUCAS BENTO

A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DE  
CONTRATENORES NO SÉCULO XXI: UM ESTUDO COM  
CANTORES, PROFESSORAS E REGENTES

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Maria Marques Chueke.

CURITIBA

2021

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Bento, Victor Lucas

A formação e a atuação profissional de contratadores no século XXI: um estudo com cantores, professoras e regentes. / Victor Lucas Bento. – Curitiba, 2021.

105 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dra. Zélia Marques Chueke.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Contratadores. 2. Canto – Ensino e estudo. 3. Pedagogia vocal. 4. Voz - Fisiologia. 5. Música – Performance. I. Título.

CDD 781.6



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **VICTOR LUCAS BENTO** intitulada: **A formação e atuação profissional de contratenores no século XXI: um estudo com cantores, professoras e regentes**, sob orientação da Profa. Dra. ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Maio de 2021.

Assinatura Eletrônica

01/06/2021 17:29:07.0

ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

31/05/2021 11:04:10.0

ISAAC FELIX CHUEKE

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

31/05/2021 09:40:07.0

MARY CAROLYN MCDAVIT

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

---

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 94251

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 94251

## AGRADECIMENTOS

A Deus por sua infinita misericórdia.

A minha família – Patricia, Marcos e Guilherme – pelo apoio incondicional em todos os momentos. Não há palavras para descrever o quão grato sou por compartilhar minha existência com vocês.

Ao meu amigo/irmão do coração Flávio Veloso, por todo o suporte na vida e na realização deste trabalho. Seu companheirismo teve papel fundamental em toda minha trajetória, seja ele apenas ao tomar um café jogando papo fora, quanto nas adversidades que a vida nos impõe. Obrigado por tudo, amigo!

A minha querida amiga Flávia de Andrade, pela amizade desde a primeira semana de aula no DeArtes.

Ao meu profe Thiago Montero, por todo o amparo e dedicação. Muito obrigado por mudar a minha vida ao aceitar aquele menino novinho como seu aluno. Serei eternamente grato!

Ao “Grupinho do Mal”: Pietro, Luisa, Luluzinha, Karol, Yoran, Clara e Eduardo por estarem presentes em todos os momentos. Amo todos!

Aos amigos que a arte vocal me presenteou: Dani, Letícia, Rubens, Bertô, Alex, Sidney, Maico, Cláudio e Marcia.

A Universidade Federal do Paraná, ao DeArtes e a todos os seus funcionários por me acolherem desde a graduação até o mestrado. Viva a universidade pública brasileira!

A minha orientadora Profa. Dra. Zélia Maria Marques Chueke, por toda condução e paciência durante todo o meu processo.

Aos participantes desta pesquisa, por compartilharem suas vivências e colaborarem com a pesquisa em música no Brasil.

Aos professores da banca Prof. Dr. Isaac Chueke e Profa. Dra. Carol McDavit, pelas contribuições valiosíssimas.

A CAPES, pelo apoio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho.

A todos os meus professores, pelos ensinamentos que garantiram uma formação musical e humana completa. Muito obrigado!

A todos aqueles que não foram citados, mas que fizeram parte da minha trajetória. Não dá para contar o número de pessoas maravilhosas que encontrei ao longo do caminho.

*“So long as the human spirit thrives on  
this planet, music in some living form  
will accompany and sustain it”*

Aaron Copland

## RESUMO

No presente estudo buscou-se acessar o percurso entre a formação e a atuação profissional dos contratenores. As especificidades históricas, técnicas e de repertório justificam este trabalho que investiga como se deu a inserção dos contratenores no mercado musical. A consulta à literatura especializada visou acessar aspectos técnico-interpretativos do ensino de técnica e de repertório de canto sob a perspectiva da pedagogia, da fisiologia vocal e da *performance* musical. Os procedimentos metodológicos consistiram na coleta de dados por meio de entrevistas cujos resultados foram analisados qualitativamente e categorizados tematicamente em (1) práticas vocais em grupo; (2) ensino do canto; (3) repertório; (4) técnica; (5) diferentes abordagens no trabalho com contratenores; (6) mudança de atitude. A realidade específica emergente deste trabalho de pesquisa foi a trajetória entre a formação de contratenores e sua inserção no cenário musical internacional.

**Palavras-chave:** Contratenores; Pedagogia Vocal; Fisiologia Vocal; Mundo do Trabalho.

## **ABSTRACT**

Specific issues regarding history, technique and repertoire justify our initiative to explore professional parcours of countertenors. Literature review envisaged accessing technical and interpretation aspects of voice teaching as well as those concerning repertoire, from voice pedagogical and physiological standpoints towards musical performance. The chosen methodology consisted in data collection by means of interviews; thematic categorization of the qualitative analysis of the results included: (1) vocal ensemble practice; (2) voice teaching; (3) repertoire; (4) technique; (5) working with different approaches by countertenors; (6) change in attitude. The specific reality which emerged from this research work was countertenors' academic background and insertion in the international musical market.

Keywords: Countertenors; Vocal Pedagogy; Vocal Physiology; Musical Market.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – ETAPAS DA ANÁLISE DE CONTEÚDO	15
FIGURA 2 – SISTEMA RESPIRATÓRIO	22
FIGURA 3 – TRATO VOCAL	23
FIGURA 4 – EXEMPLO DE VOCALISE	50
FIGURA 5 – EXEMPLO DE VOCALISE	50

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – QUESTÕES NORTEADORAS DA PESQUISA	14
TABELA 2 – TIPOS DE RESPIRAÇÃO	26
TABELA 3 - REPERTÓRIO ESCRITO PARA <i>CASTRATI</i>	31
TABELA 4 – REPERTÓRIO ESCRITO PARA CONTRATENORES	32
TABELA 5 – REPERTÓRIO ESCRITO ORIGINALMENTE PARA MULHERES	34
TABELA 6 – REPERTÓRIO DE MÚSICA DE CÂMARA COM OUTRAS FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS	35
TABELA 7 – REPERTÓRIO DE ORATÓRIO	36

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO E METODOLOGIA</b>	10
1.1	Participantes da pesquisa	12
1.2	Entrevista enquanto recurso de coleta de dados	13
1.3	Procedimento de análise	15
<b>2</b>	<b>A VOZ DO CONTRATENOR</b>	16
2.1	Alfred Deller (1912 – 1979)	17
<b>3</b>	<b>ENSINO DO CANTO, ASPECTOS TÉCNICOS: UMA REVISÃO DA LITERATURA</b>	20
3.1	O papel do professor	20
3.2	Conceitos Importantes	21
3.2.1	A respiração	24
3.2.2	Ressonância e formação vocálica	27
3.3	Repertório	30
3.3.1	Repertório – Ópera	30
3.3.2	Repertório – Canções	34
3.3.3	Repertório – Oratório e Cantata	36
<b>4</b>	<b>APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS</b>	37
4.1	Contratenores	37
4.1.1	As práticas vocais em grupo	37
4.1.2	O ensino do canto	40
4.1.3	Repertório	43
4.1.4	Técnica	48
4.2	Professoras de Canto e Regentes	54
4.2.1	Diferentes abordagens no trabalho com contratenores	54
4.2.2	Questões técnicas e qualidades vocais	57
4.2.3	Repertório	59
4.2.4	Mudança de atitude	63
<b>5</b>	<b>REFLEXÕES SOBRE A ANÁLISE DOS DADOS</b>	69
5.1	As práticas vocais em grupo	69
5.2	Ensino do canto	70
5.3	Repertório	71
5.4	Questões técnicas	72

5.5	Mudança de atitude: perspectivas futuras .....	73
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	75
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	77
	<b>ANEXO 1 - Entrevistas</b> .....	81
	<b>ANEXO 2 - Autorizações para utilização de texto de entrevistas</b> .....	98

## 1 INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

A origem da palavra *contratenor* remonta ao período em que as partes cantadas em peças vocais eram divididas em: *Tenor* (a voz mais grave), *Contratenor*, *Motetus e Triplum* (a voz mais aguda). Hodgson (1965, p. 216) mostra como estes termos foram se modificando, adotando variações tais como *contratenor bassus* (sendo a voz mais grave) e *contratenor altus* (esta, acima da voz do tenor), até chegarmos à classificação do final do século XV e começo do século XVI: *Bassus, Tenor, Altus e Cantus*, sendo Alto (ou *Altus*) a voz masculina acima do tenor. O termo *contratenor* (ou *countertenor*) continuou a ser usado ao longo dos séculos até ser adotado definitivamente no princípio do século XX.

Para fins de definição, a classificação *contratenor* refere-se à voz masculina que canta na região de contralto, mezzo soprano e soprano utilizando falsete reforçado; tal prática é atingida com o aumento da pressão respiratória e, como resultado, há um som sem ar e com *vibrato*, como indica Thosensen (2011, p.13). Segundo Sadie (1994, p. 87), esta proposta emergiu particularmente na Inglaterra e seu uso justificou-se pela substituição de figuras femininas por masculinas para a prática vocal em conjunto no contexto religioso.

Em termos históricos a consolidação da figura do *contratenor*, sobretudo enquanto solista, deu-se na primeira metade do século XX, graças principalmente à ascendente notoriedade adquirida pelo *contratenor* inglês Alfred Deller (1912-1979) no cenário musical europeu<sup>1</sup>. Entre as obras constantes no repertório executado por Deller no início de sua carreira, destacam-se aquelas dos períodos da Renascença e Barroco – como sublinha Wright (1959, p. 593) – bem como, posteriormente, obras compostas originalmente para *castrati* adaptadas para voz de *contratenor*. Estabeleceu-se assim, uma valorização deste tipo de voz para o repertório dos dois períodos citados, que se estende aos papéis masculinos de outros períodos interpretados convencionalmente por mezzo sopranos. O fato é que, a partir das propostas de Alfred Deller, alguns compositores se dispuseram a escrever para a voz de *contratenor*, notadamente Benjamin Britten (1913-1976), Gerald Barry (1952) e Harrison Birtwistle (1934)<sup>2</sup>.

As especificidades históricas que envolvem este tipo de voz e a atuação dos *contratenores* no mercado musical justificam a escolha deste objeto de estudo, particularmente

---

<sup>1</sup> A trajetória profissional de Alfred Deller foi tema de meu trabalho de conclusão de curso de graduação: BENTO, V. L. **Aspectos da contribuição trazida por Alfred Deller (1912-1979) para a atuação dos contratenores na cena musical do século XX**. Monografia – Departamento de Artes Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

<sup>2</sup> Mais exemplos de compositores que escreveram especificamente para voz de *contratenor* na seção “Repertório”.

devido a falta de continuidade na prática solística destes profissionais na história da música dificultando a consolidação de uma escola de canto voltada para essa voz:

Devido à falta de material bibliográfico especializado - a não ser aquele utilizado para a contextualização das especificidades da voz - a metodologia que se impôs, a partir do próprio objeto, foi o recurso de entrevistas. Foi acessado desta forma o posicionamento de contratenores que fizeram carreira no século XX, quanto ao caminho percorrido entre a formação musical e a atuação no mercado profissional. Com base na experiência de professores de canto e regentes, dispostos a compartilhar suas vivências, o resultado aqui apresentado revela uma parte do cenário musical da atualidade ainda pouco explorado, esperando que outros trabalhos venham se juntar a este.

No que concerne a formação de contratenores, há uma considerável escassez de literatura e sistematização de conhecimentos, sobretudo no contexto brasileiro. Desse modo, considerando os desafios enfrentados pelos contratenores, a presente pesquisa visa contribuir com um panorama emergente da formação vocal e musical específica desses *performers*. Pretende-se também fomentar novas investigações neste campo específico na área da *performance* musical, esperando que as considerações possíveis a partir deste estudo possibilitem o desenvolvimento de estratégias no campo investigativo e prático.

É sabido que a formação musical dos músicos/cantores dá-se prioritariamente por meio do ensino individual, seja a nível institucional ou particular. Esta conduta remete aos moldes tradicionais do ensino de música, herdados das práticas pedagógicas dos conservatórios do século XIX. Neste sentido, Fonterrada (2008, p. 81) ressalta que “na época do individualismo e do virtuosismo, as escolas de música privilegiavam a formação do instrumentista virtuose e corroborava a tendência ao individualismo, ainda hoje presente na formação de grande parte dos músicos”.

Na formação individual, no que tange os aspectos técnicos, a voz do contratenor é marcada, entre outros elementos, pelo uso do falsete. Segundo Cruz, Gama e Hanayama (2004, p. 423): “o falsete é caracterizado pelo relaxamento do músculo vocal e por uma hiperatividade do músculo cricotireoideo com conseqüente estiramento do ligamento vocal, deixando apenas as margens das pregas vocais livres para vibrar”. Assim, incorpora-se a tessitura desta voz o uso do falsete, favorecendo a utilização de regiões mais agudas, justificando assim a relação da voz do contratenor com as vozes de contralto, mezzo soprano e soprano. Sob uma perspectiva empírica, pode-se considerar que no campo formativo os aspectos técnicos subjacentes à voz do contratenor são muitas vezes marcados por equívocos de natureza fisiológica, técnica,

estética e histórica. Justifica-se, deste modo, a inclusão de reflexões sobre este aspecto na investigação da formação de contratenores.

Conforme antecipado, para assegurar um olhar teórico que subsidie as discussões em torno das problemáticas apontadas neste estudo, a fundamentação teórica proposta parte de uma contextualização histórica da voz do contratenor e um levantamento sobre o ensino de canto, trazendo um panorama das especificidades técnicas e de cada uma das escolas nacionais de canto (italiana, alemã, francesa e inglesa).

Para realização desta investigação, o método utilizado é constituído de procedimentos de coleta de dados (por meio de entrevistas) e análise qualitativa dos mesmos (categorização temática). Este tipo de análise implicou reflexões/inferências no olhar para uma realidade específica, a saber, a trajetória formativa de contratenores do cenário brasileiro e internacional.

Participaram do processo de coleta de dados desta pesquisa dois contratenores, duas professoras de canto e dois regentes com vasta experiência profissional e artística em seus respectivos contextos. A escolha destes artistas, regentes e professores como colaboradores nesta pesquisa deu-se pela significativa inserção artístico-profissional no mercado atual, por sua disponibilidade e interesse em contribuir.

### **1.1 Participantes da Pesquisa**

Contratenor inglês Michael Chance, atua no *Royal Academy of Music*, em Londres (Inglaterra). Possui vasta experiência na área, com notória produção artística de projeção mundial e significativas contribuições no âmbito do ensino de canto.

Paulo Mestre, contratenor curitibano que atua artisticamente há aproximadamente 40 anos. Realizou concertos no cenário nacional e internacional, com destaque a atuação solística.

Professora inglesa Sophie Daneman estudou na Guildhall School of Music and Drama em Londres, onde foi aluna de Johanna Peters. Desenvolveu uma carreira na música antiga, tornando-se particularmente conhecida por seu trabalho com William Christie e Les Arts Florissants na França. Se apresentou com os regentes Christopher Hogwood, Robert King, Gérard Lesne, Jean-Claude Malgoire, Sir Neville Marriner, Philip Neville Marriner, Philippe Herreweghe, Harry Christophers e Paul Daniel.

Denise Sartori é cantora e professora graduada em canto na Escola de Música e Belas Artes do Paraná na classe de Neyde Thomas e mestre pela Royal Northern College of Music na classe de Neil Howlett. Vencedora de vários concursos, foi a única brasileira a participar do Gala Concert, em 1992, no Philadelphia Opera Theatre, evento promovido pelo tenor Pavarotti.

Em 1995, na Inglaterra, obteve a primeira colocação no concurso Alice and Bert Shawcross, e recebeu o Prêmio Ricordi de Ópera por sua atuação em *Phaedra*, obra de Benjamin Britten.

O regente inglês Nicholas Bannan iniciou seus estudos musicais como coralista na Catedral de Cantenbury. Estudou na Universidade de Cambridge, onde se especializou em estudos vocais e composição. Prolífico compositor, ganhou o Prêmio Fribourg de Música Sacra em 1986, escreveu para os quartetos Grieg e Allegri, para o Ensemble de Cordas da Guildhall e para o coro masculino da Catedral Saint Paul. Foi regente dos grupos Esterhazy Singers e Chamber Orchestra, especializados na música de Haydn com instrumentos históricos. Dirigiu grupos de música nova, trabalhando com projetos de música eletroacústica e, ganhando a bolsa Winston Churchil, viajou pelos EUA treinando regentes de coro e professores de canto.

Nascido em Curitiba, Ricardo Bernardes é regente e musicólogo e desde cedo revelou a sua paixão pela música antiga e, especificamente, a vontade de divulgar o patrimônio musical luso-brasileiro. Procurou desde sempre misturar a direção musical com a investigação acadêmica, como forma de aprofundar os repertórios que tem apresentado em concerto, tendo em sua formação inicial, nomes como Dinko Fabris e Harry Cowl. Fundou o Americantiga Ensemble, grupo que é regente e diretor artístico desde 1995 e com o qual se tem dedicado nestes últimos 23 anos à execução e gravação do repertório Ibero-americano dos séculos XVII a XIX, com especial ênfase na música vocal, em que se especializou. Desde então, Ricardo Bernardes tem passado grande parte do seu percurso artístico dos dois lados do Atlântico, realizando inúmeros apresentações no Brasil, Estados Unidos da América e Argentina, bem como em Portugal, onde vive desde 2010.

## **1.2 Entrevistas enquanto recurso de coleta de dados**

Segundo Fontana e Frey (*apud* MEIRINHOS e OSÓRIO, 2010, p. 62), “entrevistar é uma das formas mais comuns e poderosas de tentar compreender outros seres humanos”. A utilização de entrevistas qualitativas – aquelas subjetivistas, nas quais a quantificação de dados não representa uma pretensão analítica – pode oferecer informações para o entendimento da relação entre os indivíduos e a sua situação (ou o fenômeno objeto de investigação, neste caso, a formação e atuação de contratenores). As entrevistas, enquanto instrumentos de coleta de dados, possibilitam compreender as concepções, crenças, valores, comportamentos e motivações de indivíduos em contextos e situações específicas (BAUER e GASKELL, 2002). Kaufmann (*apud* CHUEKE, 2014, p. 4) explica que “aquele que fala não se limita a fornecer informações: em seu engajamento, ele aciona um trabalho sobre si mesmo, para construir uma

unidade identitária diante do entrevistador, num nível de dificuldade e de precisão que extrapola de longe o que se faz ordinariamente”.

Para este trabalho, a escolha de entrevistas semiestruturadas visou “privilegiar o discurso do interlocutor de forma mais livre, mas sem perder o direcionamento temático”, como apontam Ferigato e Freire (2015, p. 116). Estes autores elucidam que entrevistas desta natureza são amplamente utilizadas em contextos investigativo-musicais, sendo úteis na compreensão das representações que os “*performers* fazem sobre sua prática, a partir do momento que são instigados a construir um discurso descritivo sobre seu processo individual no contexto proposto”. Na condição de “semiestruturadas”, estas entrevistas foram realizadas a partir de um roteiro pré-estabelecido pelo pesquisador/entrevistador (ver tabela a seguir). Durante as interrogações, novas perguntas foram realizadas, fruto das considerações apresentadas pelos entrevistados.

TABELA 1 – QUESTÕES NORTEADORAS DAS ENTREVISTAS

<b>Questões norteadoras para as entrevistas semiestruturadas (contratenores):</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sobre a sua história, como se descobriu contratenor e com quem estudou.</li> <li>2. Qual o repertório de estudo e quais exercícios praticou.</li> <li>3. Sobre mudança de repertório conforme a idade.</li> <li>4. Pensamentos sobre as qualidades vocais de um contratenor e o repertório adequado.</li> <li>5. Como foi a aceitação de seu trabalho (baseado no seu contexto).</li> <li>6. Reflexões sobre ensinar.</li> </ol>
<b>Questões norteadoras para as entrevistas semiestruturadas (professoras):</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sobre sua história como cantora e como professora.</li> <li>2. Já cantou com contratenores? Teve alunos contratenores?</li> <li>3. Existem exercícios que são indicados/específicos para contratenores?</li> <li>4. Repertório para contratenor.</li> <li>5. Mudança de atitude dos contratenores do século XX para cá.</li> </ol>
<b>Questões norteadoras para as entrevistas semiestruturadas (regentes):</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sobre sua história como músico e regente.</li> <li>2. Sua experiência com a voz do contratenor.</li> <li>3. Sente alguma diferença trabalhando com contratenores?</li> </ol>

4. Quais as qualidades vocais esperadas de um contratenor do século XXI?
5. Qual repertório o contratenor deve fazer?

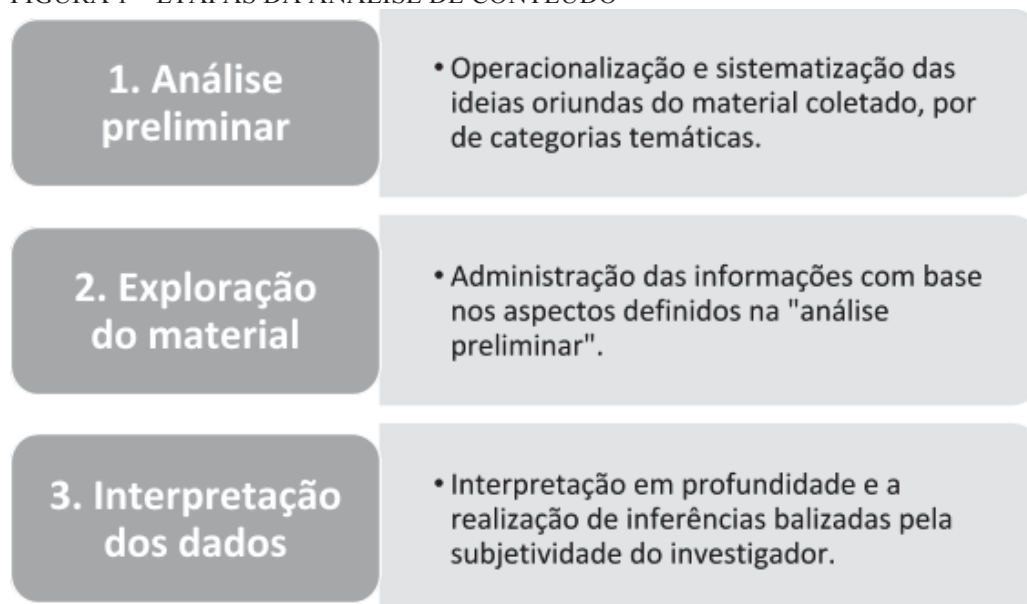
FONTE: O autor (2021)

Todas as entrevistas foram realizadas conforme a disponibilidade dos colaboradores. As entrevistas com contratenores duraram, em média, 30 minutos. Com as professoras, 25 minutos. As entrevistas com os regentes duraram, em média, 40 minutos. A seleção e organização dos dados foram realizadas a partir dos áudios em MP3 das entrevistas, sendo estes áudios parte do acervo pessoal do autor. Nas citações das entrevistas, o leitor terá acesso a página dos anexos onde encontrará a transcrição e tradução dos relatos dos participantes.

### 1.3 Procedimento de análise

Dentre os muitos procedimentos de análise de dados qualitativos, para esta pesquisa selecionamos a análise de conteúdo, sob a perspectiva de Laurence Bardin (2011). Para esta autora, a análise de conteúdo é “um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando a obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens” (p. 47). O modelo de análise de conteúdo é estruturado a partir de três etapas (ver figura a seguir).

FIGURA 1 – ETAPAS DA ANÁLISE DE CONTEÚDO



FONTE: O autor (2021).

## 2 A VOZ DO CONTRATENOR: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Demarco (2002, p. 175) relata que a voz do contratenor foi utilizada nas igrejas inglesas como uma prática recorrente uma vez que mulheres eram proibidas de cantar nos coros, estes, formados majoritariamente por: meninos de vozes agudas que cantavam a linha superior da obra, meninos de vozes mais graves e contratenores a voz intermediária e tenores e baixos completando o quarteto vocal.

Já no período da renascença é possível notar uma organização das vozes no coro. Neste período, a produção musical era vasta e entre os compositores relevantes podemos mencionar: Robert Fayrfax (1460-1521) e Thomas Tallis (1505-1585). Já no período barroco, o compositor cujas obras ilustram mais significativamente a função do contratenor é, sem dúvida alguma, Henry Purcell (1659-1695). Vários de seus trabalhos incluem contratenores mas suas peças causam grande debate em torno da mesma pergunta: seriam os contratenores de Purcell “falsetistas” ou tenores agudos? Holland (2002, p. 17) ressalta que a resposta mais aceita pelos musicólogos da atualidade a esta pergunta, é a que o compositor utilizava os dois tipos de voz e que as peças escritas para contratenores mais graves destinariam-se a tenores agudos, as peças escritas para contratenores mais agudos reservadas aos falsetistas; esta pesquisadora entretanto pondera que como muitas das peças eram escritas sem que fosse especificado o tipo da voz, além disto não se sabe como era a aceitação de falsetistas no período.

É possível que, do ponto de vista da técnica, a voz dos contratenores da época de Purcell se diferencie muito do que estamos acostumados a ouvir, sendo até possível que nas regiões graves não fosse empregado o falsete, diferentemente de quando se tratava das regiões mais agudas.

Segundo Wright (1959, p. 593), a partir do barroco é observado um declínio do uso da voz do contratenor, coincidindo com o crescimento da popularização do *castrato*<sup>3</sup>; seu uso ficou restrito a coros e formações vocais na Inglaterra bem como em *performances* de oratórios, podendo-se citar as peças do compositor George Friederich Haendel (1685-1759) que utilizavam os dois tipos de voz, a do *castrato* e a do contratenor. A redescoberta da voz do contratenor deu-se novamente apenas no começo do século XX com Alfred Deller e com um interesse pelo retorno à herança musical inglesa.

---

<sup>3</sup> Meninos que eram castrados antes da puberdade para manterem a voz aguda.

## 2.1 Alfred Deller (1912-1979)

Conforme aponta Deller (2008, não paginado), o contratenor inglês Alfred Deller (1912-1979) foi um dos responsáveis não só pela popularização da voz do contratenor nos palcos ingleses no século XX, mas igualmente um dos pioneiros da prática de música antiga neste mesmo século – nos referimos aqui à música antiga abarcando mais especificamente o período da renascença e do barroco - em um movimento que se originou no pós-segunda guerra mundial e que teve por objetivo a execução de peças de compositores raramente executadas.

Alfred Deller nasceu em Margate, na Inglaterra, em 31 de maio de 1912 e faleceu em Bologna, na Itália, em 16 de julho de 1979. Era autodidata, não tendo recebido uma formação institucional em canto; cantou em coros como sopranino e desenvolveu seu falsete depois da puberdade, se propondo a trabalhar como contratenor. Foi cantor na Catedral de Canterbury entre 1940-1947 e na igreja St. Paul em Londres. Trabalhou com o compositor Michael Tippett (1905-1998) que o lançou como solista nos palcos ingleses. Deller (2008, não paginado) também menciona que Tippett ficou admirado com sua voz após uma audição e se propôs a agenciar sua carreira como solista.

As primeiras *performances* e gravações de Deller foram focadas em compositores ingleses da Renascença e do Barroco. Vale ressaltar que a Inglaterra estava passando por um período de interesse em “restaurar a herança musical inglesa”, tal movimento se deu no pós-segunda guerra mundial. Suas primeiras gravações incluem peças de compositores como John Dowland (1563-1626) e Henry Purcell (1659-1695). O personagem *Oberon* da ópera *A Midsummer Night's Dream* do compositor Benjamin Britten (1913-1973) foi escrito especialmente para Deller que estreou no Festival de Aldeburgh, mostrando a grande diversidade de repertório do cantor.

Em 1950, Deller formou seu próprio grupo vocal e instrumental, o *Deller Consort* no qual, atuando ao mesmo tempo como regente e solista, criava um espaço dedicado à música antiga inglesa. O grupo se consagrou com *performances* históricas e várias são suas gravações, não se atendo unicamente aos compositores ingleses uma vez que o grupo também teve ampla atuação no repertório francês e também no repertório alemão. De 1955 até 1979, ano da morte de Deller, o conjunto saiu em *tournee* pela Europa a fim de disseminar o repertório trabalhado para um público novo, apresentando obras de Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, John Blow, Henry Purcell, John Dowland.

Graças a um vídeo da gravadora *Harmonia Mundi* disponibilizado na mídia social é possível ter acesso às concepções técnicas de Alfred Deller. Foi dito que Deller era autodidata

e sua formação musical ficou restrita aos coros ingleses, sem influência do *Bel Canto* italiano. Quando indagado sobre sua prática diária formulou algumas de suas concepções (tradução nossa):

Eu preciso ser absolutamente honesto aqui, eu nunca fiz um exercício vocal na minha vida, eu sei que pode soar estranho [...] mas todo trabalho que faço é pela ária, pela canção que estou cantando. Se tenho algum problema técnico, trabalho naquilo e penso naquele problema específico, mas nunca senti a necessidade de aquecimento e de vocalizar. Eu prefiro fazer meus exercícios no que estiver estudando no momento, é como digo para meus pupilos, ensaie aqui (aponta para a cabeça), você pode fazer isso em qualquer momento, pense sobre a interpretação, pense em como você fará a frase, porque se você tem controle técnico, e é claro, você precisa ter um controle técnico, mas uma outra coisa muito importante é a interpretação e a interpretação pode ser feita aqui (aponta novamente para a cabeça), quando você pensa como a frase vai ser, como a palavra se encaixará, a sílaba terminará, a respiração, você precisa pensar sobre isso, pra mim, isto seja talvez, mais importante que vocalizar<sup>4</sup>

Nota-se então que a concepção técnica de Deller não é baseada em exercícios vocais diários, mas sim, numa reflexão sobre a interpretação da peça a ser executada. A entrevista, única realizada com um contratenor na época, mostra também que o cantor tinha um grande cuidado técnico e interpretativo, seu estudo feito diretamente na peça sendo estudada.

Alfred Deller foi o responsável pela prática solo de contratenores do século XX até agora, pois sem ele nomes como Phillippe Jarrousky, David Daniels, Franco Fagioli não teriam aparecido. Se hoje, contratenores, possuem a chance de atuar como solistas, de haver peças escritas e de existir um interesse em se executar música em que podem atuar é graças a uma mudança de atitude protagonizada por Deller e pelo público que hoje garante que esse tipo de voz possa ser apreciada nas salas de concerto.

O contratenor James Bowman, sucessor de Deller, escreve em um artigo publicado em 2009 no jornal *The Guardian*<sup>5</sup> sobre os caminhos da prática dos contratenores desde Deller. O autor traz que o primeiro contratenor a atingir o status de superstar foi Andreas Scholl, quando canta a ária *Ombra mai Fu* da ópera *Xerxes* (G. F. Haendel) em uma premiação de música clássica, se tornando instantaneamente conhecido, sendo o primeiro contratenor a cantar no *Last Night of the Proms*. A voz de Scholl foi descrita como sendo angelical e masculina, em alguns

<sup>4</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=45H7boJQnxY>>

<sup>5</sup> Disponível em <<https://www.theguardian.com/music/2009/nov/26/james-bowman-countertenor-revival>>

momentos, soando como a reencarnação de Deller, principalmente quando canta repertório acompanhado de alaúde.

Bowman acrescenta que o reavivamento da ópera barroca aconteceu depois da morte Deller, e que naquela época, falar de um contratenor como cantor de ópera seria risível. O autor cita o contratenor Iestyn Davies, que debutou no Metropolitan Opera House cantando o papel escrito para Deller, *Oberon* de ópera *Midsummer Night's Dream* de Benjamin Britten. Antes dele, outros dois contratenores já haviam cantando na casa, David Daniels e Bejun Mehta.

Bowman fala de um aspecto interessante da mudança de atitude do mundo perante homens cantando com voz aguda. O renomado contratenor Phillipe Jarrousky, com sua voz pura e etérea, cativa o público francês. Os franceses são grandes admiradores da voz do contratenor desde Deller, é interessante notar que o público francês não se sentia muito à vontade com homens cantando agudo. Gluck precisou reescrever o papel do *Orfeo* em sua ópera *Orfeo ed Euridice*, originalmente escrito para castrado, o papel foi estreado na França com um tenor no papel-título.

Cole (2014)<sup>6</sup> cita o curioso desenvolvimento da voz do contratenor para o grande público de música popular. Grupos como Radiohead e Coldplay utilizam o falsete como efeito expressivo. Em 2013, no concurso de canções Eurovision, o cantor Cezar, com a *performance* da sua música *It's my Life*, levou a voz do contratenor para um público de 125 milhões de pessoas. Na música popular brasileira temos importantes contratenores como: Ney Matogrosso, Felipe Catto e Pablllo Vittar.

---

<sup>6</sup> Disponível em <<https://interlude.hk/the-rise-and-rise-of-the-countertenor-part-ii/>>

### 3 ENSINO DO CANTO, ASPECTOS TÉCNICOS E REPERTÓRIO: UMA REVISÃO DA LITERATURA

Nesta seção serão tratados aspectos técnicos e fisiológicos trabalhados em aulas de técnica vocal para que haja um maior entendimento da dinâmica do ensino do canto e da formação do contratenor no âmbito de uma formação profissional. Para tal, utilizaremos bibliografia especializada de técnica vocal e fisiologia vocal, compreendendo os trabalhos de: Richard Miller “A Estrutura do Canto” (2019); Johan Sundberg “Ciência da Voz” (2015); Marconi Araújo “O Canto Lírico Contemporâneo” (2019). É necessário ressaltar que há diferenças no ensino da técnica vocal, que variam conforme o país, o repertório e o período. Para tratar destas diferenças, visitaremos o trabalho de Richard Miller “National Schools of Singing” (1997). Traremos as diferenças das escolas de canto e suas especificidades no que tange o ensino de canto e o papel dos professores.

A literatura sobre ensino de técnica vocal para contratenores é escassa destacando a tese de doutorado de Peter Thoresen (2012) intitulada “Teaching Countertenors: integrating countertenor pedagogy into the collegiate studio” que fala das especificidades do ensino do canto para o contratenor, sendo nossa principal fonte para o assunto.

#### 3.1 O papel do professor

Um dos fatores que todas as escolas de canto entram em comum acordo é o papel imprescindível do professor de canto na formação musical do cantor lírico. Em sua dissertação, Almeida (2012, p. 34) nos fala do papel do professor de canto. Para o autor, todos os alunos podem se tornar bons cantores com treinamento adequado e estudo. O papel do professor vai variar conforme a necessidade do aluno, sendo diferente em cada caso e seguindo a dificuldade do aluno. O professor então, está lá para investigar as características vocais de cada aluno e dificuldades, encontrando caminhos para resolvê-las.

Sobre este assunto, Miller (2019, p. 313) também frisa que após algum tempo a ação do professor se torna menos evidente para o cantor de alta *performance* e para o público, os desafios vencidos dão a sensação ao público do canto como algo puramente natural, mesmo que o professor e aluno tenham trabalhado exaustivamente para chegar a esse ponto em que toda a *performance* parece algo natural.

Almeida (2012, p. 34) cita que os professores de canto do nosso tempo geralmente são cantores que fizeram carreira como *performers* ou, que inversamente não fizeram carreira e se

dedicaram mais ao ensino. É interessante notar que fazer uma carreira de sucesso no canto não é o mesmo que ser um bom professor. Para aquele cantor atento aos aspectos pedagógicos durante seus estudos particulares vocais é possível que obtenha ferramentas para o ensino do canto.

Hoje, os professores de canto possuem todo aparato científico versando sobre a fisiologia vocal para auxiliá-los no ensino do canto, mas vale lembrar que enquanto tais conhecimentos não eram conhecidos os professores ensinavam aos seus alunos, mas estes eram apenas guiados pelas suas experiências. A principal função do professor é detectar o que não funciona e corrigir, e encontrando dificuldades, fornecer os caminhos para superá-las.

### 3.2 Conceitos Importantes

Para melhor entendermos o funcionamento do trato vocal, se faz necessário uma breve introdução sobre os aspectos fisiológicos que tangem a produção vocal. Tal revisão, se faz necessária para que, mais a frente, possamos entender com totalidade, questões referentes à técnica vocal inerentes a qualquer classificação vocal e embasando-as nos estudos da fisiologia vocal.

Para iniciarmos, vamos entender o que é o sistema fonador. O sistema fonador compreende três partes: o sistema respiratório, as pregas vocais e cavidades de ressonância, que são cavidades da face, nasais e do trato vocal. Tratemos primeiro do sistema respiratório.

Sundberg (2015, p. 25) menciona que o sistema respiratório<sup>7</sup> compreende os pulmões, uma estrutura esponjosa envolta por uma bolsa, a pleura, que se encontra dentro do tórax. Dentro dessa estrutura há pequenas células, os alvéolos, que se conectam a finos tubos, os bronquíolos, que se conectam aos brônquios, que são conectados a traqueia. A parte superior da traqueia se liga a uma cavidade tubular, a laringe, onde se encontram as pregas vocais.

Para tratarmos das pregas vocais, precisamos entender a estrutura que elas se encontram. Tal estrutura é a laringe. A palavra laringe vem do grego *larungein* (gritar). É a estrutura das vias aéreas superiores que se liga com a laringofaringe e com a traquéia. Tem uma ação tripla de: impedir a passagem de ar durante a deglutição, assim como a entrada de partículas de comida na via respiratória; via aerífera; de produção vocal – a fonação<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Figura 1

<sup>8</sup> Disponível em <<http://depto.icb.ufmg.br/dmor/anatmed/laringe.htm>>

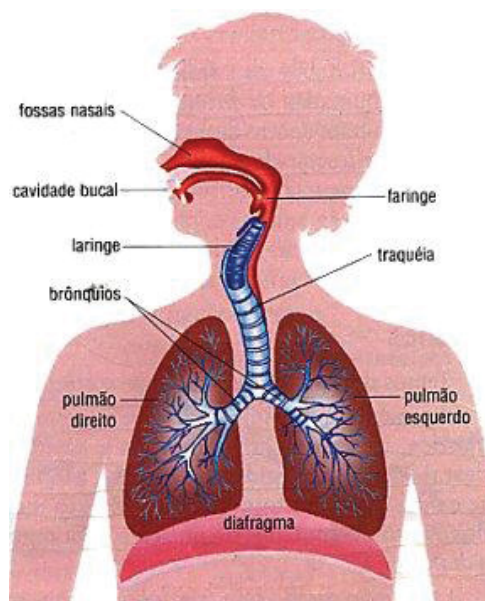


FIGURA 2 SISTEMA RESPIRATÓRIO<sup>9</sup>

Araújo (2019, p. 21) nos traz as partes que constituem a estrutura laríngea. São elas: o osso hioide, cartilagens e ligamentos. São nove cartilagens laríngeas, três ímpares e três pares. As ímpares são: tireóidea, cricóidea e epiglótica. E as pares são: aritenóidea, cuneiforme e corniculada. Os músculos extrínsecos da laringe fazem o trabalho de levantadores da laringe (tireo-hióideo, digástrico, estilofaríngeo e palatofaríngeo) e abaixadores da laringe (omo-hióideo, esterno-hióideo e esternotireóideo).

É na laringe que se encontram as pregas vocais. Sundberg (2015, p. 27) nos oferece o conceito de pregas vocais. O autor diz que as pregas vocais são revestidas por mucosa em forma de dobras (ou pregas). Quando nascemos, medem poucos milímetros, aumentando de tamanho quando atingimos a fase adulta, cerca de 9 a 13 mm na mulher e 15 a 20 no homem. O espaço entre as pregas vocais é chamado de glote. As pregas vocais estão fixadas na extremidade anterior pela cartilagem tireóidea e, na posterior, pelas cartilagens aritenóideas. Araújo (2019, p. 21) cita o trabalho de Pinho, Korn e Pontes e diz:

Em seu livro “Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica vocal”, descrevem que os músculos intrínsecos da laringe são adutores, abdutores e tensores das pregas vocais. Estes músculos aparecem aos pares. Ressaltam que os músculos cricotireóideos (CT) são os tensores responsáveis pelo alongamento das pregas vocais durante a emissão de tons agudos, e que os músculos tireoaritenóideos (TA) são responsáveis pelo encurtamento das pregas vocais durante a produção de tons graves. Descreve ainda as características físicas

<sup>9</sup> Disponível em <<https://www.infoescola.com/biologia/sistema-respiratorio/>>

destes músculos com relação às suas características inatas: força de explosão (TA) e resistência (CT) (ARAÚJO, 2019, p. 21).

Sundberg (2015, p. 27) aponta que as cartilagens aritenóideas se movimentam rapidamente. Seus movimentos de rotação e de deslizamento são necessários para afastamento e aproximação das pregas vocais, importantes para produção vocal. A abertura da glote, ou seja, afastamento das pregas vocais, é chamado de abdução. Já, o movimento contrário, aproximação das pregas vocais – fechamento glótico é chamado de adução.

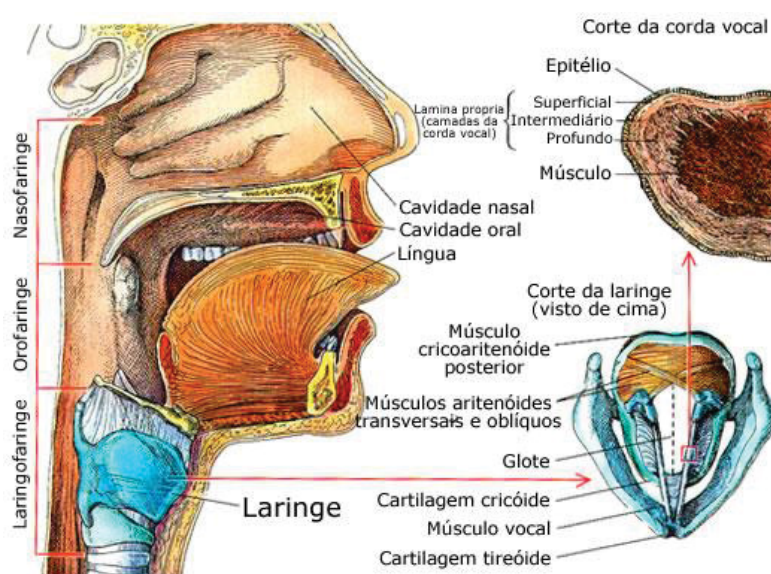


FIGURA 3 TRATO VOCAL<sup>10</sup>

Aqui iniciamos a tratar das cavidades de ressonância, começando com as do trato vocal, apoiados no trabalho de Sundberg (2015, p. 29). A laringe é ligada a um tubo maior: a faringe. As paredes laterais do tubo faríngeo são músculos constritores (superior, médio e inferior) que podem comprimi-la. A língua é um conjunto de diferentes músculos, a maioria iniciando no osso hióide. A língua se estende até a epiglote, formando uma cavidade. O véu palatino (palato mole) se encontra na parede superior da orofaringe, e é um portão de entrada para a cavidade nasal. O palato duro é um prolongamento rígido do palato mole. Além das cavidades faríngea e oral, temos a cavidade nasal, dividida em dois compartimentos, com um orifício anterior: a narina. Canais estreitos ligam a cavidade nasal a outras cavidades da face: os seios maxilares e seios frontais. Essas cavidades (faríngea, oral e nasal) são caixas de ressonância do sistema fonador.

<sup>10</sup> Disponível em <<https://www.infoescola.com/sistema-respiratorio/laringe/>>

Entender fisiologicamente todo o aparato do sistema fonador permite ao cantor conhecer o seu instrumento. Sundberg nos ressalta (2015, p. 29): “todo esse aparato está associado a uma capacidade extremamente especializada que nós, seres humanos, possuímos: a de controlar a produção de uma grande variedade de sons vocais e utilizá-los como parte de sistemas complexos de comunicação, como a fala e o canto”.

### 3.2.1 A respiração

Professores de canto e profissionais da voz são unânimes quando dizem que a respiração é fator de extrema importância na fonação. Sundberg (2015, p. 49) fala que cantores bem treinados têm a habilidade de, sistematicamente, realizar movimentos respiratórios precisos, na inspiração, como cantando uma frase musical diversas vezes. Em indivíduos com alterações vocais referentes à fonação, é comum tratar primeiro da correção de hábitos respiratórios.

Miller (2019, p. 63) complementa ressaltando que quando o corpo está em repouso, o ciclo normal de inspiração-expiração dura, média, 4 segundos. A parte inspiratória geralmente leva 1 segundo, ou um pouco mais, e a expiração ocupa o restante. A respiração é um tópico central em qualquer discussão sobre pedagogia vocal e é fundamental entendê-la para compreender a sua função no aparelho fonador. Segundo Sundberg *apud* Mariz (2013, p. 45), a função do aparelho respiratório:

É simplesmente de fornecer pressão aérea positiva nos pulmões, ou pressão subglótica, para início à fonação. Existem duas maneiras de se atingir esse objetivo: na primeira o sujeito pode reabastecer os pulmões de ar, aumentando assim o volume pulmonar e estabelecendo uma situação de pressão expiratória causada pelas forças elásticas de recolhimento do tecido pulmonar; na segunda, pode recrutar ativamente diferentes grupos musculares de natureza expiratória, que comprimirão os pulmões e conseqüentemente também gerarão pressão positiva (MARIZ, 2013, p. 45).

Segundo Araújo (2019, p. 47): “a propulsão da voz vem do sopro. O domínio de todos os músculos participantes em um sopro equilibrado é vital para a qualidade do processo fonatório no canto”. O sistema fonador necessita que o sistema respiratório forneça uma pressão bem controlada de ar nos pulmões, pressão essa chamada de *pressão subglótica*. É na inspiração profunda, como para o canto, que a musculatura do tórax e do abdômen aumentam sua

atividade. O ritmo do ciclo respiratório é alterado com esforço físico e a fonação. Quando cantamos, o ciclo respiratório é drasticamente prolongado, principalmente em uma frase após a outra. Esse prolongamento ocorre principalmente na fase expiratória. Para um bom gerenciamento, o cantor deve aprender a coordenar todas as fases do ciclo respiratório. Sendo elas: inspiração, início, frase, duração e término (MILLER, 2019, p. 64).

Miller segue dizendo que o ciclo respiratório no canto é, geralmente, maior que na fala. Após uma inspiração profunda necessária para o canto, a parte expiratória é retardada coordenando os músculos do torso e da laringe. Araújo (2019, p. 48), retrata um problema comum aos cantores iniciantes. Sabendo que a voz deve estar sustentada no sopro, há uma confusão entre sustentação e força. Com a ânsia de aliviar o trabalho laríngeo, o cantor acaba aumentando a pressão subglótica, e por consequência, há um aumento significativo do fechamento glótico, resultado de uma retenção excessiva do ar.

Miller (2019, p. 67) diz que a habilidade técnica do cantor está ligada diretamente a sua habilidade de coordenar com eficácia o fluxo de ar e a fonação. O autor chama esse processo de “luta vocal”, que nada mais é que a cooperação entre os músculos laríngeos e do tórax, da contração diafragmática, criando um equilíbrio dinâmico entre a pressão subglótica e a resistência das pregas vocais. Agostoni *apud* Miller (2019, p. 65) traz o funcionamento da respiração no ato de cantar:

O padrão da respiração durante a fonação consiste de rápidas inspirações e prolongadas expirações. Durante a expiração, as pregas vocais são unidas pelos músculos adutores: a pressão subglótica afasta-as, enquanto seu recuo elástico e a diminuição da pressão lateral em razão do aumento da pressão cinética (princípio de Bernoulli) as fecha novamente, gerando assim um fluxo periódico (MILLER, 2019, p. 65).

Este princípio é de grande importância para entender os mecanismos da fonação.

Com os grupos musculares que auxiliam na fonação podemos separar a respiração em 4 grupos, segundo Behlau *apud* Felipe (2013, p. 60).

TABELA 2 – TIPOS DE RESPIRAÇÃO

<b>Clavicular ou superior</b>	<b>Média, mista ou torácica</b>	<b>Inferior ou abdominal</b>	<b>Costo-diafragmático abdominal</b>
O ar é tomado muito rapidamente, atingindo apenas a porção superior dos pulmões e causando tensão pela ausência de controle sobre a emissão do sopro. Parte dos métodos pedagógicos não a encoraja.	Comumente observada na população, utilizada em fases de repouso ou em conversas coloquiais, com pouca movimentação superior ou inferior durante a inspiração. É inadequada para o canto.	Ausente de movimentos na região superior e expansão da inferior.	Respiração completa, com expansão harmônica de toda a caixa torácica, sem excessos em nenhuma das regiões. Não é recomendada para o uso habitual da voz.

FONTE: O autor (2021).

Araújo (2019, p. 48) traz uma nova configuração e impressões para a manutenção da inspiração e expiração. Esse conjunto de manobras chamou de *floating* (flutuação), e o apoio, chamou de suporte. O primeiro consiste em: manter o osso esterno levemente elevado, manter os ombros baixos e abrir as costelas direção Leste-Oeste (horizontal) durante a inspiração. A escolha desses grupos musculares que ajudam na expiração varia conforme o trecho cantado, o contexto musical, a técnica utilizada e as preferências estéticas e pessoais de cada cantor (MARIZ, 2013). Vale lembrar que não há unanimidades no manuseio do aparelho respiratório. Escolas Nacionais de Canto utilizam maneiras diferentes de pensar respiração. A escola de canto utilizada pelo professor do cantor vai influenciar nas diferenças de respiração, trataremos brevemente sobre as peculiaridades de cada uma utilizando o trabalho de Miller (1997).

Segundo Miller (1997, p. 41) a Escola de Canto Italiana: utiliza uma respiração epigástrica diafragmática costo-esternal, que é pensada na totalidade do canto, não diz respeito apenas ao suporte respiratório, mas a questões ressonantes. Um equilíbrio entre os órgãos interligados do tronco e do pescoço é buscada, sem predominância exacerbada de um ou outro. A respiração, na escola italiana, está intimamente ligada com a articulação, vai variar conforme os eventos fonéticos que modificam o trato vocal.

Na Escola de Canto Alemã (1997, p. 21) a respiração baixa é encorajada, utilizando a parte inferior do corpo. Defende-se que a expansão das costelas ao inspirar não ajuda na expansão dos pulmões quando o esterno é abaixado (característica de outras escolas), para tal, uma postura relaxada e baixa da caixa torácica são utilizadas. A escola faz uso de outras

musculaturas que auxiliam no canto: a expansão dorsal abaixada, a contração glúteo-pélvica, a fixação baixa do diafragma, a barriga distendida e a distensão abdominal baixa.

Na Escola de Canto Francesa (1997, p. 39) a respiração é tratada como algo natural que não exige procedimentos específicos de controle consciente da respiração. São encorajados uma boa postura e relaxamento para cantar, mas o manejo respiratório utilizado no canto e na fala são pensados igualmente. Ocasionalmente encontram-se discussões sobre o uso da respiração costo-diafragmática.

Na Escola de Canto Inglesa (1997, p. 32) a respiração é focada na parte superior das costas, na ação das costelas e no posicionamento do diafragma. As técnicas utilizadas nesta escola incluem: respiração dorsal superior, a respiração diafragmática fica, a elevação do tórax, a contração do abdômen e as costelas fixas. O processo respiratório é direcionado para a região torácico-epigástrico, utilizando a ação do abdômen junto com a atividade intercostal.

### **3.2.2 Ressonância e formação vocálica**

Araújo (2019, p. 51) relata que professores de canto, visando orientar o aluno na produção de uma voz rica projetada, criaram várias expressões curiosas como “cantar na máscara”, “cantar atrás do nariz”, frases muito conhecidas no meio. Para o aluno é muito complexo entender os mecanismos para direcionar a voz para os ressoadores internos, que não podem ser vistos, e às vezes, nem sentido.

Segundo Miller (2019, p. 95) o sistema de ressonância e o sistema articulatorio não possuem uma divisão clara. Ressonância acontece quando um corpo é estimulado por determinada fonte de vibração, em frequência igual ou próxima a sua frequência natural de oscilação, na voz isso acontece quando as frequências emitidas pelas pregas vocais em vibração coincidem ou se aproximam das frequências naturais do trato vocal, essas frequências são chamadas de frequências ressonantes ou formantes, estão ligadas ao formato do tubo, e variam conforme a posição articulatória adotada pelo cantor – vogais e consoantes (MARIZ, 2013, p. 66).

Segundo Miller (2019, p. 95), os movimentos dos articuladores, a dimensão do tubo e da cavidade no trato vocal, afetam as nossas ressonâncias, ou seja, o nosso filtro, que por consequência, altera o que ouvimos. O principal objetivo da ressonância é otimizar a voz, dando amplificação, seu timbre único (que é resultado da fisiologia também única de cada indivíduo) e a projeção que necessita para o palco (ARAÚJO, 2019, p. 52).

O tubo ressonador do aparato vocal consiste em faringe, boca e nariz. Combinando todas as cavidades de ressonância, o cantor é capaz de controlar o seu timbre. O tubo corresponde às necessidades de articulação apresentadas por vogais e consoantes (MILLER, 2019, p. 96). Para Araújo (2019, p. 52): “a projeção ajudará a carga dramática a chegar à plateia, proporcionando uma perfeita articulação e clareza textual, extremamente necessária ao espetáculo teatral, seja este uma ópera, um teatro musical ou um concerto de canções, além de gerar conforto e saúde vocal”.

Todas as vogais ressoam, mas cada uma tem um padrão específico de ressonância, que é resultado do número, das frequências e da distribuição de energia dos harmônicos presentes. É justamente por esse padrão específico de ressonância, que podemos diferenciar uma vogal da outra. Como dito anteriormente, essa variedade de som é atingida com o controle articulatório do trato vocal. Essas alterações do trato vocal podem ser: a posição da corcova da língua no trato vocal; a margem da constrição entre a língua e o véu palatino; a extensão da língua em relação à constrição em certos pontos do trato vocal; separação entre os lábios; arredondamento labial, separação entre maxilar e mandíbula; posição velo-faríngea; e constrições da língua que ocorrem em algumas posições fonéticas (MILLER, 2019, p. 99).

Miller (1997) nos traz detalhadamente as concepções técnicas sobre ressonância e as suas preferências vocálicas para atingi-la nas escolas de canto, utilizaremos o seu trabalho como base.

Na Escola de Canto Italiana, as vogais mais utilizadas para vocalização são [i], [ε] e [α]. Tal escolha é feita porque os italianos acreditam que as vogais cantadas devem assumir os mesmos modelos de articulação que a fala. O texto tende a se tornar mais pronunciado conforme a altura e o tónus empregado, mas a distância entre as vogais se mantém a mesma. A abertura da boca é utilizada para manter cada vogal, que mantém sua própria configuração do trato vocal em relação às vogais vizinhas, independente da região ou dinâmica. Referente a articulação, os italianos evitam que haja quedas de mandíbula ou abertura exagerada da boca, nem utilizam apenas uma posição buco-faríngea para todas as vogais. Acreditam que o som é distorcido quando não há uma flexibilidade dos ressoadores que permita corresponder a demanda laríngea de uma vogal.

As sensações ditas frontais são encorajadas, em toda a face e, às vezes, na testa (particularmente em vozes muito agudas). Um leve sorriso é quase sempre utilizado. O som apropriado é uma combinação de brilhante e escuro (*chiaroscuro*), obtido através da função natural dos ressoadores em equilíbrio. A *voce chiara* (voz brilhante) envolve o equilíbrio adequado dos sobretons, os quais permitem uma ressonância completa da voz e a *voce chiusa*

(voz fechada) traz o corpo e a profundidade do som para uma correta combinação entre a energia da respiração e a adequada ressonância tráqueo-faríngea (MILLER, 1997, p. 56).

Na Escola de Canto Alemã é procurada uma equalização de todas as vogais durante o canto, do [i] até o [u]. Por isso há pouca movimentação da boca (que permanece mais aberta e com pouca movimentação), a faringe permanece em postura básica. Mesmo com pouca movimentação da boca as exigências articulatórias modificam o espaço interno da boca. A parte posterior da língua orienta a sonoridade vocal com o direcionamento da palavra para o palato mole.

O autor também traz algumas considerações sobre como os professores de canto alemães concebem seus exercícios, por exemplo: o incentivo para a abertura da garganta e a direção do som para atrás da parede da garganta, pedindo para “abrir atrás”. Para obter alargamento faríngeo e abertura da garganta, é comum os professores utilizarem metáforas como: “encha a garganta com som”, “imagine que a garganta é uma caverna”, “cante com a garganta para dentro do corpo”, “mande o som para a espinha”. Essa configuração do trato vocal privilegia os harmônicos graves da voz, resultando em um som mais arredondado. Para contrabalancear a falta de brilho, é incentivado um som mais frontal, dando brilho à qualidade mais redonda da voz.

Na Escola de Canto Francesa o som é nasalizado e com estreitamento de faringe, a língua fica em posição mais alta, a boca mais aberta e com um leve sorriso o que resulta em um som bastante brilhante, mas de pouca qualidade ao longo do espectro vocal. Há um constante movimento da boca e dos lábios quando as vogais são formadas. A mandíbula, a língua e os lábios devem ser sempre flexíveis, voltando rápido quanto possível para a boca aberta. A mandíbula não é solta e há uma movimentação de zigomáticos, como em um sorriso. As mudanças rápidas de fôrma, tendem a produzir grandes movimentos de boca, dando a sensação que o cantor “canta nos lábios”.

Os franceses possuem uma distinção clara entre sons nasais e não nasais, utilizando de ressonância nasal e bucal para diferenciá-los. Possui uma propensão a um maior véu de nasalidade, devido ao palato levemente abaixado. O conceito “cantando na máscara” (*chanter dans le masque*) é dominante na pedagogia vocal francesa e pode ser considerado como resultado das tendências linguísticas nacionais e dos ideais em relação ao som, como ressalta Miller (1997, p. 48).

Como apontado por Miller (1997, p. 50), a mandíbula distendida em excesso é a característica mais marcante da Escola Inglesa. A técnica inglesa vem do canto coral e cresce entre os cantores solistas. A distensão contínua da mandíbula é encorajada, incentivando um

relaxamento contínuo que traga liberdade no canto. A formação vocálica é feita apenas com a língua, sem alterar a forma da boca, evitando os ajustes do tubo para a mudança das vogais durante o canto.

Uma reconhecida parte da Escola Inglesa é devotada ao som utilizado nos coros de igreja, seja para as vozes infantis ou adultas, femininas ou masculinas. A qualidade do som sem vibrato é muito admirada pelos ingleses, em algumas canções solo da literatura vocal, na música sacra e na música antiga. Um bom número de professores adere ao equilíbrio favorável das ressonâncias buco-nasofaríngeas, em conformidade com a abordagem italiana de colocação.

### 3.3 Repertório

A seleção do repertório do aluno é um processo de via dupla entre o professor e o estudante, essa escolha em conjunto ajuda o aluno a se engajar e se motivar na sua prática diária. O diálogo entre o professor e aluno permitirá que o discente compreenda as motivações pedagógicas da escolha do seu repertório, possibilitando uma reflexão mais profunda sobre a literatura vocal. Para Thoresen (2012, p. 72), o processo de escolha de repertório é similar às outras vozes, levando em consideração a extensão, habilidades técnicas, potencial e interesse do aluno. Traremos uma lista de obras escritas para contratenores, *castrati* e contraltos, mezzo sopranos e sopranos femininos como sugestão e para conhecimento de repertório<sup>11</sup>.

#### 3.3.1 Repertório – Ópera

Como é feito na escolha do repertório das outras vozes, professores podem utilizar das mesmas delimitações para contratenores, levando em consideração a extensão e tessitura de cada aluno, e utilizando o repertório para todos os tipos de contratenores (dos mais graves aos mais agudos). A escolha do repertório é também similar à escolha aos diferentes tipos de sopranos, mezzo sopranos, contraltos, tenores e baixos.

A literatura operística é diversa e não é necessário que o professor e o aluno se foquem apenas na *opera seria*. Nos últimos anos, muito foi escrito para contratenores e os compositores continuam em engajados em utilizar essas vozes em suas obras. Falando a respeito de *opera seria*, George Friedrich Haendel foi um compositor profícuo nesse gênero, escrevendo papéis

---

<sup>11</sup> Para uma consulta mais detalhada com acesso aos papéis disponíveis para contratenores nas óperas citadas, acessar <<http://www.countertenors.ru/en/repertoire.htm>>.

para *castrati*. Gioachino Rossini e Wolfgang Amadeus Mozart também contribuíram para o gênero. Como cita Thoresen (2012, p. 73), os professores e contratenores devem se sentir seguros para pesquisar mais esse repertório e o que é possível utilizar dentro das características vocais de cada indivíduo, prezando pela diversidade de texturas, construção e contornos melódicos e estilísticos.

Para repertório escrito para *castrati* podemos considerar os papéis de ópera (Tabela 3).

TABELA 3 – REPERTÓRIO ESCRITO PARA *CASTRATI*

<b>Compositores</b>	<b>Óperas</b>
<b>Johann Christian Bach</b> (1735 – 1782).	<i>Alessandro nell'Indie; La clemenza di Scipione.</i>
<b>Dmitry Stepanovich Bortnyansky</b> (1751 – 1825).	<i>Alcide.</i>
<b>Francesco Cavalli</b> (1602 – 1676).	<i>Giasone; L'Ormino; La Calisto.</i>
<b>Antonio Cesti</b> (1623 – 1669).	<i>Il pomo d'oro.</i>
<b>Giovanni Battista Ferrandini</b> (1710 – 1791).	<i>Catone in Utica.</i>
<b>Christoph Willibald Gluck</b> (1714 – 1787).	<i>Ezio; Orfeo ed Euridice; Telemaco, ossia L'isola di Circe.</i>
<b>Johann Adolph Hasse</b> (1699 – 1783).	<i>Alcide al Bivio; Artemisia; Cleofide; Zenobia;</i>
<b>Georg Friedrich Händel</b> (1685 – 1759).	<i>Admeto; Aggrippina; Alcina; Alessandro; Amdigi di Gaula; Ariodante; Belshazzar; Berenice; Deidamia; Ezio; Faramondo; Flavio, ré di Longobardi; Floridante; Giulio Cesare; Giustino; Imeneo; Muzio Scevola; Oreste; Orlando; Ottone; Partenope; Poro, ré dell'Indie; Radamisto; Riccardo Primo; Rinaldo; Rodelinda; Rodrigo; Scipione; Serse; Siroe, ré di Persia; Fernando, ré de Castiglia; Tamerlano; Teseo; Tolomeo.</i>
<b>Niccolò Jommelli</b> (1714 – 1774).	<i>Demofonte; Didone Abbandonata; Il Vologeso.</i>
<b>Reinhard Keiser</b> (1674 – 1739).	<i>Croesus.</i>
<b>Stefano Landi</b> (1587 – 1639).	<i>Il Sant'Alessio.</i>
<b>Giovanni Legrenzi</b> (1626 – 1690).	<i>Giustino.</i>
<b>Antonio Lotti</b> (1667 – 1740).	<i>Teofane.</i>
<b>Giacomo Meyerbeer</b> (1791 – 1864).	<i>Il crociato in Egitto.</i>
<b>Claudio Monteverdi</b> (1567 – 1643).	<i>Il ritorno d'Ulisse in patria; L'incoronazione di Poppea; L'Orfeo.</i>
<b>Wolfgang Amadeus Mozart</b> (1756 – 1791).	<i>Apollo et Hyacinthus; Ascanio in Alba; Idomeneo; Il ré pastore; La Clemenza di Tito; La finta Giardiniera; Lucio Silla; Mitridate, ré di Ponto.</i>
<b>Giovanni Paisiello</b> (1741 – 1816).	<i>Don Chisciotte della Manica.</i>
<b>Giovanni Battista Pergolesi</b> (1710 – 1736).	<i>Il prigioner superbo.</i>

<b>Ignaz Joseph Pleyel</b> (1757 – 1831).	<i>Ifigenia in Aulide.</i>
<b>Gioacchino Rossini</b> (1792 – 1868).	<i>Aureliano in Palmira.</i>
<b>Giuseppe Sarti</b> (1729 – 1802).	<i>Enea nel Lazio.</i>
<b>Domenico Scarlatti</b> (1685 – 1757).	<i>La Dirindina.</i>
<b>Joseph Schuster</b> (1748 – 1812).	<i>Demofonte.</i>
<b>Agostino Steffani</b> (1653 – 1728).	<i>Niobe; Orlando.</i>
<b>Tommaso Traetta</b> (1727 – 1779).	<i>Antigono; Ippolito ed Aricia; Sofonisba.</i>
<b>Antonio Vivaldi</b> (1678 – 1741).	<i>Bajazet; Catone in Utica; Ercole su'l Termodonte; Giustino; Griselda; L'Olimpiade; La fida Ninfa; La verità in cimento; Orlando Furioso; Ottone in Villa; Rosmira Fedele; Teuzzone; Tigrane.</i>
<b>Maria Antonia Walpurgis</b> (1724 – 1780).	<i>Talestri, regina delle Amazzoni.</i>

FONTE: O autor (2021).

Traremos agora também, uma lista de óperas com papéis escritos exclusivamente para contratenores no século XX (Tabela 4).

TABELA 4 - REPERTÓRIO ESCRITO PARA CONTRATENORES

<b>Compositores</b>	<b>Óperas</b>
<b>Piotr Apollonov</b> (1975).	<i>Jordano Bruno.</i>
<b>Anastasia Arkhangorodskaya</b> (1984).	<i>The Newborn Sun.</i>
<b>Gerald Barry</b> (1952).	<i>The Intelligence Park; The Triumph of Beauty and Deceit.</i>
<b>Ari Ben-Shabetai</b> (1954).	<i>Aya No Tsuzumi.</i>
<b>Harrison Birtwistle</b> (1934).	<i>The Last Supper; The Minotaur; The Second Mrs. Kong.</i>
<b>Hans-Jürgen von Bose</b> (1953).	<i>Dream Palace</i>
<b>Benjamin Britten</b> (1913 – 1976).	<i>A Midsummer Night's Dream; Death in Venice.</i>
<b>Gavin Bryars</b> (1943).	<i>Dr. Ox's Experiment; "G".</i>
<b>Geoffrey Burgon</b> (1941).	<i>Hard Times; The Fall of Lucifer.</i>
<b>Christopher Butterfield</b> (1952).	<i>Zürich 1916.</i>
<b>John Anthony Caldwell</b> (1938).	<i>The Story of Orpheus.</i>
<b>John Casken</b> (1949).	<i>Gollen.</i>
<b>Agustí Charles</b> (1960).	<i>La Cuzzoni; Lord Byron.</i>
<b>Wilfried Maria Danner</b> (1956).	<i>Das Märchen nach ewig und drei tagen.</i>
<b>Peter Maxwell Davies</b> (1934).	<i>Ressurrection; Taverner.</i>
<b>Jonathan Dove</b> (1959).	<i>In Search of Angels; Flight; L'Augellino Belverde; The Adventures of Pinocchio; Tobias and the Angels.</i>
<b>Peter Eötvös</b> (1944).	<i>Angels in America; Radames; Trois Soeurs.</i>
<b>Michael Finnissy</b> (1946).	<i>Thérèse Raquin.</i>
<b>Hans Gefors</b> (1952).	<i>Der Park.</i>
<b>Detlev Glanert</b> (1960).	<i>Caligula; Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung.</i>
<b>Philip Glass</b> (1937).	<i>Akhnaten; Galileo Galilei;</i>
<b>Alexander Göhr</b> (1932).	<i>Arianna.</i>
<b>Decebal Grigortse</b> (1968).	<i>O-ren.</i>

<b>Ingomar Gruenauer</b> (1938).	<i>Cantor.</i>
<b>Hans Werner Henze</b> (1926).	<i>Das verratene Meer; L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe; Phaedra.</i>
<b>Johannes Kalitzke</b> (1959).	<i>Die Besessenen; Inferno; Moliere oder die Henker der Komödianten.</i>
<b>Vladimir Alexandrovich Kobekin</b> (1947).	<i>N.F.B.; Young David.</i>
<b>Michael Levinas</b> (1949).	<i>La Métamorphose.</i>
<b>György Sándor Ligeti</b> (1923 – 2006).	<i>Le Grand Macabre.</i>
<b>Zhou Long</b> (1953).	<i>Madam White Snake.</i>
<b>Alexander Platonovich Manotskov</b> (1972).	<i>Izhorsky; Zolotoye.</i>
<b>Siegfried Matthus</b> (1934).	<i>Farinelli.</i>
<b>Ian McQueen</b> (1954).	<i>Fortumato; Line of Terror.</i>
<b>Eckehard Meyer</b> (1946).	<i>Das Treffen in Telgte.</i>
<b>Jan Müller-Wieland</b> (1966).	<i>Das Märchen der 672. Nacht</i>
<b>Pawel Mykietyń</b> (1971).	<i>Ignorant i szaleniec.</i>
<b>Olga Neuwirth</b> (1968).	<i>Bählamms Fest; Lost Highway</i>
<b>Ichiro Nodaira</b> (1953).	<i>La madrugada.</i>
<b>Helmut Oehring</b> (1961).	<i>Tieben; Dokumentation I; Unsichtbar Land.</i>
<b>Martijn Padding</b> (1956).	<i>Tattooed Tongues.</i>
<b>Henry Purcell</b> (1659 – 1695).	<i>Dido and Aeneas; The Fairy Queen.</i>
<b>Bernard Rands</b> (1934).	<i>Belladonna.</i>
<b>Aribert Reimann</b> (1936).	<i>Lear; Medea.</i>
<b>Alfred Garryevich Schnittke</b> (1934 – 1998).	<i>Historia von D. Johann Fausten.</i>
<b>Salvatore Sciarrino</b> (1947).	<i>La porte della Legge; Lici mie Traditricce.</i>
<b>Alexander Pavlovich Smelkov</b> (1950).	<i>The Brothers Karamazov.</i>
<b>Dmitry Nikolayevich Smirnov</b> (1948).	<i>Thel.</i>
<b>Dave Soldier</b> (1956).	<i>The naked Revolution.</i>
<b>Oscar Strasnoy</b> (1970).	<i>Medea II.</i>
<b>Marco Stroppa</b> (1959).	<i>Ré Orso.</i>
<b>Somtow Papinian Sucharitkul</b> (1952).	<i>Ayodhya.</i>
<b>Barry Truax</b> (1947).	<i>Powers of Two.</i>
<b>David Fyodorovich Tukhmanov</b> (1940).	<i>Tsarina.</i>
<b>Stewart Wallace</b> (1960).	<i>Kabbala; Harvey Milk; Where's Dick.</i>
<b>Herbert Willi</b> (1956).	<i>Schlaffes Bruder.</i>
<b>Iraida Raphaelyevna Yusupova</b> (1962).	<i>Einstein and Margarita.</i>

FONTE: O autor (2021).

Uma das possibilidades que têm se apresentado nos últimos tempos é a utilização de contratenores em papéis escritos originalmente escrito para mulheres, papéis travestidos (tabela 5).

TABELA 5 – REPERTÓRIO ESCRITO ORIGINALMENTE PARA MULHERES

<b>Compositores</b>	<b>Óperas</b>
<b>Mikhail Ivanovich Glinka</b> (1804 – 1857).	<i>Ruslan and Lyudmila.</i>
<b>Christoph Willibald Gluck</b> (1714 – 1787).	<i>Le Cinesi; Orfeo ed Euridice.</i>
<b>Oswaldo Golijov</b> (1960).	<i>Ainadamar.</i>
<b>Charles Gounod</b> (1818 – 1893).	<i>Faust.</i>
<b>Engelbert Humperdinck</b> (1854 – 1921).	<i>Hänsel und Gretel.</i>
<b>Engelbert Humperdinck</b> (1854 – 1921).	<i>Dinorah.</i>
<b>Wolfgang Amadeus Mozart</b> (1756 – 1791).	<i>Le Nozze di Figaro.</i>
<b>Modest Petrovich Mussorgsky</b> (1839 – 1881).	<i>Boris Godunov.</i>
<b>Jacques Offenbach</b> (1819 – 1880).	<i>La belle Hélène; Orphée aux enfers.</i>
<b>Laurent Petitgirard</b> (1950).	<i>Joseph Merrick dit Elephant Man.</i>
<b>Francis Poulenc</b> (1899 – 1963).	<i>La voix humaine.</i>
<b>Henry Purcell</b> (1659 – 1695).	<i>Dido and Aeneas; King Arthur.</i>
<b>Mikhail Raphailovich Rauchverger</b> (1901 – 1989).	<i>Little Red Carp.</i>
<b>Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov</b> (1844 – 1908).	<i>The Golden Cockerel; The Snow Maiden.</i>
<b>Anton Grigoryevich Rubinstein</b> (1829 – 1894).	<i>Demon.</i>
<b>Domenico Scarlatti</b> (1685 – 1757).	<i>La Dirindina.</i>
<b>Nikolaus Schapfl</b> (1963).	<i>Der Kleine Prinz.</i>
<b>Johann Strauss</b> (1825 – 1899).	<i>Die Fledermaus.</i>
<b>Richard Strauss</b> (1864 – 1949).	<i>Die Frau ohne Schatten.</i>
<b>Igor Fyodorovich Stravinsky</b> (1882 – 1971).	<i>The Rake's Progress.</i>

FONTE: O autor (2021).

### 3.3.2 Repertório – Canções

Os professores de canto podem aproveitar a flexibilidade do repertório de canções nas suas aulas aos alunos contratenedores. A grande maioria das canções passíveis de transposição tem sido benéficas para os estudos de alunos de voz média, mezzos sopranos e barítonos há muito tempo se utilizam destas transposições de peças originalmente escritas para voz aguda (soprano e tenor), contratenedores podem se sentir seguros para fazer o mesmo. Thoresen, (2012, p. 75) expõe alguns apontamentos sobre o repertório de canções:

Um grande potencial para a expressão textual e musical está disponível para os estudantes na literatura de canções, e há muito a ser aprendido através da prática e preparação de obras que um aluno pode ou não cantar em concerto. Além dos benefícios da técnica vocal, o trabalho em qualquer número de canções variadas (em estilo e conteúdo textual) só ajuda um jovem contratenedor (ou qualquer outro jovem cantor) em sua jornada para se tornar um artista

capaz de interpretações dramáticas diversas (Thoresen, 2012, p.75, tradução nossa<sup>12</sup>).

O estudante contratenor também pode se beneficiar do estudo do repertório de música de câmara com outras formações instrumentais. Vários compositores do século XX não se abstiveram em escrever para essa classificação vocal (tabela 6)<sup>13</sup>.

TABELA 6 – REPERTÓRIO DE MÚSICA DE CÂMARA COM OUTRAS FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS

<b>Compositores</b>	<b>Obras</b>
<b>Thomas Bloch</b> (1962).	<i>Missa Cantate.</i>
<b>Hans-Jürgen von Bose</b> (1953).	<i>Der Ausflug ins Gebirge; Kafka-Zyklus; Lamento und Dithyrambus.</i>
<b>Marc-André Dalbavie</b> (1961).	<i>Sonnets sur un poème de Louise Labé.</i>
<b>Edison Vasilyevich Denisov</b> (1929 – 1996).	<i>Three excerpts from New Testament.</i>
<b>Leonid Arkadyevich Desyatnikov</b> (1955).	<i>The Leaden Echo.</i>
<b>Boris Daniilovich Filanovsky</b> (1968).	<i>O ignis Spiritus Paracliti.</i>
<b>Johannes Kalitzke</b> (1959).	<i>Hände im Spiegel.</i>
<b>Giya Alexandrovich Kancheli</b> (1935).	<i>And farewell goes out sighing...; Diplipito.</i>
<b>Vladimir Alexandrovich Kobekin</b> (1947).	<i>Song of Songs.</i>
<b>Giorgos Koumendakis</b> (1959).	<i>Bachae-Ouverture; Eros daemon; The Snowman; The song of Hedda Gabler.</i>
<b>Alexander Vladimirovich Kozarenko</b> (1963).	<i>Pierrot's Deathly Loops.</i>
<b>Alexander Platonovich Manotskov</b> (1972).	<i>Four catholic prayers; Lyubov nikogda ne perestayot...; Missa VI; Suite from music for performance.</i>
<b>Vladimir Ivanovich Martynov</b> (1946).	<i>Quinti toni.</i>
<b>Pawel Mykietyn</b> (1971).	<i>Sonety Szekspira.</i>
<b>Olga Neuwirth</b> (1968).	<i>Five Daily Miniatures; Hommage à Klaus Nomi.</i>
<b>Helmut Oehring</b> (1961).	<i>Das Blaumeer; Requiem.</i>
<b>Georgs Pelecis</b> (1947).	<i>Dialogue; In honour of Henry Purcell; Revelation.</i>
<b>Victoria Valeryevna Plevaya</b> (1962).	<i>Horace's Oda.</i>
<b>Alexander Georgyevich Popov</b> (1957).	<i>Omega.</i>
<b>Zbigniew Preisner</b> (1955).	<i>Requiem for my Friend.</i>
<b>Marco Rosano</b> (1964).	<i>Stabat Mater.</i>
<b>Bogdan Daryevich Segin</b> (1976).	<i>Pisnya Orfeya; Why is my verse so barren of new pride.</i>

<sup>12</sup> No original: *A great potencial for textual and musical expression is available for students in the canon of song literature, and there is much to be learned through practice and preparation of songs that a student may or may never sing on the concert stage. In addition to the benefits for vocal technique, work on any number of varying art songs (in style and textual content) can only aid a young countertenor (or any other young singer) in his journey to become an artist capable of diverse dramatic interpretation.*

<sup>13</sup> Disponível detalhadamente em <<http://www.countertenors.ru/en/repertoire.htm>>.

<b>Alfred Garryevich Schnittke</b> (1934 – 1998).	<i>Faust Cantata; Sinfonia n°2 e 4.</i>
<b>Valery Voronov</b> (1970).	<i>Love Songs of Daniil Charms.</i>
<b>Alexander Kuzmich Vustin</b> (1943).	<i>Blessed are the poor in spirit.</i>
<b>Iraida Raphaelyevna Yusupova</b> (1962).	<i>Dies Irae; Purcell's Last Dream.</i>

FONTE: O autor (2021).

### 3.3.3 Repertório – Oratório e Cantata

Thoresen (2012, p. 77) ressalta o repertório de oratório é muito rico e utilizável por contratenores. É natural que os estudantes ao procurarem um repertório que escutem em gravações com grandes cantores queiram estudar tais repertórios, como por exemplo o *Messiah* de G. F. Haendel. Mas é interessante ressaltar que se o aluno ainda estiver trabalhando em conceitos básicos da técnica vocal (como respiração, ressonância) é comum associarem-se tensões que tiveram ao longo do estudo desse repertório. Uma solução seria visitar esse repertório conforme a técnica fosse ficando mais sólida e no início, utilizar peças menos executadas dos compositores.

Junto com o repertório de oratórios, temos um repertório de cantatas igualmente vasto e podendo ser utilizados pelos contratenores. A título de exemplo podemos citar os nomes dos compositores tais como Alessandro Scarlatti, Johann Sebastian Bach, George Friedrich Haendel, Antonio Vivaldi. A imensa coleção vocal desse gênero permite que estudantes de todas as classificações vocais o utilizem, o estudo deste repertório também possibilita que os estudantes tenham contato com a música de câmara.

Na tabela 7 trazemos algumas opções desse tipo de repertório que é adequado para contratenores, já podendo citar todas as obras vocais de J. S. Bach<sup>14</sup>. Aqui temos exemplos de grandes obras com solistas, orquestra e coro, mas o aluno deve se sentir confortável para pesquisar cantatas para voz solo, ou para formações menores.

TABELA 7 – REPERTÓRIO DE ORATÓRIO

<b>Compositor</b>	<b>Obra</b>
<b>Georg Friedrich Händel</b> (1685 – 1759).	<i>Belshazzar; Hercules; Jephtha; Joshua; Messiah; Samson; Saul; Semele; Solomon; Susanna; Theodora; The Choice of Hercules.</i>
<b>Nicola Porpora</b> (1686 – 1768).	<i>Il Gedeone.</i>
<b>Alessandro Scarlatti</b> (1660 – 1725).	<i>San Casimiro, rè di Polonia; Sedecia, rè di Gerusalemme.</i>
<b>Antonio Vivaldi</b> (1678 – 1741).	<i>Juditha triumphans.</i>
<b>Gregor Joseph Werner</b> (1693 – 1766).	<i>Der verlorene Sohn.</i>

FONTE: O autor (2021).

<sup>14</sup> Disponível em <<https://www.bach-cantatas.com/>>.

## 4 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Neste capítulo apresentamos a análise dos dados coletados<sup>15</sup> a partir de seis entrevistas semiestruturadas conduzidas individualmente com dois contratenores, duas professoras de canto e dois regentes. Durante a análise serão evocadas passagens da bibliografia consultada de acordo com a pertinência, no sentido de enriquecer a leitura dos testemunhos, ao mesmo tempo evidenciando o ineditismo das informações emergentes.

### 4.1 Contratenores

A seguir, serão apresentadas considerações em torno dos resultados das entrevistas realizadas com Michael Chance (Inglaterra) e Paulo Mestre (Brasil). Os dados serão apresentados considerando as seguintes categorias de análise: (1) práticas vocais em grupo; (2) ensino do canto; (3) repertório; (4) técnica.

#### 4.1.1 As práticas vocais em grupo

Nesta parte inicial da entrevista, os contratenores forneceram informações sobre o início das suas práticas musicais. A partir dos dois casos (as experiências de Chance e Mestre) é possível compreender aspectos da realidade sociocultural e musical dos dois países (Inglaterra e Brasil) e verificar como isso afetou o desenvolvimento da carreira dos contratenores.

De acordo com os relatos de Chance e Mestre, a prática coral parece representar um aspecto relevante na formação do cantor. Ambos mencionaram que as vivências em coros contribuíram nos estágios iniciais da formação. Nas palavras de Chance: “o tipo de experiência musical que tive [no início da minha formação] esteve relacionada a coros e ensemble, não cantando como solista” (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 81)<sup>16</sup>. Nesse sentido, Mestre relata: “o maestro me chamou, fazia dois meses que eu tinha começado cantar em coro. Foi muito engraçado porque eu nunca tinha cantado em coro (...). Depois, eu me apaixonei pela música coral” (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 85).

---

<sup>15</sup> Transcrições e traduções disponíveis no Anexo 1 deste documento, p. 82. Os textos no idioma original das citações onde constam traduções das entrevistas realizadas em língua estrangeira, cujos áudios encontram-se no acervo pessoal do autor, serão incluídos em notas de rodapé.

<sup>16</sup> No original : *The sort of music experience I was having was very much related to choirs and ensembles, not singing as a soloist.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

A prática coral se estabelece como uma importante ferramenta de educação musical a integração social. Fucci Amato (2003, p. 77) ressalta que

Os trabalhos com grupos vocais nas mais diversas comunidades, empresas, instituições e centros comunitários pode, por meio de uma prática vocal bem conduzida e orientada, realizar a integração (entendida como uma questão de atitude, na igualdade e na transmissão de conhecimentos novos para todas as pessoas, independente da origem social, faixa etária ou grau de instrução, envolvendo-as no fazer o “novo”) entre os mais diversos profissionais, pertencentes a diversas classes socioeconômicas e culturais, em uma construção de conhecimento de si (da sua voz, de cada um, do seu aparelho fonador) e da realização da produção vocal em conjunto, culminando no prazer estético e na alegria de cada execução com qualidade e reconhecimento mútuos (enquanto fazedores de arte e apreciados por tal, por exemplo, em apresentações públicas) (FUCCI AMATO, 2003, p. 77).

Além disso, a experiência alcançada pelos coralistas “influenciam na apreciação artística e na motivação pessoal de cada um, independentemente de sua faixa etária ou de seu capital cultural, escolar ou social” (FUCCI AMATO, 2003, p. 77). O valor das experiências musicais gerais (envolvendo as práticas vocais e instrumentais em contextos coletivos) também foi destacado pelos entrevistados. Nesse sentido, Michael Chance mencionou as experiências em orquestras e as realizações musicais no ambiente escolar desde a infância.

[Na formação escolar básica] eu tive acesso à orquestras, prática vocais (todos os tipos de experiências em música) entre os 7 e os 13 anos. Aos 13 eu fui para uma nova escola onde eu fazia música o dia todo: cantava no coro, tocava na orquestra ou fazendo outros tipos de música (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 81)<sup>17</sup>.

Mestre destacou, além das experiências como instrumentista, o contato desde a juventude com práticas de canto na música popular em contexto informais. “Eu comecei como cantor de música popular em bar, com 16/17 anos. Cantava com meus amigos que tocavam violão. Com 16 anos eu comecei estudar violino. Estudei uns 3 anos e comecei fazer música como cantor também” (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 85).

Em ambos casos, é possível observar que a identificação como “contratenor” ocorreu mais tardiamente. Mestre, por exemplo, antes de iniciar a carreira como contratenor, atuou

---

<sup>17</sup> No original: *I had access to orchestra, and sing, and all sorts of experiences in music between the age of 7 and 13. When I was 13 I went to another school which had a lot of music, so I was doing music all day: I was singing in the choir, or playing in the orchestra or doing many other sorts of music.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

como tenor em um grupo vocal profissional. “(...) surgiu uma oportunidade para entrar na Camerata Antiqua de Curitiba, com 17 anos. Eu cantei na Camerata como tenor por 7 anos. Eu fiquei dos 17 aos 34 anos na Camerata” (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 85). Para Chance, o início da atuação como contrateno deu-se a partir do ingresso na universidade. Neste contexto, o entrevistado relatou envolver-se voluntariamente com as práticas musicais, tendo em vista que não cursava uma graduação em música, mas em administração.

[Quando ingressei na universidade de Cambridge] eu cantava no coro todos os dias. Foi quando iniciei minha prática como contrateno regularmente. Trata-se de um coro de vozes masculinas, os meninos fazendo a parte do soprano e os jovens (estudantes da universidade, com idade entre 18 e 22 anos), cantavam o alto, tenor e baixo. Enquanto estava na universidade [mesmo cursando administração] tive aulas de canto além de diversas práticas (jazz, ópera, grupos menores, visando a diversão) (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 81)<sup>18</sup>.

Chance foi estabelecendo-se como cantor profissional após o término da graduação em administração. Nesse período, atuou em grupos de música de câmara, dedicando-se a um repertório diversificado que contemplou da música de concerto europeia ao jazz norte-americano. Em consonância com o relato de Mestre, as práticas de música popular também estiveram presentes na formação e início da carreira de Michael Chance.

[Após concluir a graduação] passei a atuar cantando em um pequeno grupo (que começou no período da faculdade), formado por seis jovens, sendo dois contratenos, dois tenores, um barítono e baixo. Realizamos muitos concertos: cantamos madrigais, jazz clássico, arranjos de música popular, entre outros. Tivemos ótimas experiências (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 81)<sup>19</sup>.

No contexto universitário de Chance, percebe-se uma maior regularidade na prática musical, mesmo não cursando música. Essa regularidade das práticas em grupo resultou na

---

<sup>18</sup> No original: *There I sang in the choir everyday. That's when I really started my regular singing as a countertenor. It was a boys choir, with boys doing the soprano line and young men, who were students at the university between the age of 18 and 22, being the alto, the tenore and the basso. And while I was at the university I used to have some singing lessons and get involved in many others sorts of singing: with jazz, with opera, small groups, singing for fun, everything.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>19</sup> No original: *One of the areas of singing I was doing was a small group that we started when we were students together at the university. It was 6 young men: 2 countertenors, 2 tenors. 1 baritone and 1 bass. We did many concerts of madrigals, of classical jazz, of arrangements of pop songs, and we've had a very good experience.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

transição para o mundo profissional, cantando em um pequeno grupo estabelecido na universidade. Fica claro que o fazer musical em conjunto foi um importante fator na formação musical do entrevistado, permitindo além do desenvolvimento musical, seu estabelecimento como músico profissional.

Mestre aponta os cursos de curta duração em festivais/oficinas de música como importantes espaços formativos. O cantor julga que o contato com professores de fora do Brasil especialistas em música antiga foi importante para a consolidação da sua técnica. Nas palavras de Mestre: “(...) o mais importante de tudo isso, foi nunca deixar de fazer as Oficinas (de música). Quando vamos para a oficina, nós temos contato com os melhores professores do mundo... com os melhores professores de música antiga (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 86). No âmbito do ensino da *performance* musical, os cursos de curta duração frequentemente baseiam-se na realização de masterclasses. Segundo Hanken (2017, p. 76, tradução nossa) o termo masterclass “descreve eventos públicos onde um músico renomado treina alunos de nível avançado na frente de um público pagante e aulas regulares em um conservatório onde músicos convidados e/ou membros do colegiado ensinam os alunos na presença de outros alunos”<sup>20</sup>. De acordo com a autora, dentre os benefícios desta prática, destacam-se: (a) a preparação para exposição diante de um público (recitais/concertos); (b) a iniciação à atividade profissional; e (c) a aprendizagem musical a partir da interação social (performer-professor-público).

#### 4.1.2 O ensino do canto.

De acordo com Reid (2002, p. 108, tradução nossa) “na preparação de uma obra para *performance*, o músico precisa negociar entre os processos exigidos na formulação de interpretações e no desenvolvimento de habilidades técnicas adequadas”<sup>21</sup>. Desse modo, podemos compreender que a formação de *performers* requer o equilíbrio entre o desenvolvimento de habilidades técnicas e de competências interpretativas. A respeito do ensino do canto, Miller (2019, p. 26) explica que “a obra artística não pode acontecer sem os meios técnicos para sua apresentação”. Entretanto, “a técnica vocal sistemática e a expressão artística são inseparáveis; elas formam a estrutura do canto”.

<sup>20</sup> No original: *to describe public events at which a renowned musician coaches advanced-level students in front of a (paying) audience, and regular classes at a conservatoire where invited musicians and/or members of staff teach students in front of other students.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>21</sup> No original: *in preparing a work for performance, the musician has to negotiate between the processes required in formulating interpretations and in developing the appropriate technical skills.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

Sobre o seu processo de aprendizagem enquanto cantor, Chance frisou aspectos relacionados a construção das interpretações com base em imagens, analogias e metáforas, considerando as orientações oferecidas pelo seu professor. “[Meu professor] me ensinou a usar a voz de uma forma diferente, de forma a projetar sentimentos, cores, sons e significados, para tornar-me um intérprete completo” (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 81)<sup>22</sup>. Para Zorzal (2016, p. 68), na orientação do performer em formação, o professor deve:

Proporcionar a possibilidade de desenvolvimento do conhecimento formal sobre música, com noções que possam orientar suas ações; considerar e avaliar as escolhas técnicas e artísticas surgidas do conhecimento informal; proporcionar a capacidade de julgamento das opções interpretativas disponíveis (ZORZAL, 2016, p. 68).

Mestre, por sua vez, destacou também a importância da autonomia formativa e artística nos processos de ensino-aprendizagem do canto: “os professores são responsáveis pela gente, mas não sabem tudo. Eu aproveitava o que cabia de cada um” (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 87). A esse respeito, Barry e Hallam (2002 apud ZORZAL, 2016, p. 68) reforçam a importância de o musicista em formação, que este possa “desenvolver a capacidade de supervisionar seu próprio desenvolvimento musical, ou seja, desenvolver a consciência na utilização de estratégias” para o desenvolvimento de habilidades interpretativas.

Reflexões sobre os saberes e as habilidades necessárias ao ensino das diferentes vozes são recorrentes no âmbito da pedagogia vocal. Thoresen (2012, p. 2) ressalta que não é raro, nos deparamos com “livros sobre como ensinar tenores” e com “workshops dedicados a estratégias para ensinar sopranos”. Nesse sentido, Souza (2015, p. 14) frisa que ainda se observa uma “resistência, apresentada por uma parcela significativa da comunidade acadêmica musical, no desenvolvimento de um trabalho formativo com a voz de contratenor”. Dados da entrevista de Michael Chance revelam que, em sua trajetória musical, o seu principal professor desconhecia o funcionamento e o repertório para a voz do contratenor, especialmente na prática solística.

[O meu professor] não conhecia muito o repertório para contratenores. Ele costumava dizer, antes de todas as aulas: “eu nunca sei por onde você começa”. Ele tinha o piano na frente dele, ele tocava a nota mais grave a mais aguda, e fala: “como você é contratenor, não sei onde você

---

<sup>22</sup> No original: *He taught me all about using the voice in a different way. In a way which was about projecting mood, and color, and sound, and meaning, and become a convincing soloist.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

canta” (essa era a nossa piada, risos). Ele nunca tinha ensinado contratenores antes (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 82)<sup>23</sup>.

Com base nas experiências compartilhadas por seu professor, Chance aponta que não há necessidade de contratenores aprenderem com contratenores, contanto que o professor possua conhecimentos gerais em pedagogia vocal e saberes específicos da voz do contratenor, como também citado por Thoresen (2012, p. 2), além de experiências artísticas substanciais enquanto cantor. “E isso é um ponto interessante: contratenores não precisam aprender com contratenores. Eles precisam aprender com alguém que entenda da voz, a mistura dos sons e as passagens... para contratenores é a mesma coisa, não há grande diferença” (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 82)<sup>24</sup>.

Nessa direção, ao relatar a sua experiência com diferentes professores, Mestre menciona situações nas quais atuou como tenor em decorrência da resistência de seu orientador vocal. O entrevistado relatou também momentos nos quais, a partir do reconhecimento de sua classificação por parte de outro professor, pode cantar como contratenor no naipe de contraltos.

Eu cantei na Camerata como tenor por 7 anos, só que minha voz começou subir, aparecer. Nisso tínhamos um professor, o Gerard Galloway, que era um contratenor [inglês]. O Galloway deu aula pra gente durante muito tempo, mas não queria muito que eu cantasse como contralto, achava que daria pra desenvolver como tenor. Depois veio outro contratenor, o Jeffrey Mitchel que me deu aula, e disse que minha voz era de contratenor, não de tenor. Passei imediatamente para o naipe de contralto. Tinha aberto, na mesma época, uma vaga no contralto, e eu entrei (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 85).

Para além dos desafios de inserção da voz do contratenor em contextos profissionais, Mestre salientou também dificuldades de aceitação enfrentadas em contextos de formação musical. Segundo Mestre:

Fui ter aula na [instituição de ensino superior em música] e uma professora me perguntou se eu tinha alguma outra coisa para fazer a não

---

<sup>23</sup> No original: *He was not so knowledgeable about the repertoire for countertenor. He did not know the repertoire for countertenor. Before every lesson he used to say: I never know where you begin! He would have the piano in front of him and he would play the lowest note on the piano, play the highest and would say: you, as a countertenor, I don't know where you sing! This was our joke, of course. He had never taught a countertenor before.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>24</sup> No original: *And that is an interesting point I want to make: countertenors do not need to learn from countertenors. They need to learn from someone that understands the voice, the mixture of the sounds, the colors, passaggio...for countertenors is the same, is not a big difference.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

ser cantar. Eu disse a ela que era dentista. Então ela me disse pra eu ser dentista porque minha voz não funcionava para nada (...). Ainda bem que não fiquei lá, porque na minha época, a [instituição de ensino superior em música em questão] formava cantores de repertório romântico, e os professores me trabalhavam como tenor, não como contratenor (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 86).

No tocante a esta problemática, Souza (2015, p. 14) esclarece que a “resistência ao trabalho com o falsete e a voz de contratenor (...), a qual encontra campo fértil em cursos superiores de música tem provocado lacunas na formação vocal dos cantores” além de desconsiderar “séculos de história da música, bem como uma forma de prática vocal que remonta às origens da voz cantada” (SOLOMÃO, 2008; GILES, 2005 apud SOUZA, 2015, p. 14).

Peter Thoresen (2012, p. 1) relata desafios similares enfrentados por ele nos EUA, tendo em vista a recusa de alguns professores na oferta de orientação vocal para a sua voz de contratetor e a exigência da atuação enquanto tenor ou barítono. Este autor afirma que as crenças de vários professores que concebem a voz do contratenor como incomum (demandando, portanto, um treinamento especializado e diferenciado) limitam os avanços na formação deste profissional da voz.

#### 4.1.3 Repertório.

Estudos no âmbito das práticas interpretativas têm compreendido o “conhecimento de repertório” como uma habilidade inerente à *performance*, ao lado da musicalidade, do domínio técnico, de ferramentas interpretativas, de estratégias para realizações musicais em conjunto, entre outras citadas por Creech e Papageorgi (2014, p. 105). O'Neill e Sloboda (2017, p. 324, tradução nossa) também ressaltam que “A combinação de repertório, comportamento do artista e espaço de *performance* cria um conjunto particular de recursos para a "musicking" do artista e do público”<sup>25</sup>.

Quando indagado a respeito dos repertórios de estudo trabalhados durante a sua formação como contratenor, Chance frisou a importância do contato com uma diversidade de obras visando uma formação sólida: “Cante tudo! É importante, você desenvolve sua voz, sua

---

<sup>25</sup> No original: *The combination of repertoire, performer behaviour and performance space creates a particular set of affordances for the 'musicking' of performer and audience.*

fantasia, você desenvolve tudo (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 83)<sup>26</sup>. De forma mais específica, o entrevistado destacou:

Bem, fiz o Messias, o oratório. Eu estudei o *Orfeo* de Gluck e muitos papéis de Haendel como *Giulio Cesare*, *Rodelinda*, *Agrippina*... [Além de oratórios e óperas barrocas] depois fiz Mozart, Mendelssohn, (mais modernos), mas não Wagner... Às vezes Brahms, canções lindas! (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 82)<sup>27</sup>.

Na sequência, Chance discorreu sobre o repertório que acha ser adequado para a voz do contratenor: “acredito que contratenores devem cantar tudo: música barroca (Dowland, Purcell, Haendel, Bach); Mozart, Haydn, Gluck [repertório clássico]; cante canções de Brahms, Wolf, Schubert, Britten, cante tudo” (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 83)<sup>28</sup>.

As concepções de Chance acerca do repertório são particularmente direcionadas à *opera seria* e em papéis escritos para *castrati*. Para Thoresen (2012, p. 73), os professores devem se sentir livres para utilizar uma grande diversidade de repertório de *opera seria* em sua variedade estilística, valorizando texturas orquestrais, contorno e construção melódica. Hoje, uma pesquisa rápida pode nos revelar que papéis foram escritos para *castrati* e podem ser aplicados aos estudos do contratenor.

[Sobre Rossini, Donizetti] se você consegue cantar, cante! É uma voz! Eu cantei *Winterreise* de Schubert, não cantei Rossini, mas se eu tivesse sido encorajado quando jovem, teria sido ótimo. Bem, se você cantar bem, terá oportunidades para fazê-lo. Você estará competindo com mezzo sopranos ótimas como DiDonato, Horne, então você precisa cantar muito bem! Sua coloratura tem que ser perfeita (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 84)<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> No original: *Sing everything! Is important, you develop the voice, you develop your fantasia, you develop everything.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>27</sup> No original: *We did Messiah, the oratorio. I learned Orfeo by Gluck, and many Haendel roles of Giulio Cesare, Rodelinda, Agrippina [...] I sang Mozart, Mendelsohn, later stuff, not Wagner... Brahms sometimes, beautiful!* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>28</sup> No original: *Sing everything. Sing baroque music: Bach, Haendel, Dowland, Purcell; sing Mozart, Haydn, Gluck, Brahms songs, Wolf, Schubert, Britten, sing everything!* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>29</sup> No original: *If you can sing it, well, sing it! It's a voice! I've sung Winterreise by Schubert, I didn't sing Rossini, but if I had been encouraged to when I was young, that would've been good. Yes, if you can sing it well, you'll get opportunities to do it. But you are competing with very good mezzo sopranos like Didonato, Horne, so you have to be very very good. Your coloratura needs to be perfect.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

Neste trecho da entrevista, Chance chama atenção para a exploração de repertório além do período barroco. Fica claro, que se fosse encorajado, o teria feito. Professores podem utilizar da mesma delimitação de tipo vocal de outras vozes para a escolha do repertório. Por exemplo, repertório de *opera seria* adequado para contratenores pode ser subdividido em seleções vocais de árias para contratenores mais graves, médios ou sopranistas, como informa Thoresen (2012, p. 73). Novamente ressaltamos que o processo de escolha de repertório é similar para todas as vozes. Sua fala sobre as grandes mezzo-sopranos evidencia o desbravamento que o contratenor deve fazer para poder apresentar esse repertório. Por serem peças escritas para mezzo-sopranos femininas, o contratenor precisa conquistar oportunidades para execução deste repertório.

Chance segue colocando sua percepção acerca do repertório para contratenor. Inicia falando sobre o repertório sacro de Bach, que julga ser escrito especificamente para contratenores.

No tempo de Bach, a muda vocal acontecia muito mais tarde, hoje se muda com 11, 12, 13 anos, naquela época acontecia com 16, 17, 18 anos. Eles comiam muito menos carne e o corpo se desenvolvia mais lentamente. Então, quando Bach escreveu *Erbarme Dich, Esurientes Implevit Bonis*, todos esses grandes solos de alto, ele estava escrevendo para esses meninos mais velhos e mais experientes do seu coro. Contratenores devem cantar esse repertório, devem cantar óperas de Haendel com papéis escritos para *castrati*, repertório escrito com alaúde, cravo, para mulher, para homem, não importa. O repertório para contratenor é muito vasto! (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 84)<sup>30</sup>.

Thoresen (2012, p. 74) explica que contratenores e outros tipos vocais podem se sentir encorajados em procurar repertório de estudo em compositores modernos, observando suas diferenças estilísticas na escrita de obras vocais. Sobre isso, Chance fala:

---

<sup>30</sup> No original: *In Bach's time the voices changed from child voice to adult voice later. Now they change at 11, 12, 13, then it was 16, 17, 18, because they ate much less meat in those days, and the voice and the body developed much less quickly. So, when Bach was writing Erbarme Dich. Esurientes Implevit Bonis, all of these big solo alto parts, he was writing for these old, quite experienced boys in his choir. So, countertenors should sing that music, have to sing Haendel opera where the parts were written for castrati, have to sing with lute, have music written for women, men, whatever. The repertoire for countertenor is very wide.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

Um aspecto interessante do repertório para contratenor é como muita música nova foi escrita para nossa voz nos últimos 50, 60, 70 anos. Bastante repertório! Esta é a parte mais animadora. Deve ter começado com Benjamin Britten que escreveu duas óperas: *Midsummer Night's Dream* e *Death in Venice* com grandes papéis para contratenores. Depois outros compositores ingleses fizeram o mesmo, depois por toda Europa, e agora, quase toda ópera nova tem um papel de contratenor (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 84)<sup>31</sup>.

Quando questionado a respeito dos repertórios para contratenores, Mestre afirmou: “eu acho que o contratenor deve cantar o que ele bem entender!” (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 87). Como descrito anteriormente, no início da sua trajetória formativa, Mestre cantou como tenor; apenas mais tarde passou a atuar como contratenor. Segundo ele, as decisões de repertório eram majoritariamente impostas pelo seu professor: “o professor escolhia o meu repertório, eu fazia o que o Galloway mandava” (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 86). Barreto-Filho (2016, p. 3) chama atenção para as condutas didáticas que não favorecem a autonomia e a autorreflexão dos *performers* na tomada de decisão sobre aspectos como a seleção de repertórios. Nesse sentido, Figueiredo (2014, p. 80) defende que, no ensino das práticas interpretativas, “professores promotores de autonomia justificam as atividades por meio de explicações lógicas, utilidade, benefício e importância pessoal”. Esta conduta tende a promover a identificação do aluno com uma tarefa”.

Mestre segue relatando o processo de seleção das obras para o estudo:

Mas ele [o professor] me mandava peças de tenor leve, árias do *Acis and Galathea* (G. F. Haendel). Depois fiz algumas coisas como contratenor, sempre do repertório inglês. Que era o que ele era especializado. Maior parte Haendel e Purcell. Depois acabei fazendo o repertório conforme as necessidades (...) fazendo o repertório conforme me chamavam para cantar (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 86).

---

<sup>31</sup> No original: *One of the very interesting aspects of the repertoire for countertenor is how much music has been written for the voice in the last 50, 60, 70 years. Very, very large repertoire. That's the most exciting part, I think. It may have started with Benjamin Britten that wrote two operas: Midsummer Night's Dream and Death in Venice with nice big parts for countertenor. Other british composers followed, and then came composers for all over Europe, and now almost every new opera has a countertenor in it.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

Em síntese, Mestre iniciou seu estudo individual como tenor, passando mais tarde a trabalhar como contratenor. Seu repertório individual de estudo é focado no barroco inglês, mas também é ditado conforme suas necessidades profissionais.

Mestre nos traz suas reflexões sobre o repertório sacro. Para o cantor, há uma diferença de postura ao se cantar ópera e esse repertório.

Para o meu gosto, esse repertório de música mais séria, por exemplo Bach, tem um jeito... não contido... mas mais sério de cantar. Você trabalha com o seu ego, você faz a música para a música. Enquanto se você faz uma música cheia de coloratura, mesmo que fique musical, é mais pirotécnica. Então nós temos esses contratenores mais dentro dessa área de coloratura, que exige um tipo de trabalho, outros dentro da ópera, que exige um outro tipo de trabalho. Eu acho que o trabalho que se faz para cantar Bach é diferente de quem faz ópera, é uma questão de postura vocal (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 87).

O repertório de oratórios e cantatas tornou-se um campo fértil para contratenores. Jovens cantores têm o desejo de estudar as árias do *Messiah* de Haendel bem como de outros oratórios e este estudo pode ser muito benéfico. Thoresen (2012, p. 76) sugere que oratórios menos conhecidos de Haendel sejam levados em conta na hora da escolha do repertório. Deste modo, o aluno pode trabalhar a técnica sem tensões residuais de obras frequentemente encenadas.

Assim como Chance, Mestre também pontuou as suas experiências com música moderna e contemporânea: “Mais tarde fiz música contemporânea, o compositor escreveu o papel para mim. Eu conversava com ele por telefone pedindo para ele mudar quando algo não ficava muito bom. Ele trabalhou comigo esse repertório... música nova... que é muito difícil de fazer (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 86).

A relação entre intérpretes e compositores tem sido descrita pela literatura, considerando aspectos históricos, os processos de criação musical e a construção da *performance* musical. Jamason (2012, p. 106, tradução nossa) explica que:

A interação entre compositores e intérpretes, sempre se desenvolvendo e mudando, um elemento fundamental, no entanto, permaneceu essencialmente o mesmo ao longo de muitos séculos e em estilos composicionais e interpretativos amplamente diferentes, sendo, uma crença de que a relação

entre compositores e intérpretes era altamente colaborativa” (JAMASON, 2012, p. 106, tradução nossa).<sup>32</sup>

Ainda a respeito do repertório moderno, Mestre afirmou ter tido contato com o repertório sinfônico e com obras escritas geralmente para vozes infantis. Nas palavras dele: “ah, fiz também Bernstein, a *Missa Brevis* e o *Chichester Psalms*, cantei com a OSESP” (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 86).

#### 4.1.4 Técnica.

A função da técnica no contexto da *performance* musical associa-se aos recursos e estratégias mobilizadas para o alcance de determinados objetivos interpretativos, considerando elementos expressivos a partir da compreensão musical. De acordo com França (2000, p. 52), a técnica refere-se a “uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada”. Neste sentido, conforme destaca Chueke (2006, p. 1) “o ato de fazer música deve ser apontado como prioridade, abordando-se a técnica como o meio para se atingir objetivos musicais”. Reid (2002) reforça a relação entre as habilidades técnicas e as demais competências interpretativo-musicais (incluindo aspectos expressivos e os níveis de compreensão musical). Segundo ele;

Ao se preparar para uma apresentação musical, o músico se engaja na leitura de uma partitura, traduzindo-a em som por meio de um instrumento ou da voz humana. Isso requer o desenvolvimento de uma habilidade técnica adequada, a fim de tocar ou cantar as notas e realizar a própria interpretação do músico. A prática técnica e interpretativa requer técnicas práticas diferentes, mas relacionadas. (REID, 2002, p. 110, tradução nossa).<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> No original: *the interaction between composers and performers, always developing and changing, nevertheless had one fundamental element that remained essentially the same over many centuries across widely differing compositional and interpretative styles, namely, a belief that the relationship between composers and performers was highly collaborative.*

<sup>33</sup> No original: *In preparing for a musical performance, the musician engages with a score and then translates it into sound via an instrument or the human voice. This requires the development of an appropriate technical facility in order to play or sing the notes and to realise the musician's own interpretation. Technical and interpretative practice require different but related practice techniques.*

Chance e Mestre discorrem sobre as suas concepções acerca da técnica. Chance é mais detalhista quanto aos exercícios propostos pelo seu professor, enquanto Mestre foca na sua percepção mais individual da descoberta dos caminhos da técnica vocal, que julga vir com o tempo.

Os professores são responsáveis pela gente, mas não sabem tudo. Eu aproveitava o que cabia de cada um. Eu assisti muito esses meninos fazendo canto difônico, então se abriu um espaço e os agudos ficaram mais fáceis. Existem pontos de relaxamento dentro da gente que o professor vai te explicar, mas você vai descobrir sozinho. É claro que os professores são importantíssimos, mas você precisa ter a disciplina para procurar o que está dando errado. Você vai encontrando os exercícios que te abrem os espaços, mas isso é com o tempo (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 87).

Chance fala sobre seu entendimento da técnica vocal, dos exercícios respiratórios e vocálicos.

Os exercícios sempre começavam bem simples, apenas notas longas. Os exercícios estão lá para aquecer os músculos, estamos falando de músculos... corpo físico e fazer o ar se transformar em som, sem excessos, transformar 100% de ar em 100% de som, essa é a ideia. Eu acho que você deve fazer 5 a 10 minutos de exercícios [vocais] e é isso. Se fizer direito, é só o que precisa, se fizer errado, pode exercitar por 40 minutos e fazer sua voz ficar cansada (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 82)<sup>34</sup>.

As considerações de Chance vão ao encontro do exposto por Schmidt e Wrisberg (2001 apud COSTA, 2018, p. 47), tendo em vista que, segundo estes autores, as habilidades técnicas incluem a “capacidade de produzir um resultado de *performance* com o máximo grau de certeza, mínimo de energia, ou mínimo de tempo”. Os mesmos autores defendem que o desenvolvimento da técnica deve considerar três aspectos fundamentais: o aprendiz (neste contexto, o contratenor em formação), a tarefa (os exercícios vocais e o trabalho técnico no refinamento interpretativo) e o contexto (isto é, as características e os objetivos dos ambientes de ensino-aprendizagem do canto).

---

<sup>34</sup> No original: *The exercises always started very simply, just long notes. Exercises are there to warm up the muscles. We are talking muscles... physical body, and making the breath become sound with no excess, 100% breath becomes 100% sound, that's the idea. So, I think you should exercise for 5, 10 minutes, that's it. If you do it well, that's all you need, if you do it badly, you can exercise for 40 minutes and make your voice tired.* Audio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

No tocante aos exercícios técnicos específicos do canto, Araújo (2019, p. 131) estabelece uma separação entre “o que é um aquecimento e o que é um ajuste de *placement*”<sup>35</sup>. Para este autor, o “aquecimento vocal deve ser uma série de exercícios que utilizamos quando a voz está fria (normalmente pela manhã, quando acordamos, ou quando não falamos muito antes do canto)”; por outro lado, “se falamos o dia inteiro e vamos cantar a noite, não fazemos ‘aquecimento’, e sim um ‘*placement*’ para direcionarmos a emissão para o canto. A esse respeito, Chance destacou algumas práticas relacionadas ao que Araújo denominou *placement* (exercícios utilizando as vogais, saindo da emissão da fala para a emissão do canto).

A ideia dos exercícios não é deixar sua voz cansada, mas livre, cheia e trabalhando o ar. Então nós fazíamos exercícios sempre nas vogais: [a, ε, i, ɔ, u, o, y]; e as francesas: [æ, œ, ɔ, y]. Sempre nas vogais. Você começa no I fechado e vai para o A aberto, eu acho bom (...) Sempre comece simples, com o som básico e desenvolva, desenvolva, desenvolva... por 5 ou 10 minutos e é o suficiente (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 82)<sup>36</sup>.

Durante a entrevista, Chance exemplificou alguns vocalizes (ver Figuras 4 e 5).

FIGURA 4 – EXEMPLO DE VOCALIZE



FONTE: O autor (2021).

FIGURA 5– EXEMPLO DE VOCALIZE



FONTE: O autor (2021).

Nos exercícios apresentados nas figuras 4 e 5 é interessante notar como Chance trabalha o exercício para a equalização das vogais, saindo da vogal I (tendo por característica ser uma vogal mais frontal) para as outras vogais. A utilização das vogais francesas também permite uma maior consciência dos ressoadores frontais que proporcionam o maior enriquecimento do

<sup>35</sup> No português brasileiro, a tradução apropriada para o termo pode ser “colocação vocal”.

<sup>36</sup> No original: *The idea of the exercises is make your voice free and full, and work the breath. We did things always on the vowels: [a, ε, i, ɔ, u, o, y]; and french: [æ, œ, ɔ, y]. Always on the vowels. You start in the closed I and go to the open A. I think that's very good (...) but always start simply, with the basic sound and the develop, develop, develop... for 5, 20 minutes and that is enough.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

som. O processo lento é enfatizado por Chance, notas longas, entendendo o processo a partir do som básico da vogal e depois aplicando ao repertório.

Chance segue realizando as suas considerações sobre técnica, abordando o processo de respiração no canto: “acho que a coisa importante sobre respiração é não ficar muito obcecado com respiração. Tem que aprender a ter uma respiração completa, enchendo toda a parte superior do corpo com ar e usar. A coisa importante sobre respiração é usar toda, sem segurar, sem guardar” (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 83)<sup>37</sup>.

Chance mostra uma preferência pela respiração costo-diafragmático abdominal, caracterizada por ser uma respiração completa, com expansão harmônica de toda a caixa torácica e sem excessos em nenhuma das regiões, conforme apresentado por Behlau (apud FELIPE, 2013, p. 60). Sobre o uso correto da respiração, Kiesgen (apud THORESEN, 2012, p. 17) explica que “o estudo do manejo do ar é crítico para estabelecer e manter a quantidade correta de pressão de ar necessária ideal em todas as alturas e níveis de volume”.

Vazio! E depois comece de novo e seus músculos estão livres de novo, sem rigidez. E é isso! É tentar manter o mais livre de tensão muscular que puder, pegar o máximo de ar que puder e usar economicamente. Você não precisa de muito ar para cantar uma longa frase, é mais a qualidade da respiração e o uso de toda a parte superior do corpo (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 83)<sup>38</sup>.

No próximo trecho, Chance trata do processo de fonação do cantor contratenor. Segundo Sundberg (2018, p. 29), fonação é entendida como a “produção de som pela vibração das pregas vocais”.

(...) agora nós temos diferentes tipos de contratenores. Primeiro em tessitura. Nós temos mais contratenores que querem cantar mais e mais agudo e eu penso que é perigoso, pessoalmente. Penso que a região grave da voz é mais difícil de desenvolver, em *falsetto*. E essa é a região que desaparece quando está cansado e quando está velho, isso que acontece, as notas agudas fáceis e as graves difíceis. Eu sempre tento trabalhar mais a oitava grave do que a aguda. Se você se concentrar

---

<sup>37</sup> No original: *I think the important thing about breath is not to get too obsessed about breath. One has to learn how to take a full breath, filling your whole upper body with air and then using it. The important thing about breath is using all, not to hold it, not keep it, not to save it.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>38</sup> No original: *Empty! And then start again and your muscles are free, not stiff. So, that's it! Is try to make as free of muscular stress as you can, take as much breath as you can and use it economically. You don't need a lot of breath to sing a long phrase, but is the quality of the breath and how you use your whole upper body.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

apenas na parte aguda da voz, quase se torna o *falsetto* do *falsetto* e não usa toda a sua voz completamente e isso é perigoso (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 83)<sup>39</sup>.

Em sua experiência, o entrevistado relata que o falsete é mais difícil de se desenvolver nas regiões mais graves da tessitura, e que o trabalho extenso em uma determinada região (a exemplo das notas agudas) resulta em uma produção fraca na outra (a exemplo das notas graves).

A questão importante é achar a sua oitava central que, normalmente, para contratenores em *falsetto*, a tessitura é como a de Senesino das óperas de Haendel, então, a sua boa oitava central é C3 a C4, D3 a D4 ou Bb2 a Bb3, e depois uma quinta acima e uma abaixo. É nessa oitava central que deve estar bem seguro, podendo cantar forte, suave, rápido, lento, tudo. E, então, desenvolve a oitava aguda, mantendo a voz cheia, mantendo as vogais frontais e o espaço atrás (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 83)<sup>40</sup>.

Chance acredita que o contratenor deve ter a região central da tessitura bem desenvolvida. Os relatos do entrevistado revelam também uma preocupação com a qualidade das notas mais graves. Thoresen (2012, p. 71) salienta que os repertórios do contratenor devem ser condizentes com as suas características vocais e que os professores de canto devem analisar as texturas orquestrais das peças, o contorno melódico e a diversidade do estilo para adequar o repertório a todos os tipos de voz (do contratenor mais grave ao mais agudo).

Sobre a importância de considerar-se a tessitura da voz nas decisões sobre técnica, Chance explica que:

Conforme canta mais agudo você precisa criar mais espaço, enchendo o seu céu da boca. Encher a parte de trás da sua boca é muito importante e então vai para a parte frontal. E então, eu acho que a tessitura é importante, a parte desafiadora é fortalecer a região grave da sua voz e

---

<sup>39</sup> No original: *Now we have different types of countertenor. First of all in tessitura. Many countertenors want to sing higher, higher... I think it is dangerous, personally. I think the most difficult part of the voice to develop is the low part of the voice, in falsetto. And this is the part which disappears when you are tired and when you are old. That's how it goes, the higher notes are easy and the low notes are difficult. I always try to work the lower octave than the higher octave. If you concentrate on the higher part of the voice it becomes almost a falsetto of a falsetto and you don't use your full voice and I think that's dangerous.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>40</sup> No original: *The important thing is to find your central octave. Normally for countertenors in falsetto the range is like Senesino in Haendel opera, so your good middle octave is C3 - C4, D3 - D4 or Bb2 - Bb3, and then you have a fifth above and below. That central octave is where you need to be very secure, and be able to sing loud, soft, fast, slow, everything. And then you develop the upper octave keeping the full voice, keeping the vowels forward and the space in the back.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

levar sua voz cheia até o agudo, que pode ser F4 ou G4. Não tentar cantar muito forte e muito agudo o tempo todo, senão perde a sua região grave. Agora, eu tenho percebido que alguns contratenores usam a sua *voce di petto* mais e mais aguda e mudam para *falsetto* um pouco agudo e eu penso que isso é perigoso porque se você leva a sua voz de peito mais agudo, você desenvolve um buraco no meio da sua voz onde não há ressonância depois de 5 ou 10 anos (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 84)<sup>41</sup>.

Na primeira parte do trecho apresentado acima, é possível notar uma preocupação com o balanceamento da utilização das vogais frontais com o espaço faríngeo, resultando em um arredondamento do som na região mais aguda. Na segunda parte do trecho, Chance traz uma reflexão sobre o fortalecimento de apenas uma região da voz e, conseqüentemente, sobre registro vocal.

Para Hollien (apud SUNDBERG, 2018, p. 82), o registro vocal diz respeito a regiões de frequências de fonação de qualidades muito semelhantes.

Em vozes masculinas, a distinção entre *registro modal* - às vezes referido como registro normal - e *registro falsete* é bastante frequente; o primeiro deles é normalmente utilizado na região mais grave da extensão fonatória e o segundo, na mais aguda. O registro de falsete é o registro utilizado, em geral, pelos homens ao tentarem imitar vozes femininas. Transições entre registros podem resultar em *quebras na voz*. Essas quebras podem ser descritas como modificações súbitas na frequência da fonação e na qualidade da voz (SUNDBERG, 2018, p. 82).

Para o cantor, a elevação desse registro modal para regiões mais agudas pode resultar num empobrecimento da região grave da voz e, conseqüentemente, quebras vocais. Há um encorajamento para a fonação em registro de falsete nas regiões mais graves, o que proporciona uma maior unidade de timbre e cor por toda a extensão. A utilização do registro modal no cantor lírico está também associada a preferências estéticas.

Chance também realiza considerações sobre uma fonação saudável que permita longevidade ao cantor; nas palavras dele: “Você deve encontrar um *Bel Canto* que é flexível, cheio, fácil e sem tensão. Se coloca muita tensão ou força na voz é perigoso, você quer ter um

---

<sup>41</sup> No original: *As you go higher, you always need to create more space, filling the top of your mouth. Filling the back of your mouth is very important and then it goes to the front part. So, I would say the range is important and the challenge is always to strengthen the low part of your voice and take your full voice up to the top, so is F4 or G4. Don't sing too loud, too high, too often, because then you lose your low part. Now I've noticed, particularly with american countertenors, is that they use their voce di petto higher, higher, and change to falsetto quite high. This is dangerous, I think. Because if you take your chest voice higher, you develop a hole in the middle of your voice where you don't have any resonance after 5 or 10 years.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

jeito fácil de cantar que pode durar por 50 anos” (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 84)<sup>42</sup>. Em consonância com a fala de Chance, McKinney (apud Thoresen, 2018, p. 48, tradução nossa)<sup>43</sup>, descreve um bom som vocal como aquele “produzido livremente; agradável de se ouvir; com volume suficiente para ser ouvido facilmente; rico e ressonante; com energia fluindo naturalmente de nota a nota; consistentemente produzido, de maneira vibrante, dinâmica, viva e flexivelmente expressiva”.

## 4.2 Professoras de Canto e Regentes

Nesta seção serão apresentadas considerações em torno das entrevistas realizadas com as professoras Sophie Daneman (Inglaterra) e Denise Sartori (Brasil) e com os regentes Nicholas Bannan (Inglaterra/Austrália) e Ricardo Bernardes (Portugal/Brasil). Os dados serão apresentados considerando as seguintes categorias de análise: (1) diferentes abordagens no trabalho com contratenores; (2) questões técnicas e qualidades vocais; (3) repertório; (4) mudança de atitude.

### 4.2.1 Diferentes abordagens no trabalho com contratenores

Nesta seção, os entrevistados falam sobre suas experiências pessoais trabalhando com contratenores como cantoras, professoras e/ou regentes. Estes relatos deixam claras as diferenças históricas e atuais do uso da voz do contratenor em cada país, seja no Brasil ou Inglaterra.

Sophie Daneman relata ter trabalhado muitas vezes com contratenores no âmbito da *performance*. Nas palavras dessa professora: “Eu tive muita sorte, cantei pouquíssimas vezes com mulheres interpretando homens, quase sempre cantei com contratenores” (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 89)<sup>44</sup>. Em contraste, Denise Sartori afirmou ter atuado profissionalmente ao lado de um contratenor uma única vez: “Com contratenor eu cantei uma vez só, foi o Messias (de G. F. Haendel) que fizemos uma versão em que as árias eram diferenciadas para contratenor e para contralto. Foi a única vez que eu lembro” (Entrevista Sartori: Anexo 1, p. 91).

---

<sup>42</sup> No original: *You need to find a Bel Canto which is flexible, full and easy. Putting muscular stress or too much power into the sound is dangerous, you want to find an easy way to sing that can last for 50 years.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>43</sup> No original: *freely produced; pleasant to listen to; loud enough to be heard easily; rich, and resonant; energy flows smoothly from note to note; consistently produced; vibrant, dynamic, and alive; flexibly expressive.*

<sup>44</sup> No original: *I was lucky because I hardly ever sang with women playing men, I always sang with countertenors.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

Os regentes entrevistados relataram já ter trabalhado com contratenores (regendo ou atuando como *performers*). Ricardo Bernardes explicou: “Foi quando em 2010 que mudei para Portugal e tive contato efetivo com contratenores. Em 2015 eu fundei o Capela dei Signori, grupo onde trabalho diretamente com contratenores” (Entrevista Bernardes: Anexo 1, p. 96). Nicholas Bannan, por sua vez, afirmou que desde o início da sua trajetória musical teve a oportunidade de cantar ao lado de contratenores. Segundo ele: “Desde criança eu me identifiquei muito com contratenores, porque eu sempre cantei em coros que tinham contratenores” (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 93)<sup>45</sup>.

Daneman detalhou o seu histórico enquanto cantora no trabalho com contratenores. A cantora destacou algumas particularidades da prática com contratenores, considerando especialmente os duetos entre sopranos e contratenores:

(...) pensando em duetos como *Io t'abbraccio* (Rodelinda - G. F. Haendel) ... essa sobreposição de vozes, com contratenor é muito diferente, eu acho muito prazerosa essa sensação das duas vozes agudas, não tem uma aguda em uma grave, como você sente com uma mezzo soprano. Os dois estão juntos, e isso parece justo, porque você tem essa habilidade de apenas cruzar, encostar um no outro e depois apenas cruzar (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 89)<sup>46</sup>.

Fica claro que a cantora não considera a voz do contratenor como a voz de mezzo sopranos (mesmo compartilhando a mesma extensão desta voz feminina). Diferentemente de Daneman, Sartori explicou que teve apenas uma oportunidade de cantar com contratenores, e que, enquanto professora de canto, também não orientou muitos alunos com esta classificação vocal: “Tive poucos alunos contratenores porque a demanda não é muito grande. Agora eu estou com um aluno só contratenor, mas já devo ter tido uns três” (Entrevista Sartori: Anexo 1, p. 91).

É possível que a falta de oportunidades de Sartori de cantar com contratenores seja devido ao fato de ser mezzo soprano e compartilhar muito repertório com estes cantores. Como já mencionado por Mestre, houve poucas oportunidades de *performance* de ópera no Brasil, sendo o repertório sacro mais apresentado. A linha do alto é frequentemente cantada por apenas um

---

<sup>45</sup> No original: *From childhood onwards I've had a very strong identification with the countertenor voice because I've sung in choirs with countertenors.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>46</sup> No original: *(...) I'm thinking of duets like Io t'abbraccio... this overlapping of voices, with countertenors is very different and I find it so pleasing this feeling that you are both high, there's not one low and one high, which you feel with a mezzo. You are really together, and it seems giusto. Because you have this ability of just cross and rub against each other and cross.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

cantor. Sartori também pontua a escassez de alunos contratadores, sabendo que fazem 30 anos que se dedica ao ensino de canto lírico no ensino superior; três contratadores é um número baixo (especialmente quando comparado à demanda de formação de outras vozes).

Bernardes fala um pouco mais sobre a realidade brasileira dos anos 90 e sobre seus primeiros contatos com contratadores solistas.

O padrão brasileiro de música antiga nos anos 90, como ainda hoje, é de fazer como se faz ópera italiana do século XIX. Por isso a recusa de professores de canto tradicionais de ensinarem contratadores, porque não sabem se trabalham os contratadores como mezzos, contraltos, ou como uma voz diferenciada (Entrevista Bernardes: Anexo 1, p. 95).

O regente ainda pontua a recusa dos professores de canto no Brasil em trabalhar com a voz do contratador, realidade que ainda é enfrentada. Neste sentido, trabalhos sobre a voz do contratador (voltados às especificidades do contexto brasileiro) podem ajudar professores a conhecerem mais sobre as particularidades desta voz. Durante a entrevista, Bernardes relatou ter tido contato com contratadores em contextos profissionais (fascinando-se com os resultados sonoros alcançados) no período em que mudou-se do Brasil para Portugal: “Em 2015 eu fundei [em Portugal] o Capela dei Signori, grupo onde trabalho diretamente com contratadores. Eu trabalhava com mezzo sopranos, mas fiquei fascinado com as possibilidades timbrísticas de um grupo só de homens (Entrevista Bernardes: Anexo 1, p. 96).

O regente Nicholas Bannan mencionou vários trabalhos produzidos com contratadores na Inglaterra. É interessante notar que o repertório era focado no período barroco. Segundo ele: “Depois que me formei, continuei regendo coros adultos com contratadores cantando em obras como: a *Vespro della Beata Vergini* (C. Monteverdi), Paixão Segundo São Mateus (J. S. Bach), as duas Paixões na verdade, Missa em Si menor de Bach... Haendel, Purcell... esse repertório” (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 94)<sup>47</sup>. Por fim, Bannan falou sobre a realidade australiana (contexto no qual também tem atuado) no que diz respeito a prática dos contratadores, mostrando que as questões enfrentadas por contratadores brasileiros não são exclusivas do nosso país. Nas palavras do regente entrevistado: “Vir para a Austrália foi interessante, é muito difícil encorajar homens a cantar como contratador, a não ser que eles queiram muito isso. Nós

---

<sup>47</sup> No original: *After I graduated I continued to conduct adult choirs, so I direct choirs in works like: Vespro della Beata Vergini (C. Monteverdi), St. Matthew Passion (J. S. Bach), both passions na actually, B Minor Mass by Bach... Haendel, Purcell... that kind of repertoire.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

tivemos uns 4 ou 5 muito bons, mas todos mudaram para a Inglaterra ou para os EUA” (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 94)<sup>48</sup>.

#### 4.2.2 Questões técnicas e qualidades vocais

Neste momento da entrevista, os entrevistados compartilharam suas concepções técnicas sobre a voz dos contratenores e as qualidades vocais que consideraram necessárias para a atuação destes cantores na atualidade.

A respeito do desenvolvimento da técnica, Sophie Daneman sugeriu exercícios que oferecem flexibilidade vocal: “Eu diria encontrar maneiras de vocalizarem não apenas nas vogais, mas com [texto também]: *du ba du ba di ba du ba du*. É ótimo para deixar a voz natural (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 90)<sup>49</sup>. A flexibilidade citada por Daneman não favorece apenas aspectos como a agilidade, mas também o entendimento do texto, como podemos observar no próximo trecho.

Com contratenores, às vezes eu sinto uma certa falta de flexibilidade, ou a voz é plena ou é vazia. Na minha opinião, se deve achar a verdade do texto, e isso é para todas as vozes, não é diferente para contratenores. Se você encontra essa verdade, a técnica muda (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 89)<sup>50</sup>.

Denise Sartori, por sua vez, não defende o uso de exercícios técnicos específicos para a voz do contratenor, evitando generalizações. Sobre isso, Miller (2019, p. 194) nos fala que para um professor dar uma instrução apropriada para um aluno contratenor, deve se livrar da percepção de que o aparato vocal do contratenor é estruturalmente diferente das demais vozes masculinas. Para Sartori, cada aluno é único e apresenta suas próprias dificuldades no percurso formativo. Nas palavras dessa professora:

---

<sup>48</sup> No original: *Coming to Australia has been interesting because it is difficult to encourage young men to sing countertenor unless they have a really strong desire to do so. There were 3 or 4 good ones but they all moved to England or America.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>49</sup> No original: *I would say to find some ways to not just vocalize on the vowels, but vocalize with du ba du ba di ba du ba du. Is really nice for making the voice look natural.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>50</sup> No original: *Sometimes there is a slight lack of flexibility with countertenors, the voice is either full on or off. I think the really important thing to do is try to find the truth of the text, and that's for all voices, is not different for countertenors. If you find the truth, the technique changes with it.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

Por exemplo, se ele tem a voz com muito metal, e aquele metal significa uma constrição muito grande, você tem que trabalhar essa constrição. Se seu aluno coloca a língua para trás, você tem que trabalhar essa questão, o que não é necessariamente o mesmo problema que o outro aluno, que também é contratenor, tem. Às vezes um contratenor tem problema de agudo, mas não tem problema na passagem grave. Nós trabalhamos conforme o material que a gente tem, não existem exercícios específicos para isso (...). [Portanto] não existe exercício específico para contratenor, como não existe um exercício específico para soprano (Entrevista Sartori: Anexo 1, p. 92).

Bannan atribui a melhora da produção vocal do contratenor com à melhoria do ensino canto e das tecnologias disponíveis que nos permitem olhar atentamente o trato vocal: “Uma coisa que aconteceu é que agora os contratenores estão sendo melhor ensinados, portanto, possuem melhor controle do ar e um *legatto* de melhor qualidade (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 94)<sup>51</sup>. O regente também destacou o contato com contratenores que vivenciaram problemas vocais e interromperam a carreira após alguns anos de prática. Miller (2019, p. 194), acredita “cantar como contratenor pode ser muito prejudicial para a voz se feito de maneira ruim. Uma compreensão da função vocal é imperativa no ensino da voz de contratenor”.

Eu vi muitos contratenores que começaram muito cedo e foram fazer outra coisa ou desistiram. Penso que o mecanismo de como a voz do contratenor funciona está melhor entendido, na verdade, de todas as vozes. Hoje nós temos grandes cientistas da voz que estão usando as ferramentas da ciência vocal para o estudo do canto e é por isso que muitos contratenores estão cantando melhor. Eu consigo pensar em vários contratenores que a voz “secou” e ficaram com dificuldade de conectar os registros (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 94)<sup>52</sup>.

Por fim, Bernardes nos fala sobre o que se espera de um contratenor do século XXI, suas concepções técnicas e estilísticas. Nas palavras deste entrevistado: “A boa técnica é a mesma! A questão é encontrar o ponto de foco e o ponto de ressonância” (Entrevista Bernardes: Anexo 1, p. 96). Sobre a questão técnica, Bernardes frisou a importância de conhecimentos sobre as particularidades de cada classificação vocal (considerando os contratenores sopranos, mezzo

---

<sup>51</sup> No original: *One of the things that has happened is that countertenors are being better taught. So, I think they have better breath control and a finer legatto.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>52</sup> No original: *I saw several cases of countertenors that started very early and either changed for something else or gave up. I think the mechanism of how the countertenor voice works has become better understood, alongside the voice in general. Good scientists that I know are using voice science as a teaching tool, and that's why I think that many countertenors are singing better. I can recall quite good countertenors that the voice dried out and being difficult to connect.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

sopranos e contraltos), do controle de registros, da respiração e de aspectos estilísticos. De acordo com o regente, para o contratenor da atualidade, é importante:

Que cante com tónus, que tenha uma técnica sólida de respiração e emissão, que saiba fazer as diferenças entre voz de cabeça e voz de peito, que tenha noção de controle de vibrato. Não é nem cantar sem e nem com excesso. Que estude música antiga, saiba ornamentação, saiba trabalhar em afinações e temperamentos que não em 440hz. É esperado que o contratenor saiba ornamentar sozinho, ou em conjunto com o regente. Nem todo mundo será solista, então ajuda para o mercado de trabalho, o cantor saber cantar em conjunto. Saber também os limites da sua voz, exemplo: sou soprano, sou contralto (Entrevista Bernardes: Anexo 1, p. 97).

A citação acima revela que Bernardes considera a necessidade de um bom conhecimento estilístico de ornamentação e até de afinações utilizadas no repertório de música antiga, além de ótimo controle técnico. Miller (2019, p. 192) ressalta que o registro de falsete não é o único utilizado na voz do contratenor, havendo várias abordagens na produção vocal dos contratenedores. Alguns utilizam majoritariamente falsete, fazendo a escolha artística e estética de fazer uso deste registro que está disponível para todas as vozes masculinas.

### 4.2.3 Repertório

Os testemunhos das professoras de canto e regentes convergiram em muitos aspectos com os dos contratenedores sobre o repertório – principalmente no que diz respeito a literatura de *ópera séria* (tema abordado nas seções anteriores) – e também apresentaram novas considerações.

Na visão de Sartori: “O repertório [para contratenedores] é vasto, não é tão limitado como as pessoas pensam” (Entrevista Sartori: Anexo 1, p. 92). Esta professora vai além das óperas barrocas e do *Bel Canto* e pontua que na música de câmara, as possibilidades são grandes. Segundo ela, o critério de escolha de repertório deve seguir os mesmos dos grandes teatros e regentes.

Tudo que o contralto canta, contanto que não seja papel específico feminino, o contratenor pode cantar. (...). Na ópera, nós temos os papéis específicos, por exemplo, o Orlovsky no *Die Fledermaus* (Johann Strauss). Normalmente é feito por mezzo sopranos, mas dá para fazer. O *Cherubino* (As Bodas de Fígaro), na minha opinião, não tem problema nenhum fazer com rapaz, embora Mozart tenha pedido uma

voz feminina. Tem que ter muita pesquisa nisso. Também, precisamos pesquisar como os grandes teatros da Europa fazem, são os grandes condutores, são os grandes regentes, precisamos utilizar todos os recursos (Entrevista Sartori: Anexo 1, p. 92).

O regente Nicholas Bannan nos fala de um repertório mais antigo (entre a música medieval ao repertório barroco) que acha interessante para a voz do contratenor, sem excluir o repertório de *opera seria* e de música de câmara.

Eu adoraria ouvir contratenores cantando *Chant*, canto gregoriano. Nós temos alguns grupos fazendo música do século XII/XIV com contratenores cantando a parte mais aguda. É bem interessante vermos contratenores cantando esse repertório. Eu acho interessante contratenores em Monteverdi, indo para os italianos... Cavalli, Carissimi, Scarlatti. Já falamos de Bach, Haendel, e é claro, Purcell! Principalmente porque sabemos ele mesmo cantava [como contratenor]. Se algum contratenor quer cantar o *Winterreise* de Schubert, está tudo bem (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 95)<sup>53</sup>.

Bannan apresenta suas considerações acerca do *Bel Canto* e acredita que o repertório em música nova é um campo a ser explorado.

[Sobre Rossini, Donizetti] eu ainda não ouvi contratenores cantando para poder falar. Se funciona, as pessoas gostam, é legal, não mata ninguém, você pode tentar. Se eu iria gostar? Eu não sei. Temos óperas modernas com papéis para contratenor, obras de Benjamin Britten, Michael Tippett. É interessante olhar também as óperas escritas agora nos EUA, porque a voz do contratenor se tornou uma voz disponível para compositores (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 95)<sup>54</sup>.

O regente Ricardo Bernardes sugere que, além do repertório solista, o contratenor estude o repertório polifônico, ampliando e aperfeiçoando a cultura e a experiência musical. O regente

---

<sup>53</sup> No original: *I'd love hearing Chant, gregorian chant. Now we have some ensembles performing music from the XII/XVI with countertenors singing the high parts. I find it interesting countertenors singing this repertoire. Monteverdi... talking about the italians... Cavalli, Carissimi, Scarlatti. We talked about Bach, Haendel, and especially Purcell, because he sang it himself. If somebody wants to sing Schubert's Winterreise, OK!* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>54</sup> No original: *I never heard it myself yet. If it works, people like it, it's legal, it doesn't kill anybody, you can try. If I would necessarily enjoy it, I don't know. There's countertenor roles in works by Benjamin Britten, Michael Tippett. Now you can look in modern operas written in America, because countertenor has become an available voice.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

fala de uma não estigmatização do contratenor apenas com o repertório antigo, relatando a prática com obras do período romântico.

Polifonia, que eu acho que é básico para formar um cantor de qualidade. Música sacra. Repertório escrito para castrati mesmo, repertório italiano de ópera, que eram os mesmos cantores que faziam música sacra. Óperas de Haendel, Porpora... e por que não repertório escrito para mulheres também. Vejo muitos contratenores, com vozes independentes, não datadas, sem um repertório tão específico, mesmo que sempre vão associar o contratenor a música barroca, há vários contratenores preparando *lieder* de Schubert, Brahms, canções francesas, mais na música de câmara (Entrevista Bernardes: Anexo 1, p. 97).

Um assunto recorrente nos relatos de todos os entrevistados foi a utilização de repertório feminino por contratenores. Daneman pontua que não acha útil o contratenor cantar papéis femininos e defende uma postura masculina do contratenor em cena.

A única questão que trago é sobre esses contratenores querendo cantar todos esses papéis escritos para mulheres, a não ser que o mundo mude de uma maneira radical, não é muito útil. Tem uma coisa que contratenores precisam ter habilidade... por causa dessa voz aguda... a maioria dos papéis para contratenores são de soldados, guerreiros voltando da guerra, que estão salvando princesas, papéis extremamente machos... os cantores dessa época eram símbolos sexuais, grandes figuras masculinas. Essa ideia de cantar peças extremamente femininas é ok, mas você precisa realmente aprender a ser homem quando canta esse repertório (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 90)<sup>55</sup>.

Sartori também se opõe a utilização de repertório feminino por contratenores, considerando que, para além das características da voz, deve-se considerar o enredo e o contexto no qual o personagem se insere.

Um contratenor mais agudo, um soprano, não vai fazer a Violetta da Traviata! Acho que não fica bom ele se travestir e fazer a Violetta, a não ser que ele seja um soprano que é travestido para ópera,

---

<sup>55</sup> No original: *The only thing I would say is sometimes this desire for countertenors to sing all this women's repertoire, unless the world changes in a big way, is not very useful. Because there is one thing that the countertenor needs to do... because of this high voice... most of the countertenor roles are somebody in the army, somebody who just came back from the war, somebody saving the princess... they are all extremely macho roles and the singers of the time were like the sex symbols of the day, really strong masculine presences. This idea of singing these extremely feminine songs it's ok, but you need to know how to be a man to sing this music.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

operístico. (...) Por exemplo, *El amor Brujo* (Manuel de Falla), é uma coisa que eu não recomendo para contratenor, embora seja dentro da tessitura, tem toda uma história por trás de uma mulher apaixonada, que foi traída pela melhor amiga, que roubou o marido dela, entende? Não tem nada a ver com o perfil masculino do contratenor. Agora, sabendo como é a história, eu acho que tudo é válido para contratenor. Assim como uma mulher não vai cantar, por exemplo, *Vagabond* do Vaughan Williams, o homem também não vai cantar peças específicas escritas para mulher (Entrevista Sartori: Anexo 1, p. 92).

Os regentes Bannan e Bernardes assumiram posições distintas em relação às cantoras/professoras Sartori e Daneman a respeito da realização de papéis femininos por contratenores. Bannan não fala de papéis de ópera, mas de música de câmara: “Eu já vi um contratenor cantar *Frauenliebe und Leben* (R. Schumann) que especificamente fala sobre uma mulher dando à luz a uma criança, não penso que seja a coisa mais sensível a se fazer, mas não há problema nenhum” (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 95)<sup>56</sup>.

Bernardes, por sua vez, traz reflexões sobre os papéis de gênero e se mostra aberto à prática de contratenores realizando papéis femininos, mas defende o repertório barroco para esta voz.

Eu acho um pouco curioso quando vai para repertório mais tardio e feminino, por exemplo: a ária da Dalila (*Samson et Dalila* - C. Saint-Saens), não tem por que não também. É importante saber em qual contexto, o travestimento pode ficar um pouco anacrônico. Neste caso, um contratenor travestido de Dalila pode funcionar, pode soar lindo, mas entra todas as questões de gênero, porque ali é muito óbvio que é uma representação da feminilidade. Mas não é um impedimento. O repertório é muito amplo, tem que fazer de tudo. É interessante focar no repertório barroco porque é o repertório que foi pensado para o contratenor (Entrevista Bernardes: Anexo 1, p. 97).

A discussão sobre gênero na ópera é ampla e relevante, Fugate (2016, p. 54) fala sobre *gênero vocal e identidade vocal*. *Gênero vocal* diz respeito às qualidades do falar e cantar que carregam significado de gênero e *identidade vocal* refere-se as qualidades vocais que manifestam o senso de identidade. A tese de Fugate (2016, p. 54, tradução nossa) traz um “melhor entendimento de como as expectativas da sociedade sobre gênero e sexualidade

---

<sup>56</sup> No original: *I know a countertenor who did ... which is specifically a song about a woman who gives birth to a child, for me it is not the most sensible thing to do but there's nothing wrong with it.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

constitui o gênero da voz falada e cantada; ainda, esses constructos se tornam entalhados nas qualidades materiais das vozes e até mesmo do corpo dos cantores”<sup>57</sup>

#### 4.2.4 Mudança de Atitude

Uma mudança de atitude em relação a voz do contratenor e a *performance* de música antiga é apontada por autores como Thorensen (2012), que destaca as mudanças que ocorreram nas últimas décadas sobre as formas de se cantar como contratenor. Como a bibliografia é escassa, os relatos oferecidos pelos profissionais entrevistados nos permitem ter um olhar sobre como regentes, *performers* e educadores compreendem essas mudanças e quais são os possíveis caminhos para o futuro.

Os relatos elencados a seguir revelam alguns dos paradigmas em processo de mudança:

- “O interessante é que hoje, contratenores soam como uma voz muito natural para gente, trinta anos atrás, esse não era o caso” (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 90)<sup>58</sup>.
- “Contratenor no Brasil era para cantar Bach, isso nos anos 1980” (Entrevista Sartori: Anexo 1, p. 92).
- “As pessoas estão liberando mais a sua criatividade, o que reflete na voz (...). O que nós vemos agora é que contratenores estão tendo carreiras mais longas” (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 94)<sup>59</sup>.

Daneman inicia falando sobre os caminhos que a prática de música antiga percorreu durante sua carreira e como isso afetou todos os tipos de vozes. Segundo ela, havia uma clara divisão entre os cantores que faziam música antiga e os que faziam repertório moderno. A cantora / professora comenta a respeito do uso do vibrato como exemplo das características da prática em seu período de formação (meados de 1980) no trabalho com repertório de música antiga.

---

<sup>57</sup> No original: *understanding of how societal expectations of gender and sexuality constitute the gender of the spoken and singing voice; additionally, these constructs become inscribed on the material qualities of voices and even the bodies of singers.*

<sup>58</sup> No original: *Now countertenor seems like a really natural voice for us, 30 years ago that wasn't the case.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>59</sup> No original: *Also people are liberating their creativity, which allows that kind of flexibility in the voice. (...)Countertenors are now getting quite long careers.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

Houve uma grande mudança na minha geração. Quando eu entrei na universidade, não queria ir para o curso de música antiga, eles eram cantores completamente diferentes, cantando sem vibrato, vozes pequenas, oposto de dramático, trabalhando apenas nessa atmosfera acadêmica. E então, durante minha carreira, graças a grandes regentes, isso mudou. É claro que você tem que saber cantar sem vibrato, precisa ouvir a dissonância, você tem que saber controlar, mas vibrato é uma parte normal da vida do cantor. Nós temos tantas possibilidades com a nossa voz, precisamos utilizar todas elas (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 90)<sup>60</sup>.

Daneman comenta sobre como era ouvir e praticar música antiga no início da sua carreira. Viviam-se uma dicotomia entre o estilo neutro de se fazer o repertório, ou muito pesado (*performances* sem senso estilístico).

Na minha época, se você queria ir na casa de ópera assistir Haendel, você veria grandes vozes operísticas, sem senso de estilo, sem controle do vibrato, e a música soava muito pesada e horrível! Então era, ou esse estilo antiquado de Haendel ou esse Haendel neutro, não havia nada no meio. E então, coisas começaram a mudar, saímos dessas vozes sem vibrato e começamos ficar mais abertos, por causa de maestros ótimos, como William Christie (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 91)<sup>61</sup>.

Sobre evitar o vibrato, Bernardes comenta que essa era uma prática comum no Brasil nos anos 90, influenciados pela mesma escola de Daneman. “Naquela época também se falava muito do pessoal da Emma Kirkby, desse jeito de cantar completamente liso, voz branca, inclusive sem ornamentação e sem vibrato, quase uma voz infantil” (Entrevista Bernardes: Anexo 1, p. 95). Miller (2019, p. 267) explica que o vibrato contribui para nossa percepção de altura, intensidade e timbre vocal. Terminologias muito utilizadas no meio vocal que descrevem a qualidade do som como sendo “ressonante”, “quente”, vibrante” ou “sem vida”, “entediante”, “vazia”, geralmente dizem respeito ao uso ou não do vibrato.

---

<sup>60</sup> No original: *It has been such a revolution in my lifetime. When I first went to university I did not want to go to the early music course, because they were totally different singers, all singing with no vibrato, small voices, the opposite of dramatic, just working in this academic atmosphere. And then through my lifetime, thanks to some fantastic conductors, that changed. Of course you have to know how to not use vibrato because you have to be able to understand the feeling of the dissonance, you have to know how to control that, but vibrato is a normal part of the singer's life. We have so many colors in our voices and we have to know how to use them all.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>61</sup> No original: *At this stage, if you wanted to go to the opera to see Haendel, it was like seeing big opera voices with no understanding of style or how to manage vibrato, and the music was too heavy and horrible. So, was either this awful old style of Haendel or this sort of neuter Haendel, there was nothing in the middle. And then, things started to change, going from these small vibratoless voices and we started to get more open because of conductors like William Christie.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

Sartori traz que a voz do contratenor brasileiro dessa época era considerada apenas para um repertório específico e que na Inglaterra tal prática já estava mudando:

O Brasil não tinha uma maturidade musical para assumir determinados repertórios para contratenor, então quando eu fui para Europa eu levei um susto, porque o contratenor não ficava apenas no Haendel e no Bach, faziam coisas diferentes, coisas que não vi no Brasil. Contratenor no Brasil era para cantar Bach, isso nos anos 1980 (Entrevista Sartori: Anexo 1, p. 92).

Bannan comenta sobre o cenário no início do século XX (até meados de 1960), e atribui a consolidação da prática vocal do contratenor moderno às influências de Alfred Deller.

Inglaterra é o lugar que, provavelmente, seja mais comum de termos contratenores. Se você ouvir gravações dos coros das catedrais do começo do século XX, verá que a situação era um pouco difícil, mas Alfred Deller convenceu as pessoas do valor da voz como solista e permitiu pessoas como você cantar como contratenor, e pegar papéis em peças como *Messiah* (G. F. Haendel), que eu sei que você cantou. Isso até 1960, seria impossível! Essa parte nunca seria cantada por uma voz masculina (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 93)<sup>62</sup>.

Daneman nos fala das mudanças que ocorreram pós escola de Deller em que havia uma dicotomia entre o repertório barroco sendo executado de uma maneira contida, sem vibrato e pouco dramática e o repertório barroco sendo executado sem senso estilístico como repertório romântico. A cantora atribui a atuação de regentes e cantores do repertório de tradição romântica que começaram a se interessar pelo repertório barroco, as práticas estilísticas que hoje estamos acostumados a ouvir e apresentar neste repertório.

Os maestros queriam ter mais dramaticidade com essa música! Isso começou crescer, as vozes começaram crescer, e pessoas que estavam treinando para cantar grande ópera pensaram, “Ah! Eu gosto dessa música! É dramática também!”, e assim os dois mundos se tornaram um! Agora nós apenas temos cantores. Cantores que podem cantar muitas coisas diferentes. A voz do contratenor mudou junto, mas todos nós mudamos (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 91)<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> No original: *Countertenor is probably more common in England than any other country. If you listen to the early recordings of the cathedral choirs in the beginning of the 20th century, is pretty rough, but nevertheless, out of that, Alfred Deller convinced people of the value of the solo voice and now we have people like you singing countertenor and taking roles in works like Messiah (G. F. Haendel), which I know you sang. Until 1960 would never be sung by a male voice.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>63</sup> No original: *A lot of these conductors who wanted to make more drama from the music! It started to grow, and then the voices started to grow, and then the people who had training to do the big opera, they started to think “Ah, I like this! This is dramatic music too”. So the worlds come together and we just have singers. Singers who*

A cantora aponta que essa mudança afetou também a voz dos contratenores, junto com todas as vozes que faziam esse repertório. Bannan também fala sobre essa mudança. O regente atribui a liberação da criatividade das novas gerações com um empoderamento dos contratenores de cantar mais agudos e adentrar as grandes salas de concerto.

O que tenho sentido é que contratenores estão cantando mais agudo. Estão se sentindo confortáveis em pegar esses papéis mais agudos de *castrati* e de outros repertórios. As pessoas estão liberando mais a sua criatividade, o que reflete na voz (Entrevista Bannan: Anexo 1, p. 94)<sup>64</sup>.

Essa percepção de que as vozes estão mais agudas também é relatada por Daneman, que sugere um motivo para essa mudança:

Penso que tem a ver com a confiança em saber que contratenores são normais, eles sentem que merecem estar aqui e começam a explorar mais coisas. Existem muitos sopranistas super agudos, cantando com todo o seu corpo... vozes verdadeiras. Isso é uma coisa que mudou de antigamente para cá, é impressionante para mim. Eu acho ótimo (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 90)<sup>65</sup>.

Sophie Daneman encerra falando sobre o momento que vivemos agora para os *performers* modernos que fazem música antiga. A cantora também fala da necessidade do contratenor fazer um repertório de *Bel Canto*, mesmo que não vá apresentar no palco (cenicamente). Para ela, esse repertório faz parte do desenvolvimento natural da voz, e se faz necessário para cantores que querem atuar em grandes casas.

Agora nos encontramos nessa maravilhosa situação em que casas de ópera tem Haendel, Rameau, Vivaldi...com cantores que vieram dessa tradição, mas que possuem habilidade de cantar nessas grandes casas. Para ter essa habilidade, você precisa estudar *Bel Canto*, senão não vai chegar lá. Precisa saber fazer legato, encher o local, mesmo contratenores. Talvez vocês não vão chegar cantar esse repertório numa

---

*can sing a lot of different things. The countertenor voice has changed with it, we all have changed.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>64</sup> No original: *I feel that there are more countertenors singing higher. They are now comfortable taking these roles, especially the castrato roles, and roles that happen to be high pitched. Also people are liberating their creativity, which allows that kind of flexibility in the voice.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

<sup>65</sup> No original: *I think it is from the confidence that countertenors are now normal, that they have the right to be here, so they start to explore more things. There are really high sopranists singing really with their bodies... true voices. That is something that has changed, it is incredible for me. I think it is good thing.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

casa de ópera, mas faz parte do desenvolvimento natural da voz. Agora eu sinto que estamos neste momento perfeito em que você pode ir assistir obras em um grande teatro, com instrumentos históricos. Pode ouvir ótima ornamentação, com pessoas que sabem exatamente o que estão fazendo, na afinação certa, com os instrumentos certos e com vozes verdadeiras! (Entrevista Daneman: Anexo 1, p. 91)<sup>66</sup>.

Para finalizar as discussões da presente seção, a seguir apresentaremos algumas considerações dos contratenedores participantes da pesquisa (Michael Chance e Paulo Mestre) a respeito das mudanças de atitude / paradigma sobre a voz do contratenor.

Quando perguntados sobre aceitação, Mestre e Chance responderam de maneira diferente, mostrando que as realidades dos dois países (Inglaterra e Brasil) influenciaram nas suas carreiras.

A coisa das possibilidades foi o que mais mudou nesses últimos tempos...eu acho que é uma questão da política mundial mesmo. Eu acho que não é uma questão de aceitação dos outros, mas de cada um. Musicalmente falando, nós não poderíamos ouvir um contratenor como Bruno de Sá (sopranista) cantando, há um tempo atrás, porque ninguém ia dar espaço para ele cantar. Na minha época, cantar como contratenor era uma coisa muito diferente, muito complicado, mas muito divertido. Eu não me importava muito se o público aceitava, é claro que aceitava, senão não me chamariam para cantar (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 88).

O cantor fala das dificuldades enfrentadas pelos contratenedores antigamente no Brasil, da falta de espaço para esses *performers*, e atribui essa abertura recente a uma mudança mundial. Ele segue falando sobre as mudanças que ocorreram a nível individual: “O importante é as pessoas, dentro da sua individualidade, crescerem. Esse momento que estamos vivendo de estarmos abertos, foi a única forma que as pessoas encontraram de mostrar quem são... isso através da música” (Entrevista Mestre: Anexo 1, p. 88).

---

<sup>66</sup> No original: *Now we find ourselves in this wonderful situation where we have opera houses doing Haendel, Rameau, Vivaldi... with singers who came from this stylish background, but who can also have the power and the strength to sing in a big opera house. If you want to have this voice that can sing in these opera houses you have to study Bel Canto, because otherwise, is not going to go there. You have to learn how to have legatto and fill the space, even with countertenors. Maybe you're not necessarily going to sing in an opera house, but it is part of the natural development. Now I think we are in the most perfect time, where you can go and see a production in a big place with a stylish bowing, hear wonderful ornamentation, and hear people that really know what they are doing, in the right pitch, with the right instruments, with real voices!* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

Michael Chance, por sua vez, destaca que a voz do contratenor tem se tornado muito popular nos últimos tempos. Nesse sentido, Bowman<sup>67</sup> (2009, não paginado) reforça que esse pensamento da voz do contratenor sendo periférica à prática mundial já soa relativamente antigo. Para Chance: “nos últimos 20 anos [o contratenor] tem se tornado uma voz muito popular, [considerando as] várias gravações. A voz é identificada agora com música barroca, com *spirituals* e com ópera, com grande dramaticidade” (Entrevista Chance: Anexo 1, p. 84)<sup>68</sup>.

Encerra-se esta seção na qual foram apresentados e analisados os dados das entrevistas, dividindo-os nas categorias temáticas já expostas e cruzados com os dados obtidos através da literatura. Como exposto no capítulo dedicado à metodologia, a interpretação dos dados e inferências realizadas são fruto da subjetividade do pesquisador, porém uma leitura do material coletado (as entrevistas) pode resultar em novas reflexões sobre o tema em trabalhos futuros. No próximo capítulo serão trazidas reflexões acerca da análise dos dados.

---

<sup>67</sup> Disponível em <https://www.theguardian.com/music/2009/nov/26/james-bowman-countertenor-revival>

<sup>68</sup> No original: *In the last 20 years it has become a very popular voice... many recordings. It is identified with baroque music, with spirituals, with high drama.* Áudio da entrevista no idioma original disponível no acervo pessoal do autor.

## 5 REFLEXÕES SOBRE A ANÁLISE DOS DADOS

Na presente seção trago minhas considerações enquanto cantor contratenor brasileiro acerca da análise e interpretação dos materiais obtidos. Evitando a simples repetição dos dados dos entrevistados, resalto e acrescento percepções próprias a respeito de cada categoria de análise.

### 5.1 As práticas vocais em grupo

Entre os aspectos emergentes dos resultados das entrevistas, fica evidente que o canto coral é uma prática musical democrática por essência. Se por um lado notamos diferenças significativas entre os caminhos percorridos durante o período de formação musical pelo contratenor brasileiro Paulo Mestre e pelo contratenor inglês Michael Chance, por outro lado, uma constante em ambos os casos é a importância atribuída à prática vocal em conjunto. O contato com o repertório coral e a atuação em grupo proporciona ao jovem cantor a oportunidade de desenvolver habilidades musicais relevantes para sua carreira, como a leitura musical e a percepção auditiva, além das competências necessárias à prática musical em conjunto como visão e escuta periférica, estratégias para estabelecimento de sincronia e à *performance* musical de modo geral, notadamente a experiência de palco.

A prática coral permite que, em conjunto, os jovens cantores desenvolvam sua autoestima enquanto músicos e a confiança para, caso haja oportunidade e interesse, se destacarem enquanto solistas. É relatado por Chance e Mestre que o início das suas trajetórias enquanto contratenores aconteceu no ambiente coral. Portanto, este contexto de prática pode ser propício às experimentações vocais, mas se fazendo necessário um monitoramento de um profissional especializado para assegurar um desenvolvimento musical satisfatório e saudável. É imprescindível um regente ou professora/professor de canto com conhecimento técnico e fisiológico para evitar equívocos.

A prática coral frequentemente é acompanhada de apresentações públicas e participações em festivais. Estes festivais podem despertar o interesse pela atividade profissional em música. Os festivais geralmente recebem importantes profissionais que proporcionam ao jovem cantor experiências riquíssimas além daquelas vivenciadas em sua atividade coral usual. Como exemplo, cito uma situação na qual tive a oportunidade de realizar

uma prática solo (no contexto coral) em um festival no início da minha trajetória formativa<sup>69</sup>. Nesta ocasião, o regente requisitou que eu cantasse um pequeno solo de uma obra renascentista. Esta foi uma experiência ímpar que despertou em mim o desejo de me dedicar aos estudos vocais enquanto cantor solista.

Os contratenores também podem se beneficiar da prática coral no que diz respeito a noções de estilo, afinação e o fazer musical no âmbito camerístico. Como mencionado nas seções anteriores, a voz do contratenor se insere mais comumente no repertório do período renascentista e barroco por meio da atividade coral, o que provê um entendimento estilístico das obras destes períodos; acredito que tais conhecimentos podem ser transferidos para o repertório solo.

Mesmo sendo um importante aspecto da formação dos cantores, é necessário que o contratenor em formação tenha consciência dos desafios técnicos da prática vocal em coros aliada a construção técnica solística. Neste sentido, sabe-se das dificuldades de conduzir uma técnica para carreira solista e cantar em conjunto ao mesmo tempo. Ao cantar em coro é preciso aplicar técnicas de timbragem como: alterar fôrmas de vogais, alterações de ressonância, controle de vibrato e dinâmica. Todos esses aspectos podem interferir no trabalho vocal individual do cantor que não atenta para o fator da adaptabilidade. Entretanto, é necessário lembrar que o canto lírico não diz respeito apenas à prática solística, havendo cantores que se dedicam unicamente à prática coral e desenvolvem sua técnica baseados no grupo que estão inseridos, sendo essa uma das possibilidades profissionais existentes. Mas para aqueles que desejam conduzir a carreira nestas duas frentes, é preciso cuidadosa atenção técnica. É necessário um acompanhamento semanal com professor de canto que permitirá que o cantor encontre uma boa medida entre a individualidade vocal e técnica exigida no canto solista e os aspectos coletivos do canto coral.

## **5.2 Ensino do canto**

Encontrar um bom professor é imprescindível para construir os fundamentos técnicos da voz do jovem cantor, seja ele contratenor ou de qualquer outra classificação vocal. Michael Chance evoca os aspectos metodológicos de seu professor que o ajudaram a construir sua identidade enquanto solista enquanto Mestre frisa a importância da autonomia do aluno. Ressalto que para que a autonomia do aluno seja eficiente, uma satisfatória base técnica precisa

---

<sup>69</sup> Concerto de encerramento da 33ª Oficina de Música de Curitiba – Janeiro/2015

ser construída conscientemente. Aspectos elementares da técnica vocal bem trabalhados permitirão que o aluno possa experimentar e encontrar caminhos técnicos para resolução de problemas sem danificar o seu instrumento. A supervisão do profissional experiente é fundamental nesta jornada de autoconhecimento.

Não é raro encontrar professores que nunca trabalharam com a voz do contratenor, mas isso não deve ser empecilho para o desenvolvimento de estratégias apropriadas para uma boa aula de técnica vocal. Mesmo não tendo familiaridade com a voz do contratenor, um professor com bom conhecimento técnico, fisiológico e estético pode suprir as necessidades formativas do aluno. É possível que ao longo dos primeiros passos do seu percurso, o contratenor encontre professores de canto que os indaguem se realmente a classificação vocal está correta. Para que tais indagações não causem inseguranças acerca da prática vocal, é importante que o aluno busque suporte (além da supervisão contínua de um professor de canto) de um fonoaudiólogo e de um otorrinolaringologista que possam assegurar uma fonação saudável e satisfatória, sem ajustes desnecessários e uso demasiado de musculatura extrínseca à laringe para a produção vocal.

### 5.3 Repertório

Ainda hoje a voz do contratenor é associada com o repertório comumente conhecido como música antiga, que compreende os períodos do renascimento, barroco e o início do clássico. Visando preparar o aluno para a prática deste repertório, é necessário um profundo estudo técnico e interpretativo do ponto de vista estilístico. Neste sentido, é importante que o aluno compreenda e domine aspectos ornamentais gerais como *messa di voce* e construção de variações melódicas em repetições de *aria da capo*. Para o treino de elaboração das variações, o aluno pode voltar-se para o estudo de contraponto, além de se aprofundar na escuta do repertório específico, não apenas vocal, mas também instrumental. A escuta direcionada ajudará o aluno a internalizar as características estilísticas. No contexto do aperfeiçoamento dos aspectos ornamentais mais específicos, inclui a compreensão das particularidades de ornamentação do barroco inglês, francês, italiano e germânico (e compositores de outras nacionalidades influenciados por essas escolas) e a atenção aos pormenores técnicos como diferenças entre a coloratura e trinado do início do barroco para o auge e final deste período.

No início do desenvolvimento da voz do contratenor, o professor pode se valer do amplo repertório de música antiga. É necessária atenção quanto a subclassificação da voz do contratenor (soprano, mezzo soprano e contralto) na escolha do repertório, para que não haja

conflitos técnicos. Ainda hoje é comum no imaginário coletivo que o contratenor cante, por exemplo, as árias de contralto do *Messiah* de G. F. Haendel, mas hoje já é comum encontrarmos contratenores sopranos, não sendo interessante que estes cantem uma linha destinada ao contralto. Essa sugestão apresentada vale tanto para oratório quanto para ópera, por exemplo: se o contratenor possui uma classificação de mezzo soprano mais aguda, pode-se sugerir o personagem Sesto ao invés do personagem Giulio Cesare da ópera *Giulio Cesare in Egitto* de G. F. Haendel. O repertório é amplo, sendo necessário apenas disposição para conhecê-lo.

Indo além do repertório de música antiga pode-se considerar o repertório operístico clássico, de *Bel Canto*, moderno e contemporâneo. Para tal, aponto as mesmas sugestões de análise de repertório citadas acima (referentes à classificação vocal) e acrescento a importância de uma análise ainda mais minuciosa da partitura enquanto texturas, instrumentação e orquestração. É importante que o professor conheça a fundo as características da voz do aluno ao sugerir um repertório, pois uma escolha indevida pode levar o cantor em formação a prejudicar-se por tentar produzir um determinado som característico recorrendo a ajustes vocais equivocados. O mesmo se aplica ao repertório sinfônico com solo vocal e música de câmara.

Uma das discussões apresentadas pelos entrevistados foi a apropriação de personagens femininos por parte dos contratenores. É sabido que muito do repertório que os contratenores executam foi escrito para *castrati* ou mulheres em personagens masculinos (vale ressaltar que existem papéis femininos escritos para *castrati*). Cabe aqui uma ponderação: se já estamos relativamente acostumados com a voz do contratenor em papéis escritos para mulheres travestidas, o desconforto é causado então apenas pela interpretação da personagem feminina por um homem? Acredito que as discussões de gênero na ópera são muito válidas e que mais frequentemente veremos esse *gender-bending* sendo apresentado como uma opção, pois mesmo sendo uma arte histórica, a ópera acompanha o perfil da sociedade. Se alguma montagem sugere um contratenor em um personagem feminino, nada o impede de apresentá-lo. Dentro de suas habilidades vocais, classificação e tessitura, o contratenor deve servir-se de todo o repertório com o qual se sentir confortável.

#### 5.4 Questões técnicas

Os contratenores, professores e regentes trouxeram suas reflexões pessoais acerca da técnica, sendo extremamente rico notar as experiências particulares dos contratenores e a visão geral dos professores e regentes. Qualquer tentativa de generalização técnica, de minha parte, pode soar incompleta dada a complexidade e singularidade de cada processo de construção

vocal. Há, obviamente, sugestões já apresentadas pelos entrevistados, mas as aulas de técnica vocal individuais são imprescindíveis para contratenores que almejam seguir carreira como solista ou coralista. Apenas o professor poderá ouvir atentamente a demanda vocal do aluno e direcioná-lo para a resolução dos eventuais problemas.

Ressalto, porém, um aspecto que julgo ser relevante na formação de cantores que se dedicam ao repertório de música antiga: a diferença entre técnica vocal e estilo. Alguns regentes e professores advogam a favor de gostos pessoais baseados em suas próprias experiências, adotando concepções tais quais: “barroco se faz com *voz lisa*, sem vibrato” ou “a voz do contratenor se assemelha a voz infantil, quase *branca*”. Tais afirmações são válidas, mas não devem ser tomadas como ponto de partida técnico. A procura destas sonoridades logo no início da construção técnica pode gerar tensões difíceis de serem contornadas mais adiante. Como citado por Michael Chance e reiterado por Sophie Daneman, é importante encontrar uma técnica vocal saudável e flexível (Anexo 1, pp. 80 e 86).

O desenvolvimento dessa técnica saudável e flexível permitirá que o aluno transite entre repertórios variados com mais facilidade. O cantor moderno é exposto a vários repertórios ao mesmo tempo, seja no repertório de base no curso superior/técnico, seja na vida profissional. Sendo assim, acredito que uma técnica construída a partir de uma sonoridade muito específica pode limitar o cantor na sua ocupação. É também valioso que o jovem cantor que queira se inserir profissionalmente conheça profundamente o seu instrumento e as abordagens técnicas, tenha consciência da sua classificação, extensão e tessitura, além dos desafios técnicos. Isso, aliado a um bom conhecimento teórico, estético e perceptivo pode favorecer uma carreira profissional satisfatória.

### **5.5 Mudança de atitude: perspectivas futuras**

É complexo analisar um fenômeno histórico como as mudanças de paradigma a respeito da voz do contratenor, haja visto que ainda estamos vivenciando essas mudanças. A partir dos comentários dos entrevistados e das gravações disponíveis nas mídias digitais, podemos notar diferenças significativas nas formas de inclusão da voz do contratenor e da *performance* de música antiga. É possível observar que mesmo atuando como solista, a técnica de Alfred Deller e de cantores do início do século XX que se interessavam pelo repertório de música antiga guardava muitos aspectos da técnica vocal aplicada na *performance* em conjunto. Neste sentido, Deller e seu grupo influenciaram com esses ideais técnicos a maneira de se fazer música antiga na Europa.

A música antiga seguia um caminho distinto ao da ópera romântica, com técnica pensada para locais menores, com voz *branca* e sem vibrato. Com a abertura das grandes casas de ópera para a música antiga, a técnica também precisou ser adaptada. Hoje a voz do contratenor é escutada em grandes salas de concerto e casas de ópera com frequência. Penso que duas características distintas de abordagem técnica da voz do contratenor coexistem na atualidade: os contratenores cuja formação seguiu os parâmetros da técnica vocal de Deller e de seus seguidores e aqueles formados com uma técnica operística direcionada para grandes salas de concerto. Não há certo ou errado nessas posturas. O contratenor deve buscar encontrar o caminho técnico que mais se adequa às suas aspirações, experiências pessoais e características vocais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A voz do contratenor possui particularidades técnicas e de atuação profissional. A prática solística é recente e o entendimento das peculiaridades profissionais e formativas envolvidas motivaram essa pesquisa, que buscou acessar as vias de inserção de contratenores no mercado profissional, sob um viés mais especificamente histórico, técnico e de repertório. No presente documento foram então apresentadas algumas reflexões acerca da formação e atuação profissional dos contratenores, valendo-se da experiência de *performers* consagrados entrevistados e da bibliografia especializada. Na revisão da literatura foram abordados aspectos técnicos e de repertório no ensino do canto, a partir de bibliografia consultada, que trata da pedagogia vocal sob perspectiva da fisiologia vocal, beneficiando o bom aproveitamento do trabalho de pesquisa em geral e particularmente a análise dos resultados das entrevistas.

A coleta de dados foi realizada através de entrevistas semiestruturadas com dois contratenores, duas professoras de canto e dois regentes. Para melhor entendimento das especificidades da atuação do contratenor, os colaboradores escolhidos são brasileiros e ingleses, tornando possível o acesso a duas realidades distintas. Da análise dos dados emergiram seis categorias: (1) práticas vocais em grupo; (2) ensino do canto; (3) repertório; (4) técnica; (5) histórico com contratenores; (6) mudança de atitude. Abaixo, uma pequena síntese da análise dos dados.

Na abordagem da prática vocal em conjunto notou-se que as práticas coletivas foram essenciais no processo de aprendizagem inicial de música e no estabelecimento e reconhecimento dos entrevistados enquanto contratenores. Através da prática coral os contratenores tiveram os seus primeiros contatos com a *performance*, além de fazerem a transição para o mundo profissional como solistas. A prática como solista esteve ligada com o início das aulas individuais de canto. Sobre o ensino do canto os dados mostraram a importância das aulas de técnica vocal no desenvolvimento da individualidade como solista, além da autonomia para supervisionar sua própria atividade cotidiana. Os entrevistados relataram que não há necessidade de contratenores aprenderem de contratenores, sendo apenas necessário que o professor tenha conhecimento técnico para a preparação vocal e interesse na pesquisa e estruturação do repertório.

Sobre repertório observou-se a importância de se diversificar a experiência do contratenor com obras de diferentes períodos, durante sua formação. Citando o repertório polifônico em geral, sinfônico e de música nova, ao lado da *opera seria*, do oratório e da música de câmara, nota-se certa tendência para o repertório de música antiga nas sugestões dos

entrevistados e uma certa aversão à ideia de contratenores interpretando personagens femininos em óperas. A respeito da técnica, os entrevistados citaram suas concepções acerca da respiração, fonação e flexibilidade vocal. Michael Chance enfatiza a importância da otimização da respiração, traz exercícios de colocação vocal e aquecimento vocal, e argumenta a sua ideia sobre o não exagero no tempo de exercícios vocais de colocação vocal e aquecimento. O cantor também ressalta a importância de um bom controle de registros vocais, enfatizando a necessidade de se desenvolver um registro de falsete satisfatório na região grave da tessitura. Os entrevistados enfatizam a necessidade de uma voz flexível, livre, ressonante e expressiva.

As entrevistas foram conduzidas com contratenores, professoras e regentes. Com suas experiências e diferentes abordagens de trabalho com contratenores podemos traçar um panorama sobre a atuação destes cantores no Brasil e na Inglaterra, notando assim uma mudança de atitude acerca da sua prática musical. É possível notar uma diferença clara entre brasileiros e ingleses acerca da regularidade de atuação com contratenores em suas carreiras. Os entrevistados ingleses possuem ampla experiência, trabalhando com contratenores em ambiente profissional, enquanto os entrevistados brasileiros citam experiências pontuais e outras possíveis por projetos próprios. Todos os colaboradores evocaram sua percepção acerca da técnica e do repertório, ressaltando as particularidades vocais dos contratenores e também a forma de apresentação da música antiga em geral.

Para concluir este documento, trago no quinto capítulo minhas próprias reflexões acerca dos dados enquanto cantor/contratenor brasileiro atuante no século XXI. Essas considerações podem ser úteis para pesquisadores que se interessam pelo campo da pedagogia vocal e pelo tema da atuação de contratenores, podendo suas pesquisas auxiliarem em indagações não aprofundadas no presente trabalho, como: os papéis de gênero e sua relação com a prática vocal dos contratenores e as especificidades e particularidades de classificação e subclassificação vocal de contratenores. Espera-se que este estudo possa contribuir com a área da *performance* musical e da pedagogia vocal auxiliando na prática de professores e alunos, além de trazer novos olhares para os aspectos formativos do contratenor e possibilidades de inserção artística e profissional deste tipo vocal.

## REFERÊNCIAS

- ALFRED DELLER **countertenor**. Disponível em: <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Deller-Alfred.htm>> Acesso em 13/09/2018.
- ALFRED DELLER **a portrait of a voice**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=teTbE0pTtxc>> Acesso em 19/10/2018.
- ALMEIDA, M. N. **A classificação vocal na prática pedagógica no canto lírico**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRG, 2012.
- AMATO, R. F. **O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical**. Goiânia: Opus, V. 13, n. 1, p. 75 – 76, 2007.
- APEL, W. **Harvard dictionary of music**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1970.
- ARAÚJO, M. **O canto lírico contemporâneo**. São Paulo: Musimed, 2019.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BARRETO-FILHO, E. P. **Pela promoção de performers autônomos: abordagens alternativas para um novo paradigma no ensino de instrumentos musicais**. Curitiba: Vórtex, V. 4, n. 1, p. 1 – 12, 2016.
- BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BEHLAU, M. (organ.). **Voz: o livro do especialista**. Rio de Janeiro: Revinter, 2001 - 2005.
- BENTO, V. L. **Aspectos da contribuição trazida por Alfred Deller (1912-1979) para a atuação dos contratenores na cena musical do século XX**. Monografia – Departamento de Artes Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.
- CÂMARA, R. H. **Análise de conteúdo: da teoria à prática em pesquisas sociais aplicadas às organizações**. Brasília: Empresa Brasileira de Agropecuária, 2013.
- CHUEKE, Z. **Pianistas de nosso tempo e sua relação com a obra que estreiam**. São Paulo: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014.
- BOWMAN, J. **Countertenor revival**. Disponível em <<https://www.theguardian.com/music/2009/nov/26/james-bowman-countertenor-revival>> Acesso em 13/01/2020.
- COSTA, M. A. **Aprendizagem e transferência de habilidades motoras no ensino de piano funcional em grupo**. Florianópolis: Orfeo, V. 3, n. 1, p. 36 – 53, 2018.

- COUTO, A. C. N. **Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas.** Porto Alegre: Opus, v. 20, n. 1, p. 233-256, 2014.
- CREECH, A; PAPAGEORGI, I. **Concepts of Ideal Musicians and Teachers: Ideal Selves and Possible Selves.** In: PAPEGEORGI, I; WELCH, G. (Ed.) *Advanced music performance: investigations in higher education learning.* Londres: Routledge, 2014.
- CRUZ, T; GAMA, A; HANAYAMA, E. **Análise da Extensão e Tessitura Vocal do Contratenor.** São Paulo: Revista CEFAC, Vol. 6, No.4. 2004.
- DEMARCO, L. **The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor.** *The Musical Quarterly*, Vol. 86, No. 1, páginas 174-185. Oxford University Press, 2002.
- FIGUEIREDO, E. **Controle ou promoção de autonomia? Questões sobre o estilo motivacional do professor e o ensino de instrumento musical.** Londrina: Revista da ABEM, V. 22, n. 32, p. 77 – 89, 2014.
- FELIPE, M. R. A. M. **A escola de canto lírico em Goiânia: fundamentos e práticas pedagógicas.** Dissertação de mestrado. Goiânia: UFG, 2013.
- FILHO, M. S. C. **Os cursos de graduação em canto no Brasil: dois estudos de caso.** Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2000.
- FONTEERRADA, M. T. O. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação.** Ed. 2. São Paulo: Unesp, 2008.
- FERIGATO, A; FREIRE, R. D. **Análise de conteúdo no contexto da pesquisa em performance musical.** Goiás: Percepta - Revista de Cognição Musical, p. 111 - 124, 2015.
- FUGATE, B. **The contemporary countertenor in context: vocal production, gender/sexuality, and reception.** Dissertação de Mestrado. Boston: UB, 2016.
- FRANÇA, C. C. **Performance instrumental e educação musical: a relação entre compreensão musical e técnica.** Belo Horizonte: Per Musi, V. 1, p. 52 – 62, 2000.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de Pesquisa Social.** 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- HANKEN, I. M. **The role and significance of masterclasses in creative learning.** In: RINK, J. (Ed.) *Musicians in the Making.* Nova York: Oxford Press, 2017.
- HODGSON, F. **The countertenor.** *The Musical Times*, Vol. 106. No. 1465, páginas 216-217. England, 1965.
- HOLAND, E. **Purcell and the seventeenth-century voice : an investigation of singers and voice types in Henry Purcell's vocal music.** Tese de doutorado. Sheffield: UC, 2002.
- JAMASON, C. **The performer and the composer.** In: LAWSON, C; STOWELL, R. (Ed.) *Musical Performance.* Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

- JAMES BOWMAN. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=H3hF4X3f6Bw>> Acesso em 23/03/2020.
- LARINGE. Disponível em <<https://www.infoescola.com/sistema-respiratorio/laringe/>> Acesso em 29/09/2019.
- MARIZ, J. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto - um estudo de caso em pedagogia vocal no canto erudito e popular no eixo Rio - São Paulo.** Tese de doutorado. São Paulo: UNESP, 2013.
- MEIRINHOS, M.; OSÓRIO, A. **O estudo de caso como estratégia de investigação em educação.** In EDUSER - Revista de Educação, v. 2(2), 2010, p. 49-65.
- MILLER, R. **A estrutura do canto.** São Paulo: ÉREALIZAÇÕES, 2019.
- MILLER, R. **National Schools of Singing.** Londres: The Scarecrow Press, 1997.
- O'NEILL, S; SLOBODA, J. **Responding to performers.** In: RINK, J. (Ed.) *Musicians in the Making.* Nova York: Oxford Press, 2017.
- RAMOS, B. **As seis canções trovadorescas de Frutuoso Vianna: Aspectos intertextuais e perspectivas interpretativas para voz de contratenor na canção de câmara brasileira.** Dissertação de Mestrado. Minas Gerais: UFMG, 2013.
- REPertoire. Disponível em <<http://www.countertenors.ru/en/repertoire.htm>> Acesso em 26/01/2020.
- REID, S. **Preparing for performance.** In: RINK, J. (Ed.) *Musical performance: a guide to understanding.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SADIE, S. **Dicionário Grove de música, edição concisa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SISTEMA RESPIRATÓRIO. Disponível em <<https://www.infoescola.com/biologia/sistema-respiratorio/>> Acesso em 16/09/2019.
- SOUZA, D. **A formação vocal do sujeito contratenor.** Dissertação de Mestrado. Santa Maria, Universidade de Santa Maria, 2015.
- SUNDBERG, J. **Ciência da voz. Fatos sobre a voz na fala e no canto.** São Paulo: EDUSP, 2018
- THE RISE OF THE COUNTERTENOR. Disponível em <<https://interlude.hk/the-rise-and-rise-of-the-countertenor-part-ii/>> Acesso em 03/02/2020.
- THORESEN, P. **Teaching countertenors: integrating countertenor pedagogy into the collegiate studio.** Tese de doutorado. Indiana, Indiana University, 2012.
- VELOSO, F. D. D. **Um estudo sobre a autorregulação de alunos de percussão em cursos de bacharelado em música.** Monografia de Conclusão de Curso. Curitiba: UFPR, 2016.

WRIGHT, B. **The Alto and Countertenor Voices**. England: The Musical Times, Vol. 100, No. 1401, 1959.

YIN, R. K. (2005). **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman.

ZORZAL, R. C. **Propostas para o ensino e a pesquisa em cursos de graduação em instrumento musical: bases para uma reformulação do bacharelado**. Belo Horizonte: Per Musi, n.34, p.62-88, 2016.

## ANEXO 1 – Entrevistas

### Contratenores:

#### **Michael Chance**

1) Sobre a sua história, como se descobriu contratenor e com quem estudou.

Bem, eu fui para uma escola que nós chamamos de Escola de Coro, elas são muito comuns na Inglaterra e na Escócia. Nós temos uma extraordinária tradição de 500 anos de coros em catedrais e nas universidades antigas de Cambridge e Oxford. A escola que frequentei provia o coro para a capela do Castelo de Windsor, onde a família real vive. A capela é utilizada para muitos eventos reais onde o coro canta. Eu não cheguei cantar no coro, eu estava mais na escola de música, estudando instrumentos, canto. Eu tive acesso à orquestras, prática vocais (todos os tipos de experiências em música) entre os 7 e os 13 anos.

Aos 13 eu fui para uma nova escola onde eu fazia música o dia todo: cantava no coro, tocava na orquestra ou fazendo outros tipos de música. Nós temos essas instituições antigas na Inglaterra, que nos permitem estudar música com qualidade.

Com o meu canto, eu ganhei uma bolsa de estudos para estudar na Universidade de Cambridge. Eu cantava no coro todos os dias. Foi quando iniciei minha prática como contratenor regularmente. Trata-se de um coro de vozes masculinas, os meninos fazendo a parte do soprano e os jovens (estudantes da universidade, com idade entre 18 e 22 anos), cantavam o alto, tenor e baixo. Enquanto estava na universidade [mesmo cursando administração] tive aulas de canto além de diversas práticas (jazz, ópera, grupos menores, visando a diversão. Eu tinha aulas de canto, prática em coro, cantando em pequenos grupos. O tipo de experiência musical que tive [no início da minha formação] esteve relacionada a coros e ensemble, não cantando como solista. Meus três anos na universidade foram cheios e produtivos para mim.

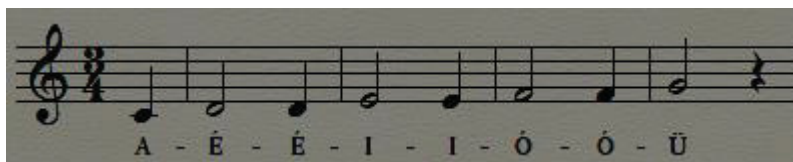
Então, eu fui trabalhar em contabilidade por 3 anos e nesse período eu era chamado para cantar em vários lugares, vários coros. Depois eu decidi me tornar um cantor profissional. Passei a atuar cantando em um pequeno grupo (que começou no período da faculdade), formado por seis jovens, sendo dois contratenores, dois tenores, um barítono e baixo. Realizamos muitos concertos: cantamos madrigais, jazz clássico, arranjos de música popular, entre outros. Tivemos ótimas experiências. Eu tinha 23 anos. Nesse período eu estava pensando com calma sobre cantar como solista.

Por volta dos 25 anos eu descobri esse professor muito idoso, de 83 anos. Eu estudei com ele durante 10 anos. O mundo dele se baseava na ópera e em cantar como solista. Ele me ensinou a usar a voz de uma forma diferente, de forma a projetar sentimentos, cores, sons e significados, para tornar-me um intérprete convincente. [Partindo disso e das práticas coletivas] pude me tornar um músico profissional. Essa foi a minha trajetória desde o ensino fundamental até me tornar um cantor profissional.

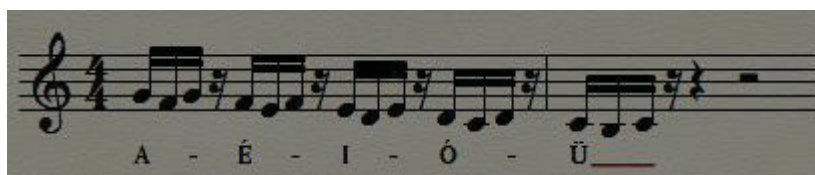
2) Qual o repertório de estudo e exercícios que fez.

Bem, nós fizemos o Messias, o oratório. Eu estudei *Orfeo* de Gluck e muitos papéis de Haendel como *Giulio Cesare*, *Rodelinda*, *Agrippina*...[...] mas ele não conhecia o repertório para contratenor. Ele costumava dizer, antes de cada aula: “eu nunca sei onde você começa!”. Ele tinha um piano na frente dele, ele tocava a nota mais grave do piano e a mais aguda, e dizia: “Onde? Você como contratenor, eu não sei onde você canta! O que é você?”. Essa era nossa piada, é claro. Ele nunca havia ensinado contratenores antes e esse é um ponto interessante que quero trazer: contratenores não precisam aprender de contratenores. Eles precisam aprender de alguém que entenda de voz, que saiba das misturas dos sons, das cores, o *passaggio*, para contratenores é a mesma coisa, não há uma grande diferença. [Você disse oratório e ópera, mas tudo no repertório barroco?]. Sim, mas depois fiz Mozart, Mendelssohn, [*compositores*] mais modernos, mas não Wagner... As vezes Brahms, canções, lindas!

Os exercícios sempre começavam bem simples, apenas notas longas. Os exercícios estão lá para aquecer os músculos, estamos falando de músculos...corpo físico e fazer o ar se transformar em som, sem excessos, transformar 100% de ar em 100% de som, essa é a ideia. Eu acho que você deve fazer 5 a 10 minutos de exercícios [*vocais*] e é isso. Se você fizer direito é só o que você precisa, se fizer errado, pode exercitar por 40 minutos e fazer sua voz ficar cansada. A ideia dos exercícios não é deixar sua voz cansada, mas livre e cheia e trabalhando o ar. Então nós fazíamos exercícios sempre nas vogais: *A, É, I, Ó, Ú, Ô, Û*; e as francesas: *AN, EN, O, Y*. Sempre nas vogais. Você começa no *I* fechado e vai para o *A* aberto, eu acho bom. [*Um exemplo de vocalize*]



- Algo como isso. E também: [*Exemplo de vocalize*]



- E também há os exercícios do Vaccaj, mas são muito mais complicados. Sempre comece simples, com o som básico e desenvolva, desenvolva, desenvolva...por 5 ou 10 minutos e é o suficiente. [E sobre respiração?] Acho que a coisa importante sobre respiração é não ficar muito obcecado com respiração. Tem que aprender a ter uma respiração completa, enchendo toda a

parte superior do corpo com ar e usar. A coisa importante sobre respiração é usar toda, sem segurar, sem guardar. Então, quando você canta uma frase: [*Canta a primeira frase da ária **But who may abide the day of his coming?** Do oratório **Messiah** de G. F. Haendel com apenas uma respiração, para exemplificar.*]



- Vazio! E depois comece de novo e seus músculos estão livres de novo, sem rigidez. E é isso! É tentar manter o mais livre de tensão muscular que puder, pegar o máximo de ar que puder e usar economicamente. Você não precisa de muito ar para cantar uma longa frase, é mais a qualidade da respiração e o uso de toda a parte superior do corpo.

3) Sobre a mudança de repertório conforme a idade.

[Sobre o repertório que explorei durante minha vida] eu sempre tive uma voz flexível. Eu tive sorte porque minhas notas graves sempre foram boas. Quando eu era jovem, não tive problemas em cantar duas oitavas em falsete [fa2 – fa4]. Acredito que contratenores devem cantar tudo: música barroca (Dowland, Purcell, Haendel, Bach); Mozart, Haydn, Gluck [repertório clássico]; cante canções de Brahms, Wolf, Schubert, Britten, cante tudo. É importante, você desenvolve sua voz, sua fantasia, você desenvolve tudo.

4) Pensamentos sobre qualidades vocais de um contratenor e o repertório que deve cantar.

Essa é uma pergunta muito interessante porque agora nós temos diferentes tipos de contratenores. Primeiro em *tessitura*. Nós temos mais contratenores que querem cantar mais e mais agudo e eu penso que é perigoso, pessoalmente. Penso que a região grave da voz é mais difícil de desenvolver, em *falsetto*. E essa é a região que desaparece quando está cansado e quando está velho, isso que acontece, as notas agudas fáceis e as graves difíceis. Eu sempre tento trabalhar mais a oitava grave do que a aguda. Se você se concentrar apenas na parte aguda da voz, quase se torna o *falsetto* do *falsetto* e não usa toda a sua voz completamente e isso é perigoso. A questão importante é achar a sua oitava central e, normalmente, para contratenores em *falsetto*, a *tessitura* é como a de Senesino das óperas de Haendel, então, a sua boa oitava central é C3 a C4, D3 a D4 ou Bb2 a Bb3, e depois uma quinta acima e uma abaixo. É nessa oitava central que deve estar bem seguro, podendo cantar forte, suave, rápido, lento, tudo. E, então, desenvolve a oitava aguda, mantendo a voz cheia, mantendo as vogais frontais e o espaço atrás. Conforme canta mais agudo você precisa criar mais espaço, encher o seu céu da boca, encher a parte de trás da sua boca é muito importante e então vai para a parte frontal. E então, eu acho que a *tessitura* é importante, a parte desafiadora é fortalecer a região grave da sua voz e levar sua voz cheia até o agudo, que pode ser F4 ou G4. Não tentar cantar muito forte e muito agudo o tempo todo, senão perde a sua região grave. Agora, eu tenho percebido que alguns

contratenores usam a sua *voce di petto* mais e mais aguda e mudam para *falsetto* um pouco agudo e eu penso que isso é perigoso porque se você leva a sua voz de peito mais agudo, você desenvolve um buraco no meio da sua voz onde não há ressonância depois de 5 ou 10 anos. Você deve encontrar um *Bel Canto* que é flexível, cheio, fácil e sem tensão. Se coloca muita tensão ou força na voz é perigoso, você quer ter um jeito fácil de cantar que pode durar por 50 anos.

Na ópera barroca, os heróis e deuses eram vozes agudas, geralmente na *opera seria*. Os vilões ficavam com as vozes graves. Os contratenores que cantam esse repertório de *castrati* são identificados nesse repertório, com os *virtuosi* deuses e heróis. A voz do contratenor, a meu ver, não é uma voz histórica. É claro, cantar no *falsetto* era normal, altos masculinos cantavam nos coros, mas como uma voz solista, eu não tenho certeza o quanto era usada no barroco e na renascença. A música que nós cantávamos era Bach, escrita para meninos mais velhos. No tempo de Bach, a muda vocal acontecia muito mais tarde, hoje se muda com 12, 13, 14 anos, naquela época, ser 16, 17, 18 anos. Eles comiam muito menos carne e o corpo se desenvolvia mais lentamente. Então, quando Bach escreveu *Erbarne Dich, Esurientes Implevit Bonis*, todos esses grandes solos de alto, eles estavam escrevendo para esses meninos mais velhos e mais experientes do seu coro. Contratenores devem cantar esse repertório, devem cantar óperas de Haendel com papéis escritos para *castrati*, repertório escrito com alaúde, cravo, para mulher, para homem, não importa. O repertório para contratenor é muito vasto! Um aspecto interessante do repertório para contratenor é como muita música nova foi escrita para nossa voz nos últimos 50, 60, 70 anos. Bastante repertório! Essa é uma parte bem animadora. Deve ter começado com Benjamin Britten que escreveu duas óperas: *Midsummer Night's Dream* e *Death in Venice* com grandes papéis para contratenores. Depois outros compositores ingleses fizeram o mesmo, depois por toda Europa, e agora, quase toda ópera nova tem um papel de contratenor.

[Sobre Rossini, Donizetti] se você consegue cantar, cante! É uma voz! Eu cantei *Winterreise* de Schubert, não cantei Rossini, mas se eu tivesse sido encorajado quando jovem, teria sido ótimo. Bem, se você cantar bem, terá oportunidades para fazê-lo. Você estará competindo com meio sopranos ótimas como Didonato, Horne, então você precisa cantar muito bem! Sua coloratura tem que ser perfeita.

Contratenor é uma voz, o nível técnico está ficando cada vez maior. Hoje, nos EUA, Europa, é o mesmo que as outras vozes. Encontrou o seu caminho, deixou de ser um *freak show* e começou se tornar comum.

5) Como foi sua aceitação (baseado no seu contexto).

Bem, é diferente em cada país. Nos últimos 20 anos tem se tornado uma voz muito popular, várias gravações. A voz é identificada agora com música barroca, com *spirituals* e com ópera, com grande dramaticidade.

6) Reflexões sobre ensinar.

Bem, ensinar vem muito rapidamente. Eu tenho ensinado por 30 anos, pessoas vem à minha casa...contratenores, sopranos, todos. Ensinar vem junto com a *performance*. Em música, nós temos essa longa tradição de aprender fazer e depois passar para o próximo. Também, é somente na música, que uma pessoa ensina apenas outra pessoa, é muito privado e exclusivo. Então, essa ideia de querer ensinar a próxima geração é parte de ser músico, e também, porque queremos que a música seja feita bem por vocês. Eu aprendo muito quando ensino porque preciso pensar em jeitos simples e claros do som ser melhor.

## **Paulo Mestre**

1) Sobre a sua história, como se descobriu contratenor e com quem estudou.

Eu comecei como cantor de música popular em bar, com 16/17 anos. Cantava com meus amigos que tocavam violão. Esses dias fiz um show, com um desses meus amigos, que hoje está na Espanha. Voltei a cantar um pouco de popular, foi engraçado.

Com 16 anos eu comecei estudar violino. Estudei uns 3 anos e comecei fazer música como cantor também. E nisso surgiu uma oportunidade para entrar na Camerata Antiqua de Curitiba, com 17 anos. O maestro me chamou, fazia dois meses que eu tinha começado cantar em coro. Foi muito engraçado porque eu nunca tinha cantado em coro, eu achava coisa de gente velha. Depois, eu me apaixonei pela música coral. Eu comecei cantando no coro do Padre Penalva, um compositor paranaense que foi super importante na história da música paranaense. Como ele era padre, estava celebrando muitos casamentos e parou com os ensaios, então, fui procurar outros coros. Foi aí, que através de uma amiga, conheci a Camerata Antiqua de Curitiba. Vi eles cantarem Jesus Alegria dos Homens e me emocionei muito, e decidi que queria fazer isso. Um mês depois dessa experiência, estava saindo um dos cantores, um tenor. Minha amiga me indicou para fazer o teste da Camerata, e eu fui lá. E eu fui na igreja, com o maestro Gorosito, e ele foi tocando e eu fui cantando. Ele me disse que eu era bem afinadinho e que era pra eu fazer um teste.

Dois meses depois, o maestro me disse que eu precisava ir embora porque minha voz era muito pequena e não me escutavam. Eu tinha 17 anos, né? Então eu disse que não ia embora, que não precisava receber dinheiro da Camerata, que queria estar lá para cantar. O maestro disse que era de gente assim que precisavam. Eu fiquei dos 17 aos 34 anos na Camerata.

Eu cantei na Camerata como tenor por 7 anos, só que minha voz começou subir, aparecer. Nisso tínhamos um professor, o Gerard Galloway, que era um contratenor. [Inglês?] Sim, inglês. O Galloway deu aula pra gente durante muito tempo, mas não queria muito que eu cantasse como contralto, achava que daria pra desenvolver como tenor. Depois veio outro contratenor, o Jeffrey

Mitchel que me deu aula, e disse que minha voz era de contratenor, não de tenor. Passei imediatamente para o naipe de contralto. Tinha aberto, na mesma época, uma vaga no contralto, e eu entrei.

Me formei como dentista aos 21 anos. Quando me formei, não queria mais ser dentista, decidi ser cantor, porque já estava ganhando dinheiro como cantor. Eu gosto de ser cantor e vou virar cantor direitinho. Fui ter aula na Belas Artes e uma professora me perguntou se eu tinha alguma outra coisa para fazer a não ser cantar. Eu disse a ela que era dentista. Então ele me disse pra eu ser dentista porque minha voz não funcionava para nada. Fui para casa chorando. Mas como já estava na Camerata, já estava fazendo aula, eu não precisava da Belas Artes. Ainda bem que não fiquei lá, porque na minha época, a Belas Artes formava cantores de repertório romântico, e os professores me trabalhariam de tenor, não de contratenor. Eu me tornaria um tenor mais ou menos. Então, sempre fiz aulas dentro da Camerata.

Mas o mais importante de tudo isso, foi nunca deixar de fazer as Oficinas (de música). Quando vamos para a oficina, nós temos contato com os melhores professores do mundo...com os melhores professores de música antiga. Eu nunca deixei de fazer, nesses 17 anos, a oficina de música. Tava sempre brigando com todo mundo para fazer alguma coisa, porque não tinha muito espaço. Até dentro da Camerata. Eu fazia o maestro fazer audições entre os contraltos, foi assim que comecei arrumar meu espaço. Eu precisei arrumar o meu espaço, foi assim que começaram me chamar para outros países. Primeiro para o Uruguai...cantei muito no Uruguai, depois na Argentina, na Alemanha, comecei cantar muito fora. Chegou no ponto que precisei decidir se fazia os concertos com a Camerata ou fora. Nesse ponto eu decidi largar a Camerata. Fui fazendo muitas amizades e fui fazendo as coisas. Quando saí da Camerata, fiquei com uma empresária muito boa que me colocava para cantar em tudo! Eu fazia pelo menos um concerto por mês no Rio de Janeiro, ou pelo Brasil. Cantei em todo Brasil.

2) Qual o repertório de estudo e os exercícios que fez.

O professor escolhia o meu repertório, eu fazia o que o Galloway mandava. Mas ele me mandava peças de tenor leve, árias do *Acis and Galathea* (G. F. Haendel). Depois fiz algumas coisas como contratenor, sempre do repertório inglês. Que era o que ele era especializado. Maior parte Haendel e Purcell. Depois acabei fazendo o repertório conforme as necessidades, porque não dava tempo de estudar o repertório e ser dentista ao mesmo tempo. Eu sempre fui fazendo o repertório conforme me chamavam para cantar. Mais tarde fiz música contemporânea, o compositor escreveu o papel para mim. Eu conversava com ele por telefone pedindo para ele mudar quando algo não ficava muito bom. Ele trabalhou comigo esse repertório...música nova...que é muito difícil de fazer. Ah, fiz também Bernstein, a *Missa Brevis* e o *Chichester Psalms*, cantei com a OSESP. Enfim, sempre cantei o repertório que me chamavam para cantar.

Dos exercícios...eu sempre peguei dos professores aquilo que eu achava que funcionava pra mim. Os professores são responsáveis pela gente, mas não sabem tudo. Eu aproveitava o que cabia de cada um. Eu assisti muito esses meninos fazendo canto difônico, então se abriu um espaço e o agudos ficaram mais fáceis. Existem pontos de relaxamento dentro da gente que o professor vai te explicar, mas você vai descobrir sozinho. É claro que os professores são importantíssimos, mas você precisa ter a disciplina para procurar o que está dando errado. Você vai encontrando os exercícios que te abrem os espaços, mas isso é com o tempo.

### 3) Sobre mudança de repertório conforme a idade.

Nada! O repertório mudou porque ele foi aumentando, conforme me chamavam para fazer. A voz ficou mais aguda porque os agudos ficaram mais fáceis, mas não ficou muito mais do que já era. Quando se tem 20 anos, tudo é muito fácil para fazer! Depois de uma certa idade, você precisa encontrar certos pontos que te deixam relaxado. Quando ficamos velhos, perdemos a força, a flexibilidade, mas ganhamos experiência de vida, que você consegue passar a quem está te ouvindo.

### 4) Pensamentos sobre as qualidades vocais de um contratenor e o repertório que deve cantar.

Eu acho que o contratenor deve cantar o que ele bem entender! Pela primeira vez eu ouvi um soprano que me emocionou! O Bruno de Sá. Até uns 7, 8 anos atrás eu achava que soprano não dava certo, do meu ponto de vista...porque eu nunca tinha visto um soprano daquele nível. Muitas vezes os sopranos pareciam tentativas de sopranos! Conseguiram cantar agudo e a voz saía qualquer coisa.

Eu acho que cada um deve cantar o que entender. Hoje em dia existem há muitas possibilidades para os contratenores. Tem uns com vozes maiores, outros com mais vibrato, menos vibrato, uns mais especializados em uma coisa, outros em outra. Para o meu gosto, esse repertório de música mais séria, por exemplo Bach, tem um jeito...não contido... mas mais sério de cantar. Você trabalha com o seu ego, você faz a música para a música. Enquanto se você faz uma música cheia de coloratura, mesmo que fique musical, é mais pirotécnica. Então nós temos esses contratenores mais dentro dessa área de coloratura, que exige um tipo de trabalho, outros dentro da ópera, que exige um outro tipo de trabalho. Eu acho que o trabalho que se faz para cantar Bach é diferente de quem faz ópera, é uma questão de postura vocal. Eu acho que precisa de uma compreensão diferente para fazer esse repertório, nem melhor, nem pior, diferente.

Contratenor deve cantar de tudo, desde que seja musical. Por exemplo, o Jarrousky (contratenor francês Phillipe Jarrousky) tem uma voz linda e é super musical, canta de tudo! Até um pouco de música popular. Há uns quatro anos atrás eu não achava que as pessoas podiam fazer o que bem entendiam, hoje em dia eu acho! Mas o mundo também mudou. Eu acho que hoje se tem a possibilidade das pessoas serem felizes fazendo que acham que devem fazer, por exemplo: se você é feliz cantando super agudo, com bastante vibrato, contanto que seja bonito, musical, passe uma mensagem, é uma possibilidade! Acho que as possibilidades estão se abrindo para o contratenor fazer o que bem entender.

#### 5) Como foi sua aceitação (baseado no seu contexto).

A coisa das possibilidades foi o que mais mudou nesses últimos tempos...eu acho que é uma questão da política mundial mesmo. Eu acho que não é uma questão de aceitação dos outros, mas de cada um. Musicalmente falando, nós não poderíamos ouvir um contratenor como Bruno de Sá cantando, há um tempo atrás, porque ninguém ia dar espaço para ele cantar. Na minha época, cantar como contratenor era uma coisa muito diferente, muito complicado, mas muito divertido. Eu não me importava muito se o público aceitava, é claro que aceitava, senão não me chamavam para cantar. O importante é as pessoas, dentro da sua individualidade, crescerem. Esse momento que estamos vivendo de estarmos abertos, foi a única forma que as pessoas encontraram de mostrar quem são...isso através da música. As possibilidades para ser contratenor são cada vez maiores, se não quiserem colocar todo mundo dentro de caixinhas, se quiserem fazer de volta, será muito difícil.

#### 6) Reflexões sobre ensinar.

Não dou aulas. Se eu sentar junto com um professor de canto eu consigo ver o que está errado, onde falta alguma coisa, o que precisa fazer, mas muitas vezes me faltam palavras para explicar. Com um professor que tenha feito mestrado, coisas assim, me facilita falar o que está acontecendo. Eu não tenho muito tempo para dar aulas, embora ache que seria legal. Eu acho que é muito responsabilidade, cantor é um bicho complicado. Nós mexemos com o ego das pessoas. Os professores estão aí, temos uns ótimos! Às vezes eu acho que seria interessante dar aulas, mas por enquanto eu não tenho vontade.

### **Professoras:**

#### **Sophie Daneman**

##### 1. Sobre sua história como cantora e como professora.

Eu comecei cantando em coros. Quando eu era criança descobri uma vontade de cantar com outras pessoas, então todo domingo eu ia pedalando para cantar no coro da igreja. Nesse meio tempo, eu também cantava um pouco de jazz, cantava em bares quando era adolescente. Mas sempre cantando em coros, eu adorava esse sentimento de cantar com outras pessoas. Com 17 anos, um pouco tarde eu diria, comecei fazer aulas, e minha voz que era pequenininha, começou ficar mais forte. Assim comecei a fazer coisas mais sérias. Meu primeiro trabalho profissional foi no coro *The Sixteen*, cantei com eles quando era estudante, me ajudou ganhar um pouco de dinheiro e cantar um repertório fantástico. Certo momento eu tive que tomar uma decisão, você não pode realmente ter uma carreira como o cantor de coro profissional e como solista.

Eu estudei na Guildhall School of Music, e no meu último ano eu tive uma oportunidade fantástica! Eu não estava estudando música antiga, eu estava estudando canto. Pessoalmente, amava cantar o repertório de canções, Lied... mas eu não estava cantando muita música barroca como solista. Eu estava cantando no coro, então tinha oportunidade de fazer esse repertório coral. Como todo conservatório, o foco principal era em Puccini, Verdi e eu me sentia muito pequena, minha voz não era grande o suficiente para esse repertório. Simplesmente não adequava a minha personalidade. Nunca tive vontade de ser esse soprano leve que é sempre um pouco estúpida ou sedutora, sem muita profundidade, por isso, gostava desse repertório de canções, porque eu sentia que podia ter certa inteligência.

No meu último ano na escola, William Christie veio com uma produção de música barroca francesa dos conservatórios de Hague e Paris. Eu não sabia absolutamente nada sobre o repertório. Fui à biblioteca para encontrar *Hippolyte et Aricie* (J. P. Rameau), e é claro que não existia na biblioteca. Eles me mandaram a partitura, eu comecei olhar e me apaixonei completamente. Esse encontro com essa música e com William Christie mudou a minha vida completamente! Eu interpretei *Aricie* e depois disso ele me deu muitos trabalhos, então eu mudei para Paris, outras pessoas viram meu trabalho e é isso. Eu sempre tive muita sorte na minha vida musical, porque cantei peças muito variadas. Muitos Mendelssohn, Schumann...fiz gravações de obras desses compositores. Sempre mantive repertório, penso que é importante porque você pode ter a sua opinião pessoal, pode fazer do seu jeito. Também tive a oportunidade de cantar em óperas modernas, música contemporânea que eu também amo...e também Mozart, *Pelléas et Mélisande* (C. Debussy). Sinto que tive a chance de fazer muitas coisas diferentes, e agora mudei um pouco, estou fazendo um pouco direção cênica, que algo que eu realmente adoro fazer.

## 2. Já cantou com contratenores? Teve alunos contratenores?

Eu cantei muitas e muitas vezes com contratenores. Quando eu comecei tínhamos muito menos contratenores, agora, nós temos um novo mundo se abrindo para eles. Agora, nós temos muitos jovens contratenores, antigamente eram poucos. Eu tive muita sorte, cantei pouquíssimas vezes com mulheres interpretando homens, quase sempre cantei com contratenores. E tem uma coisa diferente, quando você como soprano... pensando em duetos como *Io t'abbraccio* (Rodelinda- G. F. Haendel)... essa sobreposição de vozes, com contratenor é muito diferente, eu acho muito prazerosa essa sensação das duas vozes agudas, não tem uma aguda em uma grave, como você sente com uma mezzo soprano. Os dois estão juntos, e isso parece justo, porque você tem essa habilidade de apenas cruzar, encostar um no outro e depois apenas cruzar. Como cantora eu tive várias experiências fantásticas com os melhores contratenores do mundo.

Eu nunca tive alunos contratenores propriamente, mas esse ano dois contratenores me pediram aula, então terei dois alunos. Já ensinei muitos contratenores em masterclasses. Com contratenores, às vezes eu sinto uma certa falta de flexibilidade, ou a voz é plena ou é vazia. Na minha opinião, se deve achar a verdade do texto, e isso é para todas as vozes, não é diferente para contratenores. Assim que você encontra essa verdade, a técnica muda.

### 3. Existem exercícios que são indicados/específicos para contratenores?

[Sobre flexibilidade] Eu diria encontrar maneiras de vocalizarem não apenas nas vogais, mas com [texto também]: *du ba du ba di ba du ba du*. É ótimo para deixar a voz natural. O interessante é, que hoje contratenores soam como uma voz muito natural para gente, trinta anos atrás, esse não era o caso. Agora é maravilhoso, porque fazem realmente parte do mundo da música antiga e além. Hoje nós temos recitais de contratenores cantando o repertório de canções. Por que não? Acho que é importante contratenores fazerem isso, terem contato com todo esse repertório.

### 4. Repertório para contratenor.

A única questão que trago é sobre esses contratenores querendo cantar todos esses papéis escritos para mulheres, a não ser que o mundo mude de uma maneira radical, não é muito útil. Tem uma coisa que contratenores precisam ter habilidade... por causa dessa voz aguda... a maioria dos papéis para contratenores são de soldados, guerreiros voltando da guerra, que estão salvando princesas, papéis extremamente machos... os cantores dessa época eram símbolos sexuais, grandes figuras masculinas. Essa ideia de cantar peças extremamente femininas é ok, mas você precisa realmente aprender a ser homem quando canta esse repertório. A principal questão é o personagem. Por exemplo, se você está cantando a cena de loucura do *Orlando* (Orlando - G. F. Haendel), você não pode ser histérico, tem que tomar cuidado com o lado feminino do contratenor. Você precisa encontrar um outro jeito de ser emotivo, não sendo uma vítima. Mesmo se você estiver numa situação ruim, ainda estará lutando para ser forte. Isso não significa que você não sinta toda a tristeza, o medo, todos esses sentimentos, mas no seu coração, você é um herói.

Eu acho que nos acostumaremos mais com contratenores cantando Rossini, Donizetti. Tem uma coisa que eu acho muito interessante: nos últimos anos as vozes dos contratenores tem se tornado cada vez mais agudas! Penso que tem a ver com a confiança em saber que contratenores são normais, eles sentem que merecem estar aqui e começam a explorar mais coisas. Existem muitos sopranistas super agudos, cantando com todo o seu corpo...vozes verdadeiras. Isso é uma coisa que mudou de antigamente para cá, é impressionante para mim. Eu acho ótimo.

### 5. Mudança de atitude dos contratenores do século XX para cá.

Houve uma grande mudança na minha geração. Quando eu entrei na universidade, não queria ir para o curso de música antiga, eles eram cantores completamente diferentes, cantando sem vibrato, vozes pequenas, oposto de dramático, trabalhando apenas nessa atmosfera acadêmica. E então, durante minha carreira, graças a grandes maestros, isso mudou. É claro que você tem que saber cantar sem vibrato, precisa ouvir a dissonância, você tem que saber controlar, mas

vibrato é uma parte normal da vida do cantor. Nós temos tantas possibilidades com a nossa voz, precisamos utilizar todas elas!

Na minha época, se você queria ir na casa de ópera assistir Haendel, você veria grande vozes operísticas, sem senso de estilo, sem controle do vibrato, e a música soava muito pesada e horrível! Então era, ou esse estilo antiquado de Haendel ou esse Haendel neutro, não havia nada no meio. E então, coisas começaram a mudar, saímos dessas vozes sem vibrato e começamos ficar mais abertos, por causa de maestros ótimos, como William Christie. Os maestros queriam ter mais dramaticidade com essa música! Isso começou crescer, as vozes começaram crescer, e pessoas que estavam treinando para cantar grande ópera pensaram, “Ah! Eu gosto dessa música! É dramática também!”, e assim os dois mundos se tornaram um! Agora nós apenas temos cantores. Cantores que podem cantar muitas coisas diferentes. A voz do contratenor mudou junto, mas todos nós mudamos. Agora nos encontramos nessa maravilhosa situação em que casas de ópera tem Haendel, Rameau, Vivaldi...com cantores que vieram dessa tradição, mas que possuem habilidade de cantar nessas grandes casas. Para ter essa habilidade, você precisa estudar *Bel Canto*, senão não vai chegar lá. Precisa saber fazer *legato*, encher o espaço, mesmo contratenores. Talvez vocês não vão chegar cantar esse repertório numa casa de ópera, mas faz parte do desenvolvimento natural da voz. Agora eu sinto que estamos neste momento perfeito em que você pode ir assistir obras em um grande teatro, com instrumentos históricos. Pode ouvir ótima ornamentação, com pessoas que sabem exatamente o que estão fazendo, na afinação certa, com os instrumentos certos e com vozes verdadeiras!

## Denise Sartori

### 1. Sobre sua história como cantora e como professora.

Eu comecei estudar canto em 1984, fazia a Formação Musical na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. E em 1987 eu entrei no curso superior de canto depois de fazer a formação musical. Em 1991, eu prestei o concurso e passei como professora da escola, para o curso superior. Em 1993, eu fui para Inglaterra fazer uma especialização e acabei fazendo o mestrado também. Voltei de lá em 1996 depois de quase quatro anos. Eu comecei realmente minha carreira como cantora em 1989. Em 1990 eu já fiz o meu primeiro papel principal, que foi o Barbeiro de Sevilha, depois cantei *Aida*, *Rigoletto*, *Carmen*...várias coisas! Com contratenor eu cantei uma vez só, foi o Messias (de G. F. Haendel) que fizemos uma versão em que as árias eram diferenciadas para contratenor e para contralto. Foi a única vez que eu lembro.

### 2. Já cantou com contratenores? Teve alunos contratenores?

Tive poucos alunos contratenores porque a demanda não é muito grande. Agora eu estou com um aluno só contratenor, mas já devo ter tido uns três.

### 3. Existem exercícios que são indicados/específicos para contratenores?

É muito difícil responder isso, cada voz é uma voz! Não existe exercício específico para contratenor, como não existe um exercício específico para soprano, você dá os vocalizes conforme a necessidade dos seus alunos. Por exemplo, se ele tem a voz com muito metal, e aquele metal significa uma constrição muito grande, você tem que trabalhar essa constrição. Se seu aluno coloca a língua para trás, você tem que trabalhar essa questão, o que não é necessariamente o mesmo problema que o outro aluno, que também é contratenor, tem. Às vezes um contratenor tem problema de agudo, mas não tem problema na passagem grave. Nós trabalhamos conforme o material que a gente tem, não existem exercícios específicos para isso.

#### 4. Repertório para contratenor.

O repertório é vasto, não é tão limitado como as pessoas pensam. Na questão de música de câmara, tudo é válido! Tudo que o contralto canta, contanto que não seja papel específico feminino, o contratenor pode cantar. Por exemplo, um contratenor mais agudo, um sopranista, não vai fazer a Violetta da *Traviata*! Acho que não fica bom ele se travestir e fazer a Violetta, a não ser que ele seja um sopranista que é travestido para ópera, operístico. Eu acredito que o repertório é vastíssimo, o contratenor pode fazer muita coisa. Por exemplo, *El amor Brujo* (Manuel de Falla), é uma coisa que eu não recomendo para contratenor, embora seja dentro da tessitura, tem toda uma história por trás de uma mulher apaixonada, que foi traída pela melhor amiga, que roubou o marido dela, entende? Não tem nada a ver com o perfil masculino do contratenor. Agora, sabendo como é história, eu acho que tudo é válido para contratenor. Assim como uma mulher não vai cantar, por exemplo, *Vagabond* do Vaughan Williams, o homem também não vai cantar peças específicas escritas para mulher.

Na ópera nós temos os papéis específicos, por exemplo, o Orlovsky no *Die Fledermaus* (Johann Strauss). Normalmente é feito por meio sopranos, mas dá para fazer. O Cherubino (*As Bodas de Fígaro*), na minha opinião, não tem problema nenhum fazer com rapaz, embora Mozart tenha pedido uma voz feminina. Tem que ter muita pesquisa nisso. Também, precisamos pesquisar como os grandes teatros da Europa fazem, são os grandes condutores, são os grandes maestros, precisamos utilizar todos os recursos.

#### 5. Mudança de atitude dos contratenores do século XX para cá.

Em relação ao repertório eu não senti nenhuma mudança, o que muda, é Brasil Europa. O Brasil não tinha uma maturidade musical para assumir determinados repertórios para contratenor, então quando eu fui para Europa eu levei um susto, porque o contratenor não ficava apenas no Haendel e no Bach, faziam coisas diferentes, coisas que não vi no Brasil. Contratenor no Brasil era para cantar Bach, isso nos anos 80. Tem coisas que eu acho que o contratenor não deve cantar, pela dramaticidade por trás. Por exemplo, uma aria que eu acho que o contratenor não deve cantar é o *He was Despised*, do Messias. Porque, na minha opinião, é uma peça que precisa de uma densidade maior, porque é muito grave. Eu acho que todas as árias são muito legais para contratenor no Messias, mas o *He was Despised* penso que fica melhor com contralto.

## Regentes:

### **Nicholas Bannan**

#### 1) Sobre sua história como músico e regente.

Primeiramente, gostaria de dizer que eu conheci Alfred Deller, ele era um homem de idade, eu conheço mais o seu filho Mark. Ele foi descoberto da Catedral de Canterbury, e eu era coralista lá. O seu filho também cantava lá, ele é 10 anos mais velho que eu e ainda está ativo. Desde criança eu me identifiquei muito com contratenores, porque eu sempre cantei em coros que tinham contratenores. O que é interessante, é que agora eu moro em Perth (Austrália), e aqui, a prática de se cantar como contrateno também não fazia parte da cena australiana, por vários motivos que imagino que sejam similares ao Brasil. Mas nos últimos 10 ou 15 anos a Austrália tem produzido ótimos contratenores. É impressionante como isso aconteceu rápido! Bem, de volta a Canterbury, eu cantei durante três anos com Peter Giles, ótimo contrateno que escrevia sobre a voz do contrateno. Enfim, essas são minhas credenciais. Eu mesmo já cantei como contrateno, mas apenas em grandes “emergências corais”.

Inglaterra é o lugar que, provavelmente, seja mais comum de termos contratenores. Se você ouvir gravações dos coros do começo do século XX, verá que a situação era um pouco difícil, mas Alfred Deller convenceu as pessoas do valor da voz como solista e permitiu pessoas como você cantar como contrateno, e pegar papéis em peças como *Messiah* (G. F. Haendel), que eu sei que você cantou. Isso até 1960, seria impossível! Essa parte nunca seria cantada por uma voz masculina.

Eu regi o *Messiah* por 5 vezes, fiz com altos masculinos e femininos, é diferente, mas igualmente válido.

Quando eu estava no ensino médio, minha voz mudou. Eu me tornei um baixo grave. Eu tive uns três amigos que se tornaram contratenores profissionais, ou que estudavam como contratenores e depois foram para outras áreas como regência, educação musical. Também conheço uns dois ou três contratenores que cantaram por 10 anos ou mais e depois perderam a habilidade de controlar a voz. Um deles era o contrateno original do King’s Singers, que não conseguia mais flutuar nas notas agudas necessárias para o repertório. Hoje ele é maestro e professor de canto. O outro causou grande impacto nos anos 80, quase tanto quanto Michael Chance, mas nos seus 30 anos, perdeu a voz. Ele voltou para a universidade para estudar como contrateno e conseguiu se resolver. Enfim, contratenores sempre faziam parte do meu círculo de convívio.

#### 2) Sua experiência com a voz do contrateno.

Depois que me formei, continuei regendo coros adultos com contratenores cantando em obras como: a *Vespro della Beata Vergini* (C. Monteverdi), Paixão Segundo São Mateus (J. S. Bach), as duas Paixões na verdade, Missa em Si menor de Bach...Haendel, Purcell...esse repertório.

Vir para a Austrália foi interessante, é muito difícil encorajar homens a cantar como contratenor, a não ser que eles queiram muito isso. Nós tivemos uns 4 ou 5 muito bons, mas todos mudaram para a Inglaterra ou para os EUA.

### 3) Sente alguma diferença trabalhando com contratenores?

Tomando o *Messiah* (G. F. Haendel) como exemplo, é realmente uma experiência diferente. Por exemplo, eu penso que há uma diferença de narrativa. É igualmente válido, mas diferente! Eu já fiz o *Messiah* e A Paixão Segundo São João com altos masculinos e femininos e eu não tenho uma preferência. Mesmo que eu não tenha uma preferência, eles não são a mesma coisa. Eu penso que eles são bem diferentes! Se pegarmos a ária *But who may Abide*, a parte do *a refiners fire*, na parte B, não há dúvidas que os contratenores negociam aquelas oitavas descendentes bem diferente de uma mulher. É entender que o homem possui aquelas notas graves, e uma solução diferente. Em uma *performance* com mulheres, ou você tem uma com bastante coragem para ir àquelas notas graves, ou elas desaparecem. Podemos pegar também o exemplo de *Es ist Vollbracht* (Paixão Segundo São João), aquela parte B, uma alto feminina pode fazer bem dramática, mas um contratenor pode te derrubar! Não de uma maneira melhor ou pior, apenas diferente. Sim, então existe um resultado diferente, é o que eu posso dizer. Para escolher, eu teria que pensar na peça, na afinação, quem são os outros solistas.

### 4) Quais as qualidades vocais se esperam de um contratenor do século XXI?

Uma coisa que aconteceu é que agora contratenores estão sendo melhor ensinados, portanto, possuem melhor controle do ar e um *legato* de melhor qualidade. O que nós vemos agora é que contratenores estão tendo carreiras mais longas, por exemplo Michael Chance, que ainda está cantando. Eu vi muitos contratenores que começaram muito cedo e foram fazer outra coisa ou desistiram. Penso que o mecanismo de como a voz do contratenor funciona está melhor entendido, na verdade, de todas as vozes. Hoje nós temos grandes cientistas da voz que estão usando ferramentas da ciência vocal para o estudo do canto e é por isso que muitos contratenores estão cantando melhor. Eu consigo pensar em vários contratenores que a voz “secou” e ficaram com dificuldade de conectar os registros.

O que tenho sentido é que contratenores estão cantando mais agudo. Estão se sentindo confortáveis em pegar esses papéis mais agudos de *castrati* e de outros repertórios. As pessoas estão liberando mais a sua criatividade, o que reflete na voz. O que também acontece é que alguns contratenores podem cantar com grandes vozes, forte! Outros cantam em grupos onde é preciso se misturar, pensar na textura.

### 5) Qual repertório o contratenor deve fazer?

Eu adoraria ouvir contratenores cantando *Chant*, canto gregoriano. Nós temos alguns grupos fazendo música do século XII/XIV com contratenores cantando a parte mais aguda. É bem interessante vermos contratenores cantando esse repertório. Eu acho interessante contratenores em Monteverdi, indo para os italianos...Cavalli, Carissimi, Scarlatti. Já falamos de Bach, Haendel, e é claro, Purcell! Principalmente porque sabemos que ele também cantava [como contratenor]. Se algum contratenor quer cantar o *Winterreise* de Schubert, está tudo bem. Eu já vi um contratenor cantar *Frauen-Liebe und Leben* (R. Schumann) que especificamente fala sobre uma mulher dando à luz a uma criança, não penso que seja a coisa mais sensível a se fazer, mas não há problema nenhum

Sobre Rossini, Donizetti, eu ainda não ouvi contratenores cantando para poder falar. Se funciona, as pessoas gostam, é legal, não mata ninguém, você pode tentar. Se eu iria gostar? Eu não sei. Temos óperas modernas com papéis para contratenor, obras de Benjamin Britten, Michael Tippett. É interessante olhar também as óperas escritas agora nos EUA, porque a voz do contratenor se tornou uma voz disponível para compositores.

### **Ricardo Bernardes**

#### 1. Sobre sua história como músico e regente.

Meu envolvimento com música e música antiga começou muito cedo. Como qualquer aluno no Brasil, eu comecei estudando repertório romântico tradicional. Estudei regência, harmonia, contraponto com o maestro Colarusso e com o maestro Griffiths que é inglês e já voltou para a Inglaterra. Eu estudei na Belas Artes, e já na escola eu notei que as oportunidades para se fazer música eram muito escassas. Eu cursei licenciatura, porque no ano que eu entrei teve um gap e não abriram vagas para regência. Então, ou eu esperava um ano, ou eu cursava licenciatura. Por fim, cursei licenciatura, porque os professores eram quase os mesmos. Você bem sabe que quem faz a própria formação é o aluno, a faculdade está ali para proporcionar as oportunidades. Na faculdade eu encontrei o professor Harry Crown que tinha os mesmos interesses que eu, e “colei nele”. Foi ele que me apresentou a música antiga e também a música luso-brasileira, que eu não conhecia nada.

Comecei a procurar música antiga pela cidade. Naquela época falava-se pouco de contratenores. Tinha o Alfred Deller, mas já era uma técnica um pouco datada. Depois veio Gerard Lesne, que era a geração seguinte, inclusive tecnicamente. O padrão brasileiro de música antiga nos anos 90, como ainda hoje, é de fazer como se faz ópera italiana do século XIX. Por isso a recusa de professores de canto tradicionais de ensinarem contratenores, porque não sabem se trabalham os contratenores como mezzos, contraltos, ou como uma voz diferenciada. Naquela época também se falava muito do pessoal da Emma Kirkby, desse jeito de cantar completamente liso, voz branco, inclusive sem ornamentação e sem vibrato, quase uma voz infantil. Ainda em Curitiba, eu juntei um grupo de colegas que eram interessados em fazer coisas diferentes. Harry

Crown trouxe para mim de Portugal obras luso-brasileiras. Obras que achei muito interessantes e desafiadoras. Pra mim, era uma procura, não só pela música antiga, mas também por um repertório que ninguém conhecia. Nessa época eu ainda não tinha trabalhado com contratenores, ainda não haviam em São Paulo, ou se haviam, era um pessoal muito amador. Música antiga ainda era vista como “o primo feio” da música clássica. Quem não conseguiam dar certo na música sinfônica ou na ópera, iam para a música antiga. Hoje ainda pode ser vista assim, mas como esses superstars cantores e instrumentistas, a gente pode ver que pode ser uma música extremamente difícil e envolvente, tanto quanto qualquer outro repertório. As pessoas gostam muito de música barroca, agrada o ouvido de imediato.

Em 1995 eu fundei o *Americantiga*, juntando essas pessoas interessadas. Fizemos como um desafio. Tínhamos um grupo vocal com 10/12 cantores e uma orquestra com instrumentos modernos. Em 1998 gravamos o primeiro em CD em Curitiba, ainda sem contato com contratenores.

Já morando em São Paulo, vim para Europa fazer alguns cursos que me possibilitaram conhecer gente muito interessante. Em São Paulo continuei com o trabalho do grupo, fizemos obras bem grandes, como o *Dixit Dominus* do Haendel.

Em 2006 eu fui para o EUA fazer o meu doutorado, e lá, finalmente, tive contato com instrumentistas que utilizavam instrumentos antigos e, quando trabalhava com cantores, também chamava de *Americantiga*. Curiosamente, eu não lembro de ter trabalhado com nenhum contratenor, talvez, eventualmente no coro, mas não lembro de ter trabalhado com contratenores solistas.

## 2. Sua experiência com a voz do contratenor.

Foi quando em 2010 que mudei para Portugal e tive contato efetivo com contratenores. Em 2015 eu fundo o Capela dei Signori, grupo que trabalho diretamente com contratenores. Eu trabalhava com meio sopranos, mas fiquei fascinado com as possibilidades timbrísticas de um grupo só de homens. Acho que estamos vivendo um momento de transição, há cada vez mais contratenores.

Eu acho que professores se recusarem a trabalhar com contratenores é uma grande bobagem. A percepção que tenho, vindo de perto a Maria Cristina Kiehr ensinando, é que ela ensina contratenores como trabalha com sopranos e contraltos. A boa técnica é a mesma! A questão é encontrar o ponto de foco e o ponto de ressonância. A técnica física, diafragmática é a mesma. Quanto a sonoridade, é interessante encontrar um som cheio, cabeça, peito, todos os registros.

## 3. Sente alguma diferença trabalhando com contratenores?

Quando digo questões timbrísticas, é mais de uma coisa. Diz respeito até a afinação. A afinação de um grupo, sobretudo um grupo polifônico, é timbre. Você trabalhar com pessoas com emissões muito diferentes é um problema. A própria abordagem das obras, se vai fazer com homens, ou com mulheres, acaba sendo diferente. Por exemplo, no *Crucifixus* do Lotti, a tessitura vai até um sol para a linha do soprano. Quando você faz com uma mulher soprano,

cantora, bem treinada, ela pode fazer aquele sol pianíssimo. Mas a própria maneira que a peça foi escrita, seja para falsetista ou meninos, já é uma região extrema da tessitura. Quando vai chegando nessa parte, há todo um adensamento da música, todas as vozes vão para o agudo, para o forte, quando ambos os contratenores chegavam lá (no agudo) era... impressionante. Quando eu falo de timbre é isso, a maneira como você tem que construir as obras. Fazer com vozes masculinas é completamente diferente de fazer com vocês femininas, não é nem melhor, nem pior, é diferente.

#### 4. Quais as qualidades vocais se esperam de um contratenor do século XXI?

Que cante com tónus, que tenha uma técnica sólida de respiração e emissão, que saiba fazer as diferenças entre voz de cabeça e voz de peito, que tenha noção de controle de vibrato. Não é nem cantar sem e nem com excesso. Que estude música antiga, saiba ornamentação, saiba trabalhar em afinações e temperamentos que não em 440hz. É esperado que o contratenor saiba ornamentar sozinho, ou em conjunto com o maestro. Nem todo mundo será solista, então ajuda para o mercado de trabalho, o cantor saber cantar em conjunto. Saber também os limites da sua voz, exemplo: sou soprano, sou contralto.

#### 5. Qual repertório o contratenor deve fazer?

Polifonia, que eu acho que é básico para formar um cantor de qualidade. Música sacra. Repertório escrito para *castrati* mesmo, repertório italiano de ópera, que eram os mesmos cantores que faziam música sacra. Óperas Haendel, Porpora...e por que não repertório escrito para mulheres também. Vejo muitos contratenores, com vozes independentes, não datadas, sem um repertório tão específico, mesmo que sempre vão associar o contratenor a música barroca, há vários contratenores preparando lieder de Schubert, Brahms, canções francesas, mais na música de câmara. Eu acho um pouco curioso quando vai para repertório mais tardio e feminino, por exemplo: a ária da Dalila (Samson et Dalila - C. Saint-Saens), não tem por que não também. É importante saber em qual contexto, o travestimento pode ficar um pouco anacrônico. Neste caso, um contratenor travestido de Dalila pode funcionar, pode soar lindo, mas entra todas as questões de gênero, porque ali é muito óbvio que é uma representação da feminilidade. Mas não é um impedimento. O repertório é muito amplo, tem que fazer de tudo. É interessante focar no repertório barroco porque é o repertório que foi pensado para o contratenor.

O que eu quero insistir é na importância do canto polifônico. Quando perguntam de repertório a primeira coisa que vem é repertório solista e eu penso que, para se tornar um bom músico, e sobretudo, ter oportunidades profissionais variadas, é interessante saber cantar em coro. Não apenas cantar na linha do alto no coro misto, mas cantar em função de contratenor em grupos menores ou masculinos. Fazer repertório.

**ANEXO 2 - Autorizações para utilização de texto de entrevistas****AUTHORIZATION TO USE INTERVIEW TEXTS FOR CONTENT  
ANALYSIS:**

I, Michael Chance, authorize Victor Lucas Bento to use the text of the interview conducted on 20/01/2019 for content analysis to his master's dissertation: **A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DE CONTRATENORES : UM ESTUDO COM PROFESSORAS, CANTORES E MAESTROS;**

It is registered my certainty that the content of the interview will not be broadcast on any commercial circuit.

Curitiba, April 7, 2021.

Signature:

*michael chance*

**AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DE TEXTOS DE ENTREVISTAS PARA  
ANÁLISE DE CONTEÚDO :**

Eu, Paulo Mestre, autorizo Victor Lucas Bento a utilizar o texto da entrevista conduzida no dia 24/04/2019 para análise de conteúdo em função de sua dissertação: **A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DE CONTRATENORES: UM ESTUDO COM PROFESSORAS, CANTORES E MAESTROS**,

Fica registrado minha certeza que o conteúdo da entrevista não será difundido em nenhum circuito comercial.

Curitiba, 07 de abril de 2021.

  
Assinatura:

**AUTHORIZATION TO USE INTERVIEW TEXTS FOR CONTENT ANALYSIS:**

I, Sophie Daneman, authorize Victor Lucas Bento to use the text of the interview conducted on 22/01/2020 for content analysis to his master's dissertation: **A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DE CONTRATENORES : UM ESTUDO COM PROFESSORAS, CANTORES E MAESTROS;**

It is registered my certainty that the content of the interview will not be broadcast on any commercial circuit.

Curitiba, April 7, 2021.

Signature:

A handwritten signature in black ink, reading "Sophie Daneman" followed by a period. The signature is written in a cursive style with a large initial 'S'.

**AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DE TEXTOS DE ENTREVISTAS PARA  
ANÁLISE DE CONTEÚDO :**

Eu, Denise Sartori, autorizo Victor Lucas Bento a utilizar o texto da entrevista conduzida no dia 01/02/2020 para análise de conteúdo em função de sua dissertação : **A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DE CONTRATENORES : UM ESTUDO COM PROFESSORAS, CANTORES E MAESTROS;**

Fica registrado minha certeza que o conteúdo da entrevista não será difundido em nenhum circuito comercial.

Curitiba, 07 de abril de 2021.

Assinatura:

*Denise Sartori*

**AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DE TEXTOS DE ENTREVISTAS PARA  
ANÁLISE DE CONTEUDO :**

Eu, Ricardo Bernardes, autorizo Victor Lucas Bento a utilizar o texto da entrevista conduzida no dia 19/02/2020 para análise de conteúdo em função de sua dissertação : **A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DE CONTRATENORES: UM ESTUDO COM PROFESSORAS, CANTORES E MAESTROS;**

Fica registrado minha certeza que o conteúdo da entrevista não será difundido em nenhum circuito comercial.

Curitiba, 07 de abril de 2021.

Assinatura:



**AUTHORIZATION TO USE INTERVIEW TEXTS FOR CONTENT  
ANALYSIS:**

I, Nicholas Bannan, authorize Victor Lucas Bento to use the text of the interview conducted on 19/02/2020 for content analysis to his master's dissertation: **A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DE CONTRATENORES: UM ESTUDO COM PROFESSORAS, CANTORES E MAESTROS;**

It is registered my certainty that the content of the interview will not be broadcast on any commercial circuit.

Curitiba, April 9, 2021.

Signature:

*Nicholas Bannan*