Música vocal contemporânea: a ótica do criador em uma entrevista comentada

Régis de Carvalho
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ)

Resumo: Este artigo apresenta, sob uma ótica fenomenológica, uma entrevista comentada com o compositor Rafael Felício. O roteiro desta entrevista foi estruturado com o intuito de compreender o processo criativo desenvolvido pelo compositor durante a composição da peça *Aurora: uma história de amor em 3 haicais*[1]. Esta peça foi criada a partir de uma ação colaborativa entre cantor (aqui o entrevistador) e compositor e se insere no contexto de música vocal contemporânea de concerto. Para cada resposta obtida junto ao compositor, o artigo apresenta alguns *Comentários do Intérprete*, construindo, a partir de narrativa auto etnográfica, um diálogo sobre como a obra se revela a cada um dos envolvidos. Mesmo reconhecendo que a criação e a interpretação de uma peça musical são um fenômeno particular, acredita-se que esta iniciativa possa trazer contribuição para intérpretes e compositores ao oportunizar o debate sobre peculiaridades da prática de música contemporânea de concerto. A entrevista apontou dados particulares da dimensão criativa da obra tais quais: contexto da escolha do texto, modelo de estruturação da ideia musical no tempo e espaço, motivo da escolha da instrumentação, emissão vocal aspirada pelo compositor, motivo da escolha de recursos vocais não melódicos. Por fim, foi explanado pelo intérprete o modo como a compreensão de determinadas motivações do compositor influenciou suas escolhas interpretativas. Além da discussão teórica sobre aspectos como criação e interpretação, é disponibilizada a gravação audiovisual da peça na seção *A obra* deste artigo.

Palavras-chave: Percurso criativo musical. Escolha interpretativa. Música contemporânea de concerto. Voz na contemporaneidade. Autoetnografia aplicada à música.

Contemporary vocal music: The creator's perspective in a commented interview

Abstract: *This article presents, from a phenomenological perspective, a commented interview with the composer Rafael Felício. The script for this interview was structured in order to understand the creative process developed by the composer during the composition of the piece Aurora: a love story in 3 haicais. This piece was created from a collaborative action between singer (here the interviewer) and composer and it is inserted in the context of contemporary concert vocal music. For each answer obtained from the*

[1] "Breve composição poética, de origem japonesa [...], que se funda nas relações profundas entre homem e natureza; e obedece à estrutura formal de 17 sílabas ou fonemas, distribuídos em 3 versos. O fundamento filosófico do haikai segue um [...] preceito budista de que tudo neste mundo é transitório e que o importante é sabermo-nos feitos de mudanças contínuas como a natureza e as estações (primavera, verão, outono e inverno)" (COELHO, 2009).

CARVALHO, Régis de. Música vocal contemporânea: a ótica do criador em uma entrevista comentada. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-15, maio/ago. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2614

Recebido em 07/03/2020, aprovado em 07/05/2020

composer, the article presents some comments by the interpreter, building from a self-ethnographic narrative, a dialogue about how the work reveals itself to each of those involved. Even recognizing that the creation and interpretation of a musical piece is a personal phenomenon, it is believed that this initiative can contribute to interpreters and composers by providing the opportunity to debate the peculiarities of contemporary concert music. The interview pointed out particular data of the creative dimension of the work such as: context of the choice of text, model for structuring the musical idea in time and space, reason for choosing instrumentation, vocal emission aspired by the composer, reason for choosing non-melodic vocal resources. Finally, it was explained by the interpreter how the understanding of certain motivations of the composer influenced his interpretative choices. Thus, in addition to the theoretical discussion on the aspects of creation and interpretation, the audiovisual recording of the work is available in the A obra section of this article.

Keywords: *Musical creative process. Interpretive choice. Contemporary concert music. Voice in contemporary times. Autoethnography applied to music.*

Uma das maneiras de tornar menos árdua a tarefa de interpretar uma obra musical com excelência e beleza é através da tentativa de aproximação com o imaginário do compositor. Acessar o mundo da subjetividade do criador por meio de sua fala, ou seja, da expressão externalizada de suas intenções criativas, pode ajudar a compreender com maior profundidade o que por ele foi expresso em códigos na partitura. Tal compreensão alargada da obra tem potencial de auxiliar o intérprete a embasar ou refutar certas escolhas interpretativas. Neste sentido, este estudo apresenta na íntegra uma entrevista na qual o compositor transfere intenções, aspirações e caminhos criativos para o intérprete, aqui entrevistador.

A peça abordada é *Aurora: uma história de amor em 3 haicais*, de Rafael Felício, composta a partir de uma ação colaborativa entre compositor e cantor. Pode-se dizer que essa é uma peça para voz e formação de câmara, mais especificamente para voz, flauta e piano preparado, inserida no cenário de música contemporânea de concerto. O relato *ipsis litteris* das motivações criativas do compositor é complementado aqui pela análise do intérprete, no intuito de trazer ao leitor um panorama de entendimento da obra a partir dos pontos de vista dos agentes envolvidos nesta prática musical. A música contemporânea em relação às obras tradicionais de concerto tem a peculiaridade de contar com compositores ainda vivos. Tal estado de coisa permite que ocorra o contato entre intérprete e criador sem mediações. Especificamente neste trabalho, e beneficiando-se desta realidade, o objetivo foi lançar um olhar fenomenológico a fim de captar emoções e motivações criativas do compositor no que tange aos seguintes aspectos: sonoridade esperada para a obra, motivos da escolha da instrumentação, inspiração para composição da letra, emissão vocal desejada, estruturação da obra, escolha dos recursos vocais, o que o poderia ser um desafio para o cantor na interpretação, dentre outros.

O passo metodológico escolhido para coletar as informações desejadas foi a entrevista semiestruturada, que é um modelo com roteiro preestabelecido, mas que flexibiliza uma interação com o entrevistado. Tal modelo é comumente utilizado nas ciências humanas por se mostrar adequado quando se pretende abordar aspectos subjetivos de algum fenômeno (MANZINI, 2004). O artigo foi estruturado em tópicos da seguinte forma: Introdução, Referencial teórico, Coleta de dados, Metodologia, A obra, Roteiro de perguntas e respostas feitas ao compositor com comentários do intérprete e Considerações Finais. Além da entrevista na íntegra, foi disponibilizada, na seção **A obra** deste estudo, a gravação em vídeo da obra *Aurora: uma história de amor em 3 haicais*, e, na seção **Anexo**, as instruções para utilização da tecnologia

QR Code para que o leitor possa acessar via celular a reprodução da obra. O artigo responde se a entrevista com o compositor Rafael Felício empoderou o intérprete, dando-lhe subsídios para uma construção interpretativa consonante com a subjetividade do criador, e se possibilitou uma aprofundada compreensão de elementos que costumam pertencer à dimensão criativa do fazer musical.

Referencial teórico

Como mencionado, este artigo tem como recorte os processos de criação e interpretação da obra *Aurora: uma história de amor em 3 haicais*, do compositor Rafael Felício. Diante do exposto, cabe uma reflexão sobre a figura do intérprete-pesquisador, dado que o entrevistador aqui é também agente na materialização da obra, atuando como cantor. A linguagem científica, se pensarmos por um prisma generalista, sugere um afastamento entre o pesquisador e o objeto investigado. Este estado de coisa recomenda zelo quanto à qualidade do processo de coleta e análise de dados, a fim de perseguir resultados fidedignos com a realidade observada, resguardando a pesquisa de possíveis distorções que uma abordagem subjetiva poderia trazer. Sobre o rigor metodológico e possíveis ferramentas em pesquisas qualitativas, Rosália Duarte afirma:

> É necessário dizer, em primeiro lugar, ainda que pareça redundância, que entrevistas não são a única maneira de se fazer pesquisa qualitativa – não existe vínculo obrigatório entre pesquisas qualitativas e a realização de entrevistas. Portanto, não é porque um pesquisador opta pela adoção de um método qualitativo que ele tem, necessariamente, que recorrer a entrevistas (sejam elas de que natureza for). Podemos fazer observações de campo e tomar nossos registros como fonte; podemos recorrer a documentos (escritos, registrados em áudio ou vídeo, pictóricos etc.); podemos fazer fotografias ou vídeo gravações de situações significativas; podemos trabalhar com *check-lists*, grupos focais, questionários, entre outras possibilidades. O que dá o caráter qualitativo não é necessariamente o recurso de que se faz uso, mas o referencial teórico/metodológico eleito para a construção do objeto de pesquisa e para a análise do material coletado no trabalho de campo (DUARTE, 2004: 214-215).

Contudo, no campo musical há que se destacar algumas especificidades. Sobretudo quando o objeto ou fenômeno que se quer investigar se origina a partir de uma motivação declaradamente subjetiva. Este é o caso do processo de criação e interpretação de uma obra musical. As dificuldades encontradas para garantir um rigor metodológico em pesquisas nas quais sujeito e objeto são indissociáveis são reconhecidas por Dögantan-Dack (2012). A autora cita que a busca por uma matriz de pesquisa que reconheça o intérprete como produtor de conhecimento e ao mesmo tempo sujeito autorizado a disseminar as percepções acerca de sua experiência prática ainda está em estágio inicial. Como possível alternativa metodológica, ela sugere a etnografia narrativa:

> Como a pesquisa artística em performance musical ao vivo está em seus estágios iniciais, cada um de nós envolvidos nesse tipo de pesquisa precisa descobrir e contemplar vários métodos de pesquisa por sua eficácia e valor.

> O método deve permitir espaço para a situação e a subjetividade das reivindicações de conhecimento do artista-pesquisador e validar a afirmação de seus julgamentos de valor artístico. Um método que pode ser usado com proveito nesse sentido, e o que adoto neste artigo, é a autoetnografia narrativa, uma abordagem emergente que recentemente ganhou força e popularidade em pesquisas qualitativas. Pelias (2004) sugeriu que o objetivo da escrita narrativa auto-etnográfica é a ressonância, para criar momentos de "eu também" para os leitores. É importante ressaltar que esse método permite que os aspectos emocionais da experiência sejam transmitidos como parte do próprio conhecimento; isso prova ser uma característica metodológica desejada na pesquisa de uma atividade altamente emocional, como a performance de música ao vivo por dentro. Embora a narrativa auto-etnográfica se concentre nas experiências do escritor ou, nesse caso, do próprio artista-pesquisador, ela é diferente da narrativa autobiográfica, na tentativa de equilibrar os detalhes das experiências e avaliações subjetivas por referência às experiências dos outros [...] (DÖGANTAN-DACK, 2012: 40, tradução nossa)[2].

Diante disso, o relato auto-etnográfico pareceu um passo metodológico viável para este estudo, já que a intenção era desvelar o encontro entre criador, mensageiro e obra. O roteiro da entrevista foi projetado justamente para instigar o compositor a relatar suas aspirações quanto aos múltiplos aspectos utilizados na organização da peça. Mais especificamente, buscou-se dar voz à subjetividade criativa que norteou aspectos técnicos, emocionais e estruturais abrindo espaço para que o entrevistado narrasse sua experiência criativa. O intérprete, aqui entrevistador, também descreveu suas impressões sobre o processo de construção interpretativa da obra. Além de trazer à tona os desafios encontrados na prática musical, foram problematizados, na seção **Comentários do intérprete**, alguns pontos de vista apresentados pelo compositor em relação à parte vocal da peça.

Se o relato auto-etnográfico foi a ferramenta, o olhar fenomenológico foi o modo de aproximação escolhido para se posicionar frente ao objeto a ser investigado (a obra). A fenomenologia, uma linha de pensamento do campo filosófico, surgiu no século XIX com Edmund Husserl. Sua proposta consistia em conhecer os fenômenos a partir de uma descrição de como esses fenômenos se mostravam. Para o olhar fenomenológico, o importante é a maneira como o sujeito conhece o objeto.

> O método fenomenológico parte da intuição ou da consciência dos objetos. A redução é o recurso da fenomenologia para se chegar ao fenômeno como tal, ou à essência. A redução fenomenológica consiste em retornar

[2] Original: "As artistic research in live musical performance is in its early stages, each of us involved in this kind of research needs to discover and contemplate various situatedness and the subjectivity of the artist-researcher's claims to knowledge, and validate the assertion of his or her artistic value judgements. One method that can be profitably used in this connection, and one I adopt in this article, is narrative autoethnography, an emerging approach that has recently gained currency and popularity in qualitative research. Pelias (2004) has suggested that the purpose of autoethnographic narrative writing is resonance, to create 'me too' moments for readers. Importantly, this method allows the emotional aspects of the experience to be conveyed as part of the knowledge itself; this proves to be a desired methodological feature in researching a highly emotional activity such as live music performance from the inside. While autoethnographic narrative focuses on the writer's or, in this case, the artist-researcher's own experiences, it is different from autobiographical narrative in that there is an attempt to balance the details of the subjective experiences and evaluations by reference to the experiences of the others [...]" (DÖGANTAN-DACK, 2012: 40).

> à experiência vivida e sobre ela fazer uma profunda reflexão que permita chegar à essência do conhecimento. Esse conhecimento tem como objetivo a apreensão do sentido ou do significado da vivência subjetiva (FORGUIERI, 1993). Sobre a vivência subjetiva, Lyotard (1954, p. 21) aponta: "Todo objeto é objeto para uma consciência [...] importa descrever neste momento o modo como eu conheço o objeto e como o objeto é para mim" (ROCHA, 2008: 93).

Aprofundando a reflexão sobre os conceitos fenomenológicos aplicados à atividade musical, temos, por exemplo, em Merleau-Ponty, a ideia de um sujeito encarnado, corpóreo, que constrói conhecimento via experiência perceptiva. Marini e Toffolo (2009) citam um momento reflexivo de Merleau-Ponty no qual o filósofo exemplifica suas ideias sobre a fenomenologia narrando uma situação na qual um pianista faz uma espécie de reconhecimento ao se preparar para tocar pela primeira vez em um determinado órgão:

> [...] O intérprete avalia o instrumento com seu corpo, incorpora a si as dimensões e direções, instala-se no órgão como nós nos instalamos em uma casa. O que ele aprende para cada tecla e para cada pedal não são posições no espaço objetivo e não é à sua memória que ele os confia. Entre a essência musical da peça, tal como ela está indicada na partitura, e a música que efetivamente ressoa em torno do órgão (há) uma relação tão direta que o corpo do organista e o instrumento são apenas o lugar de passagem dessa relação (MERLEAU-PONTY, 1962 *apud* MARINI; TOFFOLO, 2009: 53).

Ainda sobre a fenomenologia da percepção, Marini e Tofollo (2009) colocam que, na fenomenologia de Merleau-Ponty, "o foco do estudo" deve ser na experiência perceptiva, e não em pequenas causas ou consequências.

> O corpo tem papel fundamental para a explicação fenomenológica da percepção, ele é o próprio espaço expressivo, e é pela experiência do corpo no mundo que eu alcanço o mundo. E na segunda parte da Fenomenologia M.-Ponty aborda o mundo percebido, não como um mundo objetivo, existente independente de um percebedor, como foi posto pela tradição dualista. Nem como um mundo construído em mim como representação de um mundo objetivo fora de mim. Mas como um mundo vivido, experimentado. Segundo o próprio autor, pela experiência perceptiva me afundo na espessura do mundo (M.-PONTY, 1996: 275). Estando então "afundado" no mundo, não necessito copiá-lo dentro de mim. Isso não quer dizer que a fenomenologia negue a ocorrência de atividade neuronal, por exemplo. O que ocorre é que com a fenomenologia há uma orientação para que o foco do estudo da percepção esteja na experiência perceptiva, e não em supostas causas ou consequências. Em outras palavras, a orientação dualista direciona o estudo das atividades perceptivas como se fossem ou consequências ou causas das atividades neuronais (que seriam as próprias representações mentais), e a fenomenologia aponta para a necessidade de se focalizar a experiência de um corpo em um mundo se a intenção é estudar a percepção (MARINI; TOFFOLO, 2009: 53).

Diante do exposto, ratifica-se que este trabalho procura, sob uma ótica fenomenológica, trazer a experiência perceptiva do compositor sobre o processo criativo da obra *Aurora: uma história de amor em 3 haicais* e discutir como essas informações impactaram as escolhas interpretativas do cantor. A ideia de se chegar à essência do processo de criação e sua relação com a interpretação da obra pode parecer por demais ambiciosa sem algumas prevenções. Primeiramente cabe dizer que não há ainda um vasto corpo de estudos sobre a prática da música vocal contemporânea de concerto. Assim, a iniciativa aqui apresentada pode funcionar como estímulo para maiores aprofundamentos na pesquisa deste repertório. Em virtude disto, pondera-se que os resultados disponibilizados são frutos de um olhar singular que não só aceita tal condição, mas se abre a novas interpretações e antagonismos.

Coleta de dados

Como mencionado anteriormente, a entrevista foi o meio escolhido neste artigo para coletar os dados desejados. De modo geral, tal passo metodológico pode ser entendido como o "Encontro entre duas pessoas, a fim de que uma delas obtenha informações a respeito de um determinado assunto" (MARCONI; LAKATOS, 1999: 94). Quanto ao tipo, optou-se pelo modelo semiestruturado, já que aqui se faz um estudo sobre criação e interpretação musical, o que torna impossível a exclusão do elemento "subjetividade".

> A subjetividade, elemento constitutivo da alteridade presente na relação entre sujeitos, não pode ser expulsa, nem evitada, mas deve ser admitida e explicitada e, assim, controlada pelos recursos teóricos e metodológicos do pesquisador, vale dizer, da experiência que ele, lentamente, vai adquirindo no trabalho de campo (ROMANELLI, 1998 *apud* DUARTE, 2004: 128).

Cabe acrescentar que a entrevista semiestruturada permite que o entrevistador esteja frente a frente ao entrevistado, podendo observar gestos, entonações, além de interagir a partir de um roteiro preestabelecido, mas não rígido. Endossando esta visão, temos:

> [...] a entrevista semiestruturada é uma das formas para coletar dados. Ela se insere em um espectro conceitual maior que é a interação propriamente dita que se dá no momento da coleta. Nesse sentido, para nós, a entrevista pode ser concebida como um processo de interação social, verbal e não verbal, que ocorre face a face, entre um pesquisador, que tem um objetivo previamente definido, e um entrevistado que, supostamente, possui a informação que possibilita estudar o fenômeno em pauta, e cuja mediação ocorre, principalmente, por meio da linguagem. Essa definição encampa diferentes tipos de entrevista, como a semiestruturada, [...] (MANZINI, 2004: s.p.).

Desta forma, a metodologia adotada pareceu viável na medida em que o objetivo aqui é investigar uma prática artística na qual se buscou uma aproximação com as intenções e expectativas de um compositor acerca da materialização de sua imaginação em som. As análises complementares às respostas do entrevistado foram feitas pelo entrevistador/cantor, a quem a peça foi dedicada. O roteiro se estruturou no sentido de buscar compreender as seguintes questões:

- Do ponto de vista da sonoridade vocal, o que o compositor esperava ouvir?
- Por que a escolha pela instrumentação voz, flauta e piano?
- Qual o motivo de se trabalhar com haicais?
- Qual a emissão vocal desejada nos trechos melódicos?
- Como foi o processo de estruturação da obra?
- E o motivo da escolha de recursos vocais não melódicos?

A obra

Como ilustração sonora do que será discutido na entrevista com o compositor Rafael Felício, segue abaixo o registro audiovisual da obra *Aurora: uma história de amor em 3 haicais* (Fig. 1). O leitor pode acompanhar a reprodução da obra via celular antes, depois ou enquanto lê a entrevista. As instruções de uso da tecnologia QR Code estão na seção **Anexo** deste trabalho.

Fig. 1: Registro audiovisual da obra *Aurora: uma história de amor em 3 haicais*, de autoria do compositor Rafael Felício.

A entrevista

Entrevistador: Régis de Carvalho
Entrevistado: Rafael Felício
Data e local: 2018/2019 - Belo Horizonte/MG - Brasil

ENTREVISTADOR: Quais desafios você encontrou ao compor música vocal contemporânea?

RAFAEL: Talvez o grande desafio seja essa busca por novos timbres na voz. Encontrar caminhos sonoros interessantes para a voz, que é um instrumento rico. [Compor uma obra vocal] me levou a ter muita pesquisa de repertório. Fui buscar em grandes obras no século XX para entender um pouco melhor das técnicas vocais e [procurei] trazer isso para o meu universo para achar a minha saída [criativa] ou uma solução para criar algo interessante. Eu vejo que o principal foi isso. Buscar um som que me interessasse, um timbre que me interessasse, soluções técnicas para a voz que me interessassem e a partir daí conseguir uma música minha.

ENTREVISTADOR: Seu desafio maior, então, foi organizar o aspecto timbre?

RAFAEL: Sim, eu acho que foi. Primeiro de tudo com o aspecto timbre, e logo depois foi fazer uma construção realmente formal dessa música a partir dessas novas técnicas. Elenquei várias: voz falada, sussurro, chiados, e depois consegui construir uma música a partir dessas técnicas. Acho que esses foram os desafios. Primeiro a busca de timbre, uma busca de sonoridade, e depois como colocar isso junto em uma música mesmo. Em uma construção coerente musical.

COMENTÁRIO DO INTÉRPRETE: A expressão "timbre" utilizada pelo compositor deve ser entendida de uma forma um pouco diferente da que comumente entendemos no cenário vocal. Sobretudo se pensarmos nos timbres das vozes, o senso comum usa esta terminologia de duas maneiras mais genéricas. A primeira maneira usual substitui o que seria a classificação vocal do cantor. Por exemplo: "timbre de tenor", "timbre de soprano". A segunda maneira aparece para substituir o que são características acústicas da voz. Exemplo: "timbre aveludado", "timbre claro", "timbre brilhante", "timbre escuro", dentre outras denominações. No entanto, este é um olhar que não cabe na obra que discutimos. A letra na peça *Aurora: uma história de amor em 3 haicais* é conduzida por diferentes emissões vocais, como voz aspirada, voz sussurrada, voz cantada, voz falada e *bocca chiusa*. Parece mais acertado pensar em timbre como o resultado sonoro final que surge das trocas de emissão vocal durante a peça e como soam cada uma destas emissões quando se relacionam com os instrumentos. Entendemos que este jogo sonoro explica melhor o que o compositor entende como timbre.

ENTREVISTADOR: Que tipo de sonoridade você esperava do cantor? Havia uma emissão vocal idealizada para essa peça?

RAFAEL: Eu acho que transito por algumas [...] ideais de emissão vocal. Ora voz falada, ora sussurro ou voz cantada. Em relação à voz cantada, a minha expectativa é de que ela não seja [como no] *Bel Canto*, ou um canto mais voltado à tradição operística, [ou] a tradição do *lied*, mas sim com um canto mais de peito[3]. Uma voz de peito me interessaria mais para essa peça.

ENTREVISTADOR: Poderíamos dizer que você imaginava uma voz que remetesse, nessa parte cantada, mais ao canto popular do que, por exemplo, à ópera?

RAFAEL: Sim, eu acho que bem mais. Mais ao canto popular que à ópera.

COMENTÁRIO DO INTÉRPRETE: Essa simples informação esclareceu o aspecto "emissão vocal". Para essa obra, o compositor imaginava ouvir um som próximo dos cantores de música popular. Portanto, buscou-se uma emissão com a laringe no ponto médio do pescoço, em uma posição mais próxima à voz falada.

ENTREVISTADOR: Por que essa preferência?

RAFAEL: Por alguns motivos. Eu escolhi textos muito curtos e muito sintéticos, muito diretos. E eu acho que em algum momento a inteligibilidade desses textos seria muito importante

[3] A expressão "canto de peito" utilizada pelo entrevistado trata do tema registro vocal. Neste sentido, baseado em Behlau (1995: p. 94-7), Dinville (1993: 71-4), Huche (1999, v. 1: 150-6) e Zemlin (2000: 183-7), Paulo Campos afirma que "para contextualizar as exigências do canto lírico são suficientes os conceitos de registro de peito (voz de peito) e registro de cabeça (voz de cabeça), relativos à região grave e aguda da voz respectivamente, existindo ainda uma região de coexistência dos dois registros chamada de voz mista" (CAMPOS, 2007: 24).

para mim. Então eu acho que essa escolha vocal, de ter uma voz de peito, uma voz que se aproxima mais à música popular, traria uma inteligibilidade maior do texto quando o cantor estivesse cantando.

COMENTÁRIO DO INTÉRPRETE: Na visão de Rafael Felício, uma voz "operística" poderia comprometer a inteligibilidade do texto na sua obra. Respeitando a subjetividade do compositor, cabe fazer aqui um contraponto. Ao comparar cantores de música popular e de música de concerto, alguns fatores colaboram para apontar diferenças quanto à inteligibilidade do texto cantado. A primeira é a extensão vocal utilizada. Nas canções populares, a extensão vocal em geral não explora os hiperagudos e subgraves de cada tipo de voz, enquanto nas vozes das óperas, por exemplo, as melodias vão para regiões distantes da região média. Nessas regiões extremas, muitas vezes os cantores de ópera precisam realmente abrir mão de certo grau de articulação das palavras, em prol do alcance da afinação da nota. Como exemplo, cita-se que é comum ver cantores fazerem um giro vocálico trocando a vogal da palavra por uma mais aberta nas notas hiperagudas. Assim, a sílaba "rò", da última palavra Vincerò na ària *Nessum Dorma*, que acontece na ópera Turandot, de Giacomo Puccini, soa em certos cantores como "rá". Transformar uma vogal em outra mais aberta é uma estratégia possível nestes casos em que se pretende atingir notas de extremo da extensão vocal do cantor. Outra situação que pode explicar esta percepção de Rafael Felício quanto à inteligibilidade do texto é que as óperas, em grande maioria, não estão escritas em português, e a peça aqui abordada está. Ou seja, para além da impostação vocal distante da sonoridade dos sons cotidianos, tem-se algumas vezes por parte do ouvinte a pouca vivência com o idioma no qual a obra se insere. Assim, acredita-se que a opção por uma voz mais próxima ao canto popular se deu por preferência estética e adequação a um formato de música de câmara.

ENTREVISTADOR: Na sua visão, quais são os desafios que o cantor terá para interpretar a sua peça?

RAFAEL: Eu acho que para o cantor [o maior desafio] seria buscar na sua própria voz esses efeitos todos que eu coloquei na partitura, esses efeitos que a gente chama de técnica expandida. E eu acho que construir as frases tal como eu pensei. Eu acho que isso é um desafio. Inclusive na primeira peça, no primeiro movimento, a gente tem o momento da voz solo. Eu acho que isso é bem importante, a construção dessas frases, do ponto de partida, do ponto de chegada e unir tudo isso para que ficasse coerente. Eu acho que isso é um desafio, montar a peça em si. Fazê-la virar uma unidade.

COMENTÁRIO DO INTÉRPRETE: De fato, dar uma unidade a gestos tão distintos foi desafiador. Sobretudo no primeiro movimento, no qual na mesma frase o cantor precisa sussurrar, cantar melodia, falar. Outra questão importante é a dificuldade de manter a afinação sem nenhum apoio harmônico ou melódico. Isto porque no segundo movimento entra a flauta já com melodia, e o cantor precisa cuidar para que a última nota melódica que ele cantou no primeiro movimento tenha alguma coerência com a melodia inicial da flauta no segundo movimento. Para lidar com esta questão, a estratégia utilizada foi achar notas de apoio ao longo da peça. Quanto às distintas emissões vocais, buscou-se treiná-las repetidas vezes isoladamente e ir criando frases aos poucos.

ENTREVISTADOR: Como você elaborou o processo criativo da peça *Aurora* com relação aos seguintes elementos?

Estruturação da peça

RAFAEL: O primeiro aspecto fundamental para mim foi determinar a duração estimada que eu gostaria para a peça no total. Algo em torno de cinco, seis minutos. Nada grande, mas também não gostaria que fosse uma miniatura. A partir disso eu busquei um texto, e esse texto foi um outro grande norte para que eu pudesse estruturar a peça na questão de ter três movimentos e na questão de cada movimento possuir uma instrumentação diferente e assim dar uma forma final à minha peça.

ENTREVISTADOR: Você mencionou a instrumentação. Por que a escolha de voz; voz e flauta; voz, flauta e piano?

RAFAEL: Veio [...] a partir de instrumentistas que nós conhecíamos que estavam envolvidos também em um projeto de música contemporânea. Então eu achei que seria interessante escrever para voz, flauta e piano. A questão de divisão, de eu ter um movimento de voz solo, um movimento com voz e flauta e depois um movimento de voz, flauta e piano, é que de maneira geral eu pensei num crescendo para a obra como um todo numa duração global, ou seja, eu tenho um instrumento: voz; eu tenho no próximo movimento dois instrumentos: voz e flauta; e por fim voz, flauta e piano. Esse crescendo também se alia um pouco com minha ideia de harmonia na peça, que eu tenho uma harmonia mais cromática, e ela vai ficando um pouco mais diatônica para o final, que também é uma espécie de crescendo, uma espécie de abertura. Então acho que eu casei uma ideia harmônica com uma ideia de instrumentação no fim.

Utilização dos recursos vocais

RAFAEL: Quanto aos recursos vocais, eu pensei em carregá-los da seguinte maneira: um pouco mais a primeira peça, que seria um movimento para voz solo, ou seja, entregar nesse movimento uma peça mais virtuosística, que o cantor está ali sozinho e se utiliza de mais recursos vocais, assim, de uma variedade maior e de uma dinâmica maior entre eles. E pouco a pouco eu vou tendo, cada vez mais, a presença da voz cantada, aquela voz de peito, aquela voz da música popular e cada vez menos esses recursos tímbricos de voz mais incomuns.

ENTREVISTADOR: E quanto ao texto, por que a escolha dos haicais?

RAFAEL: Foi porque eu queria um texto mais curto para fazer essa peça e comecei a pensar. Os haicais, no momento, estão muito presentes na minha vida. Estava lendo vários haicais, até estudando um pouco sobre, e, quando resolvi que seriam haicais, comecei a procurar em alguns livros, em alguns textos que eu estava lendo no momento e ao final resolvi escrever eu mesmo meus próprios haicais. O que eu achei, na verdade, bem interessante e desafiador até numa questão de composição.

COMENTÁRIO DO INTÉRPRETE: Essa sessão de respostas possibilitou uma imersão no mundo criativo do compositor. Entender a estruturação da obra, como e por que foi criada aumenta o nível de entendimento do cantor sobre o que vai interpretar. Acredita-se que colabora para uma interpretação mais lúcida. Uma das questões levantadas pelo compositor que impactou no modo como olhei para peça foi sua intenção de criar camadas de densidade sonora com as entradas gradativas dos instrumentos nos três movimentos da peça. Esta informação me conduziu a pensar na obra como um todo, ao invés de interpretar seções separadas. Entendi que a primeira parte, solo, recheada de técnicas vocais estendidas, deveria guardar uma coerência com partes nas quais a voz cantada aparecesse. Em suma, a partir deste conhecimento passei a pensar em uma interpretação da obra calcada na ideia de unidade entre os movimentos. Esta mesma ideia apliquei na busca por uma sonoridade vocal que dialogasse de uma forma consonante com os instrumentos.

ENTREVISTADOR: Por que você optou por utilizar voz falada, voz sussurrada? Que resultado sonoro você esperava com essas escolhas?

RAFAEL: Eu esperava criar linhas de tensões na peça. Como exemplo, cito o primeiro movimento no qual a gente tem uma alternância grande, entre voz cantada, voz falada, sussurro. A ideia é de ter muita tensão, de carregar a peça com muita tensão. Como o próprio texto, o próprio haicai sugere. Então, a ideia era essa, utilizar vários recursos vocais ali para criar uma tensão maior. E em momentos que eu tenho uma estabilidade maior, estabilidade de recursos vocais, ou seja, estou usando menos recursos diferentes, a ideia de que a peça fique um pouco mais fluida, um pouco mais inteligível, também por conta de uma questão criativa que eu pensei para aquele movimento.

COMENTÁRIO DO INTÉRPRETE: A ideia de criar tensão é objetiva, mas a absorção dessa sensação é totalmente subjetiva. Para o cantor, o que traz maior estado de tensão são as constantes dissonâncias nas partes melódicas. Em muitos trechos nos quais se utilizava voz falada ou sussurrada, a sensação foi de conforto.

ENTREVISTADOR: Rafael, a peça *Aurora: uma história de amor em 3 haicais* foi criada em uma colaboração direta com o cantor num processo colaborativo. Do ponto de vista do compositor, quais são os pontos positivos e negativos dessa relação direta com o intérprete da obra?

RAFAEL: O que eu posso dizer dessa experiência especificamente é que tenho só pontos positivos, pela seguinte questão: foi a primeira vez que eu escrevi para voz. Eu sempre escrevi música para instrumentos acústicos, nunca para voz, e foi de extrema importância ter um cantor ao meu lado para me falar o que funciona, o que não funciona, se fica legal; [para] me ajudar a testar, embarcar nas minhas inventividades. Testar coisas que eu gostaria de ouvir. Então eu acho que é uma dinâmica que só enriquece o processo de um compositor [...] na hora desse processo criativo [...] justamente por isso. O compositor vai ter um aparato para não escrever mal para aquele instrumento, porque você vai ter um especialista ao seu lado e o instrumentista ou o cantor, no final, vai ter uma peça de boa qualidade para apresentar.

Considerações finais

Conhecer com profundidade as motivações que norteiam o processo criativo do compositor na composição de uma obra musical pode empoderar o intérprete. Uma aproximação com uma dimensão externa e ao mesmo tempo intrínseca à interpretação alarga o leque das possibilidades de escolha que o intérprete pode tomar mão. Cabe ressaltar que a peça em questão só existia na imaginação do compositor até o momento. Não havia referências sonoras nem interpretativas que servissem de apoio ao intérprete. Assim, a iniciativa de entrevistar o compositor permitiu que viessem à tona muitas pistas de que caminho seguir. Muitos questionarão se a chamada liberdade interpretativa não ficaria comprometida nestes casos. Afirmo que não. Isto porque o conhecimento das intenções e pretensões do compositor não obriga o intérprete a segui-las cegamente, apenas lhe oferece embasamento para fazer suas escolhas. Foi possível sem dúvida imprimir uma identidade como cantor na interpretação da obra. Até mesmo porque a própria grafia nas peças vocais contemporâneas permite ao cantor um altíssimo grau de liberdade. Endossando o que acaba de ser dito, segue um fragmento do 2º movimento da peça *Aurora: uma história de amor em 3 haicais* (Fig. 2).

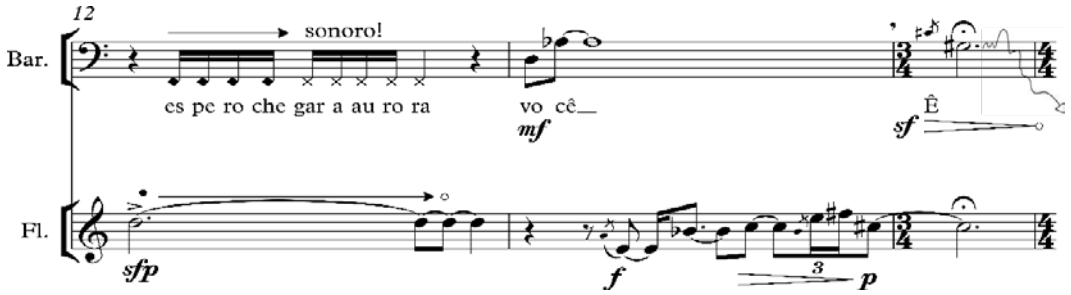

Fig. 2: Fragmento do 2º movimento (voz e flauta) da peça *Aurora: uma história de amor em 3 haicais*, de Rafael Felício.

No exemplo musical acima, no compasso 12, as sílabas (espero-che) devem ser emitidas com voz sussurrada, e as sílabas (gar-a-aurora) devem ser emitidas com voz falada. Como afirmado anteriormente, este é um exemplo do grau de liberdade que esse tipo de repertório dá ao cantor, já que o compositor indica "qual" emissão vocal usar, mas deixa a cargo do cantor decidir "como" usá-la.

Especificamente sobre as informações obtidas nesta entrevista que foram úteis ao intérprete na lida com a obra, destacam-se: a emissão vocal escolhida, a percepção de um primeiro movimento mais virtuosístico, o entendimento da intenção de progressividade a partir da entrada de cada instrumento, a compreensão do texto como um haicai tenso, a noção de fraseado em emissões vocais, como sussurro, voz aspirada, voz expirada, voz em *bocca chiusa*, dentre outros. Aprofundemos um pouco mais sobre cada um destes temas. A emissão vocal nas obras contemporâneas de concerto não segue um padrão. Na obra *Aurora: uma história de amor em 3 haicais*, por exemplo, a condução do texto a partir de uma linha melódica se alterna com muitas outras formas de emissão vocal. Logo, uma questão que saltou aos olhos foi a escolha de uma identidade vocal para os trechos melódicos da peça. A partir da entrevista, ficou clara a aspiração do compositor por uma voz com uma sonoridade "mais próxima ao canto popular". Guiado por esta informação, procurei utilizar uma emissão vocal com menos cobertura nas notas da região de cabeça (o senso comum costuma entender a

expressão "menos cobertura" como voz menos "impostada"), pensei em uma voz com pouco vibrato e com uma projeção vocal alinhada com a realidade de uma produção musical de câmara, não microfonada.

A compreensão da pretensão do compositor de criar um momento mais virtuosístico para voz com um 1º movimento solo, e uma dinâmica de aumento de tensão para a peça com as entradas da flauta e do piano no 2º e 3º movimentos, respectivamente, me levaram a pensar em um papel mais coletivo para voz nesta peça. Pensei em uma atitude vocal que dialogasse com os instrumentos em detrimento de uma postura de solista acompanhada por eles. A relação com o texto foi outra questão abordada na entrevista com o compositor Rafael Felício. Os haicais são um modelo de poesia japonesa que relata uma espécie de *flash* que o autor teve com o mundo ao seu redor, relatando poeticamente uma contemplação da natureza. O compositor classificou o texto como um haicai "tenso". Neste aspecto, a própria forma como o texto foi musicado se encarregou de conferir o elemento tensão à obra. As ações vocais presentes na peça, como ofegâncias, *bocca chiusa* em glissandos ascendentes e descendentes, voz aspirada e expirada, ajudaram por si mesmas a imprimir um caráter tenso ao texto. Contribuiu também neste sentido o fato de que as partes melódicas nesta obra são elaboradas com intervalos de sonoridade mais aberta, dentre eles, trítonos, quartas, sextas e sétimas. Por fim, surgiu na entrevista a questão do fraseado musical na linha vocal. O compositor mencionou nesta entrevista que esperava ouvir uma "unidade entre as diferentes emissões vocais". Esta informação direcionou o processo de construção do discurso vocal. Optei por treinar cada emissão vocal separadamente, tentando padronizar uma execução para cada emissão, para depois começar a ligá-las, criando um fraseado consciente que guardasse coerência com a partitura. Foi talvez este o maior desafio que encontrei nesta obra. Pensar em ações vocais como um sussurro ou um glissando em *bocca chiusa* como recursos de fato e direito musicais que despertam afetos tanto quanto um belo fraseado melódico.

Referências

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Avaliação e tratamentos das disfonias*. São Paulo: Lovise, 1995.

CAMPOS, Paulo Henrique. *O impacto da Técnica Alexander na prática do canto*: um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. Haicais. *In*: *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. 26 dez. 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/haiku/. Acesso em: 1 abr. 2020.

DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DÖGANTAN-DACK, Mine. The art of research in live music performance. *Music Performance Research*, Manchester: Royal Northern College of Music, v. 5, p. 34-48, 2012.

DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. *Educar em Revista* [on-line], n. 24, p. 213-225, 2004. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/2216/1859. Acesso em: 5 fev. 2020.

FORGUIERI, Yolanda Cintrão. *Psicologia fenomenológica*: fundamentos, método e pesquisa. São Paulo: Pioneira, 1993.

HUCHE, François Le; ALLALI, André. *A voz*: anatomia e fisiologia dos órgãos da voz e fala. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 1999. 1 v.

LYOTARD, Jean François. *A Fenomenologia*. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1954.

MANZINI, Eduardo José. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 2., 2004, Bauru. *Anais* [...]. Bauru: USC, 2004. 10p.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de pesquisa*: planejamento e execução de pesquisa, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de Dados. Vol. 4. São Paulo: Atlas, 1999.

MARINI, Glauco Duarte; TOFFOLO, Rael B. Gimenes. O tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty. *In*: ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UEM (EPEM), 4., 2009, Maringá. *Anais* [...]. 2009. Maringá, 2009. p. 1-16.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The phenomenology of perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

MILLER, Richard. *Securing baritone, bass-baritone, and bass voices*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

ROCHA, Sérgio de Figueiredo. Fenomenologia aplicada à performance musical: um recorte na peça *Bajulans* de Manoel Dias de Oliveira. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 18, n. 18, p. 90-94, 2008.

ROMANELLI, G. A entrevista antropológica: troca e alteridade. *In:* ROMANELLI, Geraldo; ALVES, Zélia Maria Mendes Biasoli (org.). *Diálogos metodológicos sobre a prática de pesquisa*. Ribeirão Preto: Legis Summa, 1998. p. 119-133.

ZEMLIN, Willard R. *Princípios de anatomia e fisiologia em fonoaudiologia*. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

Anexo

INSTRUÇÕES PARA O USO DA FERRAMENTA CÓDIGO QR OU QR CODE

Este artigo faz uso da ferramenta QR Code para que o leitor tenha a opção de acessar pelo celular a gravação da peça-recorte aqui abordada. O **Código QR** com a gravação de *Aurora: uma história de amor em 3 haicais* está no tópico **A Peça**, no corpo do texto deste trabalho. Abaixo, as instruções de uso:

1. Vá à loja de aplicativos do seu aparelho celular (esta tecnologia é compatível com a maioria dos sistemas operacionais: iPhone, Android, Windows) e baixe gratuitamente qualquer aplicativo que atue como **leitor de QR Code**. Basta digitar no campo de procura os termos "Leitor de QR Code". Eis algumas possibilidades de aplicativos:

- QR Reader for iPhone
- QR Code Scanner and Reader (Android)
- Código Qr Code (Android)
- QR Code for Windows (Windows Mobile)

2. Após escolher o aplicativo de sua preferência, clique em instalar. Após instalado, basta abrir o aplicativo e posicioná-lo sobre o Código QR que você quer abrir. Clique no *link* que for gerado. Você será direcionado para a obra.

Regis Luís Carvalho. Cantor formado pelo Centro de Formação Artística (Palácio das Artes-MG). Graduado em Música (Licenciatura com habilitação em Canto) pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2015). Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais pesquisando temas relacionados à voz na contemporaneidade. É doutorando na linha de Práticas Interpretativas e professor no Departamento de Musicologia e Educação Musical na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2019-2021). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Canto. Processos teóricos e práticos da performance musical e temas pertencentes ao campo da educação musical são os interesses de pesquisa. rc.regiscarvalho@gmail.com