

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

FELIPE PILLIS PANELLI

A VOZ DE BARÍTONO NA CONTEMPORANEIDADE: TÉCNICA PREPARAÇÃO
E REPERTÓRIO

SÃO PAULO

2021



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES

Felipe Pillis Panelli

A Voz de Barítono na Contemporaneidade: Técnica, Preparação e
Repertório

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado
como parte dos requisitos para a conclusão do
curso de Bacharelado em Música com
habilitação para Composição Eletroacústica.

Orientador: Prof. Dr. Wladimir F. C. de Mattos

SÃO PAULO

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P191v	<p>Panelli, Felipe Pillis, 1997- A voz de barítono na contemporaneidade: técnica, preparação e repertório / Felipe Pillis Panelli. - São Paulo, 2022. 87 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Wladimir F. C. de Mattos Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Barítonos (Cantores). 2. Canto. 3. Voz. 4. Mesquita, Marcos, 1959- I. Mattos, Wladimir F. C. de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 782.1</p>
-------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Bibliotecária responsável: Mariana B. Gasparino - CRB/8 7762

FELIPE PILLIS PANELLI

**A VOZ DE BARÍTONO NA CONTEMPORANEIDADE: TÉCNICA,
PREPARAÇÃO E REPERTÓRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como parte dos requisitos para a conclusão do curso de Bacharelado em Música com habilitação para Composição Eletroacústica.

Dissertação aprovada em: 11/01/2022

Banca Examinadora

Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos
UNESP - Orientador

Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui
UNESP

Agradecimentos

Existem inúmeros trabalhos pelos quais devo incontáveis agradecimentos a muitas pessoas. Este é apenas mais um deles. Se fosse especificar tudo que essas pessoas fizeram por mim, preencheria mais oitenta páginas. Então, iniciemos.

Agradeço a minha mãe, Marina, por sempre me apoiar, incentivar, me acolher e que acompanhou-me diariamente na luta por esta formação. Ao meu pai, Renato, meu tio, Ricardo, e meus avós, Fernando, Maria Thereza e Liede.

A todos os amigos que me acompanharam nesta jornada. Rafael Fonzar, Leonardo Ferrato, Allan Mansano, Guilherme Marconi, Vitor Venardos, Arthur Henrique, Gustavo Kenzo, Raphael Belota, Fernando Videira, Pedro Pacheco, Pedro Farina, Lucas Farina, Victor Pato, Gustavo Sato, Leonardo Sato, Lennon Strabelli, Thomas Callas, Gabriel Garcia, Pedro Tedesco, Gustavo Sperling, Abraão Kimberley e Felipe Perez.

Sou muito grato à universidade pública, UNESP, e a todos meus professores, os quais destaco, principalmente, Prof. Dr. Paulo Castagna, Prof. Dr. Wladimir Mattos, Prof. Dr. Florivaldo Menezes, Prof. Dr. Alexandre Lunsqui, Prof. Dr. Achille Picchi e Prof. Dr. Paulo Moura. Deixo minha gratidão ao Prof. Dr. Marcos Mesquita, por compor uma obra que me instigou tanto e despertou tanto a minha curiosidade. Também devo um pedaço de tudo isso aos meus professores externos à instituição, Thiago David Vieira e Thereza Longatto.

Agradeço à Rebeca Camargo, que foi um apoio crucial para mim em todo o meu trajeto. Muito obrigado por tudo.

Por fim, dedico este trabalho a um grande amigo, professor, orientador e DESorientador. Uma pessoa maravilhosa, que teve influência monumental sobre esta pesquisa e sobre o músico que sou. Alguém que partiu subitamente e precocemente. Prof. Dr. Fábio Miguel. As pessoas que o conheceram sabem da magnitude de sua existência e do quão importante ele foi, tanto para mim, quanto para outros de seus alunos. Querido professor, carregarei comigo todos os seus ensinamentos até o fim de meus dias. Muito obrigado.

“A ciência pode classificar
e nomear os órgãos de um sabiá
mas não pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular
quantos cavalos de força existem
nos encantos de um sabiá.

Quem acumula muita informação
perde o condão de adivinhar:
divinare.

Os sabiás divinam.”

Manuel de Barros.

“Daí, pois, como já se disse,
exigir a primeira leitura
paciência, fundada em certeza
de que, na segunda, muita coisa,
ou tudo, se entenderá sob luz
inteiramente outra.”

Schopenhauer.

“O livro pode valer pelo muito que
nele não deveu caber.

Quod erat demonstrandum.”

“Ergo”.

Resumo

Nesta pesquisa, são abordados temas relacionados aos desafios propostos pela realização de obras musicais contemporâneas para a voz de barítono. Inclui-se etapas de estudo, a fim de interpretar a obra *Quadrinhas de Nonada* (2004), composta por Marcos Mesquita (1959-). Entre estas etapas, destacam-se a ambientação auditiva do cantor através da escuta de obras do repertório tradicional e contemporâneo, bem como a análise minuciosa da obra e do texto musicado. Consolida-se, a partir desse estudo, um relato memorial-descritivo do processo de leitura e interpretação da peça que pode ser utilizado como uma das múltiplas maneiras de estudar uma obra contemporânea.

Palavras-chave: barítono, música contemporânea, canto, voz, marcos mesquita.

Abstract

This research discusses topics related to the challenges regarding the performance of contemporary music set to the baritone voice. Upon studying the work *Quadrinhas de Nonada* (2004), composed by Marcos Mesquita (1959-), some study steps were included. Among the study process, the singer's ambientation in contemporary music by hearing traditional and contemporary pieces, as well as the close examination of the work's texts are highlighted. From this study, a memorial-descriptive report of the reading and interpreting process may be utilized as one of the many ways of studying contemporary works for voice.

Keywords: baritone, contemporary music, sing, voice, marcos mesquita.

Sumário

1. Introdução - quase um relato	9
2. O que é o barítono contemporâneo? Uma reflexão.	14
2.1. O que é “música contemporânea”?	14
2.2 O que é “uso não corriqueiro da voz”? E “música experimental”?	14
2.3 O que é um barítono? E um barítono contemporâneo?	21
3. Estudos preliminares	24
3.1 Listagem de obras para escuta	26
4. Quadrinhas de Nonada	29
4.1 Quadrinhas de Nonada (2004), Marcos Mesquita - Aspectos Gerais	29
5. Análise	34
5.1 As minhas ceroulas novas	34
5.2 Conheci alguém	39
5.3 No dia 19	47
5.4 Quando eu morrer	55
5.5 Encontrei Melim-Meloso	60
6. Considerações finais	67
Referências	69
Bibliografia Consultada	71
Anexo	72
Playlists	72
Peças sugeridas por Sharon Mabry no livro Exploring Twentieth-Century Vocal Music:	72
Sugestões de Mabry no artigo Developing the Performer 's Personality with Contemporary English Repertoire for Baritone. 1997 Sep/Oct (volume: 54 issue: 1 start page: 49).	72
Peças por compositor, elencadas pelo autor, em ordem alfabética (sobrenome):	73
Textos da composição Quadrinhas de Nonada	84

1. Introdução - quase um relato

No decorrer de minha graduação em composição, percebi que a formação do profissional da música é muito ampla e multifacetada. Um curso com foco (e desfoco) em composição apresenta-se como uma formação global do músico e do cidadão. É preciso saber cantar, tocar piano, ter conhecimento de disciplinas teóricas (história(s) da música, harmonia(s), etc.), conduzir projetos pessoais (como os de composição), tomar as rédeas daquilo que nos é dever como cidadão e como estudantes de graduação dentro de uma universidade pública no contexto em que esta se insere (pesquisa, extensão, participação e ocupação do espaço, dentre outros). Assim, me fiz a seguinte pergunta: como poderia realizar um Trabalho de Conclusão de Curso que sintetize, ou que possa imbuir-se da multitude de práticas e conhecimentos aos quais fui exposto na minha formação, bem como de forma a abordar as práticas para as quais não fui exposto e estabelecem uma lacuna?

Essa múltipla formação do músico (e a não separação entre o que é, de fato, um “compositor”, um “cantor” ou “regente”, ou, ainda, “instrumentista”, “musicólogo”, etc.) sempre foi algo amplamente difundido nos discursos de diversos professores do instituto e que tenho apontado como um norte na minha formação. Todavia, o que é muito amplo inevitavelmente deixa lacunas e, a partir disso, escolhi basear meu trabalho em uma dessas lacunas. Uma das características que percebi, e que se relaciona diretamente com minha área de habilitação, é referente à música contemporânea e sua realização, principalmente dentro da universidade, local de onde provém a maioria do público desse “gênero” e de onde poderia-se ter maior possibilidade de realização das obras do que é oferecido pelo mercado de trabalho e pelas principais salas de concerto. É notável que apesar dos recentes esforços, a maioria dos programas divulgados fora da universidade englobam repertório tradicional, dificilmente abarcando obras dos últimos vinte anos (ou seja, obras, efetivamente, do século XXI) e, quando programadas, tais obras são executadas por grupos especializados nesse tipo de repertório, assim, não existe ampla difusão dessa música. Desde 2017, ano em que ingressei no Instituto de Artes da Unesp

(IA-UNESP), ouvi pouquíssimas vezes música contemporânea sendo executada dentro da universidade, quando comparadas ao número de vezes que escutei alunos estudando repertórios canônicos e realizando concertos de obras mais tradicionais (e sem especificar o estudo e performance de obras contemporâneas de estética experimental ou de vanguarda, já que a produção composicional estética dos alunos de composição é bastante variada, então me refiro a **qualquer** obra nova). Vale localizar, que me refiro ao período da minha graduação, mais especificamente entre 2017 e 2020 (por conta da interrupção das atividades presenciais em decorrência da pandemia de Covid-19). Tais “buracos”, referentes à música contemporânea, na formação dos músicos ficam escancarados em escolhas dentro da universidade e em dificuldades e angústias dos alunos¹ ao se depararem com novas estéticas. Alguns alunos sequer chegavam a executar repertório contemporâneo² (e aqui me refiro exatamente ao termo “execução”, e não aos termos “interpretação” ou “*performance*” musical, pois estes outros substantivos são muito mais profundos e posteriores à mera execução), e, quando o executavam, eram realizados em disciplinas como Canto Coral³, que na época era vista com bastante desdém entre os alunos. Baseio esta fala no relato do Prof. Dr. Fábio Miguel (e na convivência que tive com ele), que lecionou disciplinas corais no IA UNESP de 2013 até 2021. Segundo ele, havia um descaso com o estudo do canto coral (disciplina indubitavelmente importantíssima para a formação do músico), bem como falta de compromisso dos alunos com essa disciplina (muitos estudantes faltavam, atrasavam ou saíam no meio do ensaio) e sobrecarga do professor, que trabalhava com um coro com mais de cem pessoas de origens e formações extremamente discrepantes logo nos primeiros anos dos respectivos cursos desses alunos. O canto coral é uma habilidade que o cantor contemporâneo deve ter muito bem desenvolvida visto que a maior parte dos alunos formados em canto não se tornará solista (ver Imagem 1), com maior probabilidade de se tornar coralista ou professor de canto, sem mencionar a grande quantidade de

¹ E aqui me incluo.

² Ou, às vezes, sequer chegam a ouvir. Há desconhecimento dessa música, apesar dos esforços de algumas personalidades.

³ Outras disciplinas também estão vinculadas a essa prática, mas relato do ponto de vista da minha experiência como aluno do curso de composição, na qual a relação nesse quesito estava mais próxima às disciplinas de Composição, Composição Eletroacústica, Laboratório de Criação e, para performance desse repertório, Canto Coral.

alunos (não necessariamente do curso de canto) que integram coros semiprofissionais como bolsistas durante e após a graduação, conforme a pesquisa de doutorado de Homero Velho sugere. Ou seja, para esse curso e inserção no mercado de trabalho, a disciplina supracitada é mais importante ainda.

Imagem 1 - Atual emprego dentre alunos egressos do curso de canto da UNESP.

Tabela 12: Qual das opções seguintes você considera seu ATUAL emprego principal?

Solista autônomo	14,55%	8
Coralista	25,45%	14
Professor autônomo (particular)	5,45%	3
Professor de música em escola particular	5,45%	3
Professor de música em escola pública	3,64%	2
Professor em escola particular	1,82%	1
Professor em escola pública	1,82%	1
Professor em universidade particular	0,00%	0
Professor em universidade pública	0,00%	0
Professor de música em universidade particular	1,82%	1
Professor de música em universidade pública	3,64%	2
Maestro	1,82%	1
Estudante	5,45%	3
Produtor na área de música	0,00%	0
Empresário na área de música	1,82%	1
Outro (especifique)	27,27%	15
TOTAL		55

Resultado de questionário realizado por Homero Velho em sua tese de doutoramento, respondido por 55 alunos egressos do curso de canto da Unesp (VELHO, 2019). Da esquerda para a direita: profissão, porcentagem relativa ao total, número de pessoas.

Entre a opção “outros”, que contabiliza 27% dos egressos, vemos uma grande variedade de atuações profissionais. Encontramos aqui os egressos que abandonaram ou nunca realmente perseguiram uma carreira em música, mas também encontramos aqueles egressos que são essencialmente polivalentes e atuam em várias áreas da música, mas, principalmente, como professores e cantores eventuais. Talvez esses egressos ainda não tenham encontrado um posicionamento estável dentro do campo da música que lhes permita afirmar, de maneira categórica, que possuem uma carreira principal ou, ainda, que seja difícil afirmar ter apenas um emprego quando a polivalência dentro da música torna o desenvolvimento das carreiras paralelas quase uma inevitabilidade.

[...] Podemos observar a grande diversidade de atuação entre os entrevistados, com uma leve preponderância de coralistas e professores [...]. (VELHO, 2019, p. 243).

Outra questão é que muitos ingressantes do curso de composição (inclui-se a mim e é parte indispensável da minha trajetória) iniciam o curso com níveis diferentes do exigido nas habilidades de cantar, tocar algum instrumento ou reger, para desenvolver inteiramente a proposta do curso, das disciplinas, as exigências do mercado de trabalho e as atividades de pesquisa e extensão. A exploração e desenvolvimento da interpretação musical (aqui como um produto de uma profunda reflexão acerca do som, sobre o som e acerca da obra musical, a ser realizada no ato da performance, no fazer artístico momentâneo) ficam bastante limitados.

Aprofundei-me no estudo da voz graças ao Prof. Dr. Fábio Miguel, que despertou meu interesse por este assunto e a quem devo muito do que sei sobre música, canto e voz e que me auxiliou a iniciar o processo de fechamento dessas lacunas mencionadas (tanto como cantor quanto como compositor, neste caso). Assim, pretendo realizar a minha contribuição da forma que posso: busco trazer com este trabalho um trajeto como “cantor-compositor” na abordagem do repertório do século XXI, focado na voz de barítono, de maneira a incentivar e propagar a realização desse repertório dentro da universidade apesar das dificuldades que nos encontram. Este processo será descrito em algumas etapas, a serem elas: escuta e familiarização com o repertório, descrição da preparação do repertório selecionado e análise com algumas sugestões pontuais.

...

Iniciemos. Há diversas etapas de estudo de uma obra dentro dos parâmetros que especifiquei, a começar pela escolha da peça. A composição que escolhi foi o ciclo *Quadrinhas de Nonada* (2003-2004), composta por Marcos José Cruz Mesquita (1959-). Há aqui o elemento do desvendar da escrita musical, que apresenta elementos “incomuns”, como diferentes tipos de narração, *sprechgesang*, linhas melódicas com intervalos inesperados, e ritmos e métricas fora do padrão. Também existe a dimensão interpretativa arraigada de uma carga dramático-literária proveniente dos textos escolhidos por Mesquita - partes do livro *Tutaméia: Terceiras*

Estórias (1967), de João Guimarães Rosa (1908-1967) - Faz-se necessário, assim, entrelaçar e concatenar conhecimentos e escolhas que afetam a interpretação e, conseqüentemente, a performance da obra.

Para abordar uma peça, como a que foi escolhida, é preciso estar familiarizado com o repertório de música contemporânea, bem como com os repertórios precedentes. O contemporâneo é uma projeção do passado e do presente. Apesar das novas maneiras de escrever e de expressar ideias em música, muitos elementos ainda são mantidos. A peça abordada possui uma estruturação de ideias musicais que permite a divisão de cada quadrinha⁴ em partes (parte A, parte B...), contrapontos, contrastes (de dinâmica, de motivo musical, de agógica, expressão...) e outros recursos que, apesar de diferentes, se assemelham bastante com a tradição.

Por esse motivo, proponho que se parta da escuta de algumas peças de repertório, com predominância da música vocal (conforme se verá mais adiante). Após isso, apresento o processo e os resultados da análise da peça escolhida para estudo neste trabalho, partindo de uma análise geral e seguida de uma análise específica de cada quadrinha da peça.

⁴ As quadrinhas são as partes da peça, assim como canções são partes de um ciclo de canções.

2. O que é o barítono contemporâneo? Uma reflexão.

2.1. O que é “música contemporânea”?

O termo “música contemporânea” pode facilmente assumir diferentes significados e sofrer uma espécie de "hiper-complexação". Como este trabalho não pretende discutir e chegar a uma definição do que é, de fato, a música contemporânea, mas sim discorrer sobre a preparação do músico contemporâneo referente ao repertório vocal deste período, para corroborar com a objetividade do texto chamarei de “música contemporânea” toda aquela que for composta a partir da segunda metade do século XX, até, evidentemente, a data de publicação deste trabalho, portanto não importando a estética desta música, nem se é experimental ou não. Contudo, não haveria sentido e nem necessidade de realizar esta pesquisa nos termos descritos acima se o repertório abordado fosse tradicionalíssimo e não apresentasse “entraves, desafios e diversidade” para o cantor contemporâneo que fossem externos aos que o curso de formação superior lhe preparou. Isto justifica as escolhas de repertório que seguirão e a peça que será destrinchada mais adiante.

Entretanto, faz-se essencial a definição do objeto de estudo. Neste caso, me aprofundo sobre a música composta no século XXI (a partir de 2001), sobretudo aquela que faz o uso não corriqueiro da voz em termos do canto erudito e, sobretudo, do *Bel Canto*, ou seja, abordarei músicas chamadas de “experimentais”.

2.2 O que é “uso não corriqueiro da voz”? E “música experimental”?

A autora Sharon Mabry, no prefácio de seu livro *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: a practical guide to innovations and performance*, traz uma definição para dois termos, *vocal effects* e *extended techniques*, que são amplamente utilizados em discussões acerca desse tipo de repertório.

There is also a considerable body of repertoire, mostly written since 1950 that uses what are called “extended vocal techniques”. These pieces present new possibilities for vocal sounds and colorations, while generally using the voice in a traditional, functional manner. Some of these experimental

qualities and articulations could be considered vocal effects.

Twentieth-century composers have asked singers to produce a plethora of vocal sounds. A few of these, known as “extended techniques”, are vocal muting, nontextual sonic vocabularies built on IPA symbols, sprechstimme, cluck tongue, whistling, use of falsetto, whispering, and tongue trills. Composers such as Crumb, Boulez, Vercoe, Berio, Rochberg, Schoenberg, Stockhausen, and others have used these novel ideas. (MABRY, p. vi)

No exemplo acima, a definição de *vocal effects* é relativa ao uso do que é posteriormente definido como *extended techniques*, ou seja, dependendo da maneira como o compositor utiliza a técnica estendida, ela pode ser concebida como um efeito vocal, uma “cor”, um timbre que não está necessariamente vinculado à forma da obra e à concepção da peça como um fator estruturador do discurso musical. Essa relação é muito diferente, conforme é sabido, de quando esse tipo de solicitação do compositor impacta no discurso musical de maneira estrutural, ou quando é tão recorrente na música que deixa de ser uma “mera mudança de timbre”, ou melhor, coloca o timbre no mesmo “patamar de relevância” da melodia e da harmonia. Nota-se como a autora relaciona com cautela esses dois termos (*vocal effects* e *extended vocal techniques*), quando escreve “**Some** of these experimental qualities and articulations **could be** considered vocal effects” [grifo meu]. Um exemplo de canção que a autora cita e que considero que há uso do efeito vocal atrelado ao uso de técnica estendida, mas não configura uma obra experimental no sentido de alteração do discurso através de colocações diferenciadas da voz, é a canção *Charlie Rutlage*, composta em 1920, na qual o compositor Charles Ives (1874-1954) faz uso da transformação gradual da voz cantada até chegar na voz totalmente falada (Imagem 2). Transformar canto em fala ou declamação não é um grande salto de inovação, mesmo para a época em que a canção foi composta (há mais de cem anos), já que era um caminho “natural” em termos composicionais, sobretudo após a estreia de *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg (1874-1951), em 1912. Já realizando uma ponte entre isso e *Quadrinhas de Nonada*, há uma ocorrência desse fenômeno de transformação gradual de uma emissão cantada para uma maneira mais falada em *Encontrei Melim-Meloso*, utilizando os recursos que o ciclo como universo musical dispõe e com grau de determinação diferente daquilo que Ives sugere na canção

mencionada.

No século XXI, transformar canto em fala ou declamação não é inovador, mas, no momento de composição, dado o contexto dessa obra, foi uma maneira menos corriqueira de uso da voz, “absolutamente relativa” ao contexto em que foi composta.

Imagem 2 - Canção *Charlie Rutlage*, de Charles Ives.

The image shows a musical score for the song "Charlie Rutlage" by Charles Ives. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics: "brave, While Charlie Rutlage makes the third to be sent to his grave, Caused". The piano accompaniment also starts with a piano (*p*) dynamic. The score includes performance instructions such as "faster (half spoken)", "recite... following the piano", "faster", "(octs. ad lib.)", "(hold back)", and "ff fast".

Compassos 15-23 da canção *Charlie Rutlage*, composta por Charles Ives. Percebe-se, na linha do canto, uma gradual transição da voz cantada para a voz falada a partir de diretivas musicais localizadas acima da pauta do cantor. (IVES, 1924, p. 19).

Compositores (posteriores) do século XX, solicitaram um uso da voz bastante diferente daquele propagado pelo *Bel Canto*. Isto fica bastante evidente na percepção do cantor e professor Fábio Miguel em seu texto *Ais: três momentos de uma performance*, publicado na coletânea *Performance musical em perspectiva*, que descreve o processo de estudo da obra *Ais* (1980), de Iannis Xenakis (1922-2001), para uma estreia brasileira junto a Orquestra Jovem do Estado, sob a regência do

maestro Cláudio Cruz, em maio de 2018⁵.

Nos compassos 71-76 e depois de 91-96, que antecedem a próxima entrada com texto também é empregado diferentes vogais, acrescido da informação “voix érailée”, que traduzi como “voz rouca/desgastada”.

[...] É importante pensar a respeito de tal indicação, “voz rouca/desgastada” na partitura, assim como o grito no compasso 7 e 47, pois tais gestos vocais estão inseridos numa vocalidade da música moderna e contemporânea. Dificilmente haveria a solicitação de tal uso da voz num repertório do Bel Canto. Nessa obra, escrita na segunda metade do século XX, há a possibilidade de usar a voz de modo não convencional, no qual são incluídos como gestos vocais, constituintes da expressão vocal nesse contexto, gritos, gritos estridentes, vogais atacadas com certa raspagem da garganta, além de necessidade de mudanças bruscas de registros do peito para o falsete em diversos momentos. Há, portanto, uma busca para ampliação da concepção do uso da voz e da sonoridade vocal e de seus meios de expressão. (MIGUEL, p. 200).

Há, ainda, a observação colocada pela autora Laiana Oliveira em sua tese de doutorado pela UNICAMP, intitulada *Música para voz não acompanhada na segunda metade do século XX*, na qual ela escreve sobre a obra *Sequenza III* (1965), de Luciano Berio (1925-2003), “A versatilidade requerida pela cantora se dá através de um catálogo de ações vocais cotidianas reconhecíveis como não musicais, para integrá-las ao processo musical” (OLIVEIRA, p. 51). E mais adiante cita algumas das ações vocais previamente mencionadas.

Além do riso, há na obra diversos efeitos, como, tom ofegante, bocca chiusa, click de boca, respiração audível, tosse. Alguns dos sons utilizados consistem em ruídos desprezados durante quatro séculos de tradição musical, porém essa multiplicidade de timbres não é trabalhada em oposição, mas como uma extensão e transformação dos sons que podem ser sussurrados, falados ou cantados. (OLIVEIRA, p. 54).

O “uso não corriqueiro da voz” também não pode ser pautado simplesmente naquilo que é ou não característico do período “bel cantista”. Como foi observado anteriormente, o que é ou não “inovador” ou “de vanguarda” é modificado no decorrer do tempo, de acordo com o contexto, a partir da incorporação desses sons ao discurso musical. Assim, certas combinações de notas, diferentes emissões vocais, jeitos de fazer som, entre outras ações tornam-se musicais (ou são descobertos musicais) e, por extensão, integram parte do nosso repertório comum do uso da voz -

⁵ A performance também contou com a participação da soprano Manuela Freua e do percussionista Rubens Lopes. Ressalta-se aqui que a primeira performance dessa obra no Brasil foi realizada 38 anos após sua data de composição.

uma ampliação, como bem colocado por Oliveira. Por esse motivo, não poderia discutir acerca do que é inovador e desafiador em termos de voz no canto erudito contemporâneo se não concentrasse essas aplicações nas obras compostas próximas ao nosso tempo, ou em obras que, apesar de antigas, não foram executadas suficientemente a ponto de integrar parte do repertório comum.

Mabry discorre, em tópicos, acerca do termo *non-traditional vocal lines*, que, em resumo, diz que toda linha vocal que contém movimentos intervalares extremamente complexos (como saltos largos, mudanças bruscas da direção de movimentação, combinação de notas com alturas bem definidas e outras não definidas ou aproximadas, e dissonâncias realizadas propositadamente entre a voz e os instrumentos acompanhadores), declamação experimental (como fonemas realizados através do IPA⁶, *Sprechstimme*, repetições silábicas) e efeitos vocais (por exemplo, risos sem altura definida, assobios, falsete em alturas não determinadas, *morphing*) pode ser chamada de “linha vocal não tradicional”⁷ (MABRY, p. 28-29).

Existem obras que, apesar de não serem experimentais dado o contexto em que foram compostas, apresentam certa dificuldade de realização para o cantor contemporâneo por conta de lançarem mão das “linhas vocais não tradicionais”. Talvez isso se deva à uma relativização do que é ou não contemporâneo; do que é comum no universo da composição em comparação com o comum no universo do canto. Um exemplo disso são as partes para barítono solista da obra *St. Luke Passion*⁸ (1966), do compositor Krzysztof Penderecki (1933-2020), em que não há indicações de declamação experimental, nem uso de efeitos vocais, mas utiliza-se amplamente de movimentos intervalares complexos, com dissonâncias imprevisíveis e amplo uso da tessitura da voz de barítono (de *Lab1-Sib4*⁹, uma tessitura extensa e que demanda alto grau de habilidade), assim configurando uma obra difícil, mesmo sendo bastante limitada do ponto de vista da ocorrência de técnicas estendidas, sem mencionar toda a construção serialista, concepção de obra, homenagens a outros compositores, densidade interpretativa dos textos escolhidos e da intenção do próprio compositor

⁶ Sigla para *International Phonetic Alphabet* (Alfabeto Fonético Internacional).

⁷ Tradução livre e literal do termo.

⁸ Nome completo: *Passio et mors domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*.

⁹ Sem indicação de falsete.

ao comentar sobre a obra, que revela um teor crítico e emocional já preludiado em outras obras como a *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1960):

I reached for the archetype of the Passion (...), in order to express not only the sufferings and death of Christ, but also the cruelty of our own century, the martyrdom of Auchwitz (...). I wanted my music to be a confession; I was looking for a genuine, modern expression of eternal themes. (PENDERECKI apud CHLOPICKA, p. 3).

Outra obra que poderia cair nessa “categoria” é *Stanze* (2003), de Luciano Berio (1925-2003), para orquestra, coro masculino e barítono. Ao verificar o texto explicativo na página da Universal Edition

Berio shows punctilious respect for the poetic integrity of the texts. At times he removes minor details which in music could seem superfluous. At other times, the cuts indicate specific poetic choices: in Caproni's poems he omits the line “By now I have reached both destination and despair”, which would work against the composer's reticence in emphasizing personal expression. Rather than display individual sentiments, Berio prefers the motions of the collective soul (“the poet of sentiment, heart in hand, gives me the creeps!”). So the choice of these texts reflects how Berio's sympathies have always flowed through collective experience. And as in the rest of his vocal work, there is no painting or translation into sound of individual meanings, but rather a global, structural reading of the text; an overall setting that focuses on a few key concepts, sometimes just one.

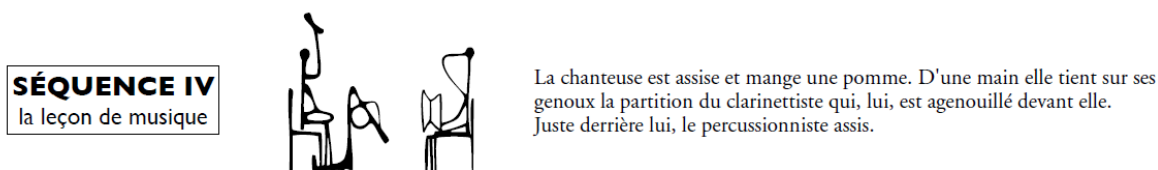
Berio ensures the perceptibility of the text through the baritone's plain, syllabic delivery, while reserving for the chorus some of his most effective and simple techniques for breaking up syllables and vowels so as to amplify the sonority of the words. The homogeneity of the male voices gives a characteristic timbre to *Stanze*. Separating the three choruses creates effects of spatialisation to which the non-traditional arrangement of the orchestra also contributes. (UVIETTA, s.d.)

e ao examinar a partitura, verificamos que Berio escolheu manter a integridade semântica do texto, concentrado no barítono solista, enquanto os efeitos vocais foram em sua maioria reservados ao coro. A escolha de manter a integridade e a mensagem do texto na voz de barítono é importante para a concepção dramática e poética da obra, mas basicamente força a manutenção da inteligibilidade, que, por sua vez, limita o uso das técnicas estendidas no âmbito da voz, circunscrito à descrição de timbres (ex. *lontano*) e uso de alguns glissandos e indicações de falsete. A parte do coro conta com risos, notas sem afinação definida, sílabas puramente fonéticas (não fazem parte do texto), *bocca chiusa*, texto falado, etc. Essa é a última

composição de Berio, dividida em 5 movimentos. Apesar disso, a obra foi composta em 2003, então poderia ser considerada vocalmente experimental do ponto de vista da parte de barítono solo? E para o coro?

Desviando o foco da voz de barítono para a voz de soprano, a obra *7 crimes de l'amour* (1979), para soprano, tombak e clarinete, de George Aperghis (1945-), que é relativamente curta (~10 min.), traz elementos teatrais descritos na partitura a serem trabalhados pelos músicos (Imagem 3). Indicações extra-vocais à cantora, que deve, no decorrer da obra, estalar um chicote e morder uma maçã, além das instruções vocais como cantar notas extremamente agudas (mesmo para soprano) e extremamente graves¹⁰, notas de afinação não definida e partes faladas somam-se num desafio.

Imagem 3 - Instruções no cabeçalho da partitura da obra *7 crimes de l'amour*, de Aperghis.



Na imagem, está escrito, em francês, da esquerda para a direita, “Sequência IV - a aula de música”, seguido de um desenho esquemático da posição dos intérpretes e, em seguida, das indicações de cena “a cantora senta e come uma maçã. Com uma das mãos ela segura sobre os joelhos a partitura do clarinetista, que está ajoelhado à sua frente. Atrás dele, o percussionista está sentado”. Tradução livre.

A partir deste pequeno panorama, como um início de raciocínio, já se mostra bastante complexa a definição da relação entre “técnica estendida” e o repertório, por ser aplicada numa multitude de maneiras. Então, o que poderia ser considerado uma obra “experimental” no século XXI? Se as dificuldades musicais se apresentam anteriormente ao que seria “experimental”, de qual maneira a investigação do material musical nas obras a serem estudadas deve partir do cantor, principalmente se não se canta, via de regra, nada composto após a segunda metade do século XX nos centros de aprendizado musical?

¹⁰ A tessitura da obra é de Fa#2-La5.

Claro que é indispensável estudar e preparar o repertório canônico: é dele que descende a “música contemporânea experimental”, mas é preciso também se desprender desse repertório a fim de contemplar outras vocalidades: afinal, se não se canta um *lieder* da mesma maneira que se canta uma canção brasileira, por quê uma obra contemporânea seria cantada da mesma forma que as duas últimas? O tipo de emissão vocal depende de diversos fatores. Por exemplo, na obra *Cliché Music* (1985), de Tim Rescala (1961-), que tem um tom bastante humorístico, de que maneira isso deve transparecer na voz do barítono, que exerce os papéis de cantor e narrador na obra?

2.3 O que é um barítono? E um barítono contemporâneo?

Outro questionamento bastante pertinente é a definição do termo “barítono”. Ao buscar o termo “baritone” no dicionário Grove Music Online, apresentam-se as seguintes definições, que variam de mais simples a mais detalhadas. A primeira detalhação é “A male voice in compass and depth between the tenor and the bass, with a normal compass of about A to f’ which may be extended at either end.”¹¹(JANDER, SAWKINS, STEANE, FORBES, 2002). Quando os autores escrevem que esse tipo de voz pode se estender em qualquer uma das pontas da tessitura descrita, referem-se, talvez, aos subtipos de barítono, como é o caso do baixo-barítono, por exemplo. É interessante a divisão estruturada em tópicos que o verbete oferece, sendo ela: (1.) Terminology and early history, (2.) Voice types, (3.) Singers and roles: the 19th century¹², (4.) Singers and roles: the 20th century. Ou seja, é perceptível a relação intrínseca da classificação vocal com os papéis de ópera (uma desinência do século XIX?), mesmo com inúmeras obras escritas para voz e *ensemble*, voz e orquestra, voz não acompanhada, grupo vocal e obras em outros contextos como cantatas e oratórios ao longo dos séculos XIX, XX e XXI. No corpo do texto, essa relação é ainda mais latente, mesmo se tratando de repertório do século XX, nos trechos pertencentes ao tópico 2:

Like the mezzo-soprano among women, the baritone is generally considered

¹¹ A nomenclaturas de alturas musicais usando letras maiúsculas e minúsculas e traços reporta-se, neste caso, às oitavas referidas. Assim, essa escrita corresponde às notas de La1 ao Fa3.

¹² Com duas divisões entre (i) French, Italian and Russian opera e (ii) German opera.

the ‘normal’ voice among men. If an average male speaking voice is made to sing, some sort of baritone is probably what will be heard. To some extent this normality is reflected in the operatic repertory.

[...]

In 20th-century opera the baritone voice has appealed to such composers as Strauss, who wrote sympathetically for the lyrical, medium-dramatic voice in *Arabella*; Berg, whose *Wozzeck* provides perhaps the most important extension of the repertory; and Puccini, who with his Gianni Schicchi added delightfully to the relatively small store of effective comic roles. More recently Harrison Birtwistle has cast the baritone as Punch, and in John Adams’s *Nixon in China* the principal baritone plays Chou En-Lai (JANDER, SAWKINS, STEANE, FORBES, 2002).

Percebe-se que os autores, apesar de poderem abordar a descrição do termo de inúmeras maneiras diferentes, logo optam por fazer a relação da voz “de barítono” com seu emprego dentro do cenário operístico, que é muito relevante, de certo, porém não compreende a totalidade do termo, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, quando as relações já existentes entre intérprete e compositor se aproximam ainda mais com pequenos ciclos de realização de música de vanguarda e com a demanda de uso de técnicas estendidas específicas por parte dos compositores, que torna essa aproximação uma condição de existência para a obra (digo isso para além da histórica colaboração entre compositores e intérpretes, que é de longuíssima data). Essa aproximação do detalhamento de uma classificação vocal a partir do material operístico composto traz bastante a ideia de *fach*¹³, que é oriunda desse gênero e cujo repertório de ópera tradicional é o principal denominador para a classificação vocal. Apesar de os papéis de ópera não estarem necessariamente ligados com a tradição do Bel Canto (o próprio texto cita a ópera *Wozzeck* (1925), de Alban Berg (1885-1935), e óperas de Harrison Birtwistle (1934-)), ainda remete-se a um universo musical bastante estrito dentro da pluralidade vocal do século XX.

Conforme observado por Miguel,

¹³ Na enciclopédia Grove Music Online, o verbete *fach* é definido por: “Term for ‘voice-category’. Rather more than others, the Germans have systematically distinguished between the various types of singing voice and have stipulated which operatic roles are suitable for each of them. The main categories (soprano, contralto, tenor, baritone, bass) each have their own subdivisions [...]. Once placed within their Fach, German singers have traditionally found it relatively difficult to perform outside it, though this has become less so in recent years” (STEANE, 1992). Apesar do verbete especificar a origem alemã da nomenclatura e seu uso extensivo na Alemanha, o *fach* tem sido utilizado, também, para designar obras de fora do repertório operístico. Por exemplo, não é incomum cantoras referirem às árias para soprano do *Messias* (1741), de Händel (1685-1759), como sendo para o *fach* delas, por mais deformada que seja a expansão do termo nesse sentido, ainda mais por *Messias* ser repertório de formação de qualquer soprano, independentemente da dedicação à música contemporânea ou à ópera de qualquer século.

Em vários momentos da História da Música, os compositores escreveram obras para um determinado cantor ou instrumentista valorizando suas habilidades.

[...] Dessa forma, quando outros intérpretes buscam realizá-las, é sempre um desafio pois, as habilidades e especificidades vocais de cada intérprete são diferentes. Na medida do possível, adaptações serão sempre necessárias para que a peça possa ser realizada por outro cantor. (MIGUEL, p. 194).

muitas obras são compostas com um intérprete em mente. A obra analisada pelo autor, *Ais*, foi concebida a partir da voz do cantor Spyro Sakkas (1938-), que é denominado como barítono. Porém, as nuances específicas solicitadas por Xenakis fazem com que a obra não seja exatamente para “barítono” amplificado, mas sim para Sakkas, tornando a denominação “barítono” quase como uma formalidade, até porque poucos elementos musicais são diretamente relativos ao desenvolvimento da voz de barítono com relação à tradição operística, e muito mais vinculados com as habilidades específicas de Sakkas, que, ao entrar no repertório de outros cantores leva a uma expansão das técnicas de canto. Ao mesmo tempo, obras são escritas com denominação da voz como “voz”, “canto” ou “cantor” ao invés das classificações vocais corriqueiras (que estão muito enraizadas na tradição, sobretudo reforçadas pelo conceito de *fach*, conforme discutido acima). Talvez essas classificações de nada sirvam para além de ter uma “ideia de sonoridade” - bastante indefinida e generalista -... Normalmente o próprio cantor define o que está dentro de sua tessitura e realiza a performance do repertório. Com a expansão da tessitura vocal nos cantores profissionais, não é incomum ver obras que atingem notas extremamente agudas e extremamente graves num curto período de tempo (como a obra de Aperghis citada anteriormente, que em poucos compassos cobre uma tessitura enorme da cantora).

3. Estudos preliminares

Um dos aspectos trabalhados por Mabry em seu livro anteriormente citado, é a existência de “linhas vocais não-tradicionais” no repertório novo. Este ponto é crucial para a performance de música do século XX e XXI, uma vez que é comum não existirem os apoios tonais que geralmente se está habituado ao cantar repertório canônico. Essa influência de apoios tonais existe até do ponto de vista da confiança do cantor para alcançar determinada nota dado o contexto musical. Conto aqui uma experiência que presenciei, em que um tenor, ao cantar o solo *Domine Ego Credidi*, correspondente ao terceiro movimento do *Oratório de Noël* (1858), de Camille Saint-Saëns (1835-1921), teve dificuldades em cantar o La4 no compasso 38 (Imagem 4).

Imagem 4 - Partitura do oratório de natal de Camille Saint-Saëns.

The image shows a page of a musical score for the Nativity Oratorio by Camille Saint-Saëns. The score is in G major and 4/4 time. It features a tenor solo part and a female choir. The lyrics are: "cre-di-di, e-go cre-di-di qui-a tu es Chris-tus, Chris-tus, Christus, Fi-li-us Dei Chris-tus! Chris-tus! Chris-tus! Chris-tus! dim. f dim. f dim. f dim. f". The score includes a piano accompaniment and a double bass line. The dynamic markings are "cresc.", "f", and "dim.". The page number "D. & F. 4494" is visible at the bottom.

Compassos 32-39 do oratório de natal de Camille Saint-Saëns. A pauta superior corresponde ao tenor, as quatro pautas subsequentes são do coro feminino e as restantes são parte da orquestra.

Na ocasião citada acima, cantar o La4 isolado de seu contexto era uma tarefa difícil, enquanto cantar inserido na musicalidade da ária tornava-se mais fácil, sobretudo por conta do impulso e apoio que os outros instrumentos dão ao cantor ao atacarem o acorde de fá maior em dinâmica forte, fazendo contraposição à textura anterior um tempo antes do solista cantar. Vale lembrar que a dificuldade se dá numa passagem em que a melodia do cantor é harmonicamente óbvia, sem grandes saltos e num andamento relativamente lento. Se esse tipo de relação se dá num repertório tonal, do qual se está mais habituado a cantar, é preciso acostumar-se a atingir essas notas em outros contextos, principalmente quando o cantor não tem o apoio do conjunto instrumental. É preciso acostumar a escuta e o canto.

Assim, faz-se necessário o treino não só de memorização dessas “linhas vocais não-tradicionais”, mas também a prática de intervalos fora do contexto tonal e exercitá-los, também, nas pontas da tessitura. Michael Friedmann (1964-) introduz seu livro *Ear Training for Twentieth-Century Music* (1990) com algumas considerações.

Most contemporary composers write mainly for their colleagues and a narrowly defined group of listeners in major cities and universities. Their music is usually played by a group of specialists able only rarely to convey the expressive content of the new music. These specialists are trained to meet the extraordinary technical demands of the music, but their work shows a linguistic incompetence—an inability to grasp the gesture and intent of the music [...]. From the performer's perspective, the technical difficulties are so problematic that an expressive relationship to the music is often hard to attain. Such performance problems in turn make the audience's appreciation of the music improbable. (FRIEDMANN, 1990, p. xvii-xviii).

Apesar de iniciar o parágrafo se referindo ao problema comunicativo e de inter-relação do novo repertório entre compositores, músicos e público, que é um problema existente até o presente, com relação ao intérprete, o autor prossegue:

Although ear training has long been accepted in the curricula of schools of music, problems of twentieth-century musicianship appear somewhere near the end of ear training courses because they are viewed as among the most difficult the student may encounter, and the particular character of their difficulties is almost never addressed.

Because theories of twentieth-century music have been presented so abstractly to performers, a comparable structuring process for this music has seemed unlikely to be achieved. Therefore, whatever efforts have been applied to ear training for twentieth-century music have been in the area of

musical calisthenics¹⁴—exercises for facility and memorization that lack the benefit of any linguistic structure. (FRIEDMANN, 1990, p. xviii).

Desse modo, o autor desenvolve o livro abordando o treino de percepção como a ferramenta base para entender a música do século XX. No caso do repertório específico desta pesquisa, além do treino de percepção usual e não-usual (com ou sem as forças tonais), é necessário um treino de escuta. Conforme comentado anteriormente, os alunos mal têm o costume de ouvir esse tipo de música, e, enquanto algumas disciplinas tentam incluir escutas com comentários acerca do assunto em aula, o esforço precisa partir de fora da sala de aula também. Afinal, uma aula de canto, por exemplo, conta principalmente com o engajamento do aluno fora da sala de aula, enquanto ouvir esse repertório e criar uma base para conversar sobre ele também deve partir de fora da sala de aula. Outro ponto é que trata-se de um repertório bastante vasto, e as escutas em sala de aula nem sempre têm o foco na voz, muito menos na voz de barítono. Uma das proposições desta pesquisa, ao intentar criar ferramentas de trabalho para o estudante cantar esse tipo de repertório, é acostumar a escuta. Nos últimos meses, elenquei algumas obras para barítono solista, não só do século XXI, mas também da segunda metade do século passado, nas plataformas Youtube e Spotify, bem como uma listagem com os endereços eletrônicos (links) de cada uma das obras. Essa listagem não está baseada em nenhum método ou ordem, e não faz parte do cerne deste trabalho. São apenas uma amostragem de algumas obras que podem ser facilmente encontradas em plataformas digitais, de forma a instigar o aluno a realizar sua própria busca e explorar novos cantos e des-cantos.

3.1 Listagem de obras para escuta

Os endereços eletrônicos estão separados em diferentes plataformas por conta de algumas gravações só existirem em uma ou em outra. Um exemplo disso é a obra *Stanze*, citada anteriormente, que só possui gravação no Youtube. A intenção das

¹⁴ O autor designa o termo *Musical Calisthenics* para referir-se à prática incansável dos alunos das turmas de percepção em ficarem treinando cantar intervalos em contextos isolados e outros exercícios de repetição à parte de uma escuta estrutural e analítica das composições. Assim, retiram o sentido formal das obras musicais, as esvaziam do ponto de vista estrutural.

listas de escuta é bem simples e com um objetivo infundável: escutar. A cada escuta há uma experiência nova, assim como isso ocorre em cada leitura de um mesmo livro:

Daí, pois, como já se disse,
exigir a primeira leitura
paciência, fundada em certeza
de que, na segunda, muita coisa,
ou tudo, se entenderá sob luz
inteiramente outra.”
SCHOPENHAUER, epígrafe do índice de leitura de Tutaméia.

É necessário ouvir múltiplas vezes. Ouvir uma vez não basta. E se faz preciso ouvir cada vez mais.

Com esse objetivo em mente, as listas foram montadas. A listagem conta no apêndice deste trabalho como uma mera sugestão. Um bom ponto de início é ouvir as obras e compositores já citados no corpo do texto. Um exemplo disso é Berio, um nome muito comum de aparecer em discussões acerca de voz no século XX, logo, o aluno poderá incluir em sua lista de escuta *Stanze*, *Sequenza III*, *Cries of London*, *Thema (Omaggio a Joyce)*, *O King*, *Sinfonia*, *A-ronne*, *Circles* e *Visage...*

Nota-se que na lista acima há a inclusão de músicas realizadas através de computadores. É importante não se limitar à música acústica. Assim abre-se o horizonte para conhecer outras formas de atuação do cantor. Lembremos também que, conforme a pesquisa de Homero Velho sugere, citada anteriormente, uma quantidade substancial dos egressos do curso de canto consideram-se coralistas profissionais. Assim, o conhecimento do repertório coral é importantíssimo, uma vez que grande parte dos cursos de canto têm a grade curricular voltada para a formação solística (que é, sim, muito relevante), mas a carga dedicada ao canto coral não corresponde à importância desse repertório na história vocal e na atuação do cantor profissional no mercado de trabalho¹⁵.

Por mais que algumas obras listadas no apêndice não sejam para barítono solo,

¹⁵ Além de ser historicamente importante e de ser uma das maiores fontes de renda dos egressos (por ter sido listada por pouco mais de 25% dos entrevistados como atual emprego principal, grupos como o Coral Jovem do Estado de São Paulo, dos quais muitos alunos de graduação em música fazem parte, têm embutidos em seus processos seletivos a performance de uma peça coral, em formação reduzida (quartetos, octetos, etc.), diante de uma banca avaliadora. Ou seja, esse repertório é cobrado em grupos semiprofissionais, que são porta de entrada importante no mercado de trabalho e na capacitação do cantor.

nem para uma formação “de madrigal” ou grupo vocal que tenha a voz de barítono como elemento de certo protagonismo, elas também fazem parte do repertório vocal contemporâneo. Pelo fato de diversos compositores não possuírem gravações facilmente acessíveis, ao buscar o nome do compositor é possível encontrar partituras e registros em databases, porém gravações são raras, sobretudo acerca da música vocal (no geral e para barítono).

4. Quadrinhas de Nonada

4.1 Quadrinhas de Nonada (2004), Marcos Mesquita - Aspectos Gerais

Esta obra foi composta para barítono e piano, com dedicatória para Ulrich Michels (1938-). É uma obra composta por cinco quadras poéticas, podendo haver duas ordens para apresentá-las, conforme descrição na bula da partitura.

Imagem 5 - Tabela com ordem de apresentação das quadrinhas.

As peças podem ser apresentadas de duas maneiras:

There are two ways to present the pieces:

1	As minhas ceroulas novas	As minhas ceroulas novas
2	Quando eu morrer	Conheci alguém
3	Encontrei Melim-Meloso	No dia 19
4	Conheci alguém	Quando eu morrer
5	No dia 19	Encontrei Melim-Meloso

Tabela constante na bula da partitura de *Quadrinhas de Nonada*, obra composta por Marcos Mesquita, de 2003 a 2004.

A ordem de abordagem escolhida será a da coluna da direita, ou seja, a que inicia pela quadra “As minhas ceroulas novas” e termina com a quadra “Encontrei Melim-Meloso”.

Apesar do material se assemelhar muito com uma canção de câmara brasileira, em nenhum momento o compositor se refere às quadrinhas como “canções” na descrição da bula, assim, me referirei a elas como “quadras” ou “quadrinhas” e não como canções.

Os textos escolhidos são de autoria de João Guimarães Rosa (1908-1967), encontrados no livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), com exceção de uma quadra de Eugênio de Castro (1869-1944)¹⁶, mas esta é constante no livro de Rosa como uma citação. Todos os textos podem ser encontrados no Anexo 2. À respeito do título da obra, *Quadrinhas de Nonada*, os textos são compostos por quadras poéticas,

¹⁶ No livro de Rosa consta que esta quadra é parte de uma obra de Eugênio de Castro intitulada “Interlúdio”.

ou seja, uma estrutura de quatro versos por estrofe - daí o termo *quadrinhas*. Apenas a quadrinha *Conheci Alguém* que não tem, em seu texto, uma quadra poética, sendo embutida a quadra de Eugênio de Castro para completar a lógica do ciclo.

Já o segundo termo do título da peça, *nonada*, é repleto de significados. Por se tratar de Guimarães Rosa, Mesquita emprega o primeiro termo utilizado em uma das maiores obras de Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (1956).

– NONADA. TIROS QUE O SENHOR ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. (ROSA, 1994, p. 3).

A maneira como Rosa inicia sua obra é bastante emblemática. *Grande Sertão: Veredas* é um longo texto narrativo, em primeira pessoa, e cheio de neologismos e regionalismos. Conforme descreve Custódio:

O livro foi estruturado em uma extensa narrativa oral em que Riobaldo, o narrador-personagem, relata suas histórias, lutas, medos, dúvidas e amores tendo como cenário os sertões localizados nas divisas de Minas Gerais, Goiás e Bahia. Todos os relatos são expostos e permeados por e [sic] discussões de caráter filosófico da existência humana como a existência de Deus e o diabo, a luta entre o bem e o mal, trazendo sempre para o centro da discussão a vida sertaneja. (CUSTÓDIO, 2016, p. 1).

Barbieri se atenta mais a destrinchar o termo *nonada*:

A primeira palavra do livro (“nonada”) pode ser lida como um nome, um pronome substantivo, um advérbio e uma predicação: [...] pode-se traduzir o significado de “nonada” como se o signo fosse um nome: “o nada”, “coisa alguma”; como um pronome substantivo: “nada”; como um advérbio: “em lugar algum”, “em parte alguma”, “no nada”; como uma predicação: “algo não é coisa alguma”, “isso é nada”, “algo é no nada”, “algo é nada” [...] (HANSEN, 2000, p. 43 apud BARBIERI, 2008, p. 2).

Essa condensação de significados é obtida por meio de alguns procedimentos técnicos. Entre eles, pode-se citar, com Mary Lou Daniel, a substantivação de adjetivos, de verbos, de advérbios e até de interjeições, tornando o texto mais expressivo, visto que a “categoria nominal,

normalmente estática”, ganha novas possibilidades de “flexibilidade dos substantivos” (DANIEL, 1968, p. 86 apud BARBIERI, 2008, p. 2). A partir desse processo, podemos perceber que Guimarães Rosa tinha um objetivo muito bem definido, ou seja, conseguir, através de seu texto, captar e estimular a imaginação do leitor durante o ato da leitura. (BARBIERI, 2008, p. 2).

O livro *Tutaméia*, do qual Mesquita extrai os textos musicados, é descrito por Adelaide Cezar como

No conjunto dos livros de João Guimarães Rosa, *Tutaméia* (Terceiras Estórias) diferencia-se por seu caráter minimalista, ou, como radicalmente o define Walnice Nogueira Galvão: “o mais minimalista dos livros de Guimarães Rosa” (GALVÃO, 2000, p. 62 apud CEZAR, 2007, p. 2). Constituído por quarenta contos cuja extensão oscila entre três e cinco páginas e por textos outros de caráter metaficcionalis [sic], a obra revela grande preocupação do autor com sua apresentação ao leitor, começando tal fato pela configuração da duplicidade ficção/metaficção presente no próprio registro gráfico da obra onde caracteres redondos opõem-se a caracteres em itálico. Os primeiros são empregados nos quarenta contos, ou seja, nas ficções. Os segundos fazem-se presentes nos prefácios, epígrafes, citações. (CEZAR, 2007, p. 2).

Mais adiante, a autora destrincha o termo *tutaméia*, a partir da própria definição de Rosa, apresentada em seu livro.

No glossário inserido no derradeiro prefácio, “Sobre a Escova e a Dúvida”, o significado de “*tutaméia*” é colocado juntamente com o significado de outras palavras, sendo que algumas delas nem sequer se fazem presentes em *Tutaméia* (Terceiras Estórias), trazendo, desta forma, um caráter jocoso à obra. Nesta apresentação de “*tutaméia*” situam-se, de um lado, vários diferentes sentidos atribuídos pelo autor a esta palavra, de outro, separada por dois pontos, a indicação latina de que tudo aquilo que na obra está inserido a ele, João Guimarães Rosa, pertence. Eis a palavra “*tutaméia*” tal qual se faz presente no glossário de “Sobre a Escova e a Dúvida”: “*tutaméia*: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; mea omnia” (ROSA, 1985, p. 184 apud CEZAR, 2007, p. 3).

Nota-se que o termo *nonada* aparece como primeira e imediata descrição de *tutaméia*, que significa, por sua vez, o “nada”, o miúdo... o mínimo. É evidente o conhecimento do compositor acerca dessas relações entre *Tutaméia* e *Grande Sertão: Veredas*, portanto, nomeia sua obra *Quadrinhas de Nonada*, uma peça baseada em textos oriundos de diferentes partes do livro *Tutaméia - Terceiras Estórias* e que carrega literariamente e, após intitulação, dramaticamente a concatenação entre as duas obras de Rosa. A miudeza, o nada, este esvaziamento faz parte da concepção da

obra de Rosa tanto quanto da de Mesquita, conforme mostra o tratamento dos textos, mas mantendo um alto grau de complexidade, sem apelar para um minimalismo ou simplificação musical.

Os textos da composição, conforme constantes em anexo, foram retirados dos seguintes trechos do livro (Quadro 1).

Quadro 1 - Relação entre textos das quadrinhas e suas respectivas localizações no livro de Rosa.

Texto	Trecho
As minhas ceroulas novas	Aletria e hermenêutica
Conheci alguém	Sobre a escova e a dúvida III
No dia 19	Sobre a escova e a dúvida VII
Quando eu morrer	Epígrafe de Barra da Vaca
Encontrei Melim-Meloso	Melim-Meloso (sua apresentação)

Na coluna da esquerda, o título do texto musicado em cada quadra em ordem de aparecimento em *Quadrinhas de Nonada*, na da direita, a parte do livro *Tutaméia: Terceiras Estórias* onde cada texto está localizado.

Uma das características mais proeminentes da obra, que permeia quase todas as quadrinhas do conjunto, é o deslocamento métrico (e rítmico) entre a parte do cantor e a do piano. As exceções, conforme veremos mais adiante, são as quadras *Encontrei Melim-Meloso* e *No dia 19*. O compositor se preocupa com a inflexão da palavra, de forma a deslocar e alterar a métrica não só na música como um todo, mas na relação entre piano e voz. Esse descompasso permite, em algum grau, maior detalhamento do texto do ponto de vista prosódico. Respeita-se o tempo da ideia musical cantada e da proposição musical tocada dentro de cada encaixe métrico. Outro recurso que o compositor utiliza que tem aplicação semelhante é em *Quando eu morrer*, onde usa o símbolo de “+” adjacente à nota para aumentar em 1/4 do valor dela, além de não haver divisão em compassos.

O cuidado com o texto revela uma intenção composicional estreitamente ligada

com a palavra, que precisa de um trabalho cuidadoso específico para essa obra. O trabalho com o texto já é preconizado por uma série de autores, como Kimball e Picchi. Já a interpretação musical (e dramática, no caso do cantor), em obras contemporâneas ou do século XX é abordada pelo autor Friedmann, que já foi citado neste trabalho.

A seguir, discutirei cada quadrinha, do ponto de vista da interpretação do texto poético, da análise musical e da performance, atreladas, todas, à concepção da obra conforme exposto neste capítulo.

5. Análise

5.1 As minhas ceroulas novas

Ao abordar essa quadra, devemos olhar, inicialmente, as características objetivas presentes nela. A linha de barítono tem uma extensão de Lá#1 até Mi3 (considerando Do3 como Do central do teclado), ou seja, encaixa-se numa região de conforto para este tipo de voz (barítono). Por ser a primeira peça a ser executada em qualquer uma das ordens propostas na bula, o cantor deve ter a referência do Lá2, visto que a peça inicia com uma parte sem piano. O andamento mantém-se o mesmo, $\text{♩}=138$, que corresponde a uma velocidade rápida, que já posta desafios à performance, visto que o cantor precisa contar mentalmente a subdivisão em colcheias, já que os compassos estão, em sua grande maioria, escritos nessa subdivisão (5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8), eventualmente com compassos na subdivisão em semínimas (5/4, 6/4 e 7/4). A diferenciação dessas métricas na partitura está atrelada à forma do poema e que também é a forma da quadra musicada. Em um nível básico, há o contraste entre duas partes de cada uma das três quadras, sinalizada abaixo:

As minhas ceroulas novas

ceroulas das mais modernas,
 não têm cós, não têm cadarços,
 não têm botões e não têm pernas.

Comprei uns óculos novos,
 óculos dos mais excelentes:
 não têm aros, não têm asas,
 não têm grau e não têm lentes...

Sobre uma escada um dia eu vi
 um homem que não estava ali;
 Hoje não estava à mesma hora.

Tomara que ele vá embora.

Essa divisão tem relação com o sentido poético. O contraste de cada quadra ocorre pela construção de algo seguida da desconstrução dessa mesma coisa. No caso das ceroulas, o eu-lírico relata nos dois primeiros versos a compra de novas ceroulas, que são as mais modernas, e as desconstrói nos dois versos seguintes “não têm cós, não têm cadarços,/ não têm botões e não têm pernas”, completando a quadra. O jogo semântico que se dá, então, coloca em destaque a pergunta: O que são essas ceroulas? Esta relação é semelhante a dizer de um carro que não tem rodas, nem motor, nem portas, nem placa, etc. O que é um carro sem as partes que compõem um carro?

O compositor utiliza-se das subdivisões em colcheias para as partes de apresentação do objeto, enquanto as desconstruções são realizadas na subdivisão em semínimas. O material melódico para o cantor também tem alterações correspondentes a essas métricas e versos do texto. De início encontra-se uma linha mais em *legato*, conforme sugerido pelas ligaduras de fraseado para o canto e para o piano, quase recitada sobre a mesma nota (Lá²). Chamaremos tal motivo musical de “Mv1”. Posteriormente, no compasso 10, o compositor escreveu saltos bastante grandes (9m e 7M), sobre as notas de Sib², La#¹, La#², Si² e Si¹, com a diretiva *poco separato e ma nervoso, quasi ansante*. Este segundo motivo será chamado de “Mv2”. Caracteriza-se então, de maneira bastante contrastante a parte A e a parte B na disposição musical do texto que acompanha a organização poética. Assim, considero importante para a performance que não se perca a demarcação dessas subdivisões.

Em termos de voz, a peça tem de maneira bastante definida o contraste entre dois “afetos”: um que é definido pelo termo *esaltato*, e outro definido pelo termo *nervoso*. A oposição entre esses dois termos que exercem influência grande na maneira de cantar está muito ligada à estrutura da obra, portanto esses “afetos” estão atrelados às subdivisões de compassos, bem como à poesia. Essa relação, para os cantores, pode se assemelhar ao tratamento do texto em obras do período barroco, em que havia oposição entre *chiaro* e *scuro*, muito por conta da teoria dos

afetos.

Apesar disso, *esaltato* e *nervoso* não são as únicas diretivas na quadra. Há ainda a indicação *misterioso*, *quasi sussurrato* que inaugura a terceira estrofe do poema “Sobre uma escada um dia eu vi/um homem que não estava ali”. A última estrofe quebra o padrão visto nas duas primeiras, de dois versos de apresentação seguidos de dois versos de desmanche. Neste caso, a construção e desconstrução se alternam e misturam-se, por isso justifica-se o uso de uma nova diretiva.

O último verso é musicado de forma a condensar as partes A e B da música, existem saltos e métricas característicos da parte B, enquanto a diretiva de “afeto” e a dinâmica são aquelas definidoras da parte A, que trazem um encerramento ao discurso musical junto do discurso poético.

A parte do piano encontra-se texturalmente numa região aguda do instrumento. A quadra em questão está integralmente escrita com clave de sol para a mão esquerda.

Na parte do piano, há três motivos melódicos. O primeiro, de um compasso de duração mas que perpetua-se de forma estruturante, consiste em três ou quatro notas (dependendo do total da duração do compasso, porém todas semínimas ou semínimas pontuadas), sob ligadura de fraseado, sempre em movimento descendente e com o pedal de sustentação pressionado, “Mp1”. Esse motivo está relacionado à parte A. O terceiro motivo, contrastante, é o ataque de notas longas, com dinâmica forte e acentos, ainda com uso do pedal de sustentação, “Mp3”. Há, ainda, o motivo de número dois, que é um ponto médio entre o primeiro e o terceiro. É ponto médio por estar temporalmente localizado entre os dois motivos supracitados, por conter elementos de ambos motivos e por ser responsável pela transição de uma estrutura para a outra. Tal motivo, “Mp2”, também está sempre sucedido de pausas e consiste da repetição de uma nota aguda, que alterna com um intervalo num movimento descendente. Na música inteira, a sucessão desses motivos é sempre a mesma: Mp1, Mp2 e Mp3. Na imagem abaixo podemos identificar esses motivos.

Imagem 6 - Partitura de *As minhas ceroulas novas*, de Marcos Mesquita.

The image shows a handwritten musical score for the piece "As minhas ceroulas novas" by Marcos Mesquita. The score is divided into two systems. The first system contains vocal lines (Mv1 and Mv2) and piano accompaniment (Mp1 and Mp2). The second system contains vocal lines (Mv2 and Mv1) and piano accompaniment (Mp2, Pausas, and Mp3). The score includes lyrics in Portuguese and performance instructions in Italian. Red boxes highlight the vocal motifs (Mv1 and Mv2), and green boxes highlight the piano accompaniment ideas (Mp1, Mp2, and Mp3).

Dois últimos sistemas da página 2 da quadra *As minhas ceroulas novas*, da obra *Quadrinhas de Nonada*. Nota-se a sinalização dos motivos musicais da parte de barítono em vermelho (Mv1 e Mv2), e das ideias musicais do piano em verde (Mp1, Mp2 e Mp3).

A partir da estruturação cíclica de 2 partes contra 3 (voz contra piano), o compositor organiza formalmente a quadrinha. É o descompasso entre os motivos de cada parte que permite a fluidez da obra em termos composicionais e de maneira a manter o ouvinte interessado. Assim, descrevo a quadrinha como um todo: o cantor inicia sozinho, com Mv1 e o texto corresponde aos primeiros versos do poema; em seguida, o piano, que inicia em pausa e Mp1, começa; A voz muda para Mv2 (destruição do objeto no texto), em assincronia com o piano, que começa a tocar Mp2 posteriormente à mudança na voz, de maneira retardatária; a voz retorna ao Mv1, enquanto o pianista, após alguma pausas, ataca Mp3, que é sequenciado por Mp1 enquanto a voz está ainda em Mv1 e fecha-se a ciclicidade na estrutura. O ciclo

descrito acontece por três vezes (número de estrofes da quadra), sendo que na terceira vez há um colapso da estrutura por conta da inserção de uma sequência de pausas na linha vocal do final do primeiro sistema até o início do segundo, que “conserta” o descompasso entre Mv2 e Mp3, que são estruturas bastante semelhantes (ambos são notas longas, com ataques bem marcados) e que culminam no final da peça pelo correjimento do fator que garantia fluidez à mesma.

Imagem 7 - Última página da obra *Minhas ceroulas novas*.

Handwritten musical score for the final page of *Minhas ceroulas novas*. The score is in 3/8 time and consists of three systems. The first system has lyrics "VI UM HO-MEM QUE NÃO ES-TA-VA A-LI;". The second system has lyrics "HO-JE NÃO ES-TA-VA A MES-MA HO-RA. TO-DO". The third system has lyrics "MA-RA QUE E-LE VA EM-BO". The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, f, sf, f sub.), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "p SMORZATO", "(LOCO)", "ESALTATO", and "(NON RALL.)". There are also numerical markings like "5 8", "7 8", "11 8", "3 4", "9 8", "10 8", "5 4", "5 4", and "6 4". The piece ends with a double bar line and a "3" below it, followed by a "10''" marking.

Terceira e última página da quadrinha *As minhas ceroulas novas*. Nota-se o encontro das ideias Mv2 e Mp3, que formam uma textura estática (sem movimentações) para finalização da quadra.

As referidas pausas que invadem o pentagrama do barítono são as únicas ocorrências estruturais desse recurso nesta quadra, sendo as outras (pausas de colcheia espalhadas pela parte) mais atreladas à prosódia, fruição do texto e respiração do cantor do que elementos de organização do discurso musical propriamente dito.

5.2 Conheci alguém

Conheci alguém é a segunda quadra da sequência escolhida e é a primeira peça que usa a notação referente à uma espécie de declamação, onde “durações e “alturas” ficam à critério do barítono” (MESQUITA, 2004) e, também, ao que o compositor chama de “narração ritmizada”. A organização das estruturas musicais relacionadas à parte do cantor (e à letra) se dão da seguinte maneira: a parte associada à Eugênio de Castro (em vermelho) leva notação “usual”, com notas que tem alturas e durações bem definidas; em contrapartida, a parte que não é atribuída ao poeta é estruturada em forma de narração ritmada ou livre (não faz parte de uma quadra poética).

Conheci alguém que, um dia, ao ir adormecendo,
ouviu bater quatro horas, e fez assim a conta: *uma,*
uma, uma , uma; e ante a absurdez de sua concepção,

*“À meia-noite, nos descampados,
Sobes às negras torres sonoras,
Onde os relógios desarranjados
Dão treze horas!”* (Eugênio de Castro)

pegou a gritar: - *O relógio está maluco, deu uma hora quatro vezes!”*

O texto poético prevê três personagens: Narrador, o Alguém (pessoa sobre a

qual o narrador fala, em itálico) e o trecho de Castro, que é contado por um outro Narrador. Para fins organizacionais, chamarei o narrador do trecho de Castro como “Narrador 2”. A composição beneficia o cantor na diferenciação dos narradores, mas propõe um desafio na separação entre Narrador e Alguém, que levam cargas musicais muito semelhantes, afinal, quando se conta uma história, o contador incorpora os elementos que narra, portanto a fala de Alguém é exposta, inevitavelmente, do ponto de vista do Narrador. Para o cantor que deseja diferenciar essas duas personagens, pode-se utilizar de uma amplidão de recursos como movimentos, posturas ou expressões faciais para “trocar” entre as personagens. O repertório de canções de Franz Schubert (1797-1828) é uma ótima referência para o tratamento da poesia em termos de canto e da separação entre personagens que vivenciam o mesmo enredo. As canções de Schubert, como *Der Erlkönig*, *Der Zwerg* e *Der Müller und der Bach* são alguns exemplos de músicas com múltiplas personagens as quais o compositor deixou diferenças explicitadas na própria partitura. Essas diferenças são reforçadas e incorporadas pelo intérprete. O cantor Ian Bostridge (1964-), nas canções *Der Erlkönig* e *Der Zwerg*, exemplifica bem a diferenciação entre personagens com recursos cênicos comedidos (expressões faciais, posturas corporais, etc.), com uso da troca de timbre e aproveitando a própria maneira como a composição trata o texto para interpretar essas personagens¹⁷. No caso de *Der Erlkönig*, existem quatro personagens, sendo elas: Narrador, Pai, Filho e Rei dos Elfos. No texto musical, Schubert diferencia a criança do pai de diversas maneiras, seja por mudança de dinâmica, escrita em regiões diferentes da voz (grave-agudo) ou ainda outras maneiras dentro da interação voz e piano e da construção da harmonia para evocar o Rei dos Elfos.

Uma música que está em Sol Menor chega na região da relativa maior, Sib Maior, quando o Rei dos Elfos fala na poesia, uma figura jocosa e maliciosa que tenta a criança ao dizer:

“Du liebes Kind, komm, geh mit mir!

Gar schöne Spiele spiel’ ich mit dir;

¹⁷ A performance que comentarei se refere à presente neste link: <https://youtu.be/mmx4MN3xZpM>. Acesso em 24/11/2021.

Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
 Meine Mutter hat manch gülden Gewand.”¹⁸

Essa relação entre o Rei dos Elfos e a criança ocorre outras duas vezes na canção, sendo a última a mais importante, no verso “Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt/Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt”¹⁹, em que a criança é atacada (e morta) pela criatura mística. Schubert começa essa frase na dinâmica *pianissimo* e na palavra “Gewalt” ataca um *fortississimo*, numa clara representação de significado dessa palavra dentro do texto. Existem, ainda, muitas outras diferenciações que Schubert realiza, por exemplo o uso de *appoggiatura* na melodia do narrador (recurso que o diferencia de outras figuras), os *tremoli* na parte do piano, a finalização com a interrupção da textura pianística de trêmulos aliada a um final comunicando a morte do garoto em um curto *recitativo secco*, entre muitas outras características. Bostridge realiza todas essas mudanças entre personagens de maneira clara e objetiva. Assume um timbre mais leve para as partes da criança (que já se concentram numa região mais aguda), e traz, junto disso, as sensações de inocência, pavor e angústia. O pai, que tem sua melodia transitando por uma região mais grave e com timbre mais escuro, que o cantor consegue realizar (dentro das possibilidades de escurecimento de sua própria voz, que trata-se de uma voz de tenor, mas isso pouco importa nesta discussão) e expressa as ternuras, preocupações e tentativas do pai de acalmar seu filho. O narrador, que talvez seja a personagem mais difícil de diferenciar desse ponto de vista dentro da obra, apesar de não estar vivenciando a cena na posição de protagonista, comunica ao público os fatos, afetado, sobretudo, pela morte do garoto ao realizar uma finalização com corte seco e com a expressão de seriedade na face do cantor. O Rei dos Elfos, o antagonista dessa história, que quando aparece altera a textura da música, as harmonias, a linha do canto que evoca melismas quando convida a criança para brincar e tudo isso mantendo, por trás desse “disfarce”, a maldade e a vontade de levar o menino e que

¹⁸ Doce criança, venha comigo/Vou jogar jogos muito bons com você/Há muitas flores na praia/minha mãe tem muitos mantos dourados. Tradução livre.

¹⁹ Eu te amo, sua bela forma me atrai/ E se você não vier voluntariamente, usarei de violência. Tradução livre.

mostra suas garras perto do final da música, conforme mencionado, na palavra “Gewalt”, a qual Bostridge faz questão de colocar ênfase.

Um exemplo de outro cantor que, apesar de tornar ainda mais extenso o desvio do assunto principal, que é a análise da quadrinha *Conheci Alguém*, é a performance de *Der Müller und der Bach*, por Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012)²⁰.

Dieskau foi um barítono elogiado por muitos e criticado por vários. Neste trabalho não entraremos nesse debate, mas apenas observar o que o cantor faz na performance da música citada acima, que é uma das últimas canções do ciclo *Die Schöne Müllerin* (1823), de Schubert.

A poesia dessa canção retrata a personagem principal *der Müller* (o moleiro) num diálogo com *der Bach* (o riacho) após a história de decepção amorosa do moleiro. Nesse diálogo, há o contraste entre a fala do moleiro, em Mi Menor e com textura do piano bastante estática, e a fala do riacho, em Mi Maior e com bastante movimentação em semicolcheias principalmente para o acompanhamento. A canção se organiza em três partes: uma fala do moleiro, a fala do riacho, e uma fala final do moleiro - uma estrutura ABA'. O A' mantém a subdivisão em semicolcheias de B, mas retorna à ideia melódica de A, como se fosse um híbrido entre as duas seções anteriores com uma finalização em Mi Maior. Aqui, ao longo da peça, o contraste entre as personagens é bastante literal: são melodias diferentes, em tonalidades diferentes. Isso é possível por se tratar de apenas duas personagens que não intercalam falas com muita frequência (como era o caso de *Der Erlkönig*).

Dieskau e Gerald Moore (1899-1987)²¹, na interpretação desse texto, utilizam de diversos recursos que não estão escritos na partitura. A linha do canto prioriza e confere sonoridades específicas algumas palavras-chave e frases do texto, como “Augen”²² ou “die Menschen nicht sehn”²³. Há também o uso de *rallentando molto* em alguns finais de frase, como no fim da parte A “und schluchzen und singen die Seele zur Ruh”²⁴. O *rallentando* em questão é tão extenso que o cantor optou por fazer uma

²⁰ A performance em questão é a presente neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=-oyAUnwBtao>. Acesso em 24/11/2021. É uma gravação de 1962.

²¹ Pianista que tocou com Dieskau na referida gravação.

²² Olhos. Tradução livre.

²³ “[Para que suas lágrimas] não sejam vistas pela humanidade. Tradução livre.

²⁴ E soluçam [os anjos] e cantam essa alma para o seu descanso. Tradução livre.

respiração no meio da frase, e isso ocorre por consequência de uma escolha da dupla de retardar o tempo de forma a somar ao aspecto expressivo da performance.

Na parte B, o barítono, pela primeira vez, faz uso do *portamento*. A localização desses *portamenti* diferenciam ainda mais a maneira de cantar a parte do riacho da parte do moleiro. No retorno à parte A', a voz mantém, assim como na composição, características da parte do riacho na resposta do moleiro. Nesta ocasião, o elemento *portamento* (característico da performance da parte do riacho) na finalização da peça, cantada pelo moleiro. Essa “imagética” estabelece relações com o texto e, por conseguinte, com a história contada no ciclo de poemas, na qual o moleiro adentra o riacho para, na canção que se segue (*Des Baches Wiegenlied*, a canção de ninar do riacho), dormir no fundo do riacho - ou seja, morre. Musicalmente, por conta da fusão das partes das duas personagens, ocorre, sonoramente, a entrada literal do moleiro no riacho.

Retornemos à quadra *Conheci Alguém*. A diferenciação entre personagens ocorre no próprio texto musical, conforme descrito no início da análise da quadrinha, onde a parte narrada, sem alturas definidas, integra o discurso do narrador; e a parte com alturas e ritmos descritos é pertencente ao texto de Eugênio de Castro.

A diretiva *raccontando [sic] con semplicità* (dizendo com simplicidade)²⁵, combinada com piano uma harmonia no timbre de *3 corde*, a narração ritmizada, até o aparecimento da fórmula de compasso configuram uma Parte A dessa composição (em vermelho, na imagem 8). Perto do final dessa parte, o compositor introduz a fórmula de compasso, o andamento e elementos de movimentação na figuração das notas ao piano, em forma de *arpeggio*.

No decorrer de A, o acorde formado pelas notas Do, Fa, Sib e Re é sujeitado a rotações, que alteram a sonoridade do acorde. A peça inteira está localizada na região aguda do piano, onde nesse instrumento efetivamente há a presença de três cordas para cada nota. Essa escolha de tessitura justifica o contraste entre *tre corde* e *una corda* que o compositor faz como escolha tímbrica e coloca esse parâmetro - o timbre - como uma entidade de destaque nesta quadrinha, que alterna entre um som

²⁵ Tradução livre.

Primeira página da quadrinha *Conheci Alguém*. Destaca-se a Parte A (em vermelho) e a Parte B (em verde).

Essa escolha de sonoridade para o trecho, em conjunto com a indicação de *placido* (serenidade, brandez, tranquilidade) e uma linha melódica que se movimenta de maneira estática, lenta e com intervalos próximos (em graus conjuntos) traz diversas insinuações e provocações de sonoridade para o cantor. A voz está bastante distante, em termos de altura, das harmonias tocadas pelo piano. Essa textura, nesse andamento, com essa lentidão, apresenta um desafio ao barítono, cuja afinação e precisão rítmica precisam de um controle muito cuidadoso. Neste caso, o canto é o baixo da harmonia, e a melodia está no baixo.

Toda essa placidez da parte B é confrontada com uma passagem em semicolcheias e no extremo agudo da tessitura do piano, com um som bastante brilhante, *tre corde*, com simultaneidade de sons (acordes), aumento na dinâmica, e que parte do ataque no final do segundo compasso da primeira página, que se desenvolve com saltos de intervalo de sétima (Sol-Fa) na mão direita, no final da página, e chega nos compassos com subdivisão em semínima (2/4 e 3/4) com essa nova ideia mais rápida, que é encerrada no compasso 6/8 na próxima página, com retomada da placidez.

A estrutura de semicolcheias é clara: a repetição de um intervalo por quatro semicolcheias e que leva um acorde na última semicolcheia, seguida de um arpejo ascendente que culmina num acorde (ambas as mãos) no pico da melodia e finaliza com graus conjuntos.

Após essa quase que interferência na trama sonora da parte B, o restante da peça mantém a mesma estrutura e textura para o piano. Sempre com arpejos ascendentes, em dinâmica *piano*, com exceção de três ataques que acontecem e que se reportam aos primeiros compassos da peça, pois são simultaneidades de Do-Fa, Sib-Re e Sib-Re-Do-Fa.

Se observarmos através uma lente focal a parte da voz nessa quadrinha, abandonando o destrinchar daquilo que é tocado ao piano, aferimos que a linha de barítono não é exatamente afetada pelo que o acompanhamento está soando,

mantendo-se no efeito de placidez do início da parte B. Então, dá-se início a um *crescendo* que culmina no ápice do texto que é musicado com aumento da dinâmica, acesso à região média (e portanto mais sonora) do barítono e com o *wordpainting* da palavra “dão”, como uma badalada de relógio (imagem 9), e o ápice da absurdidade: dão treze horas.

Novamente a escolha de texto realizada pelo compositor aborda o absurdo, pois o relógio só tem doze horas (sobretudo à meia noite, conforme a poesia cita). Assim, é impossível o relógio “dar treze horas”, poderia ser, pela lógica, apenas uma da manhã.

Imagem 9 - Último sistema da página 2 de *Conheci alguém*.

Último sistema da página 2 e primeiro sistema da página 3 da quadrinha *Conheci Alguém*.

Nota-se o uso do recurso de *wordpainting* utilizado na palavra “dão”.

O retorno da narração seria a parte A', onde acontece o fechamento semântico da quadra, que causa humor a partir da troca de significados entre as treze horas

surreais (de um relógio que, à meia noite, bate treze horas) e das treze horas reais, que correspondem à uma da tarde ou, no caso, à uma da manhã. O final humorístico é evidenciado pelo compositor ao utilizar o recurso da narração ritmada ao invés da narração livre, que faz transparecer o humor do texto na performance da obra ao separar as sílabas de maneira contundente.

5.3 No dia 19

No dia 19 é mais um dos fragmentos de outros textos que Guimarães Rosa insere no prefácio de *Tutaméia*. Coloco, abaixo, uma passagem de “Sobre a escova e a dúvida VII”, onde está escrita tal poesia.

Depois é que de lavar e arrumar trenhama, o que seja, acendia lamparina. Os outros jogavam truque ou pauteavam; ele também. Mas, estendido de braços num couro vacuum, rabiscava com toco de lápis num Caderno Escolar — dezoito folhas, na capa azul dois passarinhos e o Pertence a “João Henriques da Silva Ribeiro / Selga 19-5-52”, em retro o Hino Nacional Brasileiro e o Hino à Bandeira — tenho-o comigo. Mas, o que Zito, xará, nele lançava, não eram contas de despensa ou intendência:

“No dia 19
saimo do sertão
o zio no consolo
Joaquim no lampião

Manoelzão do Pedez
Joazito na Balaica
De hoje a 3 dia
Nos chegamo no reachau das Vacas

Quando sai de minha terra
Todo mundo ficou chorando
Sebastião no Barao
O preto no Cabano.

A Deus todos meios amingo
a te para o ano nesta vila
O retrato com cangaia
O colchete com a muchila”

Destarte entrante a obra, diário de nossa vem-vinda. Havendo que — Retrato, Pedrês, Colchete, Balalaica, Cabano, Barão, Lampião, Consolo etc. — os nomes das montadas, equinos adestrados de campear ou mulos que aguêntam a montanha. Tais no sertão os epos das boiadas, relato ou canto, se iniciam com o elenco amável dos cavalos espiantes e dos vaqueiros sobressentados.

Sob rotina de aberto céu e vocação, Zito tarde ainda versejava, miudeadamente, também, proporções líricas, outras faces. De jeito mesmo

desatentava nos astros — Vésper a Iaci-tatá-uaçú, Sírius a pino, Aldebarã grã brasa — de com que se conviver. Deixava-lhes, de rir para dormir, as palavras. Dormíamos com a Lua. Extorquidos se espichavam e encolhiam-se os vaqueiros, ao friofrio, relento, paralelos como paus de jangada; até às sarjas da aurora. Zito, já à mão o caldeirão, surpreendia-o a estrela boeira. Comia-se com escuro. Entornava-se de árvores o orvalho, jarras, cantaradas. Continuávamos em cavalgar.

Um a par do outro, quiproquamos, foi entre a Vereda-do-Catatau e o Riacho das Vacas. Dava eu de prenarrar-lhe romance a escrever — estória com grátis gente e malapropósitos vícios, fatos. Ele, de embléia, arriou o berrante: — O sr. tem de reger essas noções... Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens. Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes.

— E a verdade? — fiz.

Zito olhou morro acima, a sacudir os ombros e depois a cabeça. — O sr. ponha perdão para o meu pouco-ensino... — olhava como uma lagartixa. — A coisada que a gente vê, é errada... — queria visões fortificantes — Acho que... O borrado sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora. As atrapalhadas, o sr. exara dado desconto, só para preceito, conserto e castigo, essas revolias, frenesias... O que Deus não vê, o sr. dê ao diabo.

Ora, pois, o que no sertão só se pergunta: — Que é o que faz efeito e tem valença? Zito contou-me estórias, das Três Moças de Trás-as-Serras, o Cavalo-que-não-foi-achado, da Do-Carmo. Deu de adir: — A gente não quer mudança, e protela, depois se acha a bica do resguardado, menino afina para crescer, titiagio-te, a bicheira cai de entre a creolina e a carne sã... O que, com o dito ademais, vertido compreender-se-ia mais ou menos: O mal está apenas guardando lugar para o bem. O mundo supura é só a olhos impuros. Deus está fazendo coisas fabulosas. Para onde nos atrai o azul? — calei-me. Estava-se na teoria da alma.

— Zito, me empresta o revólver, para eu te dar um tiro! — eu disse, propondo gracejo, um que ele apreciava; que até hoje andante o esteja a repetir, humoroso. (ROSA, 2009, p. 242-244).

Rosa coloca um poema presente no caderno de Zito (João Henriques da Silva Ribeiro), um vaqueiro. Ao observar a escrita do poema, percebemos que Rosa manteve-o como no original, com erros de gramática e regionalismos, à maneira de escrever de Zito. Assim, o compositor Mesquita escolhe manter o mesmo texto, sem alterações.

Rosa revela Zito como uma figura culta, que fazia aquilo que os colegas vaqueiros faziam, como “jogar truque ou pautear”, mas, além disso, escrevia em seu

caderninho não contas, mas *No dia 19*. Assim, o compositor escolheu musicar um texto de Zito - embutido na obra de Rosa.

O texto tem um significado bastante literal. Conta sobre um acontecimento, uma jornada, ao Riacho das Vacas, acompanhado de alguns outros vaqueiros, como Joazito e Manoelzão. Também cita o nome das montarias, conforme Rosa próprio explica, Lampião, Pedrez, Balalaica, Barão, Consolo, Cabano, Retrato, Colchete.

Como maneira de estudar e entender melhor o texto, substituí a primeira letra dos nomes próprios das montarias pela letra maiúscula, e fiz algumas correções de termos que entendi como “erros de português” para facilitar o meu entendimento, mas não de forma a alterar o original, ou seja, uma transcrição para uma versão de estudo.

No dia 19

saímos do sertão

o zio no Consolo

Joaquim no Lampião

Manoelzão do Pedrez

Joazito na Balalaica

De hoje a 3 dias

nós chegamos no Riacho das Vacas

Quando saí de minha terra

Todo mundo ficou chorando

Sebastião no Barão

O Preto no Cabano.

Adeus todos meus amigos

até para o ano nesta vila

O Retrato com cangalha

o Colchete com a mochila

Assim, a interpretação do texto fica mais direta. Essa é uma daquelas quadrinhas que faz questionar como seria a vocalidade da obra como um todo, ou pelo menos nesta quadra, por conta da origem e da maneira de escrever do eu-lírico. Apesar de se tratar de uma música realizada com base na tradição musical europeia, principalmente por essa formação de voz e piano, com estilos e modelos composicionais europeus (ou pelo menos descendentes da tradição musical da Europa), o texto é de Guimarães Rosa. Mais do que carregar essa autoria, trata-se da fase final da vida de Rosa, quase dez anos depois da publicação de uma de suas maiores obras *Grande Sertão: Veredas*, na qual já está conectado profundamente com o sertão. Então questiono se, talvez, seja não apropriado esse “jeito europeu” de se cantar, que trabalha uma forma bastante específica de se falar o português e uma impostação vocal característica? Ou cantar como se tratasse de uma canção de câmara brasileira (que ainda assim carrega uma carga muito grande da *chanson*, do *lieder*)? Ou, ainda, realizar uma outra maneira de cantar? Um jeito sertanês, e com a pronúncia da língua sertaneja? E se for essa última, qual das línguas sertanejas e qual dos jeitos sertanenses?

Rumo ao aprofundamento da análise em termos musicais, essa peça inicia com uma breve introdução ao piano. Ao mesmo tempo que se assemelha às outras quadrinhas discutidas anteriormente na alternância de divisão entre colcheias e semínimas, essa é a primeira quadrinha que há simultaneidade na divisão de compassos do piano com o barítono, sendo a única outra ocorrência disso, na totalidade da obra, na peça *Encontrei Melim-Meloso*, que será a última a ser abordada.

Após a introdução, a voz inicia a Parte A, que consiste de uma ideia melódica, quase cromática, e com uso de enarmonia, com colcheias em *staccato* (imagem 10).

Imagem 10 - Compassos 7 ao 10 da quadrinha *No dia 19*, de Marcos Mesquita.

The image shows a handwritten musical score for the quadrinha "No dia 19" by Marcos Mesquita, specifically measures 7 through 10. The score is written on four staves. The top staff is the vocal line for baritone, with lyrics "PRECISO NO DIA DE-ZE-NO-VE SA" written below it. The music is in 3/4 time. The piano accompaniment is written on the bottom two staves, featuring chords and bass lines. Dynamics such as "f" (forte) and "p" (piano) are indicated. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Compassos 7-10 da quadrinha *No dia 19*. A imagem evidencia a entrada da voz de barítono com colcheias em *staccato*.

Essa ideia melódica que aparece no barítono (Motivo 1, em verde, imagem 11) é desenvolvida e variada ao longo da obra, sendo alternada com um motivo “oposto”, composto de salto de mais de uma oitava de extensão (Motivo 2, em vermelho). O Motivo 2 está muito ligado com os nomes próprios do texto, sempre vinculados aos nomes dos vaqueiros colegas de Zito, e em duas ocasiões às montarias Cabano e Consolo. A musicalização²⁶ do texto, como nas outras quadras, acata a divisão de estrofes da poesia, que tem sua primeira divisão no compasso 17, depois no 28, na terceira ocorrência no 41 e, por último, no 56 - o fim da quadrinha.

²⁶ Aqui refiro-me ao conceito de musicalização apresentado por Achille Picchi em sua teoria acerca da canção de câmara: “De início, é preciso definir, de maneira circunstanciada, o que seja musicalização. Aqui, este neologismo está por apor música, fixar um discurso musical a um texto poético, seja ele poesia ou prosa. Musicar, então, neste sentido, vai além do simples fato (como se, no entanto, fosse simples...) de compor uma linha musical ou qualquer outro desenho musical sob um texto. Vai além por que se utiliza de duas atitudes composicionais individuadas, mas indissolivelmente integradas: a “leitura” do texto pelo compositor e a intencionalidade desta leitura de um ponto de vista musical, fazendo com que a partir do código, da escrita, dirija-se à escritura, ao que repousa “por detrás” do código, as relações de significação para além do significado das palavras e sua organização, relações essas que passam pelo crivo e pelo repertório do compositor.” (PICCHI, 2019, p. 25-26, grifo do autor).

Imagem 11 - Compassos 20 ao 25 da quadrinha *No dia 19*, de Marcos Mesquita.

The image shows a handwritten musical score for the quadrinha "No dia 19" by Marcos Mesquita, covering measures 20 to 25. The score is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 20-24) is enclosed in a red box, and the second system (measures 25-28) is enclosed in a green box. The vocal line includes the lyrics: "MA- NOEL- ZÃO DO PE- DEZ JO- A- zi- TO NA BA- LAI- CA DE HO- JE A TRÊS DI- A". The piano accompaniment includes dynamics like "p" and "f", and articulation like "psua." and "dim.". The score is divided into two systems: the first system (measures 20-24) is enclosed in a red box, and the second system (measures 25-28) is enclosed in a green box.

Compassos 20-25 da peça *No dia 19*. Em verde, Motivo 1. Em vermelho, Motivo 2.

Assim como a composição, a poesia de Zito tem uma forma: nos dois primeiros versos da primeira estrofe descreve-se uma situação sem o uso dos nomes, e nos dois versos seguintes cita-se os nomes seja das montarias ou dos vaqueiros; na segunda estrofe, a ordem é invertida, cita-se os nomes nos dois primeiros versos e descreve a situação nos dois seguintes. Nota-se aqui uma sequência lógica, sobretudo na descrição: primeiro uma referência temporal “No dia 19” e “De hoje a 3 dias”, contra a referência espacial “saimo do sertão” e “Nos chegamo no reachau das Vacas”. A partir daí, nas duas últimas estrofes, segue-se a mesma forma interna: primeiros dois versos “Quando sai de minha terra/ Todo mundo ficou chorando” e “A Deus todos meios amingo/a te para o ano nesta vila”; e os segundos dois versos que citam os nomes próprios “Sebastião no Barao/O preto no Cabano” e “retrato com cangaia/O colchete com a muchila”. Mesquita transparece essa divisão dentro da própria composição, ao inserir os dois últimos versos numa parte C, utilizando “A Deus todos meios amingo” como transição (imagem 3). Pode-se perceber o fim do Motivo 2

“Cabano”) e “A Deus” - um dos maiores saltos vocais até então, de La1 a Do3, no ápice do texto e, por consequência, no pico melódico da quadrinha, como um *wordpainting* novamente. Os saltos são, em ordem de aparecimento:

Quadro 2: Relação entre palavras e intervalos.

Palavra na qual o salto está escrito	Intervalo
Consolo	9M descendente
Joaquim (inversão de Consolo) ²⁷	9M ascendente
Manoelzão	10m ascendente
Joazito (repetição de Joaquim) ²⁸	9M ascendente
Sebastião (transposição de Joaquim) ²⁹	9M ascendente
Cabano (inversão de Sebastião) ³⁰	9M descendente
A Deus (transposição de Manoelzão) ³¹	10m ascendente

À esquerda estão listadas as palavras sobre as quais há um salto melódico escrito. À direita o maior intervalo correspondente.

Esse *wordpainting* da palavra “A Deus” - que pode ser entendida como “adeus” - é bastante comum. Na obra *Soleils de Septembre* (1912), para coro misto e piano, de Lili Boulanger (1893-1918), há tratamento semelhante dessa palavra (*Adieu*), com uso de *fortissimo subito* e numa região de brilho das vozes. No caso de Marcos Mesquita, realiza-se um salto de La1 a Do3, com *crescendo*, sustentação da nota aguda que é, para o barítono, uma região de brilho. Boulanger escreve essa palavra numa nota ainda mais aguda, um Mib, para o naipe de baixos, mas ainda se trata da mesma região de brilho que Mesquita escolheu, portanto, bastante sonora. No caso de *No dia 19*, o fato de o salto iniciar em La1 e ter seu pico em Do3 gera um contraste entre um som mais escuro (visto que para algumas vozes de barítonos “mais leves”, o

²⁷ Consolo tem a sequência de notas Fa-Sib-Lab, enquanto Joaquim tem a sequência Lab-Sib-Fa, com a finalização Do-Do#-Re.

²⁸ Joazito é repetição de Joaquim: Lab-Sib-Fa-Do-Do#-Re, com acréscimo de Re# ao final.

²⁹ Sebastião transpõe Joaquim meio tom acima: La-Si-Fa#, seguido de Do#-Re.

³⁰ O salto de Cabano é inversão de Sebastião: Fa#-Si-La.

³¹ Manoelzão (Sol-Si-Fa#) é transposto meio tom acima por A Deus (La-Do-Sol).

La1 é o limite grave da tessitura) e Do3, que por estar numa região mais sonora, é mais brilhante.

Imagem 12 - Compassos 40 ao 43 da obra *Soleils de Septembre*, de Lili Boulanger.

The image shows a musical score for the vocal and piano parts of 'Soleils de Septembre' by Lili Boulanger, measures 40-43. The score is written in G major and 4/4 time. The vocal line is in soprano clef, and the piano part is in grand staff. The lyrics are: '- reux, — prin-temps ir-ré-pa-ra-bles, A - dieu !'. The vocal line features a dramatic shift in dynamics and pitch for the word 'Adieu!'. The piano part includes a dissonant chord and a melodic line with a 'legato' marking.

Compassos 40-43 da composição *Soleils de Septembre*, para coro e piano, de Lili Boulanger.

Observa-se os recursos musicais que a compositora lançou para musicar a palavra “Adieu”, como a dinâmica de *fortissimo subito* junto a escrita de notas longas na região aguda de todos os naipes num acorde bastante dissonante.

Na parte C, surge uma ideia musical em *legato* e graus conjuntos, conforme mostram os dois últimos compassos da imagem y, que segue até o final da peça. Essa parte contrasta com o motivo da Parte A, e com a parte B. A parte A carrega movimentações em colcheias e em *staccato*, ou seja, *non legato* por consequência, e a Parte B é caracterizada por saltos relativamente grandes para o esperado e corriqueiro na escritura vocal. A Parte C provavelmente é a que apresenta a sonoridade mais próxima do que o cantor está acostumado a realizar, pois trata-se de uma frase não muito rápida, em semínimas, em graus conjuntos e com um grande arco de *legato*. Esse *legato* é continuado até o final da quadrinha.

Imagem 13 - Compassos 40 ao 46 de *No dia 19*, de Marcos Mesquita.

The image shows a handwritten musical score for the piece "No dia 19" by Marcos Mesquita, specifically measures 40 through 46. The score is written in 9/8 time and consists of two systems of staves. The top system (measures 40-42) features a vocal line with lyrics "BA- No. A DEUS TO- DOS" and a piano accompaniment. The bottom system (measures 43-46) continues the vocal line with lyrics "MEI- OS A- MIN- GO POCO RALL. PA TE PA- RAO A- NO" and the piano accompaniment. The score includes various performance instructions such as "POCO RALL.", "A TEMPO CONCRETE", and "DIM.". The piano part features complex rhythmic patterns and chordal structures, with some measures marked with "10", "11", and "12" above the staff.

Compassos 40-46 da quadrinha *No dia 19*. mostra-se a ideia em *legato*, que tem início no compasso 45.

5.4 Quando eu morrer

O texto da quadrinha *Quando eu morrer* é uma das muitas epígrafes de capítulos, que tiveram suas fontes inventadas por Rosa, conforme a autora Maíra Pinheiro Tavares descreve em seu mestrado:

As epígrafes apresentam essa mesma característica, pois com exceção de algumas que abrem as sete seções do último prefácio em que o autor alude a Sêneca, Das Efemérides Oraís, P. Bourdin, Tolstói, Sextus Empiricus, Dr. Lévy-Valensi, e a menção a Porandiba (narrativa indígena, também designada como Poranduba), em "Arroio-das-antas", as outras são de autores ficcionalizados, como já começamos a dizer. Em sua maioria, essas epígrafes apresentam relação com a estória do texto; em algumas, no entanto, a relação parece ser às avessas. Assim, ainda em "Barra da Vaca", a epígrafe se relaciona com o assunto, embora o autor seja criado por Rosa, em seu embaralhamento dos sujeitos autorais:

Quando eu morrer, que me enterrem
 Na beira do chapadão
 – contente com minha terra,
 Cansado de tanta guerra,

Crescido de coração.

Tôo (ROSA,2009b, p. 549 apud TAVARES, 2015, p. 55).

E, mais adiante, destrincha um pouco da estória da qual a letra musicada é usada como epígrafe:

Citemos ainda o conto “Barra da Vaca”, em que uma comunidade constrói uma “realidade” fictícia acerca de Jeremoavo, o inofensivo e doente viajante que é tomado por perigoso jagunço e acaba enredado inocentemente, pois a comunidade passa a agir segundo sua interpretação equivocada:

Sem donde se saber, teve-se aí sobre ele a notícia. Era brabo jagunço! Um famoso, perigoso. Alguém disse.

Se estarreceu a Barra da Vaca, fria, fica sem conselho. Somente alto e forte, seria um Jerê, par de Antônio Dó, homem de peleja. (ROSA, 2009b, p. 550 apud TAVARES, 2015, p. 90).

O título do conto lembra o lugar tão referenciado em Grande Sertão: veredas, mostrando-nos a recorrência de lugares, pessoas e temas nas obras de Rosa. Além disso, o conto apresenta uma hipógrafe de João Barandão, cantador de serão, cujas cantigas aparecem também em Corpo de Baile, conforme mencionamos. A indeterminação da notícia sobre o estrangeiro viajante, posto que “Alguém disse” sobre ser ele um jagunço perigoso, evidencia-nos, outrossim, uma escolha pela ficção em detrimento da realidade, do factível. Dessa forma, sendo a obra uma ficção, a reafirmação disso no interior dela, como tema e procedimento, constitui o complicado processo da elaboração de Tutaméia. (TAVARES, 2015, p. 89-90).

Pela descrição que Tavares providencia do conto, é ainda mais evidenciado esse ciclo de relações entre *Grande Sertão: Veredas*, *Tutaméia: Terceiras Estórias* e *Quadrinhas de Nonada*, que coloca no holofote a complexidade dramática (num termo de referência à dramaturgia, uma vez que pode-se considerar, em um senso estrito, o cantor como um ator no contexto de apresentação de uma história e de uma trama de narrativas no fazer artístico - como os ciclos de poemas musicados por Schubert e outros tantos compositores sugerem - sem nem mencionar a ópera) e a estreita relação entre as duas obras de Rosa que é mencionada no título de *Quadrinhas de Nonada*.

Aqui, o significado da poesia pode ser interpretado quase literalmente. O poema inteiro tem apenas um eu-lírico, que é o próprio falante, que diz que quando morrer, quer ser enterrado no “chapadão”. Aqui, entendo “na beira chapadão”, local onde o eu-lírico quer ser enterrado, como a Chapada Diamantina, que se encontra no interior da Bahia - um tipo de conexão e afetividade com sua terra, conforme

expressará mais adiante em “contente com minha terra”. O verso “cansado de tanta guerra” é bastante forte. Lembremos que *Grande Sertão: Veredas* foi publicado em 1956, e o Nordeste brasileiro teve em sua história recente o fenômeno do Cangaço, que foi um acontecimento social no qual grupos marginalizados localizados no sertão nordestino se armaram de maneira de resistir às desigualdades sociais, um reflexo da dura realidade nordestina, das ações ineficazes e inanes do Estado em sanar a situação de um nordeste precário, selvagem e sem lei. Por vezes esses grupos recorriam ao banditismo para se manter. Um dos maiores expoentes desse fenômeno do início do século XX no Brasil foi Virgulino Ferreira da Silva, ou Lampião, também conhecido como o Rei do Cangaço (1898-1938), nascido em Pernambuco e morto em Sergipe. Apesar de sua morte, alguns outros cangaceiros famosos, como Cristino Gomes da Silva Cleto, ou Corisco, ou, ainda, Diabo Louro (1907-1940) viveram por mais alguns anos e houveram outros grupos que se mantiveram em atividade apesar do enfraquecimento do movimento após a morte de Lampião. Em *Grande Sertão: Veredas*, o personagem principal, Riobaldo, tem por profissão ser jagunço³². Os jagunços (homens armados) são a origem de diversos fenômenos do sertão, com participação em revoluções (ex. Canudos), no banditismo e no surgimento dos pistoleiros. A violência, escancarada até por parte do Estado³³, deixou sua marca no sertão, e permeia a região até o presente e (infelizmente, tragicamente, funestamente, “infaustamente”, desgraçadamente, etc.) o futuro - daí “cansado de tanta guerra”, uma súplica em relação a este tipo de vida que é forçado sobre o sertanejo. E, por fim, “crescido de coração” referindo-se ao amor, aos valores e à honra sertaneja.

A composição é estruturada em uma curtíssima introdução, algo muito comum, que ocorre em diversas peças do repertório (por exemplo, a aria *O cessate di piagarmi*, de Alessandro Scarlatti (1659-1725), ou, ainda, a canção *Cuidado!*, de Benjamin Silva

³² Jagunço. s.m. 1 B homem violento contratado como guarda-costas de fazendeiro, senhor de engenho, político etc. 2 seguidor de Antônio Conselheiro (1828-1897). HOUAISS e VILLAR, p. 456.

³³ A foto das cabeças decepadas de Lampião, Maria Bonita e de muitos outros cangaceiros foi divulgada mundialmente. Diversas cabeças de outros cangaceiros ficaram à mostra publicamente, em escadarias de igrejas, ou expostas em museus.

Araújo³⁴ (1902-1985), cujas introduções têm no máximo um compasso de duração).

Imagem 14 - Partitura da obra *O cessate di piagarmi*, de Alessandro Scarlatti.

84

O cessate di piagarmi

O no longer seek to pain me

Arietta

English version by
Dr. Theodore Baker

Alessandro Scarlatti
(1659-1725)

Andante con moto La prima volta ♩ : 80
La seconda volta ♩ : 50

Voice

Piano

agitato

p sempre legato

O ces - sa - te di pia - gar - mi,
O no long - er seek to pain me,

Compassos iniciais de *O cessate di piagarmi*, de Alessandro Scarlatti (1659-1725), na versão para voz média e piano presente na coleção de Schirmer. Destaca-se a curta introdução, de um compasso de duração.

Imagem 15 - Partitura da obra *Cuidado!*, de Benjamin Silva Araújo.

Cuidado!

Dedicado à Sra. Lenice Prioli

Versos: Guilherme de Almeida (1890-1969) Música: Benjamin Silva Araújo (1902-1985)

Allegretto Moderato

Canto

Piano

Ó na-mo - ra - dos que pas-sais, so - nhan-do, quan-do boi-a, no céu... a lu-a chei-a! Que an-dais tra-

Início da canção *Cuidado!*, de Benjamin Silva Araújo (1902-1985). Atenta-se à praticamente inexistência de introdução, onde o piano toca um acorde antes do início da parte do canto.

³⁴ Benjamin Silva Araújo foi um compositor brasileiro, sobre o qual realizei uma pesquisa de Iniciação Científica na UNESP de 2018 até início de 2021. Para mais informações, verificar o trabalho de pós-doutorado de Lenine Santos, e meus artigos publicados nos anais da ANPPOM 2019 e 2020.

Após a introdução, inicia-se a linha de canto. Nesta quadrinha, o compositor faz uso do recurso gráfico de adicionar um quarto do valor de uma nota ao sinalizar uma pequena cruz ao lado da referida nota, conforme descrito na bula da composição. Isto cria um caráter mais vinculado ao tempo da palavra, ao cantarolar, para a parte do canto, por haver uma irregularidade métrica já que esta é, também, a única peça que não possui padrões métricos muito por conta da ausência da fórmula de compasso. Um certo “respiro métrico”, posto que em uma das possibilidades de montagem dessas quadrinhas (recordemos que o compositor instrui que há duas possíveis sequências de performance das quadrinhas) se insere entre as duas quadrinhas que têm simultaneidade de compassos entre a linha do canto e a parte do piano. Vale destacar que esta quadrinha sempre precede *Encontrei Melim-Meloso*.

O motivo melódico para o barítono é uma linha em *legato*, localizada majoritariamente na região média da voz, não excedendo a nota Re³, ou seja, é bastante confortável do ponto de vista técnico-vocal. O andamento, de 63 bpm para a semínima é bastante cômodo para o cantor, com o desafio de manter esse *legato* preconizado por Mesquita. Para o cantor, em termos de aprendizado, esse treino de realizar o *legato* de forma consistente pode ramificar-se da ária antiga *O cessate di piagarmi*, sobretudo na segunda repetição, quando as longas frases à 50 bpm são o desafio técnico da obra, até chegar numa estética mais contemporânea e com escrita diferente da tradicional, que é *Quando eu morrer*. Para além desse ponto, há as mudanças de dinâmica e agógica, todas sinalizadas na partitura, e que não podem ser colocadas “em segundo plano”, aspectos que por vezes “passam batido” em performances de árias antigas.

O piano tem dois elementos principais para esta quadrinha, são eles: o contraponto tocado pela mão direita, e as semicolcheias para a mão esquerda, que estabelecem um acento métrico a cada grupo de quatro semicolcheias, marcando a semínima. A mão esquerda é a principal guia para o cantor: toda vez que a cruz que aumenta em um quarto a duração da nota aparece (sempre aumentando a duração de uma semínima, ou seja, a nota “dura” uma semínima mais uma semicolcheia, ou

cinco semicolcheias) o agrupamento de quatro semicolcheias para a mão esquerda se torna três semicolcheias mais uma colcheia, totalizando cinco semicolcheias, em igualdade com a proporção métrica e os acentos da linha de canto, permitindo uma sincronia entre o barítono e o pianista. Assim, o cantor precisa estar bastante conectado com a subdivisão da mão esquerda do piano, que faz, também, um contraponto entre barítono e o baixo da harmonia (visto que há sustentação da primeira nota do agrupamento de semicolcheias da parte do piano, configurando uma melodia).

Imagem 16 - Parte da quadrinha *Quando eu morrer*, de Marcos Mesquita.

IMAGEM 16. Segundo sistema da quadrinha *Quando eu morrer*. Nesses dois “compassos” identifica-se o uso das cruces de aumento em um quarto do valor de uma nota, os contrapontos da parte aguda do piano e a sustentação da melodia grave.

Essa quadrinha é bastante curta e não apresenta contrastes estruturais como as outras. Apesar de certa “flutuação” e “liberdade” da palavra pela abolição do compasso e pela adoção do símbolo de aumento em um quarto do valor da nota, a parte do piano tem um acento métrico muito bem estabelecido para a mão esquerda, em contraponto com o *legato* da parte vocal.

5.5 Encontrei Melim-Meloso

A última peça das quadrinhas é *Encontrei Melim-Meloso*. Esta é a mais longa, principalmente por ter um texto mais longo. Conforme observamos nas outras

quadrinhas, Marcos Mesquita respeita os versos originais de forma a não realizar repetições ou alterações que não estejam previstas - com exceção do final de *Quando eu morrer*, que tem uma alteração mínima de repetição das palavras “na beira”. Esse respeito é quebrado, ou pelo menos não é tão rígido, em *Encontrei Melim-Meloso*. O compositor prioriza muito a maneira como a história de Melim-Meloso é contada e utiliza de recursos retóricos para tal, conforme veremos mais adiante.

O texto dessa quadra está localizado no capítulo “Melim-Meloso (sua apresentação)”, no qual o autor de *Tutaméia* intercala trechos do poema com partes em prosa onde um narrador conta a história de Melim-Meloso.

Conforme Tavares pontua:

Em “Melim-Meloso”, por exemplo, o personagem de quem o narrador fala é como uma figura de cantigas populares que consegue vantagens em todos aspectos de sua vida, inclusive nas contrariedades. Nesse caso, em outra estória dentro de uma estória, a voz do narrador se mistura a outra para anunciar: “*Diz assim: Melim-Meloso,/ não repete o seu dizer./ Perguntei: – coisa com coisa,/ não quis nada responder*” (p. 606). Esse anúncio parece indicar a intenção do autor de *Tutaméia*, desde que pensou na escrita deste livro. No entanto, é também como este personagem que diz: “*Sou homem de todas as palavras! Mas gostava de guardar segredos; e aproveitava qualquer silêncio*”. (TAVARES, 2015, p.92, grifo da autora).

Pode-se deduzir que trata-se da figura do malandro, como evidenciado pelo narrador dessa estória em *Tutaméia*:

Nos tempos que não sei, pode ser até que ele venha ainda a existir. Das Cantigas de Serão, de João Barandão, tão apócrifas, surge, com efeito, uma vez:

[..]

Conto-me, muito, quando não seja, a simpática história de Melim-Meloso, filho das serras, intransitivo, deslizado, evadido do azar. Daria diversidade de estória a primeira-mão de suas governanças; e aventura.

[..]

Sombra de verdade, apenas. Ele trabalhava, em termos. E, o que sobre isso afirma, tira-se no bíblico e raia no evangélico: — Trabalho não é vergonha, é só uma maldição... Bismarques, o vendeirão, quis impingir-lhe chapéu antiquíssimo, fora-de-moda, que ninguém comprava. Melim-Meloso renegou dele, só sorrindo; se o regateou, foi com supras de amabilidades. Bismarques veio baixando o preço, até a um quase-nada. Melim-Meloso fechou a compra, botou na cabeça o chapéu — dando-lhe um arranjo — e o objeto se transformou, uma beleza, no se ver. Despeitificado, o Bismarques então abusou de tornar a agravar o preço. Melim-Meloso o refutou, delicado. Por fim, para não desgostar o outro, falou: concorde. Pagou, com uma nota nova, se disse ainda agradecido. Mas, em célere seguida, riu, às claras risadas. O Bismarques, enfiado, remirou a nota: meditou que ela podia ser falsa. Mas já tinha assumido. Com o que, Melim-Meloso logo propôs a

humildade de aceitar de volta a nota, desde que com um rebate: que orçava, por acaso, justo no tanto aumentado depois no preço do chapéu. Bismarques se coçou e aprovou. Mas, como o ar de lá se tinha amornado, meio sem-ensejo, Melim-Meloso fez que lembrou, só suave, o talvez: que um copázio de vinho, pelo seguro, era o que tudo bem espairecia. O Bismarques serviu o vinho. Somente no encerrar, foi que viu que o convidador se dava de ser ele mesmo, para a salda das custas. Restou desenxavido; não mal-alegrado de todo. Melim-Meloso ganhara, às vazas, aquele chapéu de príncipe. (ROSA, 2009, p. 190-191, grifo do autor).

Mesquita separa os trechos em verso, que estão espalhados pelo capítulo e que seriam, supostamente, da autoria da figura de João Barandão, que é mencionado múltiplas vezes (inclusive em “Barra da Vaca”, na hipógrafe, que é o capítulo cuja epígrafe é a letra de *Quando eu morrer*). Essa conexão evidencia o porquê de essas peças serem executadas sempre uma seguida da outra conforme apontado na bula.

Mesquita realiza determinadas repetições, inflexões e indica instruções para palavras-chave do texto de maneira a deixá-las enfáticas, a contribuir com o significado. Exemplos são a repetição da palavra “sim” com acento e *staccato* no verso: “ouve “não”, sabe que é “sim””; a instrução de *quasi cinico* ao final, em “Melim-Meloso, ao vosso dispor...”.

Essa quadrinha é a de maior nível de dificuldade de todo o ciclo. É a que emprega a maior quantidade de técnicas diferentes, dentre elas: *morphing*, *sprechgesang*, narração rítmizada, narração livre e narração com alturas definidas. Todas as indicações da bula da partitura aparecem nessa quadrinha para a voz. Há momentos em que o barítono realiza partes sem acompanhamento do piano e precisa manter a afinação. Para esta quadrinha vale a pena esmiuçá-la página por página. Na minha opinião, é ideal que esta peça fique para o final do ciclo, pois é o ápice da complexidade técnica e musical que o intérprete deve enfrentar além de apresentar um final bem-humorado.

Na primeira página, nos deparamos com andamento $J=69$, que é uma velocidade moderada. o compasso, $2/4$, é mantido por um bom tempo. Inicia-se com uma introdução, ao piano, de 5 compassos, onde o barítono inaugura a parte A ao cantar em *sprechgesang* no *levare* para o compasso 6. Aqui o piano abre uma textura à quatro vozes, que soam em notas alongadas por bastante tempo e mantém essa base

harmônica que não tem muitas interjeições e nem muita velocidade para a parte A, quando a voz de barítono começa a soar o *sprechgesang* do texto “Encontrei Melim-Meloso/fazendo ideia dos bois:/o que ele imagina em antes/vira a certeza depois” e, em outra estrofe “Melim-Meloso/amontado no seu baio:”. Assim, chegamos à segunda página, numa textura que o piano propõe que inicia subitamente com um ataque em uma voz, expande gradualmente em quatro vozes, e volta a diluir-se e diminuir de dinâmica até retornar para uma única voz enquanto o barítono, em seu próprio contexto, muda para a narração ritmada, no compasso 12, no último verso da primeira estrofe poética. E então, aparecem indicações para o barítono: *quasi trafelato e mesto* (quase sem fôlego e triste, tradução livre).

A textura inicial apresentada pelo piano é retomada gradualmente, e, no compasso 19, o barítono inicia o canto de maneira “tradicional”. Por maneira tradicional quero dizer que há alturas, durações, fonemas e dinâmicas escritas da maneira como se espera de qualquer partitura, sem ter de recorrer à bula. Aqui o barítono canta a ideia musical que tem a nota de maior duração do ciclo inteiro, na palavra “trabalho”, no verso “só não gosta de trabalho”. Esse é um exemplo daquilo que foi descrito acima como um foco enfático sobre a palavra: o personagem Melim-Meloso, como descreve o texto, detesta ter de trabalhar (pelo menos no sentido corriqueiro da palavra “trabalho”). Sendo assim, o compositor reservou essa palavra para colocar uma das notas de mais longa duração de *Quadrinhas de Nonada* que pode ser interpretada como um trabalho tedioso, que leva tempo, que é desagradável, inerte, inane (na ótica de Melim-Meloso). Ao final, da sílaba “-ba”, há uma marcação de respiração, seguida de uma colcheia em *staccato* e com acento na sílaba “-lho”, que gera um certo efeito de ironia cômica.

Imagem 17 - Trecho da quadrinha *Encontrei Melim-Meloso*, de Marcos Mesquita.

Compassos 17-25 da quadra *Encontrei Melim-Meloso*. Pretende-se mostrar com a imagem, principalmente, a nota de longa duração que atravessa os compassos 20 ao 23. Destaca-se, também, a abertura textural a 4 vozes.

Na terceira página, temos o primeiro “interlúdio” vocal solo. Há uma breve alteração para 3/4, que dura um compasso, retorno da diretiva de *quasi trafelato*, uma alteração de andamento de curta duração (apenas por um [outro] compasso), uso de narração rítmizada até a parte B, no último sistema da página, compasso 37, onde a textura do acompanhamento é muito diferente do que se apresentou até então.

Ataques *forti* de acordes na região aguda do piano, com sustentação ampla e contrastados por uma melodia em *piano* tocada pela mão esquerda do pianista na região médio-grave do instrumento, contrariada por uma abundância de diversidades técnicas para o cantor, que canta com uma técnica diferente em cada compasso, passando por *glissandi* em *sprechgesang*, narração rítmizada, narração com alturas definidas e durações indefinidas até retornar ao canto “tradicional” na virada de página.

Imagem 18 - Trecho da obra *Encontrei Melim-Meloso*, de Marcos Mesquita.

Último sistema da terceira página da peça *Encontrei Melim-Meloso*, compassos 37-40.

Ressalta-se a melodia na mão esquerda do piano junto com ataques sustentados de acordes na parte aguda do instrumento.

No compasso 51 inicia-se uma série de alterações de fórmulas de compasso (3/4, 4/4, 7/8 e 2/4), com um movimento melódico ascendente até chegar na nota mais aguda da obra, um Fa#3, em *fortissimo*. Nessa parte, o eu-lírico está incomodado com Melim-Meloso conforme apresentam as estrofes:

Melim-Meloso

amontado no murzelo:

uma nôiva em Santa-Rita,

outra nôiva no Curvelo.

Melim-Meloso

amontado no alazão:

— Veio ver minha senhora,

disto é que eu não gosto, não.

A parte recém mencionada corresponde aos dois últimos versos, com o ápice melódico em “disto é”, conforme consta na imagem.

Imagem 19 - Compassos 49-52 da obra *Encontrei Melim -Meloso*.

Compassos 49-52 da obra *Encontrei Melim-Meloso*. Ao final do último compasso é possível identificar a nota mais aguda da obra, um Fa#3, nas palavras “disto é”.

Após isto chegamos no segundo interlúdio vocal solo, na página cinco, com as mesmas características do primeiro interlúdio. Chega-se na parte C, que traz as ideias acordicas da parte B, mas sem sustentação, e com figurações em colcheias ascendentes em *staccato* para a tessitura médio-grave do piano. O barítono alterna entre *sprechgesang* e canto “tradicional”. No compasso 71 começa a frase que leva a mais uma nota de longa duração onde é empregada a técnica de *morphing* (transicionar de uma vogal a outra durante a fonação de uma nota), com retorno da sonoridade do piano da introdução (e da parte A). Essa sonoridade se encerra da mesma maneira que das outras vezes, até o interlúdio três, que é quase inteiro em narração com alturas definidas e ritmos indefinidos.

Por fim, há a parte D, com um retorno às ideias iniciais da quadrinha, com algumas alterações. A voz passa gradualmente do canto “tradicional” para a narração livre, passando, respectivamente, por *sprechgesang* e narração rítmizada. A peça tem seu desfecho com “Melim-Meloso, ao vosso dispor...” em *quasi cinico*, altamente representativo de um ar de “cantor-ator” que incorpora o personagem Melim-Meloso que é sucedido pela finalização do piano em uma coda que retoma a introdução.

6. Considerações finais

Neste trabalho foi realizada a análise de uma única obra. De certo que uma obra não é capaz de cobrir a multiplicidade vocal da produção musical recente. Deve-se lembrar do contexto que a música analisada está inserida: foi composta há mais de quinze anos, por um compositor que atualmente é professor de uma universidade pública brasileira em um curso de música. A peça foi analisada por um aluno de graduação em música, discente do curso de composição que tem uma bagagem musical específica. Não tenho a ambição de promulgar aquilo que deve ou não ser feito pelos colegas cantores ao se depararem com peças como a que escolhi neste trabalho, mas espero que meu trajeto investigativo e memorial-descritivo seja de valia para aqueles que anseiam por interpretar esse tipo de repertório, e que os encorajem na busca e no desvendar desse universo musical.

No mais, o fim desta pesquisa se fecha parcialmente. Considero que procurei cumprir com o propósito de escrever um trabalho que englobasse diversos aspectos que pondero como essenciais ao aprendizado no curso de composição. Porém, embora também me dedique à prática da performance musical, não foi possível incluir neste trabalho a performance da peça estudada, o que, na minha opinião, permitiria uma compreensão ainda mais clara das questões que tratei no texto. Apesar disso, não deixou-se de realizar uma interpretação da obra. A técnica e a preparação culminam na interpretação do repertório, e a análise é uma interpretação (apesar de não corresponder a uma performance) e faz parte do fazer musical.

Através da comparação do material musical presente nessa música com obras mais tradicionais, percebe-se que muitas das características musicais e técnicas são ainda tradicionais ou próximas do tradicional. A valorização de outras combinações de notas, de outros gestos, de outras maneiras de se compor e juntar sons, é, mesmo assim, de forte relação com o convencional. O estudo desse repertório, por conta dessas raízes que partem do convencional e que permitem a escuta para diferentes maneiras de se entender música, proporciona um percurso interessante de

aprendizagem para estudantes de composição e de performance.

Esta pesquisa - *A Voz de Barítono na Contemporaneidade: técnica, preparação e repertório* - permite ainda a exploração de diversos assuntos com relação ao desenvolvimento técnico do cantor, à preparação em termos de aquecimento vocal, exercícios para a voz, percepção, escolha de repertório e outras questões que venham a aflorar a partir das peças contemporâneas. Poderia-se realizar análises de obras outras com respaldo maior na performance, montagem de um recital, elaboração de exercícios vocais que tenham como finalidade a realização dessas obras, pesquisas de divulgação artística, composição de obras a partir da análise de composições para voz, entre outros tantos temas.

Para que possamos efetivamente cultivar o repertório tratado neste trabalho, essa e muitas outras peças devem ser ouvidas, analisadas, cantadas e gravadas. Quanto maior a difusão do repertório, maiores as chances de se despertar o interesse de estudantes, compositores e intérpretes. Com estas palavras, despeço-me e agradeço a paciência e o interesse pela leitura.

Referências

- BARBIERI, M. J. P. **A palavra em grande sertão**: veredas. São Paulo: I SIMELP (Simpósio Mundial de Estudos da Língua Portuguesa), 2008. Artigo. Disponível em: <https://simelp.fflch.usp.br/sites/simelp.fflch.usp.br/files/inline-files/S3203.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2021.
- BOULANGER, L. **Soleils de Septembre**. Para piano e Coro SATB. 7 páginas. Paris: Éditions Durand, 2001. 1 Partitura.
- CEZAR, A. C. **“TUTAMÉIA”**: derradeira obra de João Guimarães Rosa. S. l.: Trama, 2000. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/920>. Acesso em: 15 jul. 2021.
- CUSTÓDIO, A. A. F. **“Grande Sertão: Veredas”**: percepções e descrições das paisagens do sertão roseano. Goiás: Espaço em Revista, 2017. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/espaco/article/view/41302>>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- STEANE, J. B. Fach. **Grove Music Online**. Oxford University Press, 2002. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000003863>. Acesso em: 06 mai. 2021.
- FRIEDMANN, M. L. **Ear training for twentieth-century music**. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Minidicionário houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- IVES, C. **114 Songs**. Para piano e voz. 226 páginas. s.l.: s.e., 1924.
- MABRY, S. **Exploring twentieth-century vocal music**: a practical guide to innovations in performance and repertoire. New York: Oxford University Press, 2002.
- MESQUITA, M. J. C. **Quadrinhas de Nonada**. Para barítono e piano. 27 páginas. S.l.: Manuscrito, 2004.
- MIGUEL, F. Ais: três momentos de uma performance. **Performance musical em perspectiva**, São Paulo, p. 193-214. 2019.
- OLIVEIRA, L. L. de. **Música para voz não acompanhada na segunda metade do século XX**. 2018. Dissertação (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- PICCHI, A. G. **Canção de câmera brasileira**: teoria, análise e realização. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.
- ROSA, J. G. **Grande sertão**: veredas. s.l.: Editora Nova Aguilar, 1994.
- ROSA, J. G. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- SAINT-SAËNS, C. **Oratório de Noël**. Para orquestra de cordas, coro SATB, órgão e solistas. Paris: A. Durand & Fils, ca. 1891. 1 partitura.

SCHIRMER, G. **Twenty-Four Italian Songs and Arias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries for medium low voice**. New York: G. SCHIRMER, 1948.

ARAÚJO, B. S. **Cuidado!**. Para voz e piano. 2 páginas. São Paulo: Felipe Panelli, 2019. 1 partitura.

UVIETTA, M. Work Introduction. **Stanze**. s.d. Disponível em:

<https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/stanze-6725>. Acesso em 15 jul. 2021.

VELHO, H. A. S. **O curso de canto da UNESP: o impacto do ensino superior no discurso dos seus egressos**. 2019. Dissertação (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2019.

Bibliografia Consultada

- ADAMENKO, V. **Neo-mythologism in music**: from Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb. Hillsdale: Pendragon Press, 2007.
- BUENO, M. A. S. **Schnittke**: música para todos os tempos. São Paulo: Algor, 2007.
- FRISELL, A. **The baritone voice**: A personal guide to acquiring a superior singing technique. Boston: Branden Publishing Company, 2007.
- KIMBALL, C. **Song**: A guide to art song style and music. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006.
- KIMBALL, C. **Art song**: linking poetry and music. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2013.
- KLICKSTEIN, G. **The musician's way**: A guide to practice, performance, and wellness. USA: Oxford University Press, 2009.
- MENEZES, F. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.
- MENEZES, F (org.). **Música eletroacústica**: história e estéticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- SCHOENBERG, A. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

Anexo

I. Playlists

A. Peças sugeridas por Sharon Mabry no livro *Exploring Twentieth-Century Vocal Music*:

1. Mixco - Miriam Gideon:
<https://www.youtube.com/watch?v=RDrBn0IVaSM>
2. Forever and Sunsmell - John Cage:
<https://www.youtube.com/watch?v=uHl3W4zONPE>
3. Despite and Still - Samuel Barber:
<https://www.youtube.com/watch?v=uDOxxsbRihA>
4. Blue Mountain Ballads - Paul Bowles:
<https://open.spotify.com/track/3aOAEgnmmy5SNrWPltWLLw?si=b7801e1fa0e84699>
5. War Scenes - Ned Rorem:
https://open.spotify.com/album/6NOj72BPuHTn59iOnRdxPj?si=Y1KKteINQ_ChNIYU0vHFJg
6. He Tipped the Waiter - William Bolcom:
<https://www.youtube.com/watch?v=qyvCY-27tHE>
7. A Song of Black Max - William Bolcom:
<https://www.youtube.com/watch?v=BCOeu04FNpA>

B. Sugestões de Mabry no artigo *Developing the Performer's Personality with Contemporary English Repertoire for Baritone*. 1997 Sep/Oct (volume: 54 issue: 1 start page: 49).

1. To develop tonal memory and independence:
 - a) Solitary Hotel (Despite and Still) (1969) - Samuel Barber, MODERATELY DIFFICULT:
<https://open.spotify.com/track/1IiZ9vLn6RQ4bqG5b3XH4O?si=3fcbdf1a77e145f4>
 - b) The Midnight Meditation (1951) - David Diamond, VERY DIFFICULT: não foram encontradas gravações.
 - c) "At dressing in the morning" (hymns for the amusement of children) (1972) - Conrad Susa. MODERATELY DIFFICULT:
<https://open.spotify.com/track/6zZa0I9FA1VLTBA3JPpzWA?si=3688dcbc0be74794>
2. To develop humor and elicit audience response:

- a) There Once Was (1989) - Neil McKay, MODERATELY EASY: não foram encontradas gravações.
 - b) The Circus Band, Memories e The Side Show - C. Ives (114 songs). MODERATELY EASY:
 - <https://open.spotify.com/track/1GN4ceHvbNo3oy6YZjdYUy?si=40bdf1939a2241d8>
 - <https://open.spotify.com/track/1UI4opuggD7NSgw4aYMXIN?si=f07651db881c4d15>
 - <https://open.spotify.com/track/581Hq6OFio2b69qiQdUgBu?si=3d93f74cb73f46ec>
 - c) Agnes (1977) - Thomas Pasatieri, MODERATELY EASY: não foram encontradas gravações.
3. To develop serious dramatic import (ciclos):
- a) We Happy Few (1969) - Richard Cumming, MODERATELY DIFFICULT TO DIFFICULT:
 - <https://open.spotify.com/album/7zCZb2u3OK0YpmIZrRElFZ?si=z8-OYmgqRDyJE8N0FA18tg> (Album que contém o ciclo *We Happy Few*).
 - b) War Scenes(1969) - Ned Rorem, DIFFICULT:
 - <https://open.spotify.com/album/6NOj72BPuHTn59iOnRdxPj?si=6Th3RW9TlSJGV3LB-JgHO>
 - c) In the Storm (1989) - Elizabeth Walton Vercoe (sem indicação de dificuldade): não foram encontradas gravações.

C. Peças por compositor, elencadas pelo autor, em ordem alfabética (sobrenome):

1. APERGHIS, George (1945-)
 - a) *14 Jactations* (2001), para barítono. Gravações (excertos):
 - <https://www.youtube.com/watch?v=11fYTXz3asI> e
 - https://youtu.be/yiD9Gq_RMGE
 - b) *Die Hamletmaschine* (1999-2000), para coro, orquestra, soprano solo, dois barítonos solo, alto solo e percussão solo. Gravação:
 - https://www.youtube.com/watch?v=mezb7PM_OAA
2. BABBITT, Milton (1916-2011)

- a) *Two Sonnets* (1955), para barítono, clarinete, viola e violoncello. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=m7yIP2ogO9o>
3. BADINGS, Henk (1907-1987)
- a) *Armageddon* (1968), para soprano solo, orquestra de sopros e fita magnética. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=RoRLJ6PxbZQ>
- b) *Liederen van den dood* (1946), ciclo de canções. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=rBE9ffd6g8I>
- c) *Dialogues for man and machine* (1958), para voz e eletrônica. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=qlC12vlr7dU>
4. BERIO, Luciano (1925-2003)
- a) *A-ronne* (1975), para 8 vozes (2S, 2A, 2T, 2B). Gravação:
<https://open.spotify.com/album/2Ac2boWzbxIPO3cXlfAGfT?si=eLYaduhzR7C6OI7VRI5ZeA> (Album que contém *A-ronne* e *Cries of London*).
- b) *Circles* (1960), para voz feminina, harpa e dois percussionistas. Gravação: https://youtu.be/UBHohect_-4
- c) *Cries of London* (1974, rev. 1976), para sexteto vocal (1974) e octeto vocal (1976). Gravação:
<https://open.spotify.com/album/2Ac2boWzbxIPO3cXlfAGfT?si=eLYaduhzR7C6OI7VRI5ZeA> (Album que contém *A-ronne* e *Cries of London*).
- d) *Sequenza III* (1966), para voz feminina. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=W9WXthbRCMo>
- e) *Stanze* (2003), para barítono, coral e orquestra. Gravação:
https://www.youtube.com/watch?v=s_QwnVVzawc
- f) *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), para fita magnética. Gravação:
<https://open.spotify.com/track/2Wy4juwOFFF98JOTisXcsW?si=5575185f814a41f3>
- g) *Visage* (1961), para fita magnética. Gravação:
<https://open.spotify.com/track/73N3pXjyY5i688OqKPFkC>

[c?si=13354d5408694182](https://open.spotify.com/track/0dP0R4pdGShwk4HfU3Q8Ha?si=d274907d7818479c)

5. BIRTWISTLE, Harrison (1934-)
 - a) *Epilogue, "Full fathom five"*, for baritone, horn, 4 trombones and 6 tam-tams (1972)
 - b) *The Ring Dance of the Nazarene* (2003) para barítono, tombak, coro e ensemble. Gravação: <https://open.spotify.com/track/0dP0R4pdGShwk4HfU3Q8Ha?si=d274907d7818479c>
 - c) *3 Brendel Settings* (2004), para barítono e orquestra (2000–04). Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=7PQ42rSv87w>
 - d) *The Mouse Felt...* (2005), para barítono e piano (2005). Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=t46NVHCPBDE>
 - e) *Bogenstrich* (2009), para barítono, violoncelo e piano. Gravação: <https://open.spotify.com/album/0hUQn8Hw9GuGBkh0Tbd5po?si=8IVSP-7fQRyeZi4HlcLAmg>
 - f) *Gawain* (1991) - personagens A Fool, Gawain, Bertilak (opera). Gravação: <https://open.spotify.com/album/1yBly2JsnvwQtvshcPo7yp?si=2WRFeoayQCS02LxgibtCkFQ>
6. BLITZSTEIN, Marc (1905-1964)
 - a) *Airborne Symphony* (1946), para orquestra, narrador, tenor solo, barítono solo e coro masculino. Gravação: https://www.youtube.com/watch?v=rEGmcOBbFk&list=OLAK5uy_nO0UmZz1Br8uHgPdko4Tc5JY5bwZhzIsc
7. BOND, Victoria (1945-)
 - a) *Art and Science* (2001), canção. Gravação: https://soundcloud.com/welltone/art-and-science?utm_source=clipboard&utm_campaign=wtshare&utm_medium=widget&utm_content=https%253A%252F%252Fsoundcloud.com%252Fwelltone%252Fart-and-science
 - b) *Your Voice is Gone* (2011), para coro SATB. Gravação: https://soundcloud.com/victoria-bond-6/your-voice-is-gone?utm_source=clipboard&utm_campaign=wtshare&utm_medium=widget&utm_content=https%253A%252F%252Fsoundcloud.com%252Fvictoria-bond-6%252Fyour-voice-is-gone
8. BOULEZ, Pierre (1925-2016)

- a) *Le Visage Nuptial* (1946-1947, rev. 1989), para soprano, mezzo-soprano, coral feminino e orquestra. Gravação: <https://open.spotify.com/album/3NJK6jx9i8veUR4koAGDZT?si=mOxFeoQPSSWqIkgBeUcc3g> (contém gravações de múltiplas obras de Boulez).
- b) *Le soleil des eaux* (1948, rev. 1965), para soprano, coro e orquestra. Gravação: <https://open.spotify.com/album/3NJK6jx9i8veUR4koAGDZT?si=mOxFeoQPSSWqIkgBeUcc3g> (contém gravações de múltiplas obras de Boulez).
- c) *Cummings ist der Dichter* (1970, rev. 1986), para coro e orquestra. Gravação: <https://open.spotify.com/track/3DMsnZ28pCr1VWr35OFHHa?si=0d86b568fa274628>
9. BRITTEN, Benjamin (1913 -1976)
- a) *Cantata Misericordium* (1963), para coro, orquestra, tenor solo e barítono solo. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=pFC-OWwlucc>
- b) *Songs and Proverbs of William Blake* (1965), para barítono e piano. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=zt4VxihdCBg>
- c) *Sacred and Profane* (1974-1975), para coro. Gravação: <https://open.spotify.com/album/5KQ3Ur8upPDvQK95hHfGMn?si=uXxxt3eORFKeHP-JKBfnlw>
10. BUSSOTTI, Sylvano (1931-2021)
- a) *The Rara Requiem* (1969), para ensemble vocal, coro, guitarra, violoncelo e orquestra. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=YT75v7ftIns>
11. CAGE, John (1912-1992)
- a) *Aria* (1958), para voz não acompanhada. Gravação: https://www.youtube.com/watch?v=DuD9_yX3dAI
- b) *Four Solos for Voice* (1993-1994), para vozes (SATB) e versões solo. Gravações: <https://open.spotify.com/album/5K1gliODfwP2v4RgHvbUPL?si=VYu6bV45SW-JxwazJui4zg>
- c) *Hymns and Variations* (1979), para grupo vocal. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=ep3O9bruALI>
12. CARTER, Elliott (1908-2012)

- a) *The American Sublime* (2011), para barítono e ensemble.
Gravação:
<https://open.spotify.com/track/5hgXszv54882ptgSXLvluO?si=7cce9ea9f29a4db1>
- b) *Voyage* (1943, rev. 1979), para voz média e orquestra.
Gravação:
<https://open.spotify.com/track/75Jn2YB4iaYjo1MkWNtz1N?si=2569b2da921c49d7>
13. COPLAND, Aaron (1900-1990)
- a) *Twelve Poems of Emily Dickinson* (1950), para voz e piano.
Gravação:
https://open.spotify.com/album/1wT4UNebPrTKAZPoNA mCRH?si=iy6WBbaGS_KKdMVS5S7C-w
- b) *Dirge in the Woods* (1954), para voz e piano. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=S56cA5gy6uw>
14. COWELL, Henry (1897-1965)
- a) Diversas canções que datam de 1914 até 1964, para voz e piano. Gravação:
<https://open.spotify.com/album/45ijdW9odMryO21T3Y0Av3?si=1gPj-ElhQCmmN4rfDoBn8w>
15. CRUMB, George (1929-)
- a) *Star-Child* (1977), para orquestra, soprano, coro infantil e coral masculino. Gravação:
<https://open.spotify.com/album/10NRWPgduGhEIyZSdNDRtt?si=dVU49-OIT7uO7Yfr5nNajO>
16. DALLAPICCOLA, Luigi (1904-1975)
- a) *Canti di prigionia* (1938), para coro e orquestra. Gravação:
<https://open.spotify.com/album/1Lb0C28CZyZxLFM1CgW izes?si=FZ1SM5NFSouu86z8DAys8A>
- b) *Canti di liberazione* (1955), para coro e orquestra.
Gravação:
<https://open.spotify.com/album/1Lb0C28CZyZxLFM1CgW izes?si=FZ1SM5NFSouu86z8DAys8A>
17. ECKARDT, Jason (1971-)
- a) *The Distance (This)* (2008), para soprano e ensemble.
Gravação:
<https://open.spotify.com/album/252oOgmePRewxYITsmbRJJ?si=djAfoYIbSJOwagonaGhHdQ> (Album com outras peças de Eckardt).

- b) *Tongues* (2001), para soprano e ensemble. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=dMoPGI7OZCE>
18. FELDMAN, Morton (1926-1987)
- a) *Christian Wolff in Cambridge* (1963), para coro. Gravação:
<https://open.spotify.com/track/5kbDoDc8eVUjpAYOetgvVp?si=74d2887a163343b4>
- b)
19. FERNEYHOUGH, Brian (1943-)
- a) *Missa Brevis* (1969), para 3 coros (12 vozes). Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=h4A9lqWZyvg>
- b) *Two Marian Motets* (1966, rev. 2002). Gravação:
https://www.youtube.com/watch?v=h_a1OGwFSZU (I/II)
<https://www.youtube.com/watch?v=NW2bQF2jihM> (II/II)
20. GRISEY, Gerard (1946-1998)
- a) *Quatre chants pour franchir le seuil* (1998), para soprano e ensemble. Gravação:
https://www.youtube.com/watch?v=06MnaNz_CgQ
- b) *Les Chants de l'Amour* (1984), para coro e fita magnética. Gravação:
https://open.spotify.com/album/033K1sR2sBO8NtlAwwsiKjv?si=IXvw6ucWSjaO2Up-qKt_pA
21. HARVEY, Jonathan (1939-2012)
- a) *The Angels* (1994), para coro. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=BwXCOX-vHow>
- b) *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980), para fita magnética. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=0T-H-fVIHE0>
22. IVES, Charles (1874-1954)
- a) *114 Songs* (1922), canções para voz e piano. Inúmeras gravações de diferentes canções podem ser facilmente localizadas na internet.
23. IVEY, Jean Eichelberger (1923-2010)
- a) *Terminus* (1973), para mezzo-soprano e fita magnética. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=M9ojKmNlueI>
- b) *Three Songs of Night* (1973), para soprano, ensemble e fita magnética. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=FXlw938ygGE>
24. JARDIM, Antônio. (1953-)

- a) *Cemitério de Bolso* (1988), para voz não acompanhada.
Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=6pDT9yP6EG0>
25. KAGEL, Mauricio (1931-2008)
- a) *Anagrama* (1958), para soprano, alto, barítono, baixo, coro e ensemble. Gravação:
https://www.youtube.com/watch?v=rHdoiw8K2Sg&list=OLAK5uy_msgDNkIbAL75Owh-BwZUmYNKXhab_18Ag
(playlist com todos os movimentos).
- b) *Rrrrrr...* (1983), para vários instrumentos e vozes.
Gravação:
<https://open.spotify.com/album/1cG2Lcn6RbLJSOCCxU3Poe?si=n6uwqdTASPicWrVG8QIP5A> (Album com *Anagrama*, *Rrrrrr...* e *Mitternachtsstück*).
- c) *Mitternachtsstück* (1981), para vozes e instrumentos.
Gravação:
<https://open.spotify.com/album/1cG2Lcn6RbLJSOCCxU3Poe?si=n6uwqdTASPicWrVG8QIP5A> (Album com *Anagrama*, *Rrrrrr...* e *Mitternachtsstück*).
26. KOELLREUTTER, Hans-Joachim
- a) *Mensagem* (1948), para coro SATB. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=hG3XxhRjzoc>
27. LARSEN, Libby (1950-)
- a) *Cowboy Songs* (1979), ciclo de canções. Gravações:
- (1) <https://www.youtube.com/watch?v=VTtE0qA0aC4>
 - (2) https://www.youtube.com/watch?v=fHBi8WE_EWg
 - (3) <https://www.youtube.com/watch?v=QkY3JySOwmQ>
28. LEFANU, Nicola (1947-)
- a) *Triptych* (2020), para barítono e orquestra de câmara.
Gravação: <https://youtu.be/whnCp-JrWps?t=1477>
- b) *The Swan* (2017), para barítono e piano. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=8VhdItdOLcQ>
29. LIGETI, György (1923-2006)
- a) *Magyar Etüdüök* (1983), para 16 vozes. Gravação:
https://open.spotify.com/album/2NXucBMxtK6eYpaheu5Xi7?si=5A18cElwO3iAUAInE_VLdw (Contém outras obras do compositor)

- b) *Nonsense Madrigals* (1993), para vozes masculinas.
Gravação:
https://www.youtube.com/watch?v=kuY4PrC-89Y&list=P_LceoaL-T_gI75owgEC5f7jcmOsufjh-tI
- c) *Aventures* (1962), para soprano, contralto, barítono e ensemble. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=NdOse2lVh2k>
30. LUNSQUI, Alexandre (1969-)
- a) *Gutural I, II & III* (2009-2011), para voz, trompete, clarone e trombone. Gravação:
https://www.youtube.com/watch?v=ZNv7By_ZE1Y
- b) *Andarin* (2013), para soprano, clarinete, sax, acordeon, piano, percussão e baixo elétrico. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=56N1N9KOno>
- c) *Solis* (2019), para soprano e trompete. Gravação:
https://www.youtube.com/watch?v=uhHy_qB8HF4
- d) *Mutuus* (2001), para voz, clarinete, trompete, piano, percussão, violino e violoncelo. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=BvKL4tWIZE0>
31. MENEZES, Flo (1962-)
- a) *Ritos de Perpassagem* (2019), ópera para 7 cantores solistas, coro, percussão, orquestra e eletrônica em tempo real. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=sR41-mcnup8>
- b) *Retrato Falado das Paixões* (2008), para coro e eletrônica.
Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=ShOfS4mE2Pg>
32. MESQUITA, Marcos (1959-)
- a) *Quatro Estrofes* (1999), para coro. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=XhLSYo7IIGk>
33. MESSIAEN, Olivier (1908-1992)
- a) *Cinq Rechants* (1948), para 12 cantores (3 sopranos, 3 altos, 3 tenores e 3 baixos). Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=vXkOZPMYb6I>
- b) *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1969), para coro, orquestra e solistas. Gravação:
https://www.youtube.com/watch?v=a63loXj_XP4
- c) *Saint-François d'Assise* (1983), opera. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=2MmFShRL9ls>

34. NONO, Luigi (1924-1990)
- a) *La Fabbrica Illuminata* (1964), para voz feminina e fita magnética. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=yzcAzCEtAbs>
35. OLIVEROS, Pauline (1932-2016)
- a) *Sound Patterns and Tropes* (2001), para coro e percussão. Gravação:
<https://open.spotify.com/track/4A7U5MG1gtnEciBG9MxNP5?si=86efe9b340d644cd>
 - b) *Heart of Tones* (2008), versão para instrumentos e vozes. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=H0rtgp8kn08>
36. PENDERECKI, Krzysztof (1933-2020)
- a) *St. Luke Passion* (1965), para três coros, orquestra, barítono solo, baixo solo, soprano solo, narrador e coro infantil. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=0G41KmDsN5s>
 - b) *Sinfonia N° 7* (1996), para dois sopranos, alto, tenor, baixo, narrador, coro e orquestra. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=0uW2PKcrt0>
 - c) *O Gloriosa Virginum* (2009), para coro. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=Dmk7bcbRWyc>
37. PESSON, Gerard (1958-)
- a) *Poèmes de Sandro Penna* (1991-1992), para barítono, clarinete baixo, trompa, violino e violoncelo. Gravação:
<https://open.spotify.com/album/0gqZ3cu5ntZIT4IRJGez5f?si=l-N20dbVTqKWTaKMjFMuSg>
38. POUSSEUR, Henri (1929-2009)
- a) *Trois Chants Sacrés* (1951), para soprano e trio de cordas. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=dv2duMMFzMA>
 - b) *Mnémosyne* (1968), para uma voz. Gravação:
https://www.youtube.com/watch?v=YBIy2_PgOkU
(gravação contém *Mnémosyne II*).
39. PRADO, Almeida (1943-2010)
- a) *Oráculo* (1974), para coro. Gravação:
<https://open.spotify.com/track/0xFjYhAC7nA5YpIBU1jiZZ?si=cebaaf6046e244da>

- b) *Thérèse ou l'Amour de Dieu* (1986), para narradores, soprano, contralto, piano, coro e orquestra. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=ydtq8dbDvoI>
40. RESCALA, Tim (1961-)
- a) *Cliché music* (1985), para barítono/narrador, flauta, clarinete, violoncelo, piano, percussão e fita magnética. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=xpYhFEkEVCc>
41. REVERDY, Michèle (1943-)
- a) *Soixante et quelques mains pour la Nativité* (2017), para barítono e ensemble. Gravação: <https://youtu.be/0Vek2xpHNcE>
42. ROCHBERG, George (1918 - 2005)
- a) *Three Psalms* (1954), para coro. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=qs4nVd5uGqY>
- b) *Songs in Praise of Krishna* (1970), para soprano e piano. Gravação: <https://open.spotify.com/album/6z9Jk0KUc5r7BcK7ihSgJL?si=qNIP8ZrUQ5ODrgrbWr8JEA> (Album contém outras obras)
43. SAMUEL, Rhian (1944-)
- a) *A Swift Radiant Morning* (2015), ciclo de canções para barítono e piano. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=I2CreYzqO0c> (gravação que contém a canção de número 3, *The Signpost*)
44. SCLIAR, Esther (1926-1978)
- a) *Para Peneirar* (1965), para coro. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=gV6eaL4ofWE>
45. SESSIONS, Roger (1896-1985)
- a) *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* (1971), cantata para soprano, mezzo-soprano, barítono, coro e orquestra. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=ujCAT0knty0>
46. SOPER, Kate (1981-)
- a) *So Dawn Chromatically Descends to Day* (2018), para voz e piano. Gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=hVCC4-mSg6I>

- b) *Only the Words Themselves Mean What They Say* (2011), para voz e flautista. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=uNTHclNa000> (I/III)
<https://www.youtube.com/watch?v=A8tyCt4dXx0> (II/III)
<https://www.youtube.com/watch?v=QD3I-Ki1dog> (III/III)
47. STOCKHAUSEN, Karlheinz (1928-2007)
- a) *Stimmung* (1968), para 6 vozes. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=3hPkJW95jsw>
- b) *Gesang der Jünglinge* (1953), para fita magnética. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=UmGliBfWIOE>
- c) *Düfte – Zeichen* (parte de *Sonntag und Licht*) (2002). Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=0dTACCT8whM>
48. STRAVINSKY, Igor (1882-1971)
- a) *Abraham and Isaac* (1963), para barítono e ensemble. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=qNytRuHCdHM>
49. WEBERN, Anton (1883-1945)
- a) *Drei Gesänge aus 'Viae inviae' von Hildegard Jone* (1934), ciclo de canções. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=BONid6Lv7lk>
- b) *Drei Lieder nach Gedichte von Hildegard Jone* (1935), ciclo de canções. Gravação:
https://www.youtube.com/watch?v=LeO1p2F8_fc
- c) *Drei Lieder* (1925), ciclo de canções para soprano, clarinete em Mib e violão. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=IR7tAgigpIc>
50. XENAKIS, Iannis (1922-2001)
- a) *Aïs* (1980), para barítono amplificado, percussão e orquestra. Gravação:
<https://open.spotify.com/track/2dsf0lA2Kh8pMHKvm3j5Ou?si=61ad0b03743e470f>
- b) *Kassandra* (1987), para barítono e percussão. Gravação:
<https://open.spotify.com/track/2TikbtTyj2SHGWkFtRCW3y?si=49d512e663bf44d6>
- c) *Pour Maurice* (1982), para barítono e piano. Gravação:
<https://www.youtube.com/watch?v=ORO-dNpNiF8>

II. Textos da composição **Quadrinhas de Nonada**

As minhas ceroulas novas

ceroulas das mais modernas,
não têm cós, não têm cadarços,
não têm botões e não têm pernas.

Comprei uns óculos novos,
óculos dos mais excelentes:
não têm aros, não têm asas,
não têm grau e não têm lentes...

Sobre uma escada um dia eu vi
um homem que não estava ali;
Hoje não estava à mesma hora.
Tomara que ele vá embora

Conheci alguém que, um dia, ao ir adormecendo,
ouviu bater quatro horas, e fez assim a conta: *uma,*
uma, uma, uma; e ante a absurdez de sua concepção,
*pegou a gritar: - *O relógio está maluco, deu uma hora quatro vezes!*"

*À meia-noite, nos descampados,
Sobes às negras torres sonoras,
Onde os relógios desarranjados
Dão treze horas!" (Eugênio de Castro)

No dia 19

saimo do sertão
o zio no consolo

Joaquim no lampião

Manoelzão do Pedez

Joazito na Balaica

De hoje a 3 dia

nos chegamo no reachau das Vacas

Quando saí de minha terra

Todo mundo ficou chorando

Sebastião no Barao

O preto no Cabano.

A Deus todos meios amingo

a te para o ano nesta vila

O retrato com cangaia

o colchete com a muchila

Quando eu morrer, que me enterrem na

beira do chapadão

- contente com minha terra,

cansado de tanta guerra,

crescido de coração.

Encontrei Melim-Meloso

fazendo ideia dos bois:

o que ele imagina em antes

vira a certeza depois.

Melim-Meloso

amontado no seu baio:

foi comprar um chapéu novo,
só não gosta de trabalho.

Melim-Meloso
amontado no pedrês:
foi á missa, chegou tarde,
só desfez o que não fez.

Melim-Meloso
amontado no murzelo:
uma noiva em Santa-Rita,
outra noiva no Curvelo.

Melim-Meloso
amontado no alazão
- Veio ver minha senhora,
disto é que eu não gosto, não.

Diz assim: Melim-Meloso,
não repete o seu dizer.
Perguntei: - coisa com coisa,
não quis nada responder.

Melim-Meloso
amontado no quartau;
viaja para as cabeceiras,
procura o rio no vau

Melim-Meloso
amontado no corcel:

porque é Melim-Meloso,
bebe fel e sente o mel

Melim-Meloso

amontado no castanho:

- O que ganho, nunca perco,
o que perco sempre é ganho...

Diz assim: Melim-Meloso

só quer amar sem sofrer.

Errando sempre, para diante,
um acerta, sem saber.

Diz assim: Melim-Meloso

ouve “não”, sabe que é “sim”:

o sofrer vigia o gozo,
mas o gozo não tem fim.

Conte-se a estória de Melim-Meloso

sempre sem sossego, sempre com repouso,

vivo por inteiro, possuindo amor:

Melim-Meloso, ao vosso dispor...