



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas



ACADEMIA DE MÚSICA
DE VILAR DO PARAÍSO

Voz e Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal

Mariana da Conceição Dias Cardoso

Professor Orientador

Mestre Mário Alves

Professora Coorientadora

Mestre Dora Rodrigues

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música – Variante de Instrumento (Canto) e Música de Conjunto, realizada sob a orientação científica do Mestre Mário João Alves e coorientação da Mestre Dora Rodrigues, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

novembro de 2023

Composição do júri

Presidente do júri

Professora Especialista, Natália Riabova

Professora Adjunta na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Professor Especialista, Mário João da Silva Alves (Orientador)

Professor Adjunto Convidado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Professora Especialista, Joaquina Ly (Arguente)

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos aqueles que se sentem “fora da caixa”, para que não percam a esperança.

Agradecimentos

Ao meu pai, à minha mãe, à minha avó e ao meu irmão por me fazerem crescer em flor. Obrigada por me amarem sem medida!

Ao Professor Mário Alves pelo carinho, criatividade, dedicação e inspiração. Por ser o primeiro a mostrar-me que estar e ser “fora da caixa” não é mau de todo.

Às professoras Dora Rodrigues e Elisabete Matos por me guiarem e encorajarem a encontrar a minha voz, a minha cor e a minha identidade.

À professora cooperante Patrícia Quinta por me fazer acreditar que com amor no coração, ensinar e cantar é tão mais fácil.

À Professora Rita Vieira por me apresentar este mundo tão belo da voz.

A todos os alunos, cantores e professores que disponibilizaram o seu tempo para participarem nas entrevistas e workshops.

À Lucinda pela coragem em fazer a ilustração do livro, que será apenas uma das muitas obras de arte que deixará neste mundo.

À Joana e Margarida por, com todo o carinho, acompanharem o desenvolvimento deste trabalho.

Aos alunos da AMVP com quem me cruzei, que continuem a acreditar na magia da arte.

Ao Gabi, por me dar a mão e me ensinar a cair.

A toda a família que o coração escolheu, aos meus amigos que, ao longo desta caminhada, me conduziram para que olhasse sempre em frente.

À Maria que nunca desistiu e acreditou antes de eu acreditar.

À Tati por me inspirar a ajudar quem se sente perdido pelo caminho.

Ao meu Daniel, a prova viva de que a identidade vocal torna a nossa luz mais brilhante. Iluminando dimensões de nós e dos que nos ouvem que desconhecemos.

Resumo

O presente relatório de estágio faz parte integrante do curso de Mestrado em Ensino de Música e está organizado em duas partes distintas.

Na primeira parte é descrito o trabalho desenvolvido ao longo do ano letivo de 2022/2023 na Academia de Música de Vilar do Paraíso, no âmbito da unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada. Nesta secção, são detalhadas as atividades, experiências e desafios enfrentados como parte integrante da nossa formação em ensino de música. A segunda parte desta dissertação dedica-se a um projeto de investigação cujo principal objetivo consiste na recolha abrangente de informações acerca das classificações vocais, analisando o seu impacto ao longo da história, bem como a sua evolução no espaço e no tempo. Neste processo, investiga-se esta problemática sob a perspetiva de três intervenientes fundamentais: o cantor, o professor e o aluno. Estes intervenientes lidam diariamente com questões práticas relacionadas com os sistemas de classificação vocal, muitas vezes subestimando a subjetividade inerente tanto à Voz quanto ao Sujeito.

Para atingir os objetivos da investigação, realizaram-se entrevistas a uma variedade de indivíduos provenientes de diferentes contextos profissionais e académicos. Estas entrevistas destacaram a importância de estabelecer uma Identidade Vocal que se baseia, não apenas nas características e potencialidades da Voz, mas também nas características únicas do Sujeito. Como resultado destas entrevistas, originou-se o livro intitulado "Uma Caixa em Aberto". Neste livro são compiladas ideias e perceções extraídas das conversas, juntamente com reflexões concisas sobre os temas explorados. Os temas tratados no livro englobam as raízes musicais, as influências que afetam o desenvolvimento vocal, o conceito de identidade vocal, as classificações vocais, a seleção de repertório e a influência do contexto profissional na construção da identidade vocal, entre outros.

O livro está organizado em três capítulos distintos: *A Construção do "Eu Sujeito"*, que explora as raízes e experiências pessoais que moldam a identidade vocal; *A Criação do "Eu Cantor"*, que se concentra no percurso do cantor e na descoberta da sua voz; e a *Relação entre o "Eu Sujeito" e o "Eu Cantor"*, que analisa como estas duas dimensões se cruzam na prática do canto e do ensino de música.

Palavras chave

Identidade vocal, Voz, Sujeito, Classificações Vocais, Repertório.

Abstract

This internship report is an integral part of the Master's program in Music Education and is organized into two distinct parts.

The first part describes the work carried out during the academic year 2022/2023 at Academia de Música de Vilar do Paraíso, within the scope of the Supervised Teaching Practice course. In this section, the activities, experiences, and challenges faced as an integral part of the music education training are detailed. The second part of this dissertation is dedicated to a research project whose main objective is the comprehensive collection of information about vocal classifications, analyzing their impact throughout history, as well as their evolution in space and time. In this process, this issue is investigated from the perspective of three key participants: the singer, the teacher, and the student. These participants deal daily with practical issues related to vocal classification systems, often underestimating the inherent subjectivity in both the Voice and the Subject.

To achieve the research objectives, interviews were conducted with a variety of individuals from different professional and academic backgrounds. These interviews highlighted the importance of establishing a Vocal Identity based not only on the characteristics and potential of the Voice but also on the unique characteristics of the Subject. As a result of these interviews, the book titled "Uma Caixa em Aberto" was created. This book compiles ideas and insights drawn from the conversations, along with concise reflections on the topics explored. The themes covered in the book encompass musical roots, influences affecting vocal development, the concept of vocal identity, vocal classifications, repertoire selection, and the influence of the professional context on the construction of vocal identity, among others.

The book is organized into three distinct chapters: *A Construção do "Eu Sujeito"* which explores the personal roots and experiences that shape vocal identity; *A Criação do "Eu Cantor"* which focuses on the singer's journey and the discovery of their voice; and the *Relação entre o "Eu Sujeito" e o "Eu Cantor"* which examines how these two dimensions intersect in the practice of singing and music education.

Keywords

Vocal identity, Voice, Subject, Vocal classifications, Repertoire.

Índice geral

<i>Parte I - Prática de Ensino Supervisionada</i>	1
1. Introdução	2
2. Caraterização da Academia de Música de Vilar do Paraíso	3
2.1. Enquadramento histórico	3
2.2. Meio Envolvente	4
2.3. Linhas Orientadoras: Missão, Visão e Valores	4
2.4. Comunidade Educativa	6
2.5. Oferta Educativa.....	7
2.5.1. Reforço, atividades extracurriculares e outros serviços	8
2.6. Protocolos e Parcerias	9
2.7. Calendário Escolar.....	10
3. Prática de Ensino Supervisionada - Canto	14
3.1. Caraterização da Aluna.....	14
3.2. Síntese da Prática Pedagógica.....	15
3.2.1. Cronograma.....	15
3.3. Metodologia de Avaliação e Intervenção	16
3.3.1. Objetivos Gerais e Específicos / Critérios de Avaliação	16
3.3.2 Programa de Canto	18
3.3.3. Relatórios de Aulas e Planificações.....	19
3.4. Reflexão sobre a aluna	29
3.4.1. Audições de Classe e Concertos.....	29
3.4.2. Atividades Extracurriculares	29
4. Prática de Ensino Supervisionada - Classe de Conjunto Vocal	31
4.1. Caraterização do Estúdio de Ópera.....	31
4.2. Síntese da Prática Pedagógica.....	32
3.2.1. Cronograma.....	32
4.3. Metodologia de Avaliação e Intervenção	33
4.3.2. Programa de Classe de Conjunto Vocal - Estúdio de Ópera	33
4.3.2. Relatórios de Aulas e Planificações.....	36
4.4. Reflexão sobre o Estúdio de Ópera	44
4.4.1. Concertos	44
4.4.2. Ópera “A Casinha de Chocolate”	44
4.4.3. Workshops inseridos no Projeto de Investigação.....	45
5. Reflexão Crítica da Prática de Ensino Supervisionada	46

Parte II - Projeto de Investigação	49
1. Introdução.....	50
2. Enquadramento teórico	52
2.1. Estado da Arte	53
2.1.1. Visita histórica a alguns lugares da Voz.....	53
2.1.2. <i>La Voce in Italia</i>	54
2.1.3. <i>Die Stimme in Deutschland</i>	55
2.1.5. <i>The Voice in England</i>	56
2.1.6. <i>La Voz en España</i>	56
2.1.7. Período Romântico: em torno das classificações vocais	57
2.1.8. Classificação Vocal: Sistematização.....	58
2.1.9. A perspetiva atual: Investigações portuguesas no ramo da voz	64
2.1.10. Uma nova perspetiva que aproxima a Voz e o Sujeito	64
3. Metodologia	66
3.1. Problemáticas, questões de investigação e objetivos.....	66
3.2. Plano de investigação	66
3.3. Procedimentos.....	67
3.3.1. 1ª Etapa: A Conceção do Projeto	68
3.3.2. 2ª Etapa: Implementação do Projeto	69
3.3.3. 3ª Etapa: Construção do Livro	72
4. Uma Caixa em Aberto.....	73
Introdução.....	73
Prefácio	74
Traços biográficos (Quem nos fala?)	74
Caixa I - A Construção do “Eu-Sujeito”	77
Caixa II - A Criação do “Eu Cantor”	86
Caixa III - A Relação entre o “Eu Sujeito” e o “Eu Cantor”	107
5. Resultados.....	119
5.1. Entrevistas semiestruturadas aos alunos, cantores e professores participantes	119
5.1.1. Raízes musicais.....	120
5.1.2. Construção do percurso musical	120
5.1.3. Identidade Vocal.....	121
5.1.4. Relação entre o “Eu Sujeito” e o “Eu Cantor”	123
5.1.5. Classificação Vocal: mudanças e desafios	125
5.1.6. Lacunas identificadas.....	125
5.1.7. O Perfil do Cantor	126
5.1.8. A Trilogia: Aluno, Professor e Artista	127
5.1.9. Integração no meio profissional	128
5.1.10. Considerações finais dos resultados.....	129

7. Bibliografia	137
Anexo A - Capa e Contracapa do livro “Uma Caixa em Aberto”	141
Anexo B - Consentimento (Alunos/Cantores/Professores)	143
Anexo C - Entrevistas aos Alunos/Cantores/Professores.....	161
Entrevista a Pedro Razori	161
Entrevista a Pedro Torres.....	173
Entrevista a Ana Vieira Leite	184
Entrevista a André Henriques	195
Entrevista a Arthur Filemon.....	206
Entrevista a Bárbara Barradas.....	215
Entrevista a Carlos Cardoso.....	228
Entrevista a Cátia Moreso	238
Entrevista a Patrícia Quinta	246
Entrevista a Paulo Ferreira	255
Entrevista a Rafaela Albuquerque	265
Entrevista a Sílvia Sequeira.....	275
Workshop “Vozes no Feminino?” (Alexandra Moura e Dora Rodrigues)	292
Workshop “Sou Barítono, e então?” (Tiago Matos e José Corvelo)	310
Entrevista ao Maestro João Paulo Santos	325
Anexo D - Cartazes das Atividades da Classe de Canto da AMVP.....	342

Índice de figuras

Figura 1 - Ilustração das antigas e atuais instalações da AMVP.....	3
Figura 2 - Capa do livro "Uma Caixa em Aberto"	141
Figura 3 - Contracapa do livro "Uma Caixa em Aberto"	142
Figura 4 - Ciclo de Concertos de Natal.....	342
Figura 5 - Concerto de Natal - Igreja de Santo Ovídio	342
Figura 6 - Masterclasse de Canto - Prof ^a . Dora Rodrigues	343
Figura 7 - Workshop: “Vozes no Feminino”	343
Figura 8 - Ópera “A Casinha de Chocolate”.....	344
Figura 9 - Workshop: “Sou Barítono, e então?”	344

Lista de tabelas

Tabela 1: Oferta Curricular da AMVP em 2022/2023	7
Tabela 2: Protocolos e Parcerias estabelecidas com a AMVP	9
Tabela 3: Calendário Escolar da AMVP	10
Tabela 4: Plano Anual de Atividades da AMVP	11
Tabela 5: Cronograma de Canto	16
Tabela 6: Parâmetros de Avaliação Curricular	17
Tabela 7: Plano Curricular (11º ano Curso de Ciências e Tecnologias/7º grau de Canto Livre).....	18
Tabela 8: Programa de Canto (7º grau).....	18
Tabela 9: Programa de Canto.....	19
Tabela 10: Cronograma - Classe de Conjunto Vocal (Estúdio de ópera)	32
Tabela 11: Parâmetros de Avaliação Curricular de Classe de Conjunto Vocal	33
Tabela 12: Programa estabelecido para o Estúdio de Ópera	35
Tabela 13: Sistematização das subclassificações vocais existentes	61
Tabela 14: Entrevistas Semiestruturadas	71
Tabela 15 - Testemunhos das Entrevistas dos Alunos, Professores e Artistas	131

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

AMVP	Academia de Música de Vilar do Paraíso
asc.	Ascendente
<i>b</i>	Bemol
comp.	Compasso
desc.	Descendente
inf.	Inferior
leg.	<i>legato</i>
PAA	Plano Anual de Atividades
p.	Página
pp.	Páginas
PE	Projeto Educativo
RI	Regulamento Interno
Séc.	Século
stac.	<i>staccato</i>
#	Sustenido

Parte I - Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução

A primeira parte do relatório surge como o culminar das atividades desenvolvidas no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada, realizada no ano letivo de 2022/2023, na Academia de Música de Vilar do Paraíso. No decorrer deste estágio profissional, contei com a cooperação das professoras Patrícia Quinta e Alexandra Moura e com a supervisão do docente Mário João Alves.

A escolha desta instituição, para a realização do meu estágio na sequência da finalização do Mestrado em Ensino de Música deve-se, fundamentalmente, à oferta formativa inovadora, variada e de elevada qualidade. Além disso, despertou-me também especial interesse a estreita relação com a área do Tetro Musical e da Dança, áreas que aprecio e que ainda se encontram pouco presentes no Ensino Artístico Especializado em Portugal.

Na primeira parte, intitulada Caracterização da Academia de Música de Vilar do Paraíso, apresentarei um breve enquadramento histórico da instituição seguido da alusão ao meio envolvente, Vila Nova de Gaia. Ainda nesta secção faço referência à Oferta Educativa, à Comunidade Educativa, aos Protocolos e Parcerias, bem como ao Calendário Escolar e ao Plano de Atividades da instituição.

Nos capítulos que se seguem, debruço-me sobre a Prática de Ensino Supervisionada de Canto e Classe de Conjunto Vocal (Estúdio de ópera), apresentando a caracterização da aluna e da turma que acompanhei, bem como a síntese da prática pedagógica, incluindo os cronogramas das aulas. De seguida, são expostas as metodologias de investigação e intervenção, onde se inserem os objetivos gerais e específicos/critérios de avaliação, os programas das respetivas disciplinas e todos os relatórios de observação e planificação das aulas. No final de cada capítulo constam as reflexões como balanço geral do percurso da aluna e de Estúdio de Ópera, com base nas audições, concertos e atividades extracurriculares realizadas ao longo do ano letivo.

Em tom de conclusão, redigi uma reflexão crítica sobre os conhecimentos que adquiri ao longo do estágio e toda a experiência que vivenciei com a comunidade educativa da AMVP.

2. Caraterização da Academia de Música de Vilar do Paraíso

A Academia de Música de Vilar do Paraíso (AMVP) é uma escola particular de ensino artístico especializado em Música, Dança e Teatro. A informação da instituição foi recolhida através do seu website (Academia de Música de Vilar Do Paraíso, s.d.), recorrendo aos respetivos Calendário Escolar, Plano Anual de Atividades, Projeto Educativo (2022-2025) e Regulamento Interno.



Figura 1 - Ilustração das antigas e atuais instalações da AMVP

2.1. Enquadramento histórico

O berço da AMVP remete para o ano de 1979, na rua Camilo Castelo Branco pertencente à freguesia de Vilar do Paraíso, concelho de Gaia, onde foi fundada pelo diretor Hugo Berto Coelho. Inicialmente, na instituição era praticado o regime de frequência de curso livre, direcionando os alunos para que realizassem os exames oficiais no Conservatório de Música do Porto.

Posteriormente, em 1994, a Academia adquire a autorização definitiva para o funcionamento enquanto escola do ensino particular e cooperativo do ensino vocacional artístico, passando a ser financiada por Contrato de Patrocínio. Mais tarde, em 2003, destaca-se enquanto fundação pioneira em Portugal do Curso de Teatro Musical e nesse ano, inicia-se o Curso Oficial de Dança.

A autonomia pedagógica da instituição é implementada nos Cursos de Música e Dança, em 2007 e 2008 respetivamente. Até agosto de 2009, a academia funcionava numa casa secular pertencente ao Seminário da Boa Nova onde viveu a Condessa de Santiago de Lobão. De modo a dar resposta às necessidades educativas e dimensão institucional da AMVP, foram projetadas novas instalações concretizadas em setembro desse ano. Agora situadas a poucos metros de distância, na Rua do Cruzeiro, 49 Vilar do Paraíso 4405-855 Vila Nova de Gaia.

O edifício, que já conta com 14 anos de existência, possui três divisões que são distribuídos pelas áreas da Dança, Teatro Musical e Música devidamente equipados com salas de aula direcionadas para o ensino artístico, tais como: estúdios de dança, uma blackbox, auditórios, salas para lecionar instrumento. Além disso, tem ainda um piso inferior onde se encontra a cantina e bar, a biblioteca e o auditório principal.

A par da mudança para o novo edifício, surge o regime de Ensino Integrado, ao abrigo da portaria 691/2009. A instituição destaca-se por ser a única escola do ensino artístico especializado do concelho com estes cursos, uma iniciativa vanguardista, agraciada pela Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia com uma Medalha de Mérito Municipal.

2.2. Meio Envolvente

No que diz respeito à localização geográfica, a AMVP situa-se na união das freguesias de Mafamude e Vilar do Paraíso pertencentes ao concelho de Vila Nova de Gaia, distrito do Porto. O município fica situado na frente atlântica do vale terminal do Rio Douro, na sua margem sul, tendo do outro lado do rio os municípios vizinhos do Porto e de Gondomar.

A nível cultural, Vila Nova de Gaia é um concelho de fortes tradições, contando com uma estrutura diversificada de meios humanos e materiais que procuram estimular, planificar e promover políticas de cariz cultural que possam garantir o acesso e a fruição universal e democrática da mesma. Para esse efeito, a Câmara Municipal disponibiliza um conjunto de equipamentos culturais que cooperam na concretização desta missão, nomeadamente, a Casa Barbot, o Solar dos Condes de Resende, os Auditórios Municipais, a Biblioteca Municipal, o Convento Corpus Christi e o Arquivo Municipal Sophia Mello Breyner, entre outros (Vila Nova de Gaia/Cidade/Cultura, s.d.).

As políticas implementadas pelo município, em concordância com os municípios vizinhos que formam toda a Zona Metropolitana do Porto, possibilitam dinamizar a criação artística e cultural, apoiando artistas, projetos e instituições. Com especial destaque para as instituições de ensino artístico, como é o caso da AMVP, desta forma garantindo a preservação e valorização do património cultural enquanto elemento identitário de herança às gerações vindouras.

2.3. Linhas Orientadoras: Missão, Visão e Valores

A Academia tem como principal missão proporcionar “um Ensino Artístico Especializado – Música, Dança e Teatro Musical – com qualidade e excelência”. Embora o objetivo seja formar alunos que ambicionem o “prosseguimento de estudos na área vocacional artística”. Acima de tudo, a instituição visa sensibilizar para o respeito pelo património cultural artístico, criando seres humanos mais

críticos, criativos, inovadores, autônomos e participativos. Deste modo, a formação dos seus alunos rege-se por princípios a que se propõe cumprir no seu PE (pp. 9-10), nomeadamente:

- proporcionar ensino artístico especializado, selecionando e identificando alunos com potencial e aptidão nas áreas da música, da dança e do teatro musical, que possam/pretenham ingressar no mundo das artes performativas;
- fomentar o desenvolvimento de competências artísticas, humanas, científicas e tecnológicas, sensibilizando os alunos para o respeito e defesa do património cultural e artístico e formar públicos atentos, assíduos e críticos em relação à programação cultural;
- promover os valores humanos nas vertentes educativa, artística e sociocultural;
- apoiar e dinamizar a formação e qualificação dos seus colaboradores;
- valorizar a responsabilidade social, prestando serviços de interesse cultural e artístico à comunidade envolvente;
- fomentar a colaboração com outras instituições e organismos na realização de atividades e projetos de interesse comum.

A visão da AMVP reflete-se na imagem de “ser uma escola de referência no ensino artístico, dotada de um ensino de qualidade, inovador e aliciante”. Por isso, no seu PE (pp.10-11), afirma-se como sendo uma escola:

- ativa no planeamento estratégico, inovadora e atenta às alterações económicas, sociais e tecnológicas, capaz de encontrar soluções diversificadas e flexíveis para conseguir dar resposta aos desafios da formação artística no mundo contemporâneo;
- reconhecida pela segurança, excelência, competitividade e sustentabilidade nos serviços prestados, enquanto atores educativos;
- reconhecida como uma escola de referência, impulsionadora de projetos culturais e artísticos de qualidade e comprometida com o sucesso escolar;
- socialmente responsável, através do compromisso do respeito pelo outro e pela igualdade de oportunidades, contribuindo para um mundo melhor;
- eclética, multifacetada, de vanguarda, voltada para a formação das artes.”

Por fim, a instituição fundamenta-se sobre valores, descritos no PE (p.11), que defendem, integram e preservam a comunidade escolar, tais como: companheirismo, cooperação, excelência, igualdade, justiça, liberdade, perseverança, respeito, solidariedade. As iniciais AVMP estão descritas no Projeto educativo pelas palavras Arte, Motivação, Vinculação e Partilha.

2.4. Comunidade Educativa

O bom funcionamento e autonomia de uma escola cabem, em grande parte, aos membros que integram a comunidade educativa, particularmente docentes, alunos e pessoal não docente. Estas entidades representam a instituição, formando e testemunhando uma identidade que, no caso da AMVP, vem de mão dadas com o passado. Esta comunidade educativa funda-se sobre uma herança familiar, que conta com funcionários filhos de ex-funcionários, ex-alunos que hoje são professores e, até mesmo, alunos filhos de atuais docentes.

O corpo docente da AMVP é constituído por cerca de uma centena de professores, distribuídos pela formação artística, formação geral e ensino especial. Trata-se de uma equipa diversificada e multidisciplinar, com habilitações comprovadas, profissionalizados e com experiência pedagógica e, no caso da área artística, com carreiras artísticas de destaque. A par das fundamentais competências pedagógicas e científicas, apresentam valores humanos e sociais acompanhados do gosto pelas artes performativas. Além disso, apresentam uma atitude pró-ativa e participativa na Academia, contribuindo significativamente para a elevada qualidade dos serviços prestados pela instituição.

O pessoal não docente conta com cerca de trinta colaboradores que, diariamente, contribuem para o crescimento e bem-estar dos alunos da instituição. Esta equipa está distribuída pelos vários serviços da escola, nomeadamente o secretariado, a cantina, e a portaria, entre outros.

Atualmente, a Academia acolhe cerca de oitocentos e cinquenta alunos provenientes maioritariamente do concelho de Vila Nova de Gaia, distribuídos pelo ensino pré-escolar, básico, secundário e Curso livre. Apesar de contar com um universo vasto e heterogéneo, a Academia privilegia a especificidade e identidade de cada estudante com um ensino personalizado e vanguardista.

2.5. Oferta Educativa

A Oferta Educativa da AMVP é muito diversificada prevendo dar resposta não só à faixa etária mais representativa, dos cinco aos dezoito anos, que frequenta o ensino básico e secundário dos vários regimes vigentes, mas também a todos aqueles que pretendam iniciar os estudos musicais, no regime pré-escolar ou livre, com a possibilidade de se matricular a partir dos 3 anos e sem imposição de limite máximo de idade. A tabela que se segue sintetiza a Oferta Curricular da AMVP atualmente, tendo por base a informação do PE.

Tabela 1: Oferta Curricular da AMVP em 2022/2023

Cursos	Grau de formação vocacional	Grau de formação geral
Pré-Escolar	Iniciação	(a partir dos 3 anos de idade)
1º Ciclo do Ensino Básico (2º Ciclo)	Iniciação I a IV	1º a 4º anos
Básico de Música/ Dança	1º e 2º graus	5º e 6º anos
Básico de Música/ Dança	3º a 5º graus	7º a 9º anos
Ensino Secundário*	6º a 8º graus	10º a 12º anos
*Opções		
Secundário (Articulado/Supletivo)	Música: Instrumento, Canto, Formação Musical	
Regime de Frequência	Descrição	
Integrado	Frequência de todas as componentes do currículo na AMVP	
Articulado	Curso Básico e Secundário: frequência das disciplinas da componente de formação artística especializada	
	Curso Secundário: frequência das componentes de formação científica e técnico-artística	
Supletivo	Curso Básico: frequência das disciplinas da componente de formação vocacional	
	Curso Secundário: frequência das componentes de formação científica e técnico-artística	
Regime Livre	Dança, Música, Teatro Musical, Rockschool, Jazz e Música Moderna	

De forma a garantir o sucesso escolar e um ensino mais personalizado, as turmas do regime integrado têm no máximo vinte e dois alunos e, as aulas práticas de dança e formação musical, em média, têm a frequência de quinze alunos. As turmas são, maioritariamente, divididas por curso, porém, algumas juntam alunos de música e dança. No caso da disciplina de classe de conjunto existem algumas variantes, as turmas são adaptadas ao número de alunos consoante a variante seja coral ou instrumental.

A academia destaca alguns projetos e iniciativas que decorrem ao longo do ano letivo, contribuindo para a formação geral do indivíduo e formação de novos públicos. Mais adiante, no subcapítulo relativo ao PAA é realizada uma descrição pormenorizada das atividades relativas a este ano letivo, contudo no PE (p. 23), são mencionados os seguintes projetos de âmbito geral:

- Concertos/audições/espetáculos
- Ópera infantil
- Intercâmbio escolar
- Semanas culturais
- Cursos de aperfeiçoamento musical e masterclasses
- Concursos no âmbito da formação artística
- Visitas de estudo
- Projeto de solidariedade e responsabilidade social
- Exposições temáticas
- Comemorações
- Feira do livro

2.5.1. Reforço, atividades extracurriculares e outros serviços

A AMVP proporciona aos alunos a possibilidade de recorrer ao reforço curricular de instrumento, de classe de conjunto, estudo autónomo de instrumento ou dança, oficina artística, e estudo orientado por docente no 2º e 3º ciclo. Além disso, dinamiza atividades extracurriculares como encontros de dança, enriquecimento curricular de informática e audiovisuais, certificação pela Universidade de Cambridge na disciplina de Inglês, artes cénicas e artes plásticas. Também oferece serviços de prolongamento da parte da manhã e/ou da tarde e serviços especializados nomeadamente: consultas de fisioterapia, nutrição, psicologia, avaliação de orientação escolar e profissional.

2.6. Protocolos e Parcerias

A AMVP privilegia o contacto e relação estreita com instituições e organismos que, naturalmente, potencializem protocolos e parcerias educacionais, profissionais e culturais para toda a comunidade escolar. Neste momento encontram-se em vigor as parcerias listadas abaixo na Tabela 2, elaborada com base na informação do PE.

Tabela 2: Protocolos e Parcerias estabelecidas com a AMVP

Entidades	
Juntas de Freguesia e Câmaras	Outros
Junta de Freguesia de Mafamude e Vilar do Paraíso	Banda Sinfónica Portuguesa
Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia	Microsoft Educação
Fundações e Teatros	Urdang Academy of Theatre Arts (em processo de aferição)
Fundação de Serralves	Facetas Talento, atividades de produção;
Teatro Municipal do Porto – Rivoli e Campo Alegre	Armando Calado Produções.
Editoras	
Porto Editora/Escola Virtual	
Escolas, Institutos e Universidades	
Faculdade de Psicologia Ciências da Educação da Universidade do Porto	
Instituto de Emprego e Formação Profissional (IEFP)	
Escola Superior de Educação do Porto	
Escolas EB 2/3 de: Valadares, Soares dos Reis, Sophia de Mello Breyner, Teixeira Lopes, Vilar de Andorinho, Fontes Pereira de Melo e Santa Marinha	
Escolas Secundárias: Dr. Joaquim Gomes Ferreira Alves, Almeida Garrett, António Sérgio, Dr. Manuel Laranjeira, Oliveira do Douro e Artística Soares dos Reis	
Agrupamentos de Escolas: Fernando Pessoa (St. ^a Maria da Feira), St. ^a Bárbara (Fânzeres, Gondomar) e de Fiães	
Colégios: de Gaia, Alemão, Nossa Sr. ^a da Bonança, Internato dos Carvalhos	
Escola Profissional de Gaia e Espinho	
Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa	
Universidade de Aveiro	
Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa	
Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco	
Espaços públicos	
Casa da Música (Porto)	
Auditório de Gaia	
Convento Corpus Christi (Vila Nova de Gaia)	

À parte disto, a AMVP é, ainda, membro da Associação de Estabelecimentos de Ensino Particular e Cooperativo (AEEP) e membro fundador, com assento nos órgãos diretivos, da Associação Portuguesa de Instituições de Música (Ensemble).

2.7. Calendário Escolar

O presente ano letivo 2022/2023 estruturou-se em três períodos, divididos pelas interrupções letivas (férias de Natal e de Páscoa), listado na Tabela 3, com base na informação do PE.

Tabela 3: Calendário Escolar da AMVP

1º PERÍODO	
Início	8 de setembro Regime Integrado
	16 de setembro Restantes Regimes
Termo	17 de dezembro
Interrupção Letiva: Férias de Natal	
2º PERÍODO	
Início	3 de janeiro
Termo	1 de abril
Interrupção Letiva: Férias de Páscoa	
3º PERÍODO	
Início	17 de abril
Termo	7 de junho 9º, 11º e 12º anos de Regimes Articulado e Integrado
	17 de junho Restantes anos e Regimes
	30 de junho 1º Ciclo
	19 de junho a 1 de julho Atividades/Ensaaios da Formação Artística
	15 de julho Teatro Musical

2.8. Plano Anual de Atividades

O Plano Anual de Atividades apresentado na Tabela 4 é referente ao presente ano letivo 2022/2023. No decorrer deste ano letivo 2022/2023 foram inúmeras as atividades dinamizadas pela AMVP, na tabela que se segue irei referir apenas aquelas em que os alunos da Classe de Canto tiveram um papel ativo.

Tabela 4: Plano Anual de Atividades da AMVP

PLANO ANUAL DE ATIVIDADES					
LEGENDA	A - Audições		C - Concertos		E - Eventos
	I - Intercâmbios	M - Masterclasses	P - Provas		W - Workshops
SETEMBRO					
E - Mostra de instrumentos			E - Integração do Regime Integrado e Articulado		
17 (10h)	Organização: AMVP		9 / 19 a 21	Organização: AMVP	
	Local	AMVP		Local	AMVP
OUTUBRO					
C - Concerto FNAC			C - Comemorativo do Dia Mundial da Música		
1 (12h)	Organização: Curso de Teatro Musical		3 (18h)	Organização: AMVP	
	Local	Gaiashopping		Local	Auditório 3
W – O Poder da tua voz			C – Concerto FNAC		
28 (14h30)	Organização: Classe de Canto		29 (16H)	Organização: Curso de Teatro Musical	
	Local	AMVP		Local	Gaiashopping
NOVEMBRO					
C – Comemorativo de Santa Cecília			C – Musical Música no Coração		
22 (18h)	Organização: Grupo Disciplinar de Sopros		12 (21h)	Organização: Armando Calado Produções	
	Local	AMVP		Local	Superbock Arena
DEZEMBRO					
A – Canto e Teatro Musical			A – Canto e Teatro Musical		
7 (18h)	Organização: Curso de Canto e Voz Cantada		9 (19h30)	Organização: Curso de Canto e Voz Cantada	
	Local	Auditório 2		Local	Auditório 1
C – Concerto FNAC			C – Natal com o Estúdio de Ópera		
10 (12h)	Organização: Curso de Teatro Musical (Coro de Atores)		17 (21h)	Organização: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia	
	Local	Gaiashopping		Local	Convento Corpus Christi
C – Natal em Família			C – Concerto de Natal		
18 (11h)	Organização: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia		18 (11h)	Organização: AMVP	
	Local	Auditório Municipal de Gaia		Local	Igreja de Santo Ovídio

JANEIRO					
C – Concerto de Reis			E – Músicos no Palácio de Belém		
6 (21h30)	Organização: AMVP		31	Organização: Presidência da República	
	Local	Auditório Municipal de Gaia		Local	Lisboa
FEVEREIRO					
C – Aniversário AMVP			M – Ciclo de Masterclasses (Prof.ª Dora Rodrigues)		
10 (21h30)	Organização: AMVP		24 a 25	Organização: Classe de Cnato	
	Local	Auditório Municipal de Gaia		Local	Auditório 1
E – Encontro com Antigo Aluno (André Lacerda)			P – Casting Teatro Musical 22/23		
25 (12h30)	Organização: Prof. Enóe Ferrão		25 (9h a 18h)	Organização: Curso de Teatro Musical	
	Local	Biblioteca		Local	Auditório 2
W – Vozes no Feminino (Alexandra Moura e Dora Rodrigues)					
25 (18h)	Organização: Prof.ª Estagiária Mariana Cardoso				
	Local	Auditório 1			
MARÇO					
I – AMVP e Academia de Música de Santa Cecília			C - Angariação de Fundos para o Festival Europeu de Música para Jovens de Neerpelt		
3 (18h15)	Organização: AMVP e Academia de Música de Santa Cecília		5 (15h30)	Organização: APEAMVIP	
	Local	Auditório Municipal de Gaia		Local	AMVP
E – Projeto “Turista no teu país”			A – Primavera: Canto e Teatro Musical		
11	Organização: AMVP		21 (18h)	Organização: Classe de Canto e Voz Cantada	
	Local	AMVP		Local	Auditório 3
I - AMVP & Centro Integrado de Música Padre Antonio Soler			A – Primavera: Canto e Teatro Musical		
21 a 25	Organização: AMVP		22 (18h)	Organização: Classe de Canto e Voz Cantada	
	Local	AMVP		Local	Auditório 3
E – Comemorativo do Dia Mundial do Teatro			C – Final Intercâmbio		
25	Organização: Curso de Teatro Musical		25	Organização: AMVP	
	Local	AMVP		Local	Auditório 3
ABRIL					
E – Aula Aberta Teatro Musical			E – Concurso Nacional “Cidade de Gaia” (Canto)		
1 (9h)	Organização: Curso de Teatro Musical		1 a 2	Organização: AMVP	
	Local	Auditório 3		Local	Auditório 3
E – Viagem a Londres (Teatro Musical)			E – Estágios de Classe de Conjunto		
2 a 5	Organização: Curso de Teatro Musical		3 a 5	Organização: AMVP	
	Local	Londres		Local	AMVP

W – Teatro Musical			E – Recital Alunos do CMP, Classe do Prof. Emanuel Henriques		
22	Organização: Norma Atallah		27 (18h15)	Organização: Classe de Canto	
	Local	AMVP		Local	Auditório 2
E - Festival Europeu de Música para Jovens de Neerpelt			C – Concertos em Família		
28 a 30	Organização: AMVP		30 (11h)	Organização: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia	
	Local	Neerpelt - Bélgica		Local	Auditório Municipal de Gaia
MAIO					
E - Festival Europeu de Música para Jovens de Neerpelt			C – Récitas “Casinha de Chocolate” (E. Humperdinck)		
1	Organização: AMVP		12 a 13	Organização: Estúdio de Ópera	
	Local	Neerpelt - Bélgica		Local	Auditório Municipal de Gaia
W- Sou Barítono, e então (José Corvelo e Tiago Matos)			M – Masterclass de Coro (Prof-ª Helena Lima)		
17 (11h)	Organização: Prof.ª Estagiária Mariana Cardoso		27 a 28	Organização: Classe de Canto e Conjunto Vocal.	
	Local	Auditório 3		Local	Auditório 3
A – Canto e Teatro Musical			A – Canto e Teatro Musical		
30 (18h)	Organização: Curso de Canto e Voz Cantada		31 (18h)	Organização: Curso de Canto e Voz Cantada	
	Local	Auditório 2		Local	Auditório 3
JUNHO					
E – Mostra de Instrumentos			E - Festival de Música Affettuoso		
3 (10h30)	Organização: AMVP		26 a 30	Organização: Curso de Música	
	Local	AMVP		Local	Vários
JULHO					
E – Festival de Música Affettuoso			C – Musical “In the Heights”		
1 a 2	Organização: Curso de Música		10 a 15	Organização: Curso de Teatro Musical	
	Local	Vários		Local	A definir
C – Intercâmbio (Coral Maysupí e Coro Juvenil)			A – Férias com Teatro Musical		
11 (18h30)	Organização: AMVP		17 a 21	Organização: Curso de Teatro Musical	
	Local	AMVP		Local	AMVP

3. Prática de Ensino Supervisionada - Canto

A Academia dispõe de três professores para lecionar a disciplina de Canto, pelo que a instituição designou a Prof^a Patrícia Quinta como professora cooperante para esta Prática de Ensino Supervisionada. Neste caso, foi-me dada liberdade na escolha do aluno a seguir, para que, de algum modo se enquadrasse a problemática exposta no projeto de investigação “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Entre os vários alunos, a Aluna Y foi a escolhida devido ao facto de ser das alunas mais velhas e, por essa razão, apresentar um aparelho vocal mais estabilizado, aliado ao facto de se encontrar a trabalhar repertório misto. A caracterização da aluna, apresentada no tópico que se segue, baseia-se numa breve entrevista realizada à própria.

3.1. Caraterização da Aluna

A Aluna Y tem 17 anos, neste momento frequenta o 7º grau do Curso Secundário de Canto em Regime Livre. É uma autêntica Gaiense, nascida e criada nos Carvalhos, freguesia pertencente à cidade de Vila Nova de Gaia, onde vive até aos dias de hoje. Os seus primeiros passos na música surgem por motivação dos seus pais que, apesar de não serem músicos, tiveram uma formação musical e sempre reconheceram a importância da mesma no seu percurso académico. Por isso, não hesitaram em proporcionar a mesma oportunidade à sua filha de desenvolver as competências que só na música iria encontrar. Assim, começa aos cinco anos a ter aulas de piano numa escola de ensino não oficial, um ano depois ingressa na AMVP no 1º ano de Iniciação Musical na classe de piano da Prof^a. Helena. Contudo, à medida que o tempo passava a aluna sentia-se deslocada, um verdadeiro “peixe fora de água”, não só pelas questões técnicas que não estava a conseguir acompanhar, mas principalmente porque sentia que não era no piano que era capaz de se expressar da melhor forma.

Em contrapartida, quando cantava, quer fosse nas aulas de Coro Infantil da Professora Ana Madruga quer em casa quando cantava e dançava músicas da Disney, sentia-se realizada. Inclusive, a aluna relatou a memória do momento em que percebeu que queria estudar canto, com apenas sete anos. O seu avô gostava muito de ouvir rádio e frequentemente passava uma canção sobre um “sapinho”, com que ela se deliciava. Por isso, o avô fez-lhe a surpresa de a levar a ouvir a autora dessa canção, a fadista Rosita que, curiosamente, é avó de uma ex-aluna da professora Patrícia Quinta. Depois deste episódio, a aluna expressou aos seus pais a vontade de mudar de instrumento, porém a oferta educativa da AMVP não contemplava Iniciação em Canto. Visto que ainda frequentava o 3º ano de iniciação, os pais da aluna expuseram a situação e, juntamente com outros encarregados de educação, fizeram o pedido à escola para que abrisse esta modalidade. Assim, a Aluna Y foi uma das pioneiras do ensino da Iniciação Musical de Canto na AMVP, abrindo portas para que outras crianças continuassem a seguir os seus passos.

Mais tarde, a Aluna Y prossegue os estudos na Academia até ao 9º ano de escolaridade no Curso Básico de Música (2º e 3º ciclos) em Regime Integrado. Ao longo do seu percurso, a aluna destaca a disciplina de Estúdio de Ópera e as atividades extracurriculares, com as quais teve a oportunidade de vivenciar momentos marcantes, tais como: o projeto “A Flauta Mágica”, “Príncipezinho” e a viagem a França para o Festival de Coros de Provence.

No final do 3º ciclo, teve de tomar a decisão se daria ou não continuidade aos seus estudos na Academia, sendo que o regime supletivo e articulado não seriam uma opção no curso secundário devido à carga horária. Desde cedo que a aluna tem bem traçado o percurso académico e profissional que pretende percorrer em Medicina, por isso prossegue os estudos no Colégio Ribadouro no Curso de Ciências e Tecnologias. Assim, opta pelo Regime Livre do Curso Secundário de Canto de forma a ter mais flexibilidade, mas dando seguimento aos seus estudos musicais. A aluna passa a ter apenas Canto e Coro Juvenil, tendo de prescindir de Estúdio de Ópera devido à incompatibilidade de horário.

À parte disto, a aluna confessa guardar especial curiosidade por explorar a vertente do Teatro Musical na sua voz, algo que não põe fora de hipótese para o ano letivo seguinte. Uma curiosidade interessante sobre a Aluna Y é que ela é uma eterna apaixonada por Mozart, mostrando interesse que este compositor integre sempre o seu repertório.

3.2. Síntese da Prática Pedagógica

Ao longo do estágio observei o percurso de sete alunos, pertencentes a vários graus e regimes de frequência, da classe da Professora Patrícia Quinta com aulas às segundas-feiras e quartas-feiras. Todavia, enquanto objeto de estudo para o presente Projeto de Investigação e respetivo dossier de estágio, acompanhei sistematicamente as aulas da Aluna Y ministradas às segundas-feiras das 16h30 às 17h15.

De um modo geral, parte significativa das aulas foram lecionadas pela professora cooperante. Contudo, devido à atividade artística da professora houve dois períodos – de 5 a 7 de dezembro e de 31 de janeiro a 13 de março – que a pedido da direção a assumi a responsabilidade de substituir a professora nos horários de segunda, terça e quarta-feira. No total, ao longo deste ano letivo, foram assistidas e lecionadas 31 aulas individuais de canto.

3.2.1. Cronograma

No cronograma abaixo representado é exposto o percurso desenvolvido ao longo do ano letivo Aluna Y. De modo a sintetizar a informação, foram utilizadas diferentes

cores para os seguintes parâmetros: Aulas Assistidas; Aulas Lecionadas; Audições Internas e Externas; Feriados; Interrupções letivas (Natal e Páscoa); Masterclasses.

Tabela 5: Cronograma de Canto

Cronograma – Aluna Y						
Mês	Dia					
Outubro	10	17	24	31	-	-
Novembro	07	14	21	28	-	-
Dezembro	05	06	12	17	19	26
Janeiro	09	16	23	30	-	-
Fevereiro	06	13	20	25	27	-
Março	06	13	20	22	27	-
Abril	03	10	17	24	-	-
Maio	01	08	15	17	29	31
Junho	05	12	29	-	-	-
LEGENDA	Aula A		Aula L		Feriado	
	Audição		Masterclass		Interrupção	

3.3. Metodologia de Avaliação e Intervenção

Nesta secção do relatório são abordados os Objetivos Gerais e Específicos da disciplina, bem como os respetivos Critérios de Avaliação. Tendo em vista elaborar o plano de aula informado, é imprescindível personalizar o plano de trabalho de acordo com o programa de canto atualmente em vigor. Apesar da Aluna Y frequentar o regime livre, a professora cooperante designa requisitos mínimos de repertório acompanhados de algumas obras que vão ao encontro dos gostos musicais da própria aluna. Para concluir esta secção, são apresentados os registos de observação de todas as aulas do presente ano letivo.

3.3.1. Objetivos Gerais e Específicos / Critérios de Avaliação

As metodologias ilustradas na tabela abaixo apresentada encontram-se disponíveis no site da AMVP e são as metodologias adotadas pelos professores de canto da instituição.

Tabela 6: Parâmetros de Avaliação Curricular

Instrumento de Canto (Secundário)		
Atitudes		
Autonomia e Responsabilidade	Empatia, Respeito e Cooperação	Pensamento Crítico e Criativo
Domínios	Descritores	
Qualidade Vocal (20%)	Compreende e aplica as noções básicas sobre o bom funcionamento do aparelho fonador	
	Boa afinação	
	Boa técnica de respiração	
	Recetividade às críticas e correções	
Auditivo (20%)	Compreensão Tonal	
	Domínio da qualidade sonora	
	Sentido de pulsação, ritmo, harmonia e fraseado	
	Reprodução correta dos vocalizos	
Expressivo (20%)	Noção agógica	
	Executa diferentes andamentos, articulações e dinâmicas	
	Interpreta obras em diferentes línguas e estilos	
Performativo (20%)	Entende o corpo como instrumento	
	Boa postura física	
	Desenvolve capacidades de concentração e memorização	
	Autonomia interpretativa	
	Preparação dos momentos de performance	
Leitura (20%)	Executar leituras à primeira vista de obras	

A Aluna Y, estudante do Curso Livre de Canto, obtém uma avaliação no final de cada período letivo em cada disciplina, por meio de uma avaliação sumativa expressa na escala de 0 a 20 valores. Porém, visto que a aluna frequenta o Regime Livre as classificações servem como mero indicador do progresso realizado pela aluna. Importa referir que a aluna mostra ter objetivos bem claros no que diz respeito à progressão de estudos no ensino superior e, por isso, tem especial preocupação com o Plano Curricular no do Curso de Ciências e Tecnologias. Por essa razão, é pertinente expor a carga horária da aluna, apresentada na Tabela 7.

Tabela 7: Plano Curricular (11º ano Curso de Ciências e Tecnologias/7º grau de Canto Livre)

Curso de Ciências e Tecnologias (11º ano)		
Componentes de Formação - Disciplinas		Carga Horária Semanal (90 minutos = 1)
Geral	Português	2
	Língua Estrangeira I, II ou III	2
	Filosofia	2
	Educação Física	2
Específica	Matemática A	3
	Opção ¹	3,5
	Física e Química A	
	Biologia e Geologia	
	Geometria Descritiva A	
	Educação Moral e Religiosa ²	1
Regime Livre (7º grau/11º ano)		
Formação Artística	Canto	0,5
	Classe de Conjunto – Coro Juvenil	3

3.3.2 Programa de Canto

O programa de Canto da AMVP está em vigor desde setembro de 2014. Na tabela que se segue é representado o programa estabelecido para o 7º grau de canto, independentemente do regime de frequência.

Tabela 8: Programa de Canto (7º grau)

Curso Secundário de Canto	
Programa do 7º grau/ 11º ano	Programa Mínimo
Estudos (Vaccai, Conconne, etc.)	(os necessários)
Peças Século (séc.) XVI, XVII e XVIII	Duas
Peças Séc. XVIII, XIX, XX e XXI	Uma
Obras Portuguesas	Uma
Ópera Séc. XVIII, XIX, XX e XXI	Uma
Oratório Séc. XVII, XVIII, XIX, XX e XXI	(Abordagem ao género ou uma obra dependendo do desenvolvimento vocal)
Conjuntos Vocais Séc. XVII, XVIII, XIX, XX e XXI	(Opcional)

¹ O aluno escolhe entre as três opções, duas disciplinas bienais.

² Opcional

Neste caso em particular, o programa serve como mero guia orientador do trabalho que habitualmente se desenvolve neste grau. Isto é possível porque, apesar de a aluna estar a frequentar o Curso Livre, até ao 9º ano do Curso de Ensino Básico concluiu metodicamente os programas estabelecidos para os graus anteriores, ao frequentar o Regime Integrado da AMVP. Além do mais, a própria aluna demonstra vontade em acompanhar o programa, apenas necessita que haja mais flexibilidade na leitura e montagem do mesmo. Na Tabela 9 é organizado todo o repertório trabalhado ao longo do ano letivo por géneros musicais, tal como está estabelecido no Programa de Curso Secundário de Canto (7º grau) disponível no site da Academia.

Tabela 9: Programa de Canto

Curso Secundário de Canto	
7º grau/ 11º ano	Programa
Estudos (Vaccai, Conconne, etc.)	Não aplicado
Peças Séc. XVI, XVII e XVIII	<i>Piangerò la sorte mia</i> (Giulio Cesare, G.F. Haendel) <i>Music for a while</i> (H. Purcell)
Peças Séc. XVIII, XIX, XX e XXI	<i>Die Lotosblume</i> (R. Schumann) <i>Lieder der Braut</i> (R. Schumann) <i>Clair de lune</i> (Fauré) <i>Sapphische Ode</i> (J. Brahms)
Obras Portuguesas	Não aplicado
Ópera Séc. XVIII, XIX, XX e XXI	<i>Venite, inginocchiatevi</i> (As Bodas de Figaro, W.A.Mozart) <i>Un moto di gioja</i> (As Bodas de Figaro, W.A.Mozart) <i>Connais-tu le pays?</i> (Thomas Ambroise)
Oratório Séc. XVII, XVIII, XIX, XX e XXI	<i>Et exultavit</i> (Magnificat, J.S.Bach)
Conjuntos Vocais Séc. XVII, XVIII, XIX, XX e XXI	Não aplicado

3.3.3. Relatórios de Aulas e Planificações

Neste ponto, são apresentados os registos de observação das aulas de Canto assistidas, assim como as planificações das aulas lecionadas. No final, acompanha-se uma reflexão sobre cada uma delas. Estes registos estão organizados de forma cronológica.

Aula nº7: 21/11/22

A aula teve início com os aquecimentos vocais. O primeiro vocalizo executado consistia na ativação do apoio através da vogal voseada – v, à qual era logo de seguida adicionada a vogal – i. A linha melódica era composta por graus conjuntos ascendente (asc.) e arpejo descendente (desc.) com extensão de 5ª. Ao longo do exercício, a professora alerta a aluna para que procure a abertura dos seios nasais, bem como de toda a garganta e espaço interno da boca.

Segue-se um vocalizo em escala asc. e desc., sobre a mesma sílaba –vi. Verifica-se que a aluna revela falta de preparação técnica para o que um exercício extenso como este exige, por isso a professora sugere que sinta que o corpo está pronto logo de início. Deste modo, será possível evitar determinadas dificuldades técnicas, tais como: laringe muito alta e instável; pouco brilho e máscara; posição horizontalizada da boca.

O terceiro vocalizo executado apresenta um salto de 5ª inicial, seguido da descida em arpejo, sobre as vogais –i e –o. À semelhança dos exercícios anteriores continua a observar-se uma posição externa da boca horizontalizada, que prejudica a flexibilidade a nível de articulação e procura de ressonâncias.

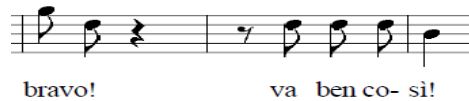
Na segunda parte da aula, a professora refere as apresentações públicas do próximo mês e questiona a aluna sobre o repertório que pretende interpretar. Concluem que a melhor escolha talvez seja a ária de ópera *Venite, inginocchiatevi*, visto que nas outras obras a aluna ainda não se sente segura tecnicamente. Por essa razão, nesta aula é realizado um trabalho minucioso sobre esta obra.

Após ouvir a aluna cantar um pouco do início da ária, a professora questiona-a sobre a sua interpretação da obra. Com isto pretende que a aluna deixe fluir de forma mais natural a sua voz e, conseqüentemente, a interpretação. Neste contexto são destacadas duas palavras – “Restate” (fica) e “Fermo lì” (quieto aí) - que vão aparecendo várias vezes, associadas a um motivo de estabilidade e firmeza. Contudo, a aluna apresenta dificuldade em transmitir estas sensações devido a dificuldades técnicas, tais como: os saltos melódicos constantes, o que se reflete na posição alta da laringe e posição baixa do palato.



Exemplo Musical 1 - W.A. Mozart, *Le nozze di Figaro* K.492 (1786),
Venite, inginocchiatevi, cc.10-14, edição Ricordi Milano, s.d.

Nesta secção abaixo apresentada é sugerido à aluna que prepare melhor o agudo, tendo por base o apoio e altura do palato. Além disto, a professora refere que deve recorrer à energia efusiva da palavra “bravo” para alcançar mais facilmente os aspetos técnicos referidos e a expressividade necessária.



Exemplo Musical 2 - W.A.Mozart, *Le nozze di Figaro* K.492 (1786),
Venite, inginocchiatevi, cc.19-21, edição Ricordi Milano, s.d.

Na passagem que se segue, a professora volta a referir que a posição externa da boca está demasiado horizontal acabando por comprometer o desenvolvimento das ressonâncias. Por isso, sugere que se apoie mais no espaço presente nas vogais puras e que o exterior sirva apenas de “meio de saída”, não tanto de desenvolvimento.



Exemplo Musical 3 - W.A.Mozart, *Le nozze di Figaro* K.492 (1786),
Venite, inginocchiatevi, cc.29-30, edição Ricordi Milano, s.d.

Mais adiante, a aluna volta a ser lembrada da importância da interpretação para a forma como a voz se desenvolve e, inclusive, supera as dificuldades técnicas. Como por exemplo, nas várias passagens com o seguinte texto “Guardatemi, Madama” (Olha para mim. Madame), pensar que aqui se dirige ao “Cherubino” – personagem masculina desta mesma ópera – de uma forma afirmativa, associada a uma postura altiva.



Exemplo Musical 4 - W.A.Mozart, *Le nozze di Figaro* K.492 (1786),
Venite, inginocchiatevi, cc.44-48, edição Ricordi Milano, s.d.

Na palavra “più”, muito recorrente ao longo da ária, a aluna apresenta dificuldades em imitar o som das vogais puras (-i; - u) verificando-se uma ambiguidade na qualidade sonora. Esta questão acaba por comprometer a posição das vogais que se seguem – “basso”, “alto” – nas quais a aluna recorre a uma posição horizontalizada. Além disso, verifica-se uma tendência para recorrer ao som anasalado – compressão dos seios nasais - para dar resposta às dificuldades técnicas já referidas. Na passagem ilustrada em baixo esta questão destacou-se bastante, por isso a professora pediu à aluna que a repetisse, agora com tapando o nariz com os dedos. Após realizar este exercício a aluna apercebeu-se de que estava a recorrer a um mecanismo de defesa e, por isso, foi tentando corrigir esta questão.



Exemplo Musical 5 - W.A.Mozart, *Le nozze di Figaro* K.492 (1786),
Venite, inginocchiatevi, cc.69-72, edição Ricordi Milano, s.d.

No final da aula, a professora cooperante pediu-me que dirigisse o tempo que restava da aula. Assim sendo, prossegui com a atividade de trabalhar a ária até ao fim. O aspeto mais trabalhado foi a uniformização da vocalidade entre registos, visto que até na postura da aluna se observava uma necessidade de ajuste - mexer constantemente a cabeça, instabilidade no queixo - entre passagens. Primeiramente, a aluna foi recordada da importância de manter uma postura estável, em particular no que diz respeito ao relaxamento do maxilar inf. e na posição neutra da cabeça. Após realçar estes princípios, abordei a questão do “desenho das vogais” dentro da boca. Este aspeto é também fundamental para que exista coerência e homogeneidade entre as diferentes vogais e, consequentemente, na própria vocalidade.

De seguida, foi realizada uma breve reflexão sobre a importância da preparação do apoio nos saltos entre registos. Ao longo das duas últimas páginas da ária observa-se ainda mais a necessidade de desenvolver esta consciência de forma automática e “leve”. Isto porque o tempo de repouso entre passagens é mínimo e, por isso, há uma grande necessidade de “desafogar” o apoio e deixá-lo mais fluído.



:he vezzo, che fi- gu-ra! se l'a-ma-no le femmi-ne han cer- to il lor per- chè,

Exemplo Musical 6 - W.A.Mozart, *Le nozze di Figaro* K.492 (1786),
Venite, inginocchiatevi, cc.10-14, edição Ricordi Milano, s.d.

A aula termina com um diálogo sobre a gestão da energia e carga interpretativa depositada nas obras. A aluna partilha a dificuldade em saber como dosear todos os aspetos afetos à energia – dinâmica, fluxo de ar, entre outros – que, por vezes, podem ser decisivos no resultado obtido. Além disso, reforcei a ideia de que a aluna deveria procurar sempre uma identidade própria na interpretação e vocalidade, que também deve ser coerente e homogênea.

Reflexão

Na aula de hoje a aluna apresentava menos conexão com o seu corpo do que é habitual, o que se refletiu diretamente nas dificuldades técnicas apresentadas. Na génese desta desconexão está a gestão da energia. Principalmente no início da aula, observava-se um “corpo adormecido” e pouco ativo manifestando-se bastante na dinâmica atribuída à ária da Susana *Venite, inginocchiatevi*. Todavia, destaca-se a preocupação da aluna em ouvir as correções e tentar sempre fazer um ajuste rápido. Neste sentido, ao focar mais a atenção no processo do que no resultado a aluna irá sentir que tudo vai fluir de forma mais natural e relaxada.

Planificação de uma aula de Instrumento								
Disciplina	Canto	Recursos Pedagógicos	Período	2º	Aula nº	18	Duração	45min.
Regime	Curso Livre	Piangerò la sorte mia, da ópera Giulio Cesare, de G.F. Haendel	Data	27/02/2023		Grau	Ensino Secundário	
Conteúdos	- Conhecimento da obra e do seu criador; - Exercícios de aquecimento com as vogais -i, -e, -a em legato e stacatto com e sem saltos melódicos; - Altura do palato; - Respiração intercostal; - Noção de apoio; - Espaço de articulação; - Execução das obras tendo em conta os conteúdos técnicos trabalhados no aquecimento vocal;			Recursos Materiais		- Partituras (1); - Piano; - Lápis (1); - Borracha; - Estantes (1); - Cadeiras (2); - Espelho;		
Objetivos	- Compreender a importância do conhecimento da obra; - Compreender o processo de preparação da obra; - Dominar plano dinâmico e restantes indicações de agógica musical da obra; - Executar exercícios de aquecimento vocal tendo presente a noção de respiração intercostal e do controlo do ar, posição palatal e legato, noção de apoio e espaço de articulação; - Executar as obras tendo em atenção a fonética, a respiração intercostal, e consequentemente o ataque das notas, e a posição palatal; -Executar os exercícios de aquecimento e obras tendo presente uma boa postura, ativa, sem tensões;			Avaliação		- Observação direta; - Assiduidade e Pontualidade; - Esforço e dedicação; - Reação aos incentivos criados pela estagiária e pela professora;		
Estratégias	- Introdução à estrutura da obra, organizando e dividindo a mesma em várias secções; - Tradução do texto das obras, quando e compreensão da obra na interpretação musical; - Resolução de possíveis problemas rítmicos, de afinação e de articulação, recorrendo a exercícios específicos caso seja necessário; - Criação de um método de estudo, de trabalho e de preparação da obra;			Tempo		15’ – Aquecimento vocal 15’ – Abordagem da ária Piangerò la sorte mia 15’ – Passagem com o pianista e Reflexão		

Aula nº18: 27/02/23

No início da aula é realizada uma reflexão sobre a participação na Masterclass de Canto com a Professora Dora Rodrigues. A aluna diz ter sido uma experiência muito enriquecedora, salientando a simpatia e profissionalismo da professora. Além disso, mostra ter dedicado algum tempo do seu estudo a realizar exercícios apresentados pela docente e aplicar todos os conceitos abordados na obra que apresentou *Un moto di gioia*. Para terminar, falamos um pouco da concepção que a aluna tem da sua vocalidade, que, por vezes, pode ser limitadora e restringir o seu percurso. Neste sentido, é exposta a necessidade de manter uma perspetiva ampla e flexível no que toca à classificação vocal, tendo sido este um dos aspetos mais destacados pela professora.

Prosseguimos para o aquecimento vocal, o primeiro exercício tem por objetivo ativar o apoio e as ressonâncias faciais através da consoante voseada –v, à qual na repetição se junta a vogal –i. O movimento melódico consiste em graus conjuntos asc. e desc. com a extensão de 3ª, este processo é repetido duas vezes. A aluna é alertada para que mantenha um fluxo de ar mais ativo com a passagem de ar desimpedida na zona palatal, aliada a uma boa articulação. Acrescentei ainda que deveria ter cuidado com a relação de equilíbrio entre o espaço interno e a utilização devida do apoio. Já no final da subida para o registo agudo, é perceptível de que ao aumentar a velocidade a aluna tem muito mais facilidade e naturalidade a executar o exercício, portanto mantém-se esta dinâmica até ao final.

O segundo exercício a ser executado direciona-se para a flexibilidade, extensão e homogeneidade vocal, tendo sido apresentado à aluna na Masterclass. Contudo, a aluna não conseguiu compreender o esquema melódico, por isso recapitulei que consistia em dois arpejos ascendentes seguidos e depois com o mesmo padrão a descer, sobre as vogais –i e –e. A aluna leva algum tempo a compreender, mas depois de encaixar com o padrão faz com facilidade, principalmente se a velocidade for um pouco mais rápida. Os problemas técnicos são muito semelhantes aos que se verificavam no exercício anterior.

De seguida é abordada a obra *Piangerò la sorte mia* que requer um pouco mais de maturação e compreensão por parte da aluna. Optamos por trabalhar a obra imediatamente com o pianista, de forma a interiorizar com mais facilidade a harmonia e a dinâmica da obra. Conclui que a aluna ainda apresenta algumas incoerências rítmicas, nomeadamente na primeira entrada em que faz um galope em vez das duas colcheias. Além disso, destaca-se que necessita de maior atividade no fluxo de ar e na própria energia da aluna que, muitas vezes, fica pesada e sem foco. A aluna também deve ter atenção à articulação da boca, que está demasiado horizontal e sem o “reforço” do apoio. Em suma, é importante que a aluna estabilize uma série de aspetos técnicos, que limitam o desenvolvimento da vocalidade.

Reflexão

Esta aula foi muito importante para refletir sobre a Masterclass e como aplicar os conhecimentos adquiridos em contexto de aula, estudo e performance. A aluna mostra-se cada vez mais consciente e preparada para “dar o salto”, tanto a nível técnico como no desenvolvimento vocal.

Planificação de uma aula de Instrumento								
Disciplina	Canto	Recursos Pedagógicos	Período	3º	Aula nº	29	Duração	45min.
Regime	Curso Livre	Music for a while, de H.Purcell Clair de lune, de G.Fauré	Data	29/05/2023		Grau	Ensino Secundário	
Conteúdos	- Conhecimento da obra e do seu criador; - Exercícios de aquecimento com as vogais -i, -e, -a em legato e stacatto com e sem saltos melódicos; - Altura do palato; - Respiração intercostal; - Noção de apoio; - Espaço de articulação; - Execução das obras tendo em conta os conteúdos técnicos trabalhados no aquecimento vocal;			Recursos Materiais		- Partituras (1); - Piano; - Lápis (1); - Borracha; - Estantes (1); - Cadeiras (2); - Espelho;		
Objetivos	- Compreender a importância do conhecimento da obra; - Compreender o processo de preparação da obra; - Dominar plano dinâmico e restantes indicações de agógica musical da obra; - Executar exercícios de aquecimento vocal tendo presente a noção de respiração intercostal e do controlo do ar, posição palatal e legato, noção de apoio e espaço de articulação; - Executar as obras tendo em atenção a fonética, a respiração intercostal, e consequentemente o ataque das notas, e a posição palatal; -Executar os exercícios de aquecimento e obras tendo presente uma boa postura, ativa, sem tensões;			Avaliação		- Observação direta; - Assiduidade e Pontualidade; - Esforço e dedicação; - Reação aos incentivos criados pela estagiária e pela professora;		
Estratégias	- Introdução à estrutura da obra, organizando e dividindo a mesma em várias secções; - Tradução do texto das obras, quando e compreensão da obra na interpretação musical; - Resolução de possíveis problemas rítmicos, de afinação e de articulação, recorrendo a exercícios específicos caso seja necessário; - Criação de um método de estudo, de trabalho e de preparação da obra;			Tempo		10' – Aquecimento vocal 15' – Abordagem da obra Music for a while 10' – Abordagem da obra Clair de lune 10' – Passagem com o pianista e Reflexão		

Aula nº29: 29/05/23

Esta aula foi dirigida por mim e supervisionada pelo professor supervisor Mário João Alves e pela professora cooperante Patrícia Quinta. A aula teve início com uma breve apresentação do professor supervisor e dos objetivos que estariam traçados, mediante a planificação, para esta aula.

De seguida, iniciamos o aquecimento vocal e respiratório com um exercício de ativação e expansão da respiração, que consistia na prática de uma inspiração pausada e expiração na consoante voseada -s, com duração progressivamente mais longa (2/4; 3/5; 4/6; 5/7). Eu posicionei-me atrás da aluna e com as mãos apoiadas nas suas ancas para consciencializar a aluna da necessidade de expandir desde a região baixa (abdominal e lombar) até aos intercostais. Contudo, constatou-se que a aluna matinha a inspiração alta e curta, sem espaço para aumentar a sua capacidade respiratória e consequente ativação do apoio diafragmático. Ao longo do exercício foram realizadas algumas correções, às quais a aluna responde com sucesso.

O segundo exercício trata-se da utilização do gesto como ímpeto para a criação de um som mais orgânico e fluído. Neste sentido, pedi à aluna que imaginasse que estava a tocar acordeão e “abra o fole” quando inspira e “feche o fole” à medida que reproduzia o seguinte vocalizo: na consoante -v fazer graus conjuntos asc. e desc. na extensão de 3ª seguidos de um arpejo sobre as vogais -i e -a. Aproveitei para relembrar a aluna que o gesto deve servir de auxílio, além disso reforça a importância de manter uma posição labial vertical e uma boa altura palatal, de forma a obter um som mais homogêneo.

Para terminar esta secção realizamos um vocalizo que tem por objetivo explorar as articulações e a extensão através de um arpejo asc em legato e desc. em stacato na extensão de oitava sobre a consoante -z e as vogais -i, -e e -o. A aluna leva algum tempo a compreender e mecanizar fisicamente o exercício, já os problemas técnicos são semelhantes aos do exercício anterior (altura e desenvolvimento do palato nas diferentes vogais; conexão com o apoio diafragmático). Além disso, refletimos sobre a necessidade de sentirmos todo o nosso corpo em constante atividade para que a voz seja mais autêntica, consistente e controlada.

Prosseguimos para a abordagem do repertório da aluna, a primeira obra a ser trabalhada é *Music for a while* de Purcell. Assim, pedi à aluna que assinalasse as secções da obra em que sentia mais dificuldade, pelo que destacou uma secção da pp.3 para a pp.4 do *Till the snakes*, onde sentia que por ainda não estar de cor fica um pouco insegura e sem saber o que fazer. Visto que não se trata de nenhuma dúvida e dificuldade específica abordamos a obra do início. As principais dificuldades apresentadas advêm dos seguintes aspetos: inseguranças na leitura e conhecimento da obra; homogeneidade vocal entre registo sem pensar muito em divisões (peito, central, cabeça); andamento pouco estabilizado; agógica musical; articulação adaptada ao período barroco. A meu ver, mais importante do que isto é que a aluna crie a sua própria conceção da obra, isto é, trace um propósito e defina uma

mensagem fundamentada e que queira transmitir, acima de qualquer dificuldade técnica.

Antes de seguir para a habitual passagem de repertório com o pianista, fiz uma breve abordagem da canção *Clair de lune* de G. Fauré. Nesta sequência pedi à aluna que descrevesse a parte do piano e as dificuldades que podem surgir nesta obra, ao que a aluna responde sentir que muitas vezes não sabe bem quando entrar e como se enquadra a linha da voz. Assim, refletimos sobre a necessidade de passar algumas vezes com o piano até “entrar dentro do balanço” da obra, contudo a pulsação deve ser uma constante e neste caso cabe ao cantor tomar as rédeas da mesma. À parte disto, trabalhamos algumas secções selecionadas (comp. 26-36; 52-56), que a nível técnico podem ser mais desafiantes para a aluna. Com esta obra verificou-se que a aluna procura mais o resultado pré-definido, do que o processo que precisa de percorrer para obter determinado resultado. Assim, aspetos técnicos abordados anteriormente como a criação de um espaço homogéneo e conectado com um apoio ativo e consistente acabam por muitas vezes, estar relacionados com essa linha de estudo e trabalho da aluna. Apesar de introduzir os conceitos técnicos necessários para melhoria vocal da aluna, apoiei-me também na criação de imagens (paisagens, linhas imaginárias, etc) para fazer a aluna compreender de um modo mais orgânico esses mesmos conceitos.

Por fim, passamos a obra *Music for a while* com o pianista. Inicialmente, pedi à aluna que antes de cantar pense numa ideia/sentimento específico que queira transmitir a quem a está a ouvir, no final será conferido se está em concordância com aquilo que os ouvintes sentiram. Contudo, a aluna mostra-se um pouco nervosa e bloqueada, acabando por não ser capaz de se entregar à música e criar um conceito próprio e identitário da obra. O professor supervisor aconselha à aluna que tente estudar e fazer a obra num andamento um pouco mais lento, de modo a sentir mais as dissonâncias e compreender a linguagem musical da obra. Além disso, é importante que aluna faça um estudo mais sistemático para que possa superar as dificuldades de leitura (rítmica, musical) desta obra.

Reflexão

Em tom de reflexão, esta aula expressa o culminar do trabalho realizado ao longo do ano que, no caso da aluna, assentam no processo de autoconhecimento que tive a oportunidade de acompanhar de perto, pelo que compreendo os seus anseios e potencialidades. Contudo, importa continuar a investir em aspetos técnicos específicos – uma postura mais alinhada, a redução da rigidez muscular do maxilar, uma altura palatal mais elevada e uma melhor conexão com o apoio – que após serem superados trarão muita liberdade ao aparelho vocal e, com isso, a oportunidade de criar uma identidade vocal mais autêntica e completa.

3.4. Reflexão sobre a aluna

Na elaboração desta reflexão tive por base as audições de classe, em particular a audição do 3º Período, e concertos externos realizados pela AMVP. Bem como a participação em atividades extracurriculares, nomeadamente, a Masterclass com a Professora Dora Rodrigues e posterior Workshop “Vozes no Feminino”, inserida no presente Projeto de Investigação. Tudo isto servirá de objeto para descrever o percurso desenvolvido pela Aluna Y ao longo deste ano letivo.

3.4.1. Audições de Classe e Concertos

No decorrer deste ano letivo constatou-se uma grande evolução na Aluna Y que, em concordância com a professora cooperante, concluímos evidenciar-se principalmente a nível performativo. Observando-se de forma objetiva nas Audições de Classe e Concertos externos da Academia. A aluna apresentou-se em público no final de cada período nas respetivas Audições de Classe e com o seguinte repertório: no 1º período com a obra *Et exultavit* de J.S.Bach; no 2º período com a ária *Un Moto di gioja* de W.A.Mozart; e, por fim, no 3º período com a ária *Piangerò la sorte mia* de G.F. Haendel. Segundo a professora cooperante, a Aluna Y sempre demonstrou ter muita ansiedade em palco, o que resultava em bloqueios e tensões musculares que impediam viabilizar uma performance de acordo com o trabalho desenvolvido em aula e da qual a aluna tirasse proveito. Esta situação verificou-se nas duas primeiras audições deste ano, apesar de se irem observando pequenas melhorias. Porém, nesta última audição, a aluna surpreendeu pela positiva com a obra de Haendel. Ao contrário do que era habitual, a primeira entrada da aluna foi “limpa”, isto é, imediatamente sobre a construção do espaço correto e devidamente apoiado, o que foi fruto da própria postura mais correta e relaxada. Deste modo, a aluna foi capaz de prosseguir com mais serenidade, o que lhe permitiu desfrutar mais da música e transmitir as emoções que pretendia ao público. Concluímos também, tendo por base o concerto de final do 1º período no *Corpus Christi*, que a aluna se sente muito mais à vontade quando canta em conjunto e com envolvimento cénica, como foi o caso do dueto de Mozart apresentado. Assim sendo, deve ser mantida esta linha de trabalho para que a aluna se sinta cada vez melhor e mais autêntica em palco.

3.4.2. Atividades Extracurriculares

A Aluna Y participou ativamente nas atividades extracurriculares da AMVP, particularmente naquelas que foram realizadas pela Classe de Canto. No 2º período participou na Masterclass dinamizado pela Professora Dora Rodrigues, na qual cantou a ária *Un moto di gioja* de Mozart. Nesta aula foram discutidos aspetos pertinentes, nomeadamente questões técnicas como a homogeneidade entre registos, a postura, a altura palatal, entre outros aspetos. Além disso, refletiram sobre o repertório que a aluna está a trabalhar neste momento e de que forma este

poderá estar a ter um papel positivo ou, por vezes, negativo no desenvolvimento vocal e técnico da aluna. Posteriormente, enquanto ouvinte, integrou o Workshop “Vozes no Feminino” dirigida por mim e com a participação da professoras e cantoras Dora Rodrigues e Alexandra Moura. Neste momento foram discutidas questões interessantes que vieram a propósito das dúvidas levantadas ao longo do percurso da aluna e, inclusive, na própria Masterclasse. Isto é, a respeito da classificação vocal onde a aluna se enquadra e o repertório mais adequado à mesma.

4. Prática de Ensino Supervisionada - Classe de Conjunto Vocal

A disciplina de Estúdio de Ópera é a Classe de Conjunto atribuída aos alunos de Canto a partir do 3º ciclo do Curso Básico, sendo lecionada pelas professoras Alexandra Moura e Patrícia Quinta e com o acompanhamento regular do pianista Pedro Ludgero. A caracterização do Estúdio de Ópera, apresentada no tópico que se segue, fundamenta-se na informação que fui adquirindo a partir de conversas e reflexões realizadas com os alunos e professoras cooperantes.

4.1. Caracterização do Estúdio de Ópera

O Estúdio de Ópera é constituída por 10 alunos, oito do género feminino e dois do masculino. Têm idades compreendidas entre os 13 e os 18 anos e frequentam o Curso Básico e Secundário de Música, na vertente de Canto. Visto que se trata de uma Classe de Conjunto em que cada aluno tem um papel determinante, importa descrevê-los de forma mais pormenorizada. O grupo é composto por: três alunos do 3º grau em Regime integrado e Supletivo; duas alunas do 4º grau em Regime Integrado; dois alunos do 5º grau em Regime Integrado e Articulado; uma aluna do 7º grau em Regime Articulado e duas alunas no 8º grau em Regime Articulado e Supletivo.

No que diz respeito à residência dos alunos, verifica-se um alargado leque de origens sendo que se distribuem maioritariamente entre a cidade de Vila Nova de Gaia e arredores. Ao longo do ano, tal como será descrito de seguida, foi abordado repertório muito variado, desde obras para ensemble vocal até àquele que foi o foco principal a produção da ópera “A Casinha de Chocolate”. Assim sendo, o Estúdio apresentou uma organização por vozes durante o 1º período e parte do 3º período em que foi trabalhado repertório para ensemble vocal. A distribuição das mesmas variava mediante as necessidades de cada peça e as características dos alunos, isto é a sua extensão, timbre, nível técnico, entre outros. Já durante o 2º período e início do 3º período, no elenco da ópera os alunos foram distribuídos por personagens solistas que em alguns casos eram dobradas.

Esta classe de conjunto destaca-se pelo facto de todos os alunos apresentarem uma técnica vocal sólida e um acompanhamento mais personalizado, por parte das próprias professoras de canto. Tanto as obras de carácter solístico como as obras de carácter coral eram trabalhadas nas aulas individuais, o que permitia alcançar um nível musical e técnico alto. Por todas estas razões, os alunos têm oportunidade de interagir com maior proximidade e regularidade, refletindo-se num ambiente propício a estabelecer boas relações de amizade que possibilitam a criação musical de elevado nível.

4.2. Síntese da Prática Pedagógica

Ao longo do estágio observei sistematicamente a Classe de Conjunto Vocal de Estúdio de ópera ministrada às quartas-feiras das 15h00 às 17h30 no Auditório 2. De um modo geral, parte significativa das aulas foram lecionadas pelas professoras cooperantes. Contudo, tal como foi referido anteriormente devido à atividade artística da professora Patrícia Quinta foi-me requisitado que, em períodos específicos assegurasse também a 2ª parte da aula de Estúdio de Ópera. Além disso, entre os meses de fevereiro e abril as aulas foram coordenadas também pelo Professor André Lacerda, que estava responsável pela direção artística e encenação da ópera. No total, ao longo deste ano letivo, foram assistidas e lecionadas 30 aulas de classe de conjunto.

3.2.1. Cronograma

No cronograma abaixo representado é exposto o percurso desenvolvido ao longo do ano letivo pela Classe de Conjunto de Estúdio de ópera. De maneira a sintetizar a informação, foram utilizadas diferentes cores para os seguintes parâmetros: Aulas Assistidas (A); Aulas Lecionadas (L); Feriados; Interrupções letivas (Natal e Páscoa); Concertos; Workshops; Ópera.

Tabela 10: Cronograma - Classe de Conjunto Vocal (Estúdio de ópera)

Cronograma – Estúdio de Ópera								
Mês	Dia							
Outubro	05	12	19	26	-	-	-	-
Novembro	02	09	16	23	30	-	-	-
Dezembro	07	14	17	21	28	-	-	-
Janeiro	04	11	18	25	-	-	-	-
Fevereiro	01	08	15	22	25	-	-	-
Março	01	08	15	22	29	-	-	-
Abril	05	12	19	26	-	-	-	-
Maio	03	09	10	11	13	17	24	31
Junho	07	14	21	30	-	-	-	-
LEGENDA	Aula A		Aula L		Feriado		Ópera	
	Concerto		Workshop		Interrupção			

4.3. Metodologia de Avaliação e Intervenção

Nesta secção do relatório são abordados os Objetivos Gerais e Específicos da disciplina, bem como os respetivos Critério de Avaliação. A disciplina de Estúdio de Ópera enquadra-se nos critérios e programas estabelecidos para a Classe de Conjunto Vocal. No que diz respeito ao programa, as Classes de Conjunto Vocais devem respeitar uma série de parâmetros gerais estabelecidos pela instituição, porém têm uma certa flexibilidade devido a abrangerem um grande leque de graus de formação. Para concluir esta secção, são apresentados os registos de observação de todas as aulas do presente ano letivo e respetivas reflexões finais.

4.3.1. Objetivos Gerais e Específicos / Critérios de Avaliação

As metodologias ilustradas na Tabela 11 encontram-se disponíveis no site da AMVP e são as metodologias adotadas pelos professores de canto da instituição.

Tabela 11: Parâmetros de Avaliação Curricular de Classe de Conjunto Vocal

Critérios de Avaliação – Classe de Conjunto Vocal (3º ciclo e Secundário)	
Avaliação Contínua (70%)	
Atitudes e Valores (20%)	Domínio Técnico e Psicomotor (50%)
Assiduidade e pontualidade	Capacidade de leitura
Interesse e empenho	
Iniciativa de trabalho	Domínio musical (rítmico, melódico, pulsação, afinação, fraseado, dinâmica, etc.)
Comportamento	
Material de trabalho	Execução/coordenação de conjunto
Trabalhos de casa	
Avaliação Sumativa (30%)	
Momentos de performance (audições e concertos)	
* Qualquer Item da avaliação contínua pode ser alvo de avaliação sumativa	

4.3.2. Programa de Classe de Conjunto Vocal - Estúdio de Ópera

Os programas de Classe de Conjunto Vocal têm um carácter mais livre, devido a abarcarem formações e graus de escolaridade muito divergentes. Assim sendo, cabe aos professores responsáveis fazerem a seleção do programa, mediante os critérios de avaliação e competências a desenvolver na sua classe em específico. No caso do Estúdio de Ópera, tal como o próprio nome indica, um dos grandes propósitos é ter como projeto final de ano a produção de uma ópera. Todavia, o programa conta também com obras para ensemble vocal, de modo a trabalhar aspetos mais direcionados para a música de conjunto.

Na Tabela 12, apresentada de seguida, é exposto o repertório trabalhado ao longo dos períodos letivos, com a respetiva distribuição vocal. No 1º período foram abordadas obras bastante heterogéneas, contando com repertório direcionado para a época natalícia, nomeadamente o clássico *Winter wonderland* e o coro de crianças *Noël, Noël* da ópera *Werther* com uma breve intervenção solística. Apresentaram também dois clássicos *Lolipop* com um arranjo de Roger Emerson e a emblemática obra de Astor Piazzolla *Libertango* com um arranjo vocal de Oscar Escalack. Além disso, abordaram um arranjo do dueto *Barcarolle* da ópera *Contes d'Hoffmann* e a canção *And this shall be for Music*.

O 2º período foi totalmente dedicado à ópera *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdinck, que neste caso foi trabalhada a partir de uma adaptação portuguesa da autoria de Alexandre Delgado intitulada “A Casinha de Chocolate”. Os alunos foram distribuídos pelas diferentes personagens mediante as suas características vocais e nível de formação. Assim sendo, as personagens principais foram atribuídas às alunas mais velhas, a Bruxa e o João a alunas de 8º grau e a Maria a uma aluna de 7º grau. A personagem do Pai foi interpretada por um aluno de 5º grau que, por ainda se encontrar no processo de mudança de voz, teve a necessidade de fazer pequenas alterações nas opções musicais. As restantes personagens foram dobradas, isto é, distribuídas por dois alunos que as interpretaram rotativamente nas duas récitas. Este foi o caso das seguintes personagens: a Mãe interpretada por alunas do 4º grau e 5º grau; o João-Pestana interpretado por alunas do 3º e 4º grau; e a Fada do Orvalho interpretada por uma aluna e um aluno do 3º grau. Nesta última, também houve a necessidade de adaptar determinadas passagens mais agudas, apesar do aluno em causa não se encontrar em mudança de voz. A produção da ópera contou com a cooperação de uma série de entidades, algumas que integram a comunidade educativa da AMVP, nomeadamente: a direção musical do Professor Ivo Brandão; os professores de instrumento que integraram a orquestra; a encenação do Professor André Lacerda; a coreografia dos alunos de dança por parte dos professores da Classe de Dança; a intervenção do Coro de 2º ciclo de Articulado da Professora Irina; e ainda o papel fundamental do pessoal não docente. No que diz respeito a colaborações externas, contaram com todos os colaboradores que trabalharam a serviço do Auditório Municipal de Gaia, o cenógrafo, entre outros.

No 3º período continuaram a trabalhar a ópera, agora de forma mais intensiva, visto que as récitas foram no segundo mês deste período. Por isso, eram realizados aulas e ensaios extra, de modo a juntar as várias componentes anteriormente inumeradas, marcações cénicas, orquestra, bailarinas, etc. Posteriormente, preparam os espetáculos de final de ano inseridos no Festival Affettuoso entre outros espetáculos da Academia. Deste modo, foi reutilizado repertório do 1º período juntamente com duas novas obras, “La Vocabulario di Musica” uma espécie de medley para ensemble vocal de clássicos do mundo operático, por exemplo *La Donne e mobile* de Verdi, *Habanera* de Bizet, entre outros. Abordaram ainda uma

adaptação também para ensemble vocal de Patrick Liebergen “Viva!” da ópera *Il re pastore* de W.A.Mozart.

Tabela 12: Programa estabelecido para o Estúdio de Ópera

Classe de Conjunto Vocal – Estúdio de Ópera (3º ciclo e Secundário)		
1º PERÍODO		
Obra	Compositor	Distribuição Vocal
<i>Lolipop</i>	Beverly Ross e Julius Dixon Arr: Roger Emerson	Soprano I; Soprano II; Alto
<i>Winter wonderland</i>	Felix Bernard Arr: Andy Beck	Soprano; Alto
<i>Barcarolle</i> da ópera “Contes d’Hoffmann”	Jacques Offenbach Arr: Collette Mourey	
<i>Noël, Noël</i> da ópera “Werther”	Jules Massenet	Solo; Coro Infantil (uma voz)
<i>And this shall be for Music</i>	Mary Lynn Lightfoot	Soprano; Alto; Baixo*
<i>Libertango</i>	Astor Piazzolla Arr: Oscar Escalack	Soprano I; Soprano II; Alto
2º PERÍODO		
Ópera <i>Hänsel und Gretel</i>	Engelbert Humperdinck Adaptação portuguesa “A Casinha de Chocolate” de Alexandre Delgado	Gretel/Maria (Soprano) Hänsel/João (Soprano ou Mezzo-Soprano) Mutter/Mãe (Mezzo-Soprano) Vater /Pai (Barítono) Taumännchen/Fada do Orvalho (Soprano) Knusperhexe/Bruxa (Soprano ou Tenor) Sandmännchen/João-Pestana (Soprano) Coro de Ecos (3 Sopranos; 2 Altos)
3º PERÍODO		
<i>La Vocabulario di Musica</i>	Nancy Grundahl	Soprano I; Soprano II; Altos
<i>Viva!</i> da ópera <i>Il Re Pastore</i>	W.A.Mozart Arr: Liebergen	

4.3.2. Relatórios de Aulas e Planificações

Planificação de uma aula de Classe de Conjunto									
Disciplina	Estúdio de Ópera	Recursos Pedagógicos	Período	1º	Aula nº	5	Duração	2h30min.	
		Exercícios de interpretação e expressão dramática/corporal	Data	02/11/2022		Grau	3º Ciclo e Secundário		
Conteúdos	- Exercícios de aquecimento corporal; - Ativação da respiração; - Ativação muscular; - Interpretação textual; - Dicção; - Projeção da voz falada; - Expressividade facial; - Interação entre colegas; - Execução de exercícios interpretação e expressão dramática/corporal;			Recursos Materiais		- Partituras (12); - Piano; - Lápis; - Borrachas; - Estantes (12); - Cadeiras (12); - Papéis (12)			
Objetivos	- Executar os exercícios de aquecimento e obras tendo presente uma boa postura, ativa, sem tensões; - Compreender a importância do aquecimento físico; - Dominar a capacidade interpretativa e de expressão dramática/corporal; -Trabalhar os aspetos relativos à voz falada (dicção, projeção e expressividade) - Executar exercícios de desenvolvimento da expressão facial; - Expor a relevância da interação entre colegas;			Avaliação		- Observação direta; - Assiduidade e Pontualidade; - Esforço e dedicação; - Reação aos incentivos criados pela estagiária e pela professora;			
Estratégias	- Introdução aos conceitos interpretativos, tendo por base a postura, o movimento, as expressões faciais, a dicção entre outros aspetos; - Resolução de possíveis problemas de expressão, interação entre os alunos, recorrendo a exercícios específicos caso seja necessário; - Explicação e demonstração dos exercícios propostos; - Desenvolvimento do sentido crítico dos alunos através do processo de execução e posterior apreciação; - Criação de critérios que possibilitem interpretações fundamentadas e objetivas.			Tempo		- 25’ – Aquecimento corporal - 45’ – Exercícios de interpretação - 20’ – Reflexão sobre o trabalho realizado			

Aula nº5: 02/11/22

A primeira parte da aula foi conduzida por mim, visto que a professora cooperante Alexandra Moura se encontrava doente. Visto que fui avisada com pouca antecedência desta substituição, a planificação e estruturação da aula baseou-se em exercícios de criatividade e expressão dramática. Também contemplou algumas partes da estrutura comum das aulas anteriores (aquecimento, repertório).

Tal como é habitual, a aula inicia-se com um aquecimento corporal dinamizado por um dos alunos do grupo. A aluna propõe os seguintes exercícios: rotação das principais articulações - pescoço, pulsos, anca, joelhos e tornozelos; relaxamento corporal ao deixar cair o tronco e subir lentamente, sendo a cabeça a última a desenrolar. Para terminar, de forma a ativar a energia de grupo, propus um exercício de contagem decrescente (nove até um) em voz alta associada a impulsos com os dois braços e as duas pernas. No final do exercício grupo estava muito animado e pronto para começar os exercícios a secção da aula dedicada à expressão dramática com toda a energia.

A secção de expressão dramática inicia-se com a exposição de duas frases de Fernando Pessoa – “Quem não vê uma palavra não pode ver bem uma alma”, “Há tanta suavidade em nada dizer e tudo fazer” - que servirão de mote para o primeiro exercício. Os alunos leem todos juntos as duas frases e começam por decorar a primeira frase. De um modo aleatório e sorteado foram distribuídos pelos alunos doze papéis, nos quais constavam um adjetivo/forma de estar perante uma determinada circunstância apresentada (por exemplo: Sonolento – Não conseguiste dormir nada, os vizinhos não pararam de fazer barulho). A partir deste pressuposto, os alunos devem interpretar a frase para o colega do lado, tendo por base a intenção apresentada no seu papel. O principal objetivo é que o colega em causa, bem como os restantes, sejam capazes de entender a circunstância e estado de espírito que o colega está a transmitir. Portanto, independentemente da frase, o foco deve assentar sempre sobre a capacidade de desenvolver a situação proposta. As principais dificuldades evidenciadas foram as seguintes: decorar a frase curta sem se sentir limitados pela mesma; ser capaz de criar um “quadro branco” que permita desenvolver a situação sem que fatores relacionados com a própria personalidade interfiram; quebrar a “barreira da timidez” de fazer algo que não seria esperado daquela pessoa em particular. A meu ver, este exercício permitiu desenvolver o autoconhecimento dos alunos, a dinâmica de grupo e a leitura consciente das emoções transmitidas entre os alunos.

Ainda enquadrado na secção da expressão dramática foi realizado um exercício de movimento e consciência do espaço. O exercício consistia em andar aleatoriamente no espaço e à medida que eram apresentadas as situações/circunstância os alunos deveriam de corresponder na forma como se movimentam e interagem com os restantes alunos. As situações apresentadas

foram: “o chão está a esquentar”; “estão a ser perseguidos”; “estão em câmara lenta”; “um dos colegas é o vosso espelho”; “estão num baile”; “sentem-se desiludidos”.

De forma a preparar os alunos para trabalhar o repertório realizei um breve aquecimento vocal. O primeiro vocalizo consiste na escala de Dó com *divisi* por vozes, os Altos estabilizam na quinta (Sol), os Sopranos 2 estabilizam na oitava (Dó) e os Sopranos 1 fazem a descida em arpejo. A subida do vocalizo é feita sempre com base na escala Dó, mas sobre o conceito do Dó móvel. Com este exercício pretende-se que os alunos desenvolvam a capacidade de manter a afinação e estabilidade vocal, mesmo quando existem *divisis*. Inicialmente, os alunos demonstraram dificuldade em entender o exercício, isto porque era um exercício completamente novo. Todavia, à medida que se sentiam mais confortáveis alcançavam melhores resultados técnicos e de sonoridade de grupo. O segundo vocalizo começava pelo salto de 5ª e descida em arpejo sobre as vogais –i e –a. Ao longo do exercício os alunos foram dispersando, acabando por se desassociar dos aspetos técnico que deveriam ser tidos em atenção nomeadamente, o desenvolvimento do apoio e da altura palatal.

Em seguida, foi realizada uma passagem inicial da canção “Lolipop” para relembrar as secções que necessitam de ser mais aprofundadas. Verificou-se que os Altos não estavam muito confortáveis com as suas entradas, em geral, acabando por não estabilizar a sua afinação o que comprometia o equilíbrio de todo o grupo. Na secção do comp. 21 ao 29 foram revistas as duas letras, apenas recitadas sobre o acompanhamento do piano. Com isto pretendia-se que os alunos interagissem entre eles e compreendessem melhor a mensagem da letra. Além disso, foi trabalhado, repetitivamente, a passagem do salto da Coda do comp. 34 para o 45.

Na segunda parte da aula a professora cooperante Patrícia Quinta retoma a aula, começando por trabalhar a canção *Libertango*. Para que os alunos se sintam conectados ao carácter de dança inerente ao Tango, a professora pede aos alunos que se disponham dispersamente pela sala fazendo o movimento de arrastar os pés como se estivessem a dançar. A ideia era que o impulso do arrastar dos pés e a liberdade do corpo sirvam de mote para cantar com o carácter de dança. Efetivamente, no início do exercício observou-se uma melhoria na energia e carácter expressivo do grupo, contudo à medida que se acomodavam com o movimento perdiam cada vez mais a consciência do objetivo do exercício.

A professora alertou imediatamente para a afinação dos primeiros compassos, em particular, para o “Dó” e o “Mi” do 2º comp.; o “Ré#”, “Si”, “Fá” do 3º comp. e para o Si do 4º comp. Estas complicações ao nível da afinação prendem-se à falta de energia depositada pelos alunos, por isso a professora pede ao pianista que aumente a velocidade. Isto obrigou os alunos a estarem mais ativos, refletindo-se no carácter mais energético do grupo. Na secção do comp. 16 os Sopranos 1 voltam a apresentar a afinação baixa, isto porque descoraram o desenvolvimento de aspetos técnicos como a posição do palato (baixa) e a falta de apoio. Por fim, a professora trabalha

aspetos agógicos relativos aos contrastes dinâmicos, tais como: do comp. 65 ao comp. 72 em decrescente ao longo das três vezes; comp, 31 contrastar com piano súbito, que requer ainda mais energia e consciência técnica.

De seguida, fazem uma breve passagem do dueto *Belle Nuit*. Os alunos já refletiam algum contacto, por isso, principalmente no caso dos Sopranos, quando tinham de cantar no registo mais agudo forçavam o som. De forma a retirar este “peso” e “força” às alunas, a professora faz um breve enquadramento ao carácter e contexto das obras de Jacques Offenbach. Afirmando, assim, que a sua escrita musical é mais leve, ligeira e viva do que a de outros compositores, como por exemplo Wagner. Mais adiante, na secção dos “A’s” é pedido aos alunos que cantem mais piano, tal como está escrito na partitura, e se deixem fluir mais pelo discurso musical presente.

Para terminar, é realizada uma breve revisão do coro *Noël! Noël! Noël!*. O foco principal foi trabalhar com o aluno que irá interpretar o “Professor de Música”, com o objetivo de adaptar o registo e as notas (dentro da harmonia) ao aluno, visto que se encontra ainda em mudança de voz. A professora pede aos alunos que transmitam uma energia diferente entre o solo do “Professor” e o “Coro das Crianças”.

No final da aula, a professora alerta para o facto de sentir que, quando se encontram em grupo, os alunos anulam a sua identidade individual e, por sua vez vocal. Uma vez que todos eles são alunos de canto, aspetos como a presença, a energia e a distinção entre vocalidades deveriam estar mais assentes. Esta reflexão realizada pela docente é de extrema relevância, a essência deste grupo de Estúdio de Ópera reside exatamente na singularidade e nesta experimentação individual e interação em grupo.

Reflexão

A primeira parte da aula foi desafiante, tanto para os alunos como para mim, uma vez que ainda estávamos a desenvolver relações de confiança e conhecimento mútuo. Neste sentido, trabalhar questões da expressão dramática e corporal revela-se pertinente, pois desenvolve o auto e hétero conhecimento e aspetos pertinentes para a interpretação e conceção do repertório abordado. Consequentemente, a segunda parte da aula acabou por ser mais ativa, facilitando o trabalho de leitura da nova obra.

Aula nº22: 15/03/23

A primeira parte da aula foi dirigida pela professora cooperante Alexandra Moura acompanhada pelo encenador e professor André Lacerda. A aula teve início com o aquecimento corporal e respiratório realizado de forma individual e independente por cada aluno. A professora pede aos alunos que se espalhem pelo espaço, de modo a ativar melhor a sua energia.

De seguida realizam os vocalizos, o primeiro tem por objetivo explorar o espaço interno da boca em graus conjuntos asc. e desc. na extensão de 5ª sobre a consoante voseada -v e vogais -i e -o. De forma a criar a sensação de constante atividade no som, a professora pede aos alunos que se continuem a movimentar no espaço, alertando várias vezes para a postura.

O segundo vocalizo procura trabalhar as ressonâncias faciais através da mesma consoante, mas agora com as vogais -o e -u, a linha melódica consiste no arpejo asc. e desc. com extensão de 8ª. Ao longo do exercício a professora vai pedindo várias interações (p.ex. cumprimento de mãos; acenar; etc.) entre os alunos, de modo a ativar a energia. Para terminar, realizam um exercício focado na articulação curta através do salto asc. de 5ª e descida em arpejo sobre as vogais -i e -a. A professora pede que os alunos ajustem a postura que se encontrava um pouco desleixada.

Segue-se a abordagem cénica da ópera *Hänsel und Gretel* com o encenador. Primeiramente, fazem uma passagem geral das cenas iniciais do João e da Maria. Concluem que o “desenho base” está bem solidificado, isto é, as cenas iniciais estão a ficar cada vez mais claras. As correções assentam sobre questões específicas da forma de executar determinados movimentos, como por exemplo: o “jeito grosseiro” do irmão; o ímpeto para nas entradas; desconstrução do que será vocalmente consensual.

Assim sendo, partem da entrada da Mãe, de forma a trabalhar com a outra aluna que está a dobrar o papel. A aluna executa com muita qualidade e foco, a parte musical é elogiada pelo encenador. As principais correções atribuídas recaem sobre o movimento, os motivos que a fazem tomar as decisões em palco, bem como a postura na qual o peito deve estar aberto. Além disso, são feitos alguns reparos nas suas marcações cénicas, de forma apresentar uma postura mais coerente, consistente e energética. Concluem esta secção com uma revisão geral da transição para a cena da Mãe. Nesta última passagem verifica-se que os alunos estabelecem uma interação muito interessante, que lhes permite criar o ambiente pretendido pelo encenador.

De seguida, abordam a entrada do Pai e posterior interação com a Mãe, que também se encontra em cena. O encenador pede aos alunos que digam apenas o texto e juntem isto às marcações, constata-se que os alunos se divertem bastante a realizar esta cena, visto que se trata de um momento cómico. Contribuiu para isto, a abordagem próxima entre o encenador e os alunos, com uma linguagem que lhes é mais natural e corriqueira.

A segunda parte da aula é dirigida pela professora cooperante Patrícia Quinta e ainda pelo encenador. Retomam da cena do Pai e da Mãe, que estavam a trabalhar anteriormente, agora juntando a parte musical. A respeito desta parte são realizadas algumas correções, mais uma vez, relativas aos movimentos e o que os motiva a fazê-los. Neste sentido, refletem sobre a passagem específica em que os filhos partem o pote com a comida, mas depois descobrem que o Pai traz mais comida na sua sacola, o que representa um motivo de grande felicidade.

O encenador insiste várias vezes com os alunos sobre a fisicalidade que devem de transmitir ao caminhar, olhar, entre outros aspetos que devem caracterizar a personagem. Para terminar, seguem para o final do 1º ato, dizendo apenas o texto e fazendo os movimentos, contudo os alunos não sabem de cor esta parte. Por isso, o encenador pede aos alunos que se dediquem a memorizar esta secção, de modo a que possa ser trabalhada a interpretação na sua totalidade. Neste sentido, vão fazendo uma descodificação do texto, para que os alunos reconheçam a identidade que se vai construindo em cada uma das suas personagens, ao longo do 1º ato.

Reflexão

Na aula de hoje, o principal objetivo foi a criação de uma identidade própria para cada uma das personagens. Este ideal seria desenvolvido não só através da componente musical, como dos movimentos, os olhares, as expressões, etc. A nível geral, os alunos conseguiram responder de forma muito eficaz, pelo que foram ao encontro do que era pretendido pelo encenador.

Aula nº29: 17/05/23

Antes de iniciar a componente prática da aula, propus que fosse feita uma breve reflexão sobre o Workshop “Sou Barítono, e então?”, realizado esta manhã com a participação de alguns alunos do Estúdio. Inicialmente, os alunos sentem-se incapazes de argumentar e refletir, mas com algum incentivo por parte das professoras uma das alunas expõe algumas ideias que achou pertinente. Nomeadamente, comparativamente ao primeiro Workshop “Vozes no Feminino” que se focou mais no momento em que a vocalidade estabiliza, ao passo que nesta segunda “Sou Barítono, e então?” destacaram-se mais aspetos relacionados com o repertório. A professora cooperante questiona se os alunos sentem que estes conceitos, em particular, a liberdade vocal, e a flexibilidade de repertório, podem ser aplicados no contexto académico em que se inserem. Os alunos demonstram sentir que efetivamente existe essa preocupação por parte dos seus professores, de forma a desenvolver um ensino personalizado e identitário.

Posteriormente, são destacadas outras questões, nomeadamente: a importância de não catalogar, principalmente no contexto académico; compreender a flexibilidade que pode existir na própria cor das vozes; preservar a longevidade e progressão vocal, sem afetar a saúde do aparelho devido a questões relacionadas com repertório desajustado; papel importante, mas não dominante do professor; possibilidade de simplificar as terminologias vocais.

Na primeira parte da aula começam por fazer o aquecimento corporal e respiratório proposto por um dos alunos. Primeiramente, executaram exercícios de rotação das principais articulações - pescoço, ombros, anca, joelhos e pés - seguido de um exercício de relaxamento corporal ao deixar cair o tronco e subir lentamente, sendo a cabeça a última a desenrolar. Para concluir esta secção, foram realizados três exercícios de cariz respiratório. O primeiro consistia na realização de três ciclos de libertação e gestão do ar até ao fim, em diferentes vogais voadas -s, -z e -sh. De seguida, fazem cinco ciclos consecutivos das consoantes explosivas -ft -cs -ch, cada um ao seu tempo, terminando com uma prolongação da última consoante até ficar sem ar.

Seguem-se os vocalizos, o primeiro tem por objetivo explorar as ressonâncias e sentir a ativação muscular na respiração, através das consoantes -hm em *boca chiusa*. A linha melódica baseia-se em graus conjuntos asc. e desc. na extensão de 5ª. Tecnicamente, observa-se que os alunos desconectam as duas dimensões - altura palatal e apoio - que, apesar de serem antagónicas, devem estar sempre conectadas.

O segundo vocalizo é executado sobre as vogais -i e -a com início em graus conjuntos na extensão de 5ª, seguidos de arpejo com extensão de 8ª, sempre de forma asc. e desc. Este exercício serve para testar a flexibilidade vocal dos alunos, de forma a preparar para as obras que se seguem.

Nesta aula são distribuídas novas peças para ensemble vocal, o medley *La Vocabulario di Musica* com arranjo de Nancy Grundahl e *Viva!* de W.A.Mozart com

arranjo de Patrick Liebergen. Entretanto a professora cooperante faz a organização por vozes da primeira obra, com a possibilidade de haver ligeiras modificações. De seguida, é feita uma breve alusão às obras presentes no medley, aconselhando os alunos a ouvirem as versões originais de cada peça. Começam por trabalhar em conjunto a fonética italiana da primeira secção. A 1ª voz faz toda essa secção sobre a sílaba –vo e, mais tarde, no final da secção já com o *divisi*. Prosseguem para a abordagem da 2ª voz, que de início faz uníssono com a 1ª, mas que vai acrescentando alguns apontamentos. A professora alerta para o ritmo inicial que deve ser mais curto, de modo a fazer jus ao carácter da obra.

Na segunda parte da aula continuam a ler a obra voz a voz, de um modo pausado, para que os alunos consigam absorver todas as indicações dadas pela professora e acompanhar a leitura musical.

Reflexão

Em tom de reflexão, hoje a energia do grupo estava um pouco “apagada” o que acabava por influenciar os resultados alcançados pelos alunos. Isto também se verifica, pois, está-se a “abrir um novo capítulo” com a finalização da ópera e leitura de novo repertório. Portanto, não é de admirar que o processo seja mais lento e denuncie algum cansaço por parte dos alunos.

4.4. Reflexão sobre o Estúdio de Ópera

Nesta reflexão pretende-se expor o trabalho desenvolvido pelos alunos de Estúdio de Ópera, por meio dos Concertos, récitas da ópera “A Casinha de Chocolate” e participação nas atividades inseridas no presente Projeto de Investigação nomeadamente os Workshops “Vozes no Feminino” e “Sou Barítono, e então?”.

4.4.1. Concertos

Ao longo do ano letivo foram desenvolvidos concertos no final de cada período, para os quais foi preparado repertório específico e, por vezes, com alusões temáticas. No 1º período os alunos apresentaram repertório temático, como foi o caso das canções natalícias, entre outras obras de maior exigência técnica. Apesar de representarem um grande desafio para os alunos, com trabalho e determinação foram capazes de se superar. Tal como no Concerto de Natal que realizaram no Corpus Christi, em Gaia, onde apresentaram um trabalho de elevada qualidade e do qual se orgulharam. Mais tarde, repetiram este repertório inseridos em diferentes contextos, devido à qualidade demonstrada logo no primeiro concerto, já sem as obras de carácter natalício. No terceiro período reutilizaram algum desse repertório, ao qual acrescentaram duas obras, *Viva!* de Mozart e *La Vocabulario di Musica* de Grundhal, para apresentar no Concerto de Encerramento do ano letivo na Casa da Música e no Festival Affetuoso. Nestes contextos os alunos demonstram ter gosto em fazer música de conjunto, fomentando paralelamente uma boa relação de amizade entre colegas.

4.4.2. Ópera “A Casinha de Chocolate”

O projeto da ópera é a criação central desta Classe de Conjunto Vocal, representando também grande importância para a instituição e respetiva comunidade educativa. A dinamização deste projeto foi bastante complexa a nível logístico, começando pelo facto de mobilizar muitos alunos pertencentes a níveis de ensino e cursos diferentes. A criação do espetáculo necessitava de vários recursos, nomeadamente: alunos da disciplina de Educação Visual do Ensino Básico para a construção de adereços do cenário; alunos da Classe de Conjunto de Coro do Ensino Básico que cantaram na cena final da ópera; alunas do Curso de Dança do Ensino Básico que participaram ativamente em várias secções da ópera; alunos do Ensino Secundário e professores que integraram a orquestra; professores que coordenaram as diferentes secções, nomeadamente: André Lacerda, Patrícia Quinta, Alexandra Moura, Ivo Brandão, entre outros. Assim, foi necessário um planeamento rigoroso entre ensaios, reuniões, protocolos e parcerias para que tudo isto fosse possível. Além disso, a entrega e profissionalismo dos alunos foi crucial para que realmente se levasse a cabo um projeto tão desafiante e exigente quanto este. No

final de contas, saíram com a sensação de dever cumprido e com vontade de, no ano que se adivinha, manter a “chama” do desafio bem acesa.

4.4.3. Workshops inseridos no Projeto de Investigação

Este ano foram realizadas dois Workshops inseridos no presente projeto de investigação “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”, que contaram com a participação de quatro cantores de referência a nível nacional. Os alunos de Estúdio de Ópera estiveram presentes na qualidade de ouvinte. O primeiro Workshop foi no dia 25 de fevereiro e debruçou-se sobre “Vozes no Feminino” contando com a voz de duas cantoras, e amigas de longa data, Alexandra Moura e Dora Rodrigues. Nesta sessão foram debatidas questões pertinentes no que diz respeito às classificações vocais, com especial incidência na construção saudável da vocalidade, devidamente acompanhada por repertório adequado ao percurso desenvolvido. Os alunos mostraram-se bastante recetivos e coloram questões pertinentes no decorrer da sessão. Visto que o Workshop se enquadrava na Masterclass dinamizada pela Professora Dora Rodrigues, à medida que se expunham algumas questões, eram feitas referências aos alunos da própria classe e paralelismos com situações vivenciadas nas aulas. Assim surgiram, naturalmente, conselhos úteis para que os alunos refletissem e colocassem em prática novos ideais e conceitos.

O segundo Workshop “Sou Barítono, e então?” realizou-se no dia 17 de maio, tendo como intervenientes os cantores José Corvelo e Tiago Matos. Esta sessão direcionou-se fundamentalmente para a componente prática da classificação vocal. Na perspetiva da sua atribuição enquanto identidade, tanto no meio académico como, posteriormente, de um modo mais rigoroso no meio profissional. Uma vez que os alunos tinham acabado de realizar a ópera “A Casinha de Chocolate” e um dos cantores tinha assistido, ao longo da sessão foram feitas algumas alusões às personagens que interpretaram. Refletiram ainda sobre o processo, desde a construção até à concretização da ópera, destacando-se a envolvimento emocional numa fase final. Os alunos tiveram a oportunidade de refletir sobre muitas questões diferentes das tratadas no primeiro Workshop, porém também surgiram novas perspetivas. Deste modo, renovaram-se ideias e criou-se uma ponte para que os alunos da Classe de Canto da AMVP estabelecessem uma conceção mais bem fundamentada do grande universo que gira em torno das classificações vocais.

Posto isto, retrata-se que a evolução do grupo e dos alunos individualmente é clara, sendo um prazer testemunhar esse crescimento que com toda a certeza trará belos frutos para o futuro da AMVP e, com atrevimento afirmar, para a música portuguesa.

5. Reflexão Crítica da Prática de Ensino Supervisionada

No decorrer deste estágio a minha perspetiva quanto ao ensino da música, em particular do canto, “floresceu” de forma bastante positiva. Apesar de já ter tido a oportunidade de dar aulas anteriormente, foi neste contexto que consolidei uma série de aspetos fundamentais para uma boa prática do ensino, tais como: estruturar uma aula; delinear os conteúdos a serem abordados; dar resposta às dúvidas que iam surgindo, de uma forma perspicaz e eficaz.

Uma das peças fundamentais para que o estágio representasse uma experiência verdadeiramente enriquecedora foi a professora cooperante Patrícia Quinta. Aliás, todos os docentes com quem me cruzei foram prestáveis e auxiliaram-me neste processo de integração e desenvolvimento profissional e pessoal. Todavia, foi na Prof^a. Patrícia que encontrei as palavras, os conselhos e, acima de tudo, o exemplo que guardo para a futura docente que almejo ser. As suas aulas transparecem o lado do ensino que nunca deve ser perdido, a face humana e sensível de quem gosta e quer ensinar. Assim, observa-se nos seus alunos um perfil distinto de quem quer ser ensinado e se revê em quem o ensina.

A aluna que tive a oportunidade de observar foi uma bela surpresa. A meu ver, o facto de frequentar o Regime Livre, sem qualquer obrigação curricular, fá-la entregar-se muito mais ao prazer de fazer música e à liberdade que cantar a faz sentir. Portanto, neste caso a técnica acaba por servir a música e, contrariamente ao que se observa até mesmo em contexto profissional, não fazer da música escrava da técnica. O percurso da Aluna Y traçou-se pela superação e pela procura da sua melhor versão, refletindo-se no final do ano com uma evolução significativa. Assim sendo, posso afirmar que a aluna, apesar de não ser o principal objeto de estudo do projeto de investigação, contribuiu ativamente para que refletisse sobre questões práticas em torno da classificação vocal. Nomeadamente, a importância de trabalhar repertório misto na fase de “descoberta da vocalidade”, as dificuldades comuns em classificar as vozes nestas idades, entre outros aspetos.

No que diz respeito ao Estúdio de Ópera, devo salientar o trabalho de excelência desenvolvido pelos professores responsáveis, bem como pelo prestável pianista acompanhador Pedro Ludgero. Apreciei bastante a capacidade de trabalho dos professores em conduzir a classe, e sobretudo a motivação que transmitiram sempre aos alunos ao longo dos diferentes projetos. Além disso, destaco o ambiente de harmonia vivido entre os alunos, que permite alcançar resultados de excelência e acima de tudo com a Música em primeiro plano.

Para terminar, realço a instituição que me acolheu e que, com todo o carinho, me fez sentir e chamar “casa” durante este ano, a AMVP. Sem sombra de dúvida que prepara muito bem os seus alunos para os desafios que os esperam “fora de portas” quer a nível profissional quer a nível pessoal. Assim, afirmo com certeza que o estágio serviu de incentivo para me tornar uma melhor profissional, pronta para

“despertar o interesse e inflamar o entusiasmo” rumo à renovação do ensino e ao verdadeiro enriquecimento da nossa sociedade.

Parte II - Projeto de Investigação

1. Introdução

O presente trabalho aborda a temática dos estudos da vocalidade, concentrando-se na perspectiva das classificações vocais e procurando realizar uma análise detalhada da evolução dessas classificações ao longo do tempo e do espaço.

A frase "A voz é o espelho da alma" é frequentemente atribuída a várias figuras históricas, poetas e escritores, que ao longo do tempo usaram expressões semelhantes. Esta expressão permanece relevante na compreensão da comunicação humana e da conexão entre a expressão verbal e as emoções internas. Desconhece-se a génese da expressão, contudo, pode estar enraizada no paralelismo com "os olhos são a janela da alma e o espelho do mundo" de Leonardo da Vinci.

Ao longo dos últimos anos, tem vindo a constatar-se um aumento exponencial do número de alunos a iniciar o estudo do canto. Para além disso, os alunos são representados por faixais etárias cada vez mais baixas nas quais se evidencia uma voz em desenvolvimento e que "acompanha e representa o desenvolvimento do indivíduo" do ponto de vista físico, psicológico e social (Behlau e Pontes, 1995, p.3). Estes factos levantam novos desafios na pedagogia do canto, nomeadamente uma maior diversidade de indivíduos, com características vocais de um leque mais alargado e vozes ainda em desenvolvimento com a necessidade de escolher cuidadosamente o repertório trabalhado, de forma a não comprometer a saúde vocal do indivíduo (Cotton, 2007). Tal como qualquer instrumento musical, a voz define-se por características intrínsecas à sua constituição. Todavia, no caso da voz, esta constituição não se limita a uma construção mecânica precisa, uma vez que nasce com o indivíduo e é associada a fatores morfológicos, fisiológicos, bem como culturais, psicológicos e estéticos que em conjunto formam a irreproduzível e singular identidade vocal (Cavarero, 2003).

As características do sujeito, de acordo com diversos autores, como Perelló (1982), Nunes (1976), Segre e Naidich (1992), R. Miller (1986), Salomão (2008), Behlau e Pontes (1995), e Costa (1998), relacionam a estrutura física do cantor com a sua tessitura vocal. Os autores sugerem que indivíduos altos e delgados tendem a apresentar vozes mais graves, enquanto aqueles de estatura mais baixa tendem a possuir vozes mais agudas. Acrescentam ainda que no canto operático, vozes femininas mais agudas costumam interpretar papéis de jovens donzelas, moças ingénuas e mulheres dependentes, enquanto as mais graves se destinam a papéis de mulheres dramáticas e amantes. Referem-se também às vozes masculinas agudas na medida em que interpretam normalmente papéis heroicos ou cómicos e as mais graves figuras de papéis autoritários. Assim, reflete-se que as vozes mais agudas se relacionam com personalidades imaturas e as mais graves com personalidades mais maduras, tristes ou depressivas.

A complexidade da classificação vocal na voz cantada é abordada por Castaño (2012), com destaque no canto lírico, onde é considerada a perspectiva do cantor, do professor de canto e de outros profissionais como fonoaudiólogos e terapeutas da

fala. A autora defende a ideia de que a classificação vocal reúne conhecimentos artísticos e científicos através de critérios objetivos e subjetivos. Os critérios subjetivos vão ao encontro da visão “tradicionalista” da classificação vocal, baseada na percepção e experiência individual. Por outro lado, os critérios objetivos recorrem a tecnologia laboratorial e computadorizada.

À semelhança do trabalho realizado por Jerome Hines em “Great singers on great singing”, pretende-se com esta investigação compilar uma série de testemunhos que, neste caso, evidenciem a relevância de uma relação equilibrada entre o indivíduo e a sua voz (Hines, 1982). Contudo, o critério de seleção dos entrevistados é que correspondam a contextos e vocalidades totalmente distintos que, em algum momento, se tenham deparado com a sensação de desconexão com sua voz, “aprender a cantar é uma demanda de disciplina, e ninguém deve fazer de conta que não o é, nem que será razão de vergonha estar à procura” (R. Miller, 1986, p.237). Deste modo, para esclarecer a verdadeira utilidade das categorizações vocais e avaliar até que ponto o sistema estabelecido beneficia o desenvolvimento natural da voz, realizaremos uma comparação entre a literatura científica existente e os dados obtidos por meio dos testemunhos (Cotton, 2007).

O interesse por esta temática surgiu logo que entrei no Ensino Superior. Desde então senti a necessidade de pesquisar mais sobre a problemática das classificações vocais. Na altura, deparei-me com uma mudança de tipologia devido a fatores que, até então, desconhecia. Na verdade, não sabia muito bem diferenciar as tipologias, nem tão pouco conhecia os sistemas em que se baseavam. Os conceitos que detinha eram muito primários, maioritariamente relacionados com a tessitura e o repertório, num âmbito muito reduzido. Além disso, sentia que a forma como se enquadravam as tipologias dependia muito do contexto, isto é, se nos encontrávamos na prática coral, em que, por exemplo, uma mulher que não alcançasse naturalmente o registo agudo era automaticamente classificada como “Contralto”. Por outro lado, observava que no contexto solístico, as opiniões divergiam bastante e parecia não haver uma conceção clara do que realmente classificava uma voz.

Rapidamente percebi que não estava sozinha nessa situação, uma vez que outros estudantes, com trajetórias académicas diversas, também enfrentavam desafios semelhantes. A certo ponto, apercebi-me de que a forma como nos classificavam tinha um grande impacto, conduzindo, inclusive, a “crises de identidade” e, em casos mais extremos, problemas de saúde vocal. Partindo deste pressuposto, é importante considerar a relação entre a voz e a identidade do indivíduo, especialmente ao caracterizar e classificar a vocalidade (Cotton, 2007). Sob esta perspetiva, este projeto procura fortalecer a ligação entre o indivíduo e a sua própria voz, promovendo um equilíbrio entre a identidade enquanto “Eu Sujeito” e “Eu Cantor” (Neumann, 2018).

2. Enquadramento teórico

Desde o Renascimento, a Ciência e a Arte estabeleceram uma conexão fundamental para o avanço do conhecimento da produção e percepção da voz humana (Aidos, 2017). Deste modo, o entendimento do ser humano e do mundo em geral, evoluiu em paralelo com o desenvolvimento cultural das sociedades. À medida que é feita uma análise da literatura disponível, verifica-se uma dificuldade acrescida na procura de parâmetros, que permitam uma classificação vocal objetiva (Cotton, 2007). Contudo, verifica-se que as lacunas técnicas são precisamente um dos grandes motivos pelos quais surgem as ambiguidades na classificação vocal. Isto porque, se estabelece um “ideal estético tímbrico” que não parte da “lei natural da acústica vocal e da liberdade física”, comprometendo a formação de uma vocalidade individual (R. Miller, 1986, p.1).

Vários autores têm abordado a classificação vocal, designando a que categoria pertence a voz com base em características principais, como extensão, volume e ponto de passagem. Perelló (1982) e Segre e Naidich (1992) mencionaram essas denominações. Acrescentaram que para uma classificação vocal coerente, o fonoaudiólogo deve observar aspetos anatómicos, fisiológicos e acústicos, como extensão da voz, tamanho e abertura das pregas vocais, tamanho e forma do laringe, forma e tamanho do trato vocal, capacidade pulmonar, entre outros. O otorrinolaringologista realiza o exame clínico. O professor de canto integra esses dados e utiliza técnicas específicas para a classificação vocal.

Efetivamente existe literatura que define parâmetros objetivos, relativos à categorização vocal, como por exemplo: a constituição física, o género, o tamanho das cordas vocais, entre outros com um maior grau de relatividade, como é o caso do timbre e da tessitura. Deste modo, estabelecem-se as seis tipologias principais, sendo estas: soprano, *mezzo-soprano*, contralto, tenor, barítono e baixo (Cleveland, 1977a; R. Miller, 1986; Titze, 1994). De acordo com Perelló (1982) e Sataloff (2017), a extensão vocal é um procedimento tradicional para a classificação vocal. Considerando aspetos anatómicos Boone et al. (2019), Colton et al. (2009) e Sataloff (2017), caracterizam a laringe como o órgão mais sensível e expressivo do mecanismo vocal, sendo essencial para a produção de som na voz e no canto, trabalhando em conjunto com outros órgãos de fala. Esses aspetos são fundamentais para compreender o padrão vibratório e a produção vocal.

Nesta linha de pensamento, para Derrida (1993, p.23), a voz constitui um “lugar do privilégio da presença como consciência”, isto é, nela o indivíduo espelha a sua verdadeira essência e preserva a consciência da sua conexão com o próprio corpo. Esta premissa sugere que o processo de pedagogia do canto requeira um cuidado acrescido, pelo que se deve ter em conta a relação de proximidade entre o indivíduo e a sua voz.

2.1. Estado da Arte

2.1.1. Visita histórica a alguns lugares da Voz

A voz, na antiguidade, era concebida como um fenómeno natural e enigmático, associado a poderes sobrenaturais. No Egito antigo, por exemplo, acreditava-se que os cantos e as orações vocais podiam invocar forças espirituais, curar doenças e afastar o mal. Já na Índia antiga e na Babilónia, os cantores e oradores eram considerados detentores de habilidades especiais, pois com as suas vozes, eram capazes de influenciar as mentes e emoções das pessoas. Com o aparecimento do conhecimento científico essas crenças foram substituídas por finalidades concretas, pelo que restam apenas “sombras” da espiritualidade associada à voz nas tradições culturais (Aidos, 2017).

No período de desenvolvimento cultural da Grécia Antiga, o conhecimento sobre a voz humana foi baseado em observações dos fenómenos naturais. Hipócrates, filósofo do séc. V a.C., estudou a voz humana e descreveu diferentes características sonoras, como "clareza, rouquidão e estridência" (Cotton, 2007). Por sua vez, no séc. III a.C., Aristóteles acreditava que a voz tinha origem na "inspiração" da alma, nos pulmões e no coração, o que deu origem à famosa expressão "a voz é o espelho da alma", que chegou até aos dias atuais. Este filósofo foi o primeiro a afirmar que a voz era produzida pelo impacto do ar na traqueia e na laringe (Caswell, 1967). Posteriormente, no século seguinte, o proeminente médico e filósofo Claudius Galen, considerado o fundador da laringologia e precursor da ciência da voz, descreveu a laringe de forma anatómica. Esses avanços foram importantes para o desenvolvimento do conhecimento sobre a voz humana e as suas características (Sataloff, 2017).

Após o declínio da civilização greco-romana, vivenciou-se um período de pouco desenvolvimento científico na Europa, o qual ficou conhecido como "Idade das Trevas" (Sataloff, 2017). Durante essa época, a música sobreviveu principalmente por meio da sua ligação com instituições religiosas que permitiram vários avanços no estudo da voz. O tratado musical anónimo do séc. IX, intitulado *Música Enchiriadis*, descreve a técnica primitiva de polifonia chamada *organum*, que usava uma voz principal (*cantus firmus*) e uma voz secundária (*vox organalis*). Mais tarde, a composição a quatro vozes tornou-se comum, levando às seguintes designações correntes: soprano, contralto, tenor e baixo. Inicialmente, essas denominações não se referiam a tipologias vocais específicas, mas sim às diferentes linhas musicais em peças polifónicas. Os termos soprano, tenor e baixo foram utilizados para designar as vozes femininas agudas e masculinas agudas e graves, respetivamente. Posteriormente, no séc. XIII, surgiram as primeiras referências na literatura sobre a possibilidade de o cantor conseguir emitir várias vozes associadas ao registo, um termo emprestado da terminologia organística, que, por sua vez, se referia à percepção das diferentes qualidades da voz (Duey, 1951).

A época renascentista distinguiu-se por progressos notáveis no conhecimento científico, especialmente no estudo da anatomia e fisiologia da voz humana. Leonardo da Vinci foi um importante pioneiro como veículo de informações inéditas sobre a Anatomia, Fisiologia e Patologias da voz humana (Aidos, 2017). Outras figuras como Vesalius, Fallopio, Fabricius, Casserius e Morgagni, também contribuíram significativamente para a compreensão da anatomia da laringe e da comunicação vocal. Além do desenvolvimento científico, o Renascimento também foi marcado pelo florescimento artístico, onde se inclui a música vocal. Relativamente ao uso da voz, existem registos escritos em coletâneas de peças cantadas, Tratados de Música, livros didáticos sobre ornamentos musicais e estilo, bem como obras sobre a História da Música (Caswell, 1967).

Numa perspetiva mais atual, a autora Neumann (2018) aborda a relação entre a antropologia histórica da linguagem e da voz, baseando-se na perspetiva de Meschonnic (1982/2009). Por outro lado, Salomão (2008) apresenta uma perspetiva antropológica evolutiva da história da voz, com especial destaque para a controvérsia na nomenclatura dos registos vocais. Uma vez que a língua define a cultura e, por consequência, a voz que a expressa, decidi manter os subtítulos na língua de origem dos sistemas de classificação.

2.1.2. *La Voce in Italia*

Itália surge como berço da forma musical Ópera, sob a influência da *Camerata Fiorentina*, que, inspirada pela Tragédia Grega, concebia a monodia como a melhor forma de expressar o texto e as emoções (Festeu, 2018). Na sequência deste género musical, o movimento artístico *Bel canto* destacava-se pela técnica vocal virtuosística, que refletia uma abordagem mais aprimorada no uso da voz. Assim, fomentava-se o desenvolvimento dos restantes estilos vocais, com o Bel Canto como principal ponto de referência.

Essa abordagem conduz ao aparecimento do primeiro Conservatório em Nápoles, que se direcionava para o estudo mais técnico no ensino do canto. Nesta época, os cantores trabalhavam maioritariamente para a Igreja. Por isso, as vozes femininas, impossibilitadas de fazer repertório sacro, foram substituídas pelos *castrati* que conquistaram o público e as Salas de Espetáculo. No caso da música coral, as partes mais agudas eram cantadas por meninos com vozes brancas (Viana, 2021; Stark, 2003). No tratado *Prattica di Musica* de Lodovico Zacconi, surgem as primeiras divisões *voce di petto* (voz de peito) e *voce di testa* (voz de cabeça) aplicadas apenas às vozes masculinas. Posteriormente, o compositor Giulio Caccini introduz novas perspetivas, com a sua obra *Le nuove musiche*, no que se refere aos conceitos do registo *voce piena e naturale* (voz cheia e natural) e *voz finta* (voz fingida, ou falsete). Caccini enfatiza que utilizar apenas *voz finta* transparecia um carácter fraco e sussurrante, além de inadequado para criar contrastes de intensidade vocal (Stark, 2003).

No tratado *Opinioni de cantori antichi e moderni o bieno osservazioni sopra i canto figurato*, publicado em 1723 e traduzido para inglês, francês e alemão, o *castrati* Pier Francesco Tosi dá voz a uma nova corrente. Nesta época, as vozes agudas, como sopranos e *castrati*, eram consideradas os melhores exemplos de um bom domínio da técnica vocal. Este tratado vem acrescentar a importância de desenvolver e utilizar adequadamente ambos os registros, evitando que se perca o espectro do registro grave (Stark, 2003). Deste modo, a classificação de vozes foi aprimorada para Baixo, Tenor, Contralto ou *Contr'Alto* e Soprano ou *treble*. Por sua vez, os dois últimos mencionados englobavam tanto vozes femininas como *castrati* (Tosi e Agricola, 1757). Noutra perspetiva, o *castrati* Giambattista Mancini, no seu tratado *Pensieri e rilessioni pratiche sopra Il canto figurato*, propõe a divisão de vozes em dois registros, de peito e de cabeça ou falsete.

2.1.3. *Die Stimme in Deutschland*

No que diz respeito à escola alemã, o tratado *Anleitung zur singkunst* de Johann Friedrich Agricola, publicado em 1757, aborda a questão da classificação vocal, menciona as vozes femininas como soprano e alto e, pela primeira vez, utiliza o termo *mezzosoprano*, considerando-o como uma subcategoria do soprano. Ao contrário da premissa vigente nesta época, os diferentes timbres eram destacados não só como fator diferenciador, mas também potencializador, para que o cantor fosse capaz de se moldar a uma panóplia diversificada de repertório. Agricola distanciava-se dessa ideia e enfatizava a extensão vocal como fator determinante para a sua classificação, influenciada pela fisiologia vocal de cada cantor (Viana, 2021).

Mais tarde, o pedagogo e empresário Johan Adam Hiller escreveu tratado *Anweisung zum musikalischen Gesange*, publicado em 1780 (Cotton, 2007). Hiller descreve cantoras italianas influentes, das quais se destacam Vittoria Tesi Tamontini, Faustina Bordoni e Francesca Cuzzoni, contribuindo indiretamente para a introdução de novos conceitos no domínio das classificações vocais, particularmente de contralto, *mezzosoprano* e soprano. O autor enfatiza ainda a importância de os cantores serem flexíveis e executarem repertórios de diversas tipologias vocais (Hiller, 1780).

No final do séc. XVIII, o compositor e oboísta alemão Johann Ernst Galliard traduziu a obra de Tosi e acrescentou notas de rodapé com as suas próprias observações (Viana, 2021). Introduziu ainda uma teoria que reivindicava a existência de três registros na voz masculina: *voce di petto* (voz de peito), *voce di testa* (voz de cabeça) e *falsetto* (voz de falsete).

2.1.4. *La Voix en France*

Já em França, os cantores eram conhecidos como *acteurs et actrices pour les rôles*. Possuíam um sistema de trabalho que não se assemelhava ao italiano, uma vez que os franceses procuravam a originalidade na sua formação. O tratado *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668) de Bénigne de Bacilly, mencionava a classificação vocal e características das vozes, destacando a preferência das vozes mais agudas, leves e ligeiras, e procurando respeitar e preservar a qualidade vocal das mais dramáticas (Caswell, 1967). Relativamente à classificação vocal, descrevia-as em categorias como *superius, hautecontres, tailles, basse*, sugerindo a possibilidade de outras classificações além dessas. Ao contrário da Itália, os *castrati* eram raros, visto não serem um tipo de voz apreciado pelo público francês. As partes que seriam interpretadas por estes eram cantadas por vozes femininas em apresentações privadas e por vozes brancas em salas de concerto e igrejas.

2.1.5. *The Voice in England*

Antes da reforma de 1660, em Inglaterra, as mulheres não podiam atuar publicamente. Após este acontecimento, foi-lhes possibilitado investir mais na sua instrução, inclusive na formação vocal, o que as preparou para representar, dançar, recitar e cantar. O tratado *The art of setting or composing of music in parts* (1615) de Thomas Campion, à semelhança de Bacilly, descrevia as partes vocais tendo em conta a sua posição musical: *treble, meane* ou *counter tenor, tenor* e *base* ou *baixo* (Caswell, 1967).

2.1.6. *La Voz en España*

Em Espanha, destacou-se o cantor, pedagogo e investigador, Manuel Garcia. O seu conhecimento aprofundado sobre a anatomia e fisiologia da produção da voz humana adveio da estreita relação com o cirurgião Jean Dominique Larrey. Após estudar intensivamente esta matéria, em 1855 revoluciona o estudo da voz ao publicar *Observations on the human voice*, onde dá a conhecer o laringoscópio indireto, instrumento que permitia visualizar as pregas vocais durante a fonação (Garcia, 1847). Inspirado pelas fortes raízes do canto na sua família, escreve ainda *Le traité complet de l'art du chant* (Garcia, 1854) e, no capítulo *Classification des voix cultivées*, aborda a classificação vocal para vozes femininas, dividindo-as em contralto, *mezzo-soprano* e soprano com base na extensão vocal. Garcia (1854) assinala aspetos relevantes para a temática, tais como: a importância da homogeneidade dos sons quando produzidos pelo mesmo mecanismo vocal; o timbre sob a perspetiva de uma característica variável por condições fixas e móveis. É de salientar o facto de Garcia (1854) não se apoiar diretamente no timbre para classificar vozes, mas reconhecê-lo como característica vocal diferenciadora, observando as variações dentro da voz de um mesmo indivíduo.

“nós não teremos em conta os diferentes timbres que caracterizam e diferenciam as vozes de acordo com os indivíduos, mas apenas os vários timbres que a voz de um mesmo indivíduo apresenta” (Garcia, 1854).

2.1.7. Período Romântico: em torno das classificações vocais

No séc. XIX, diversos livros sobre a produção da voz continham descrições vagas e subjetivas, o que gerou controvérsia em relação às classificações vocais (Stark, 2003). Por outro lado, a arte e a ciência, acabaram por se cruzar, pois com o avanço do conhecimento científico em toda a Europa, destacaram-se figuras como François Magendie, Jean Baptiste Biot, Carl Lehfeld e Johannes Müller, que contribuíram ativamente para uma compreensão mais sólida e fundamentada da voz. Deste modo, foi possível alargar as perceções pessoais e sensações subjetivas dos professores e profissionais da voz em relação a esta área (Sataloff, 2017).

O avanço tecnológico do séc. XX impulsionou os estudos científicos da voz, permitindo uma análise mais detalhada da produção vocal de forma menos invasiva. Após a Segunda Guerra Mundial, no domínio acústico, Gunnar Fant desenvolve em 1960 *A Teoria Acústica da Produção da Fala*. Aqui encontramos a referência para modelos posteriores relativos à ação das pregas vocais e aos mecanismos de produção da voz cantada (Titze, 1988; Titze, 1992; Titze, 1994). O autor Richard Miller (1977) enfatiza a importância de compreender a anatomia vocal e como esta se relaciona com a produção das diferentes qualidades e estilos vocais. Por outro lado, Maria Grangeiro (1999) direciona-se para a anatomia e fisiologia do aparelho fonador, onde aborda os componentes envolvidos na produção vocal, recorrendo a bibliografia diversa de modo a expor a sua complexidade.

No que diz respeito às características fisiológicas no canto, Nunes (1976) descreve que as dimensões da laringe dependem das características de cada indivíduo. Deste modo, Louzada (s.d.) destaca o canto operístico e outras ações fonatórias de elevada intensidade, na medida em que considera essencial o posicionamento baixo da laringe com distensão, o que possibilita uma maior extensão vocal. Já Tabith refere a influência da dimensão da laringe na definição das diversas classificações vocais (Salomão, 2008). Por outro lado, Russo e Behlau (1993), bem como Costa (1998) afirmam que esta versatilidade e qualidade vocal só é possível quando, do ponto de vista fisiológico, o cantor preserva componentes essenciais como: controlo respiratório, elasticidade, comprimento e condições das cordas vocais. Para que seja possível desenvolver uma vocalidade de forma saudável é fundamental, segundo R. Miller (1986), que sejam implementados princípios técnicos bem solidificados e coordenados com o próprio instrumento do aluno.

Posteriormente, professores de canto como W. Vennard e J. Large investigaram experimentalmente a voz cantada e direcionaram-se para a criação da *Teoria fisiológica-acústica integrada dos registos vocais* (Vennard, 1967; Viana, 2021). Essa teoria sugeria que ajustes tanto laríngeos quanto articulatórios definissem os

diferentes registos da voz. No que diz respeito às funções dos músculos laríngeos intrínsecos no canto, Hirano considerou a existência de três registos vocais principais aos quais denominou: modal ou “pesado” (heavy), subdividido em registo de peito, médio e de cabeça; e “leve” (*light*) ou de falsete (Bless et al., 1987).

A criação de novas formas operáticas, o aumento das orquestras, a evolução dos instrumentos, nomeadamente os sopros e a sua maior predominância nas novas orquestrações, o aumento da dimensão das salas de espetáculo, culminaram no aparecimento de novos desafios para o cantor. Assim, observa-se que nas obras não só era aumentada a extensão vocal como a presença sonora em toda essa extensão, evidenciando-se com maior clareza o aparecimento de vozes diferentes, bem como uma maior necessidade de as classificar e lhes associar o repertório adequado (Viana, 2021).

Por sua vez, a nova forma de composição operática de Richard Wagner, Richard Strauss e Giuseppe Verdi, tornou imperativo que se desenvolvesse mais a técnica vocal, o que fez com que se considerassem novas formas de projeção e, consequentemente, novas categorias vocais. Segundo Allen, a evolução do *Bel Canto* para a Grande Ópera estabelece uma relação objetiva com as subseqüentes exigências vocais e o desenvolvimento das vozes dramáticas em geral (Allen, 2012). Assim, na época evidenciava-se que vozes do *Bel Canto* passavam a direcionar-se para o repertório dramático. Todavia, a exigência vocal que este repertório implicava servia de entrave para que muitas vozes não se enquadrassem neste repertório, pelas suas características intrínsecas.

Esta nova conceção, de acordo com Weiss (2015), leva a que compositores como Wagner e Richard Strauss tenham escrito obras operáticas desafiantes, o que levou a que novos tipos de voz surgissem, como é o caso do *Zwischenfach*. Nesta perspetiva, Dan Marek acrescenta a seguinte ideia:

"Foi Beethoven quem primeiro escreveu a música e depois encontrou os artistas para a interpretar. As cantoras da estreia de *Fidelio* queixaram-se que era impossível de cantar, e Henriette Sontag e Caroline Unger afirmaram que a tessitura das partes de soprano da *Nona Sinfonia* e da *Missa Solemnis* estava demasiado alta. Beethoven disse-lhes para irem para casa e praticarem até conseguirem dominar as suas partes." (Marek, 2006).³

2.1.8. Classificação Vocal: Sistematização

Há mais de dois séculos que se tem vindo a considerar diferentes vertentes no domínio da classificação vocal. Contudo, a partir de meados do séc. XX, constata-se

³ Traduzido de "It was Beethoven who first wrote the music and then found the artists to perform it. The singers of the premiere of *Fidelio* complained that it was unsingable and Henriette Sontag and Caroline Unger pleaded that the tessitura of the soprano parts of the *Ninth Symphony* and *Missa Solemnis* were too high. Beethoven told them to go home and practice until they could negotiate their parts." (Marek, 2006).

uma necessidade de sistematizar e definir claramente o que é uma classificação vocal. Tal como referido anteriormente, existiam as classificações ditas primárias, tais como soprano, *mezzosoprano* e contralto, no que diz respeito às vozes femininas, e tenor, barítono e baixo, no que respeita às masculinas. Esta ideia foi enfatizada por Behlau e Pontes (1995) ao considerarem a classificação relativa à extensão e qualidade vocal. Para completar a conceção de classificação vocal, Perelló (1982) e Segre e Naidich (1992) sintetizaram os critérios de classificação, nomeadamente: sexo, estatura, constituição corporal, volume da cavidade faringo bucal (forma e volume da cavidade de ressonância), tamanho das pregas vocais, tessitura, extensão total, volume sonoro, ponto de passagem, zona confortável da emissão. Aos quais acrescentaram aspetos fonoaudiológicos, vigentes nas investigações mais recentes, as características anatómicas, acústicas e funcionais do sujeito.

Quanto às subcategorias primárias, que apenas são enquadradas neste século, consideram-se um fator determinante para a gestão da carreira dos cantores e trabalho dos próprios pedagogos. Assim, nasce o *fach system* que se tornou o sistema de classificação mais amplamente utilizado a nível internacional. De acordo com Cotton (2007), o *fach system* surge na Alemanha para atender à necessidade de associar papéis operáticos a uma tipologia vocal específica, protegendo os cantores de serem compelidos pelas entidades empregadoras, (tais como teatros de ópera, agentes, entre outros) a interpretar repertórios inadequados às suas características vocais.

Nesta linha de pensamento, em 1951, Rudolf Kloiber publica o guia *Handbuch der oper*, que divide as subcategorias vocais em duas partes basilares: o *Fächer* Sérios, que se caracteriza pela extensão vocal, agilidade, timbre, volume, e capacidade de penetração; e o *Fächer* Cômicos e de Caráter que, para além dos critérios anteriores, acrescenta a habilidade para representar e aspetos da fisionomia. Posteriormente, Richard Boldrey aprimora o mencionado guia e escreve *Guide to Operatic Roles and Arias* (1994), obra que possibilita aplicar o referido sistema na realidade operática dos Estados Unidos da América (Boldrey, 1994). Este novo guia de Boldrey apresenta mais subdivisões das tipologias vocais primárias justificadas pela extensa quantidade de repertório operático existente e pela complexidade dos critérios envolvidos na classificação vocal (Cotton, 2007). Por outro lado, Cotton (2007) menciona autores como Richard Miller, Berton Coffin e Ingo Titze que foram precursores na implementação de mecanismos tecnológicos na prática vocal.

No seguimento destes estudos constata-se que a referência a tipologias que não se enquadrem perfeitamente nas consideradas mais comuns surgem as subjetividades e controvérsias, agravando-se no domínio das subclasses vocais (Cotton, 2007). Nesta perspetiva, Sara Cláudio (2012) apresenta um modelo tridimensional atribuído às subclasses vocais de vozes femininas, com especial enfoque nos sistemas de classificação vocal *Fächer* francês, norte-americano, inglês

e alemão. Por sua vez, Jennifer Allen (2012) discute o conceito do tipo vocal *zwischenfach* no mundo da ópera, destacando os desafios enfrentados por cantores cujas vozes não se encaixam numa categoria vocal específica. Para complementar, Maria Viana (2021) investiga sobre os *zwischenfach* ao determinar quais os fatores que definem a classificação vocal das vozes femininas.

Atendendo à falta de estudos secundários sobre o sistema de *Fach* que apenas se limitava a definir terminologias e tipos de papéis, Cotton (2007) aborda a sua relação com a classificação vocal. De modo a implementar a necessidade de analisar e explorar implicações mais profundas do sistema, o autor direciona-se para a aplicação destes princípios na vocalidade de *mezzo-soprano* lírica. Ao refletir mais aprofundadamente sobre a identidade do indivíduo, Nathalia Müller Camozzato (2020) procura dar resposta a indivíduos que experienciam a “dissonância de género” na sua voz, de modo a desconstruir os obstáculos tradicionalistas presentes não só na classificação vocal como na própria sociedade.

As classificações correntes foram propostas pelos seguintes autores: Blivet (1999) no sistema francês; R. Miller (2000) no sistema norte-americano; Legge (2022) no sistema inglês e ainda Kloiber et al. (2016) no sistema alemão. A tabela abaixo apresentada, contém um resumo dos referidos sistemas que possibilitam uma leitura mais simplificada. Foi também utilizado o website The Fach System of Vocal Classification – Halifax Summer Opera Festival 2023 (s.d.) para complementar as classificações.

Tabela 13: Sistematização das subclassificações vocais existentes

Sistemas de Subclassificações Vocais			
Classificação	Subclassificação	Caraterísticas	Papéis, obras e compositores
SOPRANO	Ligeiro	Voz leve, jovem e energética, confortável nos sobreagudos.	"Lakmé", <i>Lakmé</i> de L. Delibes
			"Morgana", <i>Alcina</i> de G. F. Handel
			"Olympia", <i>Les contes d'Hoffmann</i> de J. Offenbach
	Lírico-Ligeiro	Voz brilhante e flexível, com um centro da voz mais redondo.	"Gretel", <i>Hänsel und Gretel</i> de E. Humperdinck
			"Mélisande", <i>Pelléas et Mélisande</i> de C. Debussy
			"Sophie", <i>Werther</i> de J. Massenet
	<i>Soubrette</i>	Voz delicada, cativante, sem coloratura extensa. As personagens padrão são criadas e raparigas com muito charme.	"Adele", <i>Die Fledermaus</i> de J. Strauss II
			"Susanna", <i>Le nozze di Figaro</i> de W.A.Mozart
			"Yum-Yum", <i>O Mikado</i> de G. Sullivan
	Lírico	Voz expressiva e suave, com um registo central rico e agudo redondo e cómodo. Habilidade para sustentar linhas longas. As personagens têm um caráter romântico, emotivo e empático.	"Cio-Cio San", <i>Madama Butterfly</i> de G. Puccini
			"Liù", <i>Turandot</i> de G. Puccini
			"Micaela" <i>Carmen</i> de G. Bizet
	Dramático de Coloratura	Voz que alia flexibilidade de coloraturas rápidas e amplas com projeção sustentada e dramatismo. Interpreta figuras mais poderosas e nobres.	"Königin der Nacht", <i>Die Zauberflöte</i> de W. A. Mozart
			"Lady Macbeth", <i>Macbeth</i> de G. Verdi
			"Norma", <i>Norma</i> de V. Bellini.
	<i>Spinto</i>	Voz rica e poderosa que combina elementos de sopranos líricos e dramáticos. Interpretam papéis que exigem força e emotividade, bem como agilidade vocal.	"Cassandra", <i>Les Troyens</i> de H. Berlioz
			"Leonora", <i>La Forza del Destino</i> de G. Verdi
			"Katerina Izmailova", <i>Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda</i> de D. Shostakovich
	Dramático	Voz volumosa e metálica, grande capacidade de projeção. Presença física imponente em palco, representam mulheres com profundidade emocional.	"Amelia", <i>Un Ballo in Maschera</i> de G. Verdi
			"Turandot", <i>Turandot</i> de G. Puccini
			"Santuzza", <i>Cavalleria Rusticana</i> de P. Mascagni
	<i>Wagneriano</i>	Voz redonda e robusta, timbre sombrio ideal para a linguagem expansiva de Wagner. Interpretam personagens heroicas, dramáticas e épicas	"Leonora", <i>Il Trovatore</i> de G. Verdi
			"Isolde", <i>Tristan und Isolde</i> de R. Wagner
			"Sieglinde", <i>Die Walküre</i> , tetralogia <i>Der Ring des Nibelungen</i> de R. Wagner

MEZZO-SOPRANO	Ligeiro	Voz mais leve e ágil dos <i>mezzos</i> , timbre caloroso e vibrante. Interpretam personagens jovens, vivas e muito utilizadas para papéis travestidos.	"Cherubino", <i>Le nozze di Figaro</i> , de W.A.Mozart
			"Hänsel", <i>Hänsel und Gretel</i> de E. Humperdinck
			"Stephano", <i>Romeu e Julieta</i> de C. Gounod
	Lírico	Vozes expressivas, geralmente capazes de transmitir emoções profundas.	"Carmen", <i>Carmen</i> de G. Bizet
			"Dorabella", <i>Così fan tutte</i> de W.A. Mozart
			"Romeo", <i>I Capuleti e I Montecchi</i> de V. Bellini
	Coloratura	Voz flexível, capazes de executar passagens rápidas e ornamentadas com precisão.	"Angelina", <i>La Cenerentola</i> de J. Massenet
			"Rosina", <i>Il barbiere di Siviglia</i> de G. Rossini
			"Sœur Constance", <i>Dialogues des Carmélites</i> de F. Poulenc
	Dramático	Voz imponente e expressiva, frequentemente adequadas para papéis emocionalmente intensos e desafiadores.	"Azucena", <i>Il trovatore</i> de G. Verdi
			"Judith", <i>Herzog Blaubarts Burg</i> de B. Bartók
			"Venus", <i>Tannhäuser</i> de R. Wagner
CONTRALTO	–	Voz feminina com espetro vocal mais grave, distintamente escura e expressiva.	"Erda", <i>Der Ring des Nibelungen</i> de R. Wagner
			"Lucretia", <i>The Rape of Lucretia</i> de B. Britten
			"Olga", <i>Eugene Onegin</i> de P. Tchaikovsky
CONTRATENOR	–	Voz masculina com extensão variável e um timbre distinto de tessitura aguda, associada à voz feminina. Interpretam papéis históricos ou mitológicos.	"Akhenaten", <i>Akhenaten</i> de P. Glass
			"Ottone", <i>Agrippina</i> de G. F. Haendel
			"Nerone", <i>Coronation of Poppea</i> de C. Monteverdi
TENOR	Cómico, <i>Spieltenor</i> ou <i>Charaktertenor</i>	Voz exuberante, interpreta papéis que envolvem comédia, situações absurdas ou caricaturas.	"Don Ottavio", <i>Don Giovanni</i> de W. A. Mozart
			"Goro", <i>Madama Butterfly</i> de G. Puccini
			"Nemorino", <i>L'elisir d'amore</i> de G. Donizetti
	Ligeiro	Voz leve, ágil e doce, com um registo vocal extenso. Interpretam personagens joviais e animadas.	"Belmonte", <i>Die Entführung aus dem Serail</i> de W. A. Mozart
			"Elvino", <i>La Sonnambula</i> de V. Bellini
			"Almaviva", <i>Il barbiere di Siviglia</i> de G. Rossini
	Lírico	Voz expressiva e melódica. Interpreta frequentemente papéis românticos e emotivos.	"Alfredo Germont", <i>La Traviata</i> de G. Verdi
			"Rodolfo", <i>La bohème</i> de G. Puccini
			"Tamino", <i>Die Zauberflöte</i> de W. A. Mozart
	<i>Spinto</i>	Voz intermédia entre o tenor lírico e dramático, com uma extensão vocal ampla. Interpretam papéis que	"Andrea Chénier", <i>Andrea Chénier</i> de U. Giordano "Don José", <i>Carmen</i> de G. Bizet

		exigem um pouco mais de peso e projeção, mantendo a flexibilidade e a expressividade.	"Canio", <i>I Pagliacci</i> de R. Leoncavallo
			"Walter", <i>Die Meistersinger</i> de R. Wagner
	Dramático ou <i>Heldentenor</i>	Voz "grande", ressonante e expressiva. Interpretam papéis protagonistas trágicos e emotivos.	"Otello", <i>Otello</i> de G. Verdi
			"Parsifal", <i>Parsifal</i> de R. Wagner
			"Samson", <i>Samson et Dalila</i> de C. Saint-Saëns
BARÍTONO	Lírico ou <i>Kavalierbariton</i>	Voz com sensibilidade emocional e capacidade de transmitir nuances nos personagens. Interpretam papéis românticos, cômicos ou emotivos	"Belcore", <i>L'elisir d'amore</i> de G. Donizetti
			"Guglielmo", <i>Così fan tutte</i> de W. A. Mozart
			"Marcello", <i>La Bohème</i> de G. Puccini.
	<i>Charakterbariton</i> ou Barítono <i>Verdiano</i>	Voz com poder e projeção, além das habilidades dramáticas expressivas para transmitir as emoções intensas dos personagens.	"Dapertutto", <i>Les contes d'Hoffmann</i> de J. Offenbach
			"Nick Shadow", <i>The Rake's Progress</i> de I. Stravinsky
			"Simon Boccanegra", <i>Simon Boccanegra</i> de G. Verdi
	Dramático ou <i>Heldenbariton</i>	Voz forte, profunda e cheias de emoção, ideal para personagens intensos.	"Don Pizarro", <i>Fidelio</i> de L. v. Beethoven
			"Iago", <i>Otello</i> de G. Verdi
			"Telramund", <i>Lohengrin</i> de R. Wagner
	Baixo-Barítono	Voz com grande extensão, conjugando uma cor profunda com alguma flexibilidade. Interpretam personagens de carácter impactante.	"Escamillo", <i>Carmen</i> de G. Bizet
BAIXO	<i>Spielbass</i> , <i>Character Bass</i> , <i>Buffo Bass</i>	Voz grave e com carácter, ideal para personagens cômicos, engraçados ou excêntricos.	"Bartolo", <i>Le nozze di Figaro</i> , de W.A.Mozart
			"Don Magnifico", <i>La Cenerentola</i> de G. Rossini
			"Simone", <i>Gianni Schicchi</i> de G. Puccini
	<i>Seriöser Bass</i> (ou Baixo Sério)	Voz masculina mais grave e ressonante, especialmente adequada para personagens de autoridade, realeza, vilões.	"Il Commendatore", <i>Don Giovanni</i> de W. A. Mozart
			"Rocco", <i>Fidelio</i> de L. v. Beethoven
			"Gurnemanz", <i>Parsifal</i> de R. Wagner

2.1.9. A perspetiva atual: Investigações portuguesas no ramo da voz

A classificação vocal propagou-se como alvo de interesse para áreas que ultrapassam a performance do canto, tais como: Pedagogia do Canto, Otorrinolaringologia, Fonoaudiologia, Terapia da Fala, entre outras. Todavia, a divergência de conceitos sobre a classificação vocal resulta inevitavelmente em ambiguidade e distanciamento na comunicação entre as diversas áreas. A interdisciplinaridade que se tem procurado estabelecer, proporciona uma maior colaboração entre os investigadores das referidas áreas (Viana, 2021).

No âmbito da investigação portuguesa no ramo da voz, destaca-se o papel de Almeida (2012) que se debruça sobre as áreas do Ensino do Canto e da Engenharia Eletrotécnica e de Computadores, às quais vai conjugar a Otorrinolaringologia. Deste modo, o autor procura “desenvolver ferramentas de feedback visual que forneçam ao cantor e ao seu formador, informação em tempo real das características acústicas da voz, relacionando-as com os atributos percetivos utilizados na avaliação do tipo e qualidade da voz de um cantor” (Almeida, 2012). Já Valente apresenta a *Escala de Apreciação da Voz Cantada*, que se divide nos parâmetros áudio-percetivos, acústicos e anátomo-fisiológicos. Este manual detalhado inclui uma folha de registos para utilizar no processo de avaliação da voz cantada e, teve como especial público-alvo, os profissionais que possuem competências na área da voz (Viana, 2021).

Para averiguar os problemas que a avaliação tradicional da voz pode trazer para os cantores, Salgado (2017) realizou uma análise onde refere que erros de classificação nas tipologias primárias e também secundárias que levam a problemas relacionados com a exigência vocal e psicológica a que um cantor é submetido para a obtenção de trabalhos, ou papéis operáticos. Na sua visão, estes erros de classificação vocal podem ter consequências como: patologias vocais, problemas de autoidentificação com a voz e depressão. Esta investigação baseou-se em respostas obtidas em entrevistas efetuadas a cantores portugueses, ingleses e austríacos que, em muitos casos, estes não se identificaram emocionalmente com os papéis que interpretaram. Assim, constata-se que estes fatores têm um grande peso na carreira, pelo que, em alguns casos, pode levar ao cancelamento de contratos de trabalho. Destas situações resulta stress e, em alguns casos, depressão. Uma classificação vocal indevida impossibilita o cantor de descobrir o seu verdadeiro potencial e pode colocar em causa a confiança, a sua carreira e a sua saúde.

2.1.10. Uma nova perspetiva que aproxima a Voz e o Sujeito

Ao longo dos séculos, a conceção de classificação vocal foi-se moldando a fatores culturais, científicos e artísticos que, apesar de a enriquecerem com inúmeros estudos, também dão aso a muita controvérsia. Esta viagem retrospectiva pela antropologia histórica da voz permite-nos ter uma visão mais completa e crítica sobre aspetos relevantes.

A voz enquanto fenómeno é descrita pelo autor Jacques Derrida (1993), que escreve *A Voz e o Fenómeno* para desconstruir as oposições tradicionais entre fala e escrita. Destaca a sua interdependência e a forma como esta corrente influenciou diversos campos, como a filosofia, a linguística e estudos culturais, para valorizar a voz em detrimento da escrita, pois considera que ambas são fundamentais para a linguagem. Sob esta perspetiva, o autor Roland Barthes (2015), escreve *Le Grain de la Voix* com base na compilação de aulas e ensaios sobre a voz e a música, onde explora a relação da voz humana do ponto de vista de temas como linguagem, literatura, semiologia e estética.

O estudo da música vocal, especialmente do *bel canto*, procurava ter uma técnica vocal adequada que permitisse preservar a identidade da voz. As características particulares de cada indivíduo, de acordo com R. Miller (1977), nem sempre estão relacionadas com o seu timbre ou tessitura, parâmetros estes que permanecem associados a “ideais estéticos” estilizados. Deste modo, Johan Sundberg (1999) acrescenta a componente psicológica que permite uma perceção e interpretação do ouvinte no que diz respeito à voz cantada. Destaca-se também o contributo de Adriana Cavarero (2003) que escreve *A più voci* para destacar o papel central da voz no domínio político, ético e filosófico. Além disso, a autora estabelece a relação entre a voz como expressão única e irreplicável da singularidade de cada indivíduo, ao refletir sobre a sua identidade e experiência de vida.

Ao refletir sob a construção do indivíduo, Idalete Giga foca-se no desenvolvimento do aparelho vocal da criança, onde destaca a aplicação de métodos e pedagogias que proporcionem uma abordagem mais individualizada e sistemática, pelo que estabelece uma relação de equilíbrio entre a voz e a idade (Alves, 2014). Por outro lado, R. Miller (1986) defende que uma das formas de contornar esta problemática é através da técnica que, “não envolve qualquer mistério”, todavia serve como meio para “fluir a imaginação e criatividade guardada na mecânica específica de cada voz” em direção à sua própria essência (R. Miller, 1986, p.227).

Compreende-se assim a necessidade de abrir novos pontos de observação que integrem diferentes critérios, com vista a incorporar experiências reais características de contextos distintos. Neste sentido, esta investigação, ainda que se fundamente na base técnica e teórica relativa à problemática, não procura alcançar conclusões generalizadoras. Muito pelo contrário, pretende-se que se levantem novas questões que ultrapassem as padronizações e que abram portas à identidade vocal (Zumthor, 2007).

3. Metodologia

3.1. Problemáticas, questões de investigação e objetivos

As investigações no campo das classificações vocais têm suscitado interesse ao longo de várias gerações. Além disso, a literatura existente, anteriormente mencionada, é abrangente e solidamente fundamentada, abarcando desde o conhecimento empírico até os estudos científicos e avanços tecnológicos. Todavia, apesar de todo esse investimento e aprofundamento na temática, permanecem dúvidas no que diz respeito à relação que o cantor estabelece com todos os critérios pré-estabelecidos.

Partindo destas problemáticas surgiram as seguintes questões de investigação:

1. Como é que características individuais, além das estritamente vocais, podem contribuir para os critérios de classificação vocal de um aluno?
2. Que metodologias podem ser utilizadas para classificar vocalmente indivíduos que evidenciam um conflito entre a sua identidade vocal e a classificação tradicional à qual foram atribuídos?

De forma a responder a estas questões, esta investigação terá como propósito cumprir os seguintes objetivos:

- Incentivar a discussão do propósito das classificações vocais;
- Proporcionar ferramentas para enquadrar mais corretamente a vocalidade dos alunos de canto;
- Estabelecer uma relação entre o “Eu Cantor” e o “Eu Sujeito”, proporcionando um vínculo de identidade para com a voz.

3.2. Plano de investigação

O presente projeto de investigação foi desenvolvido no ano letivo de 2022/2023, com início em novembro de 2022 e com a duração de doze meses. A opção pela metodologia do estudo de caso nesta investigação deve-se à sua predominância qualitativa e à sua pertinência na abordagem das questões relacionadas com o ensino do canto. De acordo com Figueiredo e Amendoeira (2018) e Mendonça (2014), esta abordagem possibilita uma análise aprofundada de fenómenos em contextos reais, mesmo quando os limites entre o fenómeno e o contexto são difusos. O estudo de caso requer a convergência de evidências e a formulação de propostas teóricas prévias, revelando-se particularmente útil para questões "como" e "porquê", quando o controlo sobre os fenómenos é limitado. Trata-se de uma estratégia de investigação versátil aplicável em diversas áreas, com foco na compreensão do comportamento em resposta aos desafios do meio profissional. Neste estudo de caso específico, concentramo-nos na aplicação prática da pedagogia

do canto, explorando os testemunhos dos entrevistados e evidenciando uma perspectiva holística.

Assim sendo, destaca-se o papel do docente que deve, antes de categorizar a voz do aluno, ser capaz de “diagnosticar se o livre funcionamento do instrumento” está a ser respeitado (R. Miller, 1997, p.3). A partir da “liberdade vocal” e consciência técnica surge, naturalmente, o timbre que mais do que qualquer outro aspeto deve definir e classificar a vocalidade (Neumann, 2018). Além disso, existem inúmeros casos em que a vocalidade de um aluno não se identifica com a classificação vocal proposta, levando a um conflito interno que pode ter um assinalável impacto no seu trabalho como cantor.

O plano de investigação foi constituído pelas seguintes fases: (1) pesquisa bibliográfica; (2) elaboração de revisão de literatura; (3) desenvolvimento dos guiões de entrevista e workshops; (4) contacto com cantores e professores para dinamizar os Workshops; (5) seleção de alunos, cantores e professores para as entrevistas; (6) implementação do projeto e (7) construção do livro.

3.2.1. Alvos de investigação: Alunos do Estúdio de Ópera da AMVP

O Estúdio de Ópera da AMVP, grupo de música de conjunto acompanhado e descrito na primeira parte da investigação, foi o ponto de partida para a implementação do projeto. Os alunos participaram de forma observativa e reflexiva, proporcionando-lhes a oportunidade de interagir e trocar ideias com os cantores convidados. A implementação do projeto foi realizada através dos testemunhos dos cantores, professores e alunos que participaram nos workshops, em estreita colaboração com a instituição. Adicionalmente, as entrevistas também desempenharam um papel crucial na concretização do projeto, sendo posteriormente compiladas em livro, com vista a que este possa ser disponibilizado aos alunos. O consentimento informado, que assegura a validade das entrevistas, encontra-se disponível no Anexo B.

3.3. Procedimentos

A estruturação desta investigação foi organizada em três fases, distribuídas pelas seguintes etapas de trabalho:

- 1ª etapa: A Preparação do Projeto
 - Pesquisa bibliográfica e elaboração de revisão de literatura;
 - Definição de novas perspetivas no âmbito das classificações vocais;
 - Contacto com alunos, cantores e professores, a fim de selecionar indivíduos para as entrevistas e workshops;
- 2ª etapa: Implementação do Projeto
 - Elaboração do guião das entrevistas e workshops;

- Entrevistas semiestruturadas a alunos, cantores e professores;
- Notas de campo: observação e participação nos workshops para recolha de dados sobre as estratégias de ensino-aprendizagem utilizadas;
- Elaboração dos resultados das entrevistas e workshops.
- 3ª etapa: Construção do Livro
 - Análise dos dados recolhidos nas entrevistas e workshops;
 - Organização da informação por temáticas;
 - Reflexão e escrita sobre as temáticas.

As etapas acima descritas serão analisadas em maior profundidade nas próximas subsecções.

3.3.1. 1ª Etapa: A Conceção do Projeto

Na primeira fase do projeto, iniciada em novembro de 2022, foi realizada a pesquisa bibliográfica, bem como a elaboração inicial da revisão de literatura. Posteriormente, seguiu-se um período de reflexão e debate em colaboração com o orientador, com o intuito de compreender como poderíamos efetivamente desenvolver novos pontos de vista sobre a temática das classificações vocais. Concluímos que a abordagem mais eficaz para estabelecer uma conexão identitária com a temática seria convidar indivíduos que, por meio das suas experiências pessoais, testemunhassem o processo diante dos alunos.

Neste contexto, foram estabelecidos os princípios e objetivos a serem comunicados e, com base nesses critérios, selecionados os nomes de entrevistados considerados relevantes. Entre os critérios fundamentais, procurou-se que fossem indivíduos sensíveis à temática, com trajetórias de vida relevantes e, em alguns casos, experiências relacionadas com desafios na definição da sua identidade vocal.

Inicialmente, foi planeada a realização dos workshops, uma vez que estavam relacionados com a Prática de Ensino Supervisionada e, por conseguinte, envolviam várias considerações logísticas, tais como a definição de datas, horários e espaços adequados para a participação dos cantores e alunos. Atendendo ao facto de não existir um orçamento específico para esses projetos, foi necessário delineá-los com maior atenção. Assim, os workshops foram idealizados com base em tópicos semelhantes, diferenciando-se apenas na perspetiva de género (feminina e masculina). Procurou-se assegurar que os intervenientes partilhassem tipologias semelhantes, ainda que manifestando características distintas.

Posteriormente, procedi à realização das entrevistas, iniciando o processo com os cantores que inicialmente despertaram o meu interesse, nomeadamente Ana Vieira Leite, André Henriques, Carlos Cardoso, Cátia Moreso, Patrícia Quinta e Sílvia Sequeira. Estes indivíduos foram selecionados devido à sua relevância no cenário

performativo e ao potencial de contribuição para a exploração da relação entre a "Voz e o Sujeito", graças às suas características e percursos distintos. À medida que o projeto avançava e com a realização das primeiras entrevistas, identifiquei outros indivíduos⁴ relevantes para a investigação, como Arthur Filemon, Bárbara Barradas e Rafaela Albuquerque. Além disso, considere fundamental incluir jovens cantores em início de carreira e que apresentavam identidades vocais distintas, como é o caso de Pedro Razori e Pedro Torres. Adicionalmente, foi incluído o maestro e pedagogo João Paulo Santos, um profissional de renome devido ao seu mérito artístico e vasto conhecimento em repertório e técnica vocal, adquiridos da sua larga experiência de trabalho no Teatro Nacional de São Carlos.

3.2.2. 2ª Etapa: Implementação do Projeto

Após reunir os testemunhos, procedeu-se à segunda etapa do projeto, na qual foi desenvolvido um guião orientador para as entrevistas e workshops com base nos conceitos e ideias previamente adquiridos. Este guião serviu de orientação para as entrevistas semiestruturadas, que foram validadas pelo orientador para garantir a relevância dos tópicos abordados. O registo das entrevistas e workshops foi realizado em formato áudio, através de um dispositivo móvel. O guião encontra-se detalhado numa tabela apresentada no final deste subcapítulo.

Procedeu-se então à realização dos workshops e entrevistas. O primeiro workshop, intitulado *Vozes no Feminino*, realizou-se em fevereiro, inserindo-se na Masterclass orientada pela Professora Dora Rodrigues, que contou também com a presença da Professora Alexandra Moura. Por sua vez, o segundo workshop, denominado *Sou Barítono, e então?*, decorreu em maio e envolveu a participação de dois cantores da região do Porto, José Corvelo e Tiago Matos. Estas atividades contaram com a colaboração das professoras de canto da AMVP, nomeadamente Alexandra Moura e Patrícia Quinta, bem como de membros da direção, alunos de canto da Academia, encarregados de educação e alguns alunos externos. Deste modo, ao promover iniciativas que fomentaram a interação entre os alunos de canto e profissionais da área, contribuiu significativamente para o enriquecimento do conhecimento dos alunos.

As entrevistas decorreram em simultâneo com o desenvolvimento do projeto, o que acrescentou um nível adicional de interesse e estímulo à pesquisa. Esta abordagem permitiu conectar as ideias expressas pelos diversos entrevistados, possibilitando confrontar essas informações com os conceitos bibliográficos previamente apresentados. Posteriormente, os dados obtidos nas entrevistas e workshops foram analisados e estruturados nos resultados sob as seguintes

⁴ Não foram entrevistados os cantores André Baleiro, Elisabete Matos, Léa Desandre e Maria Luísa Freitas, pois não foi possível contactar em tempo útil.

categorias temáticas: (1) Raízes musicais; (2) Construção do percurso musical; (3) Identidade vocal; (4) Relação entre o "Eu Sujeito" e o "Eu Cantor"; (5) Classificação Vocal: mudanças e desafios; (6) Lacunas identificadas; (7) O Perfil do Cantor; (8) A trilogia: Aluno, Professor e Artista; (9) Integração no meio profissional.

Tabela 14: Entrevistas Semiestruturadas

ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS A ALUNOS, CANTORES E PROFESSORES
BLOCO 1 – RAÍZES MUSICAIS. CONSTRUÇÃO DA VOCALIDADE
Como é que a música (canto) surge na sua vida?
Adaptada: Como é que a música, em particular, o universo do canto entra na sua vida?
Quando é que começou a estudar canto? O que é que o impulsionou?
Adaptada: Quando é que começou a trabalhar com vozes? O que é que o impulsionou?
Alguma vez teve uma referência (cantor, familiar, colega...) sobre o qual pensasse “quem me dera cantar como ele” ou “um dia quero cantar assim”?
A expressão “identidade vocal” para onde o remete?
Em que momento se sentiu verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação de equilíbrio com a sua vocalidade/” identidade vocal”? O que é que despertou?
Na sua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu-Cantor”?
Acrescentada: Como entendem essa relação quando a explicam aos outros (alunos)?
BLOCO 2 – IDENTIFICAÇÃO DA VOCALIDADE
No início do percurso foi-lhe atribuída uma tipologia vocal de imediato? Se sim, qual?
Agora que é capaz de se colocar numa posição de observador sobre o seu percurso, que papel pensa que esta “categorização” desempenhou para si?
Nunca questionou a sua vocalidade? Que aspetos serviam de argumento para essa “contestação” ou, por outro lado, de ressalva de que aquela vocalidade era realmente a que se adequava a si?
Adaptada: Acredita que as classificações vocais contribuem significativamente para a criação de uma “identidade vocal”? Qual será a sua verdadeira utilidade?
Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspetiva artística de um cantor ou condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório?
BLOCO 3 – REPERTÓRIO ENQUADRADO
O repertório é um fator determinante no desenvolvimento da vocalidade. Acha que esta afirmação faz sentido? Em que âmbito?
A nível do repertório como é que se traçou o seu percurso? Sente que foi sempre coerente no momento da sua atribuição?
Adaptada: Na sua perspetiva de que modo deve ser traçado o percurso do repertório realizado por um cantor, para que este se sinta enquadrado num espetro claro e consistente?
Até ao dia de hoje sente que para si, em particular, esteve sempre claro o espetro de repertório sobre o qual se deveria ou poderia movimentar?
Alguma vez sentiu que estava a cantar um papel, uma obra que não se enquadrava no seu espetro vocal? Porquê?
Nesses momentos o que é que faz para se sentir mais próximo da sua “identidade vocal”?
Acrescentada: Qual é a sua visão relativamente à postura camaleónica adotada por grandes personalidades do canto erudito, como é o caso de Maria Callas que com bastante naturalidade interpretava num curto espaço de tempo a <i>Carmen</i> [de Georges Bizet] e logo de seguida a <i>La Sonnambula</i> [de Vincenzo Bellini]? Ou então, o caso de Cecilia Bartoli que já interpretou praticamente todas as personagens femininas do <i>Così fan tutte</i> [de Wolfgang Amadeus Mozart]?
Acrescentada: Por outro lado, relativamente à atual desconstrução das classificações vocais dentro dos próprios géneros? Como por exemplo, o caso de Stephanie Blythe que recentemente interpretou em paralelo os papéis de “Zita” (Alto) e “Schicchi” (Barítono) na ópera <i>Gianni Schicchi</i> de Puccini. O que já não era novidade para a cantora que tinha interpretado o “Don José” (Tenor) na ópera <i>Carmen</i> de Bizet. Ou então, quanto à nova tendência que se observa entre homens, sopranistas, a interpretar papéis originalmente escritos para vozes femininas. Serve de exemplo o cantor Bruno de Sá que canta a famosa ária <i>Dove Sono</i> da “Condessa” (Soprano lírico) da ópera <i>Le nozze di Figaro</i> de Mozart e o “Romeo” (Mezzo-soprano) da ópera <i>I Capuleti e i Montecchi</i> de Bellini. O que pensa disto?

Partindo destes pressupostos será assim tão taxativo estabelecer um espectro vocal específico ou seremos nós capazes de nos moldarmos?
BLOCO 4 – MEIO PROFISSIONAL
No contexto profissional, acredita que esta “identificação vocal” tem muito peso?
Já se sentiu numa posição mais vulnerável em contexto profissional devido às características inerentes à sua vocalidade? Adaptada: Ao longo da sua carreira enquanto “mentor de vozes”, alguma vez sentiu dúvidas relativamente à classificação/espectro vocal de um cantor? O que é que suscitou essas dúvidas e como é que obteve respostas para as mesmas?
Quais são os fatores sobre os quais reflete quando lhe é proposto um papel? (Exemplo: será quem convida para o projeto? O contexto profissional? Questões financeiras?) Adaptada: Quais são os fatores sobre os quais acredita que um cantor deve refletir antes de aceitar um papel?
Para terminar, que conselho/palavra quer deixar às jovens gerações de cantores, amantes da “voz”, docentes que se debatem com estas problemáticas?

3.2.3. 3ª Etapa: Construção do Livro

Numa conversa com João Gonçalves, cantor e Diretor Geral da DGEstE (Direção-Geral dos Estabelecimentos Escolares), abordei a minha curiosidade em relação à temática das classificações vocais. Na altura, para fomentar o meu entusiasmo, sugeri-me a leitura de vários livros, incluindo *Great Singers on Great Singing* de Jerome Hines. Este livro de Hines chamou imediatamente a minha atenção, não devido ao título pretensioso, mas sim devido à organização criativa e compilação de referências sobre canto no séc. XX. Sob essa perspetiva, começaram a surgir as primeiras ideias e a formar-se o esboço do que posteriormente viria a materializar-se no livro *Uma Caixa em Aberto*, disponibilizado no capítulo 4.

À medida que o projeto e a Prática de Ensino Supervisionada avançavam, novas ideias foram incorporadas, completando as peças essenciais do “quebra-cabeças” necessário para a construção do livro. Gradualmente, os momentos das entrevistas passaram a servir como pontos de reflexão para consolidar os conceitos e ideias que pretendia transmitir com esta obra. Além disso, por meio da interação estabelecida durante os workshops, pude perceber o que os alunos necessitavam de ouvir e compreender. Numa fase posterior, após uma análise objetiva dos resultados e respetiva organização por temáticas expostas, estabeleci uma ligação com o que acreditava serem as necessidades do público-alvo, nomeadamente os alunos e cantores em formação.

Neste contexto, defini os princípios estruturais que seriam desenvolvidos em três partes: a primeira abordaria o “Eu” enquanto Sujeito na sua forma essencial, a segunda exploraria a “Voz” e, por fim, a terceira estabeleceria uma relação entre essas duas dimensões. Esta abordagem baseou-se nos princípios apresentados nas entrevistas realizadas. De seguida, com base na pesquisa bibliográfica realizada, comecei a estabelecer breves conexões entre as ideias, com o intuito de estimular a reflexão do leitor.

4. Uma Caixa em Aberto

Introdução

Intitulado "Uma Caixa em Aberto", este livro que não procura dar respostas concretas, estabelecer verdades absolutas ou impor ideais, sugere na verdade um final em aberto. Contempla 17 testemunhos heterogêneos aos quais se idealiza que se juntem mais, de modo a abrir espaço à partilha e discussão de questões em torno das classificações vocais. Contudo, neste contexto, pretende-se que as atenções se voltem para o Sujeito e a Voz, na sua essência, afastando-se da compreensão mais limitativa das categorizações. Além de desafiar os rótulos tradicionais, a voz desnuda aspetos da existência humana, sejam eles talentos individuais, oportunidades não exploradas ou problemas complexos, que carregam a promessa de um potencial por realizar.

Em termos figurativos, o título remete para o conceito de "caixas", que está associado aos sistemas projetados para que as vozes se ajustem a um padrão predefinido. Nas próximas páginas convido a que se "abram as caixas" e, por sua vez, sejam exploradas as nuances presentes nas vozes que não cabem nestes limites, abraçando a sua versatilidade e características únicas. Além disso, procurei que os intervenientes exprimissem e partilhassem as suas vivências, oferecendo palavras de encorajamento para as novas gerações e que sirvam de inspiração para aqueles que à sua semelhança se sentem "fora" dos limites.

Neste sentido, o livro é estruturado em três capítulos fundamentais, que são denominados metaforicamente como "Caixas". Cada um dos capítulos traz à tona uma série de questões que naturalmente surgem na mente, não só dos jovens cantores, mas de todos aqueles que procuram renovação de conhecimento na área. O primeiro capítulo, intitulado *A Construção do "Eu Sujeito"*, explora as raízes musicais de cada testemunho e como essas influências moldaram a formação da sua própria identidade vocal. Nasce assim o segundo capítulo, designado *A Criação do "Eu-Cantor"*, que sugere um processo mais estilizado, que se associa a parâmetros objetivos, como a atribuição das próprias classificações, o percurso em termos de repertório, a influência do meio profissional internacional e nacional na formação do Cantor, entre outras questões. Por último, o terceiro capítulo denominado *A Relação entre o "Eu Sujeito" e o "Eu Cantor"* proporciona um espaço para reflexão sobre as duas dimensões anteriores. Com base nas teorias dos testemunhos, esta secção pode ter duas dimensões: aqueles que acreditam que se trata de uma relação de simbiose e aqueles que acreditam se tratar de uma separação.

Antes de continuarem a leitura, sugiro que adotem um olhar puro, inocente e curioso, como se de uma verdadeira criança se tratasse. Isso permitirá que absorvam todas essas questões da forma mais imparcial possível, contemplando-as e refletindo sobre elas com uma mente aberta e cheia de vontade de explorar todos os "porquês" que naturalmente surgem em torno desta temática. Somente dessa maneira a voz também pode ser vista como o "espelho da alma".

Prefácio

Tal como uma criança na "idade dos porquês", que questiona incessantemente o mundo ao seu redor, também o cantor vive uma vida de porquês. Questiona-se: Por que é que o corpo muda? Por que é que a sua voz soa daquela forma e não como ele idealizou? O que é que pode cantar? Onde é que pode cantar?, entre tantas outras perguntas que assombram alguém que nasce com um instrumento cujas respostas só o tempo e a experiência podem revelar.

A natureza mutável deste instrumento desafia a lógica e até, por vezes, a ciência. Ganha, assim, espaço a subjetividade e o reconhecimento de que a Voz caminha de mãos dadas com o Sujeito que a carrega. Embora esta condição pareça simplificar os "porquês" sem resposta, permanece para o próprio cantor uma procura incessante de uma resposta, que lhe permita formar uma identidade na qual ele se reconheça e se reveja.

Quem melhor para responder às nossas dúvidas do que os "mais crescidos", os cantores que reconhecemos, admiramos e com os quais nos identificamos? Antes de ouvir as suas respostas, vamos conhecer um pouco de cada um deles.

Traços biográficos (Quem nos fala?)

ALEXANDRA MOURA – iniciou os estudos de piano e canto no CMCG em Braga. Licenciada em Canto pela ESMAE, na classe de José de Oliveira Lopes. Atualmente dedica-se ao ensino na AMVP e apresenta-se regularmente em recitais e concertos.

ANA VIEIRA LEITE – jovem cantora Bracarense (n.1994), começou os estudos musicais no CMCG. É licenciada em Canto, Pós-graduada em Ópera e Estudos Músico-Teatrais e Mestre em Interpretação Artística pela ESMAE. O seu percurso passa por concertos em Portugal, Espanha, França, Suíça e Brasil contemplando recitais a solo, ópera e Ensemble.

ANDRÉ HENRIQUES – natural de Lisboa, concluiu o curso de canto da EAMCN, na classe de António Wagner Diniz. Enquanto bolseiro da Fundação Gulbenkian, estudou com Donald Maxwell no Royal Welsh College of Music and Drama, em Cardiff. Apresenta-se com regularidade em palcos nacionais e internacionais, no contexto de recital e de ópera.

ARTHUR FILEMON – natural do Brasil, estabeleceu-se, ainda em criança, em Portugal, numa aldeia de Leiria. Foi em Lisboa que iniciou os estudos musicais, na EAMCN e, posteriormente, na ESML. Atualmente, concentra-se na música antiga, dedicando-se intensamente a colaborações em ensembles vocais e corais.

BÁRBARA BARRADAS – natural de Lisboa, estudou canto e piano na EAMCN. Como bolseira da Fundação Gulbenkian, prosseguiu a sua formação na GSMD, em Londres.

CARLOS CARDOSO – natural de Tarouquela, iniciou os estudos de canto com Paulo Ferreira na EPABI e na ESART com Ana Ester Neves. Posteriormente, frequentou um curso de aperfeiçoamento para cantores líricos da *Academia Teatro alla Scala*, com grandes mestres como Enza Ferrari e Mirella Freni. Apresenta-se regularmente um pouco por toda a Europa.

CÁTIA MORESO – estudou na EAMCN e na GSMD, em Londres, onde se licenciou em canto e obteve ainda o grau de Mestre. Apresenta-se regularmente no Teatro Nacional de São Carlos, tanto em recitais solistas como óperas.

DORA RODRIGUES – natural de Braga, estudou no CMCG. Completou a licenciatura na ESMAE com Oliveira Lopes, prosseguiu os estudos com Ileana Cotrubas e Enza Ferrari. Posteriormente, integrou o *European Opera Center* em Liverpool e o ENOA em Varsóvia. Atualmente leciona na ESART e apresenta-se regularmente em produções operáticas e recitais.

JOSÉ CORVELO – nasceu na Ilha das Flores (Açores). Iniciou a sua formação no CRPD, mais tarde prosseguiu no CRAH. Posteriormente, completa a licenciatura na ESMAE, na classe de Oliveira Lopes. Apresenta-se regularmente em produções de ópera e recitais com piano, entre outras formações.

JOÃO PAULO SANTOS – nasceu em Lisboa, em 1959, e concluiu o Curso de Piano do EAMCN, na classe de Adriano Jordão. Trabalhou ainda com Helena Sá e Costa, Joana Silva, Constança Capdeville, Lola Aragón e Elisabeth Grümmer. De 1979 a 1984, estudou em Paris com Aldo Ciccolini, inicialmente como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Ainda em Paris, foi convidado pela direção do Teatro Nacional de São Carlos para, a partir da temporada de 1984/85, desempenhar as funções de Maestro Assistente deste Teatro, cujas funções subsistem até aos dias atuais.

PATRÍCIA QUINTA – natural do Porto (n.1979), iniciou os estudos de canto no CSMG, na classe de Fernanda Correia. Em 2004, ingressou na MDW onde continuou a sua formação de canto com Margit Klaushofer, especialização de Lied e Oratória com Charles Spencer e ópera com Reto Nickler. É ainda Licenciada em Psicologia pela FPCEUP e, atualmente dedica-se também ao ensino na AMVP.

PAULO FERREIRA – natural de Santa Maria da Feira, estudou violoncelo, piano e canto na AMSM. Mais tarde prosseguiu o Curso de Canto na ESMAE, na classe de José de Oliveira Lopes. Atuou em concertos e recitais nos mais prestigiados palcos europeus, abrangendo países como Portugal, Espanha, França, Bélgica e Alemanha.

PEDRO RAZORI – jovem cantor aveirense, especializou-se em 2023 no Curso de Teatro Musical pela AMVP. Durante o seu percurso participou em diversos espetáculos escolares e apresentações públicas dirigidas por companhias de teatro nacionais.

PEDRO TORRES – natural de Coimbra, é licenciado em Teatro pela FLUC e em Canto pela ESART. Atualmente dedica-se à vertente do Teatro Musical, integrando diversas produções nacionais.

SÍLVIA SEQUEIRA – nascida no Porto (n.1992), estudou no CMP e na ESMAE. Residente em Amesterdão é membro do *Dutch National Opera Studio*. Recentemente, foi laureada nas renomadas competições *Queen Elisabeth Competition* e *International Vocal Competition 's-Hertogenbosch*

TIAGO MATOS – licenciado em Canto pela UA, sob a orientação de Isabel Alcobia e frequenta regularmente os programas da *VOICEExperience Foundation* nos Estados Unidos, bem como outros programas de aperfeiçoamento como a *Résidence Mozart du Festival d'Aix-en-Provence*, a *Académie Internationale Michel Plasson* e as masterclasses ENOA. Atualmente estuda com Michelle Wegwart.

Nomenclaturas/nome das instituições

AMSM – Academia de Música de Santa Maria

AMVP – Academia de Música de Vilar do Paraíso

CMCG – Conservatório de Música Calouste Gulbenkian

CMP – Conservatório de Música do Porto

CRPD – Conservatório Regional de Ponta Delgada

CRAH – Conservatório Regional de Angra do Heroísmo

CSMG – Conservatório Superior de Música de Gaia

EAMCN – Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

EPABI – Escola Profissional de Artes da Covilhã

ESART – Escola Superior de Artes Aplicadas

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

ENOA - European Network of Opera Academies

FLUC - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FPCEUP - Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto.

GSMD – Guildhall School of Music and Drama

MDW - Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

UA – Universidade de Aveiro

Caixa I - A Construção do “Eu-Sujeito”

Assim como qualquer instrumento necessita de ser construído antes de ser tocado pela primeira vez, a voz também demanda “construção” e desenvolvimento. No entanto, a diferença fundamental é que a voz não está sujeita a parâmetros estabelecidos por um fabricante ou ao material do qual é feita. Em vez disso, ela passa por um processo natural e gradual, emergindo da matéria mais sensível e única: a “carne e o osso” (Parret, 2002). O autor corrobora essa ideia na sua obra *La voix et son temps*, considerando a voz uma “matéria sem estrutura” que representa a “pura variabilidade”.

Diante disso, a voz nasce da condição humana, estando intrinsecamente ligada ao indivíduo que a possui, refletindo todas as suas características e moldando-se à sua imagem. Ao longo do tempo, a voz ultrapassa a mera dimensão física e incorpora as experiências, as primeiras paixões, as primeiras referências.

Embora utilizemos a voz naturalmente para nos expressarmos, seja através da fala ou ao cantarolar canções simples que memorizamos inconscientemente, a voz e o canto podem ocupar um lugar bem mais significativo. Esta paixão pode ser cultivada nos contextos mais propícios, isto é, nos coros, nas escolas de música, onde surgem incentivos por parte de maestros e professores capazes de reconhecer aqueles que se destacam pelas características vocais. Por outro lado, pode manifestar-se nas circunstâncias mais imprevisíveis, como em mudanças de instrumento inesperadas, experiências musicais espontâneas ou ainda referências distantes que admiramos do outro lado do ecrã. Neste sentido, começamos por conhecer as raízes musicais dos nossos testemunhos.

Como é que o Canto surge?

Ana Vieira Leite – “desde cedo que eu comecei a cantar, nós sempre tivemos coro e eu sempre gostei muito porque era uma disciplina muito livre. (...) depois por volta dos 14/15 anos é que surgiu uma oportunidade de cantar a solo num espetáculo do conservatório. (...) Para mim era sempre algo que estava junto ao teatro, eu sempre gostei muito de teatro e de estar em cima do palco (...) comecei a ter aulas de canto nessa altura, (...) achei que “eu sinto-me bem em palco, eu sinto-me bem a interpretar”, não propriamente a cantar. (...) sempre foi uma luta minha e foi um trabalho de aceitar a minha voz no meu corpo.”

André Henriques – “ninguém da minha família seguia a profissão de músico (...) no meu prédio, na Amadora, vivia uma cantora lírica (...) ela estava a precisar de reforços de vozes graves para um coro juvenil que ela tinha aqui no São Carlos. (...) Fizeram-me uma espécie de prova, uns vocalizos e disseram-me logo que eu seria da secção dos baixos. Então, eu nunca passei pela questão de transição de voz (...) a minha voz, desde que eu me lembro de cantar, sempre esteve na tessitura em que canto agora. (...) a linguagem da música clássica era muito nova para mim, mas eu

fui ganhando muito gosto pela ópera e sempre gostei muito da componente cénica e teatral. (...) senti que era a mistura perfeita de dois mundos que me apaixonavam! (...) o mercado é muito abrangente e nós temos de saber fazer um pouco de tudo.”

Rafaela Albuquerque – “Na Academia de Santa Cecília, estudei lá a partir dos 4 anos (...) cantávamos em coro desde pequeninos (...) Depois de ser escolhida como solista, comecei a perceber que gostava de cantar (...) Aos 15 anos comecei a estudar, fui para a área de canto, porque aos 14 anos vi a Cecilia Bartoli e apaixonei-me. (...) Houve um professor de coro que também foi muito importante, o Professor António Gonçalves que me disse “eu acho que tens hipótese disso”. Foi por aí! Mas sim, cheguei a casa e disse “quero ser cantora de ópera!” (...), não havia propriamente antecedentes disso, mas eu sentia que era aquilo.”

Sílvia Sequeira – “no Conservatório de Música do Porto onde comecei por estudar trompa e depois mudei de instrumento. Portanto, eu fiz lá toda a minha formação e quando entrei em Canto já foi em regime Integrado (...). Lembro-me de estar com a professora Magna Ferreira, estava a fazer coro e ela até me punha a cantar coisas a solo. (...) mais tarde aos 15 anos quando passei para o 5º grau de trompa e percebi que não queria continuar mais. (...) Os primeiros três meses foram muito difíceis para mim, eu não entendia o mecanismo, não entendia nada (...) Eu só comecei a perceber o que era cantar quando eu punha as emoções, só! (...) Eu acabei por ir por aquele que me pareceu mais fácil, as emoções. E foi assim que o canto apareceu na minha vida não foi nada planeado.”

Patrícia Quinta – “Tenho duas irmãs mais velhas que cantavam, andávamos as três num colégio e o professor formou um coro que era o Coral Juvenil de Gaia (...) com sete anos eu comecei a fazer parte do coro (...) fazíamos muitos concertos, muito intercâmbios, muitas viagens pela Europa. Essa vivência toda despertou em mim a vontade de ter aulas de canto, depois quando cheguei aos 15/16 anos comecei a ter aulas. Para além disso, o meu pai também andou no Conservatório do Porto a ter aulas de canto durante dois anos. (...) Acho que a genética pode influenciar um pouco!”

Paulo Ferreira – “o canto surgiu na minha vida de uma maneira muito natural, desde muito cedo que comecei a cantar. Depois fui cantar para o coro da igreja, quando tinha oito anos. A partir daí a minha professora da escola preparatória achou que eu tinha muito jeito para a música e inscreveu-me na Academia de Música da minha terra que é Santa Maria da Feira. Então comecei a estudar piano e violoncelo, mais tarde é que eu fui para canto. Isto porque, antigamente era só a partir dos 18 anos que se podia começar a estudar canto, mas para mim foi uma descoberta muito interessante.”

Bárbara Barradas – “Sempre ouvimos boa música em casa! (...) cantava, dançava, fazia programas de rádio, (...). Até que entrei num coro, aos oito anos, o Coro de Jovens Cantores de Lisboa da professora Ana Faria, que dava acesso aos Onda Choc. (...) Entrei para o Conservatório Nacional (...) Sempre com um percurso

entre o clássico, no piano, a escola regular, depois também estava no ballet. (...) Sempre tive uma voz “lírica” desde miúda, sempre tive vibrato, sempre tive a colocação certa (...) Depois aos 19 anos entrei na classe do José Santos, só foi preciso duas ou três aulas para que fosse automático para mim compreender que era aquilo que eu queria fazer! Apaixonei-me perdidamente pelo canto lírico, pela facilidade que eu tinha, deslumbrei-me por aquele mundo.”

Pedro Torres – “O canto surgiu na minha vida porque eu sempre gostei muito de cantar, não tinha muito jeito para a coisa, mas depois quando comecei a tirar o curso de teatro resolvi, através de um colega meu, juntar-me a um coro. Nesse coro havia muita gente que era aluno no Conservatório de Música de Coimbra e no ano a seguir eu decidi que tinha de me inscrever, porque não conseguia atingir certas notas, tinha muitas dificuldades. Achei que sim, que era uma boa oportunidade para aprender!”

Cátia Moreso – “surgiu, tinha eu os meus 18 anos, quando estava a dar aquelas coisas na televisão, (...) queria participar no Chuva de Estrelas (...) isso foi assim o primeiro bichinho. (...) Entretanto tive contacto com o coro (...) de repente achava aquilo maravilhoso, porque até então não tinha tido contacto nenhum com nada relacionado com a voz. Aquilo de cantar a quatro vozes, aquela envolvimento toda fez-me pensar “Não, eu tenho mesmo de aprender a cantar. Eu quero cantar!”. Só que na altura, na Escola de Música de D. Dinis não havia classe de Técnica Vocal, nem de Canto. Depois no ano a seguir eles abriram essa opção e eu inscrevi-me logo, a partir daí foi sempre a andar!”

Arthur Filemon – “quando eu tinha por volta de 10/11 anos ainda no Brasil (...) Um dia ouvi uma senhora a cantar ópera misturada com Rock (...), de uma banda que se chama Night Wish. Lembro-me que adorei a cantora da banda, o vestido dela, todas as coisas que a envolviam o “cenário”. (...) fiquei tão deslumbrado que comecei a imitá-la! (...) considero que ela foi a minha primeira professora de canto. Eu imitava tudo o que ela fazia, as formas que ela construía com a boca, as caras que ela fazia, aquilo ajudava-me a descobrir as ressonâncias, automaticamente eu já ia descobrindo espaços. (...) Até que um dia, já em Portugal, surgiu a oportunidade de fazer parte de um coro amador do Orfeão de Leiria, quem estava à frente do grupo era um tenor, também maestro, João Branco. (...) mais tarde surgiu a oportunidade de fazer provas para o Conservatório Nacional. Foi lá que eu comecei oficialmente a estudar canto, com a professora Filomena Amaro no meu primeiro ano e depois com a professora Ana Paula Russo.”

Carlos Cardoso – “Eu comecei a estudar música na escola da Banda Filarmónica de Tarouquela, nas classes de trombone e eufónio. Nos meus dois últimos anos de curso, a par com a conclusão do meu curso na Escola Profissional [EPABI], comecei a ter aulas de canto, como segundo instrumento, e tudo se desenvolveu a partir daí. O meu professor, na altura, incentivou-me e disse que eu tinha possibilidades de ter uma carreira artística como solista, como cantor! (...) entrei na Universidade em

Castelo Branco já tinha 24/25 anos. (...) surgiu a oportunidade de fazer uma masterclass com uma pianista fantástica, Enza Ferrari. (...) Cultivava o sonho de ir estudar para o estrangeiro, sobretudo para Itália, e falei-lhe da Academia do Teatro alla Scala. Onde ensinavam a Mirela Freni, Renato Bruson, tudo grandes artistas que eu admirava.”

Dora Rodrigues – “comecei na percussão e depois tínhamos Educação Vocal (...) Nem sequer era canto (...) Eu senti que à medida que fui crescendo comecei a fazer um repertório mais adaptado à voz. (...) por muito que tivesse cor é a tal questão, não tinha a técnica para chegar tão agudo. Então era mais fácil darem-me repertório mais grave, que assim a voz soava. (...) era daquelas vozes que soavam sempre a alguma coisa, mas não era o correto! (...) com uma noção técnica que foi ficando cada vez mais clara e entranhando-se no corpo, que houve um dia em que fez Click. (...) Eu às vezes notava que a musicalidade ia, porque ia a natureza. Enquanto a técnica ficava aquém (...) agora é um foco que eu tenho, porque o resto está cá!”

João Paulo Santos – “eu sempre quis estudar canto mas também sempre quis trabalhar com cantores. (...) talvez tenha sido um interesse pelo espetáculo em si. Tudo ao mesmo tempo, a representação, o cenário, o texto (...) Tanto que o primeiro cantor que eu conheci tinha eu 15 anos, num daqueles Concursos de Canto de Estoril. Estava eu na classe de piano da Professora Helena Sá e Costa e fui logo chamado pelo cantor que me disse “Anda cá que eu tenho uma partitura!”, eu lia muito bem à primeira vista. (...) em 75, o Conservatório [Nacional] estava com problemas a abrir e não tinham acompanhadores. (...) Em 76 o Maestro Ivo Cruz (...) disse-me que estavam a precisar de pianistas aqui no Teatro e se eu não queria, eu vim! (...) depois saí durante quatro anos e pouco. Fui para Paris com uma bolsa e depois voltei e voltei para aqui. Portanto a minha ligação com o canto mantém-se! Na verdade eu faço muitas coisas, como sabe, mas se tivesse de escolher e fosse “condenado” a fazer apenas uma delas com certeza que seria recitais com cantores. Era a única que eu não conseguiria prescindir, todas as outras eu posso substituí-las.”

Pedro Razori – “o meu pai é mestre de capoeira e toda a minha família está um bocadinho dentro desse contexto. Então o meu primeiro contacto foi aí, na capoeira a aprender as músicas, os instrumentos, como é que se toca, como é a sonoridade e como é o ritmo. Por isso, foi por aí que eu comecei a experimentar expressar-me vocalmente e assim percebi que gostava de cantar. (...) no meu segundo projeto profissional, que foi com o teatro no gelo, fui confrontado com a realidade de falta de formação. (...) sentia necessidade de ter bases para construir uma carreira, por isso sentia que não estava preparado e com aquela síndrome do impostor. (...) Lembro-me que tinha muitos amigos que estudaram aqui na Academia e que me recomendaram o Curso de Teatro Musical, foi aí que tive o meu primeiro contacto aulas de canto regularmente, isto é, em setembro de 2020.”

À medida que desenvolvemos a nossa identidade, é natural absorvermos influências de personalidades que se cruzam no nosso caminho. Essas influências podem emergir tanto das referências do canto internacional, como Luciano Pavarotti e Maria Callas, como daqueles que admiramos mais de perto, como um pai, uma irmã ou um colega. Independentemente de quem se trata, é essencial compreender que as referências funcionam como fonte de inspiração, nunca como mera imitação. Uma vez que, ao tentarmos imitar, podemos cair no erro de transportar para o nosso corpo algo que não é nosso, características que simplesmente não se “encaixam”. Dessa forma, a ideia de construir algo com base no que possuímos e somos é muitas vezes negligenciada, e, em vez disso, corremos o risco de nos moldar à sombra de outros. Portanto, levanta-se a seguinte questão:

Quem são as referências e de que servem?

Ana Vieira Leite – “nunca é sempre a mesma pessoa (...) vai sendo sempre uma descoberta. (...) fui encontrando pessoas que se iam adaptando mais ao meu estilo (...) Eu acho que pode não ser saudável se estivermos à procura de uma imitação (...) cada um tem a sua voz, as suas características e o seu gosto musical.”

Pedro Torres – “eu acho que foi mudando. (...) o Miguel Reis foi a primeira pessoa que eu ouvi a cantar e fiquei a achar que sim, mas depois o Professor Mário João Alves (...) quando contava as histórias do percurso dele inspirava-me.”

André Henriques – “Em Portugal o Luís Rodrigues (...) era muito bom cantor e cenicamente também o fazia muito bem. (...) pelo facto de ele ter um domínio muito bom tanto da parte vocal como depois da parte técnica. Mais internacional (...) o Dietrich Fischer-Dieskau (...) com o seu instrumento explorou e potencializou-o ao máximo!”

Arthur Filemon – “a Sandrine Piau, uma soprano francesa, que faz muito repertório antigo também (...) estava a cantar um moteto para contralto de Vivaldi, eu fui ao Youtube pesquisar e descobri o Andreas Scholl, um contratenor muito famoso a cantar aquilo. (...) Não é algo muito comum de se ouvir um homem a cantar em falsete, principalmente em Portugal.”

Rafaela Albuquerque – “a Cecilia Bartoli quando era mais pequenina e depois mais tarde a June Anderson.”

Bárbara Barradas – “Já passei por vários, a Renée Fleming era a minha cantora de referência aos 20 anos, depois passei para a Netrebko, Mirela Freni, Pavarotti. Apesar de eu nunca poder vir a cantar como o Pavarotti. (...) Neste momento não há assim nenhuma referência que eu diga “Eu queria ser assim!”, mas há várias qualidades de vários cantores que eu gostaria de reunir num! (...) Traz-te uma energia que impulsiona aquilo que já tens dentro de ti e podes realmente, trazer cá para fora! (...) antigamente eu queria muito ter aquele som, daquela cantora (...) Depois tu tentas ir lá pelo ouvido, pelo som e o que estás a tentar fazer é imitar.

Então é uma inspiração, mas nunca vais passar de uma imitação. Por isso, que a inspiração do outro seja exatamente isso apenas. Um impulso ou então uma meta!”

Carlos Cardoso – “Eu creio que, no início, ir por imitação é o caminho certo, para que se possa ganhar uma certa afinidade com aquilo que se faz. Mas depois, a partir de uma certa altura, tens que moldar tudo à tua personalidade! (...) Porque toda a gente tem uma forma diferente de sentir, tem uma paixão diferente (...) Realmente, o Pavarotti é um dos cantores que eu tenho como referência, porque é uma pessoa que transmite uma naturalidade extraordinária quando canta, que toda a gente entende que seja um dom de Deus! (...) O domínio da técnica e da sua natureza, depois chega a quem está a ouvir e pensa “Isto é tão fácil e tão natural!”, identifico-me com este padrão.”

Paulo Ferreira – “Claro que gostava de ouvir o Pavarotti, ouvia aquelas coisas que dava na televisão dos “Três Tenores” e tudo muito engraçado. Contudo, nunca me vi a fazer aquilo. Nunca que me vi como cantor de ópera.”

Cátia Moreso – “Quando era mais nova a Fiorenza Cossotto, que agora na minha opinião, já enquanto profissional, talvez não fosse a primeira escolha. Mas sempre me impressionou pelo drama, ela era uma cantora muito carismática, prendia o público, tinha aquele drama todo! Isso para mim cativava-me! Mas nunca pensei “Eu quero ser igual a ela!” ou “Eu quero cantar assim como ela!”, isso nunca me passou.”

Dora Rodrigues – “Cantarmos com pessoas melhores do que nós faz-nos crescer! (...) Refletir sobre “Como é que ele faz?” sem ter problema em perguntar diretamente aos colegas. Eu lembro-me perfeitamente de fazer isso de ir perguntar a alguém e, mais tarde, ao contrário. (...) fiquei surpreendida. (...) acaba por ser uma aprendizagem muito grande. Principalmente quando nós começamos a perceber o mundo, ouvir muita gente. (...) há pessoas absolutamente incríveis e nós temos de aprender com elas. Mas acima de tudo é necessário ter a consciência de que “Nem tudo o que reluz é ouro!”.”

Patrícia Quinta – “o meu pai cantava muito o fado de Coimbra (...) A minha irmã do meio, mais velha do que eu sete anos, era ela que fazia muitos dos solos desse tal Coral Juvenil (...) eu pequenita queria ser como a minha irmã! (...) Talvez por ser algo mais próximo de mim (...) Depois quando comecei a estudar canto aí já surgiram outras referências. E algumas que depois até tive contacto mais íntimo e direto.”

Pedro Razori – “eu tive algumas pessoas que foram surgindo e me foram ficando como referência. A primeira foi sem dúvida o meu pai (...) À medida que fui descobrindo outros estilos de música e outras pessoas no teatro musical foram surgindo novas referências.”

Ainda distanciado de “rótulos” ou definições pré-concebidos, as primeiras conceções de identidade vocal começam a surgir. Inicialmente, passa por uma certa

naturalidade, destacando-se através da cor, do timbre que espontaneamente se distinguem na expressão vocal.

Todavia, com o tempo, esta identidade transforma-se em algo mais profundo, acompanhando o processo de desenvolvimento e autoconhecimento do próprio indivíduo, integrando tudo aquilo que constitui o seu perfil. Assim, considera-se a perspectiva de Meschonnic (1989, p.57) ao referir que “a voz é o lugar da individualidade, da unicidade, da subjetividade” e coloca-se a seguinte questão:

O que representa a “Identidade Vocal”?

Alexandra Moura – “A identidade vocal remete para o conhecimento do corpo, da voz. À medida que tu vais crescendo e vais tomando conhecimento daquilo que vais ouvindo e sentindo (...) Não só em termos de idade, mas principalmente de maturidade, começando a sentir o corpo e a voz a fluir de uma maneira diferente”

Arthur Filemon – “A voz é um instrumento interno, ou seja, mexe muito com a parte psicológica e neurológica do corpo e de como a pessoa a sente (...) a cantar. (...) implica que a própria pessoa tenha esse autoconhecimento, se conheça e compreenda todos esses aspetos em si mesmo. (...) eu sinto que a sensibilidade e o estilo nos definem.”

Ana Vieira Leite – “A identidade vocal para mim é algo que te define (...) enquanto cantor. É uma procura constante! (...) Eu vejo algo pessoal, não propriamente como as categorias (...) são algo extra, que devia ser explorado só num contexto de guiar (...) acho muito importante cada um encontrar a sua identidade vocal para também se sentir à vontade com a sua voz e com o seu trabalho.”

Pedro Torres – “A identidade vocal remete-me para um sítio (...) “O que é que me deixa mais confortável a nível vocal e em que situação?”. Isto é, por vezes as pessoas (...) não se preocupam tanto com o “Tenho de estar confortável a cantar” e além disso que técnica tenho de utilizar, o que é que estou a fazer bem e o que é que estou a fazer mal. (...) As pessoas têm de, acima de tudo, serem capazes de sentir que estão confortáveis e a cantar de forma saudável.”

João Paulo Santos – “remete-me para duas coisas: uma boa e uma má! Uma boa que é: eu acho que cada pessoa tem a sua “identidade vocal” e acho que é precisamente isso que é a dificuldade de um cantor, respeitar e descobrir qual é a sua. (...) cada voz é uma voz! Acho que precisamente no mundo ideal, numa conceção ideal, uma pessoa deveria ser em todos os aspetos tão sincera e tão genuína, que estivesse sempre a fazer por si própria e não a imitar alguém. (...) temos os nossos modelos, estamos sempre a imitar qualquer coisa, mas temos de ter discernimento. (...) Um pianista tem um som, a pianista tem outro som, mas não é a mesma coisa que o cantor (...) Nós dizemos muito que “Os olhos são o espelho da alma”, mas não “A voz é que é o espelho da alma!”. Porque é que a gente ao telefone diz “O que é que tens? Estás triste!” e só ouvimos a voz, não vimos! Aliás, é muito difícil disfarçar uma

voz (...) é muito difícil da gente fazer ecoar como queremos. (...) tudo deve ser responsável por isso, portanto quanto mais identidade houver na voz que canta mais cativa o público.”

André Henriques – “Eu acho que esse termo me leva muito para essa questão de tu mesmo ouvindo apenas um disco e sendo incapaz de ver, consigas reconhecer que é aquela pessoa seja a nível tímbrico, seja na expressão do texto. (...) acima de tudo não deve resumir-se a uma perspetiva limitativa das classificações vocais. (...) Já conheci vários colegas que já passaram por essa dúvida “Serei barítono, serei tenor, serei mezzo, serei soprano?”. (...) isso não deve ser um drama, algo que te limita das tuas capacidades, nem mesmo depois em termos profissionais e de empregabilidade. (...) Estes nomes que associamos à voz podem ser muito mais amplos do que uma mera classificação vocal. (...) tal como tu anteriormente “cumprias o teu dever” enquanto mezzo, agora deves fazê-lo enquanto soprano. Acima de tudo passa pela tua função de cumprir um propósito, o teu papel da melhor forma possível. (...) Tudo isto faz parte dos nossos processos, desde as mudanças mais brutas às mais subtis, deve ser encarado como algo que define toda aquela identidade vocal.”

Bárbara Barradas – “a “identidade vocal” é a tua verdade, o teu espelho! Aquilo que eu te trago hoje com a minha voz, seja falada, seja cantada, ou então com a minha presença é a minha “identidade”. (...) vão mascarando sempre a nossa “identidade” verdadeira! A nossa voz sofre com isso, porque a voz é realmente um espelho daquilo que nós somos! (...) quanto maior consciência sobre as tuas sombras, mais consciência vais ter das tuas capas, mais te despes das tuas capas. Mais a tua voz, a tua essência vem ao de cima! (...) Tudo vai depender da tua transformação e da tua consciência! (...) quando estás a tentar corresponder a um padrão, a uma expectativa do outro, lá está nas tais caixas, já te estás a limitar.”

Cátia Moreso – “Identificar-me com a minha voz e não fabricar uma voz só porque, lá está, temos alguém de referência. Quando estamos no início das aulas de canto, temos muito a tendência a imitar o que ouvimos, principalmente nós mulheres, se estudarmos com uma soprano ou se estudarmos com uma mezzo. (...) Acho, inclusive, que cabe ao professor de não nos tirar essa identidade, ao longo das aulas iniciais. (...) O que é um bocado difícil e para mim foi mesmo difícil, porque eu tinha daquelas vozes que são chamadas “vozes naturais”, ou seja, é muito fácil mudar rapidamente. (...) Há um “partir pedra”, no sentido de homogeneizar as coisas e encontrar a minha verdadeira identidade!”

Dora Rodrigues – A mim “identidade” direciona-me para uma palavra, (...) timbre (...) ou então cor se lhe quiserem chamar (...) irão definir aquilo que será a tal classificação vocal. Agora, quando é que nós descobrimos esse timbre? Aí é que surge o tal caminho, que tem de ser feito. (...) Nós temos de nos reconhecer e de saber que tipo de pessoa é que nós somos para saber também de que forma nos podemos descobrir”.

Pedro Razori – “identidade vocal” tem muito que ver com a forma como a pessoa interpreta o que está a cantar independentemente da música que for. É a grande diferença entre ter música muito bem cantada e música muito bem interpretada! (...) muitas vezes quando eu ouço pessoas a cantar assim maravilhosamente bem sinto que falta verdade! Eu quando estou a cantar o que eu tento fazer para chegar às pessoas é perceber “O que é que eu estou a cantar? Para quem é que eu estou a cantar? O que é que significa para mim? O que é que eu vivi em algum momento da minha vida que me pode levar àquele sítio?”

Sílvia Sequeira – “Para mim identidade vocal faz parte das *Fächer*, que em alemão são as caixinhas onde eles te colocam. (...) Tem havido muita discussão em torno disso. Para mim isto é a perspetiva geral de identidade vocal, portanto se fizerem referência a essa expressão estarei à espera de um termo associado, soprano lírico, soprano lírico-ligeiro, soprano coloratura. Estou à espera do nome completo (...) a minha perceção de identidade vocal também tem que ver com a tua própria personalidade. O que acontece muito em mezzo-sopranos/sopranos, as chamadas *zwischenfach*, que são aquelas que podem fazer tudo. Portanto, eu acho que quando tens uma voz *zwischenfach* tem muito mais que ver com a tua personalidade do que propriamente com aquilo que as pessoas acham que tu deves ser. (...) nos meus primeiros três anos sempre fui soprano, sempre! Nunca houve dúvidas! (...) a verdade é que quando cheguei à ESMAE fiz um semestre como mezzo. Agora perguntas, porquê? É isto que as pessoas também têm de compreender, porque eu tenho uma qualidade vocal nos médios-graves muito grande.

Caixa II - A Criação do “Eu Cantor”

Lembro-me de ouvir dos professores e colegas uma analogia curiosa, “a voz pode assumir a forma de um diamante”. Inicialmente, parecia-me algo simples e poético, mas à medida que refleti sobre o assunto, cheguei a conclusões consideravelmente mais profundas. No seu estado primário, o diamante em bruto concentra impurezas, imperfeições e irregularidades no tamanho e na forma. Todavia, após passar pelo processo de lapidação, ocorre uma verdadeira metamorfose, transformando o que, em tempos, era uma pedra aparentemente sem valor numa joia preciosa. Este processo é tão minucioso que, se não for tratado com o devido cuidado, pode resultar na perda do seu valor e, em casos extremos, até mesmo na destruição do diamante em criação. O mesmo acontece com a “voz em bruto”, que pode servir de matéria-prima para a criação do “Eu Cantor” com uma identidade própria. A grande dificuldade reside precisamente no processo que, utilizando a expressão de Parret (2002), não deve seguir a “dé-naturalisation” (desnaturalização) “de quem canta”. Pelo contrário, propõe-se que haja espaço para a intersubjetividade, para que quem escuta compreenda a essência de quem exprime, sem se centrar meramente no resultado apresentado. Compreender a arte na sua simplicidade, tal como Zumthor (1997) defende:

“A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. (...) O sopro da voz é criador.” (Zumthor, 1997, p.173)

Contudo, a nossa necessidade extrema de catalogar e sistematizar pode conduzir-nos inconscientemente à “desnaturalização” daquilo que é belo precisamente pela sua irregularidade, como a voz que nasce deste sopro.

1. As Classificações Vocais

“É certo que classificar é sempre simplificar e reduzir a realidade, sendo que cada obra de arte constitui uma entidade em si mesma e não inteiramente tipificável.” (Viana, J.M, 2007)

Neste sentido, surgem as classificações vocais que se regem por características objetivas referentes a sistema universais, que fecham os olhos à obra de arte “não tipificável”. Assim, os “diamantes” que não cabem nas caixas acabam por retomar a forma de uma pedra comum e sem brilho. Deste modo, levantam-se três questões fundamentais: Como classificamos as vozes? Qual é o papel das classificações no percurso do cantor? Quem considera e atribui as classificações?

Como classificamos as vozes?

João Paulo Santos - “A nossa maneira de olhar para as vozes hoje é fatalmente diferente daquela que era há 30 anos, daquela que era há 50 anos ou simplesmente daquela que era no século XIX ou XVIII. Não há nada a fazer, nós somos outras pessoas! A ideia da evolução é que estraga tudo, não é a evolução é a mudança, nós mudamos, o mundo muda (...) há épocas que são mais libertárias e outras que são mais castradoras, nós ficamos espantados, por exemplo se começarmos a ler a lista dos papéis que faziam os sopranos do século XIX. Não tinham nada que ver, faziam papéis de soprano, meio-soprano, soprano de coloratura e ninguém se importava com isso. (...) há pessoas que só se regem por aí, para mim é uma coisa tremenda querer catalogar as coisas. (...) Eu acho que o que as pessoas não percebem é que a liberdade e a questão das crenças não têm problema nenhum desde que faça sentido para nós e que a gente não o imponha aos outros (...) Felizmente que existe sempre um resto, porque se deixasse de existir um resto, deixava também de haver interesse nas coisas. (...) Há montes de coisas na nossa vida de músicos que nós devíamos pensar, principalmente porque não há soluções, não há verdades! (...) Eu às vezes ouço pessoas que acho que está magnificamente bem o que estão a fazer, mas não tem nada a ver comigo e eu não gosto. (...) O meu medo com essa história dos Fächer, do dizer isto é assim “Eu sou uma soprano coloratura não sei quê não sei que mais!” (...) ergue-se uma parede (...). Há papéis que não há muita escolha, obriga-nos a ser uma coisa, mas há papéis que antes pelo contrário nos dão uma liberdade muito grande de nos transformarmos.”

Tiago Matos - “tem muito que se lhe diga”, até porque hoje não basta dizer “Sou soprano” tem de ter mais quatro sobrenomes agarrados. (...) Isso interessa para quê? (...) vou dar um exemplo: (...) uma pessoa que cante a “Pamina” tem de cantar este, este e este papel. Aqui está incluído o tipo de *fach* que diz que ela é soprano x, x e x. (...) porque é que a pessoa não pode cantar outras coisas? Pode, por vários motivos! Primeiro, se quiser. (...) Ela não tem de olhar para aquele livro e pensar “Ah, não posso! Tem aqui no livro.” (...) estas seis - soprano, mezzo, contralto, tenor, barítono e baixo – ok! Mas mesmo dentro disso há flexibilidade, existe um grande exemplo da atualidade que se chama Michael Spyres. (...) Ele tem um álbum que se chama “Baritenor”, que é um termo muito utilizado na Broadway. (...) surge este termo de “Baritenor”, que é uma pessoa que tem uma zona média muito boa e depois tem agudos espetaculares (...) o Michael Spyres, tenor de formação, apercebeu-se que tem uma coisa que muito pouca gente tem. Para já está a marimbar-se para aquela ideia de “tu és tenor, por isso só podes cantar x repertório!”. (...) Desta forma, foi capaz de provar que se ele quer fazer e se a voz dele consegue responder a isso. (...) está a mostrar neste momento que na ópera nós não somos só o barítono, não somos só o tenor. Há pessoas que são capazes de fazer mais do que uma coisa!”

Cátia Moreso - “no ensino nós temos de classificar-nos (...) tens que dar a aprendizagem de acordo com algo. (...) No início deve realmente de haver uma caixa, que é atribuída ao longo da evolução do cantor e podem ir surgindo mudanças. (...)”

Quando já tinha alguns anos disso, já havia pessoas a dizer “Ah, tu és soprano! És soprano dramático!”, mas eu nunca me identifiquei como soprano dramático.”

Ana Vieira Leite - “fui sempre mudando, quando fui para a ESMAE achavam que eu podia ser uma soprano spinto? (...) isso também mudou um bocadinho o meu trabalho e trouxe-me muitas frustrações, porque lá está tu vais trabalhar num sítio que não é (...) para a tua voz. Tu vais estar “extra”, vais tentar mudar, mudar a tua forma de cantar, porque a uma pessoa suou algo desse género que não sou eu (...) esse é o mal das tipologias, que é tu vais querer sempre soar como a outra soa e, na verdade, tu só tens de soar a tua voz verdadeira. (...) Ainda agora estive a trabalhar com (...) a Léa Desandre (...), ela diz que é mezzo, mas tem uma tessitura de outro mundo. Ela é muito mais aguda do que eu e é mais grave, pode fazer o mesmo papel que eu. E o que ela diz é “Eu faço aquilo que acho que é melhor para a minha voz, neste momento. Se eu sinto que consigo cantar isto e sinto que está bom, porque é que eu hei de não o fazer? Só porque não é para mezzo?”.”

André Henriques - “no início cantava mesmo coisas de baixo, sei lá por exemplo na *Die Zauberflöte* [de Wolfgang Amadeus Mozart]. Hoje em dia faço um “Papageno”, na altura fazia as árias do “Zarastro” que são bem mais graves. Mas foi um processo gradual e à medida que a minha voz foi ganhando mais facilidade no registo agudo.”

Arthur Filemon - “eu sempre trabalhei como contratenor! (...) ir atrás também me está a fazer pensar um bocadinho nessa conexão com a voz, porque, lá está, se eu sempre cantei assim esta é a minha identidade! Eu como cantor vejo-me desta forma. (...) nunca houve ninguém que me dissesse “Olha, não és contratenor!”.”

Bárbara Barradas - “Mudou! (...) entrei no conservatório, soprano lírico! Depois fiz uma masterclass em que me disseram que eu seria uma soprano dramático. Quando fui para a Guildhall, disseram-me que eu podia estudar como mezzo. (...) a minha professora, a Susan Waters, (...) disse-me que eu era um soprano lírico-ligeiro, mas lírico puro não seria, para já, e mezzo nem pensar! Depois comecei-me a identificar como soprano lírico de coloratura e a perceber que era por aí. Agora, mais recentemente, há coisa de 1 ano e tal para cá, comecei a perceber que a minha voz de facto está a assentar naquilo que a sua essência sempre foi, soprano lírico! Tenho facilidade na coloratura, nos agudos e tenho uma extensão enorme, para aí quatro oitavas e meia. Mas de facto, onde a minha voz assenta e brilha é numa zona lírica! Sinceramente, há coisas de soprano ligeiro que eu consigo cantar e me sinto confortável, como há coisas de mezzo que me sinto confortável a cantar, como há coisas de soprano dramático que eu me sinto confortável a cantar! Portanto, essas questões das caixas e dos *fächer* tem a ver onde a tua voz, de facto, brilha e aquilo que tu te sentes confortável a fazer, mais do que qualquer outra coisa!”

Dora Rodrigues - “Alguns sabem outros não, mas eu comecei com uma outra vocalidade. (...) como mezzo, não é infelizmente porque se assim continuasse teria muito mais trabalho. Sopranos somos muitos! Vamos lá dizer as coisas como elas são, não é que eu tivesse um rótulo de mezzo, mas tinha o repertório correspondente

a tal. Eu cantava desde *Ombra mais fu* [de George Frideric Handel] até *Voi che sapete* [de Wolfgang Amadeus Mozart]. (...) eu era uma daquelas raparigas que “cresceu tudo de uma vez” (...) nas aulas de formação musical (...) diziam para fazer qualquer coisa de solfejo a voz vibrava. O que era algo que aos outros colegas não acontecia. Ou seja, há aqui uma natureza.”

José Corvelo - “com quem está a começar, longe de mim falar em classificação vocal. E mesmo às vezes um bocadinho mais crescidos, já tive experiências em que falaram da classificação vocal com esses alunos e isso criou-lhes imensos bloqueios. (...) atribuíram uma classificação vocal que não era a correta e que criou ali uma barreira. Pensando eles que “Não, eu só chego aqui! Eu sou contralto!” (...) dizendo convictamente que ela era contralto e que “agudos não são para ti!”. (...) continuava em negação, dizia-lhe “neste caso tu só tens o registo de peito trabalhado e acabou-se, temos que trabalhar mais do que isso. O teu timbre não é de contralto!”. (...) acaba por criar logo uma limitação nas pessoas a pensar “Não, eu sou mezzo! Eu sou soprano porque não tenho graves e não vale a pena! Não vou sequer tentar, porque isto está fora da minha zona.”. (...) São idades em que as vozes estão ainda em grande construção, portanto tem muito que se lhe diga em termo de classificação de vozes.”

Patrícia Quinta - “aos 16 anos e foi até um problema porque a professora na altura, que era um furacão e uma mulher cheia de garra, pôs-me a voz muito escura e com uma tessitura vocal muito curta. A ponto de eu abandonar o canto, porque não me reconhecia na vocalidade, que sentia mesmo muito pesada. Efetivamente, eu tinha uma voz mais escura, mas que depois a nível de repertório e combinação com outros colegas fazia sentido que fizesse sempre a voz mais grave, por causa da cor (...) foi-me extraído mais esse lado pesado e acho que isso me marcou para o resto do percurso! (...) depois abandonei e quando voltei a estudar canto, passado meio ano, fui fazer terapia (...) o otorrino viu que eu tinha um afastamento entre as cordas por abuso, por peso. As cordas ficaram sem tonos e por isso não juntavam. (...) Nessa fase, durante esses 7/8 anos, nunca houve dúvida nenhuma da minha vocalidade. Já mais velha, com 24 anos aí sim já começava a surgir.”

Paulo Ferreira - “fui construindo o meu percurso. (...) eu comecei como barítono, mais tarde é que a vocalidade de tenor se impôs. (...) a minha voz começou a saltar muito, eu cantava e, efetivamente, a vocalidade de barítono era “falsa”! Isto é, uma vocalidade que me era confortável, mas que quando eu começava a fazer vocalizos e subir eu só vocalizava até Dó. Depois acabava por estar restrito a um repertório de barítono que nada tinha a ver comigo! Só tinha a ver com a cor, mas a cor surgia até com a audição de um disco. Ouvíamos isto ou aquilo e começávamos a imitar (...) daí eu ter ido logo para o repertório de tenor, deixei de cantar durante algum tempo a não ser em contexto de recital. (...) Acabou por ser um processo tranquilo em termo de apresentações e tive que ter muita força. Até porque mudar de vocalidade é uma coisa muito assustadora! (...) a classificação é uma coisa que vai mudando ao longo dos anos, até mesmo quando se mantém na mesma tipologia. Por exemplo, quando uma soprano começa como lírico-ligeiro, de coloratura, isto ou

aquilo. Depois com o tempo é natural que se forme mais musculatura (...) Portanto, o *fach*, a classificação de um cantor é feita com a evolução do mesmo, porque vai haver sempre um desenvolvimento muscular, acompanhada pela própria voz.”

Pedro Torres - “quanto a mim sempre foi bastante claro. (...) especialmente por causa do meu timbre, a voz meia anasalada, além disso era o que chegava a notas mais agudas (...) ao contrário de quando fiz a mudança para contratenor! Na altura revia-me na qualidade de tenor (...) eu sempre me senti enquadrado! (...) Tudo isto impulsionou que continuasse nesta área com a sensação plena de identificação. (...) quando entrava na zona de sobreagudos, como tenor, a minha voz ficava muito leve. (...) a professora estava a questionar-me se eu sabia o que era aquela voz (...) parecia-me que eu estava a cantar em falsete (...) “Isso não é falsete, isso é voz!”. (...) só mais tarde é que relacionei com estes aspetos da minha voz naturalmente mudar para aquilo no registo sobreagudo, mesmo sem eu dar conta. (...) Eu acho que a nível de classificação, claro que tem que haver limites (...) No meu caso, compreender quando é que me faz sentido utilizar a técnica como contratenor e tenor, por exemplo neste espetáculo que estou a fazer do “Shrek” (...) senti que o papel era para mim, exatamente por essa dualidade!”

Silvia Sequeira - “eu achava que era mezzo, ou que estava assim indefinida, porque falava muito grave. (...) sempre achei por algum motivo que era mezzo, aquelas coisas que nos metem na cabeça (...) eu tenho uma voz muito pesada! (...) As cordas são um bocadinho mais grossas (...) como um violoncelo, um contrabaixo. Corda mais grossa é a mais grave, não quer dizer que ela não vá para o há pessoagudo, porque vai.”

Qual é o papel das classificações no percurso do cantor?

Bárbara Barradas - “O papel é de te transformar! (...) estas categorizações foram sempre desafiantes para mim, eu nunca me inseri numa caixa. (...) sempre tive problemas em Londres e na Alemanha, precisamente porque não percebia muito bem onde a minha voz se encaixava. (...) quando te tentam meter numa caixa que tu achas que não vais caber, questiona-te sempre! (...) “Porque é que não estás a funcionar?”, então deves questionar a ti “O que é que tu própria estás a bloquear a ti mesma?”. Então, essas categorias acabaram por me impulsionar ao meu autoconhecimento, (...) à busca de mim mesma, da minha voz e “identidade”. (...) Depois é aceitar que o meu percurso não tem de ser igual ao dos outros, (...) a experiência que eu tenho e que tive de adquirir, que sirva também para inspirar outras pessoas, porque é para isso que nós estamos cá! Portanto, essas categorias, no fundo, ensinaram-me que a categorização não serve de nada, se não para tu própria te colocares no lugar onde tu tens de estar e mereces estar! Não onde a sociedade diz que tens que estar. (...) nós temos de nos afirmar e saber dizer “Não, esta sou eu!”. Com a tua identidade, a tua energia, o teu amor e tocas as pessoas, a partir desse momento a magia acontece! Então as dúvidas que ti tens sobre ti

própria dissipam-se e os outros já não vão ter dúvidas sobre ti e sobre o que estás a fazer.”

João Paulo Santos - “claro que uma pessoa também tem que ter um caminho e ter uma forma. (...) devemos estar prontos para deitá-la fora e abrir as exceções, visto que cada pessoa é uma pessoa! Há pessoas que é mais óbvio, porque têm um tipo de voz que uma pessoa diz logo: é isto. As pessoas que trabalham mais vezes comigo, eu consigo imaginar o que é que vai e o que é que não vai, pessoas que eu oiça, posso presumir, mas não sei! Porque tem que ver com tanta coisa que não é só a voz! (...) eu já conheci precisamente pessoas que “estão à nora”, digamos assim, e ao contrário. Nós não vamos impor nada, devemos fazer as experiências todas e depois estarmos atentos ao que funciona e ao que não funciona. Até porque não precisa de ser nada, não é melhor nem pior se fizer de “Azucena” ou “Rainha da Noite”.”

Dora Rodrigues - “As denominações vieram muito mais tarde, era muito mais colado ao personagem do que propriamente com a voz. (...) conta-se que Mozart escreveu a “Fiordiligi” para uma cantora, que pelos vistos, quando ia para os agudos levantava a cabeça e quando ia para os graves punha para baixo. Ele achava graça àquilo que criou uma ironia em torno da própria personagem. (...) E nós a pensarmos «Não, isto foi tudo pensado!». Eu acho que com o tempo e o Romantismo, acentuou-se cada vez mais a necessidade de classificar. Porquê? Porque se nós virmos, as orquestras foram crescendo, a entrada dos sopros foi cada vez maior. A partir daí era preciso vozes que se conseguissem sobrepor, por isso começaram a aparecer o Soprano Dramático, Soprano Lírico, Soprano Ligeiro, Soprano Lírico-Spinto, de coloratura, (...), eu já me perco com tanta denominação. Eu acho que isto veio muito do Romantismo e a partir daí instalou-se e ficou! Claro que havia algumas que eram mais claras do que outras, mas é a tal questão se nós olharmos para Mozart, tirando os tenores porque os homens já é um bocado diferente, o que é que uma “Dorabella”? O que é que é uma “Despina”? (...) «O que é que é uma “Elisabetta” do Don Carlo [de Giuseppe Verdi]?”, já é absolutamente definido. (...) É preciso vir cá baixo aos graves, não é só ter os agudos. É depois a orquestra de repente desaparecer e nós temos de saber “apianar” para ir lá em cima, de seguida desce-se e necessitamos de cor. (...) É muito mais definido. Porque é que se chama o Verismo, é sempre muito colado ao personagem, à intenção, à mensagem, à figura. (...) Se fosse como é realmente eles estariam lá no fundo do fosso, mas eles cada vez estão mais presentes logo é preciso esta categoria vocal. (...) no início quando começam a trabalhar a vocalidade acima de tudo nós estamos primeiro a descobrir a voz, a identidade, o nosso corpo e o nosso “Eu”. A deixarmo-nos “desabrochar” com o corpo, não querendo ir atrás dos efeitos (...) A partir daí é disciplinar, tal como um bailarino que não consegue logo fazer uma data de piruetas. Primeiro, é preciso fazer a preparação e após muito trabalho começa realmente a aparecer. Portanto, não começar pelo telhado, mas sim por baixo e cimentar.”

Rafaela Albuquerque - “mesmo que categorizem como soprano, por exemplo, é bom ter sempre em aberto tudo. As vozes no início não são muito perceptíveis, tens de dar tempo ao próprio instrumento para se desenvolver. Depois de se desenvolver e que vamos ver o que é.”

Ana Vieira Leite - “era difícil enquanto estava em construção compreender para onde ela ia. Isto porque, eu tenho uma tessitura vocal de soprano, mas tenho um timbre (...) um bocadinho mais aveludado. Isso podia trazer (...) dúvidas! Só que eu acho que fazer repertório totalmente diferente do que eu podia fazer deixou-me perdida. (...) tu estares perdida dentro da tua linguagem, vais sempre procurar algo dentro daquilo. Agora eu estava perdida em campos que eu achava que tinha que ser, porque o meu professor dizia “Não, não, mas tu tens de ser isto, porque vai dar para isto!”, então eu senti que não correspondi e daí a frustração. Mas acho que também serviu de aprendizagem”

Arthur Filemon - “Oportunidades, muitas oportunidades! Os professores sempre foram muito abertos a isso, principalmente no Conservatório Nacional”

André Henriques - “Acho que tem sempre os seus prós e contras, também depende de muitos fatores (...) dos professores com que tu te encontras, da fase em que as encontras do teu percurso académico ou profissional. Quanto a mim eu sinto-me sortudo, porque encontrei as instituições e os professores exatamente na hora certa, e sei que com alguns colegas meus isso não aconteceu ou acontece.”

Carlos Cardoso - “Felizmente, sempre tive a sorte de saber qual era o meu registo vocal! (...) o meu primeiro professor de canto, Paulo Ferreira, estudou como barítono toda a vida e fez a transição de barítono para tenor aos 36 anos de idade. Isto para dizer, que são coisas que podem acontecer e acaba por ser uma descoberta pessoal que o cantor tem de percorrer.”

Patrícia Quinta - “primeiro era mais raro (...) eu queria ser diferente! Eu era uma adolescente pouco confiante e o canto, ser mezzo, teve um papel mesmo muito importante enquanto pessoa. Agora há mais, mas naquela época eu era das únicas e isso valorizou-me! Era uma característica que me distinguia dos outros e continua um bocadinho assim. Eu gosto de ser mezzo pela cor mais quente, sinto-me mais próxima! Quando foi colocada a hipótese de ser soprano, eu pensei “Está bem, mas tem de ser dramático! Não pode ser um soprano qualquer, tem de ser aquele.”. Portanto, isso tanto a nível de posicionamento no “mercado profissional” como a nível pessoal, enquanto característica, ajudou bastante!”

Paulo Ferreira - “Eu agora vou falar não como o iniciante barítono, mas sim como o cantor que fui! Eu acho que sempre fui o mais honesto possível para comigo, nunca acabei uma ópera sem voz, muito pelo contrário. Também tive sempre a sorte e o discernimento de ter pessoas ao meu lado que sempre me aconselharam bem! (...) um coaching, um correpetidor, que acaba por ser a entidade mais importante. Nós não podemos tomar decisões sozinhos, nem ir totalmente por aquilo que nos tentam pôr na cabeça.”

Pedro Torres - “Eu acho que o meio escolar é muito diferente do profissional. Nós no meio profissional não temos ninguém para nos dizer isto é “assim ou assado”, as pessoas de fora até podem dizer, mas tu é que decides! (...) neste meio académico temos de fazer o que os professores dizem, isto se realmente confiarmos no professor. (...) A maior parte das vozes leves, ligeiras, são todas muito versáteis, desde que tenham o registo há muita coisa que podem fazer. (...) enquanto somos jovens, devemos de aproveitar e pensar que se conseguimos fazer e com qualidade, porque não? À medida que vamos envelhecendo a nossa voz também muda, por isso depois é uma questão de adaptarmo-nos à nossa voz. (...) tudo tem o seu tempo, os anos de formação são exatamente isso, formam-nos para depois fazermos o que queremos! (...) Como artistas temos este papel de dar aquilo que é inteiramente nosso e expô-lo ao mundo! Nós é que decidimos o que é que queremos ser como artistas.”

Quem considera e atribui as classificações?

Cátia Moreso - “vai muito dos professores e do cantor! (...) acho que há sempre espaço para questionar e dizer “Olhe professor, não me sinto bem com esta ária! Não me identifico com ela.”, mesmo que ele diga “Ah, mas porquê? É para a tua voz, tu és um soprano lírico!”, haverá legitimidade para dizer “Sim, mas eu não me identifico!”. Pode ser vocalmente, pode ser a maneira como está escrita (...) Mesmo dentro das classificações de cada tipo de voz, há uma direção para a vocalidade daquele cantor! Portanto, eu acho que o importante sempre é nós sermos fiéis a nós próprios e não há ninguém que saiba melhor do que nós próprios (...) o instrumento somos nós! O professor que está a ouvir (...) Mas nós temos que ser corajosos o suficiente para dizer “Não estou a perceber!” ou “Isto não está a resultar comigo!”. (...) eu acho que não há ninguém melhor do que nós próprio para nos percebermos “Ok, isto assenta-me e isto não me assenta! Vamos por ali!”.

Paulo Ferreira - “se uma pessoa não tiver a mente aberta para compreender que a classificação vocal pode ser “para sempre” ou não. (...) durante o percurso do cantor há um desenvolvimento muscular, ao qual nós e quem nos prepara devem estar atentos para que não possamos “cair em desgraça”. (...) a classificação tem de ser algo muito bem estruturado na cabeça das pessoas. Isto é, compreender que pode evoluir e nunca estagnar.”

Sílvia Sequeira - “na Universidade de Genève eles estão a fazer um levantamento de opiniões, informação sobre fach na Alemanha. (...) Para que é que eles adotaram isto? Eles têm um ensemble em que é preciso ter as *fächer* (...) uma panóplia muito grande de cores que é para depois eles fazerem o chamado “repertório obrigatório”, realizado em teatros destinados a isso. Imagina, eles de dois em dois anos têm que fazer a Carmen, de dois em dois anos têm de fazer Flauta Mágica, de dois em dois anos têm de fazer o *Così fan tutte*, por exemplo. Porque é uma coisa que vende, uma maneira de dar dinheiro aos teatros também, isto é tudo

coordenado para ter dinheiro. Por isso é que eles conseguem ter contrato fixo durante cinco anos, os cantores podem ficar lá a fazer o mesmo repertório se for preciso. (...) Esta parte é que as pessoas não entendem, depois de teres entrado tu até podes ir para soprano lírico no ano seguinte. Por exemplo, eles podem ter visto que apesar de teres entrado como ligeiro, a tua voz ou até mesmo a tua personalidade faz mais sentido como soprano lírico. Eles mudam, o que é que acontece é que eles querem ter a certeza que quando entras tu sabes especificamente o que és. Depois até podes mudar, tudo é mutável, só que esta questão é muito difícil.”

2. O Repertório

Embora o que cantamos, isto é, o repertório não defina o que somos, o nosso timbre, as nossas características, acaba por ser o veículo que utilizamos para as exprimir. Sem um repertório adequado e alinhado com o perfil do cantor, torna-se mais difícil realçar as suas potencialidades e disfarçar as fragilidades. A seleção do repertório desempenha um papel fundamental; se soubermos utilizá-lo a nosso favor, conseguiremos sempre realçar o melhor que ele tem para nos oferecer. Dessa forma, as pessoas poderão conhecer-nos melhor e identificar como o corpo e a vocalidade trabalham em harmonia. Tal como a roupa, que escolhemos com base nas nossas características e que utilizamos enquanto nos identificamos e sentimos bem. Todavia, o corpo mantém-se o mesmo, com pequenas variações resultantes das mudanças naturais da idade e amadurecimento, a essência é sempre a mesma, à imagem da voz. Dito isto, o repertório serve a voz e não no sentido inverso! Contudo, não deixa de ser uma das peças fundamentais no percurso de criação do Cantor, obrigando, deste modo, à reflexão, conhecimento e acompanhamento atento por parte do mentor que escolhemos para nos guiar. Naturalmente, se levantam as seguintes questões: Como é que se define o repertório? Quais os fatores que nos aproximam de um determinado repertório? O que é que nos afasta de um papel? O que é que acontece quando me sinto “fora da caixa” e não me identifico com o repertório? Em caso de dúvida, posso ou devo experimentar? Quando se escreve especificamente para uma voz, quais as vantagens?

Como é que se define o repertório?

João Paulo Santos - “Costumo dizer, que definir o repertório é a coisa mais difícil para um cantor! Há pessoas para quem é mais óbvio, para outras menos óbvio, portanto é perguntar, experimentar, fazer e ter a sorte de ter as oportunidades certas no momento certo. (...) Há papéis que não há muita escolha, obriga-nos a ser uma coisa, mas há papéis que antes pelo contrário nos dão uma liberdade muito grande de nos transformarmos. A questão aqui é nos transformarmos e sabermos o que é que estamos a fazer com determinado papel. (...) por exemplo, uma “Salomé” pode ser mil coisas! Não precisa de ser de uma só maneira, há várias

maneiras de fazer e como a gente a pode cantar. Já, por exemplo, uma “Tosca” não tem grandes hipóteses (...) É aquele formato e tem de ser aquilo que lá está. Há papéis que nos dão hipótese, mesmo vocalmente, por exemplo, a “Musetta” é um papel que eu já vi feito desde mezzo-soprano a sopranos ligeiríssimos. A questão é cada um encontrar a maneira de fazer que seja viável e que funcione com a sua voz, o que às vezes não é óbvio. (...) para saber qual é o papel ideal tem de se experimentar, perceber (...) O nosso ouvido já está demasiado poluído, para podermos imaginar como era e os parâmetros que era cantar bem ou cantar mal, ou então ser correto ou incorreto musicalmente. (...) para dizer que há papéis que têm uma amplitude imensa, mais não seja historicamente. (...) Há pessoas que por mais que se esforcem não vão lá e não vale a pena! (...) Quando os tenores nos vêm dizer “Quero estudar os Seis Sonetos de Miguel Ângelo!”, eu digo logo “Vê como é que te fica” se te sair fácil estuda, se não nem te atrevas! (...) Portanto, ou dá ou não dá! Quando dá então estudamos, agora se não dá não vale a pena, é como uma pessoa de um metro e meio que quer ter dois metros de altura. Não tem nada que ver com extensão, nada que ver com qualidade, nada que ver com técnica (...) Hoje em dia os compositores perguntam “Qual é a tua extensão? Quero escrever para ti!”, depois é só limites. Uma vez um tinha escrito uma obra que era toda para o centro da voz – Sol, Lá, Si repetitivamente, eu disse-lhe que era muito cansativo e que acima de tudo a voz era músculo. Se eu te disser para fazeres este gesto, este gesto não custa nada, agora se eu te disser para estares duas horas a fazer isto vai custar, é esse o problema!”

Arthur Filemon - “(...) também tem um pouco que ver com o repertório (...) À medida que fui evoluindo, ouvi mais música e comecei a interessar-me pela música romântica e a pensar, “Mas eu gostava de fazer essas coisas, isto é tão expressivo, é bonito, mas não há nada para contratenor! (...) será que eu devia estudar barítono? Será que eu estou numa boa altura agora para estudar barítono? Será que eu já explorei tudo o que tinha para explorar como contratenor?”, na verdade não. (...) as pessoas têm que explorar, ouvir muita música, porque faz falta! (...) exploravam ao amago a personagem, não era só se eles conseguiam chegar ao agudo ou não, exploravam o temperamento e a personalidade também. (...) isso é muito mais importante do que a classificação em si. (...) Às vezes vê cantores com a voz enorme para cantar papéis heroicos (...) “Abigail” no Nabucco [de Giuseppe Verdi] (...) requiere uma voz muito grande, mas agilidade ao mesmo tempo, o que é difícil de conjugar. Tens ainda a questão do temperamento, que também faz falta em muitos cantores, neste caso tens de ter essa capacidade de desempenhar um papel heroico, fogo, guerreiro. (...) estas pessoas com vozes grandes têm tendência para ser um pouco mais languidos, sentimentais, podem cantar “Abigail”, mas sem o temperamento certo! (...) quando comecei a estudar com a professora Sipihiwe McKenzie, que é especializada em ópera romântica. (...) não conhecia muito bem o repertório de contratenor (...) Ela usou basicamente o mesmo tipo de repertório que ela dava a mezzos agudas, ou seja, “Sexto” de La Clemenza di Tito [de Wolfgang

Amadeus Mozart], “Romeu” do Bellini, esses papéis um pouco arrojados. (...) Foi incrível explorar o “Romeu”, por exemplo, que é heroico, mas também muito amoroso. No fundo, é algo com o qual me consegui identificar, penso eu!”

Patrícia Quinta - “(...) no início, ao longo dos meus primeiros 7 anos, eu fiz de tudo. Eu fiz Carmen, Mozarts, Dalila com 20 anos, as árias todas, a Professora Fernanda punha a voz toda cá para fora. (...) como eu tinha a voz mais escura ela aproveitava. (...) sempre acreditei na Professora Fernanda, sempre acreditei na Ludwig, eu confiava na pessoa que tinha. Nunca tive aquela sensação de dúvida, quando tive saí! A cada fase eu sabia exatamente o que é que queria fazer! (...) Quando tu tens de te “vender” é importante teres alguma especificidade, acho até que este princípio se aplica a todas as profissões. Por exemplo, a Bartoli foi inteligente com a voz pequena e ágil que tem, sabe que é boa naquele tipo de coisa, coloratura, agilidade, etc. (...) quando queres fazer uma carreira (...) Não podes começar a fazer determinado tipo de coisas que não nos vão dar retorno, até porque há já princípios instituídos. (...) eu passei essa fase a nível académico em que fiz tudo o que havia para fazer (...) É bom sair da zona de conforto, mas essa questão do repertório tem mesmo essa componente emocional.”

Paulo Ferreira - “(...) neste caso divide-se em duas partes! A primeira quando era Barítono e frequentava o Curso Superior. E depois, mais tarde, a segunda com a mudança de vocalidade e desenvolvimento de carreira enquanto tenor. (...) para ter o sucesso que tive e a técnica que ainda tenho, sinto que tive gente que sempre me orientou em termos de repertório. Realmente, isso foi um ponto fulcral, porque eu não comecei logo a estudar Verdi’s, Puccini’s que as pessoas gostam muito de cantar e ficavam bem na minha voz. Tive de começar com coisas mais desafiantes, como cantar Mozart que para mim era um suplício. Isto porque, a voz é pesada! (...) isto é muito importante, a flexibilidade que nos é enquadrada pelo professor ou pessoa que tenha o conhecimento e sensibilidade de compreender a nossa alma. Não só a nossa voz, mas também a nossa alma! (...) Quando tem de fazer a ópera já tem de ser sensível a outros aspetos e à sua ligação com o seu “Eu”. (...) Quando iniciei a minha carreira comecei por papéis de óperas como a Tosca (...) Logo depois de eu fazer essas primeiras récitas fui para o “Boris Godunov” e outras que começavam a ser um “pesadelo”. A minha correpetidora, com certeza conhece, Enza Ferrari e a minha professora de canto diziam-me aquilo que achavam. Entretanto tive logo convites para fazer a Turandot e essas coisas mais conhecidas, claro que eu estava todo entusiasmado. Mas disseram-me logo “Nem pensar, não faças isso! (...) acabei por recusar várias coisas (...) Mas acho que realmente é importante termos um acompanhamento de alguém que percebe e em quem efetivamente podemos confiar! Uma coisa é dizer “Eu sinto-me capaz de fazer isto e aquilo!”, mas com o decorrer da produção e todo o esforço físico eu não posso dizer a mim próprio que vai estar tudo bem. Preciso de alguém de fora que me diga “Isto pode provocar isto ou provocar aquilo!”.

Pedro Torres - “(...) cada repertório tem a sua especificidade (...) hoje em dia nós temos de ser capazes de fazer de tudo um pouco. Se é o mais indicado para a nossa voz? Às vezes não é, às vezes temos de fazer certas coisas que não sentimos que se encaixe. (...) no meio profissional temos a liberdade de escolher em que meio específico nos queremos focar. (...) sermos conscientes e estarmos acompanhados de um professor que nos saiba guiar no caminho de encontrar o que melhor nos assenta na voz. (...) ao longo da nossa formação devemos estabelecer noções daquilo que podemos e devemos fazer.

Sílvia Sequeira – “Mais tarde descobri o Wagner, que para mim foi onde aprendi mais a fazer os *Wesen und lieder*. (...) Foi aí que eu realmente descobri a minha identidade vocal. (...) Tragédia. (...) eu nunca fiz árias de Wagner. Como o professor Taveira percebeu que como mezzo me estava a dar muito bem, inclusive comecei a abrir o registo médio e, por consequência, expandir os agudos todos. (...) ele começou a ouvir o tipo de timbre realmente de Wagner, foi então que ele me disse “não queres dar uma vista de olhos nos *Wesen und lieder*?” (...) são literalmente estudos para mais tarde tu consegues cantar as árias. (...) Se tu gostares das óperas de Wagner, tu vais ouvir os *Wesen und lieder* e encontras lá as melodias e é isso que interessa. Pronto, e eu comecei por um muito pequenino que é o *Schmerzen* (...) no final tem lá um Sol ou um Lá, à qual é preciso dar emoção, alemão kind de emoção e não o italiano. (...) Para mim era mais fácil cantar aquilo do que uma ária antiga. Porque vinha exatamente da minha identidade, daquilo que eu me relaciono. (...) aquele tipo de sonoridade mais orquestral era muito meu, percebia aquilo. (...) O Wagner foi o que me deu a técnica boa, base para poder depois fazer mais Verismo. (...) O repertório serve para tu te definires também, como pessoa. (...) eu também me autocorrigi muito com o objetivo final de alcançar o meu repertório. (...) necessito de uma precisão técnica muito grande, além do descanso do corpo, comida, tudo. (...) Ninguém no seu perfeito juízo consegue fazer uma carreira muito grande com o seu repertório, mas a fazer tudo errado por fora. (...) tu tens que ser saudável, tens que ser tudo e mais alguma coisa e ao mesmo tempo tens que saber o teu repertório. Cantar e perceber, ainda é cedo para isto! Basta ouvir o teu corpo, o teu corpo diz-te. (...) lembro-me de cantar pela primeira vez o *Dich, teure Halle* [da ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner] e perceber que ainda não estava na hora. Esperei mais um ano e já estava (...) É preciso saber ouvir o corpo, apesar de eu já saber que chegaria lá. (...) tenho muitas amigas nessa situação. (...) mal encaminhadas no processo, aquilo pode dar muito cabo do miolo. (...) Porque tu de repente constróis uma crença à volta daquilo que tu deves ou não deves fazer. (...) Para mim até o mais desconfortável, (...) para mim não funciona (...) Eu fiz a “Micaela” na Alemanha em 2021, saí e disse “Foi a minha última “Micaela”!”. Aí percebi que o meu corpo estava tão desconfortável a cantar aquela ária, mas fiz música! Toda a gente adorou e disse, “mas que ária lindíssima”, cá eu estava com o pé atrás.”

Tiago Matos – “Aí é que está o busílis da questão! (...) Eu falo por mim, eu não sou uma pessoa diferente quando vou para palco, sou eu! (...) Nós temos que, de alguma forma, ser os maus da fita, interpretando pessoas que matam outras. (...) Temos de arranjar alguma forma de nos conectarmos com coisas da nossa vida, coisas que vemos de fora. Depois pensarmos que forma podemos fazer isto o mais credível possível?”. No fundo aquilo que vemos nos filmes e séries e ficamos surpreendidos a sentir que aquilo é realmente verdade. Na ópera nós temos de conseguir o mesmo e, para além disso, temos de cantar sem que a voz nos falhe. (...) Por isso, eu concordo com isso, tem que haver uma separação! (...) Por outro lado, temos de tornar as personagens o mais credíveis possível.”

Quais os fatores que nos aproximam de um determinado repertório?

Pedro Torres - “(...) um ideal estilizado das memórias de infância. (...) algo que vem das tuas raízes e está “entranhado em ti”. “

João Paulo Santos - “(...) odeio essa questão da classificação. (...) É esse o grande problema do *Fach*, precisamente isso! Dar a entender na cabeça das pessoas que, pelo facto de saberem o que é, pecinha por pecinha tem de encaixar. Pode até mesmo não encaixar em lado nenhum, ou encaixar num sítio improvável, ou encaixar primeiro aqui e depois “Olha ali também encaixa!”, mas este é que é o repertório base.”

José Corvelo- “(...) em alguns casos eu tenho a abertura para dizer que não. Já me convidaram para fazer o Requiem de Verdi e eu disse que “Não, desculpem lá, mas isto é para um baixo! Não me sinto capaz de fazer isto.”. (...) Tenho de respeitar a minha voz, por mais que me dê jeito ganhar dinheiro. Nós temos uma ideia dos papéis que gostávamos de cantar, que nos sentimos melhor a cantar ou que achamos que é a melhor forma da voz se desenvolver. Só que depois na prática acabamos por fazer coisas que nós sabemos “Isto não é exatamente para a minha voz, mas vou cantar e tentar fazer o melhor que conseguir.”

Tiago Matos – “Chamaram-me para fazer o Requiem de Mozart e eu nunca tinha cantado aquilo (...) Na altura pensei (...) deixa-me experimentar. Deixa-me cantar para a minha professora e perceber se a minha voz responde.”. (...) depois de cantar pela primeira vez já refleti “Eu consigo claramente fazer um bom trabalho com isto!” (...) Neste caso do Requiem de Mozart pensei em duas coisas, primeiro “será que eu consigo ser fiel à partitura, cantar a estas notas e que o meu timbre se adapte a isto?” e depois tive de fazer outra pergunta “preciso de fazer estes concertos?”. (...) eu quando era mais novo tive a tendência de, motivado pelos professores e pela vontade de fazer coisas espetaculares, fazer coisas que eram muito mais pesadas do que era indicado para a minha voz. Esse é um cuidado que agora tento sempre ter com os meus alunos, digo “calma, não olhem logo para aquilo que sonham fazer!” (...) faz sentido para mim com a minha idade, com o meu tipo de voz estar a trabalhar aquilo? Será que trabalhar aquilo vai fazer ser benéfico para a minha voz? Será que

antes disso não fará sentido trabalhar outras coisas que me vão permitir ganhar maturidade em determinados aspetos técnicos e emocionais? (...) Olho para trás e penso “fez parte do percurso e não posso mudá-las”, mas hoje em dia (...) faço-o dessa forma que é “confiem no que os vossos professores vos dizem”.”

O que é que nos afasta de um papel?

José Corvelo – “Lembro-me de um papel (...) bastante grave. Caiu de paraquedas e pertencia a uma ópera contemporânea (...) o maestro ligou-me “a ver se desenrascas, porque nós estamos aqui com um russo, mas ele não consegue cantar em português. Já estamos há um mês a ensaiar...”. Na altura disse-lhe para me trazer a partitura (...) era gravíssimo, o texto articulado em notas graves (...) era possível alterar, mas se calhar não fazia sentido, o papel era grave. (...) aquilo tem passado em televisão montes de vezes! (...) lá fiz como pude, mas depois disso senti que tinha forçado demasiado esta região grave e que, mais tarde trouxe vícios estranhos, inclusive vibratos excessivos. Por causa de ter feito isto, que era para baixo e eu ter tentado encaixar-me, mas não estar nem por lá perto.”

Tiago Matos - “(...) uma ópera de Gluck que se chama *Iphigénie en Tauride* que tinha um papel que o diretor dizia ser para mim. Eu não me sentia nada bem com aquilo, era superagudo e exigia uma extensão que até não era muito grande, mas a tessitura era sempre nos agudos. Naquela altura eu não conseguia fazer aquilo e tive uma lesão numa corda, porque estava a ensaiar todos os dias (...) Tive que anular, durante duas semanas estive calado! Porque não soube primeiro experimentar, ver se havia uma margem de progressão até ao espetáculo, deixava-me iludir pela ideia de que “Eu consigo, deram-me, isto é, porque confiam em mim!”. (...) Há momentos em que nós próprios temos de saber “Não, este papel não é para mim!”, isso pode custar que aquela pessoa que vos contactou não vos volte a contactar. (...) Temos de estar muito bem connosco próprios para dizer “Não!”, isto para evitar que aconteçam coisas como a que aconteceu comigo, que já foi há muitos anos atrás, mas que ainda hoje me lembro disso.

Dora Rodrigues – “Blimunda, foi um dos papéis onde choveram mais críticas internacionais boas. (...) um espetro muito grande. E sempre com uma vocalidade e escrita muito difícil, muito presente nunca parava (...) Sempre a combater com um grande coro, de repente vinha orquestra em cima (...) Eu tive de aprender a lidar com a minha voz grave (...) foi um dos meus maiores desafios. (...) mas assumo que estive para não aceitar. Ou seja, convenceram-me a fazer, esta é a verdade!”

O que é acontece quando me sinto “fora da caixa” e não me identifico com o repertório?

Patrícia Quinta - “Se tu não estás identificada, se tu não gostas, tu não vais nunca ser cantora de Bellini se tu não te sentes bem a fazê-lo. Eu acho que isto realmente

está muito ligado à nossa forma de ser, o temperamento está muito ligado e é muito importante nesta área! (...) Profissionalmente, com essa história de ser soprano, experimentei fazer o *Stabat Mater* de Dvorak e o meu corpo disse que não! O meu corpo começou a ficar todo tenso (...) parecia que eu estava num sítio que não era o meu, foi muito estranho para mim fazer aquilo! Fiz outra experiência desse estilo, com a qual me senti bem que foi a *Sinfonia No.9, em Ré m, Op.125* de Beethoven”

Bárbara Barradas - “Durante muitos anos, eu tinha que me encaixar dentro das caixas que as pessoas achavam que eu me encaixava. (...) se tu não tiveres uma personalidade bem estabelecida, segura e digas “Não, eu não vou cantar isso! Isso já não me serve.”. Por exemplo, vou fazer agora a “Zerlina”, podia fazer a “Donna Anna”, mas eu não quero mais fazer esse papel. (...) qual é a necessidade de fazer a “Donna Elvira” com a idade que eu tenho, se a posso vir a fazer muito melhor daqui a 10 anos? (...) tens mesmo de ter consciência da orquestração e da tua própria realidade no momento presente. Tens de analisar o momento, o que te estão a sugerir fazer, se te faz sentido ou não, se te vais magoar.”

Cátia Moreso - “(...) eu já fiz muitos papéis que eram completamente a antítese da minha pessoa, não tem propriamente a ver com o papel. Tem mesmo que ver com a vocalidade da personagem, com a qual eu acho que não me identifico, não é que eu não consiga cantar! (...) Eu acho que és sempre tu que decides e te encaminhas! (...) eu sou apologista de dar desafios, mesmo que sejam maiores que a perna aos alunos. Porquê? Porque isso incentiva, tu sabes “Eu quero atingir isto! Vou chegar aqui, não estou lá ainda, mas vou chegar!”. (...) Acho que nós somos a peça fundamental do jogo! (...) Eu acho incrível, ter tal flexibilidade e tal liberdade técnica faz-te ser capaz de tomar essas decisões.”

Pedro Torres - “(...) a questão do contratenor, durante muito tempo (...) eu negava essa mudança. Depois a nível vocal acho que isso se refletiu, não sei se foi esta negação que afetou a qualidade vocal ou, por outro lado, se era o facto de ter feito esta transição numa altura em que a técnica não estava assente e a mudança acabar por não resultar.”

Paulo Ferreira - “(...) no meu caso, eu acho que tive o sucesso que tive porque todos os papéis que eu fiz depois como tenor sentia-me identificado, a começar pela Tosca e por aí em diante. Os papéis vão sendo cada vez mais difíceis, mas nós vamos vencendo barreiras!”

Sílvia Sequeira - “(...) o *Si mi chiamano Mimi* [de Giacomo Puccini] estava a adorar aquilo, não é que eu fizesse bem, mas a música inspirava-me. Até porque eu acho que tem muito que ver com aquilo que tu gostas de fazer (...) Tu não podes fazer um papel que não gostes, o teu corpo vais estar a lutar contra ti!”

Em caso de dúvida, posso ou devo experimentar?

Patrícia Quinta – “(...) acho que há uma certa ânsia escondida de experimentar isto e aquilo! Há contextos em que tu podes fazê-lo mais facilmente, começaste a importar cada vez menos com o que A, B ou C dizem e pensam. Começas a perceber que o que importa é que tu te sintas bem a fazer (...) E normalmente as pessoas que impõem mais limites também são aquelas que são menos felizes! “

João Paulo Santos - “Por um lado tento ser sempre o mais honesto possível, por outro lado eu acho que temos de arriscar! Surge assim a grande dúvida, perceber o porquê de arriscar. Claro que depois há muitas coisas que pesam nas decisões (...) a pessoa tem de ir aos limites para perceber, não se pode proteger, tem de ser ali na pontinha perto do abismo. Porque se não soubermos onde caímos, também não sabemos como caímos, mas é um risco! (...) ter uma intuição, experimentar por aqui, experimentar por ali, é tremendamente difícil. Mas as coisas a ter em conta são sempre as mesmas: é a pessoa, a sua voz, a experiência, o estado técnico em que está.”

Quando se escreve especificamente para uma voz, quais as vantagens?

João Paulo Santos – “[Niccolò] Jommelli quando era para vir a Portugal da segunda vez, (...) disse que só aceitava mandar a obra, se houvesse cá uma pessoa que aceitasse adaptar as óperas dele para as vozes das pessoas que cá estavam. (...) nós podemos escolher uma versão outra era para as pessoas que se escrevia. O Verdi quando escreveu a *Lady Macbeth*, a fulana para quem ele escreveu, que ele não apreciava muito, mas achava que tinha uns graves e agudos muito bons e o centro não tinha grande interesse. (...) É um exemplo de um papel completamente atípico, porque era para aquela pessoa. Acabamos sempre por ir dar a pessoas!

3. O Meio

Atualmente, é incontornável afirmar que o meio profissional onde nos inserimos é extremamente relevante para o artista em que nos pretendemos tornar. Esta ideologia é aplicável a qualquer área, todavia na arte ainda se acentua mais devido à falta de investimento cultural por parte do nosso país. No caso do canto, ainda há muito terreno por desbravar, especialmente nesta temática que debatemos. As fontes bibliográficas referidas na presente investigação, confirmam a necessidade de dar resposta a novas perspetivas no âmbito das classificações vocais, ultrapassando as barreiras do nosso país. É-nos pedido que nos moldemos, que sejamos flexíveis, mas há tanta coisa que não conseguimos compreender. Desta forma, colocam-se as seguintes questões: Qual o peso da “identificação vocal” em contexto profissional? Que desafios enfrentamos em contexto profissional? Onde nasce a visão comercial e industrializada da voz? Como é que Portugal se posiciona? Onde estão as vulnerabilidades e o que fazer para contorná-las?

Qual o peso da “identificação vocal” em contexto profissional?

Ana Vieira Leite - “Eu acho que isto é muito importante, termos uma vocalidade definida ou que nos identifica quando nos ouvem. (...) Para mim não é só a voz, até porque o corpo também influencia muito a maneira como te escolhem para um papel, infelizmente. (...) Eu sei que às vezes é uma luta muito complicada, porque há pessoas em que o corpo não corresponde à voz. Mas acho que a identidade vocal tem de estar sempre muito presente e ter uma voz característica ajuda muito mais e eles já te vão procurar a ti!”

André Henriques - “(...) acaba por limitar muito aquilo que depois pode ser o teu espectro (...) Mesmo essa mudança ou alargar de horizontes, no caso de alguém que se sinta bem em duas vocalidades diferentes também faz parte desse processo. (...) desde as mudanças mais brutas às mais subtis, deve ser encarado como algo que define toda aquela identidade vocal”

Arthur Filemon - “mas eu já tive dúvidas não de se era contratenor (...) Já tive sim dúvidas a nível de percurso profissional (...) o que é que me daria mais dinheiro, o que é que me daria mais prazer em fazer, na verdade os dois em simultâneo com as oportunidades.”

Cátia Moreso - “Tem peso, mas não devia ter! Acho que as caixinhas, eu percebo-as, mas eu sou apologista de “Consegue cantar, então canta!”. (...) A minha reflexão é: “Vocalmente, tecnicamente, consigo cantar? Então, bora ao desafio!”. (...) sinto essa liberdade, por exemplo, se me convidam para um papel eu nem me pergunto se vou ou não consegui fazê-lo, porque eu sei que sou capaz! Por exemplo, eu sei que não sou especialista em Rossini, sei que não sou especialista em coloratura, em repertório lírico-ligeiro não é onde brilho mais. Se me dessem um Verdi, lá está, brilharia mais. Não quer dizer que não aceite, mas as pessoas têm de ter essa atenção.”

José Corvelo - “Isso também já acontece muito nos teatros na Alemanha, em que muitas vezes as vozes destroem-se. Porquê? Vais fazer este, este e este papel! (...) Todos os dias tens de ensaiar e à noite estar a cantar o papel e no dia seguinte outra vez! Isto é muito cansativo!”

Pedro Torres - “Eu diria que no que toca ao canto lírico é importante experimentar para compreender “qual é a nossa praia” (...) compreender onde nos podemos encaixar. (...) é importante termos consciência da nossa tipologia vocal, mas não nos temos de nos reduzir a esse âmbito de repertório desde que seja confortável e saudável para a tua voz. Já na realidade do teatro musical, onde estou agora, não interessa tanto porque mesmo que me identifique como tenor posso deparar-me com obras que exploram apenas o registo grave. (...) para eles não há uma definição tão restrita. (...) Inclusive quando fazemos castings eles procuram um perfil, não existe o certo ou errado, mas sim aquilo que é nosso!”

Rafaela Albuquerque - “(...) só arranjas trabalho se tiveres essa identidade bem definida. Até mesmo dentro de cada subcategorização, soprano lírico, soprano ligeiro, soprano lírico de coloratura, é preciso mesmo haver a categorização! Porque os teatros pedem isso.”

Sílvia Sequeira - “Eles pedem isto para vozes como a minha, só que eu para entrar no *fach* eu não posso ir com a minha idade (...) os *fächer* podem representar muitas limitações para o cantor. (...) tudo vai depender do sítio onde tu estás. Se eu for para França eles mandam-me literalmente para o mais dramático que houver (...) em França eles dão muito valor à música antiga, então tu tens bastantes vozes ligeiras catalogadas como líricas. Ou o ligeiríssimo que vai para um ligeiro de coloratura, um ligeiro vai mais para lírico. (...) comparativamente com outros países, como a Alemanha, diverge na perceção vocal. (...) nos primeiros anos os professores devem ter atenção ao “diagnóstico” que dão, devendo fazer o aluno procurar também. Contudo, importa dizer que manter em aberto é bom para a exploração (...) Primeiro, eu acho que tu deves sim dizer à aluna “tu és soprano, mas a vida muda, o corpo muda!”. (...) Um livro em aberto, completamente! Nós às vezes fechamos os olhos, mas existem doenças autoimunes que te alteram o timbre vocal. (...) Outra coisa, se tiveres filhos vai mudar! Aos quarenta anos existe uma diferença hormonal, quer tenhas filhos quer não. Isto obriga-te a mudar a técnica obrigatoriamente aos quarenta anos e aos cinquenta outra vez. Principalmente nas mulheres é mutável! És soprano, és mezzo, tudo bem, nestes próximos dez anos. Nos dez anos a seguir, como eu costumo dizer, isso é a Sílvia do futuro que se tem de preocupar.

Que desafios enfrentamos em contexto profissional?

Ana Vieira Leite - “(...) está a mudar, sinto mesmo que está a mudar e estamos aqui para lutar para que isso mude de uma vez! No fundo, eu acho que é isso, lutarmos e estarmos conscientes da nossa voz, e ver se ela se adapta aqui ou ali, consoante o que for necessário”

Paulo Ferreira - “Toda a gente que vem estudar comigo para entender alguma coisa da “mensagem”, eu digo que o “Sujeito” anda muitas vezes perdido. (...) O Sujeito anda perdido porque os estímulos que vemos, em termos de possibilidade de trabalho, a priori neste país. (...) esta ligação, a meu ver, também depende muito da vontade de cada sujeito tem e o espírito de sacrifício, para que o “Eu Cantor” seja uma realidade. Eu conheço muita gente que tem o “Eu Sujeito” a 100%, mas depois o “Eu Cantor” só vem se realmente cantar! (...) é importante que não trabalhemos o sentimento de frustração! Abandonar um bocadinho tudo o que envolve o “Eu Canto”, todas as expectativas que se possam criar, que um cantor vai par aqui e para acolá. (...) o “Eu Cantor” só se vai encontrar com o “Eu Sujeito” quando um indivíduo seja capaz de alcançar uma coisa que se chama contrato e lhe permita ir daqui e para acolá. Até lá, Mariana, é um bocadinho trabalhar para o infinito! O “Eu Sujeito” tem de acreditar!

Dora Rodrigues - “(...) depois de estar em palco tem de se fazer e muitas vezes uma pessoa desenrasca-se. Uma palavra muito portuguesa, “desenrascar”. O dia em que eu senti que estava em controlo foi realmente um dia feliz! É bom, a partir daí é algo que eu procuro. (...) as pessoas hoje em dia estão muito habituadas às gravações. As gravações não são nada fidedignas.”

Onde nasce a visão comercial e industrializada da voz?

Pedro Torres – “Nós vivemos num mundo que é de modas (...) Acabamos por andar a vaguear por aí, devemos partir de argumentos fundamentados em aspetos sólidos, nomeadamente o timbre, a tessitura, o registo, etc. Quando fazem as avaliações superficiais é o momento para parar para pensar que “Não sou eu que estou mal, são eles que não são capazes de entender!”. Até porque a nível técnico quem vai sofrer são eles e não tu, acabando por estar anos à frente de quem tem esse tipo de pensamento retrogrado.”

João Paulo Santos - “É quase uma espécie de sobrevivência da própria pessoa, uma pessoa agarra-se ao que é na altura. (...) A Bartoli escolheu sempre os sítios onde cantava e para que pessoas o fazia, ela sabia que tinha uma voz pequena. (...) desde que as pessoas sejam capazes e na sua época. Os parâmetros da Callas, em tempos da Callas, eram outros comparativamente a uma Callas que vivesse nos dias de hoje. (...) A importância da Callas não tem que ver com o modo como cantava, mas sim de coisas que nos ensinou (...) ensinou-nos que cada nota tinha de ter uma intensão emocional e dramática (...) Ao contrário do que as pessoas dizem, hoje em dia há muito mais pessoas a cantar bem do que dantes, resta saber se têm interesse. (...) O nível médio e baixo subiu de uma maneira fantástica, resta saber o que se faz com isso, elas próprias e o sítio onde estão englobadas. A culpa também não é só dos próprios, uma pessoa pode estar cheia de boas intenções e cair num concerto com um maestro tremendo, ou numa ópera mal encenada e as coisas irem por água abaixo. A lógica de carreira da Callas é uma coisa muito difícil de alcançar hoje, possivelmente já nem existe essa dinâmica. (...) Não estou a dizer que evoluímos, mas sim que mudámos!

Como é que Portugal se posiciona?

Tiago Matos – “A realidade portuguesa é ligarem-te hoje para querer saber até amanhã se aceitas ou não. (...) prepara-se tudo para fazer imediatamente nesse ano, daqui a um mês. (...) em Portugal não há manobra para isso. Nas produções do estrangeiro onde já trabalhei tínhamos, por norma, seis semanas de ensaios que é muito tempo, um luxo!”

Patrícia Quinta – “(...) eu sonhei e sabia que pela minha característica vocal, pela qualidade eu podia ter feito uma coisa importante! Mas a certa altura não fui capaz a nível temperamental a resistir a uma série de coisas, a “Nãos”, de ser resiliente e

de estar. (...) Na altura a terapeuta disse “Patrícia, tem noção da sua importância nestas idades, nestas pessoas em formação? O quão importante é esta função”, então eu comecei a ver a coisa de outra forma e equilibrar estas sensações. Fazer pazes com o “Eu quero ir para casa, mas agora estou longe das oportunidades. Perdi tudo o que contruí!”. Portanto, eu só há poucos anos é que me equilibrei, família, cantora, professora. Estes três mundos, o facto de ir ao São Carlos de vez em quando é muito importante para esse equilíbrio. (...) Tudo isto deixa-me mais em paz, há momentos em que me questiono. (...) Há uma coisa que me marcou, eu ia ter aulas a casa da Ludwig (...) um dia já com 28 anos, em que lhe disse “Não sei se vou para casa, se fico aqui...”, ao que ela responde “A única coisa que eu te posso dizer é está tudo nas tuas mãos!”. Depois era a única coisa que ela tinha, muitas vezes me lembro disso. A vida não pode ser só isso, é muito, mas também é pouco!

Paulo Ferreira – “(...) não há perspectiva de trabalho. (...) está a acabar de fazer o Mestrado e depois? Vai ser cantora de ópera? Vai fazer o quê? Por muita orientação que exista, uma pessoa que vai para canto operático tem que ter um sítio para o fazer. Tal como quando vai um flautista para o Ensino Superior, depois vai tocar numa banda ou numa orquestra, algo que o vai projetar profissionalmente. Nós cantores não!”

Onde estão as vulnerabilidades e o que fazer para contorná-las?

Ana Viera Leite - “Temos sempre de procurar o nosso conforto. (...) acho que isso é muito importante, encontrarmos a nossa identidade. (...) A meu ver, o objetivo da música em geral é (...) dar prazer ao outro. (...) Eu acho que, saindo um pouco dessa questão da identidade vocal, para todos os músicos a identidade artística é muito importante. Saberes entrar em palco, saber estar no palco, encontrares a tua persona em palco. (...) Eu acho que isso é muito importante saber que dominamos aquele espaço, o nosso corpo, o nosso gesto, consoante a nossa voz e o que estamos a fazer (...) acabamos por fazer muito trabalho de análise em que te analisas muito a ti próprio. Além disso, desenvolver a capacidade de valorizar a nossa voz.”

André Henriques - “(...) recebes tanta informação díspar que às vezes ficas sem saber. (...) temos de (...) saber bem em quem confiar. Eu pelo menos tenho assim um conjunto de cinco pessoas, que foram meus professores ou conhecem bem a minha voz, a quem eu recorro se tiver alguma dúvida relativamente aos papéis tanto a nível de carácter como vocal.”

Arthur Filemon – “Hoje em dia já não é dado esse tempo, por isso é que nós temos de fazer um estudo anterior, estar a estudar e ver vários repertórios, vários papéis. Portanto, vais tendo uma ideia daquilo que vais ou podes fazer, ou então que não deves fazer. “Aquele é que é!” pelo contrário, devemos pensar “Vamos crescer nós!”.

Pedro Razoni - “Nessa altura eu sentia-me bem era a cantar na capoeira, porque lá eu sentia que as pessoas aceitavam-me (...) quando nós estávamos em contexto de roda eu sentia-me bem, já quando nos encontrávamos em contexto social era completamente o oposto. (...) Quanto a cantar especificamente, a capoeira sempre foi o sítio onde me sentia mais à vontade, o feedback que recebia era mais acolhedor. (...) é engraçado por a capoeira ser uma arte marcial que foi criada com a ideia de libertação”

Caixa III - A Relação entre o “Eu Sujeito” e o “Eu Cantor”

Enquanto artistas, é habitual que nos confrontemos com verdadeiras “crises de identidade”, sem saber bem as fronteiras que nos cercam. Quem somos enquanto artistas? Que propósito temos? De onde e para onde vamos? O “Eu” atravessa uma fronteira entre a dualidade do Sujeito e do Cantor. De um lado do espelho está o Sujeito, que representa a identidade individual, com as suas experiências, emoções e personalidade, no fundo que conhecemos desde que temos memória. Já do outro lado, está um reflexo claro deste “Eu”, o Cantor, associado a uma “persona” artística que conquista plateias e experimenta dimensões escondidas. Essa “persona” que criamos com o “Eu Cantor”, deixo de ser “Eu”? Ou então, será uma dimensão de mim que desconhecia?

Passamos algum tempo a desvendar todas essas perguntas, até porque a criação de algo tão poderoso, capaz de proteger um ser tão frágil, não é tarefa fácil. Torna-se ainda mais difícil quando, depois de todo o processo de descoberta, finalmente nos identificarmos com o que construímos “peça a peça”, pois tudo se desmorona com um simples “Não, tu não és...!”. Nesse momento, parece que voltamos à estaca zero, a voz que construímos com base em nomes e denominações deixa de estar correta. Continuamos a associar-nos a esses nomes, agarramo-nos àquela identidade, “Ana Soprano”, “Cátia Mezzo”, conhecem-nos assim, nós conhecemo-nos assim. É a nossa identidade e sem ela, sentimos que não sabemos para onde caminhar, o que “vestir” ou onde vamos “brilhar mais”.

“Não sei quantas almas tenho.

Cada momento mudei.

Continuamente me estranho.

Nunca me vi nem achei.

De tanto ser, só tenho alma.

Quem tem alma não tem calma.

Quem vê é só o que vê,

Quem sente não é quem é,

(Pessoa, 1993, p. 48)

Importa então compreender que barreiras limitam o “Eu”, como é que a voz espelha algo tão complexo como a alma do Sujeito. Surge assim uma questão basilar:

Como é que o “Eu-Sujeito” e o “Eu Cantor” se relacionam?

Carlos Cardoso - “(...) estão sempre cruzados! (...) aquilo que uma pessoa traz para palco são as experiências de vida. A tua voz não deixa de ser o teu corpo, o teu

instrumento, as tuas emoções e sentimentos, algo que trazes contigo constantemente! Uma coisa que não dá para desligar, entra dentro do teu DNA, nasce contigo e está sempre em ti, por isso acaba por vir naturalmente.”

João Paulo Santos - “É a mesma (...) Aliás é precisamente aí que está a força, a história de cada um. Eu, por exemplo, sei que ao ouvir as pessoas percebo muita coisa e, inclusive, oiço muitas coisas das cabeças das pessoas enquanto elas cantam. (...) É isto que faz os cantores serem tão expostos (...) de uma maneira tal, a mostrar as “tripas todas” a quem está à frente que é um risco! (...) Não é boa ideia, para mim! (...) eu gosto de um cantor que saiba arriscar e, às vezes, até fazer asneiras. Um cantor “poupadinho” para mim não serve, há pessoas que preferem uma espécie de correção e não serem abaladas por nada, mas são maneiras de estar. (...) O que me interessa nas pessoas é elas darem-me qualquer coisa que elas próprias não sabem que me estão a dar. (...) Esta história da internet (...) mudou a maneira das pessoas estar no mundo para bem e para mal. (...) devíamos precisamente questionar “Porque é que as pessoas irão querer ver um concerto?”. Tem de ser porque temos de passar um momento juntos que tenha de fazer sentido para ambas as partes! (...) que passa por quem está no palco sobretudo ser extramente aberto e expor-se! (...) É isso que faz com que as pessoas possam achar que valeu a pena estar no concerto.”

Alexandra Moura - “Eu acho que essa simbiose existe sempre! (...) nós emprestamos a nossa voz à personagem, nunca deixando de ser efetivamente “Nós”. (...) Em momento algum deixamos de ser nós, a nossa identidade, a nossa voz e a nossa pessoa. Vamos é tentar encontrar algumas características que se adaptem a nós para sermos capazes de equilibrar.”

José Corvelo - “Essa conexão acho que está sempre presente, principalmente a cantar. (...) São as nossas experiências de vida! (...) Como nós nos sentimos na altura, quer fisicamente quer emocionalmente. Tudo isso vai transparecer para a voz.”

Pedro Razori - “Eu acho que não se separa! Essa separação é algo que se constrói na própria cabeça (...) na minha perspetiva querendo ou não quando uma pessoa está em palco e se sente exposta, não só para o público, mas às vezes principalmente para nós próprios, inconscientemente cria essa separação. (...) o brilho do cantor acaba por desaparecer!”

Pedro Torres - “É mais fácil ter acesso aos sentimentos que queres exteriorizar e trazes mais de ti para música (...) durante muitos anos cantava e não estava muito de mim lá (...) no final de contas sentia sempre que não estava a “cantar do coração (...) agora através da interpretação, para mim, tem sido mais fácil transmitir partes de mim e do meu “Eu”. Por isso, sinto que é através deste caminho que eu vou conseguir por a minha marca como artista, exprimir-me “Eu Pedro Torres” e não como se pudesse ser qualquer outra pessoa.”

Ana Vieira Leite - “existe o “Eu artista” e o “Eu Sujeito”. O “Eu artista” é alguém que veste um personagem, (...) Para mim não pode haver esse cruzamento, porque sou muito emocional e se eu entrar na parte emocional eu já percebi que não tenho

os mesmos resultados e sinto que não faz sentido na minha performance. (...) estão interligados, saem de ti e és sempre tu que constróis essa parte, dando sempre um bocadinho de ti, do teu gosto, das tuas vivências, obviamente.”

André Henriques - “Nós enquanto cantores fazemos personagens (...) acho que nem sempre estão os dois interligados. (...) às vezes em determinadas alturas, tu sentes que são duas coisas separadas! (...) é muito interessante, mas muito assustador ao mesmo tempo! Tu teres de manter muito íntegro o teu “Eu” para depois quando saires desses processos não te afetar negativamente.”

Arthur Filemon - “(...) se estiveres sempre conectado com a tua voz podes gerar aí um problema. (...) eu acho que o temperamento de um cantor importa muito, mais até do que a própria tessitura da voz.”

Bárbara Barradas - “A vida veio-me ensinando isso (...) quando estás a interpretar uma personagem nunca podes fazer algo com o qual não te relacionas! (...) Eu não preciso de matar uma pessoa para interpretar determinado papel, mas eu tenho que me relacionar com a dor que aquela personagem sente para puder colocar a sua vida em risco, para matar o outro ou para ela própria se matar, como é o caso da “Julieta”. (...) Tens de ter alguma experiência emocional para pores verdade nas coisas, tu tens que te relacionar.”

Dora Rodrigues - “(...) acima de tudo nós temos de ter uma consciência daquilo que somos enquanto cantor. O que é que a nossa voz está a necessitar no momento e que ela é constantemente mutável. E por isso mesmo, estando nós sempre a mudar (...) tudo isso afeta a voz. (...) infelizmente há dias que acordamos “canas rachadas” e há outro que pensamos hoje até a coisa está bem. Portanto, temos de saber lidar com essa vulnerabilidade. E saber dar a volta a essa fragilidade que nós temos, saber que ela é uma realidade. Nesse sentido, eu acho que estamos muito próximos do aluno, por exemplo, como professor. Isto é, principalmente quem “sabe o que é que custa” estar no palco e trabalhar para manter um determinado patamar por tantos anos, acaba por ter o respeito por quem começa. Por isso, é exatamente uma “simbiose” que se verifica de uma forma circular.”

Sílvia Sequeira - “(...) eu nasci no mundo das bandas. (...) ainda tenho essa mentalidade. (...) isto deu-me uma coisa que eu acho que muitos dos cantores não têm (...) o nosso corpo também precisa de tempo (...) confiar no processo! (...) nem sempre temos bons professores daquele lado que entendam. (...) tu tens que ter prazer a cantar. Um bocado na linha do que estavas a falar do “Eu”, eu acho que nós temos que ter muito prazer a cantar e gostar do que estamos a fazer, se não, não funciona.”

“Atento ao que sou e vejo,

Torno-me eles e não eu.

Cada meu sonho ou desejo

É do que nasce e não meu.

Sou minha própria paisagem,
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.”

(Pessoa, 1993, p. 48)

Alcançar um estado de equilíbrio e identidade com a nossa voz, pode representar um dos grandes desafios para um cantor. Para minha surpresa, grande parte das vozes que vos trago aqui admitem ter sido um processo demorado e em alguns casos ainda em curso. Curioso, porque quem os vê em palco não imagina que se sintam assim ou que se questionem dessa maneira, na verdade que assumam a forma frágil como se fossem os seus “primeiros passos”. Isto acaba por nos confortar e compreender que devemos ter um papel ativo no percurso de descoberta da nossa voz, sem nos limitarmos a ser meros observadores da “nossa própria paisagem”. Aliás, não há nada mais confortante do que saber e confiar na ideia de que “ninguém nos conhece melhor do que nós próprios”.

Neste sentido, para “nos encontrarmos” na nossa voz, é essencial explorar as várias dimensões deste instrumento que surge e se desenvolve em nós. A verdadeira ligação com a nossa voz, que engloba a nossa essência, o nosso corpo e a nossa mente, representa a chave para nos tornarmos a verdadeira obra de arte. Diante disso, naturalmente nos questionamos: Onde encontrar o equilíbrio e identidade da voz? Quando nos sentimos afastados da nossa “identidade”, o que devemos fazer?

Onde encontrar o equilíbrio e identidade da voz?

Carlos Cardoso - “Ainda estou à procura, (...) tive um longo percurso em termos de repertório. (...) Esta pergunta acaba por ser um bocadinho complicada por se ter de ligar também à questão da natureza, a natureza de cada pessoa! Porque existem vozes que têm características que, por muito que desenvolvam, vão ficar sempre dentro daquele tipo de repertório. (...) Com o passar do tempo, a cor do meu som foi transparecendo estas características que me iriam permitir desenvolver para repertório mais lírico (...) é preciso muita paciência e é difícil uma pessoa encontrar essa tal identificação. “

Dora Rodrigues - “É bonito, tu neste momento já consegues juntar as duas coisas. Portanto, eu lembro-me perfeitamente desse dia (...) mas com técnica, não apenas com a natureza que eu isso fazia. (...) Absolutamente consciente e isso é o que faz o cantor. Porquê? Quando nós somos jovens, brinco muitas vezes, é como a beleza não há rugas, somos todos fresquinhos. O problema é continuarmos com essa frescura na voz, que se vai desenvolvendo e ficando mais madura, com um corpo mais lento. Com o qual nós temos de continuar a trabalhar e combater esta natural

falta de frescura que quer aparecer. (...) é feito através de uma consciência técnica e de uma disciplina muscular, de forma a criar aquilo a que se chama de memória muscular. E este dia sim, para mim foi um dia feliz! (...) já depois da Escola Superior [ESMAE], teria à volta dos 25/26 anos. (...) disse “Agora eu consigo ir lá pela lógica, eu sei o que é que o meu corpo tem de fazer!”.

André Henriques - “É muito recente isso! (...) isto é um processo muito intenso, gradual. (...) acho que nós devemos estar sempre a explorar a técnica e não só, porque é um instrumento que está dentro de nós e envolve mil e um fatores. (...) desde há quatro anos para cá é que eu sinto que começo a encontrar, não te digo que encontrei definitivamente aquilo que é o “André-Cantor” no seu todo. (...) quando tu te sentes muito seguro de ti próprio a nível emocional e psicológico, (...) acaba por ajudar a encarar o canto de uma forma menos complicada e com mais foco. (...) agora sou capaz de dizer que estou a contruir algo saudável, sem forçar o som e penso que a resposta para esse equilíbrio esteja agregada a todos estes fatores.”

Bárbara Barradas - “Há coisa de dois anos atrás, posso dizer que foram precisos 36 anos da minha vida, de experiência emocional e vocal, para que a minha técnica integrasse este corpo. (...) estou mais livre de tensões, estou mais livre de bloqueios (...) o corpo físico é só um reflexo daquilo que temos dentro, então vocalmente a minha voz integrou este corpo mais liberto e disponível para ser ele próprio. (...) esta união entre Sujeito e Voz (...) a tua forma de ver a voz é só uma expressão daquilo que tu és, seja com capas ou sem capas. Ou seja, quanto mais liberta tu estás, mais integrada tu estarás também com a tua voz. (...) Para mim não há distinção, já houve (...) Ao ter mais compaixão por ti, tens mais compaixão pelos outros e não tens medo do que os outros possam fazer ou pensar sobre ti. Porque tu própria tens consciência dos teus erros, dos teus limites e está tudo bem! Então aí tu aceitas que podes ser a Professora, a Diva, a Performer, a Bailarina toda numa só pessoa!”

Alexandra Moura - “No meu caso também foi mais tarde, (...) nós só tínhamos aqueles três anos no conservatório e logo depois na ESMAE onde percorremos um caminho de exploração e experimentação vocal. (...) quando entrei para o estúdio de ópera nós já tínhamos apresentações mensais, o que nos obrigava estar sempre a cantar (...) esta formação era complementada com Masterclasses com indivíduos diferentes e que nos ajudavam imenso. Nestes contextos uma pessoa, com a repetição, sente o corpo a desenvolver e a voz a sentir-se cada vez mais livre.”

Sílvia Sequeira - “A mim foi bastante tarde até. (...) nos primeiros anos de canto eu não fui nada feliz! (...) teres a menstruação mais tarde significa que o teu corpo desenvolveu até mais tarde. (...) Por isso, quando eu comecei o canto eu ainda não tinha a menstruação. Portanto, a voz nem sequer estava estável (...) No primeiro ano mal conseguia cantar, eu já tinha corpo, mas a minha voz era de criança. (...) a voz não acompanhava, vias uma pessoa grande e a voz era “infantil”, sem corpo, sem nada. Depois veio-me o período e as coisas melhoraram. Posteriormente, quando

entrei para a ESMAE comecei a sentir que a voz estava a chegar a mim, que eu estava a chegar lá.”

Ana Vieira Leite - “Eu sinto que eu estou sempre numa procura constante e que nunca estou estável. (...) sempre tive uma luta com a procura constante de uma expressão e do resultado final, que para mim era mesmo essa expressão. (...) na minha educação em Portugal, foi tudo sempre um bocadinho fechado! Ou seja, tu ou és um cantor assim ou és um cantor assim.”

José Corvelo - “Eu acho que é uma procura constante. (...) Em cada nova personagem encontramos-nos nessa procura. (...) Tudo depende também da evolução técnica e da nossa própria transformação.”

Tiago Matos - “Acho que é de uma construção muito constante de perceber se aquilo que nos é pedido para cantar em determinado concerto se nos preenche ou não (...) O que é que para mim faz sentido fazer nesta altura da minha vida? O que é que nós enquanto artistas queremos dizer? (...) Isso são as perguntas que vamos ter de fazer a nós próprios sempre! (...) Eu acho que é uma busca constante.”

Arthur Filemon - “Bem, no caso do contratenor existe a tal dualidade (...) vai muito de acordo com o repertório que vais fazer (...) Geralmente são heróis, os contratenores, portanto é difícil ter esse à-vontade em ser um herói, porque a gente imagina-o hoje em dia como um homem que fala grave e assertivo. Como é que eu consigo ser assertivo com falsete? O falsete já é uma parte da voz mais delicada por si só, mais frágil, tem menos som do que a voz modal. Portanto, é difícil encontrar isso e acho que é algo que eu tenho de explorar mais!”

Paulo Ferreira - “(...) eu finalmente comecei a estudar como tenor, quando a minha voz mudou! E aí, já nesta vocalidade, é que eu me senti verdadeiramente feliz! A gostar mais de cantar do que tocar piano. Como barítono até cantava, ganhei uns concursos, fazia alguns concertos (...) comecei a ir ao Teatro Nacional fazer uns papéis pequenos, mas nada que desse como subsistência. Nada que pudesse dizer “Agora vou cantar e fazer a minha vida disto!”, era impossível. Só como tenor é que consegui ultrapassar essas barreiras emocionais que nós próprios vamos criando.”

Pedro Torres - “(...) lembro-me perfeitamente que um deles foi no meu último ano na ESART. O ano em que parei de stressar sobre questões de “Sou tenor ou contratenor?”, ou então “Porque é que eu estudo e as coisas continuam a sair assim?”. (...) simplesmente naquele momento senti “Isto está a funcionar, sinto-me bem!”. (...) apesar de não sentir que estava tudo perfeito a nível vocal. (...) grande parte dessas questões estão relacionadas com o mental e emocional da coisa, mas também com a componente física. (...) Quando mudei para contratenor acabei por acrescentar a tudo isto, um bloqueio também mental que se apoiava em (...) “Eu sempre quis fazer aquilo e agora o que é que vou fazer?”. De imediato pensei, “Mas os contratenores fazem muito a música barroca e eu não gosto muito!” (...) Portanto, juntou-se o inútil ao desagradável e ficou uma barreira um bocado grande!”

Rafaela Albuquerque - “Não foi em performance, foi num ensaio! Ele disse-me uma coisa que de repente me desbloqueou e senti-me outra, comecei a formar toda uma outra ideia de mim. (...) Bem, senti que a minha voz tinha muito mais potencialidade do que alguma vez imaginei.”

Quando nos sentimos afastados da nossa “identidade”, o que devemos fazer?

Ana Vieira Leite - “Nessas dificuldades, primeiro para mim é muito importante voltar ao meu professor de canto (...) Eu gravo tudo o que faço, é muito importante para mim! (...) Isso ajuda-me a ouvir de fora e compreender”

André Henriques - “É interessante que tu digas isso e estejas a falar muito do “Nós-pessoas” com o “Nós-Artistas”, porque o que é facto é que quando estamos a ser apanhados nessa onda de “algo não está a correr bem” o nosso “Eu-Sujeito” é apanhado nessa mesma onda. (...) estarmos bem connosco próprios, no que toca a saber lidar com o stress, emocionalmente é muito importante para sabermos lidar com essas coisas.”

Paulo Ferreira - “O princípio que adotava era o chamado instinto de sobrevivência! (...) falando em Portugal, quando tinha de fazer os papéis de barítono, fazia por sobrevivência para aparecer. Tal como grande parte dos nossos colegas, que fazem papéis que não são propriamente para eles. E ainda continuam a fazer isso porque precisam de ter trabalho e aparecer, para não serem esquecidos. Portanto, o instinto é esse, sobrevivência, não digo em termos financeiros, mas sim artísticos.”

Sílvia Sequeira - “(...) quando eu estou doente eu fico muito frustrada (...) porque simplesmente quero cantar. (...) sento-me ao piano e ponho-me a tocar Invenções de Bach, ou então toco o acompanhamento de piano das minhas árias. (...) acabo por me sentir mais calma e conectada com a música e o aquecimento da voz é o que te conecta a ti própria. (...) A tua voz vai sempre funcionar!”

No segundo capítulo falávamos das referências, quem eram e de que serviam. As respostas à pergunta que se segue podem revelar a verdadeira utilidade de “olhar para o lado”. Inspiração e exemplo rumo ao que ambicionamos ser e fazer ou, por outro lado, alento por essas referências serem a prova viva de que faz parte passar por determinados desafios. Deste modo, surge a última questão:

Que conselho gostaria de deixar às jovens gerações de cantores, amantes da “voz” e docentes?

Alexandra Moura - “(...) os meus alunos sabem bem que eu digo sempre «Nós temos que esperar e dar tempo à nossa voz!», nós temos esta ginástica entre os graves e os agudos e à medida que o tempo vai passando, tudo isto vai-se começando a regular. (...) filtrar sempre e distanciarmo-nos um pouco daquilo que nos dizem. Nós recebemos a informação e depois vamos pensar «Bora lá, isto serve para mim?» (...) Faz parte do crescimento, sempre! (...) temos de dar valor à nossa experiência e a nós próprios, porque muitas vezes podem não gostar de mim, mas eu sei que fiz um bom trabalho ainda assim.”

Ana Vieira Leite - “(...) antes de haver qualquer catálogo é muito importante percebermos a nossa voz, dominarmos a nossa voz com uma boa técnica. Uma boa técnica não tem a ver com tipologia vocal, está relacionada com uma boa emissão, um bom conhecimento do corpo. (...) Eu acho que é muito importante ter uma pessoa de confiança de fora que te dê a ti essa confiança e esse guia. (...) termos um bocado essa consciência vocal, acabando por ser sempre um trabalho técnico. (...) acho que é isso também que me dá liberdade para explorar outras coisas e de me sentir bem no que faço. Por isso, ouvirmo-nos com muita atenção, ouvir o que se passa que também é muito importante.”

André Henriques - “A nível dos professores, o que eu diria era para manterem a mente um bocadinho mais aberta quanto àquilo que pode ser a vocalidade. (...) Tudo isto se aplica não só a nível de repertório como na própria técnica vocal, compreender e definir juntamente com o aluno uma identidade sólida. (...) A nível do cantor em si (...) sentirem-se bem com o corpo e com a vocalidade, com o sentimento de que funciona tudo da forma mais saudável possível. (...) se assumem uma mudança pelo menos que faça sentido não só para ti enquanto pessoa, mas também para o teu corpo. (...) Pessoas que andam à procura de “Qual é a minha vocalidade? Onde é que eu me sinto melhor?”, devem ter muito presente este trabalho de consistência e coerência. Além disso, procurarem os melhores ouvidos para os ouvirem e saberem em quem podem confiar.”

Arthur Filemon - “(...) oiçam muita música! Oiçam cantores bons, tenham referências! Perguntem aos professores mais velhos, porque eles também sentiram na pele tudo isto e podem guiar-vos a conhecer a vossa “identidade vocal” melhor. (...) ajuda muito a identificar as tuas sensibilidades e estilo.”

Bárbara Barradas - “Primeiramente, amor-próprio, autoconsciência corporal, mental e emocional. Procurar ajuda emocional, psicológica, porque a voz é mesmo o reflexo da alma, é mesmo o reflexo daquilo que tu sentes e do que tu és. Quanto mais liberta/o estiveres de pesos, boicotes e crenças que te limitam, mais perto tu estás de ser realmente tu. (...) há limites que são flexíveis, que se rompem, que desaparecem para dar lugar à verdadeira voz, à verdadeira essência. Com isso, eu acho que o autoconhecimento não só vocal, técnico como físico, emocional e mental. (...) Aquilo que eu posso ainda acrescentar e aconselhar é: paciência, resiliência e consciência. (...) Não evitarmos as situações desconfortáveis, mas sim

ultrapassarmos e evoluirmos. (...) Há lugar para todos, não queiras ser quem não és, deixa de querer ser como o outro, tem orgulho em ti, descobre a tua verdadeira essência e ama-a! Agarra-te às tuas qualidades e faz disso o teu tesouro, é isso que tens para entregar ao mundo! (...) O teu lugar está sempre garantido, se tu fizeres por ti e honrares esse lugar em ti.”

Carlos Cardoso - “Para os jovens cantores, o meu conselho é que, se sentem que a voz é importante para eles, não desistirem da voz, porque ela também não os abandona! Além disso, que tenham paciência, procurem por alguém que realmente os ajude a evoluir vocalmente e com muita paciência. O ensino em Portugal conduz-te à Universidade para fazeres Licenciaturas, Mestrados, Doutoramentos, essas coisas todas, mas acima de tudo isto é necessário perceber que as coisas vêm com trabalho e dedicação. É necessário continuar a estudar com os professores, mais não seja privado, porque sempre foi assim. (...) o estudo do canto é uma coisa que tem que ser levado de uma forma diferente do que qualquer outro instrumentista. Porque normalmente uma pessoa de 18/ 20 anos que termine um curso de violino/piano alcança uma maturidade musical muito diferente do cantor. O cantor vai depender também do amadurecimento físico. (...) Para os professores, que sejam mais pacientes com os alunos e os tentem compreender na sua natureza. (...) Ser professor é ser imparcial, os gostos não podem estar no meio da jogada! (...) Eu tenho de ser flexível e compreender o aluno, em vez de dizer “Não, temos que trabalhar, porque tens é de começar a cantar Verdi!”. Os cantores são muito temperamentais e a voz está intimamente ligada com todo o nosso campo emocional, qualquer alteração, dúvida quanto à nossa voz e entramos em pânico! Acaba por ser algo que afeta muito o nosso psicológico e que acontece com toda a gente. (...) O aluno tem uma natureza para ser respeitada e o professor tem que ter a capacidade de compreender onde é que o aluno pode chegar naquele momento.”

Cátia Moreso - “[...] enquanto tu não descobrires a tua essência como pessoa primeiro e conjugares isso com o teu “Eu Cantor”, não vais conseguir a liberdade para saberes o que é para ti e o que é que tu és! Se não atinges isso, o que tu és, pouco importa se és soprano lírico, se és mezzo-soprano, pouco importa. (...) Temos isso em nós, castramo-nos muito! Tanto os jovens cantores, como os professores, como profissionais, a profissão em si pode ser muito castradora! Mas eu acho que a partir do momento em que tu és fiel a ti próprio deixam de existir dúvidas! “

Dora Rodrigues - “[...] relativamente às classificações eu acho que se deve dar um tempo para o crescimento e a paciência. (...) a paciência do aluno e a paciência do professor, porque querer rapidamente catalogar pode levar sem querer a um caminho que está errado e que depois nos obriga a fazer algo que nos leva muito tempo. Isso é desfazer para voltar a fazer! (...) os alunos que chegam à universidade (...) vêm todos já com tudo muito definido. E muitas vezes errado! Exatamente, porque há muita gente que sente esta necessidade de catalogar, são muito jovens para isso! (...) devem sempre questionar-se e por todas as questões a quem confiam, porque é elícito e é verdadeiro. (...) estamos na idade dos porquês do canto (...)

Acima de tudo é não nos levarmos muito a sério, estudarmos a sério, mas não nos levarmos a sério. Depois quando chega a altura é que vão sentir o palco como uma casa. (...) és tu e em quem confias para te guiar. Se não for isto, vira logo aí a direção! Depois és tu que decides se queres ou se não. Agora, o que é que o futuro nos vai trazer? Não sabemos. “

João Paulo Santos - “(...) que sejam eles próprios e arrisquem! Acho que é sempre preciso uma pessoa ter à sua frente uma pessoa que tenha confiança, o que não quer dizer que às vezes até possa errar da forma mais honesta possível. Mas importa que tenha confiança, há que ter paciência! (...) Se a gente não explora, não sabe onde é que são os limites, pelo contrário deve conhecê-los e tocar neles. Nunca no sentido de magoar, até porque temos de pensar que a voz é um bem demasiado precioso para fazer isso! (...) confiança, sinceridade e honestidade para consigo próprio são essenciais! “

José Corvelo - “(...) terem atenção ao repertório que vão cantar, não terem pressa de cantar coisas de que gostem muito. Se o professor diz que ainda não é o tempo, tenham calma! Ainda há muita coisa para fazer antes, às vezes podem até não gostar tanto, mas convençam-se que se o professor está a dar aquilo é importante para a evolução e construção da vossa voz. E não desistam, força!”

Patrícia Quinta - “Primeiro, se querem cantar e tomada essa decisão é uma bênção! Acho mesmo isto, puder ter o dom e usufruir dele. Lidar com as emoções, som é energia e ter este poder de deitar cá para a fora as coisas através do canto. O conselho que eu dou é, enquanto isso fizer sentido deve ser seguido. (...) Quanto a ser professor, eu acho que é mesmo importante nunca cortar as pernas a nenhum aluno, acreditar sempre em todos os alunos, dar-lhes sempre incentivo e fazê-los gostar de nós! (...) O aluno deve gostar do professor, emocionalmente nesta fase é muito importante! (...) Se o aluno diz que quer fazer, então nós tentamos sempre dar um reforço positivo, com os pés na terra obviamente! Seguir o nosso coração, no sentido de fazermos aquilo que nos sentimos bem a fazer. Ultrapassar barreiras que estão estabelecidas e que são só barreiras que alguém criou, sem receios.”

Pedro Razori - “Acho que diria para ter sensibilidade de ouvir a si e aos outros, no sentido de ouvir a nossa voz, mas também o nosso corpo. O que é que o nosso corpo pede? Às vezes é 5 minutos de descanso, 1 hora sem fazer nada para “limpar um bocado” e só pensar nas coisas que estão a bombardear na cabeça. Mas acho que acima de tudo é o clichê de confiar no processo! Uma coisa vai ao encontro da outra, o processo é de cada um, as pessoas evoluem a ritmos diferentes. (...) Às vezes são alguns entraves que temos de desbloquear e que nós não sabemos que temos de o fazer, basta uma frase, uma conversa de 10 minutos com alguém e a cabeça da pessoa faz “Puff! Ok, percebi”. Portanto, é mesmo confiar no processo!

Pedro Torres - “Eu diria “Lembrem-se sempre o que é que vos fez apaixonar pela música!”, porque isto é um meio em que tens de estudar durante muitos anos. Tens de fazer o que as pessoas te dizem e é muito fácil uma pessoa ficar desmotivada

e perder de vista a razão que os move. As coisas mudam rapidamente num só ano, parece que não, parece que estamos fechados na realidade escolar durante muito tempo. (...) Assim vais construindo algo teu, com uma boa base e num sítio em que te podes assentar e vais fazendo o teu caminho. Para isso é preciso não desmotivar e lembrar-nos constantemente o que nos fez apaixonar pela música.”

Rafaela Albuquerque - “(...) não categorizar logo de início. Acho que é uma coisa muito importante para dar espaço à voz para crescer, isto antes de dizer “és isto ou és aquilo”. (...) Tu tens todas as horas sozinha com o teu instrumento, eu aprendi imenso sozinha! A tentar coisas e a descobrir coisas. Por exemplo, esta sensação insaciável que eu tenho de querer conhecer mais e saber mais, eu não me contento com uma pessoa que me diz “é isto!”. Eu é que tenho de ver se me faz sentido”

Sílvia Sequeira - “Tenham prazer a cantar, que é das coisas mais bonitas que tu podes ter. Mesmo quando estás em palco, se demonstras prazer no que estás a fazer não há nada melhor. Se for daquelas pessoas que se preocupam muito com a técnica e não sei quê, bem isso é trabalho de casa. O que interessa mesmo no final é a música, a mensagem que queres passar.”

Tiago Matos - “Escolham além do professor, que é muito importante, mais duas ou três pessoas em que vocês confiam, pode ser o vosso melhor amigo, mas que seja cantor. (...) toda a gente vai opinar (...) mas cada pessoa tem de ter muito ciente o que diz o seu mentor. Por isso, deve ter sempre, para toda a vida um professor em quem realmente confia! Com 50 anos, 60 anos, 30 anos, há um momento na nossa vida em que “isto não está a funcionar!”. (...) devem ter sempre ter uma pessoa, uma pessoa que esteja a par da atualidade e que vos dê resposta ao “não estou a conseguir, não está a funcionar!”. E depois ter mais alguém, normalmente os pianistas são excelentes que ouvem imenso cantores e conseguem de alguma forma ajudar e se tornem também os vossos ouvidos. Isto porque nós temos outro problema, nós nunca vamos ouvir a nossa voz como as pessoas a ouvem (...) a minha voz soa de uma maneira, mas eu nunca vou saber como é que ela soa na verdade para vocês. Nós temos de viver com isso!”

Epílogo

À primeira vista, pode parecer pouco relevante dedicar uma investigação ou um livro à reflexão sobre conexões aparentemente óbvias, como a relação entre a “Voz” e o “Sujeito”. Todavia, no decorrer deste trabalho vim-me a aperceber que as coisas mais “óbvias” podem assumir formas bastante “obtusas”, dependendo de quem as observa. Sobretudo na realidade objetiva e concreta que atualmente percecionamos e, sem dar por isso, projetamos em tudo à nossa volta, inclusive na arte.

Como vimos, justifica-se que questões como a composição para vozes se tenha tornado num sistema, um padrão pré-definido. Desta forma, o pensamento de ordem é: o mais importante é que fique tudo bem organizado pelas “caixas” e que se mantenham fechadas, para que não haja espaço para muitas dúvidas. Acontece que, eventualmente, depois de encher as “caixas” com vozes que se enquadram no padrão, haverá de aparecer uma incapaz de o fazer. E algumas vozes que já estavam numa determinada “caixa” descobrem que evoluíram e que podem afinal pertencer a outra “caixa”. Neste momento, forçosamente, abrem-se as “caixas”, soltando-se mil e uma perguntas, abafadas pelo sistema e pelo simples medo de “ser diferente”.

Este medo ganha formas desproporcionais, precisamente por acreditarmos estar sozinhos, que só nós enfrentamos determinados problemas e desafios. No entanto, quando ouvimos das “vozes” dos que nos inspiram coisas como “ainda estou à procura de me encontrar enquanto cantor” ou “está tudo bem se ainda não souberem o que fazer com o vosso instrumento”, parece que tudo ganha mais sentido, esperança. No fundo, identificamo-nos com algo, revemo-nos naquela pessoa, e isso dá-nos o ímpeto para continuar.

Nada é mais poderoso do que a esperança e o sonho. A música é uma manifestação dessas forças poderosas que residem em todos nós. E, acreditem ou não, não há ninguém melhor para nos guiar nesta descoberta do que nós mesmos e aqueles que admiramos. Este livro é um convite para uma reflexão mais profunda, para continuarmos a explorar as complexidades da “Voz” e do “Sujeito”. Ao fazê-lo, podemos encontrar a “nossa verdade” na voz e abraçar a riqueza da diversidade e, acima de tudo, da incerteza. Assim, à imagem do livro, também a “caixa” se mantém em aberto para que outros nos acrescentem e, para que quem está desse lado, se inspire.

5. Resultados

Nesta secção são expostos e avaliados os resultados obtidos no âmbito da investigação. Assim sendo, destacam-se as entrevistas semiestruturadas e workshops desenvolvidos com alunos, cantores e especialistas na área do canto, que representam o âmago desta investigação. Posteriormente, o conteúdo destas intervenções é desenvolvido capítulo dedicado ao livro reflexivo “Uma Caixa em Aberto”.

5.1. Entrevistas semiestruturadas aos alunos, cantores e professores participantes

O objetivo central desta investigação é a exposição de testemunhos que contribuam para a expansão de novos pontos de reflexão, relativos à temática das classificações vocais. Neste contexto, foram convidados cantores e docentes do meio musical português, representantes de diferentes faixas etárias, estágios de desenvolvimento profissional e tipologias vocais. Os convidados para as entrevistas contam com: Alexandra Moura (AM), Ana Vieira Leite (AL), André Henriques (AH), Arthur Filemon (AF), Bárbara Barradas (BB), Carlos Cardoso (CC), Cátia Moreso (CM), Dora Rodrigues (DR), José Corvelo (JC), Patrícia Quinta (PQ), Paulo Ferreira (PF), Rafaela Albuquerque (RA), Sílvia Sequeira (SS) e Tiago Matos (TM). Além disso, a fim de integrar jovens ainda em formação, recolheram-se os testemunhos de Pedro Torres (PT) e Pedro Razori (PR). Estes dois jovens cantores destacam-se não só por apresentarem características diferenciadoras no que diz respeito à sua identidade vocal, mas também por cruzarem diferentes áreas do canto (lírico e teatro musical). Por outro lado, a inclusão do pianista, maestro e diretor artístico do Teatro Nacional de São Carlos, João Paulo Santos (JPS) enriquece esta investigação, uma vez que trabalha com diferentes tipos de vozes há muitos anos e possui uma vasta experiência e domínio na respetiva identificação vocal. Em suma, procurou-se que todos os testemunhos apresentassem uma perspetiva expansiva sobre a temática, com o intuito de oferecer um contributo encorajador para a nova geração de cantores.

Com o propósito de organizar da melhor forma os tópicos abordados, as entrevistas seguiram um guião orientador estruturado em quatro blocos. O primeiro bloco aborda questões relacionadas com as raízes musicais e construção da vocalidade, pelo que trata a fase inicial do percurso musical dos entrevistados. Por sua vez, o segundo bloco debruça-se sobre a identificação da vocalidade, isto é, a perceção dos entrevistados sobre essa expressão e de que forma a associam à tipologia vocal. Segue-se o terceiro bloco onde se discutem questões relacionados com o repertório e, conseqüentemente, o seu enquadramento na identidade e tipologia vocal. Por fim, o último bloco reflete sobre a relevância de todas as questões anteriores no meio profissional.

As entrevistas foram conduzidas em três etapas diferentes. Na primeira, denominada pré-intervenção, foram elaboradas as referidas entrevistas. Posteriormente à intervenção, seguiu-se a fase de pós-intervenção, na qual se procedeu à transcrição e correção das entrevistas. Em seguida, foram reunidos os pontos-chave das entrevistas e workshops que, após serem analisados, foram organizados pelas suas semelhanças e diferenças. Para concluir essa fase, de forma a tornar a leitura mais acessível, compilaram-se as ideias apresentadas distribuídas por diferentes temas, baseados nos dados recolhidos. As transcrições completas estão disponíveis no Anexo C.

5.1.1. Raízes musicais

No âmbito das raízes musicais, os entrevistados compartilharam vivências que apresentam pontos de convergência e divergência. Nas suas respostas, AL, CM, RA e SS referiram que tiveram o seu primeiro contacto com o estudo da voz no contexto coral académico e amador, destacando a envolvência e liberdade que os fazia sentir. No caso de AH, AF, BB, PQ, PF e PT, embora tenham também desenvolvido a sua primeira afinidade vocal por meio do coro, distinguem-se por partirem de contextos externos à formação escolar, motivados por referências de familiares, docentes e colegas, entre outros.

No que diz respeito ao desenvolvimento pessoal e, por sua vez, artístico e musical, AF e PR salientam a importância do meio envolvente. Por outro lado, AF, BB e CM sugeriram que as plataformas digitais, das quais destacaram o *Youtube* e programas televisivos, também poderiam servir de inspiração para alimentar o interesse pelo canto.

A aprendizagem de outro instrumento antes do canto foi descrita pela maioria dos entrevistados como um fator essencial. AM, BB, DR e PF mencionaram ter começado pelo piano, que na sua altura era o segundo instrumento obrigatório para os alunos de canto. Além disso, salientaram que, na sua altura, o estudo do canto iniciava-se bem mais tarde, após perfazerem os 18 anos, quando se considerava que a voz estava suficientemente desenvolvida para o efeito. Já nos casos de CC e SS, começaram com instrumentos de sopro e, por isso, relataram ter estabelecido um contacto direto com o meio filarmónico. Nestes dois últimos casos, frisaram ainda a mudança de instrumento que representa um desafio caracterizado pela adaptação a novas sensações.

5.1.2. Construção do percurso musical

No âmbito do desenvolvimento do percurso musical, as influências são provenientes tanto de fatores extrínsecos como intrínsecos, referentes ao “Eu-Sujeito” em formação e ao “Eu-Cantor” por formar. Neste sentido, os fatores extrínsecos podem, tal como assinalaram AL, AH, AF, CM, PF e PR manifestar-se

através de algo ou alguém que despertou a curiosidade e interesse pelo universo musical. No caso de AL, AH e PR enfatizam a estreita ligação entre a componente cênica e teatral que, em particular, para AL e AH expressa-se na dimensão erudita através da ópera. Por sua vez, AF e CM mencionam personalidades que, não estavam diretamente relacionadas com a música erudita ou até mesmo com o canto, mas que os fizeram ter vontade de explorar as suas vozes.

Numa outra perspectiva, a maioria dos entrevistados enfatiza a relevância de encontrar referências ao longo do percurso. Todavia, enquanto AL, BB, PR, PT, RA acreditam que essas referências vão mudando à medida que se constrói a própria identidade. AH, CC e PF destacam-nas como personalidades fixas que serviram sempre de modelo. Por sua vez, BB e CM reforçam que mais do que uma personalidade em específico, procuram características que as inspirem na construção da sua própria identidade original. Além disso, PQ realça que a sua irmã serviu de inspiração para que procurasse a sua própria voz, apesar de posteriormente se rever em cantores profissionais, com os quais estabeleceu contacto.

Ainda sob a perspectiva dos fatores extrínsecos que influenciaram os entrevistados a enveredar pela área do canto, todos eles referem maestros, professores de música, colegas e familiares entusiastas. Curiosamente, a grande maioria desenvolve, de uma forma mais aprofundada o seu gosto pelo canto através da música coral, tal como é o caso de AL, AH, AF, BB, PQ, PF, PT, RA e SS.

A importância do fator intrínseco é sublinhada por JPS, PF e PR ao descreverem a vontade pessoal espontânea como essencial para trabalhar com a voz. No caso do pedagogo JPS, evidenciou-se no seu trabalho como correpetidor, que assinala como algo para o qual sente ter sido destinado a fazer. Por outro lado, PR frisa a sua vontade permanente, desde tenra idade, em se expressar através da sua voz.

5.1.3. Identidade Vocal

Todos os entrevistados, relativamente à identidade vocal, são da opinião que nos encontramos em constate exploração e procura da nossa própria identidade. À semelhança do percurso que fazemos ao longo da nossa vida tal como menciona CM, para nos “conhecermos como gente” é necessário que a experiência que adquirimos com o tempo nos dê as respostas. AM, CC, DR, JC, PQ, PF, PT, RA e TM, reforçam a componente do tempo, associado ao amadurecimento físico que para a voz é tão importante. AH acentua esta ideia ao referir que a voz, por ser um instrumento interior, envolve diversos fatores, ao qual JPS complementa que essa envolvência se trata de um processo fascinante. Por sua vez, AL aponta que identidade é algo que define o cantor, JPS e PQ complementam a ideia ao afirmar que essa definição nunca deve ser um elemento limitador e impositor das nossas experiências artísticas.

Na perspectiva de AH, BB, CC, DR, JC, RA e SS, o timbre é um aspeto essencial para a construção de uma identidade singular, distinguindo cada voz como um instrumento único. Tal como menciona DR, esse timbre orgânico é que permitirá, posteriormente, definir e classificar a voz. É precisamente no âmbito das classificações vocais que as respostas dos entrevistados são mais divergentes. Na opinião de AM e RA classificar logo de início acaba por “não dar espaço para que a voz cresça”. Por outro lado, AL, CM, JPS, JC e SS são de acordo que as classificações podem ser benéficas sob uma perspectiva mais ampla, pelo que pode servir como um simples guia. Consequentemente, BB alerta para a limitação e desafio que estas classificações podem trazer para aqueles que não se enquadrem em nenhuma delas. Para completar esta questão, TM afirma que a classificação deve ser concebida da forma mais natural possível, de modo a que se forme um instrumento autêntico e fidedigno ao corpo que o emite.

Neste sentido, a relevância do autoconhecimento e concordância com a expressão natural da voz no nosso corpo é evidenciada por AM, AL, AF, BB, CM, DR, JPS, PQ, PT, RA. Todavia, respeitar e descobrir este equilíbrio entre a voz e o corpo é, segundo JPS, das maiores dificuldades que um cantor enfrenta. Para que isso aconteça, tal como corroboram AM, AL, BB, PQ, e RA, é crucial reconhecer e aceitar a nossa voz como ela é, sempre fiéis à nossa natureza. Assim, será possível identificarmo-nos com o nosso som, o nosso instrumento e o nosso corpo. Por sua vez, AF, BB, PF, PR e SS referem a sensibilidade e personalidade como fatores fundamentais para que o cantor forme uma identidade vocal que o defina de forma singular, independentemente do papel ou obra que estiver a interpretar.

Consequentemente, o perfil psicológico de um cantor, em particular, no enquadramento da tipologia vocal é enfatizado por AL, AH, AF, BB, PT, RA e TM. Partindo da premissa que a voz é um “instrumento interno” ligado à essência e servindo de “reflexo da alma”, AF e BB enfatizam o seu vínculo com parte psicológica, emocional e neurológica do indivíduo. Por sua vez, AL, PT e RA referem terem estado numa posição vulnerável, por razões distintas, no que diz respeito ao processo de procura da sua identidade vocal. Por conseguinte, AH e TM reforçam a importância da autoconfiança e autoconhecimento para que haja uma sensação de bem-estar, segurança e identificação para com a própria voz.

Por vezes, tal como referem AL, AH, AF, CC, CM, PQ, PR, PT e SS, esta dificuldade de identificação entre a voz e o sujeito tem origem na atribuição do repertório. Na perspectiva de AL, CC e PT, o processo de exploração de repertório é fundamental para que se estabeleça uma sensação de equilíbrio entre as exigências técnicas e as características intrínsecas a cada indivíduo. Quando essa sensação de equilíbrio se verifica, tal como descrevem CM e PQ na sua experiência pessoal, a voz expressa-se mais livremente, resultando na identificação plena com a vocalidade. AH, AF e SS refletem sobre o peso que o repertório teve no seu percurso, referindo compositores e personagens específicas que lhes permitiram alcançar este equilíbrio e trabalhar de uma forma cada vez mais orgânica.

Por outro lado, quando não se observa esta identificação, PR refere que o indivíduo perde credibilidade enquanto artista e profundidade do que transmite. Dessa forma, o cantor perde a capacidade de se conectar com o público e a música perde a sua essência, tornando-se vazia e desprovida de identidade. AH, AF, BB, CC, CM JC e JPS corroboram esta ideia enfatizando que é fundamental que o cantor esteja predisposto à transformação e, com a ajuda do seu mentor, preserve a integridade da sua vocalidade.

5.1.4. Relação entre o “Eu Sujeito” e o “Eu Cantor”

No que diz respeito à relação entre o 'Eu Sujeito' e o 'Eu Cantor', as opiniões dos entrevistados dividem-se entre os que acreditam que são dimensões distintas e os que acreditam que estão sempre interligadas. Segundo a perspectiva de AL e AH, a introdução de um personagem desempenha, precisamente, o papel de separar as dimensões, assegurando a preservação das essências tanto do Cantor como do Sujeito. Já AF, PF, PR e RA, defendem que esta separação pode funcionar como um mecanismo de defesa para evitar a absorção de elementos alheios ao domínio artístico. Contrariamente, AM, BB, CC, CM, DR, JPS, JC e TM afirmam que é imperativo que o “Eu Sujeito” e o “Eu Cantor” estejam sempre conectados. Assim sendo, será através da “história de cada um” e respetiva unificação com a vocalidade que o público se sentirá cativado e identificado com as vulnerabilidades ao instrumento. Curiosamente, AL AH, AF, PR e RA apresentam também argumentos a favor da ligação entre estas duas dimensões, direcionando-se principalmente para a incontornável questão de ser um instrumento que se forma através do próprio corpo representando por si só uma simbiose.

Sob esta perspectiva, importa compreender essa relação com base no equilíbrio, tal como mencionam AM, PQ, PR e SS. Deste modo, afirmam que apesar de por vezes constituir um processo demorado e complexo, é essencial compreender que lugar ocupa a nossa identidade, voz e pessoa. Não deve haver uma “luta interna” que condicione a nossa perspectiva artística e a sua transmissão ao público.

A forma como cada um se aproxima da sua identidade vocal vai depender de muitos fatores relacionados com a experiência pessoal e profissional do indivíduo. Os entrevistados PR e RA dizem apoiar-se na carga emocional dos papéis que interpretam quando sentem que se estão a distanciar da sua essência. Além disso, PQ e PR destacam a energia e a atitude como parâmetros fundamentais para estabelecer essa conexão identitária. Por outro lado, no caso de PT e SS, a estrutura técnica serve de base para que se sintam mais seguros de si e capazes de criar algo que vá ao encontro dos seus princípios artísticos. Nessas situações, como mencionado por AL, pode ser vantajoso consultar o professor e utilizar gravações para entender os desafios e superá-los de uma forma orgânica. Por fim, AH, AF, BB, CC e DR mencionam o profissionalismo como fator crucial para contornar as

possíveis exigências que se maximizam quando não nos sentimos conectados com o que estamos a trabalhar.

Efetivamente, a voz é o instrumento que apresenta uma ligação mais estreita com as emoções, refletindo o que sentimos e o que nos define enquanto indivíduos. Nesse contexto, AH, CC, DR, JPS e PF contemplam o espectro emocional da voz sob a ótica da fragilidade e volatilidade, atributos intrínsecos a esse instrumento, os quais também representam a sua maior força. Vários entrevistados servem-se de Maria Callas como exemplo, por ilustrar de maneira icónica a transparência e ousadia na expressão das vulnerabilidades associadas à sua identidade vocal. PQ e SS realçam a perseverança como qualidade essencial no cantor, para que seja capaz de enfrentar todas estas emoções amplificadas quando nos exprimimos através do canto.

No contexto profissional, todos os entrevistados concordam que ter uma identidade vocal sólida nunca foi tão importante como nos tempos atuais. Na perspetiva de AH, AF, BB, CM esta definição de uma identidade associada a uma classificação invariável é limitativa e impede o desenvolvimento de novos horizontes. AL e RA enfatizam a relevância de estarmos seguros e nos identificarmos com clareza para que existam oportunidades de trabalho. Por outro lado, PF reforça a ideia de que o meio sociocultural onde o cantor se insere tem muito peso na forma como assume a sua identidade e constrói o seu percurso. Também abordam a importância da imagem física que, por vezes, pode não corresponder ao que se idealizava para a voz e criar por si só um entrave.

Por sua vez, todos os entrevistados relatam momentos em que se encontraram numa posição vulnerável devido às particularidades da sua voz. AM, CM, DR, JC, PQ, PF, SS e TM referem papéis específicos que por não estarem na sua tessitura, não se enquadrarem no seu perfil físico e psicológico, entre outras razões, sentiram não ser adequados para aquele momento e, por isso, representarem um desafio. Nos casos de AL, AH, AF, BB, PT, e RA refletem sobre a posição de vulnerabilidade na identificação com um papel, muitas vezes associada a aceitar interpretar uma obra desconhecidas, meramente pela necessidade de empregabilidade ou o desejo descontrolado de se dedicar à criação artística.

Os entrevistados, no que diz respeito à relação entre o Sujeito e a Voz, descrevem diversas situações em que sentiram dificuldades e dúvidas relativamente à sua identidade. CC, JPS, PQ, e SS enumeram situações relacionadas com a classificação vocal, suscitando dúvidas não só a terceiros como a eles próprios. Em contrapartida, AL, AF e PR abordam questões mais relacionadas com o percurso, realçando uma espécie de “Síndrome do Impostor” que denuncia uma postura de desvalorização da sua identidade vocal. Um ponto interessante a notar é que essas incertezas surgem em várias fases da vida, variando conforme a trajetória e objetivos de cada indivíduo.

5.1.5. Classificação Vocal: mudanças e desafios

No âmbito das classificações vocais, os entrevistados mencionam aspetos como a evolução do seu repertório e a tipologia vocal correspondente, abordando todas as transformações e desafios que enfrentaram ao longo do tempo. AL, AF, CC, PQ, PR e RA declaram que a sua tipologia vocal tem permanecido relativamente constante, embora PR e RA enfatizem que sempre mantiveram uma abordagem flexível neste aspeto. Por outro lado, no caso de AH, BB, CC, CM, DR, PF e PT, o seu percurso em termos de classificação sofreu alterações. AH, BB, e CC descrevem ligeiras mudanças, fundamentalmente entre subcategorias vocais, já CM, DR e PT transitaram entre categorias ao longo do percurso. Particularmente, nos casos de BB e CC, a tipologia inicialmente atribuída é muito semelhante àquela com a qual se identificam atualmente. Já no caso de PF, a mudança de tipologia foi mais acentuada, obrigando-o a fazer uma paragem e reconstruir uma nova identidade.

Ao longo do processo é natural que se levantem dúvidas sobre a vocalidade e o rumo, em termos de tipologia. AL, AF e RA compartilham da experiência de nunca terem suscitado grandes dúvidas na sua classificação vocal. Em contrapartida, AH, BB, PQ, PF e PT levantaram algumas dúvidas por apresentarem características que não se encaixavam totalmente nos padrões estabelecidos. Já SS refere ter adotado uma postura “camaleónica” que variava entre a sua natureza e as vozes que, na altura, precisavam de ser feitas e não havia quem se enquadrasse no perfil. Neste contexto, BB, CM, JPS e PF enfatizam critérios significativos para a compreensão da verdadeira finalidade da classificação e identificação vocal, salientando principalmente o seu papel enquanto ferramenta e guia orientador.

Os entrevistados reforçam ainda a relevância de uma atribuição de repertório coerente, isto é, que vá ao encontro do perfil e identidade do cantor. AL, AH, CC, CM, SS e TM ressaltam a importância da versatilidade e da capacidade de se adaptar como atributos cruciais na abordagem do repertório, considerando-os como elementos permanentes de um processo constante. Neste sentido, AM, AF, BB, PF, PT e RA referem alguns exemplos de situações em que sentiram que o repertório não se enquadrava na sua identidade vocal e de que forma influenciou a sua perceção e realização artística.

5.1.6. Lacunas identificadas

Os entrevistados destacam uma série de lacunas no que diz respeito ao ensino do Canto em Portugal de um modo geral, com ênfase na temática das classificações vocais. Salientam-se as respostas de AL e DR que se referem à educação portuguesa como restrita e pouco flexível, acabando por se refletir diretamente na “necessidade de catalogar” precoce e nem sempre bem fundamentada. Assim, não é dado o devido espaço para a exploração e experimentação vocal, fatores fundamentais para a sua identificação. Também JC reforça esta ideia afirmando que se procura classificar

demasiado cedo, quando as vozes ainda são muito jovens e se encontram em construção.

De uma perspetiva geral, os entrevistados CC, JC, PF e TM referem que o facto de vivermos numa realidade em que tudo acontece cada vez mais depressa, não dá realmente espaço para avaliar as situações. No que diz respeito à voz, essa situação evidencia-se ainda mais devido à natureza mutável do instrumento, uma vez que acompanha o desenvolvimento do corpo, requer tempo e maturação. Deste modo, tal como relataram estes entrevistados, tentar antecipar o processo e trabalhar a voz de forma inadequada pode ter consequências prejudiciais para a própria voz. Destacam-se ainda as lacunas que AF e BB evidenciam e que se relacionam com a falta de oportunidades de emprego e restrições nos géneros musicais, o que limita ainda mais a exploração da expressão vocal. Além disso, PF acrescenta que há pouco apoio por parte das estruturas culturais, que não proporcionam as condições necessárias para que os artistas se desenvolvam no seu próprio país.

5.1.7. O Perfil do Cantor

Ao longo das entrevistas são expostas diversas características que os entrevistados consideram fundamentais para a construção do perfil de um cantor. As primeiras qualidades salientadas por CC, DR, JC, PQ, PF, PT e TM, são a paciência e resiliência, na medida em que concordam que é crucial manter uma postura positiva e perseverante ao longo do processo. Além disso, reforçam a ideia de que o ser fiel à paixão pela música representa uma peça fundamental nesse processo. Contudo, para que haja concretização nesta área performativa, é crucial que o cantor seja capaz de arriscar e enfrentar constantemente novos desafios, conforme enfatizado por AF, BB, CM, PF, RA e SS. Para complementar AL, AH, CC, DR, JPS, PQ, PF e PR reforçam que os limites individuais devem de ser respeitados, com base na essência e saúde vocal de cada um. Deste modo, será possível alcançar o expoente máximo e transmitir ao público as sensações mais autênticas.

Por outro lado, AM, AL, AH, BB, DR, PR e PT destacam a consciência corporal e técnica como características basilares para o perfil de um cantor. Essa consciência deve ser desenvolvida desde cedo, para que se enraíze e estabeleça a disciplina necessária para formar um instrumento com identidade própria. A consciência cénica é referida por AH e CM refere-a também a como um fator relevante para a expressão natural da voz. JPS reforça os conceitos anteriores, afirmando que as situações devem ocorrer no momento apropriado, exigindo tempo e amadurecimento. Não obstante, AM, AH e PQ colocam a inteligência e capacidade de decisão entre os atributos chave para um cantor. Por se tratar de um ambiente altamente competitivo e exigente, é essencial a habilidade de filtrar as informações recebidas e utilizá-las em benefício próprio. Aliada à inteligência, conforme apontado por BB, CC, DR, PR e SS, é relevante que o cantor demonstre sensibilidade

em relação ao ambiente que o rodeia, tornando-se assim mais predisposto a tomar decisões da melhor forma.

Os entrevistados AL, CC e DR salientam a importância de dar prioridade à expressão natural da voz, em vez da preocupação excessiva com os sistemas de classificação, complementando essa abordagem com uma base técnica sólida. Para fundamentar esses conceitos, citam exemplos relevantes, como o tenor Luciano Pavarotti, a pianista Enza Ferrari e a soprano Maria Callas, que se regiam por esses princípios. Neste sentido, importa, acima de tudo, que se defina um perfil único que dispense a imitação. Os entrevistados AL, BB, CC, CM e JPS frisam a diferença entre criar um perfil próprio baseando-se numa referência ou optar apenas por recorrer à imitação. A imitação implica que se procure emitir um som que não é nosso, o que contraria os princípios da criação de uma identidade vocal própria e conduz, por vezes, a uma categorização incoerente. Por outro lado, utilizar uma referência pode ser benéfico, uma vez que pode enriquecer o nosso conhecimento e criar uma sensação de conexão e identificação com outros cantores. Assim sendo, na perspetiva de AF, DR, PQ e PT absorver o que o meio nos oferece, juntamente com a valorização das nossas qualidades intrínsecas, irá permitir que nos diferenciemos enquanto artistas.

5.1.8. A Trilogia: Aluno, Professor e Artista

De acordo com a maioria dos entrevistados, a importância da relação com o professor é inegável, assim como o papel significativo que desempenha ao conduzir o aluno nas suas transformações enquanto artista. Neste sentido, BB, CC e PF enfatizam que ser bom artista não implica necessariamente que seja bom professor, uma vez que são dimensões distintas, embora se possam complementar. Deste modo, AF, BB, CC, CM, DR, PQ, PF, PT, RA e SS expandem essa ideia ao mencionar atributos que consideram essenciais para que um professor cumpra eficazmente o seu papel. AF e RA baseiam-se na sua experiência pessoal para destacar a importância que os seus professores tiveram na aquisição de novas experiências dentro e fora da sala de aula. Além disso, afirmam ainda que se sentiram mais identificados com os professores que não lhes impunham a sua perspetiva. Em contrapartida, CC, PQ e SS relatam ter testemunhado ou vivenciado situações em que os professores tentaram moldar as vozes dos alunos com base nas suas próprias experiências, negligenciando a sua individualidade. Assim sendo, em casos extremos, observaram-se complicações relacionadas com a saúde vocal devido ao esforço resultante da utilização antinatural e indevida do instrumento.

Para que haja um desenvolvimento saudável e positivo da voz é, acima de tudo, crucial a ligação que se estabelece entre o professor e o aluno. Sob esta perspetiva, AM, AH, BB, DR, JPS e TM simplificam esta relação afirmando que se alimenta da confiança e partilha entre ambas as partes. Por isso, tal como menciona CC e JC, o professor deve ter a paciência e flexibilidade de se colocar no lugar do aluno e

compreender as suas dificuldades e anseios sem julgamentos. Para acrescentar, PQ refere um aspeto relevante que é a utilização de reforço positivo e motivação para com todos os alunos que demonstrem interesse.

5.1.9. Integração no meio profissional

À medida que o cantor se integra no meio profissional, conforme relatado por AM, AL, BB, DR, PQ, e PR, reflete-se a necessidade de manter o espírito de empenho, colaboração e respeito para com aqueles que o recebem, sendo esta a chave para receber esses princípios em retorno. Além disso, AH, CC, PF, RA e TM ressaltam a relevância de permanecer conectado com um círculo de indivíduos em quem confiamos, incluindo professores, colegas e aqueles familiarizados com a nossa voz, para que possamos recorrer a eles e obter orientação durante períodos de incerteza. Para complementar, AM, BB e CC manifestam as vantagens de participar em Masterclasses, visto que possibilita a absorção de linguagens e perspetivas diferentes que podem, inclusive, abrir novas oportunidades, como foi o caso de alguns dos entrevistados.

No que diz respeito ao repertório, AM, PT, RA e TM realçam a relevância de ser flexível, isto é, oferecer uma ampla variedade de opções sem restringir a experimentação. Todavia, conforme alertado por BB e DR, deve ser sempre salvaguardada a saúde vocal do indivíduo, visto que, tal como mencionado anteriormente, abordar um repertório desadequado pode ser prejudicial. Portanto, como reforça CC é importante saber experimentar e explorar o repertório, mas sempre com uma direção definida. Já JC, PF e SS realçam ainda que é fundamental saber dar tempo à voz para maturar, conhecer determinado papel ou até mesmo se adaptar a uma determinada linguagem. Tendo em vista que se ouvirmos o nosso corpo, teremos sempre a melhor resposta possível. Para concluir, JPS destaca que, com base na sua experiência pessoal, estabelecer um repertório personalizado e identitário representa um dos principais desafios para o cantor e quem trabalha com ele. Isso ocorre porque esse processo envolve considerar diversos critérios, como a personalidade, o estágio da carreira, o ambiente em que se insere, entre outros aspetos.

Os entrevistados foram indagados sobre as novas tendências na interpretação de papéis. Referem cantores capazes de cantar numa tessitura escrita naturalmente para vozes do sexo oposto, bem como cantores híbridos capazes de abranger um leque alargado de repertório. Surgiram duas abordagens distintas. A primeira, defendida por AH, CM, PT e TM, é mais neutra e flexível, fundamentando-se na necessidade de adaptação ao meio que nos rodeia. Em contraste, DR, JPS e PF adotam uma visão mais tradicionalista, acreditando que pode haver espaço para essa flexibilidade, contudo, em contextos específicos.

São expostos dois aspetos relevantes para a inserção no contexto profissional, isto é, a consciência da forma de se posicionar no mercado e o “saber dizer não”. Os

entrevistados AH, AF e PQ confessaram que já tiveram de aceitar determinados papéis, atendendo ao facto de o contexto nacional não ter possibilitado muitas ofertas. Esta situação obrigou a que fossem muito abrangentes e, por vezes, levou-os a ultrapassar os próprios limites. Neste sentido, sabendo que pode envolver pequenos sacrifícios JPS e JC enfatizam a importância de avaliar os benefícios e desvantagens, considerando que nunca deve implicar abandonar a identidade vocal que caracteriza cada um. Assim sendo, a capacidade de “saber dizer não” também pode ser uma qualidade e traduzir inteligência, tal como destacam BB, CC, DR, JC e TM. Além disso, constata-se que fatores como o medo de ser facilmente substituível, a falta de oportunidades de emprego e a ambição de interpretar determinado papel, podem pressionar o indivíduo. Por outro lado, BB acrescenta que o aspeto mais relevante reside em infundir significado e profundidade às nossas ações, valorizando a qualidade em vez da quantidade.

5.1.10. Considerações finais dos resultados

Entre os entrevistados, a importância de discutir questões que priorizem a identidade individual em detrimento dos sistemas tradicionais de classificação vocal é unânime. Desta forma, a criação de uma identidade vocal, distinta e singular, é condicionada pelo primeiro contacto com a música e pela construção do percurso musical. Por sua vez, são expostos os aspetos que marcam e definem cada identidade vocal. São discutidos os aspetos mais objetivos como o timbre, a cor, a tessitura o registo e os mais subjetivos como a personalidade e o autoconhecimento, entre outros. Ainda relativo ao tópico da identidade, refletem sobre a relevância do repertório na criação de uma personalidade e conforto com a sua própria vocalidade.

No que diz respeito à relação que o “Eu Sujeito” estabelece com o “Eu Cantor”, surgem opiniões divergentes, já que muitos consideram essas dimensões como completamente desvinculadas. Em contrapartida, alguns sustentam a visão de que, sem uma unificação dessas dimensões, não se pode forjar uma identidade coesa, enquanto outros argumentam a favor da coexistência de ambas as perspetivas. Sob um ponto de vista mais pessoal, os entrevistados expressam a forma como compreendem a relação ideal de equilíbrio entre as duas dimensões. Além disso, revelam algumas das estratégias que utilizam quando sentem que não estão a ser capazes de encontrar este equilíbrio e transmitir a sua verdadeira identidade.

Após a discussão destas questões, geralmente negligenciadas no paradigma tradicional da temática de classificações vocais, os entrevistados seguem uma direção totalmente distinta. Apesar de abordarem os princípios estruturais da classificação vocal, vão mais além ao partilhar as suas experiências pessoais e destacam as mudanças e desafios que este sistema pode trazer. Neste sentido, manifestam lacunas do sistema, especialmente no que concerne a educação vocal e a abordagem industrializada da voz no meio profissional.

Para terminar, são evidenciadas uma série de características essenciais para formar um bom perfil enquanto cantor, entre elas estão: a resiliência, a paciência, a ponderação e a dedicação. Também é referida a ligação que se estabelece entre o aluno e o professor, ao cruzarem-se posteriormente, como artistas. Deste modo, os entrevistados reforçam a importância da orientação constante, mas também do respeito mútuo enquanto artistas. Em contrapartida, consideram a integração no meio profissional como um aspeto a ter em consideração devido ao peso que a identidade vocal tem para que seja possível que o cantor se enquadre no atual sistema. Além disso, destacam a importância de cultivar habilidades como ponderação e flexibilidade, a fim de facilitar uma integração mais eficaz.

Tabela 15 - Testemunhos das Entrevistas dos Alunos, Professores e Artistas

A Relação entre a Voz e o Sujeito
Raízes Musicais – Primeiro contacto com a Voz através do Coro
AL: “desde cedo que eu comecei a cantar, nós sempre tivemos coro e eu sempre gostei muito porque era uma disciplina muito livre.”
Raízes Musicais – Outro instrumento antes da Voz
CC: “comecei a estudar música na escola da Banda Filarmónica de Tarouquela, nas classes de trombone e eufónio (...) o estudo do canto (...) tem que ser levado de uma forma diferente (...) vai depender também do amadurecimento físico.”
Construção do Percurso Musical – Referências
BB: “a Renée Fleming era a minha cantora de referência aos 20 anos, depois passei para a Netrebko, Mirela Freni, Pavarotti. (...) passei por vários cantores, neste momento não há assim nenhuma referência (...) Mas há várias qualidades de vários cantores que eu gostaria de reunir num!”
PQ: “A minha irmã do meio, mais velha do que eu 7 anos, era ela que fazia muitos dos solos desse tal Coral Juvenil. E eu pequenita queria ser como a minha irmã! (...) Depois quando comecei a estudar canto aí já surgiram outras referências. E algumas que depois até tive contacto mais íntimo e direto.”
Construção do Percurso Musical – O início do estudo da Voz
SS: “Na altura, a professora Magna foi falar com o meu pai (...) foi assim que o canto apareceu na minha vida não foi nada planeado.”
PT: “esse impulso adveio de um colega Miguel também tenor (...) ele começou a cantar e eu lembro-me de olhar para ele estupefacto e ficar a pensar “Ok, é isto que eu também quero conseguir fazer!”
RA: “o caminho é teu e és tu que percorres. (...) Tu tens todas as horas sozinha com o teu instrumento, eu aprendi imenso sozinha! A tentar coisas e a descobrir coisas. (...) Eu é que tenho de ver se me faz sentido”
Identidade Vocal – O que caracteriza e diferencia uma Voz
JPS: “cada pessoa tem a sua “identidade vocal” e acho que é precisamente isso que é a dificuldade de um cantor, respeitar e descobrir qual é a sua.”
AH: “ouvindo apenas um disco e sendo incapaz de ver, consigas reconhecer que é aquela pessoa seja a nível tímbrico, seja na expressão do texto.”
Identidade Vocal – Conhecer para se reconhecer
AM: “conhecimento do corpo, da voz. (...) o próprio crescimento influenciará essa “identidade”. (...) principalmente de maturidade, começando a sentir o corpo e a voz a fluir.”
AF: “implica que a própria pessoa tenha esse autoconhecimento, se conheça e compreenda todos esses aspetos em si mesmo.”
CM: “acho que o importante sempre é nós sermos fiéis a nós próprios e não há, a meu ver, ninguém que saiba melhor do que nós próprios.”

Identidade Vocal – Componente Psicológica
BB: “Procurar ajuda emocional, psicológica, porque a voz é mesmo o reflexo da alma (...) A saúde mental é importantíssima no conhecimento e descoberta da voz!”
TM: “sentirem bem e identificarem-se com aquilo que estão a cantar.”
Identidade Vocal – Repertório enquadrado
JPS: “Há papéis que não há muita escolha, obriga-nos a ser uma coisa, mas há papéis que antes pelo contrário nos dão uma liberdade muito grande de nos transformarmos.”
Relação entre o “Eu Sujeito” e o “Eu Cantor” – Divisível ou Indivisível?
AH: “nem sempre estão os dois interligados. Acho que há sempre uma base (...) que vê de fora o que o “Eu-Cantor/Artista” está a fazer. Mas às vezes em determinadas alturas, tu sentes que são duas coisas separadas!”
JC: “não deixam de ser um único. Essa conexão acho que está sempre presente, principalmente a cantar. (...) São as nossas experiências de vida! (...) Todas as nossas emoções acabam por transparecer na voz”
Relação entre o “Eu Sujeito” e o “Eu Cantor” – Equilíbrio
AM: “Em momento algum deixamos de ser nós, a nossa identidade, a nossa voz e a nossa pessoa. Vamos é tentar encontrar algumas características que se adaptem a nós para sermos capazes de equilibrar.”
Relação entre o “Eu Sujeito” e o “Eu Cantor” – Aproximação da Identidade
PR: “ter sensibilidade de ouvir a si e aos outros, no sentido de ouvir a nossa voz, mas também o nosso corpo. (...) Uma coisa vai ao encontro da outra, o processo é de cada um, as pessoas evoluem a ritmos diferentes. (...) confiar no processo!”
Classificação Vocal – Princípios Estruturais
DR: “As denominações vieram muito mais tarde (...) com o tempo e o Romantismo, acentuou-se cada vez mais a necessidade de classificar. (...) as orquestras foram crescendo, (...) era preciso vozes que se conseguissem sobrepor”
SS: “ter as notas não define a tua voz! A tua voz é definida pela cor e pelo sítio onde ela brilha mais!”
Classificação Vocal – Mudanças e Desafios
CM: “Eu acho que és sempre tu que decides e te encaminhas! (...) sou apologista de dar desafios (...) Porque isso incentiva (...) Acho que nós somos a peça fundamental do jogo!”
AH: “isto acaba por limitar muito aquilo que depois pode ser o teu espetro (...) essa mudança ou alargar de horizontes, no caso de alguém que se sinta bem em duas vocalidades diferentes também faz parte desse processo (...) desde as mudanças mais brutas às mais subtis, deve ser encarado como algo que define toda aquela identidade vocal”

Lacunas identificadas – Educação
DR: “os alunos que chegam à universidade (...) vêm todos já com tudo muito definido. E muitas vezes errado! Exatamente, porque há muita gente que sente esta necessidade de catalogar (...) de repente têm de voltar para trás porque precisam de mudar tudo!”
PF: “acabar de fazer o Mestrado e depois? Vai ser cantora de ópera? Vai fazer o quê? Por muita orientação que exista, uma pessoa que vai para canto operático tem que ter um sítio para o fazer.”
Lacunas identificadas– Industrialização da Voz
CC: “vivemos num mundo em que tudo vai muito depressa e tudo acontece igualmente depressa (...) os cantores jovens com vozes já grandes e com repertório mais exigente, que ao fazê-lo constantemente saltam etapas de amadurecimento vocal e da voz. (...) isto vai fazer com que não se consigam manter no mercado de trabalho por muito tempo!”
PF: “Tal como grande parte dos nossos colegas, que fazem papéis que não são propriamente para eles (...) porque precisam de ter trabalho e aparecer, para não serem esquecidos. (...) o instinto é esse, sobrevivência, não digo em termos financeiros, mas sim artísticos.”
O Perfil do Cantor
CC: “requer um estudo muito aprofundado, muita paciência, muito trabalho, (...) é importante (...) não desistirem da voz, porque ela também não os abandona! (...) é necessário perceber que as coisas vêm com trabalho e dedicação.”
PF: “Toda a gente tem de perceber que este trabalho deve ser de grande humildade e representar uma dádiva. Não é nada mais do que gostar de cantar, ser reconhecida e lhe darem trabalho por isso. (...) Seremos muito honestos com a nossa visão de futuro!”
A Trilogia: Aluno, Professor e Artista
CC: “ser artista e ser professor são coisas completamente diferentes! Um professor pega em ti e percebe aquilo que tu és, aquilo que tu tens e podes desenvolver, ajuda-te a fazer esse desenvolvimento de acordo contigo. Um artista é alguém que sabe de canto, fez carreira e te transmite a experiência própria, querendo que apliques tecnicamente o que ele utilizou para si.”
Integração no Meio Profissional – Peso da Identificação Vocal
AL: “Sim, sem dúvida! (...) Eu acho que isto é muito importante, termos uma vocalidade definida ou que nos identifica quando nos ouvem. (...) o corpo também influencia muito a maneira como te escolhem para um papel, infelizmente. (...) às vezes é uma luta muito complicada, porque há pessoas em que o corpo não corresponde à voz.”
Integração no Meio Profissional – Ponderação e Flexibilidade
BB: “quando te põe um papel com o qual não estás à vontade tens duas hipóteses: dizer que não; ou se aceitas (...) Fazeres o melhor que podes com este papel pequeno, mostrares a tua essência no papel”
CM: “acho isso incrível! Ter tal flexibilidade e tal liberdade técnica faz-te ser capaz de tomar essas decisões.”

6. Considerações Finais

O presente Relatório de Estágio encontra-se dividido em duas partes que se complementam. A primeira parte é referente à Prática de Ensino Supervisionada e a segunda parte diz respeito ao Projeto de Investigação.

Na Prática de Ensino Supervisionada pude acompanhar e lecionar aulas de Canto e de Música de Conjunto, mais propriamente Estúdio de Ópera. O Projeto de Investigação desenvolveu-se particularmente nos Workshops – “Vozes no Feminino” e “Sou Barítono, e então” - dinamizados para toda a comunidade educativa, mais especificamente para a Classe de Canto. Todavia, como se pode verificar pela descrição realizada ao longo do Relatório, tanto as aulas de Canto como de Estúdio de ópera, que lecionei, passaram, também, por um processo de transformação, inerente à Investigação que estava a desenvolver.

Ao longo do meu estágio, pude observar que a classificação vocal é cada vez mais precoce no percurso dos estudantes de canto. Contudo, é notório que essa introdução muitas vezes carece de critérios sólidos e fundamentados. Esta atitude precipitada nas classificações vocais apresenta implicações substanciais, podendo influenciar a continuação ou desistência dos estudantes de canto nos cursos de música, bem como afetar a sua motivação intrínseca. É de salientar que essas incertezas podem comprometer a forma como o estudante perceciona e se identifica com a própria voz, fator de extrema relevância para o seu desenvolvimento musical e autoconfiança.

Este problema também se estende ao ensino superior, criando uma espécie de “bola de neve” de questões por resolver e compreender. A ânsia de antecipar as classificações vocais tende a desencorajar o desenvolvimento de talentos e a prejudicar o progresso dos estudantes, criando obstáculos significativos que requerem uma abordagem diligente à transformação. Nesse sentido, torna-se imperativo visitar e estabelecer, de forma mais consistente e fundamentada, os critérios de classificação vocal. Este esforço visa proporcionar uma base sólida para que os estudantes de canto possam prosseguir os seus estudos com confiança, mantendo uma motivação sustentada ao longo do seu percurso académico e profissional.

No Projeto de Investigação, são apresentadas duas questões estruturais:

- Como é que características individuais, além das estritamente vocais, podem contribuir para os critérios de classificação vocal de um aluno?
- Que metodologias podem ser utilizadas para classificar vocalmente indivíduos que evidenciam um conflito entre a sua identidade vocal e a classificação tradicional à qual foram atribuídos?

Relativamente à primeira questão, tal como se veio a confirmar na revisão bibliográfica, as características que definem e classificam uma voz são muito

subjetivas. Além de dependerem dos sistemas de classificação, da cultura e do meio onde se inserem, estão também diretamente relacionadas com a perspectiva da pessoa que classifica, mediante as suas próprias vivências. Assim, não se espera algo linear, visto que a perspectiva daquele que ouve a voz e a encaminha por determinada tipologia é também muito relativa. As entrevistas e workshops dinamizados vieram confirmar precisamente a natureza mutável e identitária da temática.

Neste contexto, a resposta à segunda pergunta está na utilização da vivência e observação como método, conforme sugerido no livro “Uma Caixa em Aberto”. Incentiva a manter relações próximas com os profissionais que vivem estas questões em primeira mão e podem oferecer testemunhos valiosos sobre os princípios que os aspirantes devem adotar.

Houve algumas limitações no estudo, como já foram referidas, nomeadamente: a dificuldade em estabelecer o contacto e comunicar com cantores internacionais; os atrasos no envio de respostas por parte de intervenientes relevantes no âmbito nacional; a falta de financiamento para dinamizar workshops mais diversificados.

Futuramente, seria pertinente expandir este tipo de iniciativas que aproximam o artista, o aluno e o professor. Acredito que projetos como este, que “abram espaço” para que se discuta aquilo que realmente acontece, “o depois”, influenciem positivamente os alunos e futuros profissionais. Deste modo, terão a oportunidade de antecipar e compreender questões que, ao serem absorvidas mais cedo, lhes permitam saber como agir e dar resposta aos desafios naturais, sem que olhem para eles com medo, frustração ou sentido de incapacidade. Não se criam bloqueios mentais nem físicos, e assim, são capazes de prosseguir.

Assim sendo, com a escrita deste livro espero confortar as “almas perdidas” que sintam a necessidade de ouvir alguém que já tenha passado por aquela situação, o que não é muito fácil sendo cantor, principalmente no universo do canto lírico. Ao transformar as referências em algo mais próximo, no “ombro amigo” guardado nas páginas de um livro, será também, mas fácil de ser paciente e compreender que o tempo pode ser o “melhor remédio”.

Em tom de conclusão, este Relatório traduz aquilo em que acredito, uma missão que senti necessidade de cumprir: oferecer aos outros, através de um livro, aquilo que eu gostaria de ter ouvido, lido ou sentido. Acima de tudo, é essencial que a música e a arte promovam a partilha, a entreaajuda, a liberdade de expressão e a demonstração autêntica do que somos e acreditamos. Este tipo de trabalho, inserido num mestrado destinado a preparar professores para a prática artística, não deve ser encarado como apenas mais um documento arquivado entre muitos outros. Se queremos ensinar hoje para o mundo de amanhã, teremos de estar atentos àquilo que nos rodeia e, mais do que isso, à essência e identidade do aluno que está diante de nós. Por isso, acredito que este tema seja tão universal, não se resuma à classificação de uma voz, mas à construção de um “Eu” mais consciente. À libertação

do aluno rumo ao adulto que explora, que se conhece e reconhece em si mesmo, marcado pela diferença e definido pela sua própria identidade

7. Bibliografia

- Academia de Música de Vilar do Paraíso*. (s.d.). Acedido desde 30 de maio a 10 de junho de 2023, <https://www.amvp.pt/>
- Aidos, J. R. M. da S. (2017). *História e Desenvolvimento da Laringoscopia Revisão Bibliográfica* [Dissertação de Mestrado Integrado em Medicina, Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa]. <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/31887/1/JoaoRMAidos.pdf>
- Allen, J. (2012). *An Analysis and Discussion of Zwischenfach Voices* [Dissertação de Doutoramento em Musical Arts, Arizona State University]. <https://core.ac.uk/download/pdf/79564063.pdf>
- Almeida, V. F. M. B. F. (2012). *Relação entre características objetivas da voz cantada e seus atributos artísticos e estéticos* [Dissertação de Mestrado Integrado em Engenharia Electrotécnica e de Computadores]. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.
- Alves, M. J. da S. (2014). *Ensino Básico de Canto - Problemas de repertório e propostas para a sua criação* [Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Canto, Universidade de Aveiro]. <http://hdl.handle.net/10773/14761>
- Barthes, R. (2015). *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*. Le Seuil.
- Behlau, M., & Pontes, P. (1995). Emissão dos sons da fala. In *Avaliação e tratamento das disfonias* (pp. 84–104). Lovise.
- Blivet, J.-P. (1999). *Les Voies du chant: Traité de technique vocale*. Fayard.
- Boldrey, R. (1994). *Guide to Operatic Roles and Arias*. Caldwell Pub Company.
- Boone, D., McFarlane, S., Berg, S. Von, & Zraick, R. (2019). *Voice and Voice Therapy* (10th ed.). Pearson.
- Camozzato, N. M. (2020). Vozes Dissonantes, Gênero e Heterotopias. *Revista Porto Das Letras*, 6(1), 250–275. <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/8111/16662>
- Castaño, Y. P. M. (2012). *Canto lírico. Complexidade da classificação vocal: um estudo de caso* [Dissertação de Mestre em Música, Universidade de Aveiro]. <http://hdl.handle.net/10773/10986>
- Caswell, A. B. (1967). Remarques Curieuses sur l'Art de Bien Chanter. *Journal of the American Musicological Society*, 20(1), 116–120. <https://doi.org/10.2307/830457>
- Cavarero, A. (2003). *A più voci: filosofia dell'espressione vocale* (Vol. 343). Feltrinelli Editore.
- Cláudio, S. L. D. e. (2012). *Modelo Tridimensional para atribuição de subclasses vocais a sopranos* [Dissertação de Mestrado em Música, Canto, Universidade de Aveiro]. <http://hdl.handle.net/10773/9658>
- Cleveland, T. F. (1977). Acoustic properties of voice timbre types and their influence on voice classification. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 61(6), 1622–1629. <https://doi.org/10.1121/1.381438>
- Colton, R. H., Casper, J. K., & Leonard, R. (2009). *Compreendendo os Problemas da Voz: uma Perspectiva Fisiológica no Diagnóstico e Tratamento das Disfonias* (3rd ed.). Thieme Revinter.
- Costa, H. O. (1998). *Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. Lovise.

- Cotton, S. (2007). Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization [Dissertação de Doutorado Musical Arts, University of North Carolina at Greensboro]. In 2007. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/umi-uncg-1296.pdf>
- Derrida, J. (1993). *A Voz e o Fenómeno* (J. Zahar, Ed.). Presses Universitaires de France de Paris.
- Duey, P. A. (1951). *Bel Canto in Its Golden Age: A Study of Its Teaching Concepts*. King's Crown Press.
- Festeu, A. (2018). Voice classification: terminology and practicality. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts*, 11(60), 41–52. https://webbut.unitbv.ro/index.php/Series_VIII/article/view/2658
- Figueiredo, M. do C., & Amendoeira, J. (2018). O estudo de caso como método de investigação em Enfermagem. *Revista Da UIIPS - Unidade de Investigação Do Instituto Politécnico de Santarém*, VI(2), 102–107. <https://repositorio.ipsantarem.pt/bitstream/10400.15/2590/1/O%20ESTUDO%20DE%20CASO%20COMO%20M%C3%89TODO%20DE%20INVESTIGA%C3%87%C3%83O%20EM%20ENFERMAGEM.pdf>
- Garcia, M. (1847). *Traité complet de l'art du chant en deux parties*. Chez L'Auteur. <https://belcantobootcamp.com/wp-content/uploads/2020/07/Complete-Garcia-in-French.pdf>
- Garcia, M. (1854). *Observations on the Human Voice*. Royal Society of London. <http://dx.doi.org/10.1098/rspl.1854.0094>
- Grangeiro, M. R. (1999). *Classificação Vocal: aspectos anatômicos e fisiológicos* [Monografia para obtenção do título de Especialista em Voz para fonoaudiólogos, CEFAC – Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica]. https://musicaeadoracao.com.br/recursos/arquivos/tecnicos/tecnica/classificacao_vocal.pdf
- Hiller, J. A. (1780). *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig: Johann Friedrich Junius. [https://imslp.org/wiki/Anweisung_zum_musikalisch-zierlichen_Gesange_\(Hiller%2C_Johann_Adam\)](https://imslp.org/wiki/Anweisung_zum_musikalisch-zierlichen_Gesange_(Hiller%2C_Johann_Adam))
- Hines, J. (1982). *Great singers on great singing*. Limelight Editions.
- Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2016). *Handbuch der Oper*. Bärenreiter Verlag.
- Legge, A. (2022). *The Art of Auditioning: A Handbook for Singers, Accompanists and Coaches*. Edition Peters.
- Louzada, P. (n.d.). *As Bases da Educação Vocal*. Olm.
- Marek, D. H. (2006). *Singing: The First Art*. Scarecrow Press.
- Mendonça, A. W. (2014). *Metodologia para Estudo de Caso*. UnisulVirtual Palhoça. <https://repositorio.animaeducacao.com.br/bitstream/ANIMA/21932/1/fulltext.pdf>
- Miller, R. (1977). *English, French, German and Italian Techniques of Singing: A Study in National Tonal Preferences and How They Relate to Functional Efficiency*. Scarecrow Press.
- Miller, R. (1986). *The Structure of Singing, System and Art in Vocal Technique*. Schirmer Books.
- Miller, R. (1997). *National Schools of Singing: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited* (2nd ed.). Scarecrow Press.
- Miller, R. (2000). *Training Soprano Voices* (1st ed.). Oxford University Press.

- Neumann, D. (2018). Ensaio sobre a voz. *Linguagem Em (Dis)Curso*, 18(1), 235–252. <https://doi.org/10.1590/1982-4017-180113-8917>
- Nunes, L. (1976). *Manual de voz e dicção* (2nd ed.). Ministério da Educação e Cultura, Serviço Nacional de Teatro, Departamento de Documentação e Divulgação.
- Perelló, J. (1982). *Canto-Diccion*. Editorial Científico-Médica.
- Russo, I., & Behlau, M. (1993). *Percepção da Fala: Análise Acústica* (1st ed.). Editora Lovise.
- Salgado, A. G. (2017). Rethinking Voice Evaluation in Singing. In *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener* (1st ed.). Routledge.
- Salomão, G. L. (2008). *Registros vocais no canto: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete* [Dissertação de Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14033>
- Sataloff, R. T. (2017). *Professional Voice The Science and Art of Clinical Care* (4th ed.). Plural Publishing, Inc.
- Segre, R., & Naidich, S. (1992). *Principios de Foniatria*. Panamericana Editorial.
- Stark, J. (2003). Registers: some tough breaks. In *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press.
- Sundberg, J. (1999). VI - The Perception of Singing. In *The Psychology of Music* (Second Edition, pp. 171–214). Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B978-012213564-4/50007-X>
- The Fach system of vocal classification – Halifax Summer Opera Festival 2023*. (s.d.). Acedido a 7 de agosto de 2023, <https://halifaxsummeroperafestival.com/opera-resources/the-fach-system-of-vocal-classification/>
- Titze, I. R. (1988). The physics of small-amplitude oscillation of the vocal folds. *Journal of the Acoustical Society of America*, 83(4), 1536–1552. <http://doi.org/10.1121/1.395910>
- Titze, I. R. (1992). Phonation threshold pressure: A missing link in glottal aerodynamics. *Journal of the Acoustical Society of America*, 91(5), 2926–2935. <http://dx.doi.org/10.1121/1.402928>
- Titze, I. R. (1994). *Principles of voice production*. Englewood Cliffs, N.J.
- Tosi, P. F., & Agricola, J. F. (1757). *Anleitung zur Singkunst*. Breitkopf & Härtel.
- Vennard, W. (1967). *Singing: The Mechanism and the Technic*. Carl Fischer, L.L.C.
- Viana, M. E. G. (2021). *Estudo de Vozes Zwischenfach no Feminino* [Dissertação de Mestrado em Música - Canto, Universidade de Aveiro]. <http://hdl.handle.net/10773/31652>
- Vila Nova de Gaia/Cidade/Cultura*. (s.d.). Acedido a 10 de junho de 2023, <https://www.cm-gaia.pt/pt/cidade/cultura/>
- Weiss, S. (2015). *Zwischenfach - a Distinct Voice Type: A Study of Fach through Specific Roles in the Works of Richard Wagner and Richard Strauss* [Dissertação de Doutorado em Musical Arts, University of Nevada]. <https://doi.org/10.34917/7646093>
- Zumthor, P. (2007). *Performance, reception, lecture* (J. P. Ferreira & S. Fenerich, Eds.; 2nd ed.). Cosac & Naify. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4271859/mod_resource/content/1/ZUMTHOR.pdf

Anexo A - Capa e Contracapa do livro “Uma Caixa em Aberto”

O Anexo A exibe a capa e contracapa do livro 'Uma Caixa em Aberto'. A capa representa a ilustração resultante da colaboração conceptual entre mim e a Lucinda Sousa, aluna finalista do Curso de Artes Visuais à época. Na contracapa, encontra-se um poema de Fernando Pessoa que me inspirou no desenvolvimento do livro.

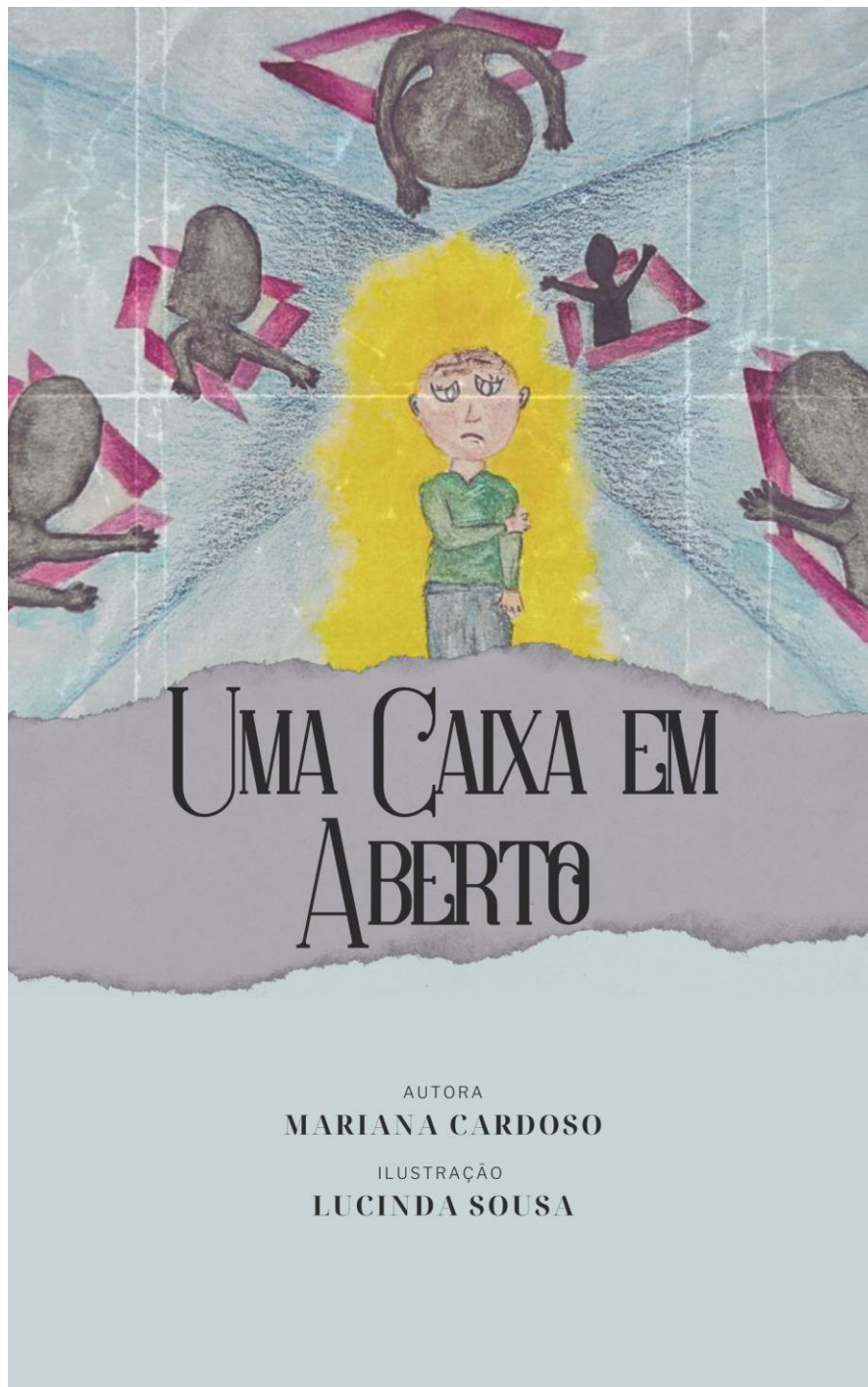


Figura 2 - Capa do livro "Uma Caixa em Aberto"

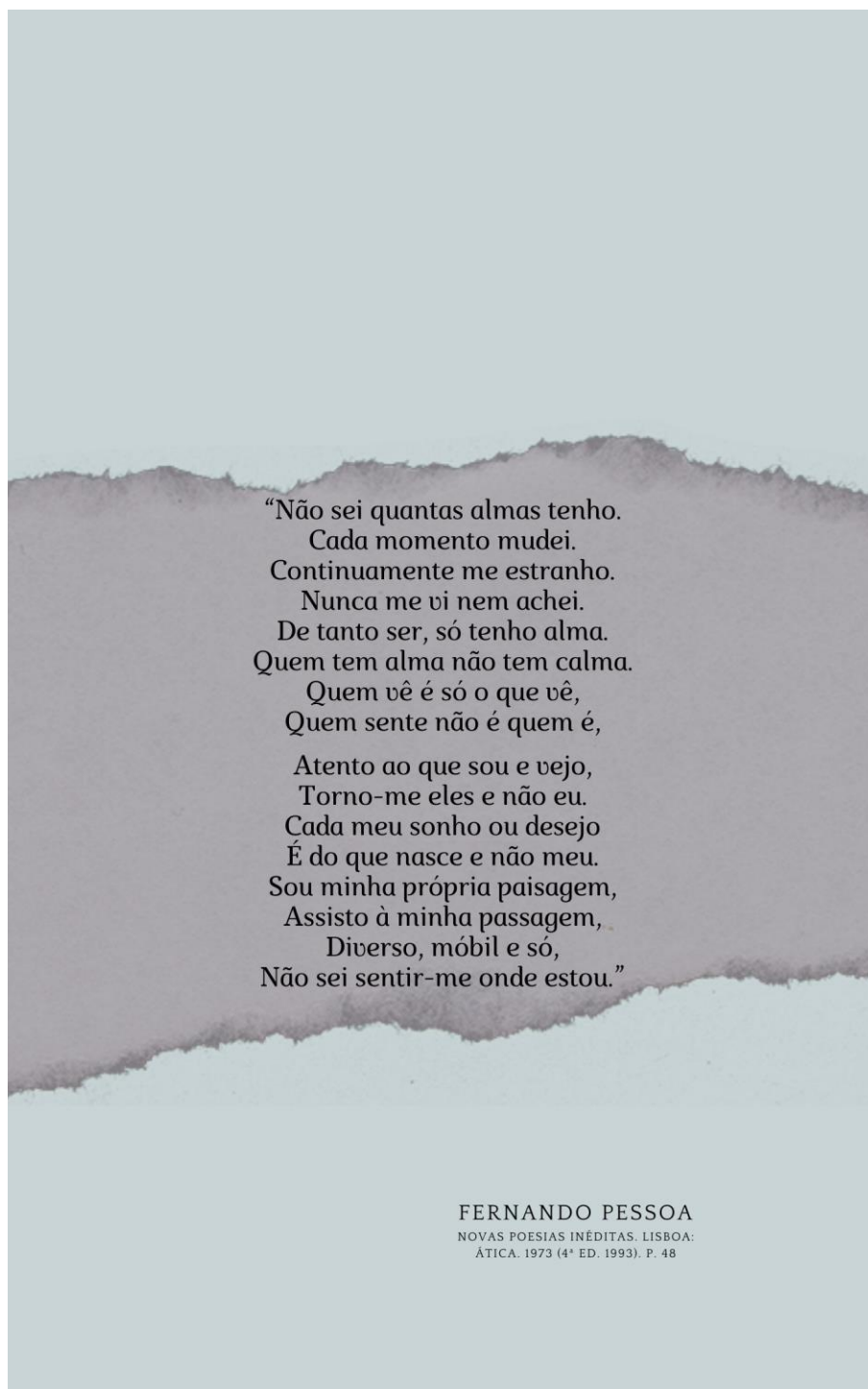


Figura 3 - Contracapa do livro "Uma Caixa em Aberto"

Anexo B - Consentimento (Alunos/Cantores/Professores)

Os 17 participantes, cujos nomes estão listados a seguir, foram devidamente informados sobre os objetivos e procedimentos da pesquisa antes da recolha de dados. A aprovação foi obtida por meio de consentimentos informados assinados, conforme detalhado no Anexo B.

- Pedro Razori
- Pedro Torres
- Ana Vieira Leite
- André Henriques
- Arthur Filemon
- Bárbara Barradas
- Carlos Cardoso
- Cátia Moreso
- Patrícia Quinta
- Paulo Ferreira
- Rafaela Albuquerque
- Sílvia Sequeira
- Alexandra Moura
- Dora Rodrigues
- José Corvelo
- Tiago Matos
- João Paulo Santos

Consentimento - Pedro Razori

Consentimento Informado

Exmo. Pedro Razori

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática "Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal". Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

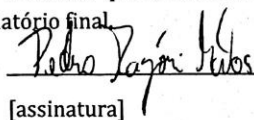
Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.



[assinatura]

Consentimento - Pedro Torres

Consentimento Informado

Exmo. Pedro Torres

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Prof^a. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.



[assinatura]

Consentimento - Ana Vieira Leite

Consentimento Informado

Exma. Ana Vieira Leite

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Prof^a. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática "Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal". Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

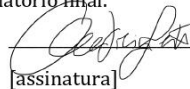
Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.


[assinatura]

Consentimento - André Henriques

Consentimento Informado

Exmo. André Henriques

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

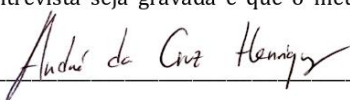
Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.


[assinatura]

Consentimento - Arthur Filemon

Consentimento Informado

Exmo. Arthur Filemon

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Prof^a. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

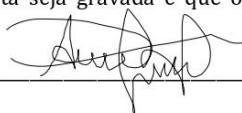
Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.



[assinatura]

Consentimento - Bárbara Barradas

Consentimento Informado

Exma. Bárbara Barradas

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.

[assinatura]

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, overlapping loops and strokes, positioned above a horizontal line.

Consentimento - Carlos Cardoso

Consentimento Informado

Exmo. Carlos Cardoso

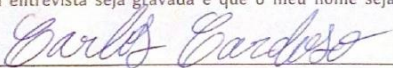
O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática "Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal". Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,
Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.


[assinatura]

Consentimento - Cátia Moreso

Consentimento Informado

Exma. Cátia Moreso

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.



[assinatura]

Consentimento - Patrícia Quinta

Consentimento Informado

Exma. Professora Patrícia Quinta

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática "Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal". Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

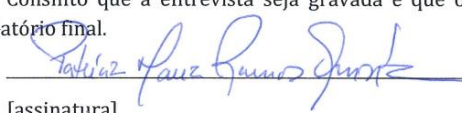
Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.


[assinatura]

Consentimento - Paulo Ferreira

Consentimento Informado

Exmo. Paulo Ferreira

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Prof^a. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática "Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal". Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

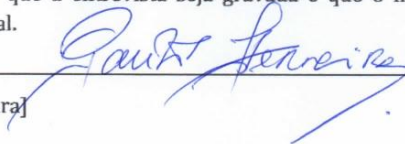
Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.

[assinatura]



Consentimento - Rafaela Albuquerque

Consentimento Informado

Exma. Rafaela Albuquerque

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Prof^ª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.



[assinatura]

Consentimento - Sílvia Sequeira

Consentimento Informado

Exma. Sílvia Sequeira

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.



[assinatura]

Consentimento - Alexandra Moura

Consentimento Informado

Exma. Professora Alexandra Moura

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.

[assinatura]

Alexandra Moura

Consentimento - Dora Rodrigues

Consentimento Informado

Exma. Professora Dora Rodrigues

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

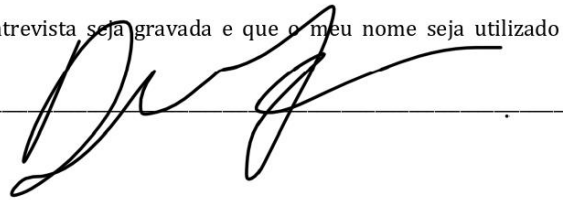
Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.

[assinatura]



Consentimento - José Corvelo

Consentimento Informado

Exmo. José Corvelo

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.

Assinado por: **JOSÉ GOMES CORVELO**
Num. de Identificação: BI08023442
Data: 2023.08.04 22.12.11 GMT Daylight time

[assinatura]



Consentimento - Tiago Matos

Consentimento Informado

Exmo. Tiago Matos

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Profª. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática “Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal”. Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

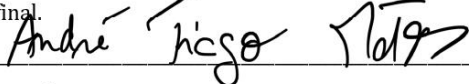
Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.



[assinatura]

Consentimento - João Paulo Santos

Consentimento Informado

Exmo. João Paulo Santos

O presente projeto de intervenção pedagógica, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, com a orientação do Prof. Mário João Alves e da Prof^a. Dora Rodrigues, tem como propósito contribuir para a discussão da temática "Voz e o Sujeito: questões práticas em torno da classificação vocal". Deste modo, pretende-se, através do testemunho pessoal de vocalidades distintas, contribuir para abertura de novas perspetivas e discussões.

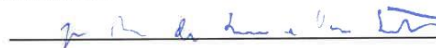
Como parte essencial do projeto, a entrevista a ser realizada configura-se como o modo ideal para, através das questões apresentadas, gerar novos pontos de reflexão. Para tal, gostaria de lhe pedir que me autorizasse a gravar a entrevista e a utilizar o seu nome no relatório final.

Fico desde já agradecida pela sua atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Mariana Cardoso

Consinto que a entrevista seja gravada e que o meu nome seja utilizado no relatório final.



[assinatura]

Anexo C - Entrevistas aos Alunos/Cantores/Professores

Entrevista a Pedro Razori

Efetuada no dia 21 de fevereiro de 2023, pelas 11h, na Academia de Música de Vilar do Paraíso.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na tua vida?

PR: Eu sou brasileiro e vim para cá muito cedo, o meu pai é mestre de capoeira e toda a minha família está um bocadinho dentro desse contexto. Então o meu primeiro contacto foi aí, na capoeira a aprender as músicas, os instrumentos, como é que se toca, como é a sonoridade e como é o ritmo. Por isso, foi um bocado por aí que eu comecei a experimentar expressar-me vocalmente e assim percebi que gostava de cantar. Dentro da capoeira não era exatamente a cantar que me sentia mais à vontade, mas preenchia-me!

MC: Estava na tua natureza?

PR: Um bocado, estas são as lembranças que tenho mais específicas. Também durante a minha infância tive muitas referências do MP brasileiro, principalmente mais nas vozes femininas, Marisa Monte, Cássia Eller, Elis Regina não tanto, mas também um bocado, Maria Rita.

MC: Cantavas com a tua família é isso, ou eras só tu que cantavas?

PR: Na minha família quem canta, mais especificamente, sou eu e o meu pai. A minha irmã e a minha mãe cantavam no contexto de capoeira, mas não era algo com o que se sentissem tão à vontade para fazer. Tudo o que fosse relacionado com canto ritmo elas faziam porque está dentro do imaginário da capoeira e acabamos por ter que aprender, mas não era tanto o forte delas. Para mim e para o meu pai acho que era algo que surgia mais naturalmente.

MC: Por tanto era uma expressão natural, sem que estivessem presos a uma partitura?

PR: Tem uma melodia, só que não tem de começar a partir daquela nota. Está a roda a acontecer, os instrumentos a tocar e, como o meu pai diz, “solta a voz!”. O que é diferente de começar a cantar num tom agudo ou grave e em que a melodia vai ser sempre a mesma.

2. Quando é que começaste a estudar canto? O que é que o/a impulsionou?

PR: Eu comecei a estudar canto em setembro de 2020, já tinha tido aulas de canto dispersas que eram aquele género de aulas abertas. Em que um amigo tinha uma professora de canto e dizia “Vai haver uma aula aqui, quem quiser vir é bem-vindo!”.

MC: O que é que te fazia procurar essa “orientação”?

PR: Porque eu gostava de cantar e sentia que não sabia cantar, desde pequenino que eu adorava cantar, mas tinha contacto com pessoas que eram naturalmente muito talentosas.

MC: Onde estudaste?

PR: Eu estudei no Colégio de Calvão, atenção, era gente que tinha essa naturalidade, mas que não estava necessariamente num curso de música. Na verdade, era uma aldeia pequena, a mentalidade acompanhava com “Tens de estudar, tirar um curso, arranjar trabalho e ganhar dinheiro”. Neste grupo de pessoas havia gente muito boa a cantar, nesse contexto eu sentia que realmente gostava de cantar e pelo que ouvia e via nas outras pessoas pensava “Hum, se calhar posso ser melhor! Não sou assim grande coisa, não consigo chegar àquelas notas loucas”. Na verdade, ainda não me sentia suficientemente preparado para cantar, cantar. Tanto que eu desde pequeno que achava que o que eu queria fazer era apenas o teatro convencional, então quando comecei a descobrir o teatro musical já só no segundo ano de universidade abri os horizontes para aquilo que queria realmente exercer e estudar.

MC: Mas estiveste em que área na universidade?

PR: Então, eu estive no curso de Línguas e Culturas em Aveiro, não acabei o curso porque, entretanto, comecei a investir no Teatro Musical. Depois no meu segundo projeto profissional, que foi com o teatro no gelo, fui confrontado com a realidade de falta de formação. Já sabia disso, já sentia necessidade de ter bases para construir uma carreira, por isso sentia que não estava preparado e com aquela síndrome do impostor. Pensava “Eu não estou aqui a fazer nada, sou um “erro de casting”! Lembro-me que tinha muitos amigos que estudaram aqui na Academia e que me recomendaram o Curso de Teatro Musical, foi aí que tive o meu primeiro contacto aulas de canto regularmente, isto é, em setembro de 2020.

MC: Portanto, sentiste que o canto andou sempre “a par contigo”, mas nunca tinha entrado na tua vida até esse momento.

PR: Nem foi bem entrar na minha vida, mas eu próprio aceitar que era uma opção!

MC: Estavas a “rejeitar” um pouco esse caminho?

PR: Sim, um bocado por aí!

3. Alguma vez tiveste uma referência (cantor, familiar, colega...) sobre o qual pensasses “quem me dera cantar como ele/ter a voz dele” ou “um dia quero cantar assim”?

PR: Ok, eu tive algumas pessoas que foram surgindo e me foram ficando como referência. A primeira foi sem dúvida o meu pai, porque quando nós estávamos em rodas, batizados, ou mesmo quando íamos para um evento fora, apercebia-me que quando o meu pai estava a cantar não mostrava esforço. Por vezes, evidenciava-se o cansaço, porque as rodas podem demorar 1 hora e neste grupo pequeno ele era o único que tocava a bateria e cantava durante mais tempo, só por aí eu já ficava mais atento. Ele sempre teve uma tessitura um bocado alta, num registo mais agudo! Quando eu tinha de fazer o coro nesse mesmo registo, eu sentia alguma dificuldade e ficava a pensar “Fogo, gostava de conseguir cantar assim como ele e com a leveza com que ele está a cantar!”. Então, ele foi a minha primeira referência! À medida que fui descobrindo outros estilos de música e outras pessoas no teatro musical foram surgindo novas referências. A Amy Winehouse foi uma imagem forte durante algum tempo, entretanto quando passei mais para o registo de teatro musical o Ben Platt, que fez o *Dear Evan Hansen*. Com a música que estou a cantar agora, ele foi a primeira pessoa que ouvi a cantar aquilo e completamente absurdo! É outra pessoa que aparenta essa facilidade e naturalidade a fazer as coisas, tem uma agilidade imensa com a voz e uma extensão absurda. Neste caso penso “Gostava muito de ser capaz de aquilo!”. Outra referência, é engraçado foi uma pessoa que conheci no meio profissional e que depois tive a oportunidade de trabalhar com a pessoa e conhecer a pessoa, o Ricardo Ferreira. Ele é daqui de Gaia, sou fã dele e acho-o imensamente bom! Depois ao conhecer a pessoa acabo por perceber que ele acaba por ter o mesmo “stress” dentro da cabeça dele de “Não ser bom o suficiente!” e de sentir que não está de todo preparado para fazer as coisas. Isto surpreende-me, mas ao mesmo tempo consigo relacionar-me, além de já ter uma carreira muito mais consolidada do que a minha e de estar noutro patamar.

MC: Achaste positiva essa influência de todas as pessoas que falaste?

PR: Então, acho que positivo e negativo é relativo, porque por um lado é uma boa forma de ter um objetivo e querer chegar a um determinado patamar. Mas sinto que muitas vezes eu tenho um problema, isso já tem mais a haver comigo e com “stresses” meus, de achar que se eu não conseguir chegar àquele patamar num curto espaço de tempo que o meu valor enquanto artista está a ser colocado em causa. Faz sentido?

MC: Faz todo o sentido! Então sentes que te acaba por pressionar um pouco?

PR: Acabo por ser eu próprio a pressionar-me, mas preciso mesmo de fazer o trabalho mental de “Não é por eu fazer isto que eu sou menos ou mais!”.

4. A expressão “identidade vocal” para onde te remete?

PR: Como assim?

MC: Ora bem, imagina que eu te dizia descreve-me a tua “identidade vocal”, diz-me o que é que te distingue. Isto é, o que é que para ti é essa identidade.

PR: Para mim “identidade vocal” tem muito que ver com a forma como a pessoa interpreta o que está a cantar independentemente da música que for. É a grande diferença entre ter música muito bem cantada e música muito bem interpretada! Não é que uma necessariamente comprometa a outra, mas pode facilmente levar à banalidade. Até podemos cantar as notas todas com a colocação certa e com uma sonoridade mesmo boa, lindo e afinado, com suporte e tudo mais. Mas muitas vezes quando eu ouço pessoas a cantar assim maravilhosamente bem sinto que falta verdade! Eu quando estou a cantar o que eu tento fazer para chegar às pessoas é perceber “O que é que eu estou a cantar? Para quem é que eu estou a cantar? O que é que significa para mim? O que é que eu vivi em algum momento da minha vida que me pode levar àquele sítio?”.

MC: Então, sentes que é isso que te define? Essa forma de querer chegar ao outro, se fosses descrever a tua identidade vocal tocarias nesses parâmetros?

PR: Se calhar sim!

MC: Não queres criar aqueles limites pré-estabelecidos, do género “A minha voz chega a este agudo e a este grave! Tenho determinada flexibilidade” Isso para ti não é tão preponderante como dizer “Eu tenho isto e sou capaz de dar x às pessoas?”.

PR: É isso, eu gosto e quero chegar às pessoas! Não quero que seja só uma música vazia.

5. Na tua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu Cantor”?

PR: Eu acho que não se separa! Essa separação é algo que se constrói na própria cabeça, por vezes, inconscientemente! Ou então, quando estamos demasiado preocupados em fazer as coisas tecnicamente bem, acaba por deixar uma pessoa muito *overwhelmed* e se calhar tirar o foco. Tudo isto depende do tipo de pessoa e do que é que as pessoas querem fazer enquanto cantoras, performer e tudo mais. Mas na minha perspetiva, o que eu gosto de fazer e gosto de ouvir é mesmo essa questão de toda a gente estar diretamente relacionada com a sua voz. Parece que me estou a perder!

MC: Não, o que me parece que queres dizer é que muitas vezes o que acontece é que o cantor está tão preocupado em alcançar a perfeição que esquece a sua própria identidade, o seu “Eu-Sujeito” em detrimento do “Eu-Cantor”.

PR: Mais uma vez, na minha perspetiva querendo ou não quando uma pessoa está em palco e se sente exposta, não só para o público, mas às vezes principalmente para

nós próprios, inconscientemente cria essa separação. Nesses casos o brilho do músico, o brilho do cantor acaba por desaparecer! Lembro-me de um momento específico numa aula com a Patrícia em que foi *bloom my mind*, estava a fazer um exercício ou uma linha qualquer e a dada altura ela só me disse “Tenta cantar a mesma coisa, mas agora mais doce!”. É este colocar de dinâmica, mas com um sentimento associado que deixa tudo mais “cheio de vida”.

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-te atribuída uma tipologia vocal de imediato? Sentes que foi determinante para o desenvolvimento da tua vocalidade?

PR: Na verdade eu neguei durante muito tempo o “grupinho vocal” em que me colocaram, porque sempre me disseram que eu era tenor e durante muito tempo pensei “Hum, se calhar não sou!”. É naquela sempre que nós pensamos num tenor imaginamos “Chega às notas agudinhas, chega lá com força e facilidade!” e eu sempre tive dificuldade em fazer tudo isso. Principalmente em algumas músicas, em que sentia que não estava a fazer aquilo que gostava de fazer, tendo em conta o meu registo. Só que também fui percebendo que talvez os hábitos que fui ganhando ao longo do tempo, que não sei se surgiram por tentar ser autodidata e aprender sozinho ou questões meramente psicológicas, eu acabei por baixar muito o meu registo normal. Por exemplo uma coisa que, desculpa estar sempre a fazer essa referência, me lembro de a Patrícia referir recorrentemente no meu primeiro ano era eu não falar no meu registo confortável.

MC: Falas mais grave, é isso?

PR: Eu falo “muito em baixo” e depois isso traduz-se na parte cantada e quando quero fazer coisas um bocadinho mais acima está com um peso a puxar por mim.

MC: Sim, mas não achas que isso possa estar ligado com algum problema que tu tenhas em associar aquilo que tu és com a tua voz. Ou seja, às vezes queres negar que a tua voz seja mais aguda e isso esteja ligado a outro aspeto na tua vida?

PR: Sim, isso foi outra coisa que eu também fui aprendendo e me fui apercebendo ao longo do tempo. Também tem muito que ver com a minha confiança!

MC: Até porque há aquele estereótipo de que o homem tem a voz mais grave.

PR: Ah, sim! Isso para mim nunca foi necessariamente um problema, nunca tive aquele complexo de “Ai, a minha voz tem que ser mais grave! A minha voz tem que ter um som mais masculino!”, isso nunca me “assombrou”! Mas efetivamente, agora que falas disso dessa forma, quando estava no colégio e me surgiam os pensamentos de “Eu não sou o suficiente! As pessoas que estão à minha volta são muito melhores do que eu.”, se calhar puxou-me um pouco para trás. Levava-me sempre para “E não

vou conseguir fazer! Eu não vou conseguir chegar”, a partir do momento em que eu tomei a posição de, literalmente, *Fake until you make it*! tudo foi mais fácil. Tive uma amiga que disse “Às vezes só mandares-te, ir só de cabeça e pensar quero divertir-me, fazer o melhor que posso! Aquilo que sair bem, fixe! Aquilo que sair mal, vamos trabalhar depois” foi muito importante tanto em termos de interpretação como dança, mas principalmente em canto. Primeiro, ajudou-me a libertar muitas tensões já não me sentia tão limitado e fez-me quebrar todos os pensamentos de insegurança. Deixei de pensar “O meu registo só vai até x, a partir daí não consigo chegar!”, desde o primeiro ano aqui na Academia até agora eu já sinto essa diferença e facilidades.

MC: Nunca foi ninguém que te colocou esse entrave, no fundo foste tu a ti próprio?

PR: Sim, exatamente!

MC: Normalmente o que acontece é “Ah, tu cantas neste registo! Tu és este tipo de voz” e neste caso foste tu que te colocaste essa barreira.

PR: Um bocado, até porque eu sempre tive muito a referência feminina. Então, acabei sempre por querer cantar músicas femininas e depois é naquela, as pessoas gostam de ouvir tudo ali no registo de soprano e uma pessoa tenta ir lá e não alcançar. Isto levou-me, inconscientemente, a trabalhar muito o meu falsete, então acabo por ter alguma facilidade nesse registo.

BLOCO 3 - Repertório enquadrado

1. Assim sendo, o repertório, as canções que tu ouvias e querias cantar foram um fator determinante no desenvolvimento da vocalidade. Portanto desenvolveste a tua voz em muitos espetros.

PR: Sim, depois quando comecei efetivamente a ter aulas de canto tentava cantar as canções que eu achava ser impossível. Algumas delas ainda mantinham um certo nível de dificuldade, mas sentia que estava um passinho mais perto de conseguir chegar lá! Mesmo se não chegar, está tudo bem! Todos temos limites e é perfeitamente natural que assim seja.

MC: Acabou por te fazer crescer e ver-te com outros olhos, mais capacidade de superação, certo?

PR: Claro que sim!

2. Até ao dia de hoje sentes que para ti, em particular, esteve sempre claro o espetro de repertório sobre o qual te deverias ou poderias mover? Mesmo quando escolhem por ti nas várias disciplinas (Canto, IPC). Sentes que já és

capaz de tomar as tuas próprias escolhas ou essa orientação é completamente necessária?

PR: É um bocado um misto, eu sei que tenho tendência a escolher um tipo específico de canções. Então, às vezes eu peço mesmo e aceito aquilo que me sugerem. A Patrícia está sempre a dizer-me “Não podes ser sempre tu a escolher as músicas.” e eu sei que é justo, faz todo o sentido. A partir do momento em que comecei a perceber isso, comecei a também a perceber o tipo de abordagem. Tudo o que estiver relacionado com arte é uma questão de perspetiva, aquilo que uma pessoa pode achar bom não tem de ser necessariamente bom para a outra pessoa. Isto não tem de estar relacionado com a qualidade do artista ou da obra.

MC: Pode até só ter que ver com o momento em si.

PR: Exatamente, tem que ver com o momento do público, do intérprete e do contexto em que a pessoa se enquadra. Eu comecei a aperceber-me disso no momento em que estava a fazer terapia, *history time*! Estava numa consulta e eu lembro-me de ela ter perguntado “Se tivesses três desejos o que é que pedias?” e isso foi fazer aquilo que eu quero e gosto, a minha arte e conseguir ter uma vida confortável. Para que possa dar algum suporte à minha família, eventualmente se for possível ter a possibilidade de ter alguns luxos. Ao que ela respondeu com outra questão “O que é que tu defines como fazer o que tu gostas e a tua arte?”, não há nada como acabar um espetáculo e ter o público a aplaudir. Essa sensação não é aquela de “Ai meu Deus, ele foi ótimo!”, mas sim durante este bocadinho eu consegui sair e aproveitar aquilo que me estão a apresentar. Até porque na altura eu estava a apresentar um espetáculo em que só estava a rodar cenários, eu era literalmente a “Árvore nº2”, por isso tudo bem! Quando eu lhe disse isto ela deu-me uma chapada de realidade um bocado forte, “Vamos imaginar que tu estás a acabar o espetáculo, agradecimentos e aquilo que tu ouves é isto (imita palmas escassas e desanimadas). A Sala já está meia vazia e continua a sair gente da sala. Como é que te sentes?”. Eu arrepiei-me todo quando ela começou a fazer as palmas, o meu corpo encolheu e foi mesmo aquela coisa de ter de perceber que o público, ou alguém em particular não gostar do que apresentaste não pode pôr em causa o teu valor enquanto artista. Isto porque nem sempre é sobre ti, pode ser sobre a pessoa que está a assistir que se calhar está enjoada, cansada, vem com os problemas de fora e não estava para assistir àquilo. Aí foi um bocado aquela coisa de “Ok, distanciar-me QB da opinião do público.” é importante ter essa referência e essa perspetiva. Já agora, voltando a relacionar à questão do repertório, a minha perceção daquilo que eu consigo ou não consigo fazer é muito limitada. Então, essas propostas que a Patrícia foi dando, as que fui cantando em IPC, aqui sempre mais pacificamente. O *Tins* é que escolhia as canções todas e depois era só trabalhem, pesquisem e pensem no que podem fazer. Isto foi um bocadinho um abre olhos para a noção de que posso fazer uma coisa mais cómica, uma coisa um bocadinho mais intensa.

MC: Engraçado, porque imagino que na capoeira o contexto musical seja um bocadinho mais energético, certo?

PR: Na capoeira tu tens um bocado de tudo, dentro deste género tens outros tipos de folclore associado *Samba de Roda*, *Chapa de Rego*, entre outros. Na capoeira “base” tens três tipos de música, a *Ladainha*, a *Chula* e o *Canto Corrido*. O *Canto Corrido* é uma música relativamente curta em termos de letra e do próprio coro. A *Ladainha* é para abrir a roda e é tomada como uma oração para preparar tudo aquilo que se vai passar naquele momento, portanto é quase o início de um ritual. Tanto a *Ladainha* como a *Chula* servem para contar histórias, como é claro há histórias que são pesadas, fortes, sérias. Há uma música que eu gosto muito da capoeira que é *Saudade*, posso? (canta a canção)

MC: Então é daí que vem o teu “ser”, o teu “Ser-Razori”.

PR: Sim, tem uma forte influência!

3. Alguma vez sentiste que estavas a cantar um papel, uma obra que não se enquadrava no teu espetro vocal? Porquê?

PR: No primeiro espetáculo que fiz na Academia, aliás isto tem duas situações específicas em contextos muito diferentes. Eu lembro-me que fiz o *Peter Pan* e estava a cantar o *Love interest* da “Wendy”. Inicialmente na fase de ensaios sentia-me superconfortável com a música, até mesmo quando recebemos os áudios de acompanhamento, nunca tinha tido problemas. Apesar desta canção ser aquela música para tenorzinho, tinha assim aquele agudinho no final e a meio. Ainda assim na fase de ensaios nunca tive dificuldades em cantar, estava tudo bem. A partir do momento em que na altura me começou a bater a “síndrome de impostor” e começávamos a chegar mais perto da fase de espetáculos, já representava um problema. Ao ponto de eu não me sentir preparado para chegar às notas, sentir que não ia sair bem à partida, então chegava sempre a essa canção com medo de as cantar. A questão é que eu sabia que as conseguia cantar, mas a minha cabeça estava um caos. Portanto, este foi o primeiro o momento! O segundo, já muito mais objetivo, foi aqui na Academia no primeiro ano quando fizemos o *Kinky Boots* e eu estava a fazer o protagonista. Neste caso era um “tenorzão”, em que todas as músicas que o gajo tem para cantar são lá em cima, era aquela coisa pânico para fazer aquilo. No caso correu tudo muito bem, a audição foi tudo muito lindo, mas no espetáculo foi um desafio. Estar em cena quase durante o espetáculo todo e até nas pausas que eu tinha sede, beber um golo de água, trocar roupa e voltar a entrar quando chegava às músicas, era difícil. Era difícil no sentido de eu saber que para cantar aquelas músicas eu precisava de estar no 3º ano, ainda não tinha preparação vocal nem conhecimento técnico para fazer aquilo de forma saudável e confortável.

MC: Por que é que achas que essa “Síndrome do impostor” te ataca tanto?

PR: Porque eu acho sempre que não sou bom o suficiente, em tudo!

MC: Mas achas que está presente na tua vida sem ser no contexto musical e profissional? Pode até ter chegado ao canto simplesmente porque tu és o veículo?

PR: Acho que sim, porque tem uma parte que está relacionada com a minha sexualidade. No momento em que eu “saí do armário” foi tenso, foi complicado a reação que eu tive da minha mãe não foi propriamente positiva nem acolhedora. O típico “Tu não és assim, tu não podes ser assim! Tens que ir para o psicólogo, não tens idade para saber essas coisas.”, eu tinha de reagir da melhor forma.

MC: Nessa altura que idade tinhas?

PR: Tinha 14/15 na altura, não era assim tão novinho. Não me posso queixar muito pela resposta, na verdade até posso, mas não fui colocado fora de casa, etc. No entanto, foi visto como uma doença psicológica, mas sinto que não posso condenar. Os meus pais vinham de uma realidade diferente e a perspetiva de como as coisas seriam e de como eu iria viver a minha vida também foi muito “Ele vai sofrer, não vai conseguir lidar com tudo isto!”. Portanto, acho que não me lembro muito de ter esses “stresses” sentia-me diferente, mas à minha volta, os colegas da minha idade viam tudo isto com naturalidade. Naquelas idades nós assumimos que um rapaz sendo gay é mais frágil, não tem propriamente muita capacidade desportiva e é muito feminino. Eu ia um bocado contra isso tudo, desde pequeno que jogava futebol, sempre fiz desporto e estava num meio muito heteronormativo. Acabava por disfarçar muito bem e até adaptar-me se calhar, depois de efetivamente ter saído do armário e todo o choque, primeiro por parte da minha mãe. Depois com o meu pai foi tranquilo, já com a minha irmã houve também alguma intriga. Esses momentos acho que abriram a primeira porta para eu me sentir mal comigo próprio, até porque uns anos depois ainda neste parâmetro da sexualidade tive um problema com uma relação de amizade. Isso acabou por me baixar mais a autoestima, porque essa pessoa manipulava-me dizendo que toda a gente que estava à minha volta estava contra ela e contra mim de alguma forma. Eu achava que as pessoas é que estavam mal, mas quando percebi que quem estava mal era ela, tudo isto baralhou-me. Portanto, isto associado a ter pessoas à minha volta que eu considerava sempre melhores do que eu, mais no contexto do canto, acho que foi um pensamento dogmático “Eu não sou suficiente para conseguir fazer isto ou para fazer aquilo!”.

MC: Essa questão de não querereres “vestir a tua própria pele”, não é? Por vezes estares disposto a “vestir outro fato” que não te representa, que não és tu, acaba por de alguma forma influenciar a expressão da tua voz. Na verdade, fazemos isso mais vezes do que pensamos, do género “Eu quero cantar assim, então vou vestir isto!” e não é possível que assim seja. Não dá para mudar, eu acho que a voz e a parte da sexualidade acabam por ser “irmãs”, mais uma vez digo não dá para mudar, é o que é!

PR: É muito direto por isso mesmo, porque é uma questão de identidade. A partir do momento em que uma pessoa começa a negar a própria identidade é meio

caminho andado para que todos os aspetos da vida dela sejam condicionados por causa disso.

MC: É até curioso que a pessoa que melhor te tenha aceite neste sentido tenha sido o teu pai, que é uma das referências de vocalidade que falaste anteriormente.

PR: Ele era o meu treinador de natação, mestre de capoeira, era com ele que eu fazia tudo! Lembro-me na altura que nunca tinha falado com ele sobre o assunto e a diferença cronológica de eu ter falado com a minha mãe sobre o assunto e com o meu pai foi de 2 anos. Durante 2 anos eu estava a sofrer pressão psicológica da minha mãe do tipo “Tu estás a ser uma vergonha para o teu pai!”, então esse foi outro problema acrescido. Eu durante muito tempo, mesmo conscientemente depois de ter tido a conversa com o meu pai, eu achava que era uma vergonha e desilusão para o pai por ser um homem gay.

MC: Nessa altura conseguias cantar igual, sei lá quando te enquadravas na capoeira e tinhas de cantar nem que fosse um pouco mais despido, o que é que sentias.

PR: Nessa altura eu sentia-me bem era a cantar na capoeira, porque lá eu sentia que as pessoas aceitavam-me e no grupo onde estávamos eu sentia-me mais à vontade para cantar. Depois como era filho do mestre e a minha mãe era professora nós tínhamos muitos jantares com o pessoal, quando nós estávamos em contexto de roda eu sentia-me bem, já quando nos encontrávamos em contexto social era completamente o oposto. Porque eu sempre fiz teatro e falei muito com as mãos, o que nunca foi problema até a questão da sexualidade ter aparecido. Isto porque se tivéssemos numa situação social com a malta mais velha do grupo e começava a falar e gesticular mais com as mãos era diretamente um olhar da minha mãe a querer dizer “Pedro, menos!”. Tentava castrar e durante muito tempo eu deixei acontecer, porque não estava preparado para aquela tensão e acabava por contrair imenso. Até que a dada altura comecei a responder e a partir daí encontrei-me mais. Quanto a cantar especificamente, a capoeira sempre foi o sítio onde me sentia mais à vontade, o feedback que recebia era mais acolhedor.

MC: No fundo eu acho que era naquela “bolha” que eles te conheciam de verdade, a tua essência. O único sítio onde te conheciam realmente, não é?

PR: Um bocado!

MC: Então, ainda bem que isso sempre esteve presente na tua vida! Se assim não fosse talvez tivesses “perdido o verdadeiro Razori pelo caminho”.

PR: Possivelmente, e até é engraçado por a capoeira ser uma arte marcial que foi criada com a ideia de libertação é um sítio onde ainda existe muito preconceito. Muito preconceito com mulheres, com a comunidade LGBT e é uma coisa que a mim me choca e da qual só me comecei a aperceber mais tarde. No momento em que saí deste meio e comecei a conhecer pessoas de fora, é estranho e tenso!

4. Nesses momentos o que é que faz para te sentires mais próximo da tua “identidade vocal”? Quando sentes que te afastam ou tu próprio te afastes.

PR: No sentido de quando tenho de cantar uma música que não seria necessariamente para mim?

MC: Sim, ou então quando sentes que não está dentro de ti, na tua voz, que está longe! Não sei se já te sentiste assim?

PR: Para mim é mais fácil interpretar isso no sentido, por favor corrige-me se estiver errado, dão-me uma música para cantar e eu não me consigo sentir no contexto daquela personagem. Porque em termos vocais, eu sei que se não conseguir chegar a determinadas notas eu vou ter que arranjar maneira de fazer, nem que seja apertando, a fazer oitava abaixo e rezar que fique decente. Mas quando eu não consigo mesmo conectar-me com a música é chato e sinto que tenho de tentar encontrar caminhos. Claro que eu nunca vou estar a viver exatamente o mesmo contexto do personagem ou determinada história, mas é tentar canalizar as experiências que eu tive ou parecidas e de meu conhecimento. Eu acho que interpretação para canção é muito mais fácil quando uma pessoa tem empatia!

MC: É aí que eu quero chegar, a partir do momento em que o “Eu-Razori” consegue alcançar o “Eu-Razori-Cantor”. Estás ali e pegaste no teu percurso e na pessoa que és e encontraste essa versão de ti em palco. Esse é o caminho desta entrevista, perceber como é que tu chegas lá.

PR: Todas as personagens que eu fiz aqui na Academia já são distantes de mim pelo simples facto de serem todos homens héteros! O primeiro era um moço hétero que não tinha nada de muito específico, mas que só por aí já tinha uma característica díspar de mim. O segundo espetáculo era também um homem hétero acrescentando-lhe uma posição de poder, que eu não me sentia de todo nessa posição, e que abusa de uma miúda. Então acaba por ser aquela coisa de “Eu não sei como é que vou fazer isto, não sei de que forma é que eu posso dar verdade a esta pessoa. Deixa-me tentar perceber o que é que são as coisas que me fazem confusão?”, no sentido de “Se eu visse isto a acontecer eu não ia gostar!”. Então, é pegar nesses sentimentos e criar algo. Às vezes acaba por ser estranho, essa necessidade de negar aquilo que nós não gostamos ou daquilo que se calhar achamos desprezível e com certeza que o é. Mas em determinado momento, por muito que seja distante a mim eu vou ter de fazer assim. Até porque não tendo técnica interpretativa suficiente, acabamos por ter de canalizar mesmo sendo desprezível, nojento e triste. Naquele momento eu tenho de ser capaz de moldar a minha energia, não necessariamente igual, mas que vá de encontro ao tipo de energia daquele personagem.

BLOCO 4 - Contexto académico e profissional

1. Para terminar, que conselho/palavra de “amigo” tu deixarias aos colegas, às jovens gerações de cantores e amantes da “voz” que se debatem

com estas problemáticas recorrentemente? No fundo, que pretendam também evoluir enquanto pessoas e acreditar que é possível ser cantor, desenvolver uma “identidade vocal”, mas sempre de forma a sermos verdadeiros para connosco próprios.

PR: Acho que diria para ter sensibilidade de ouvir a si e aos outros, no sentido de ouvir a nossa voz, mas também o nosso corpo. O que é que o nosso corpo pede? Às vezes é 5 minutos de descanso, 1 hora sem fazer nada para “limpar um bocado” e só pensar nas coisas que estão a bombardear na cabeça. Mas acho que acima de tudo é o clichê de confiar no processo! Uma coisa vai ao encontro da outra, o processo é de cada um, as pessoas evoluem a ritmos diferentes. Claro que duas pessoas que entram num curso ao mesmo tempo nunca vão ter o mesmo processo evolutivo! Isto foi uma coisa que eu aprendi na capoeira muito cedo, que jovens que começam com 6 anos vão ter uma evolução absurda até aos 10 anos. Acabam por ter essa facilidade, porque estão na idade em que aprender é mais fácil. Mas depois vai haver uma altura entre os 10 e os 15 anos em que se calhar vão estagnar, o que é válido e perfeitamente normal! Isso não faz da pessoa em questão menos ou pior, é um processo! Às vezes são alguns entraves que temos de desbloquear e que nós não sabemos que temos de o fazer, basta uma frase, uma conversa de 10 minutos com alguém e a cabeça da pessoa faz “Puff! Ok, percebi”. Portanto, é mesmo confiar no processo!

Entrevista a Pedro Torres

Efetuada no dia 10 de julho de 2023, pelas 12h, via *Zoom*.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na tua vida?

PT: O canto surgiu na minha vida porque eu sempre gostei muito de cantar, não tinha muito jeito para a coisa, mas depois quando comecei a tirar o curso de teatro resolvi, através de um colega meu, juntar-me a um coro. Nesse coro havia muita gente que era aluno no Conservatório de Música de Coimbra e no ano a seguir eu decidi que tinha de me inscrever, porque não conseguia atingir certas notas, tinha muitas dificuldades. Achei que sim, que era uma boa oportunidade para aprender! Depois o resto do caminho venho em efeito “bola de neve”, foi por aí!

2. Com que idade começaste a estudar canto exatamente? Além dessa motivação externa por parte dos colegas do coro, o que é que te fez pensar que realmente querias investir na tua voz?

PT: Eu comecei a estudar canto no conservatório com 20 anos, sei que esse impulso adveio de um momento específico em que eu estava no coro, acompanhado pelo meu colega Miguel também tenor, que inclusive me ajudou a preparar para as provas do conservatório. Ora, ele começou a cantar e eu lembro-me de olhar para ele estupefacto e ficar a pensar “Ok, é isto que eu também quero conseguir fazer!”.

MC: Ou seja, aquele controlo que vias nele querias também alcançar de algum modo.

3. Nem a propósito, alguma vez tiveste uma referência (cantor, familiar, colega...) sobre o qual pensasses “quem me dera cantar como ele/ter a voz dele” ou “um dia quero cantar assim”?

PT: Sim, eu acho que foi mudando. Olho para o percurso e reflito se seria por ali que gostava de me direcional. Lá está, o Miguel Reis foi a primeira pessoa que eu ouvi a cantar e fiquei a achar que sim, mas depois o Professor Mário João Alves também quando contava as histórias do percurso dele inspirava-me. Ele próprio dizia que o percurso dele foi “estranho”, começou por fazer dobragens, portanto foi sendo por aí. Houve sempre uma série de pessoas que me inspiravam e sobre as quais eu retirava referências para o meu próprio percurso.

4. A expressão “identidade vocal” para onde te remete?

PT: A identidade vocal remete-me para um sítio, enquanto muita gente pensa “qual é que é a minha classificação vocal”, eu penso mais “O que é que me deixa mais confortável a nível vocal e em que situação?”. Isto é, por vezes as pessoas preocupam-se muito com o “Sou tenor, sou barítono, sou contratenor”, o que for e não se preocupam tanto com o “Tenho de estar confortável a cantar” e além disso que técnica tenho de utilizar, o que é que estou a fazer bem e o que é que estou a fazer mal. Se há pessoas com mais facilidade em chegar aos agudos ou aos graves e etc, isso já são características de cada uma das vozes. As pessoas têm de, acima de tudo, serem capazes de sentir que estão confortáveis e a cantar de forma saudável.

MC: Poderíamos até fazer a analogia de que acaba por ser a “nossa pele”, algo que vestes e deves estar confortável.

5. Em que momentos te consegues sentir capaz de estabelecer uma relação saudável com a tua vocalidade/” identidade vocal”? O que é que despertou essa sensação? No fundo, a primeira vez que quando cantavas sentiste “Isto sou eu, Pedro Torres!”.

PT: Acho que é uma pergunta interessante, por acaso! Consigo distinguir dois momentos que são diferentes, lembro-me perfeitamente que um deles foi no meu último ano na ESART. O ano em que eu literalmente comecei a cantar, parar de stressar sobre questões de “Sou tenor ou contratenor?”, ou então “Porque é que eu estudo e as coisas continuam a sair assim?”. Estava numa aula de música de câmara e as coisas saíam muito facilmente, isto num dueto com soprano, simplesmente naquele momento senti “Isto está a funcionar, sinto-me bem!”. Nesse momento não tive de me preocupar em fabricar nada, a sensação é de “É o que é!” e não de “É isto que eu quero, o que eu queria aspirar!”. Depois outro momento foi quando, até foi relativamente recente, há umas semanas atrás no workshop com uma professora Nova Iorque que veio cá através da embaixada dos Estados Unidos. Literalmente foram eles que escolheram o nosso repertório, nós tivemos de aprender tudo em uma semana para não vir com nenhuns vícios. Cheguei, cantei e ela deu-me outra coisita e eu senti “Ok, é isto que eu quero fazer, é isto que eu me sinto bem a fazer”, apesar de não sentir que estava tudo perfeito a nível vocal. Simplesmente sentia que a nível de “O que é que eu quero fazer com a minha voz?” vai passar certamente por ali!

MC: Isto é um processo, é normal que as pessoas demorem tempo a encontrar-se! Ao falar com personalidade importantes e com bastante experiência apercebo-me que eles próprios só tiveram a sensação de que se encontraram bem mais tarde do que seria esperado. O que é que achas que poderia estar a ser um entrava para não sentires “o Pedro”? O que é que pode ter criado uma barreira entre aquilo que tu podias ser naturalmente e aquilo que por vezes te sentias obrigado a criar/artificializar?

PT: Eu acho que grande parte dessas questões estão relacionadas com o mental e emocional da coisa, mas também com a componente física. Vamos começar pelo início, a nível físico foi uma questão de eu não ter bases técnicas que não me permitiam cantar de forma quer saudável quer livre. Depois ao ingressar na universidade acabei por estar um pouco atrasado a nível técnico o que me prejudicou, até porque se estamos numa universidade temos de alcançar um determinado patamar que eu não estava a conseguir atingir. Portanto, tudo isto no que diz respeito às questões físicas. Quando mudei para contratenor acabei por acrescentar a tudo isto, um bloqueio também mental que se apoiava em “Eu não quero isto porque sempre gostei daquilo! Eu sempre quis fazer aquilo e agora o que é que vou fazer?”. De imediato pensei, “Mas os contratenores fazem muito a música barroca e eu não gosto muito!”, andávamos por ali sempre. Além disso, a restante música composta para contratenores também não me chamava muito, por isso tinha sempre o meu inconsciente a dizer “Não é isto, não é isto!”. O que acabava por fazer com que não deixasse as coisas simplesmente acontecer. Portanto, juntou-se o inútil ao desagradável e ficou uma barreira um bocado grande!

MC: Por todas estas razões é que, a meu ver, tu és um reflexo daquilo que é a tensão e bloqueio criado por este sistema numa perspetiva redutora e limitativa. Por vezes seria muito mais simples se simplesmente chamássemos as pessoas pelos nomes, elas cantassem e estava tudo bem!

PT: Eu acho que a nível de classificação, claro que tem que haver limites. Mas, por exemplo, uma coisa que tem acontecido muito nos últimos anos no teatro musical é criar músicas que exigem que o tenor possa cantar sobre a sua identidade. Isto é, já não se fazem cantores como dantes, que eram construídos sobre uma técnica operática, por isso pedias para eles cantarem Dós e Sis sobreagudos e eles sem problema. Agora não se verifica, contudo também já se pensa “Não, ele não consegue porque se aplica uma técnica diferente. Vamos arranjar novas técnicas que lhe permitam fazê-lo!”. Muitas vezes baseiam-se em falsete, a meio de uma música dou por mim a mudar de técnica no mesmo papel de tenor, porque simplesmente existe. É um bocado compreender os nossos limites e trabalhar todas mudanças de registo. No meu caso, compreender quando é que me faz sentido utilizar a técnica como contratenor e tenor, por exemplo neste espetáculo que estou a fazer do “Shrek” era originalmente para contratenor. Mas como acharam que para muita gente podia ser irritante ouvir sempre naquele registo agudo e em falsete, sofreu algumas alterações. Na altura do *casting* senti que este papel era para mim, exatamente por essa dualidade!

6. Na tua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu-Cantor”? Como é que se ligam, ou então, estarão sempre conectados?

PT: Não! Isso tem muito que ver com uma prática de teatro musical que a nível de qualidade vocal é o que é, mas a nível de filosofia tem muito que se lhe dia, que se

trata de usarmos a mesma voz falada de que cantada. Tudo bem que no que diz respeito à técnica vocal isso pode não ser bom, o que interessa é que traz exatamente essa ligação.

MC: À tua pessoa!

PT: Exatamente! É mais fácil ter acesso aos sentimentos que queres exteriorizar e trazes mais de ti para música, o que acaba por ser uma filosofia quando estás a cantar. Enquanto, por exemplo, durante muitos anos cantava e não estava muito de mim lá, não interessava muito aquilo que cantava. Não me refiro ao canto lírico, teatro musical ou o quer que fosse que cantasse, até podia ir ao karaoke, no final de contas sentia sempre que não estava a “cantar do coração”, por assim dizer. Acho que agora através da interpretação, para mim, tem sido mais fácil transmitir partes de mim e do meu “Eu”. Por isso, sinto que é através deste caminho que eu vou conseguir por a minha marca como artista, ou seja, exprimir-me “Eu-Pedro Torres” e não como se pudesse ser qualquer outra pessoa.

MC: A propósito deste tema, entrevistei um outro homem, que curiosamente também se chama Pedro e está mais ligado ao teatro musical. Ele acaba por partilhar de muitas das tuas reflexões e experiências, referindo aspetos específicos como essa questão de interpretar primeiro sobre o “Eu” e só depois partir para resultados concretos. Talvez os vossos caminhos se cruzem de alguma forma.

PT: Talvez, ainda estou a descobrir!

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-te atribuída uma tipologia vocal de imediato? Sentes que foi determinante para o desenvolvimento da tua vocalidade?

PT: Sim, a tipologia vocal que me foi atribuída logo antes se quer de começar a estudar canto foi tenor. Ao contrário dos meus colegas, lembro-me bem, em que surgiam algumas dúvidas quanto a mim sempre foi bastante claro. Estava o assunto arrumado, especialmente por causa do meu timbre, a voz meia anasalada, além disso era o que chegava a notas mais agudas (se bem que não eram assim tão agudas quanto isso). Desculpa, como é o resto da pergunta?

MC: Portanto, se sentiste que isso teve peso no teu percurso?

PT: Senti, ao contrário de quando fiz a mudança para contratenor! Na altura revia-me na qualidade de tenor, sentia que era mesmo aquilo que eu queria. Isto é, enquanto se calhar há muita gente que gostava de estar noutra voz, as sopranos quererem ser *mezzos* e vice-versa, eu sempre me senti enquadrado! A minha vida estava arrumada era só trabalhar, acabou por me trazer algum conforto. Tudo isto impulsionou que continuasse nesta área com a sensação plena de identificação.

MC: Achas que o facto de desenhares esta conceção na tua cabeça de “Eu quero ser tenor!” está relacionada com fatores extrínsecos? Eram as personagens que habitualmente são interpretadas? O teu sujeito enquadrava-se nesse perfil?

PT: Acho que era uma questão mais infantil, um ideal estilizado das memórias de infância. Por mais estranho que fosse, comparativamente às outras pessoas do mundo, eu não ouvia música. Só quando foi lançado um filme-musical *High School Musical* que decidi que tinha de entrar dentro da vida das pessoas é que eu comecei realmente a ouvir alguma coisa. Depois é aquela coisa, comesas a pesquisar e ver que existem outros filmes naquele registo de musical. Neste tipo de conceito vês sempre rapazes a cantar notas agudas, poucos são os casos em contrário. De alguma maneira isto entra na nossa cabeça e nos leva a pensar “Ok, quero ser o rapaz que canta as notas agudas!”. Então, acho que é mais por aí, algo que vem das tuas raízes e está “entranhado em ti”. Na altura não fazia ideia do que é que um cantor de ópera realmente faz, pensava que já se tinham extinguido no século XIX.

2. Alguma vez sentiste que tentavam categorizar a tua voz num âmbito que, na tua perspetiva, não se encaixava? A teu ver o que é que despoletava essa visão de ti e da tua voz?

PT: Quando foi a questão do contratenor, durante muito tempo muitas vezes eu negava essa mudança. Depois a nível vocal acho que isso se refletiu, não sei se foi esta negação que afetou a qualidade vocal ou, por outro lado, se era o facto de ter feito esta transição numa altura em que a técnica não estava assente e a mudança acabar por não resultar. Assim surgiam pensamentos do género “Não, isto não está a funcionar!”, penso que uma coisa levava a outra e estas sensações acabavam por ser sempre aumentadas. Perdi-me, o que é que perguntavas mais?

MC: No fundo é perceber o porquê de achares que as pessoas achavam isso, se para ti existiam outros princípios adjacentes? Se pensarmos bem, quando ouves só a voz isoladamente podes dizer efetivamente “Eu estava a identificar pelo timbre, extensão, etc...”, é uma primeira impressão tal como um rosto que vez pela primeira vez. Agora, quando tu conheces o perfil da pessoa, quando te envolves com ela. Como, por exemplo, neste caso em que já te conheciam, tinhas um percurso e de repente tudo muda! Pode ter sido uma questão técnica, estavas a construir-te, tudo bem! Mas não achas que possa ter havido outra questão aparentemente invisível que possa ter levado a esta visão de ti?

PT: Eu acho que talvez tenha havido um momento no meu primeiro ano, penso que foi numa aula com a professora Elisabete [Matos], que ela tenha tentado indicar que esta mudança fosse uma possibilidade. Como sabes, no primeiro ano as professoras têm tendência em puxar o repertório para os extremos e quando entrava na zona de sobreagudos, como tenor, a minha voz ficava muito leve. Houve uma aula específica em que a professora estava a questionar-me se eu sabia o que

era aquela voz que eu estava a fazer. A mim parecia-me que eu estava a cantar em falsete, ao que ela me respondeu “Isso não é falsete, isso é voz!”. Na altura não associei a estava questão, só mais tarde é que relatei com estes aspetos da minha voz naturalmente mudar para aquilo no registo sobreagudo, mesmo sem eu dar conta. Talvez tenha sido mesmo o único momento!

3. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspetiva artística de um cantor ou condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório?

PT: Eu acho que o meio escolar é muito diferente do profissional. Nós no meio profissional não temos ninguém para nos dizer isto é assim ou assado, as pessoas de fora até podem dizer, mas tu é que decides! Claro que quando estamos neste meio académico temos de fazer o que os professores dizem, isto se realmente confiarmos no professor. Mas quando tu vais trabalhar, tu podes fazer aquilo que bem te apetece, as consequências são tuas, a vida é tua, portanto tu é que sabes! A maior parte das vozes leves, ligeiras, são todas muito versáteis, desde que tenham o registo há muita coisa que podem fazer. No caso, e enquanto somos jovens, devemos de aproveitar e pensar que se conseguimos fazer e com qualidade, porque não? À medida que vamos envelhecendo a nossa voz também muda, por isso depois é uma questão de adaptarmo-nos à nossa voz. Eu percebo que estudarmos três anos de Conservatório e depois mais três anos de Licenciatura, mais dois anos de Mestrado e possivelmente mais dois de um outro Mestrado, ficamos programados por professores que nos dizem “Isto é assim! Tens de fazer assim!”. A meu ver isto pode ser desmotivante, porque muitas vezes nem estamos a fazer aquilo que gostamos de fazer. Mas tudo tem o seu tempo, os anos de formação são exatamente isso, formam-nos para depois fazermos o que queremos! Claro está que para isso é preciso ter paciência, percebo que haja pessoas que acabem por desistir, mas é uma luta! Como artistas temos este papel de dar aquilo que é inteiramente nosso e expô-lo ao mundo! Nós é que decidimos o que é que queremos ser como artistas.

BLOCO 3 - Repertório enquadrado

1. O repertório é um fator determinante no desenvolvimento da vocalidade. Achas que esta afirmação faz sentido? Em que âmbito?

PT: Eu acho que faz sentido! Por aquilo que sei de colegas que frequentam outras escolas, como a ESMAE, a ESML, entre outras, eles têm uma maneira diferente de fazer exames do que aquilo que nós tínhamos. Enquanto que nós temos de ser muito mais versáteis em termos de tipo de repertório, épocas e compositores também muitas vezes, eles acabam por se centrar num destes parâmetros. Há pouco tempo fui assistir ao exame de um colega e tinha barroco e romântico com canção alemã, no caso de serem sopranos líricas já se metia ópera pelo caminho. Eu penso que cada

repertório tem a sua especificidade, cada época a sua especificidade e hoje em dia nós temos de ser capazes de fazer de tudo um pouco. Se é o mais indicado para a nossa voz? Às vezes não é, às vezes temos de fazer certas coisas que não sentimos que se encaixe. Contudo, lá está, é como digo que depois no meio profissional temos a liberdade de escolher em que meio específico nos queremos focar. Mas continua a ser importante sermos conscientes e estarmos acompanhados de um professor que nos saiba guiar no caminho de encontrar o que melhor nos assenta na voz. Muitas vezes as pessoas não têm essa noção, por exemplo, “Vou cantar isto, porque tem que ser!” ou então serem capazes, mas pensarem “Não vou cantar isto porque não chego a x nota!”. Penso que não seja esse o caminho, ao longo da nossa formação devemos estabelecer noções daquilo que podemos e devemos fazer.

MC: Claro e desafiarmo-nos sem ir apenas pelo que nos dizem! Mas também sendo conscientes daquilo que nos faz sentir identificados, acompanhado desta sensação de superação constante. Renegando pensamentos limitativos, por vezes sem muito conhecimento de causa, como por exemplo “Não vou cantar barroco, a minha voz é muito grande!”.

PT: Eu tenho um exemplo prático, no meu último ano de Licenciatura eu repeti o repertório. Na altura fiz uma canção espanhola e lembro-me perfeitamente que só no final desse ano é que começou a soar a algo. A própria professora referiu que a primeira vez que me ouviu a cantar aquilo pensou “Coitado, fica-lhe mal!”, passado um tempo já pensava de outro modo e enfatizava que às vezes as coisas levavam o seu tempo.

2. Até ao dia de hoje sentes que para ti, em particular, esteve sempre claro o espectro de repertório sobre o qual te deverias ou poderias mover?

PT: Para mim é mais claro do que para pessoas que apresentem vozes mais pesadas, com várias restrições relativas à especificidade das suas vozes mais singulares. No meu caso sempre esteve claro, voz leve, mais para o barroco e canção, um ou outro Rossini, Mozart e está assim.

3. Alguma vez sentiste que estavas a cantar um papel, uma obra que não se enquadrava no teu espectro vocal? Porquê?

PT: Sim, houve uma canção que não era para mim de todo, nem na altura nem mesmo agora. Inclusive falei com colegas, já mais avançados e com experiência, que me disseram “Essa obra é um calhau, seria difícil para mim também!”, que era a *Habanesse* de Pieri Viendro. Aquilo está cheio de coloratura e implicava uma técnica que eu não era capaz de fazer! Eu percebi porque é que escolheram, mas sentia que não era mesmo para a minha voz. É uma canção romântica que exige um bocado de “mel na voz”, que eu não tenho, bem como muita agilidade.

MC: Este acaba por ser um exemplo claro que reflete a questão de que é realmente importante que te sintas identificado com o teu repertório, porque não basta que seja para o teu tipo de voz. Podes não te sentir enquadrado, aqui é um bocado disso que estamos a tentar decodificar e discutir.

4. Coloca-te nessa posição em que já lá estás, já “meteste o pé na poça”, mas tens de assumir aquela obra. Nesses momentos o que é que faz para te sentires mais próximo da tua “identidade vocal”?

PT: Uma ótima pergunta! Por exemplo, na altura com esta obra em específico, eu pensei “Não consigo, por isso vou apoiar-me na interpretação!”, mas não estava a funcionar muito bem. Isto porque a nível do meu próprio timbre não casava muito bem com o que a canção pedia, estava a fazê-la como contratenor. Portanto, foquei-me na técnica e pensei “Ok, isto é para eu aprender técnica, ganhar mais agilidade, por isso vou fazer!”. Se me apoiar mais na técnica agora, visto que a nível interpretativa não está a funcionar, pelo menos sei que tenho algo onde me apoiar “no meio do caos”. Mas já aconteceu noutras circunstâncias, nas quais não senti tanta dificuldade, mas que funcionaram de forma oposta, isto é, “Ok, estou a ter dificuldades a nível técnico, por isso vou apoiar-me na interpretação!”. Depois é uma questão de experimentar.

BLOCO 4 - Contexto académico e profissional

1. Nos contextos onde te inseres, académico e profissional, acreditas que a definição de uma “identidade vocal” é relevante? Em que sentido?

PT: Eu diria que no que toca ao canto lírico é importante experimentar para compreender “qual é a nossa praia” de um modo geral, ou seja, compreender onde nos podemos encaixar. Uma vez, em conversa com a Margarida, comentávamos que muitas vezes as sopranos são ligeiras por serem novas, temos todas 18/19 anos e é natural que sejamos mais leves. Por exemplo, o Professor Mário começou como tenor lírico-ligeiro e agora já é mais lírico do que outra coisa. Portanto, particularmente no caso do canto lírico é importante termos consciência da nossa tipologia vocal, mas não nos temos de nos reduzir a esse âmbito de repertório desde que seja confortável e saudável para a tua voz. Já na realidade do teatro musical, onde estou agora, não interessa tanto porque mesmo que me identifique como tenor posso deparar-me com obras que exploram apenas o registo grave. Por exemplo, tenho um dueto para fazer em breve que é tão grave que me questiono se será para barítono, a verdade é que para eles não há uma definição tão restrita.

MC: Este ano observei mais de perto este meio do teatro musical e senti precisamente que, à semelhança do que venho defender com esta investigação, há uma valorização mais clara da identidade do cantor.

PT: Inclusive quando fazemos *castings* eles procuram um perfil, não existe o certo ou errado, mas sim aquilo que é nosso!

2. Já te sentiste numa posição vulnerável devido às características inerentes à tua “identidade vocal”?

PT: Eu acho que já me senti vulnerável! Mas penso que não tem tanto que ver comigo tem mais que ver com o que as pessoas estão procurando, por vezes um timbre, uma cor, um perfil. Sei que, por exemplo, a minha voz é muito específica, mas curiosamente acontece um padrão sempre que vou a *castings*. Encontro-me com um colega de trabalho que também se chama Pedro e genericamente poderíamos ser classificados na mesma tipologia vocal de tenor ligeiro, mas temos vozes completamente diferentes. No meio do teatro musical português, a minha voz não é tão comum por causa do meu timbre que pode enquadrar-se no registo de contratenor como de tenor. Muitas vezes, quando assumo a minha voz nestas duas naturezas pode soar “irritante” no registo agudo e não ser do agrado de qualquer um, o que penso quanto a isso é que o problema não sou eu, mas sim eles! Por outro lado, no canto lírico, várias vezes pensei e fazer provas para o coro do São Carlos. Mas depois pensava que para me candidatar como contratenor não teria som suficiente para os graves e, além disso, o meu timbre iria destacar-se.

MC: Curiosamente, na entrevista que fiz ao João Paulo Santos falamos exatamente desta questão sobre a integração do contratenor no coro. Apesar de mostrar a mente aberta para novas experiências e saber que caminhamos para uma nova conceção, não acredita que este contexto coral seja o mais indicado. Isto também se aplica na integração solística de contratenor, sopranistas, entre outros que imergem cada vez mais nos teatros mundiais a fazer papéis tradicionalmente interpretados por mulheres. Na perspetiva dele é interessante que o façam se têm essa possibilidade, contudo haver espaço para isso e quebrar uma série de estigmas será difícil.

PT: Sim, eu acho que há ainda muito debate por fazer quanto a todas essas questões! No que diz respeito a fazer papéis de ópera, honestamente ainda não pus isso em cima da mesa. Eu sinto que os papéis de contratenor não estão ao meu alcance, até mesmo por causa da minha região grave. É difícil encontrar algo em que o meu timbre se enquadre e, ao contrário do que faço no teatro musical, ter esta dualidade entre tenor e contratenor é impossível no canto lírico. Na altura de fazer a mudança efetiva, se tinha aparecia trabalho como tenor já não sentia a confiança em fazê-lo, mesmo sendo capaz.

MC: Essa questão acaba por me fascinar. Tu estás lá, és sempre a mesma pessoa, tens a mesma técnica e de repente dizem-te isto e tu desabas completamente. Descaracteriza-te porquê? Tal como aconteceu contigo, acontece comigo também e já vi a acontecer com muitas outras pessoas. Na verdade continuamos a ser a mesma pessoa, estamos no mesmo patamar,

simplesmente nos disseram que nós não somos aquele tipo de vocalidade. A meu ver, isto não deveria de carregar todo esse peso!

PT: Lá está, isso não deveria ser uma reflexão dos outros e do que nos dizem mas sim de nós próprios! Nós é que nos agarramos muito a essas caixas e ao significado que elas têm para nós, para mim é ligeiramente diferente. Como contratenor a técnica é a mesma, mas em termos fisiológicos e o que as pregas vocais fazem não é a mesma coisa. Eu sinto alguma diferença quando mudo repentinamente, até porque uma coisa que eu não cheguei a trabalhar especificamente foi a mudança de registos. No fundo, cantava uma coisa e depois comecei a cantar outra, não houve uma preparação para a mudança.

MC: Algo que, tendo em conta o que disseste anteriormente, ultimamente tens utilizado no teatro musical?

PT: Sim! Acabei por desenvolver um nódulo numa corda, agora já está resolvido, porque não tinha técnica para isso. Entretanto comecei a ter aulas e acompanhados pelo médico ajudaram-me a superar estes problemas! Falaste que também estás a levar sempre com opiniões sobre a tua identidade, como é que te vês?

MC: A mim dizem-me sempre coisas diferentes, sempre dentro de duas dimensões que na verdade até se podem fundir. Na minha perspetiva eventualmente temos de criar uma bolha maleável que dá asas a que se defina um “eu” claro, sobre o qual possamos dizer “Eu posso cantar isto, não só porque tenho as características vocais, tenho extensão, mas também porque me identifico!”. Quem vai subir ao palco és tu e a verdade tem de ser, acima de qualquer outra coisa, sempre tua! Até então os testemunhos que tenho recolhido convergem também neste ideal.

PT: Honestamente, quanto a ti, não ligaria muito a isso! Tens uma técnica sólida, tens essa flexibilidade característica das vozes ligeiras que no geral podem fazer muitas coisas.

MC: É natural receber opiniões diferentes quando, felizmente, vimos de uma escola que valoriza aquilo de que falaste tantas vezes, a versatilidade! No que diz respeito ao repertório, registos, como muitas escolas não têm estes cuidados acabamos por não estar tão programados e reduzidos a um espectro específico de repertório.

PT: Nós vivemos num mundo que é de modas, estamos habituados a ouvir *mezzo-sopranos* “engoladas” e quando não ouvimos algo assim pensamos “Ah, mas não tem graves, nem profundidade. Portanto, não é *mezzo-soprano*!”. Acabamos por andar a vaguear por aí, devemos partir de argumentos fundamentados em aspetos sólidos, nomeadamente o timbre, a tessitura, o registo, etc. Quando fazem as avaliações superficiais é o momento para parar para pensar que “Não sou eu que estou mal, são eles que não são capazes de entender!”. Até porque a nível técnico quem vai sofrer

são eles e não tu, acabando por estar anos à frente de quem tem esse tipo de pensamento retrogrado.

3. Para terminar, que conselho/palavra de aconchego queres deixar aos colegas, às jovens gerações de cantores e amantes da “voz” que se debatem com estas problemáticas recorrentemente? Talvez algo que gostavas que te tivesse sido dito.

PT: Ok, vou começar pela primeira parte! O que é que eu diria? Eu diria “Lembrem-se sempre o que é que vos fez apaixonar pela música!”, porque isto é um meio em que tens de estudar durante muitos anos, tens de fazer o que as pessoas te dizem e é muito fácil uma pessoa ficar desmotivada e perder de vista a razão que os move. As coisas mudam rapidamente num só ano, parece que não, parece que estamos fechados na realidade escolar durante muito tempo. Depois disso pensamos “Ah, agora vou demorar muito a estabelecer a carreira”, eu digo “Não, se tiveres força de vontade comesças a fazer umas coisas e quando dás por ti já estás a fazer aquilo que sempre que quiseste.”. Assim vais construindo algo teu, com uma boa base e num sítio em que te podes assentar e vais fazendo o teu caminho. Para isso é preciso não desmotivar e lembrar-nos constantemente o que nos fez apaixonar pela música.

Entrevista a Ana Vieira Leite

Efetuada no dia 1 de março de 2023, pelas 15h, via *Zoom*.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na tua vida?

AL: Eu comecei os meus estudos musicais no Conservatório quando era muito pequena, tinha 5 anos. Então foi desde cedo que eu comecei a cantar, nós sempre tivemos coro e eu sempre gostei muito porque era uma disciplina muito livre. Mas nunca foi uma prioridade, depois por volta dos 14/15 anos é que surgiu uma oportunidade de cantar a solo num espetáculo do conservatório. Não era de nada lírico, obviamente, e eu adorei! Para mim era sempre algo que estava junto ao teatro, eu sempre gostei muito de teatro e de estar em cima do palco. Então a voz foi algo “eu posso fazer isto?”, por isso comecei a ter aulas de canto nessa altura, por volta do 10º ano. Pronto, foi assim muito natural e aí comecei a gostar cada vez mais. Sempre achei que não era o meu forte, a minha voz, achei que “eu sinto-me bem em palco, eu sinto-me bem a interpretar”, não propriamente a cantar. E eu pensava, se fechassem os olhos, ninguém gostava do que estava a ouvir. Por isso, sempre foi uma luta minha e foi um trabalho de aceitar a minha voz no meu corpo.

2. Alguma vez tiveste uma referência (cantor, familiar, colega,...) sobre o qual pensasses “quem me dera cantar como ele/ter a voz dele” ou “um dia quero cantar assim”?

AL: Tive sim, claro. E fui sempre tendo, nunca é sempre a mesma pessoa, vai sempre mudando, vai sendo sempre uma descoberta. Na altura, obviamente, quando comecei eram sempre as pessoas mais velhas do conservatório, “Eles cantam mesmo bem!”, pensava eu. Depois sempre que fui explorando alguns “novos caminhos” no canto, esta coisa do barroco é muito recente, então fui encontrando pessoas que se iam adaptando mais ao meu estilo, do que eu estou a gostar de cantar. Mas queres que diga nomes, é isso?

MC: Não, não precisas de dizer especificamente. Neste caso são referências para ti, que até poderia ser alguém da tua família, não acho que seja muito importante especificar.

AL: Na minha família nunca tive ninguém músico, por isso foi sempre um caminho que fui eu que fui explorando.

MC: Mas achas que esta perspetiva comparativa é saudável? Ou pode não o ser?

AL: Eu acho que pode não ser saudável se estivermos à procura de uma imitação e não propriamente de sermos melhores para nós. Eu acho que é muito saudável se

usares isso como motivação, ou como objeto de estudo. Eu faço isso muitas vezes “Como é que aquela pessoa faz?” observo e, por exemplo, eu gosto muito de tentar descobrir a técnica de cada pessoa “Ela fez aquilo? Uau!?”. Fico a ouvir e a ouvir na minha cabeça para tentar desvendar como é que aquilo funciona, isto é sempre um pouco como admiração, não propriamente como “tem que ser aquilo”. Porque assim é impossível, cada um tem a sua voz, as suas características e o seu gosto musical. Portanto, vou sempre na procura de “Como é que eu posso usar isto? Em que é que isto me pode ajudar? O que é que eu posso tirar de bom para a minha voz?”, e é isto!

3. A expressão “identidade vocal” para onde te remete?

AL: A identidade vocal para mim é algo que te define, que estás sempre à procura de algo para te definir enquanto cantor. É uma procura constante!

MC: Vês essa definição como uma barreira?

AL: Eu vejo algo pessoal, não propriamente como as categorias, por exemplo. Eu acho até que as categorias são algo extra, que devia ser explorado só num contexto de guiar, “Ok, e se experimentar para este lado ou então para este?”. Não propriamente catalogar, mas acho muito importante cada um encontrar a sua identidade vocal para também se sentir à vontade com a sua voz e com o seu trabalho.

4. Em que momento te sentiste verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação saudável com a tua vocalidade/” identidade vocal”? O que é que despertou esta sensação?

AL: É muito difícil, está sempre a mudar! Eu sinto que eu estou sempre numa procura constante e que nunca estou estável. Não há um momento em que digo “Ah, yes! Pronto, não faço mais nada na minha vida”. Por isso, é claro que acho que houve momentos em que eu senti que dei um salto e pensei “Ok, eu estou tranquila com a minha voz e com a minha técnica!”.

MC: Lembraste de algum momento específico em que realmente sentiste essa conexão entre o teu corpo e a tua voz?

AL: Deixa-me pensar. Olha, mais recentemente fiz um Gluck em que eu me senti bastante bem com a minha identidade vocal. Foi algo em que senti que “Ah, ok consigo fazer outras coisas!”. Mais para trás, não sei, lá esta vai sempre mudando. Deixa-me pensar, “onde é que eu me senti bem?”. Enfim, isto é mais “intimo” sempre tive uma luta com a procura constante de uma expressão e do resultado final, que para mim era mesmo essa expressão. Eu tinha que interpretar dessa forma, acabando por ser sempre mais importante “cobrir” aquilo que eu achava mais fraco. A minha luta foi sempre tirar e encontrar um equilíbrio, “Ok, eu consigo fazer isto de outra forma? Consigo estar igualmente presente e em coerência com a minha voz?”.

Eu acho que encontrei isso e me senti plena quando estava a cantar num concurso que eu fiz de canto barroco, a primeira vez que fiz canto barroco assim a sério. Isto foi em 2020, aí senti que consegui um bom equilíbrio na minha voz.

MC: Sentiste que isso te abriu portas para o mundo barroco, achas que foi aí que mudaste de “ares” e abriste novas portas?

AL: Sem dúvida! Se bem que eu acho e sinto pena relativamente a isso que, na minha educação em Portugal, foi tudo sempre um bocadinho fechado! Ou seja, tu ou és um cantor assim ou és um cantor assim. Mas tu podes ser um cantor assim e cantares um bocadinho de tudo, por isso não acho que seja muito por aí. No fundo, acaba por ter só a ver com técnica vocal que há uma e está ok! E depois tem a ver com o estilo, se dominares estas duas tu consegues fazer tudo o que se adequar à tua voz. Claro que eu não me vou por a cantar Wagner, porque sei os limites da minha voz. Acho que foi algo que me foi um bocadinho tirado quando eu estava na ESMAE, que não me deixaram sequer explorar, um bloqueio. “Ah, tu não tens voz para cantar barroco, porque não tens voz para isto.” e depois quando eu descobri isto foi um complemento. “Ok, eu consigo fazer várias coisas de igual forma ou até mesmo melhor!”.

5. Na tua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu Cantor”?

AL: Há duas formas, há uma em que eu sinto que é muito importante haver uma personalidade por trás até porque existe o “Eu artista” e o “Eu Sujeito”. O “Eu artista” é alguém que veste um personagem, eu faço isso constantemente mesmo que seja um recital, quando eu entro no palco tento ao máximo não ser eu. Não ser eu “Ana Zé”, entendes? Para mim não pode haver esse cruzamento, porque sou muito emocional e se eu entrar na parte emocional eu já percebi que não tenho os mesmos resultados e sinto que não faz sentido na minha performance. Portanto, seja um papel seja um recital eu sinto que é o “Eu artístico” que está em palco. Contudo, estes dois estão interligados, saem de ti e és sempre tu que constróis essa parte, dando sempre um bocadinho de ti, do teu gosto, das tuas vivências, obviamente. Por exemplo, quando estás a trabalhar um papel em que tens que estar emocional se calhar vais buscar algo que te sugere, algo que te deixa triste. Vais buscar algo que tu já tenhas sentido!

MC: Existe uma barreira transparente!

AL: Sim, porque eu não consigo nem posso envolver-me demasiado. Não sei se era isto que querias saber.

MC: Sim, no fundo cada um tem as suas repostas. Lá está, como isto vai muito de encontro à identidade, eu posso perguntar uma coisa e tu entendê-la de outra forma e está tudo bem. Por isso, eu acho que respondeste um bocadinho como eu estava à espera.

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-te atribuída uma tipologia vocal de imediato? Se sim, qual?

AL: No início do meu percurso foi mais ou menos o que eu estou agora, soprano lírica. Mas fui sempre mudando, quando fui para a ESMAE mudaram-me e achavam que eu podia ser (não sei onde e que foi buscar isto) uma soprano mais *spinto*? Então, isso também mudou um bocadinho o meu trabalho e trouxe-me muitas frustrações, porque lá está tu vais trabalhar num sítio que não é aquilo que vai ser para a tua voz. Tu vais estar “extra”, vais tentar mudar, mudar a tua forma de cantar, porque a uma pessoa sou algo desse género que não sou eu, claramente. Eu acho que esse é o mal das tipologias, que é tu vais querer sempre soar como a outra soa e, na verdade, tu só tens de soar a tua voz verdadeira. Pronto, eu naveguei um bocadinho ali em mares desconhecidos e agora voltei outra vez, acho eu, a encontrar a minha identidade vocal, mas que eu acho que pode estar sempre a mudar. Isto porque com a idade, com tudo... Mas serei sempre, acho eu, soprano lírica.

MC: Mas lá está, achas que seja a “Ana, a soprano tal e tal...” que te defina? Acabando até por se formar aí um entrave.

AL: Super, super!

MC: Na verdade, podes fazer tantas coisas. Dizer que és a “Soprano lírica x”, é redutor! Tu tens tanto para dar além disso, eu via-te a fazer um bocado de tudo!

AL: Mas é isso, eu acho que cada vez mais tem de se tirar esses conceitos. Ainda agora estive a trabalhar com uma cantora, não sei se conheces, a Léa Desandre. Ela é *mezzo*, ou seja, ela diz que é *mezzo*, mas tem uma tessitura de outro mundo. Ela é muito mais aguda do que eu e é mais grave, pode fazer o mesmo papel que eu. E o que ela diz é “Eu faço aquilo que acho que é melhor para a minha voz, neste momento. Se eu sinto que consigo cantar isto e sinto que está bom, porque é que eu hei de não o fazer? Só porque não é para *mezzo*?”. No fundo, ela concluir que “acabo por sentir que consigo dar o melhor de mim”. A mesma coisa é quando nos dizem “Ah, é *mezzo* então vai fazer este papel”, se eu achar que esse papel não é para mim não o devo fazer. Aliás é a mesma coisa de eu ser soprano e ter de cantar a ária da boneca, “Não, eu não vou cantar a ária da boneca!”. Mas é isso, eu acho que limita um bocadinho para quem também não percebe muito.

MC: No meio artístico português, muitas vezes penso que haja alguma resistência em abrir o leque e desconstruir essa conceção tão restrita da identidade vocal.

AL: Mas eu acho que isso está a mudar, sinto mesmo que está a mudar e estamos aqui para lutar para que isso mude de uma vez! No fundo, eu acho que é isso, lutarmos e estarmos conscientes da nossa voz, e ver se ela se adapta aqui ou ali, consoante o que for necessário.

2. Agora que és capaz de te colocar numa posição de observadora sobre o teu percurso académico, que papel pensas que esta “categorização” desempenhou para ti?

AL: É assim, eu não estou a castrar ninguém, porque eu percebo perfeitamente que às vezes, ouvindo a minha voz, era difícil enquanto estava em construção compreender para onde ela ia. Isto porque, eu tenho uma tessitura vocal de soprano, mas tenho um timbre um bocadinho mais escuro, um bocadinho mais aveludado. Isso podia trazer assim umas dúvidas! Só que eu acho que mudar a tipologia, ou seja fazer repertório totalmente diferente do que eu podia fazer deixou-me perdida. E quando tu estás perdida não é nada bom! Ou seja, uma coisa é tu estares perdida dentro da tua linguagem, vais sempre procurar algo dentro daquilo. Agora eu estava perdida em campos que eu achava que tinha que ser, porque o meu professor dizia “Não, não, mas tu tens de ser isto, porque vai dar para isto!”, então eu senti que não correspondi e daí a frustração. Mas acho que também serviu de aprendizagem, lidar com isso e chegar a um momento e dizer “Não! Olha, fiz isto estive dois anos a batalhar nisto e não é. Está tudo bem!”.

3. Nunca questionaram a tua vocalidade em contexto profissional, ou até mesmo académico? Que aspetos serviam de argumento para essa “contestação” ou, por outro lado, de ressalva de que aquela vocalidade era realmente a que se adequava a ti?

AL: Sim, é assim em termos de tessitura acho que toda a gente disse que eu era soprano, mesmo quem vinha de fora. Relativamente ao veludo na voz é que questionaram um bocadinho para que tipo, portanto dentro das sopranos para onde é que me encaixaria. Normalmente, agora não o fazem! Houve momentos em que posso ter levantado dúvidas, mas agora não!

MC: E também sentiste que depois de teres saído de Portugal também esse questionamento, essa problemática tenha deixado de existir um bocadinho mais?

AL: Eu acho que quando saiu de Portugal aceitaram muito mais, no sítio onde eu fui, acho eu. No fundo, aceitaram muito mais a minha voz e deram-me mais oportunidade para eu explorá-la. E por isso, senti que fazia sentido que deram-me mais incentivos para continuar naquele caminho, parecendo mais fácil.

MC: Ou seja, sentes que ouviram realmente a tua voz. Às vezes eu sinto que existe um padrão específico, criando-se uma barreira e só se consegue ver naquele âmbito. Nunca conseguem ouvir a “verdadeira voz que está dentro”.

AL: Tu sentes isso, por exemplo?

MC: Sim, já senti várias vezes! Já agora, aproveito para te fazer um pedido que vem na linha da nossa conversa e do meu trabalho, para que me ajudes a entrar em contacto com a Léa. Isto porque, eu tenho um tipo de voz muito parecido com o dela, até a nível de repertório a professora serve-se dela como referência. Tal como ela, tenho muita extensão vocal, a cor aveludada tal como tu, tenho graves que foram muito explorados ao longo destes últimos anos. Desde que fui para a faculdade disseram-me “vais trabalhar este repertório específico”, encaixou-se em mi, há falta desta vocalidade e eu gosto de o fazer, portanto nunca me castraram. Eu própria sinto-me mais identificada, sinto que na faculdade adotaram uma postura muito boa comigo. Por isso, desde que entrei e passei por esta mudança pensei “Eu tenho de tentar chegar aos outros e um dia fazer uma investigação sobre isto. De forma a ajudar as pessoas a perceber que por muito que haja uma imposição externa da vocalidade, devemos ser sempre capazes construir algo que é mesmo seu, tornando arte do canto muito mais bela. Seremos nós, com algo nosso!”. Há casos em que se fabricam vozes “em série”, padronizadas e exploradas como vozes iguais.

AL: Trabalham até o mesmo repertório, por exemplo.

MC: Felizmente, nunca senti isso!

AL: Por acaso, acho que relativamente às tuas professoras acho que são as que fazem uma exploração de repertório mais extensa.

4. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspetiva artística de um cantor ou condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório?

AL: Eu acho que quando temos uma má abordagem, ou seja, quando não vai em valor da voz pode prejudicar imenso. Isto porque, faz com que se crie uma má técnica, com tensão e concebemos algo que não é puro. E isso faz com que limite a pessoa, porque não consegue fazer nada com essa limitação. Portanto, eu acho que é muito importante estabelecer uma categoria mais abrangente, isto é, soprano, *mezzo*, mesmo só para estabelecer uma zona de conforto e abrir caminho para nos encontrarmos. Depois dentro disso é possível movermo-nos bastante, sendo sempre muito importante explorarmos a nossa voz ao máximo e descobrir os nossos limites. Também acredito que a questão que referiste anteriormente de nos inspirarmos nos outros também é importante e serve para refletirmos “não, eu não sou deste lado”. Ou seja, pensar “será que consigo fazer isto? Não!”, muito na base de experimentar o que é bom para nos conhecermos. Acho que categorizar não é assim tão se tivermos a noção dos limites, mas também não levar estas questões ao extremo. Isto é, deixarmos a nossa voz livre e estar tranquila se “amanhã quero fazer o “Cherubino”, pois faço-o!”, não é? Se eu sentir que faz sentido, no fundo tem de fazer sentido com a tua voz, com a produção que também é muito importante. E ainda com

o momento em si, porque neste momento eu canto isto mas daqui a dois anos posso estar a cantar uma coisa completamente diferente. O bom senso, termos pessoas de fora de confiança e dar-nos apoio ou não dizendo “Não, isto não é para ti! Estás a ouvir mal.”, isto sim eu acho fundamental.

BLOCO 3 - Repertório enquadrado

1. O repertório é um fator determinante no desenvolvimento da vocalidade. Achas que esta afirmação faz sentido? Em que âmbito?

AL: Tem tudo que ver com o estilo, com as referências que temos e da forma como foi feito, isto é muito importante e às vezes é algo ao qual não se dá o devido valor. Por exemplo, quando faço Haendel, que é um compositor que faço muito e com o qual me sinto muito à vontade, ou quando me atribuem uma obra que sabem que é para mim eu faço sempre uma pesquisa. Eu vou à procura de quem é que o fez antes, quem é que o estreou. Até porque há duas cantoras que eu sei que na altura o dominavam e eu sei “Ok, a minha referência é esta. Vou fazer!”. Na verdade, nem é muito pelas cantoras de agora, porque as cantoras de agora vão sempre mudando e às vezes há castings um pouco estranhos. Portanto, é muito importante ver quem é que fez isto na altura para perceber se me encaixo ou não. Concluindo, eu acho que o repertório é muito importante tendo em conta as dificuldades e exigências do repertório. Uma *mezzo* com pouca coloratura já sabe perfeitamente que é muito mais lírico e busca outro tipo de repertório, aprendendo a guiar-se “se eu não consigo fazer isto de forma tão ágil, significa que não sou este tipo de voz”. Acho que é mais nesse sentido que pode entrar o repertório!

2. A nível do repertório como é que se traçou o teu percurso? Sentes que foi sempre coerente no momento da sua atribuição?

AL: Não, não foi! Lá está, houve ali um período em que me queriam pesar muito mais a voz devido à parte mais aveludada da minha voz. Por exemplo, eu achava que não tinha coloratura, achava que não sabia, não dava para fazer a coloratura, pensava “Não, isto é específico!”. Estava a explorar muito mais o peso da minha voz, fazia coisas muito mais líricas, nem fazia sentido. Eu estava a fazer uma “Fiordiligi”, por exemplo, aos 20 anos ao mesmo tempo que cantava uma “Despina”, porque eu fiz as duas personagens ao mesmo tempo. Não fazia sentido nenhum, eu estava a lutar contra aquilo, agora já fazia com mais certeza, mas na altura isto estragou-me um bocadinho. Sinto que fez parte do processo, mas se perguntassem “Repetias” eu respondia “Não, não repetia!”. Não fez muito sentido!

3. Alguma vez sentiste que estavas a cantar um papel, uma obra que não se enquadrava no teu espectro vocal? Porquê?

AL: No fundo eu sinto sempre que nunca estou preparada para aquele papel, isso é um problema interior. Penso sempre “Não era eu, não devia ter sido eu! Isto era para ela e não para mim.”, enquanto as pessoas por trás dizem “Está ótimo! Fica-te super bem”.

MC: Mas porque é que achas que sentes isso?

AL: Eu acho que é porque estou habituada a ouvir sopranos da mesma tipologia vocal do que eu, mas mais ligeiras, com uma voz não tão coberta a fazer o meu repertório. Por isso, eu acho-me sempre errada, ouço a minha voz sempre muito diferente daquilo que si. Para mim eu estou a pesar tudo, mas tenho alguém a dizer-me “Não, está adequada, tens agilidade, tens os parâmetros. Mas para mim é sempre “Não estou, não estou!”, um drama nós somos sempre os “drama queens”.

4. Nesses momentos o que é que fazes para te sentires mais próxima da tua “identidade vocal”?

AL: Nessas dificuldades, primeiro para mim é muito importante voltar ao meu professor de canto e aí não dou um passo sem ele me dizer “Está ótimo, claro que sim!”. Se ele torcer um bocado o nariz já estou “Oh não, não pode ser”, aí é muito importante ter alguém de fora que diga “Olha a tua voz, ouve a tua voz!”. Eu gravo tudo o que faço, é muito importante para mim! Ou seja, o estudo em casa, ensaios, gravações de CD, tudo, eu gravo tudo com vídeo e tudo. Isso ajuda-me a ouvir de fora e compreender “Realmente isto sou eu, está a minha voz aqui! Abstrai-te do que está de fora.”. Basicamente é isso, eu sozinha num trabalho interior de “Ok, confio no que dizem de fora, mas também no que estou a sentir.” e se me sinto diferente, porque é que me sinto assim? Vamos explorar isto!

BLOCO 4 - Meio Profissional

1. No contexto profissional, acreditas que esta “identificação vocal” tem muito peso?

AL: Sim, sem dúvida! Até mesmo para jogar com o resto do cast, para jogar se vão ter uma outra soprano mais clara vamos complementar, ou o contrário algo muito mais pesado para fazer a outra brilhar mais nos agudos. Eu acho que isto é muito importante, termos uma vocalidade definida ou que nos identifica quando nos ouvem. Assim sabem “Hm, esta é a Ana!”, eu acho esta questão muito importante. Para mim não é só a voz, até porque o corpo também influencia muito a maneira como te escolhem para um papel, infelizmente. Se eu for muito pequena, se eu fosse bastante volumosa e tivesse esta voz se calhar não me procuravam para papéis que faço normalmente. Estás a perceber? Ou às vezes o contrário, isto é uma pessoa mais volumosa vai pedir uma voz que corresponda, estás a ver? Eu sei que às vezes é uma luta muito complicada, porque há pessoas em que o corpo não corresponde à voz.

Mas acho que a identidade vocal tem de estar sempre muito presente e ter uma voz característica ajuda muito mais e eles já te vão procurar a ti!

2. Já te sentiste numa posição mais vulnerável em contexto profissional devido às características inerentes à tua vocalidade?

AL: Sinto, sim claro! Mas lá está eu acho que é algo mais interior, em que eu sinto que estou perdida na vida e não consigo superar os objetivos que me estão a dar. Por isso, o que é que eu faço? Trabalho o triplo, o quádruplo e exploro ao máximo. Às vezes sinto, por exemplo, que a minha voz não é assim tão especial como a do lado, que é a pior coisa que podes sentir. Isso é culpa tua, porque não podes estar a comparar. Isto não é uma competição. Penso “esta voz brilha mais do que a minha, porque a minha voz não é tão aguda, não é tão brilhante, extremamente ágil”, as pessoas não chegam lá e dizem “Uau...o que é isto?”. Apesar de eu me conseguir abstrair bastante disso, às vezes é um bocado “eu não sou tão fixe!”. Mas isso passa, porque lá está é uma questão de aceitar o teu instrumento e dar o melhor que tens dele.

MC: Eu acho que às vezes é exatamente esse o problema. Nós queremos muito imitar algo e transportar isso para o nosso corpo, o que é simplesmente impossível. Vai quebrar, vai arrebentar a corda!

AL: Vai ser pior! Temos sempre de procurar o nosso conforto. É claro que vai passar por muitos altos e baixos e vamos bater com a cabeça e pensar “Oh, não era para este lado!”. Mas pelo menos batemos com a cabeça e percebemos, “Fixe, tentei e não deu. Volta para trás, para outro lado.” E acho que isso é muito importante, encontrarmos a nossa identidade. Há vozes que à partida despertam muito mais o fator surpresa, em que pensamos “que coloratura incrível, que voz tão brilhante”, isso vai sempre acontecer. Vai haver sempre pessoal com vozes mais características, que normalmente são quem tem mais agudos e quem é mais ágil.

MC: Acho isso engraçado, isto porque esses aspetos são incríveis sem dúvida. Mas a meu ver, eu acho que ouvir esse tipo de pessoas durante muito tempo acaba por ser cansativo. Enquanto para ti eu compraria um bilhete para ouvir duas horas seguidas sem problema algum. Porque é artístico, naquele momento não se resume tudo apenas à voz. Muitas vezes, até em palco são figuras difíceis de ver. Eu gosto mesmo de ver em palco uma imagem que me atraia na beleza do gesto.

AL: Para mim isso é o mais importante! O momento em que estou ali é muito sagrado, não é para mim. A meu ver, o objetivo da música em geral é dar ao outro, dar prazer ao outro. Às vezes as pessoas dizem “que profissão incrível estares a ter tanto prazer a trabalhar!”, eu não sinto prazer nenhum. Oitenta por cento das vezes eu não estou a ter prazer nenhum, estou ali em modo de trabalho e, por isso, o meu objetivo é dar prazer aos outros. Eu acho que, saindo um pouco dessa questão da

identidade vocal, para todos os músicos a identidade artística é muito importante. Saberes entrar em palco, saber estar no palco, encontrares a tua persona em palco. É como eu digo, eu sei que domino, neste contexto eu trabalhei, fiz a minha pesquisa ao máximo. Em imensos concertos eu penso “O que é que eu quero retirar daqui?”, observo os concertos a pensar “Porque é que isto não me prendeu? Porque é que esta pessoa não me está a fazer sentir nada?”. Normalmente ou a pessoa está a sentir demais e eu percebia isso, até porque eu me envolvia demasiado emocionalmente, ou seja, eu pensava “Estou aqui a dar tudo e ninguém está a receber? Porque é que não estou a conseguir”. Saía de palco a perguntar “Então, sentiram? Foi bom, não foi?”, respondiam-me “Ah, foi bom!” e eu ficava “Foi só bom? Para mim foi o melhor momento da minha vida!”. Com isso eu sentia-me muito frustrada, por isso comecei a pensar “Não, não é este caminho! Eu não me posso envolver desta forma.”. Assim percebi que artisticamente tinha de encontrar a minha persona e pensar “Eu sei que consigo fazer isto!”. Eu acho que isso é muito importante saber que dominamos aquele espaço, o nosso corpo, o nosso gesto, consoante a nossa voz e o que estamos a fazer. No fundo, acho que passa por aqui o nosso trabalho enquanto cantor e trabalho de dar isto ao público. Resumidamente, acabamos por fazer muito trabalho de análise em que te analisas muito a ti próprio. Além disso, desenvolver a capacidade de valorizar a nossa voz.

3. Para terminar, que conselho/palavra de aconchego queres deixar às jovens gerações de cantores e amantes da “voz” que se debatem com estas problemáticas recorrentemente?

AL: Eu acho que é antes de tudo, antes de haver qualquer catálogo é muito importante percebermos a nossa voz, dominarmos a nossa voz com uma boa técnica. Uma boa técnica não tem a ver com tipologia vocal, está relacionada com uma boa emissão, um bom conhecimento do corpo. Eu acho que uma voz plena é muito mais interessante do que pensar numa soprano, numa *mezzo*. Por isso, criar uma voz plena e a partir daí vais encaixando. Além disso, ter uma pessoa de confiança que percebes que será uma pessoa que te ajuda, que tem um bom background, que está introduzida no que se passa agora. Isso mudou muito em mim, que passei de uma pessoa que ainda vivia no século passado para uma pessoa que sabe exatamente o que se vai passar agora. O que é que aquele teatro vai querer, quem é que o teatro vai querer e guiar. Eu acho que é muito importante ter uma pessoa de confiança de fora que te dê a ti essa confiança e esse guia. Lá está tem muito que ver com o trabalho interior de refletir “onde é que nos encaixamos?”. Por exemplo, falando outra vez da Léa, nada a haver, nós vamos fazer uma ópera de Charpentier para o ano na ópera de Paris. Eu vou fazer o papel que ela ia fazer, porque, entretanto, a pessoa que ia fazer de “Médée” saiu e deram o papel a ela. “Médée” é um papel grave e que normalmente se está à procura de uma pessoa mais velha, mesmo em termos físicos que seja alguém mais velho, bem mais velho. Ela estava com muito medo, a Léa, porque sente que mesmo corporalmente não se adapta àquela personagem. Ou

seja, ela é tão magrinha, tão pequenina, ir buscar uma personagem que é gigante, um monstro. Ter esta consciência é importante, guiar-se e ver “Todo o meu corpo não se adapta àquela personagem”, não só pela voz, mas porque “Todo o meu corpo não se adapta àquilo!”. Acho que é muito importante termos um bocado dessa consciência vocal, acabando por ser sempre um trabalho técnico. No meu caso, eu acho que é isso também que me dá liberdade para explorar outras coisas e de me sentir bem no que faço. Por isso, ouvirmo-nos com muita atenção, ouvir o que se passa que também é muito importante. Devemos estar atualizados, encontrarmos a nossa identidade acho que é isso, sempre muito importante!

Entrevista a André Henriques

Efetuada no dia 6 de julho de 2023, pelas 14h, no Banco de Jardim em frente ao Teatro Nacional de São Carlos.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na tua vida?

AH: Então, surge um bocadinho do nada! Nenhum dos meus pais nem ninguém da minha família seguia a profissão de músico, instrumentista, cantor ou quer que seja. Havia algumas pessoas que tinham apetência para a música, por exemplo uma tia e tio paternos cantavam muito afinado com muita capacidade de memorização. O meu avô materno tocava harmónica muito bem, mas nunca seguiu isso profissionalmente. Os meus pais em casa ouviam muita música ligeira, fado e no meu prédio, na Amadora, vivia uma cantora lírica. Uma vez ela estava à conversa com o meu pai, eu até já começava a cantar umas coisinhas em casa, cantor de chuveiro e ela estava a precisar de reforços de vozes graves para um coro juvenil que ela tinha aqui no São Carlos. O meu pai falou comigo e eu disse que ia, fizeram-me uma espécie de prova, uns vocalizos e disseram-me logo que eu seria da secção dos baixos. Então, eu nunca passei pela questão de transição de voz, que muitas vezes acontece nos homens, ou então não me lembro de ter passado porque não cantei desde muito cedo ou pelo menos não tinha essa noção.

MC: Tinhas quantos anos na altura?

AH: Para aí uns 15 anos! Portanto, a minha voz, desde que eu me lembro de cantar, sempre estive na tessitura em que canto agora. Na altura cantava sempre como baixo mesmo, depois entrei para o Conservatório Nacional cá em Lisboa. O início do meu trabalho vocal, primeiro estava um bocadinho numa zona mais grave do que o que canto hoje como barítono, ao passo que nessa fase seria mais um baixo-cantante. À medida que fui trabalhando e resolvendo problemas técnicos é que a minha voz foi melhorando e ganhando mais brilho e extensão na zona aguda.

MC: O que é que te fez querer ingressar no Conservatório? Foi por causa deste coro de que falaste, sentiste a necessidade?

AH: Sim, fui um bocadinho motivado por esta cantora lírica que era a Helena Vieira, o correpetidor Nuno Margarido que também trabalhava aqui no São Carlos, sempre me incentivaram muito a continuar esse trabalho. Nessa altura a linguagem da música clássica era muito nova para mim, mas eu fui ganhando muito gosto pela ópera e sempre gostei muito da componente cénica e teatral. Visto que sempre gostei dessa simbiose neste género, senti que era a mistura perfeita de dois mundos que me apaixonavam!

MC: Então, essa parte teatral também motivou-te muito nesta área do canto.

AH: Exatamente! Eu até poderia escolher fazer mais oratória, o que é impossível porque o mercado é muito abrangente e nós temos de saber fazer um pouco de tudo, mas gostava muito mais da ópera por essa componente cénica. Fui para o conservatório e, um pouco motivado por estes dois mentores, e a Helena sugeriu que continuasse a trabalhar como barítono e assim fiz. Estive no conservatório durante 5 anos com o Professor António Wagner Dinis e acho que foi muito bom ter começado com ele, porque me deu bases muito boas e depois quando saí sentia-me preparado!

2. Alguma vez tiveste uma referência (cantor, familiar, colega...) sobre o qual pensasse “quem me dera cantar como ele/ter a voz dele” ou “um dia quero cantar assim”?

AH: Certo, posso dizer referências! Em Portugal o Luís Rodrigues, lembro-me das primeiras óperas que eu vim ver ao São Carlos e ele juntava esses dois mundos, era muito bom cantor e cenicamente também o fazia muito bem. Na altura o conservatório tinha uma coisa espetacular que era tu mostravas o teu cartão de estudante e não pagavas nada, ias para os camarotes lá para cima. As primeiras óperas que vim ver *Il cappello di paglia di Firenze* [de Nino Rota], depois *La fille du régiment* [de Gaetano Donizetti] e o Luís entrava, para mim era fascinante o que ele fazia! Lá está, pelo facto de ele ter um domínio muito bom tanto da parte vocal como depois da parte técnica vocal. Mais internacional, acho que todos os barítonos têm esta referência, que é o Dietrich Fischer-Dieskau pelo facto de ele conseguir tirar o melhor partido do instrumento que tem, a todos os níveis. Lá está, com o seu instrumento explorou e potencializou-o ao máximo!

MC: Tu entraste nesta realidade do canto erudito muito “de cabeça”, normalmente nós vamos aos bocadinhos e tu foste logo!

3. A expressão “identidade vocal” para onde te remete?

AH: Identidade vocal? Remete-me logo para o facto, por exemplo, eu oiço um disco, voltando ao exemplo do Fischer-Dieskau, e eu consigo rapidamente perceber que é a voz dele. Eu acho que esse termo me leva muito para essa questão de tu mesmo ouvindo apenas um disco e sendo incapaz de ver, consigas reconhecer que é aquela pessoa seja a nível tímbrico, seja na expressão do texto.

4. Em que momento te sentiste verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação saudável com a tua vocalidade/” identidade vocal”? O que é que despertou esta sensação? No fundo, o momento em que encontraste o “André” na voz.

AH: É muito recente isso!

MC: Acho curioso, porque muita gente que a uma primeira vista aparenta ter encontrado bastante cedo acaba por afirmar que não foi tão óbvio assim.

AH: Não propriamente, como tu sabes isto é um processo muito intenso, gradual. Além disso, acho que nós devemos estar sempre a explorar coisas técnicas e não só, porque é um instrumento que está dentro de nós e envolve mil e um fatores. As questões emocionais, as questões de “clima”, o que seja (risos). Tudo isto pode influenciar-nos enquanto artistas! Eu sinto que para aí desde há 4 anos para cá é que eu sinto que começo a encontrar, não te digo que encontrei definitivamente aquilo que é o “André-Cantor” no seu todo. Mas acho que, pegando nisso que estava a dizer, quando tu te sentes muito seguro de ti próprio a nível emocional e psicológico, até porque toda a gente tem traumas e coisas por resolver. Só que no momento em que tu vês que a tua parte psicológica está também muito serena e calma, resolvendo os “demónios” da tua vida, seja eles qual forem, acaba por ajudar a encarar o canto de uma forma menos complicada e com mais foco. Tudo isto agregando ao facto de eu já estudar canto há 10/11 anos, já consigo explorar outras coisas e ter outro nível de precessão em relação a determinados assuntos que quando comecei eram novidade para mim. Passei por todas as etapas e agora sou capaz de dizer que estou a contruir algo saudável, sem forçar o som e penso que a resposta para esse equilíbrio esteja agregada a todos estes fatores.

5. Na tua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu Cantor”?

AH: Acho que passa um bocadinho por o que eu estive a dizer agora.

MC: Mas achas que estarão sempre associados ou podem existir desassociados?

AH: Disseste o “Eu-Cantor”, certo? Acho que às vezes vivem desassociados, principalmente quando fazes personagens, podemos pegar por aí. Ou a tua pergunta está mais direcionada para a parte vocal?

MC: Não, eu acho que também depende muito de como tu interpretas aquilo que é o teu “Eu-Cantor”.

AH: Nós enquanto cantores fazemos personagens, por exemplo ainda há pouco tempo fiz uma ópera e o personagem não tinha nada que ver com o “André-Sujeito”. Portanto, respondendo à tua pergunta eu acho que nem sempre estão os dois interligados. Acho que há sempre uma base, um lugar-comum onde o “Eu-André”, que vê de fora o que o “Eu-Cantor/Artista” está a fazer. Mas às vezes em determinadas alturas, tu sentes que são duas coisas separadas! Nessa ópera, que te estava a falar, “Na Colónica Penal” de Philip Glass e parte de um conto de Kafka e eu interpretava um tipo que era um ditatorial a favor da pena de morte e dos massacres das pessoas que não pertenciam ao ideal étnico, social. Isso não tem nada que ver com o André, eu que sou uma pessoa descontraída e bem-humorada. Conseguir

depois entrar nesse mundo que não tem nada que ver com o teu, posso dizer que para mim foi um processo penoso! Eu depois chegava a casa e estava cansadíssimo, porque andava a mexer com questões emocionais e até mesmo vocalmente estava a explorar coisas mais agressivas e diferentes. Sinto que quando acabei o projeto andei dois ou três dias em que não te digo que não soubesse quem era o André, mas estava a tentar encontrar um equilíbrio para chegar a esse André bem-humorado e descontraído.

MC: Deixaste-te absorver um bocadinho, daí achares que essa desassociação pode ser importante?

AH: Ou pelo menos teres sempre um bocadinho de ti que esteja ligeiramente fora. Isto acaba por ser um pouco ambíguo, porque a mim interessa-me, e mesmo quando vejo, seja sempre uma pessoa diferente da que é cá fora. Claro que isso pode sempre motivar a sensações mais estranhas. Por exemplo, eu há uns tempos vi um documentário do Jim Carrey em que ele descrevia que depois de fazer um personagem houve um período muito grande que realmente não sabia quem era o Jim. Disse até que teve um bom período de tempo em que se isolava e tudo isso. Claro que isto é muito interessante, mas muito assustador ao mesmo tempo! Tu teres de manter muito íntegro o teu “Eu” para depois quando saís desses processos não te afetar negativamente.

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-te atribuída uma tipologia vocal de imediato? Se sim, qual?

AH: Sim, na altura era baixo cantante.

MC: Como é que depois passou para barítono, foi com tempo, com o próprio repertório?

AH: Sim, foi gradual! Lembro-me que no início cantava mesmo coisas de baixo, sei lá por exemplo na *Die Zauberflöte* [de Wolfgang Amadeus Mozart]. Hoje em dia faço um “Papageno”, na altura fazia as árias do “Zarastro” que são bem mais graves. Mas foi um processo gradual e à medida que a minha voz foi ganhando mais facilidade no registo agudo.

MC: Portanto, foi natural!

2. Agora que és capaz de te colocar numa posição de observador sobre o teu percurso, que papel pensas que esta “categorização” desempenhou para ti?

AH: Acho que tem sempre os seus prós e contras, também depende de muita coisa! Vai depender dos professores com que tu te encontras, da fase em que as encontras do teu percurso académico ou profissional. Quanto a mim eu sinto-me

sortudo, porque encontrei as instituições e os professores exatamente na hora certa, e sei que com alguns colegas meus isso não aconteceu ou acontece. Mas eu sinto que quando fui para o conservatório não podia ter havido melhor pessoa para eu começar a estudar canto. Pronto, lembro-me que há aspetos vocais que fazia guiado pelo meu professor que se calhar eram contranatura em relação àquilo que era a minha vocalidade. Contudo, isto depois ajuda-te a ir explorando outras coisas mais tarde. Depois do conservatório eu estive em Cardiff e fiz o Mestrado em Performance e acho que isso foi dos melhores tempos da minha vida, a todos os níveis. Acho que consegui fazer um *body mapping* muito grande, em relação àquilo que fazia de errado, não que já tivesse as ferramentas todas para mudar isso. Mas foi quando eu encontrei o erro, ou seja, antes cantava um bocadinho por intuição e conseguia fazer as coisas que me pediam. Só neste período em Cardiff é que eu percebi “Ok! Isto é errado, isto é menos saudável!”, a partir daí foi construir algo de um modo mais consciente. Mesmo a nível cénico também foi nos períodos em que eu senti que evolui mais, portanto respondendo à tua pergunta, para mim foi sempre tudo muito positivo!

3. Nunca questionaram a tua vocalidade em contexto profissional, ou até mesmo académico? Que aspetos serviam de argumento para essa “contestação” ou, por outro lado, de ressalva de que aquela vocalidade era realmente a que se adequava a ti?

AH: Aconteceu algumas vezes, acho que só uma ou duas vezes é que foi muito fora daquilo que estava a ser o meu processo. Isto é, esta coisa que eu te disse de passar de baixo para barítono foi algo muito gradual. Mas acontece muitas vezes esta passagem, apesar de estar a cantar dentro da “mesma clave”, digamos assim ou então da “mesma bolha sonora”. Pode acontecer, até é natural que um baixo à medida que vai explorando o registo agudo passar para barítono. Às vezes também acontece de barítono mudar para tenor, esta possibilidade foi-me mencionada uma vez numa masterclass, outra vez num sítio qualquer em que me disseram “Ah, tu és tenor!”. Ou seja, tu recibes essa informação com um bocado de estranheza.

MC: Até porque fundaste uma identidade sobre aquilo! Para ti tu és sempre o “André-Barítono”, mudar para outro cognome já começa a “fazer faísca”!

AH: Exatamente, é isso! Tu vês as coisas a ir num determinado caminho e quando te dizem uma coisa que vai totalmente contra isso acho que estranhas. No fim de contas, eu acho que sempre consegui lidar com isto de uma forma positiva, mas aquilo que eu procurava sempre na base era que a emissão do meu som e a utilização do meu instrumento fosse sempre a mais saudável possível onde quer que isso me encaixasse. Portanto, lembro-me que essa última vez em que eu recebi essa informação “Se calhar és tenor!”, eu recebi aquilo de uma forma mais ou menos positiva e sem muito espanto. Se eu sentisse, a determinada altura do meu processo,

que faria sentido eu cantar nessa tessitura e que isso fosse de acordo com o meu corpo e o meu trabalho técnico, eu acho que por si só não constituiria um problema.

4. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspectiva artística de um cantor ou condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório? Fechar portas!

AH: Eu acho que antigamente se viam muitos casos de cantores híbridos, pessoas que pudessem cantar em mais do que um registo. Sinto que agora, pelo menos eu tenho algumas referências de cantores atuais que também estão muito dentro dessa onda dos cantores híbridos, que podem cantar um pouco de cada repertório. Estou agora a pensar, no caso das vozes masculinas, no caso do Michael Spyres que essencialmente canta como tenor, mas que gravou um dico agora que se chama “Baritenor”. Canta repertório de barítono e muito bem, eu acho que no amago da coisa às vezes a ópera ainda vive um bocadinho num sítio conservador. Onde não há espaço para este tipo de pessoas, tudo isto acaba por ser muito estranho. Uma pessoa que cante o “Figaro” e de repente já canta também o “Conde de Almaviva”, se calhar nas mulheres isto é mais notório em que se faz um “Cherubino” e depois uma “Condessa”. Na minha perspetiva, penso que o mundo da ópera não está completamente aberto a essas possibilidades e na verdade, isto agora juntado a nós artistas como um todo, isto pode mexer muito connosco pelo facto de não sabermos onde pertencemos. Não nos encaixarmos numa só categoria, enquadrarmo-nos em algo mais abrangente! Por exemplo, é como estarmos na escola e os professores querem pôr-te dentro de uma caixinha e na verdade acaba por não ser expansivo. Uma pessoa que seja criativa e comece a pintar no chão não é necessariamente uma pessoa mal comportada, simplesmente pode ser uma pessoa que se expressa de uma forma diferente das outras crianças. Portanto, eu acho que se calhar é importante assumir-se que os híbridos existem, que as vocalidades diferentes existem e só têm de aproveitar isso e ser abraçadas!

BLOCO 3 - Repertório enquadrado

1. A nível do repertório como é que se traçou o teu percurso? Sentes que foi sempre coerente no momento da sua atribuição?

AH: Sim, tal como falávamos há pouco foi sempre muito gradual, mesmo em termos de repertório acho que se foi juntando ao meu trabalho vocal de uma maneira muito orgânica. Portanto, eu acho que as primeiras coisas que eu cantava era mais para baixo, baixo-cantante e depois evoluíram para repertório de baixo-barítono. Posteriormente, quando comecei a ter mais facilidade nos agudos e as coisas terem mais segurança no topo comecei a cantar coisas mais de barítono.

2. Há algum papel que sintas que foi um “erro no percurso” que, inclusive sentes que não voltarias a fazer?

AH: Acho que um papel não, nunca aconteceu! Penso que todos tiveram o seu lugar e acho que não houve nenhum que eu te diga “Não voltava a cantar aquilo!”, todos os papéis acabaram por ter o seu lugar no meu percurso. Isto é, bem ou mal, posso ter feito alguns de uma forma que se calhar hoje em dia faria diferente, mas nunca diria que foi vergonhoso. Em concerto já aconteceu cantar uma ou outra ária que se calhar não seria o momento para o fazer, apesar de agora já “ter feito as pazes” com essas árias! Uma delas foi a ária do “Toreador” [da Ópera *Carmen* de Georges Bizet] o *Votre toast*, que a determinada altura cantei-a um pouco cedo de mais e talvez pudesse ter esperado um pouco mais.

3. Nessa altura o que é que fizeste para te aproximares do André? Se sentias que não estavas no teu corpo, que já te dava sinais com certeza, como é que fazias para contornar já que estavas lá e estavas?

AH: Acho que o segredo depois foi por essa ária em “banho-maria”, esperar que fosse a hora certa e ir trabalhando nesse sentido. Lembro-me que a sensação no concerto foi muito má, porque senti que não estava a conseguir dar a volta, do género na parte mais aguda ter de cantar uma oitava abaixo. Estar nessa posição foi um pouco duro, lá está, por causa disso de não estar a conseguir dar a volta. É interessante que tu digas isso e estejas a falar muito do “Nós-pessoas” com o “Nós-Artistas”, porque o que é facto é que quando estamos a ser apanhados nessa onda de “algo não está a correr bem” o nosso “Eu-Sujeito” é apanhado nessa mesma onda. Aí pensamos “Porque é que me fui meter nisto?”, por isso às vezes também é importante saber sair daí! Por isso é que eu acho que estarmos bem connosco próprios, no que toca a saber lidar com o stress, emocionalmente é muito importante para sabermos lidar com essas coisas. Quanto mais não seja para dizer “Ainda não é a altura certa para fazer esta ária!”.

MC: Tudo isso sem entrar em colapso!

4. Partindo destes pressupostos será assim tão taxativo estabelecer um espectro vocal específico ou seremos nós capazes de nos moldarmos?

AH: Eu acho que é possível que nós nos consigamos moldar! Nós enquanto artistas e acho que acima de tudo, os diretores artísticos, o vocal *coach*, acima de tudo não deve resumir-se a uma perspetiva limitativa das classificações vocais. Não que tenha acontecido comigo, como já deu para perceber, mas eu vejo a acontecer com outros. Já conheci vários colegas, amigos que já passaram por essa dúvida “Serei barítono, serei tenor, serei mezzo, serei soprano?”. Mas acho que isso não deve ser um drama, algo que te limita das tuas capacidades, nem mesmo depois em termos profissionais e de empregabilidade. Se uma pessoa, sei lá, esteve a cantar barítono durante 4 ou 5 anos fez isso bem, tudo certo! Então, mas agora porque é que agora não se pode dar uma oportunidade enquanto tenor? Deixamos de valorizar essa

pessoa só porque ele no passado foi barítono, isso às vezes está muito ligado com esta questão da mudança. Estou habituado a ver esta pessoa nesta caixa e então agora ela muda?

MC: É quase como se fosse o segundo nome daquela pessoa, tu teres de substituir ou arrancar o nome é um processo que pode ser difícil e penoso para o indivíduo. As pessoas sentem-se associadas àquela palavra que carrega, de certo modo, toda a sua história. Tal como o apelido, é por ali que se reconhece o indivíduo também, fora de imagens e vozes.

AH: É exatamente como dizes! Olha, era como se agora eu mudasse o nome, as pessoas iam pensar, “Mas então eu sempre tive habituado a chamar-lhe André!”. Estes nomes que associamos à voz podem ser muito mais amplos do que uma mera classificação vocal. Acho também que depois o que tem que acontecer é que tal como tu anteriormente “cumprias o teu dever” enquanto *mezzo*, agora deves fazê-lo enquanto soprano. Acima de tudo passa pela tua função de cumprir um propósito, o teu papel da melhor forma possível.

MC: Até porque depois acabamos por nos desviar do verdadeiro propósito de tudo isto, que não deve ser nada mais do que transmitir ao outro alguma coisa, seja lá o que for.

AH: E também não vejo problema que alguém se sinta bem nas duas vertentes, tal como é o caso do cantor de que te estava a falar. Depois ele tem um outro disco com outro canto, o Lawrence Brownlee, que já é tenor assumidamente e com o qual ele tanto canta duetos de tenor com ele como barítono. Ele faz isto muito bem! Desde que isto passe para o público em geral e que os deixe a pensar “Ele realmente cumpriu e faz um trabalho muito bom!”.

MC: Até porque para o público que pouco ou nada sabe sobre todos estes termos técnicos e classificações vocais, acaba por ser um bocado “igual ao litro” só trocaram de sítio! Até acaba por surpreender mais, por exemplo, o papel de *castratti* lá atrás era exatamente surpreender por ser um homem com voz de mulher, claro isto a outra escala. Mas isso é um fator que vende, é comercial!

BLOCO 4 - Meio Profissional

1. No contexto profissional, acreditas que esta “identificação vocal” tem muito peso? Tu próprio disseste ao jogar com o psicológico da pessoa acaba por condicionar a possível carreira da mesma.

AH: Sim, até porque a própria pessoa não sabe para que lado se deve virar. Imagina, se alguém está a cantar como *mezzo* e ao experimentar trabalhar repertório como soprano sente-se muito bem. Entretanto alguém te contacta para fazeres uma parte de *mezzo*, tu vais ficar na dúvida. Na tua cabeça paira “Será que eu sou capaz

de cantar isto na mesma bem? Será que me deve assumir como soprano e recusar?” e isto acaba por limitar muito aquilo que depois pode ser o teu espetro, por estares nesta dualidade.

MC: Claro que vai haver sempre tempo para experimentar, mas não será assim tanto tempo quanto possa parecer. A nossa longevidade é pequena!

AH: Voltando à situação que estava a supor, alguém te liga para fazer esse papel de *mezzo* e tu dizes que estás a cantar como soprano. Às tantas é quase como se desaparecesses do mapa, como se tivesses de construir tudo de novo, quando não passa de uma mudança e construção de um novo caminho.

MC: O teu timbre, a tua cor não vai mudar! Isto porque, lá está ao associar-se a uma classificação vocal não se associa a uma identidade que foi construída de qualquer das formas.

AH: Mesmo essa mudança ou alargar de horizontes, no caso de alguém que se sintam bem em duas vocalidades diferentes também faz parte desse processo. O processo que eu tive de começar a cantar numa região mais grave, por não ter tanta facilidade nos agudos, e a coisa ir-se direcionando para outro lugar que depois vem a ser como barítono. Tudo isto faz parte dos nossos processos, desde as mudanças mais brutas às mais subtis, deve ser encarado como algo que define toda aquela identidade vocal e não como “Isto agora é outra pessoa e outro artista!”.

2. A propósito disto, quais são os fatores sobre os quais refletas quando te é proposto um papel?

AH: Acima de tudo e primeiro do que tudo, o que eu costumo fazer é pegar na partitura, se não for algo que conheça à partida, e ver qual é a extensão (nota mais aguda e grave) da obra. Se isso estiver mais ou menos ok, vou ver em que lugar em que assenta o papel, se for um papel que anda muito nas minhas notas de passagem e mudança de registo pode ser problemático. Por exemplo, se calhar posso aceitar o “Don Parmenione” de *L'occasione fa il ladro* de Rossini e será mais fácil para mim aceitá-lo do que um “Figaro” de *Il barbiere di Siviglia* [de G. Rossini]. Isto porque o “Figaro” já está numa zona de muita insistência sobre o que para mim possa ser tramado. Não quer dizer que não seja capaz de dar a volta, mas o facto de o papel estar a insistir muito nesta zona o Fá, Mi, pode causar problemas e isso acaba por ser o que tem mais peso, “Onde é que o papel assenta?”. Por exemplo, esse “Don Parmenione” tem os Sóis agudos para cantar, mas estabiliza numa região que me é natural. O que comparativamente a outros papéis numa perspetiva geral pode ter mais ou menos a mesma extensão, mas insistir sobre outra tessitura. Portanto, acabam por ser questões sobre as quais imperativamente teremos de refletir.

MC: Acreditas que foste preparado na tua formação para tomar este tipo de decisões? Sentes que te deram as ferramentas de que necessitas?

AH: Não, não ainda por cima o facto de não termos agentes, mas acho que nem passa só por aí. Até porque depois tu és bombardeado com tanta informação, que eu sinto que eu e toda a gente ouvimos “Não devias cantar este papel, canta antes este!”. Depois recebemos tanta informação díspar que na verdade tu às vezes ficas sem saber. Tal como há esta questão da vocalidade, mudanças de *Fach*, esta situação de teres de escolher papéis também é complicada. Estou a lembrar-me do *Don Giovanni* [de Wolfgang Amadeus Mozart], agora cantas o “Giovanni” e não cantas o “Leporello”. Mais uma vez digo, por vezes temos de ter os “pés na terra”, “sangue frio” e saber bem em quem confiar. Eu pelo menos tenho assim um conjunto de 5 pessoas, que foram meus professores ou conhecem bem a minha voz, a quem eu recorro se tiver alguma dúvida relativamente aos papéis tanto a nível de carácter como vocal. Portanto, quando vejo que tenho mesmo de tomar uma decisão e sinto não ter as ferramentas recorro a eles!

3. Para terminar, que conselho gostarias de deixar à geração de jovens cantores, aos professores e amantes da “voz” que se possam vir a debater com estas problemáticas recorrentemente?

AH: A nível dos professores, o que eu diria era para manterem a mente um bocadinho mais aberta quanto àquilo que pode ser a vocalidade. Lá está, porque há margem de erro e expansão para sítios que podem não ser os mais convencionais e conservadores. Estava a lembrar-me de uma situação que é recorrente nos conservatórios, haver pessoas que vão estudar canto e encontram algo muito mais direccionado para a vertente lírica. Eu tinha colegas que de repente queriam enveredar mais pelo teatro musical e não encontrarem docentes com mentes suficientemente abertas para encarar isso com naturalidade. Também eram um bocadinho castrados no sentido de “Vieste para aqui estudar canto lírico e agora queres fazer teatro musical?”, acho que é perfeitamente plausível que quem entra em canto lírico possa com o tempo sentir que não era bem aquilo que pretendia. Quem diz teatro musical, diz fado e etc. Portanto os professores têm de ter a humildade para saber dizer “Ok, eu não tenho experiência suficiente para trabalhar neste âmbito vou delegar a outra pessoa que o saiba fazer!”, ou então ter a mente aberta e experimentar. No fundo, ouvir as vontades dos alunos e saber o que é que ele pretende dali! Tudo isto se aplica não só a nível de repertório como na própria técnica vocal, compreender e definir juntamente com o aluno uma identidade sólida. Lembro-me também de alguns colegas que não souberam muito bem lidar com estas mudanças de “Eu comecei no canto lírico, mas o que eu gostava mesmo de fazer agora era cantar teatro musical” e às vezes esta questão de serem apontados e julgados que não seria esse o caminho correto fizeram-nos retrair-se. Fatalmente, pode levar a que não seja nem um nem outro, acabando por desistir! Em suma, quanto aos professores que tenham a mente aberta para com os ideais do aluno. A nível do cantor em si, ter os pés bem assentes na terra, tentar que emocionalmente se sintam estáveis e que têm jogo de cintura para saber lidar com muita informação

que pode chegar mesmo em pouco tempo. Acima de tudo sintirem-se bem com o corpo e com a vocalidade, com o sentimento de que funciona tudo da forma mais saudável possível. Também não interessa muito mudar de barítono para tenor e depois de tudo o que faço fico sem voz, não tenho intenção. Por isso, se assumes uma mudança pelo menos que faça sentido não só para ti enquanto pessoa, mas também para teu corpo. Compreendendo exatamente aquilo que a nossa voz pede, de modo a que seja um caminho de expansão e não de retração e opressão. Levar um caminho ponderado, mas livre! Acho que nos últimos anos uma coisa sobre a qual tenho refletido bastante é sobre a consistência do trabalho, não propriamente de estudar 8 horas por dia, mas de encarar exercícios, vocalizos e repertório como algo que é feito tendo em conta um trabalho sólido. Às vezes basta-me estudar 30 minutos por dia, se for efetivo está tudo bem! Pessoas que andem à procura de “Qual é a minha vocalidade? Onde é que eu me sinto melhor?”, devem ter muito presente este trabalho de consistência e coerência. Além disso, procurarem os melhores ouvidos para os ouvirem e saberem em quem podem confiar. Às vezes até pode ser um amigo, mas que deve estar sempre acompanhado de alguém do meio artístico no qual se possam agarrar, pedir conselhos e contar com total honestidade e sinceridade.

Entrevista a Arthur Filemon

Efetuada no dia 27 de julho de 2023, pelas 14h, no banco de jardim do Palácio de Mateus.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na tua vida?

AF: Basicamente, quando eu tinha por volta de 10/11 anos ainda no Brasil, eu sou brasileiro, de São Paulo. Eu chegava da escola metia na MTV e aquilo dava o top 10 das músicas mais votadas e deixava dar enquanto me vestia, fazia trabalhos de casa e tal. Um dia ouvi uma senhora a cantar ópera misturada com Rock do tipo *heavy metal*, de uma banda que se chama *Night Wish*. Lembro-me que adorei a cantora da banda, o vestido dela, todas as coisas que a envolviam o “cenário”. Penso que posso dizer que ela é *mezzo*, fiquei tão deslumbrado que comecei a imitá-la! Na altura não tinha técnica, não tinha mudado de voz, geralmente os rapazes têm uma quebra de voz e acaba por mudar, no meu caso ainda não! Conseguia chegar até bastante agudo e comecei a imitá-la, considero que ela foi a minha primeira professora de canto. Eu imitava tudo o que ela fazia, as formas que ela construía com a boca, as caras que ela fazia, aquilo ajudava-me a descobrir as ressonâncias, automaticamente eu já ia descobrindo espaços. Aqui atrás, o palato alto, o palato mole, tudo isso!

2. Certo, mas o que é que impulsionou o estudo mais aprofundado e “tradicional” da voz?

AF: Eu depois descobri a Música Antiga, já em Portugal, com 14/15 anos a ver um vídeo no Youtube, aliás uns dos primeiros vídeos que apareceram na plataforma em alta-definição. Tinha o movimento do mundo e música clássica a acompanhar no fundo, no fim apareceu o nome da cantora e o que é que ela estava a cantar nos créditos. Era a Sandrine Piau, uma soprano francesa, que faz muito repertório antigo também, quase o mesmo tipo de voz que a professora Roberta Invernizzi. Ela estava a cantar um moteto para contralto de Vivaldi, eu fui ao Youtube pesquisar e descobri o Andreas Scholl, um contratenor muito famoso a cantar aquilo. Eu pensei “Oh, isto é um rapaz a fazer aquilo que eu faço! Espera, isso existe mesmo?”, depois comecei a pesquisar mais, a aprender mais com o próprio Youtube, ao assistir vídeos de técnica, exercícios para voz. Até que um dia surgiu na terrinha onde estava a viver em Leiria, a oportunidade de fazer parte de um coro amador do Orfeão de Leiria, quem estava à frente do grupo era um tenor, também maestro, João Branco. Fiz audição para esse coro, o Orfeão, e ele gostou bastante e depois convidou-me para fazer parte de outros coros dele com miúdos que estudavam música em Lisboa. Então, eu ia fazer ensaio a Lisboa uma ou duas vezes por mês, divertia-me imenso, mais tarde surgiu a oportunidade de fazer provas para o Conservatório Nacional. Foi

lá que eu comecei oficialmente a estudar canto, com a professora Filomena Amaro no meu primeiro ano e depois com a professora Ana Paula Russo.

3. Ainda há pouco dizias que foste sempre tendo essas referências e que isso acabou por ajudar a construir aquilo que hoje é a tua voz e aquilo que defines como Artur. Para além dessas referências mais distantes de ti, tiveste alguém mais próximo (cantor, familiar, colega) sobre o qual pensasse “quem me dera cantar como ele/ter a voz dele” ou “um dia quero cantar assim”?

AF: Não, nunca tive! Não há ninguém na minha família que tenha estudado música, ou que tenha tido a oportunidade de o fazer, no Brasil não é algo muito comum nas famílias mais pobres! Eu venho de uma família muito pobre, nós não tínhamos acesso à cultura se quer, é preciso ter muito dinheiro para ir com a família, um bilhete lá em São Paulo é caro. Acabava por estar ali muito segregado ao meu bairro, à música que se ouvia à volta, *Funk*, *Samba*, muita música popular. O que é bom, ajuda a cresceres, até porque a música brasileira é muito rica. Mas não, nunca tive ninguém!

MC: Mas se fosses escolher uma pessoa como a tua referência máxima, que te impulsionou a estudar e a querer saber mais sobre a tua voz, quem seria?

AF: A tal banda rock, sim! Mas principalmente referências muito distantes, porque mesmo em Portugal o mundo da música antiga não é muito grande, eu não considero! Não é algo muito comum de se ouvir um homem a cantar em falsete, principalmente em Portugal.

4. A expressão “identidade vocal” para onde te remete?

AF: É uma pergunta complicada, porque passa por muito aspetos! A voz é um instrumento interno, ou seja, mexe muito com a parte psicológica e neurológica do corpo e de como a pessoa a sente na voz, o que é que a pessoa sente a cantar. Ou seja, quando eu estou a cantar dessa forma, não consigo explicar-me tão bem assim. Achas que podes reformular a pergunta?

MC: Bem, vamos desenhar um cenário, como é que vez a diferença entre te dizerem “Contratenores portugueses, existem estes! O Artur Filemon é um deles.” e, por outro lado “Este é o Artur, é cantor”, só depois é que aparecem os cognomes. Primeiro a identidade e depois a descrição vocal, em vez de ser feita a escolha por triagem.

AF: Realmente é uma pergunta difícil, porque implica que a própria pessoa tenha esse autoconhecimento, se conheça e compreenda todos esses aspetos em si mesmo. Neste momento eu ainda estou meio que a descobrir essa identidade, mas eu sinto que a sensibilidade e o estilo nos definem. Também ter muita atenção ao que está a acontecer à minha volta, principalmente quando estou a cantar com outros cantores,

a fazer duetos, música em conjunto, acabo por absorver muito a energia dos outros. Se tiverem muita energia vai que é uma beleza.

5. Na sequência do que dizias ainda há bocado que estavas a “descobrir essa identidade”, mas te sentiste verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação de equilíbrio com a tua vocalidade/” identidade vocal”? O que é que despertou?

AF: Bem, no caso do contratenor existe a tal dualidade, eu estou aqui a falar contigo, em voz modal, e de repente se estiver a falar contigo assim (exemplifica com a voz) estou em falsete. Mas eu não falo sempre assim, portanto, depois há o *break* na voz do contratenor que é do género (exemplifica), estás a ver? Esse *break* é onde eu estou ainda, neste momento, a indecisão de o que é que caracteriza realmente a minha personalidade.

MC: Então, achas que ainda estás a construir essa ligação?

AF: Estou, estou! Até porque vai muito de acordo com o repertório que vais fazer, a voz do contratenor, quando se tem essa sensibilidade, tem muitas cores que podes explorar na música barroca, dependendo do texto, daquilo que estás a cantar, se é uma ópera. Geralmente são heróis, os contratenores, portanto é difícil ter esse à vontade em ser um herói, porque a gente imagina-o hoje em dia como um homem que fala grave e assertivo. Como é que eu consigo ser assertivo com falsete? O falsete já é uma parte da voz mais delicada por si só, mais frágil, tem menos som do que a voz modal. Portanto, é difícil encontrar isso e acho que é algo que eu tenho de explorar mais!

MC: Também temos de ver que essa perceção do herói vem de um tempo em que tudo era diferente, a conceção do herói era diferente da atual. Talvez fosse menos pela força e mais pelo brilho que o falsete podia oferecer e a voz modal não.

AF: Exatamente, sim!

6. Na tua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu-Cantor”? Como é que eles se podem fundir? Tu próprio disseste que ainda não encontraste uma ligação constante.

AF: Sim, não estão totalmente conectados! Mas eu penso que, imagina, se estiveres sempre conectado com a tua voz podes gerar aí um problema. Sim, tens cantores que fazem tudo igual, imagina fazem um Verdi da mesma forma que fazem Bach, ou então um Haendel e Wagner, há cantores que são assim. Porque o instrumento deles é grande e quando lhes pedem para fazer uma coisa, eles têm a técnica tão bem formada e tão assente que aquilo já faz parte deles, percebes? Por isso, há aí uma conexão bem forte! Por outro lado, quando se tem uma sensibilidade

muito mais aguçada daquilo que se passa ao teu redor, tu acabas por absorver muito e fica difícil de assentar algo. Mas eu acho que o temperamento de um cantor importa muito, mais até do que a própria tessitura da voz.

MC: Portanto, a teu ver, o próprio perfil e carácter do indivíduo acabam por influenciar diretamente a forma como a voz vem para fora, como se exterioriza.

AF: Certo!

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-lhe/te atribuída uma tipologia vocal de imediato?

AF: Sim, eu entrei e fiz provas sempre como contratenor! Até mesmo quando eu fiz audição para o coro dos velhinhos, amadores lá de Leiria também fiz sempre como contratenor, em falsete. Nunca fiz nada como barítono.

MC. Nessa altura, quando fizeste provas para o coro, nunca tinhas tido ninguém que te tivesse aconselhado ou dito “Olha, tu és contratenor!”. No fundo, tu tomaste essa decisão por ti próprio, certo? Isso é muito raro!

AF: Sim, penso que seja! Agora que estamos a falar nisso, ir atrás também me está a fazer pensar um bocadinho nessa conexão com a voz, porque, lá está, se eu sempre cantei assim esta é a minha identidade! Eu como cantor vejo-me desta forma.

MC: Se te retirarem esse “rótulo”, será que também tiram a essência do Artur? Essa é que é a questão. É isso que muita gente sente quando lhes é pedido que mudem. Constroem toda uma energia e personalidade sobre aquilo, daí aquela pergunta do “Eu-Sujeito e Eu-Cantor” que a uma primeira vista pode parecer vaga, mas se refletires tem a sua profundidade. Lá está, porque muitas vezes associamos o nosso próprio nome à vocalidade. Partindo para a atualidade, se fores aos perfis de Instagram apercebeste de que as pessoas se definem como “Maria Soprano”, funciona como apelido.

2. Agora que és capaz de te colocar numa posição de observadora sobre o teu percurso, que papel pensas que esta “categorização” desempenhou para ti?

AF: Oportunidades, muitas oportunidades! Os professores sempre foram muito abertos a isso, principalmente no Conservatório Nacional, e sim acho que foi precisamente isso, oportunidades.

3. Nunca questionaram tua vocalidade? Isto é, dizerem-te “Não és contratenor!”, se sim, procuraram justificar essa afirmação?

AF: Não, nunca houve ninguém que me dissesse “Olha, não és contratenor! Não devias cantar como contratenor.”, nunca me disseram isso.

MC: É engraçado dizeres isso, porque essa postura sólida que as pessoas têm para contigo também me parece que seja a postura que tu refletas e mostras aos outros. Como desde início te definiste assim, nunca tiveste dúvidas o que, por sua vez, fez com que não se criassem dúvidas. Eu não conheço nenhum contratenor que se afirmasse como tal desde início, então crias aqui uma nova visão.

AF: Sim, exato! Eu sei que essa não foi a pergunta que me fizeste, mas eu já tive dúvidas não de se era contratenor, isto ou aquilo. Já tive sim dúvidas a nível de percurso profissional, infelizmente isto é a vida, o que é que me daria mais dinheiro, o que é que me daria mais prazer em fazer, na verdade os dois em simultâneo com as oportunidades. Por exemplo, cá em Portugal, como eu disse o mundo da música antiga é pequeno, não se equipara com o centro da Europa, Holanda, Bélgica, França, Alemanha, onde existem imensos contratenores. Aqui não há assim tantos! Vagueei aqui um bocadinho, alinha-me!

MC: Estavas a falar de que não tinhas dúvidas do que eras, mas sim do que é que poderias fazer mais sentido para ti a nível de carreira profissional.

AF: Sim, também tem um pouco que ver com o repertório que e gosto de ouvir! À medida que fui evoluindo, ouvi mais música e comecei a interessar-me pela música romântica e a pensar, “Mas eu gostava de fazer essas coisas, isto é tão expressivo, é bonito, mas não há nada para contratenor! O que é que eu vou fazer? Há coisas para barítono, será que eu devia estudar barítono? Será que eu estou numa boa altura agora para estudar barítono? Será que eu já explorei tudo o que tinha para explorar como contratenor?”, na verdade não. Nunca fiz uma ópera grande como contratenor, eu fiz óperas pequenas, por exemplo, fiz *Dido e Eneias* [de Henry Purcell], óperas contemporâneas em estreia.

MC: No fundo, é o que há! Um grande fosso entre uma grande quantidade de repertório na Música Antiga e de repente toda uma nova dimensão no Contemporâneo. Não há um meio-termo, contudo já existe muita gente a explorar novos caminhos, nomeadamente adaptações. O que é que tu achas sobre isso? Achas que as classificações vocais de um modo tão rígido poderão estar a limitar a perspetiva artística do cantor e condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório? Os compositores fizeram de uma forma, deves desafiar?

AF: Sim, eu acho que podes e deves desafiar! Faz parte da vida de um cantor, são desafio diários, às vezes a voz está ótima e estamos a fazer uma sopa e depois no dia de concerto está horrível. Não dá para perceber o que é que se passa! Já estava a divagar outra vez...

MC: Bem, acho que já me deste a reposta! Importa abrir portas para que o cantor se sinta livre a escolher aquilo que realmente quer fazer.

BLOCO 3_Repertório enquadrado

1. O repertório é um fator determinante no desenvolvimento da vocalidade. Acha/Achas que esta afirmação faz sentido? Em que âmbito?

AF: Eu acho que as pessoas têm que explorar, ouvir muita música, porque faz falta! Ouçam música e de qualidade, cantores de qualidade, que sabes que faziam bem o que lhes era proposto, com seriedade e brio no trabalho que faziam. Eles exploravam ao amago a personagem, não era só se eles conseguiam chegar ao agudo ou não, exploravam o temperamento e a personalidade também. Eu acho que isso é muito mais importante do que a classificação em si.

MC: A tal identidade de que falava ainda há pouco.

AF: Às vezes vêes cantores com a voz enorme para cantar papéis heroicos, tipo sei lá “Abigail” no *Nabucco* [de Giuseppe Verdi], acho incrível, que a professora Elisabete Matos também fez! Aquele papel requer uma voz muito grande, mas agilidade ao mesmo tempo, o que é difícil de conjugar. Tens ainda a questão do temperamento, que também faz falta em muitos cantores, neste caso tens de ter essa capacidade de desempenhar um papel heroico, fogo, guerreiro. Penso que estas pessoas com vozes grandes têm tendência para ser um pouco mais languidos, sentimentais, podem cantar “Abigail”, mas sem o temperamento certo! Quem diz “Abigail” também diz “Macbeth” de Verdi, que é difícilimo de cantar.

2. A nível do repertório como é que se traçou o teu percurso? Sentes que foi sempre coerente ou alguma vez “tropeçaste” no que escolheste fazer?

AF: Sim, não sinto que tropecei. Não sei se fui um bocadinho além, mas como disse temos de explorar, portanto não sinto que “tropecei”. Sinto que foi agradável, principalmente quando comecei a estudar com a professora Siphwe McKenzie, que é especializada em ópera romântica. Portanto, ela não conhecia muito bem o repertório de contratenor, não sabia bem o que podia fazer, o que não deve fazer. Ela usou basicamente o mesmo tipo de repertório que ela dava a *mezzos* agudas, ou seja, “Sexto” de *La Clemenza di Tito* [de Wolfgang Amadeus Mozart], “Romeu” do Bellini, esses papéis um pouco arrojados.

MC: Então foi aí que começaste a explorar esses papéis que até aí nunca tinhas feito, ou nem pensavas fazer.

AF: Sim, e adorei! Foi incrível explorar o “Romeu”, por exemplo, que é heroico mas também muito amoroso. No fundo, é algo com o qual me consegui identificar, penso eu!

3. Até ao dia de hoje sentes que sempre este claro o espectro de repertório que querias fazer ou deixavas-te ir na onda e experimentar? Mesmo enquanto contratenor sabias que poderia haver um mundo de possibilidades, por isso não fechaste portas.

AF: Exatamente!

4. Alguma vez sentiste que um papel ou obra não se enquadrava no teu espectro vocal? Porquê?

AF: Sim, várias vezes!

MC: Talvez nem estivesse relacionado apenas com o espectro vocal, limitação vocal, poderia até estar relacionado com outros aspetos, certo?

AF: Geralmente em ópera contemporânea, não acho piada, não me consigo identificar, não sou capaz de criar um fio condutor que me suporte naquilo.

5. Nesses momentos o que é que fazes para te sentires mais próximo da tua “identidade vocal”, do “Arthur” que perdes?

AF: Pois, é difícil! Não sei.

MC: Como é que tu dás a volta? Pensas “Pronto, agora aceitei o papel, o que é que vou fazer?”

AF: Olha, estudasses! (risos)

MC: Mas se realmente tens de levar o papel a avante e não te identificas de todo, como é que vais ser capaz de o fazer?

AF: No fundo, é ser profissional! Tens de ser profissional, também envolve um negócio, portanto se te comprometes a fazer uma coisa, tens de levar até ao fim e tentar algo com que te relaciones. Na verdade, podemos tirar sempre partido das experiências, até as menos agradáveis, sei lá algo que tenha acontecido no teu passado e se esteja também a passar ópera.

BLOCO 4- Meio Profissional

1. Esta última questão leva-nos precisamente ao último bloco que trata o contexto profissional, quais são os fatores sobre os quais refletas quando te é proposto um papel? Dás-te tempo para ver se te assenta esse papel, sentes que te é dado esse tempo?

AF: Hoje em dia já não é dado esse tempo, por isso é que nós temos de fazer um estudo anterior, estar a estudar e ver vários repertórios, vários papéis. Portanto,

vais tendo uma ideia daquilo que vais ou podes fazer, ou então que não deves fazer. Também vai depender de onde é o concerto, qual é que é a situação (quanto é que te vão pagar), coisas assim.

2. Então acreditas que, no meio profissional, saberes o que és, teres uma “identificação vocal” bem definida tem muito peso?

AF: Sim, tem muito peso! As pessoas acabam por te escolher com essa base.

MC: Lá está, mais uma vez aquela ideia da lista “Estes são os *mezzo-sopranos* portugueses escolhe!”, vai dos melhores para os “mais ou menos” e, por fim, aqueles que ninguém sabe quem são. O mesmo processo para as outras vozes, tudo dentro de caixas, umas maiores e outras mais pequenas, mas no final de contas é assim!

AF: Sim, muito assim realmente!

MC: Por esta lógica, deixasse de dar valor à “identidade vocal” de cada um e passamos a um sistema industrializado de caixas, que não dá espaço para criar algo novo. Na verdade, para realmente fazer arte e, por vezes até, dar a oportunidade a quem realmente sente e ama a sua voz! Portanto, avaliar de uma perspetiva completa se a aquela pessoa, aquela “identidade vocal” é a mais indicada para aquele papel já não em espaço.

AF: Concordo!

MC: Já te sentiste numa posição vulnerável em contexto profissional devido às tuas características intrínsecas?

AF: Já, muitas vezes! Lá está, como eu sinto que Portugal não explora muito o mundo da Música Antiga, eu sinto que quando pedem muito mais som, ou então quando tens um ensemble que está a tocar sempre forte, não pode ser! Tens que respeitar, a música tem muitos momentos de contraste, a Música Barroca é muito assim. Ontem, por exemplo, tivemos um exemplo claro disto, quando assistíamos ao concerto da professora Roberta, até no pianíssimo percebias o que ela estava a dizer! Porquê? Porque quando o cantor faz piano aproximasse da audiência, não interessa quão piano, vai-se fazer ouvir! Faz com que quem está no público sinta que tem de prestar mais atenção ao que se está a passar ali, portanto, acho que sim, é muito mais sensível nesse aspeto.

MC: Sentes que sempre foi aí que te sentias mais vulnerável, então?

AF: Sim, o não respeitarem a voz!

MC: Não conhecerem a voz antes de contratar, fazê-lo apenas porque sabem que és contratenor e precisam de um contratenor. Os próprios cantores acabam por aceitar porque de outra maneira não trabalham, então também “não olham a meios para atingir os fins”. É o que há!

AF: Já fiz muito disso e sinto-me culpado, culpo-me mesmo a mim! Aceitar coisas porque tenho realmente que trabalhar.

3. Para terminar, que conselho/palavra queres deixar às jovens gerações de cantores, amantes da “voz”, docentes que se debatem com estas problemáticas?

AF: Oíçam música, oíçam muita música! Oíçam cantores bons, tenham referências! Perguntem aos professores mais velhos, porque eles também sentiram na pele tudo isto e podem guiar-vos a conhecer a vossa “identidade vocal” melhor. Sinto que ajuda muito a fomentar o estilo, um estilo em particular, por exemplo, ouvir muita música francesa de uma época em particular, música instrumental também muito importante! Tipo cravo, alaúde, ajuda muito a identificar as tuas sensibilidades e estilo. Acho que o que quero deixar é exatamente isso, oíçam música de qualidade e não porque há 10 milhões de visualizações no Youtube!

Entrevista a Bárbara Barradas

Efetuada no dia 17 de julho de 2023, pelas 16h, via *Zoom*.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na sua/tua vida?

BB: Desde que eu nasci que esteve presente na minha vida, os meus pais sempre ouviram música! O meu pai, músico autodidata, nunca aprendeu, mas tinha uma banda, tocava. Sempre ouvimos boa música em casa! Desde que sou pequenina que canto, ou seja, desde que me lembro de ser quem sou que cantava, dançava, fazia programas de rádio, cantava cenas dos Onda Choc e queria muito ser dessa banda. Até que entrei num coro, aos 8 anos, que era o Coro de Jovens Cantores de Lisboa da professora Ana Faria, que dava acesso aos Onda Choc. Foi assim uma coisa que também aconteceu por acaso, através de uma prima minha que também já lá andava. Na altura, ela ligou à minha mãe a dizer, “Mas então a tua miúda gosta tanto de cantar, porque é que não vais com ela fazer provas? Estão à procura de solistas!”, eu fui naquela de descoberta, não fazia ideia. A Ana Faria disse à minha mãe que eu tinha de ir aprender música, que eu era assim um talento, tinha um ouvido fora do normal. Então fui para o conservatório, fiz provas e nunca tinha tocado um instrumento. Aprendi a tocar uma música em 2 semanas para fazer prova e entrei para piano, porque como tinha só 8 anos não podia entrar para canto. Foi assim que eu comecei a estudar música! Entrei para o Conservatório Nacional, com 8 anos, e o pop estava sempre em paralelo com isso. Primeiro com os Onda Choc, depois a fazer concursos pelo país inteiro com músicas originais. Sempre com um percurso entre o clássico, no piano, a escola regular, depois também estava no ballet. Ou seja, sempre tive muitas atividades artísticas, ao mesmo tempo que a escola “normal”. Sempre soube que queria ser cantora, nunca quis ser cantora lírica! Só depois mais tarde, quando realmente tinha um disco para lançar aos 19 anos é que decidi enveredar para o canto como segundo instrumento. Eu já estava farta do piano, na verdade, pensei “Bem, eu tenho que ir aprender a cantar!”.

MC: Aos 19 anos começaste as aulas de canto, em específico?

BB: Aprender a cantar, quer dizer, eu cantava! Sempre tive uma voz “lírica” desde miúda, sempre tive vibrato, sempre tive a colocação certa. Aliás, montes de pessoas, quando eu tinha 9/10 anos diziam que eu ia ser a Maria Callas portuguesa, coisas do género. Já eu pensava “Ópera? Não, não quero ópera!”, queria era ser cantora de rock. Depois aos 19 anos entrei na classe do José Santos, só foi preciso 2 ou 3 aulas para que fosse automático para mim compreender que era aquilo que eu queria fazer! Apaixonei-me perdidamente pelo canto lírico, pela facilidade que eu tinha, deslumbrei-me por aquele mundo. Fui logo ver a Angelie Gorgy à Gulbenkian, depois passados uns meses foi a Renée Fleming e depois disso a Cecilia Bartoli, ou seja, foi uma série de acontecimentos. Também fui ver a *Turandot* [ópera de Giacomo

Puccini] ao São Carlos e comecei a perceber realmente que era aquilo que queria fazer. Mais tarde, ganhei um prémio no Concurso Luísa Todi, que me permitiu aceder à bolsa de estudos da Gulbenkian. A partir daí fui para Londres, já estava no curso de Design e Comunicação na faculdade de Belas Artes, aqui em Lisboa, e acabei por abandonar. Aos 21 fui para Londres, disse aos meus pais que não queria mais Design, queria ir para fora e ser cantora!

2. Portanto, foram todos estes acontecimentos que impulsionaram essa vontade de estudar aprofundadamente canto? Não foi nada que tenhas pensado, querias ser cantora, mas não imaginavas que fosse a tua profissão...

BB: A vida proporcionou-me as coisas, obviamente que também tive ajuda! Os meus pais sempre me impulsionaram, eles podiam simplesmente ter-me “cortado as pernas” e dizer “Não, não vais nada cantar!”. Não o fizeram, tive sorte de ter uns pais que facilitavam essa vida! A minha mãe ia-me levar à escola, ao conservatório, ao ballet. Depois, sei lá, um fim-de-semana tínhamos que ir ao norte cantar, fazer um curso. Aos domingos eu tinha ensaios do coro e dos Onda Choc, ou seja, tinha uma vida muito ocupada e os meus pais acabaram por também o facilitar.

3. Alguma vez tiveste uma referência (cantor, familiar, colega...) sobre o qual pensasse “quem me dera cantar como ele/ter a voz dele” ou “um dia quero cantar assim”?

BB: Claro!

MC: Consegues dar algum exemplo, que te fosse acompanhando ao longo do percurso?

BB: Já passei por vários, a Renée Fleming era a minha cantora de referência aos 20 anos, depois passei para a Netrebko, Mirela Freni, Pavarotti. Apesar de eu nunca poder vir a cantar como o Pavarotti (risos). Na verdade, passei por vários cantores, neste momento não há assim nenhuma referência que eu diga “Eu queria ser assim!”. Mas há várias qualidades de vários cantores que eu gostaria de reunir num!

MC: Referências que te inspiram...

BB: Eu diria que inspiração é uma palavra forte! Agora, com mais consciência holística do que nós somos, para mim inspiração é uma coisa que eu não vou buscar de fora, ok? É uma coisa que eu sinto aqui dentro e que me traz alguma inspiração a mim, para depois criar a vida que eu quero, para criar o som que eu quero. Mas sim, ao ver alguém a prosperar, a ter sucesso, a cantar bem ou simplesmente a fazer alguma coisa bela, que te toca e te arrepia, vai inspirar-te a ser melhor. Traz-te uma energia que impulsiona aquilo que já tens dentro de ti e podes realmente, trazer cá para fora!

MC: Essa questão é interessante, depois acabas por construir sobre ti! Sem querer imitar algo.

BB: Exatamente, porque antigamente eu queria muito ter aquele som, daquela cantora, pensava “Aquela faz aquilo assim! A Netrebko faz assado. A Freni faz assado e a Tebaldi cozido!”. Depois tu tentas ir lá pelo ouvido, pelo som e o que estás a tentar fazer é imitar. Então é uma inspiração, mas nunca vais passar de uma imitação. Por isso, que a inspiração do outro seja exatamente isso apenas.

MC: Um impulso para nós próprios!

BB: Um impulso ou então uma meta!

MC: De outra forma, acabará por ser artificial! Esta investigação tem como propósito trazer a palco este tipo de questões. Até porque as classificações acabam por criar as tais caixas que levam a pensar “Aquelas são assim, então vamos soar todas assim e ser à sua imagem!”.

4. A expressão “identidade vocal” para onde te remete?

BB: Está um bocadinho ligado ao que estava a dizer, a “identidade vocal” é a tua verdade, o teu espelho! Aquilo que eu te trago hoje com a minha voz, seja falada, seja cantada, ou então com a minha presença é a minha “identidade”. Se eu tento mascarar a minha “identidade” com uma capa, para te provar que eu sou superior ou para provar que sou muito humilde. Todas as capas que nós acabamos por ter ao longo da vida, por causa das várias circunstâncias que a vida nos traz, vão mascarando sempre a nossa “identidade” verdadeira! A nossa voz sofre com isso, porque a voz é realmente um espelho daquilo que nós somos! Então, a nossa “identidade” vem cá para fora quanto maior for a nossa consciência daquilo que nós realmente somos, em luz e em sombra! Por isso, quanto maior consciência sobre as tuas sombras, mais consciência vais ter das tuas capas, mais te despes das tuas capas. Mais a tua voz, a tua essência vem ao de cima! Ao longo deste percurso, posso dizer que a minha voz já teve várias “identidades”! Há sempre aquele fator x da voz, o timbre que te identifica, pode é estar mais constrangido ou mais livre. Tudo vai depender da tua transformação e da tua consciência! Mas a “identidade” está ligada à tua essência, portanto quando tentas imitar alguém nunca estás a ser autêntico. Ou seja, quando estás a tentar corresponder a um padrão, a uma expectativa do outro, lá está nas tais caixas, já te estás a limitar.

5. Em que momento te sentiste verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação de equilíbrio com a tua vocalidade/” identidade vocal”? O que é que despertou? Isto é, em que momento te sentiste “Bárbara” na voz.

BB: Há coisa de dois anos atrás, posso dizer que foram precisos 36 anos da minha vida, de experiência emocional e vocal, para que a minha técnica integrasse este corpo. Porque tudo aquilo que eu ensino ou ensinava, não é muito diferente daquilo que ensino hoje! Talvez agora tenha um bocadinho mais de percepção, experiência, sensibilidade. Quanto maior é a minha abertura para aquilo que eu preciso de destapar, mais fácil a integração da técnica o meu corpo, porquê? Porque estou mais livre de tensões, estou mais livre de bloqueios (aponta para a cabeça, o coração) e depois fisicamente. Até porque o corpo físico é só um reflexo daquilo que temos dentro, então vocalmente a minha voz integrou este corpo mais liberto e disponível para ser ele próprio. Portanto, quanto mais maturidade tiveres, sem estar ligado com a idade, mas sim com consciência, maior a tua possibilidade de ser autêntico! Ou seja, esta união entre Sujeito e Voz, lá está, “O que é que a Bárbara é?” A Bárbara é cantora, a Bárbara é bailarina, é o quê afinal? A Bárbara é a Bárbara, a Mariana é a Mariana, ponto! Por isso, a tua forma de ver a voz é só uma expressão daquilo que tu és, seja com capas ou sem capas. Ou seja, quanto mais liberta tu estás, mais integrada tu estarás também com a tua voz. Ainda há muito aquela coisa de “Ai, a Bárbara-Cantora/Diva e a Amiga”, eu não acredito nisso!

MC: Portanto, achas que devem estar conectados para que haja uma expressão natural da voz?

BB: Acho, porque é uma expressão que vem de dentro! Eu não posso ser a “Diva arrogante” e a “Amiga espetacular”, eu não posso ser a “Professora” e por uma *persona* para ser, mais uma vez, a “Bárbara Amiga”. Para mim não há distinção, já houve e eu já tive essa capa! Há uns anos atrás, eu tinha a capa. Porquê? Porque as minhas inseguranças me diziam que eu tinha que ser muito mais séria para me levarem a sério, não acreditava que pudessem-me levar a sério. As minhas inseguranças não me permitiam ver o meu valor, então a partir do momento em que tu comesças a trabalhar nisso, a ganhar espaço, a confiar em ti, a perceber que és humana, que podes errar. Ao ter mais compaixão por ti, tens mais compaixão pelos outros e não tens medo do que os outros possam fazer ou pensar sobre ti. Porque tu própria tens consciência dos teus erros, dos teus limites e está tudo bem! Então aí tu aceitas que podes ser a Professora, a Diva, a Performer, a Bailarina toda numa só pessoa!

MC: Criando algo ainda maior, ao conjugar todas essas tuas facetas, tornaste um artista muito mais completo!

6. Na tua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu-Cantor”? Já falámos desta simbiose, que defendes que deva ser uma constante. O que não quer dizer que por tu achares isso que sempre o aplicaste em ti própria.

BB: Aliás, eu só acho isso com a experiência que tenho atualmente! A vida veio-me ensinando isso, mas eu também estou aberta a essa possibilidade.

MC: Inclusive, nós até podemos cantar muito bem, ter tudo bem definido, mas não chegar ao outro! Eu acho que esta barreira, que faz com que não consigamos chegar ao outro, está exatamente nessa separação. Entre aquilo que somos enquanto Sujeito e como Cantor. Noutras entrevistas já me tinham dado esse *feedback*, por exemplo, o pedagogo João Paulo Santos frisa que não nos podemos separar, ao fazê-lo, tal como dizes, não estamos a ser autênticos e o público não nos vai confiar as suas emoções.

BB: Exatamente, não só isso como mesmo quando estás a interpretar uma personagem nunca podes fazer algo com o qual não te relacionas! Tu podes nunca ter passado pela situação daquele personagem passou, por exemplo, eu já fiz a “Lucia” n vezes e nunca matei ninguém. Eu não preciso de matar uma pessoa para interpretar determinado papel, mas eu tenho que me relacionar com a dor que aquela personagem sente para poder colocar a sua vida em risco, para matar o outro ou para ela própria se matar, como é o caso da “Julietta”. Por isso, tu tens de ter alguma experiência emocional para pores verdade nas coisas, tu tens que te relacionar. Depois, claro que vem a técnica para tu consigues aqui fazer um balanço!

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-te atribuída uma tipologia vocal de imediato? Nunca mudou?

BB: Mudou! Olha, entrei no conservatório, soprano lírico! Depois fiz uma masterclass em que me disseram que eu seria um soprano dramático. Quando fui para a Guildhall, fiz várias aulas com vários professores, houve uma delas que disse que eu podia estudar como *mezzo*. Depois a minha professora, a Susan Waters, com quem eu fiquei o curso todo, disse-me que eu era um soprano lírico-ligeiro, mas lírico puro não seria, para já, e *mezzo* nem pensar! Depois comecei-me a identificar como soprano lírico de coloratura e a perceber que era por aí. Agora, mais recentemente, há coisa de 1 ano e tal para cá, comecei a perceber que a minha voz de facto está a assentar naquilo que a sua essência sempre foi, soprano lírico! Tenho facilidade na coloratura, nos agudos e tenho uma extensão enorme, para aí quatro oitavas e meia. Mas de facto, onde a minha voz assenta e brilha é numa zona lírica! Sinceramente, há coisas de soprano ligeiro que eu consigo cantar e me sinto confortável, como há coisas de *mezzo* que me sinto confortável a cantar, como há coisas de soprano dramático que eu me sinto confortável a cantar! Portanto, essas questões das caixas e dos *fächer* tem a ver onde a tua voz, de facto, brilha e aquilo que tu te sentes confortável a fazer, mais do que qualquer outra coisa!

MC: A conclusão de “Onde é que eu me sinto bem?”, sempre foi para ti claro? Ou então, tiveste momento em que não percebias bem?

BB: Não, eu só chego a essa conclusão agora! Durante muitos anos, eu tinha que me encaixar dentro das caixas que as pessoas achavam que eu estava encaixada. Porque há muita gente que ainda me contrata como *soubrette*, soprano ligeiro, porque fica com aquela ideia cristalizada “A Bárbara é soprano lírico de coloratura!”. As pessoas ficam com a ideia que tu tens 20 anos para sempre. Então, se tu não tiveres uma personalidade bem estabelecida, segura e digas “Não, eu não vou cantar isso! Isso já não me serve.”. Por exemplo, vou fazer agora a “Zerlina”, podia fazer a “Donna Anna”, mas eu não quero mais fazer esse papel. É um esforço, eu não me vou pôr em esforço! Não é que eu não fizesse com uma perna às costas, mas é um esforço, está sempre na zona de passagem, não me apetece, não há necessidade! “Donna Elvira”, poderei vir a cantar também. Mas qual é a necessidade de fazer a “Donna Elvira” com a idade que eu tenho, se a posso vir a fazer muito melhor daqui a 10 anos. Então, qual é o papel acertado? A “Zerlina”, vão dizer, “Mas isso é para soprano ligeiro!”, não é! É para um soprano lírico com médios, porque é que é cantado por *soubrettes*? Porque normalmente é um papel mais fácil, que dão a miúdas que acabaram de sair da escola. Contudo, a meu ver, a “Zerlina” bem cantada, não é de *soubrette*! Aliás, acaba por ser super desinteressante quando é cantado por uma voz ligeira.

MC: Eu acho que também será uma questão de autoconhecimento e de tu estares também a par dos papéis, principalmente aqueles que possam ser ou vir a ser uma possibilidade para ti. Muitas vezes, só sabemos aquilo que se vai falando sem fundamentação e pesquisa própria e acaba por ser superficial e não nos dizer nada daquilo que se calhar o compositor tinha desenhado. Então, nós “comuns mortais” devemos ter a humildade de admitir que não sabemos tudo, abandonar essa postura pretensiosa. Com 20, até mesmo com 30 anos, não é normal que saibas tudo sobre o repertório!

BB: Quase impossível, depois há várias perspetivas! Há pessoas que vão ver aquele papel daquela forma, outras que veem de outra. Ou seja, aqui é um bocadinho ver se a tua voz se sente confortável ali, se com orquestra a tocar te vais sentir confortável, porque também é diferente! Com piano pode ser fácil, mas quando comesças a sentir o peso da orquestra. Por exemplo, a “Musetta”, fiz no ano passado, com piano qualquer soprano ligeiro canta aquilo, se tu vais por uma massa *Pucciniana* atrás e um coro de 100 pessoas. Fazer toda aquela cena da “Musetta” com uma voz pequena, ninguém a vai conseguir ouvir, não vai passar! Portanto, tens mesmo de ter consciência da orquestração e da tua própria realidade no momento presente. Tens de analisar o momento, o que te estão a sugerir fazer, se te faz sentido ou não, se te vais magoar.

MC: O contexto e espaço, certo? Mas penso que aqui já ultrapassamos a questão do Sujeito e Voz, passamos daquilo que tu pretendes de ti para aquilo que os outros pretendem e idealizam de ti.

2. Agora que és capaz de te colocar numa posição de observadora sobre o teu percurso académico e profissional, que papel pensas que estas “categorizações” desempenharam para ti?

BB: O papel, como de qualquer desafio que a vida te possa trazer, é de te transformar! E eu acho que estas categorizações foram sempre desafiantes para mim, eu nunca me inseri numa caixa. Aliás, eu sempre tive problemas em Londres e na Alemanha, precisamente porque não percebia muito bem onde a minha voz se encaixava. Portanto, sempre foi um desafio para mim! Precisamente para eu encontrar a minha autenticidade, para eu fortalecer a minha autovalorização, para eu me libertar de todas as “capas emocionais” que estavam a bloquear a minha visão real sobre a minha pessoa. Então, a partir do momento em que tu limpas do teu caminho as mentiras que o teu ego diz a si próprio, que são reflexos de alguma situação passada ou até geracional que vem dos teus pais, dos teus avós. Crenças limitantes que depois de seres capaz de limpar, comesças realmente a abraçar o amor-próprio, poder pessoal, toda essa história. Isto para dizer o quê, quando te tentam meter numa caixa que tu achas que não vais caber, questiona-te sempre! Para mim foi muito importante esse questionamento, pensava “Eu já fiz tantas audições, eu já investi tanto dinheiro e tempo. Já cantei tudo e mais alguma coisa e as portas não se estão a abrir”, não por falta de talento, por falta de voz, nem por falta de empenho e dedicação. Por isso, perguntava-me “Porque é que não está a funcionar?”, então deves questionar a ti “O que é que tu própria estás a bloquear a ti mesma?”. Então, essas categorias acabaram por me impulsionar ao meu autoconhecimento, ao autocuidado, à busca por terapia, à busca de mim mesma, da minha voz e “identidade”. Procurar terapia não só física como emocional, como psicológica, conhecer-me para eu compreender porque é que não estava a funcionar. Se eu tinha tantos elogios, se eu tinha sido uma pessoa tão bem-sucedida em tudo aquilo que eu faço, fazia-me pensar “Por que é que não estou a conseguir singrar numa carreira internacional?”. Depois é aceitar que o meu percurso não tem de ser igual ao dos outros, isso há é outra história, outro caminho. E se calhar com a experiência que eu tenho e que tive de adquirir, que sirva também para inspirar outras pessoas, porque é para isso que nós estamos cá! Portanto, essas categorias, no fundo, ensinaram-me que a categorização não serve de nada, se não para tu própria te colares no lugar onde tu tens de estar e mereces estar! Não onde a sociedade diz onde tens que estar. Ao passares essa barreira percebes “Top, estou-me a borrifar para estas categorias! Esta sou eu. Gostas, gostas. Não gostas, metes à beira do prato! Está tudo bem, nada diz sobre mim!”, a partir do momento em que te apresentas deste lugar, as coisas comesças a fluir! Já ninguém questiona “Ah, aquela está a cantar x, aquela está a cantar y!”, nós temos de nos afirmar e saber dizer “Não, esta sou eu!”. Com a tua identidade, a tua energia, o teu amor e tocas as pessoas, a partir desse momento a magia acontece! Então as dúvidas que ti tens sobre ti própria dissipam-se e os outros já não vão ter dúvidas sobre ti e sobre o que estás a fazer.

MC: É dar e receber, é mútuo!

BB: Exatamente!

3. Acho que já respondeste a isto indiretamente, mas nunca questionaram a tua vocalidade? Que aspetos serviam de argumento para essa “contestação” ou, por outro lado, de ressalva de que aquela vocalidade era realmente a que se adequava a ti?

BB: É um pouco vago, vai depender dos países, da cultura. Os italianos pensam uma coisa, os franceses pensam outras, os alemães pensam outros, os ingleses outra e os americanos ainda outra, ok? Mas normalmente que eu não era um soprano ligeiro, porque eu não tinha mesmo facilidade no sobreagudo e tinha um médio muito sonante e “bem resolvido”, por isso achavam que não podia ser ligeira, ou de coloratura. Mas depois tinha pessoas que diziam que não, que eu era um soprano lírico de coloratura, porque não tinha a massa do soprano lírico. Basicamente foi o que te disse lá atrás, há muitas questões que até têm que ver com o brilho. A minha voz tem um certo brilho que as pessoas podem não interpretar como soprano lírico, tem um metal muito próprio no agudo, que pode parecer mais soprano lírico-ligeiro do que lírico. Mas depois tem outro volume que tem uma densidade no médio que é de soprano lírico, por isso as pessoas podem ficar baralhadas e vai depender dos parâmetros de cada um. Mais uma vez, neste momento presente, aquilo que mais me importa é se eu me magoo-o ou não a cantar determinado tipo de repertório.

MC: Como falamos anteriormente, deve partir sempre de nós e só depois para fora. A voz ser só um reflexo da alma, uma frase que dita um pouco esta investigação.

4. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspetiva artística de um cantor ou condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório?

BB: Eu acho que já respondi a essa questão lá atrás, inclusive falei da minha experiência. Pode-te limitar precisamente por isso, pelas caixas de que falava há bocado.

BLOCO 3_Repertório enquadrado

1. O repertório é um fator determinante no desenvolvimento da vocalidade, porque no fundo constrói-te! Mas gostava de saber, no teu prisma, em que âmbito isto pode ser uma realidade?

BB: Se tu estiveres a ser bem seguida, bem direcionada, óbvio que uma criança nunca terá tanta consciência quanto um adulto. Mas tem que ser guiado, para isso é que cá estão os professores. Se tiveres um professor sensível à tua essência e às tuas dificuldades ele vai conseguir guiar-te no repertório. Esse repertório não só vai expandir como não te vai pôr numa situação de risco bem como não te deixará apenas numa posição de conforto. Não é anormal que haja repertório que, se calhar, não seja tão adequado naquele momento à tua pessoa, mas que te pode ajudar a dar o salto para que realmente chegues ao teu repertório. O repertório que no momento presente ou a longo prazo, venha a fazer sentido para ti. Por exemplo, quando eu comecei a cantar, isto pode parecer espalhafatoso ou estapafúrdio, mas eu cantei a ária da “Mimi”, da “Micaela” e eu não tinha técnica nenhuma, tinha facilidade vocal. Ou seja, se eu faço isso aos meus alunos? Não, não faço! Eu começo sempre com coisas muito mais simples, dificuldade média e depois quando vejo que o aluno já está a passar a barreira da confiança e vir cá para fora sem desconforto, sem tanta autocrítica. Aí sim. Há um *safe space* para tu ires para um repertório mais exigente e conseguires desafiar-te!

MC: O papel do repertório pode ser mesmo esse, um desafio e de criação/construção. Não só com a ideia de “Um dia vou cantar isto!”, mas também saber construir “pedra a pedra”, porque é um percurso que nos vai revelando, tal como a vida, coisas que desconhecias sobre nós próprios. O repertório também acompanha a idade, tudo isso!

2. Penso que também já respondeste a estas questões quando à forma como se traçou o teu percurso a nível de repertório. Mas sentiste que foi sempre coerente no momento da sua atribuição? Tal como disseste ainda há pouco chegou a ser-te dado repertório “espalhafatoso”, mas nem sempre foi assim, certo?

BB: Quando estive na Guildhall cantei coisas muito mais simples de soprano lírico-ligeiro, coisas com coloratura, também Purcell, e música antiga, que eu nunca tinha feito na vida. Ou seja, eu voltei atrás para começar do zero, muitas vezes comecei do zero. Depois quando conheci a minha última professora de Mestrado, passei três meses da minha vida a fazer exercícios de ar. Por isso é que eu digo aos meus alunos e às pessoas que se cruzam no meu caminho, que nunca é demais a base! Há malta que vem para as aulas de canto e só quer cantar. Não fazem ideia do quão importante é ter uma base sólida e ter noção do que está a acontecer no teu corpo.

MC: Sempre que voltavas ao zero o que é que te mantinha o foco...

BB: Eu sabia que aquilo fazia parte do processo, já tinha essa consciência! Tinha bem presente uma coisa, eu queria muito ser uma grande cantora. Eu fazia qualquer coisa para conseguir isso. Nem que fosse ter que ir ao zero 40 vezes, eu ia lá até encontrar a liberdade que eu precisava de sentir para eu ser aquilo que eu queria

ser. Portanto, para mim, voltar atrás nunca foi voltar atrás. Foi de facto descobrir “Ah, agora é que é!”. A mesma coisa que nas relações, tens o primeiro namorado e corre mal, vais para o segundo corre mal, terceiro corre mal e às tantas já não queres isso para ti porque vais sofrer imenso. Se tu estás fechada, nunca estás disponível para evoluir! É só tentar perceber “O que é que eu fiz de errado para poder fazer melhor.”. Começar do zero, para mim nunca foi começar do zero.

3. Até ao dia de hoje sentes que para ti, em particular, esteve sempre claro o espectro de repertório sobre o qual te deverias ou poderias movimentar? Mas confiavas nas pessoas que te estavam a guiar para defini-lo.

BB: Sim, mas às vezes debatia, questionava!

MC: Diretamente ao professor?

BB: Sim, porque eu acho que é importante estabelecer uma relação de igual para igual com os teus mentores, os teus professores. Quando tu pões o professor num patamar superior, só porque é mestre, logo aí há uma barreira de entendimento. Uma submissão, que impede que haja uma verdadeira abertura para seres tu própria. Então, não há espaço para tu pores a tua essência cá fora! Eu tive a sorte de poder ter essa base com a Lucia Ethos, que me acompanhou em todo o percurso de Londres e pós-Londres. Trazia-lhe as coisas que aprendia com os outros professores, tentava dissecar, perceber o que é que eles me queriam dizer, nas palavras que eu entendia. A partir daí criar a técnica, porque eu tive muitos professores, eu tive muitas masterclasses, conheci muitas técnicas diferentes que até podiam ir dar ao mesmo, mas todas com linguagens diferentes. Então, teres alguém com entendimento, com abertura e com um ego muito lá em baixo que está ali simplesmente para servir, esse para mim é o verdadeiro mestre! Aquele que não tem medo de que o aluno o supere, então tive sorte de ter isto na minha vida. Por isso, é isso que eu também defendo na vida toda! Isto é, nós não somos mais do que ninguém por sabermos mais. Temos acesso ao conhecimento e estamos aqui para partilhá-lo. Porque nada é de ninguém e ninguém é de ninguém, quanto mais liberdade sentires dentro de ti para seres, mais liberdade dás ao outro para ser.

4. Nos momentos em que te atribuem um papel, mas te sentes que aquilo não seria o mais indicado para ti. O que é que, quando já aceitaste e não há “volta a dar”, o que é que fazes para te sentires mais próximo da tua “identidade vocal”?

BB: Acontece muitas vezes, na verdade! Infelizmente, neste país há pouca oportunidade e muitas vezes temos de aceitar coisas que não são exatamente para a nossa voz. Já fiz muitos papéis de *mezzo*, de *soubrette*, já cantei coisas acima do meu limite. Aquilo que eu tento fazer na altura é ter a certeza absoluta de que tecnicamente não me estou a magoar. Saber “Ok, tenho esta dificuldade como é que

a vou ultrapassar?”, trabalhar tecnicamente. Depois a nível da personagem é um bocado o estudo de “O que é que nesta personagem me dá mais prazer?”. Encontrar gratidão em puderes estar a fazer algo dentro da tua profissão, muitas vezes bate a “ferida da injustiça”. Por exemplo, tens uma colega que está a fazer o papel que tu devias estar a fazer e vice-versa, já aconteceu várias vezes, mas está tudo certo! Quando acontece com amigos é muito mais fácil, porque falam os dois e até se riem da situação. Por outro lado, quando são pessoas que não se dão, pode vir ao de cima a componente humana da inveja, cobiça, as pessoas querem o lugar do outro. Então há aqui uma espécie de competição, entre os casts, até pessoas que não são do mesmo *fach*. Porque ela recebeu mais aplausos do que aquele, isto acontece muito! Mas quando te põe um papel com o qual não estás à vontade tens duas hipóteses: dizer que não; ou se aceitas teres que dizer ao teu ego e ferida da injustiça “Se isto está a acontecer é porque é o melhor para ti! Qual é o desafio que tens aqui? Fazeres o melhor que podes com este papel pequeno, mostrares a tua essência no papel pequeno ou *fach* que não te é confortável.”. Isso sim é ser profissional, servir a música, em vez de queres estar a servir o teu ego e a querer provar algo. No fundo, pores-te ao serviço da música, daquela personagem, daquela companhia, daquele público! E borrifares-te um bocado para o que os outros dizem, como “Ah, devias era de estar a fazer o papel principal!”, tu agradeces, mas segues o teu caminho. Sempre consciente dos teus limites!

BLOCO 4- Meio Profissional

1. No contexto profissional, acreditas que esta “identificação vocal” tem muito peso?

BB: Tem peso, porque ainda estamos numa sociedade que mete as pessoas em caixas, mas só tem o peso que tu lhe atribuíres.

2. Já te sentiste numa posição mais vulnerável em contexto profissional devido a essas características particulares que enumeraste sobre ti? A questão da tua extensão ser muito grande e poder confundir o ouvinte. O timbre ser diferente e teres uma voz tão ampla que não dá para colocar nem em uma, nem talvez em duas caixas.

BB: Sim, várias! Tem um bocadinho a ver com quilo que estava a dizer, o julgamento alheio, o que os outros pensam. Quando se está num lugar de insegurança e fragilidade pode deixar-te de facto instável, e depois comesças à procura de caber nas caixas. No fundo, o que te estão a pedir e que a vida te está a pedir é: “Procura-te a ti próprio!”, “Qual é a caixa onde tu estás, primeiramente?”. Em vez de querer constantemente a querer entrar na caixa dos outros, na expectativa do outro.

MC: Portanto, esta questão das classificações vocais acaba por ser um reflexo daquilo que a sociedade te exige, a industrialização do mercado de trabalho. As vozes acabam por seguir este caminho, o que neste caso é um contrassenso, visto que as vozes são todas elas singulares.

3. Para terminar, que conselho/palavra queres deixar às jovens gerações de cantores, amantes da “voz”, docentes que se debatem com estas problemáticas?

BB: Portanto, acaba por ser resumo daquilo tudo que eu disse. Primeiramente, amor-próprio, autoconsciência corporal, mental, emocional. Procurar ajuda emocional, psicológica, porque a voz é mesmo o reflexo da alma, é mesmo o reflexo daquilo que tu sentes e do que tu és. Quanto mais liberta/o estiveres de pesos, boicotes e crenças que te limitam, mais perto tu estás de ser realmente tu. Se bem que nós podemos dizer “Eu sou eu-próprio com as minhas crenças, limites, barreiras e capas!”, certo! Mas não te identifiques com essas capas e limitações, dizes “Eu agora não consigo, tenho esta limitação!”, por isso é que o autoconhecimento é importante. Eu podia dizer “Eu não posso cantar “Micaela”, porque eu não consigo fazer um Sib como deve ser, tal como faria um soprano lírico.”. Se eu há 10 anos atrás me limitasse nessa caixa, eu hoje não seria uma boa “Micaela”. Então há limites que, de facto, existem nas nossas vidas, nos nossos corpos. Por exemplo, a flexibilidade corporal trabalha-se, a flexibilidade emocional trabalha-se, a flexibilidade vocal trabalha-se! Ou seja, há limites que são flexíveis, que se rompem, que desaparecem para dar lugar à verdadeira voz, à verdadeira essência. Com isso, eu acho que o autoconhecimento não só vocal, técnico como físico, emocional e mental. A saúde mental é importantíssima no conhecimento e descoberta da voz! Aqui não há uma coisa que anda sozinha, tu podes ter muita técnica e seres zero artista, como podes ser um artista incrível e teres zero técnica. Portanto, tu tens que andar mais ou menos a par e passo, uma coisa com a outra. Quanto mais conhecimento tens de ti próprio, mais capacidade terás de dizer “Ok, agora eu escolho!”. Agora escolho isto, porque não consigo ainda fazer diferente. Mas eu sei que estou num caminho que me vai permitir fazer diferente amanhã. O meu 100 hoje é o meu 70 de amanhã! Então, se tu tiveres consciência disto, se tiveres compaixão pelo teu percurso, pelas tuas falhas, sem estar constantemente a limitar terás a possibilidade de seres a tua melhor versão! Aquilo que eu posso ainda acrescentar e aconselhar é: paciência, resiliência e consciência. Tentar compreender como é que o nosso ego pode boicotar, quais são as nossas feridas emocionais por curar? Quais são os espelhos que a vida nos está a tentar mostrar, para que tomemos mais atenção? Não evitarmos as situações desconfortáveis, mas sim aceitá-las como presentes que a vida nos está a dar para nós ultrapassarmos e evoluirmos. Este é o verdadeiro percurso da vida até ao seu fim. Por isso, para jovens cantores e todos os outros, porque nunca é tarde para começar, nunca és velho! Há lugar para todos, não queiras ser quem não és, deixa de querer ser como o outro, tem orgulho em ti e descobre a

tua verdadeira essência e ama-a! Agarra-te às tuas qualidades e faz disso o teu tesouro, é isso que tens para entregar ao mundo! Então, entrega o que é teu, não há ninguém como tu! O teu lugar está sempre garantido, se tu fizeres por ti e honrares esse lugar em ti. Esta para mim é a lição de vida que eu posso passar!

Entrevista a Carlos Cardoso

Efetuada no dia 4 de agosto de 2023, pelas 16h, num Café na Vila de Castelo de Paiva.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na sua/tua vida?

CC: Eu comecei a estudar música na escola da Banda Filarmónica de Tarouquela, nas classes de trombone e eufónio. Tinha eu 14/15 anos, quando vim estudar aqui para a Academia de Música de Castelo de Paiva, onde estive mais um, dois anos. Depois transferi-me para a Escola Profissional de Música da Covilhã [EPABI], onde conclui os meus estudos como trombonista e foi aí que eu descobri o canto! Nos meus dois últimos anos de curso, a par com a conclusão do meu curso na Escola Profissional. Comecei a ter aulas de canto, como segundo instrumento, e tudo se desenvolveu a partir daí. O meu professor, na altura, incentivou-me e disse que eu tinha possibilidades de ter uma carreira artística como solista, como cantor! Depois, de certa forma, fui-me identificando com o repertório, com a ópera, que até então era uma coisa que não me dizia muito. Quando comecei a perceber melhor esse tipo de música, o canto e a ópera, apaixonei-me perdidamente por este tipo de repertório! Principalmente a seguir os “Três Tenores”, [Luciano] Pavarotti, [José] Carreras e [José] Plácido Domingos, foram as principais referências no início e ainda se mantêm! Foi assim que tudo começou. Entretanto, terminei o meu curso e tentei fazer provas para as várias universidades aqui em Portugal e as coisas não correram bem, porque apesar de ter uma certa qualidade era também necessária uma preparação. E a preparação que eu tinha não era suficiente para ingressar no Ensino Superior ainda, então estive dois anos parado. Até que consegui entrar na ESART!

MC: Nesta altura estavas nos teus 20 anos?

CC: Não, eu comecei a estudar canto com 21 anos! Na altura em que me transferi tive de começar tudo de início, a formação nas Escolas Profissionais de Música são um bocadinho diferentes das Academias. Mas tudo bateu certo e depois quando entrei na Universidade em Castelo Branco já tinha 24/25 anos. Ou seja, eu comecei a estudar canto tinha 21, terminei o meu curso tinha 22/23 anos e este foi o meu percurso até à Universidade. Já na Universidade, surgiu a oportunidade de fazer uma masterclass com uma pianista fantástica, que já não está entre nós, a professora Enza Ferrari. O masterclass foi no Porto, organizada por uma das tuas professoras, a Dora Rodrigues e outra cantora, fui lá cantar e rodei todo o meu repertório. A professora perguntou-me o que é que eu queria fazer da vida e tal, eu disse-lhe que estava muito entusiasmado a pesquisar sobre escolas e cantores. Cultivava o sonho de ir estudar para o estrangeiro, sobretudo para Itália, e falei-lhe da Academia do Teatro alla Scala. Onde ensinavam a Mirela Freni, Renato Bruson, tudo grandes artistas que eu admirava. Passado um mês e meio depois de ter feito esta

masterclass, não sei se foi a tua professora ou a Rita Moldão, soprano também, que reencontraram um email para a minha professora, nem foi para mim. Na altura, estava a estudar com a professora Ana Ester Neves. O email que ela recebeu dizia “Olá Carlos! Não te disse nada, na altura, porque não achei apropriado, mas eu sou professora também na Academia do Teatro alla Scala. Sou responsável pelo curso dos *Maestri Collaboratori*, eu falei lá que tinha conhecido um tenor com uma voz interessante em Portugal. Eu acho que tens possibilidades e gostaria de te dizer, caso estivesses interessado, se quiseses vir aqui fazer audição para o próximo biénio”. Eles fazem este curso de profissionalização em canto de dois em dois anos. O email continuava com “Se quiseses vir cá, fizeres prova e gostarem de ti, depois terás audição oficial!”. Lembro-me que fui lá em abril de 2011, fiz a audição e gostaram muito de mim! Mais tarde, fiz a inscrição online e fiz a audição oficial em junho de 2011, que foram todas no palco do Teatro alla Scala. Eramos cerca de 150/160 cantores de todo o mundo, creio que fomos escolhidos 9/10 cantores. Então, depois mudei-me para Itália, fiz esses 2 anos de curso. Quando terminei esse curso continuei a viver em Itália, comecei a estudar privadamente, procurar professores, fazer audições, fazer concursos, o percurso normal que toda a gente faz! As coisas foram-se encaminhando por aí e hoje em dia é o que faço!

2. Voltando um pouco atrás, tu disseste que, ao longo do teu percurso, foste tendo sempre algumas umas referências, falaste inclusive dos “Três Tenores”. Mas se pudesses escolher alguém que te foi acompanhando sempre até aos dias de hoje, quem seria?

CC: Luciano Pavarotti!

MC: O que é que sentias quanto a ele? Pensavas que querias ser algo à imagem dele ou, por outro lado, algo construído sobre ti, à tua própria imagem?

CC: No início vai tudo um bocado por imitação! Eu creio que, no início, ir por imitação é o caminho certo, para que se possa ganhar uma certa afinidade com aquilo que se faz. Mas depois, a partir de uma certa altura, tens que moldar tudo à tua personalidade! Sobretudo neste contexto, em que falamos de arte, canto, será mesmo por aí. Porque toda a gente tem uma forma diferente de sentir, tem uma paixão diferente, um sentido diferente. Embora, no que diz respeito à técnica haja um encontro, o domínio técnico que distingue o profissional do amador, isto aplica-se em geral. Algo que requer um estudo muito aprofundado, muita paciência, muito trabalho, dedicação e compreensão! No fundo, tudo isto vem com o tempo! Realmente, o Pavarotti é um dos cantores que eu tenho como referência, porque é uma pessoa que transmite uma naturalidade extraordinária quando canta, que toda a gente entende que seja um dom de Deus! Por detrás disso, está um grande, grande estudo e encontra-se um artista muito técnico que controla cada respiração, cada nota, tudo tem de estar sob o controlo! O domínio da técnica e da sua natureza,

depois chega a quem está a ouvir e pensa “Isto é tão fácil e tão natural!”, identifico-me com este padrão.

3. Como é que tu interpretas a expressão “identidade vocal”?

CC: Para mim, “identidade vocal” tem a ver com a tessitura, ou seja, se és um soprano, se és um tenor... Mas depois também depende muito, no meu ponto de vista, da forma como tu sentes as personagens. Muitas das vezes não basta apenas ter a cor correta, a voz correta para o papel! Um dos cantores que eu mais admiro é o José Carreras, sobretudo quando era jovem, uma voz incrível, em todos os aspetos. Tinha uma extensão como poucos, no sentido em que podia cantar tanto repertório romântico como heroico. Os papéis heroicos, embora ele tenha feito muitos, seria a voz perfeita para fazer “Radamés”, “Manrico”, dois papéis por exemplo que ele não cantou muito, ou então fez uma duas vezes. Isto porque, não é só necessário ter a voz adequada para o papel, mas também é necessário ter a personalidade, neste caso mais heroica e romântica. Posto isto, eu assinalo “identidade vocal” associada a estes aspetos: cor da voz e o carácter a enfrentar o papel. Lá está, porque às vezes a voz é adequada para o papel, mas falta, falta heroísmo, romanticismo que retira a cor à personagem.

4. Em que momento te sentiste verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação de equilíbrio com a tua vocalidade/” identidade vocal”? Em que foste capaz de dizer “Este é o Carlos!” e o que é que o despertou?

CC: Ainda estou à procura, embora já me sinta muito mais à vontade. Sinto-me completamente à vontade no repertório que faço atualmente, tive um longo percurso em termos de repertório. O meu primeiro professor sempre me disse que eu poderia ou iria ser um tenor lírico ou lírico-*spinto*, que Verdi e Puccini seria o meu repertório no futuro ao amadurecer! Ao longo do meu percurso cantei Rossini, fiz muito *Bel Canto* e hoje em dia os papéis que me são mais pedidos é tudo em torno de personagens líricos e, por vezes, dramáticos. Esta pergunta acaba por ser um bocadinho complicada por se ter de ligar também à questão da natureza, a natureza de cada pessoa! Porque existem vozes que têm características que, por muito que desenvolvam, vão ficar sempre dentro daquele tipo de repertório. Por exemplo, uma voz dramática é praticamente impossível que chegue ao repertório ligeiro. Por outro lado, uma voz ligeira muito raramente, poucos são os cantores que desenvolvem uma vocalidade que lhes permita fazer repertório mais direcionado para o lírico. Existe, mas é sempre mais difícil! Eu sou um daqueles casos deste género, eu tive a possibilidade de fazer *La cenerentola* de Rossini *La Scala*, uma ópera muito difícil para tenor, muita coloratura, muitas notas agudas e conseguir fazer esse tipo de repertório foi muito positivo. Com o passar do tempo, a cor do meu som foi transparecendo estas características que me iriam permitir desenvolver para repertório mais lírico, *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Rigoletto*, enfim Puccini e

Verdi. Então é preciso muita paciência e é difícil uma pessoa encontrar essa tal identificação. Acaba por ser uma coisa que vem com o tempo e hoje em dia posso dizer que me sinto bem com o repertório que faço! Neste momento, a tipologia vocal com que me identifico é tenor lírico-*spinto*.

5. Na tua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu-Cantor”? O “Carlos” e o “Carlos-Tenor”, achas que estão sempre cruzados? Penso que já foste dando umas pistas.

CC: Sempre, estão sempre cruzados! Claro que a vida é a vida, o teatro é o teatro, mas aquilo que uma pessoa traz para palco são as experiências de vida. A tua voz não deixa de ser o teu corpo, o teu instrumento, as tuas emoções e sentimentos, algo que trazes contigo constantemente! Uma coisa que não dá para desligar, entra dentro do teu DNA, nasce contigo e está sempre em ti, por isso acaba por vir naturalmente.

MC: No fundo, desligar a ficha por completo pode ser “fatal”?

CC: Totalmente, não existe, creio! Há uma série de coisas como a responsabilidade, ser profissional, uma pessoa não pode fazer certas coisas que uma pessoa dita “normal” pode fazer. Assim como um atleta acaba por ser um estilo de vida, um bom estilo de vida! Eu vejo estas “restrições” de que falei como uma obrigação, mas sim como um prazer! Para mim ter que descansar, fazer dieta, manter uma boa saúde física e mental é um estilo de vida positivo.

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. Ainda há pouco disseste que logo no início do teu percurso o teu professor te atribuiu uma tipologia vocal, certo? Nunca suscitou dúvidas, até mesmo quando foste para a Universidade, entraste no meio profissional?

CC: Não, sempre fui tenor! Nunca tive ninguém que me dissesse que era barítono ou algo do género.

MC: Pensas que isso contribuiu para que criasses sempre uma “identidade vocal” sólida, sem tantas margens para dúvidas?

CC: Eu tenho colegas que passam por processos difíceis nessa “descoberta”! Antes de vir para cá estive em Munique a fazer uma produção e um dos meus colegas que estava a fazer o papel de baixo, um baixo coreano. Ele esteve-me a contar um bocadinho do percurso dele e, pelo que me disse, começou a estudar como tenor, não se sentia bem nesse repertório e por isso procurou outro professor. Esse professor disse-lhe que ele era barítono, até que por fim passado algum tempo, encontrou um outro professor que lhe disse que era baixo. A partir daí começou a desenvolver um estudo aprofundado como baixo e hoje em dia trabalha nessa vocalidade. Felizmente, sempre tive a sorte de saber qual era o meu registo vocal!

Mas existem várias pessoas nessa situação, por exemplo, o Carlos Bergonzi um dos grandes Tenores “Verdianos” da história, começou como barítono. Já cantava profissionalmente como barítono, até que descobriu que seria tenor. Aliás, o meu primeiro professor de canto, Paulo Ferreira, estudou como barítono toda a vida e fez a transição de barítono para tenor aos 36 anos de idade. Isto para dizer, que são coisas que podem acontecer e acaba por ser uma descoberta pessoal que o cantor tem de percorrer.

2. Agora que és capaz de te colocar numa posição de observadora sobre o teu percurso, achas que o facto de teres tido essa “felicidade” criou uma estabilidade que te fez evoluir mais naturalmente?

CC: Sim, de certa forma fez! Por outro lado, o que me fez muita confusão foi o repertório e ter pessoas que diziam “Não, este repertório não é para ti! Devias de cantar este repertório!”, isso causou-me muitos problemas, muita confusão. Levei muito tempo a conseguir superar e a encontrar realmente a direção certa.

MC: Mas em que sentido isso te trouxe problemas?

CC: Eu tive professores que me disseram “Canta repertório lírico, não dramático ainda. Mas canta repertório lírico!”, de outro lado tinha outros que diziam “Não, tu com esses agudos e coloratura devias fazer repertório que pouca gente faz! Ainda por cima a tua voz tem volume, tem projeção iria ser uma coisa fantástica!”. Então, ao deixar-me ir sempre pelo que os outros diziam em vez de ouvir a minha intuição, aquilo que me dizia a minha voz, levou-me a duvidar muito. Atenção que com isto não me estou a lamentar, fez parte do processo e tudo isto fez-me chegar até aqui! Na verdade, é normal que as pessoas duvidem!

MC: Sim, mas a verdade é que quem te vai conhecer melhor e, consequentemente a tua própria voz serás sempre tu!

CC: Eu sempre senti que, lá no fundo, pelo meu carácter e maneira de sentir que os personagens “Verdianos” e “Puccinianos” tinham muito mais a ver comigo, com a minha personalidade. Mais isto do que propriamente personagens de ópera *buffa*, Rossini, etc. Na altura em fui para Itália, ainda não tinha o corpo vocal para cantar esses papéis e sentia isso, hoje em dia já tenho. Eu precisava de fazer, não podia deixar que o pessoal estivesse a investir na minha formação e dizer “Agora, vamos ficar aqui à espera que a tua voz amadureça e possas fazer o teu repertório!”. Portanto, comecei a dedicar-me ao repertório ligeiro, cantei Rossini muito tempo, fiz óperas ligeiras, *Don Pascuale*, *La Favorita*, enfim todo o repertório ligeiro. Sempre com a sensação de que nunca conseguia dar 100 % de mim, havia sempre qualquer coisa que ficava presa dentro de mim! Já com este repertório que estou a fazer, neste momento, não sinto isso!

MC: Tal como disseste há pouco, o teu professor tinha dito logo de início que o teu repertório seria exatamente esse. A tua essência estava lá, mas não

achas que também possa ter sido um *mindset* implementado na tua cabeça ou realmente sentias ao experimentar cantar que se encaixava em ti?

CC: Encaixava-se em mim, até porque o meu professor na altura fazia experiências comigo! Isto é, fazíamos muitos exercícios de respiração, vocalizos, aquilo que é o básico. Além disso dava-me árias, não exagerava, mas às vezes fazia essas tais experiências. O professor Paulo Ferreira também é pianista e sentava-se ao piano a fazer experiências, sei lá, *E lucevan le stelle*. Coisas que eu experimentava, cantava e realmente conseguia dar tudo aquilo que queria! Ele dizia-me “Vês, sentes que ainda é um bocadinho pesado? Mas isto é para ti, este tipo de repertório é que é para ti!”, falávamos de *La Bohème*, *Madama Butterfly*. Além disso dizia-me “Realmente, a tua voz precisa de amadurecer”, mas como tinha muitos agudos fáceis causava alguma confusão a outros professores. Isto porque, ser artista e ser professor são coisas completamente diferentes! Um professor pega em ti e percebe aquilo que tu és, aquilo que tu tens e podes desenvolver, ajuda-te a fazer esse desenvolvimento de acordo contigo. Um artista é alguém que sabe de canto, fez carreira e te transmite a experiência própria, querendo que apliques tecnicamente o que ele utilizou para si. Mas são duas vozes diferentes, dois corpos diferentes, duas maneiras de sentir diferentes. Às vezes usar aquelas técnicas de respiração e cantar aquele tipo de repertório, só porque aquela pessoa cantou, não é o melhor caminho! Eu tive esse tipo de experiência, estudei com grandes artistas e era muito difícil para mim, porque eles estavam a passar-me a experiência pessoal deles. Este processo em busca do professor de canto foi difícil, posteriormente encontrei em Verona e agora tenho uma professora fantástica que me conhece e sabe o que preciso.

BLOCO 3_Repertório enquadrado

1. Achas que o repertório foi um fator determinante para traçar o teu percurso, bem como a coerência da sua atribuição por parte do professor?

CC: Sim, acho que acabas sempre por chegar lá! A responsabilidade é sempre do aluno. Mas acredito que se o aluno se sente a progredir, as coisas fáceis, atenção, não estou a dizer que seja instantânea. A consciência do aluno expande-se, ele compreende e as coisas melhoram, por isso deve manter-se com o professor. Claro que, a certa altura, se sentir que precisa de algo novo e já não se identifica com aquelas perspetivas, isso é outra história.

2. Entretanto, ao longo da entrevista acabaste por responder a grande parte das questões relacionadas com este ponto do repertório. Até porque disseste que nem sempre foi claro o espectro de repertório que deverias fazer e que chegaste a fazer coisas que também não eram bem para ti. Um bocadinho pela componente mais “industrial”

CC: E é algo que acontece, mais ou menos, a toda a gente! Mesmo a grandes cantores sempre aconteceu isso.

MC: Sim, como referiste há repertório que só podes fazer a partir de uma certa idade. Se estiveres parado até lá, nunca lá chegarás!

3. Alguma vez sentiste que estavas a cantar um papel, uma obra que não se enquadrava no teu espectro vocal de todo?

CC: Uma pergunta difícil, sinto que sempre tentei dar resposta aos papéis que fiz.

MC: Ultrapassa as questões técnicas, podes ter feito muito bem e não sentir que “entrou dentro de ti”.

CC: Sim, fiz um papel da ópera *La Scala di seta* de Rossini! Em que eu fiz o papel, mas senti que não era para mim, entre outros papéis Rossinianos. O papel em que me adaptei melhor, talvez tenha sido na *La Cenerentola*, mas mesmo assim eu sentia que fazia aquilo, mas ainda assim não era bem para mim!

4. Nesses momentos o que é que fazias para te sentires mais próximo da tua “identidade vocal”, do “Carlos-Sujeito”?

CC: Eu tentava manter-me naquela linha, Rossini é um compositor muito particular. Não é que para cantar Rossini se tenha de ter uma técnica diferente, mas sobretudo para vozes agudas (tenores e sopranos) tem de ser uma emissão muito mais rápida e ligeira. Para que te seja possível fazer a coloratura e rapidamente, com escalas e agudos, desceres e estares ali naquela linguagem. Por outro lado, no repertório lírico tens de ter muito mais apoio, tempo para respirar, apoiar, atacar a nota e criar uma frase completamente diferente. Acho que essas características de Rossini não se enquadram bem em mim, eu gostava sempre de ter mais tempo para respirar e “entrar dentro do sentimento”. Voltando à questão, eu tento sempre manter-me na linha de exigência do papel e tentar chegar ao fim (risos).

5. Partindo destes pressupostos será assim tão taxativo estabelecer um espectro vocal específico ou seremos nós capazes de nos moldarmos? Com o corpo que temos, com a voz que temos vamos adaptando-nos, criando uma “barreira invisível” que nos dê a possibilidade de entrar e sair da caixa sem “violar” as barreiras estruturais.

CC: Sim, acho possível! Acho que também tem muito a ver com a Educação Musical. Há alguns meses atrás estive na Polónia, em Varsóvia, com uma das maiores *mezzo-sopranos* do seu tempo, Cristina Radkó, agora já com 90 anos. Era um *mezzo-soprano* fantástico, que fazia repertório dramático, cantava Verdi, Wagner, fazia a *Carmen*, *Samson et Dalila*. Mas também cantava muito Bach, fazia muitas

oratórias, essa senhora tinha a capacidade de fazer vários gêneros, sem perder a cor da voz dela. Notava-se que era uma voz muito grande, mas que se enquadrava no padrão de Bach, Haendel, Mendelssohn. Lá está, mas isto são características que nem toda a gente tem, requer um muito estudo e dedicação para alcançar esse tipo de capacidade. Em que tu cantas repertório romântico e ligeiro, existe mas é raro. Tens de ter uma certa natureza para esse tipo de coisas. A voz é um mistério!

BLOCO 4- Meio Profissional

1. No contexto profissional, acreditas que esta “identificação vocal” tem muito peso?

CC: Atualmente, há uma necessidade de vozes com uma certa robustez vocal para repertório dramático. Mais do que em qualquer outra época passada, existem poucos barítonos dramáticos, líricos, com vozes que se adaptam a um repertório mais dramático. Nesse contexto, existe um mercado que necessita desse tipo de vozes, que acabam por ser mais difíceis de achar. Isto porque precisam de uma dedicação e esforço muito maior, as vozes ligeiras têm mais facilidade em entrar no mercado de trabalho mais cedo. Já para a voz mais dramática é mais complicado, porque tem de ter tempo e espaço para amadurecer! E agora, porque vivemos num mundo em que tudo vais muito depressa e tudo acontece igualmente depressa, este tipo de situações são perigosas. Em que empurram os cantores jovens e com vozes já grandes e com repertório mais exigente, que ao fazê-lo constantemente saltem etapas de amadurecimento vocal e da voz. Consequentemente, isto vai fazer com que não se consigam manter no mercado de trabalho por muito tempo! Realmente há uma grande procura de sopranos dramáticos, tenores líricos, vozes mais robustas, porque são óperas que trazem mais público. Acabam por se sentir mais cativados a ouvir uma *Tosca*, uma *Madama Butterfly*, *Il trovatore*, *Rigoletto*, do que propriamente a ver uma *Die Zauberflöte*. Enfim, tem tudo a ver com o mercado, aquilo que as pessoas gostam de ver. Sabem que numa casa de ópera, se fizerem algo mais “popular”, uma *La Bohème* em que o pessoal vem todo porque a música é fantástica.

2. Quais são os fatores sobre os quais refletas quando te é proposto um papel?

CC: O primeiro é se eu me identifico com o papel, se está na hora certa de o fazer e se realmente o posso fazer. O segundo é onde vou fazer, se for a primeira vez que faço o papel, quero saber se é um teatro grande ou pequeno, se a orquestra é grande ou pequena. Ou então a questão de quantos espetáculos vou fazer, se vou fazer 3 ou 10. Neste momento, se me propuserem fazer uma *Tosca* ou um *Il trovatore*, que eu irei fazer no futuro, e forem 10 espetáculos num teatro grande, logo na primeira vez eu vou dizer provavelmente que não. Mas se me oferecerem esse mesmo papel, talvez com metade dos espetáculos num teatro pequeno, onde eu possa ir sem

arriscar muito, aí eu já aceito. Ou seja, as coisas têm de ser feitas com muito cuidado, inteligência e, mesmo que as propostas sejam muito aliciantes, saber dizer “Não” quando necessário. Isto vai ditar a tua longevidade vocal! Estes são os fatores sobre os quais eu reflito, falo sempre com a minha agente, a minha professora e analiso sempre com muita atenção!

MC: Saber dizer não é uma “arte”, principalmente nesta área em que tu lutas tanto para conseguir chegar a um certo ponto. Claro que quando surgem oportunidades, tu queres é aceitar.

CC: É assim, o sacrifício existe sempre. Mas importa guardar que esse momento de sacrifício não é para sempre! Ou seja, tu sabes que estás a fazer aquilo naquele momento, mas vais sair dali e ter a oportunidade de escolha, de fazer o que faz sentido para ti!

3. Para terminar, que conselho/palavra queres deixar às jovens gerações de cantores, amantes da “voz”, docentes que se debatem com estas problemáticas?

CC: Para os jovens cantores, o meu conselho é que, se sentem que a voz é importante para eles, não desistirem da voz, porque ela também não os abandona! Além disso, que tenham paciência, procurem por alguém que realmente os ajude a evoluir vocalmente e com muita paciência. O ensino em Portugal conduz-te à Universidade para fazeres Licenciaturas, Mestrados, Doutoramentos, essas coisas todas, mas acima de tudo isto é necessário perceber que as coisas vêm com trabalho e dedicação. É necessário continuar a estudar com os professores, mais não seja privado, porque sempre foi assim. Em Itália sempre foi assim, por exemplo, Mirela Freni fazia isso, teve aulas, fez Conservatório. Mas o estudo do canto é uma coisa que tem que ser levado de uma forma diferente do que qualquer outro instrumentista. Porque normalmente uma pessoa de 18/ 20 anos que termine um curso de violino/piano alcança uma maturidade musical muito diferente do cantor. O cantor vai depender também do amadurecimento físico. Portanto, o meu conselho é esse: procurem alguém que realmente vos queira ajudar e assim as coisas vão acontecer, mais cedo ou mais tarde! Para os professores, que sejam mais pacientes com os alunos e os tentem compreender na sua natureza. Natureza daquilo que o aluno é e do que ele pode oferecer na altura, em vez de dizer “É isto que tens de fazer! Vais fazer assim, porque eu gosto, porque é deste tipo de repertório que eu gosto e deste tipo de vozes que são a minha ideologia! É assim que funciona, porque eu também tive este tipo de professores.”, acontece muito em Itália inclusive. Isso é muito problemático, porque vão contra a natureza e princípios do aluno. Estão a insistir com o aluno é barítono, mas na realidade ele é tenor e estão a dizer ao aluno “Não! Estás a cantar este tipo de repertório? Canta antes este que eu gosto mais.”. Ser professor é ser imparcial, os gostos não podem estar no meio da jogada! Porque se eu canto Verdi, Puccini, repertório italiano e tenho um aluno que o ideal para ele é

lied alemão, Mozart. Eu tenho de ser flexível e compreender o aluno, em vez de dizer “Não, temos que trabalhar, porque tens é de começar a cantar Verdi!”. Os cantores são muito temperamentais e a voz está intimamente ligada com todo o nosso campo emocional, qualquer alteração, dúvida quanto à nossa voz e entramos em pânico! Acaba por ser algo que afeta muito o nosso psicológico e que acontece com toda a gente. Para que isso deixe de acontecer é necessário que os professores reduzam esse efeito colateral de “Tens de fazer o que eu digo!”. O aluno tem uma natureza para ser respeitada e o professor tem que ter a capacidade de compreender onde é que o aluno pode chegar naquele momento. Muitas vezes, o professor pode ver o potencial do aluno, mas o aluno não vê isso e não acredita nesse potencial ainda.

MC: Portanto, é necessário que seja feito um investimento das duas partes!

Entrevista a Cátia Moreso

Efetuada no dia 6 de julho de 2023, pelas 11h, no bar do Teatro Nacional de São Carlos.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na tua vida?

CM: Isto surgiu, tinha eu os meus 18 anos, quando estava a dar aquelas coisas na televisão, não era o *The Voice*, era o *Chuva de Estrelas*. Então a Cátia queria participar no *Chuva de Estrelas*, disse “Eu quero cantar, eu quero cantar!”, isso foi assim o primeiro bichinho. Depois foi por causa de um rapaz, porque eu fiquei apaixonada por um rapaz que tocava guitarra! Então, era tudo muito giro e eu pensava “Vou impressioná-lo, quero estudar guitarra também! Assim posso tocar as *Dunas*, os Nirvana.”, que era o que se ouvia no meu tempo. Por isso disse à minha mãe “Mãe, quero ir para o Conservatório, quero tocar guitarra!”, tudo por causa de um rapaz. Amores, o amor! Entretanto tive contacto com o coro, tínhamos Classe de Conjunto, o Instrumento e Formação Musical. Quando estava no coro, de repente achava aquilo maravilhoso, porque até então não tinha tido contacto nenhum com nada relacionado com a voz. Aquilo de cantar a quatro vozes, aquela envolvimento toda fez-me pensar “Não, eu tenho mesmo de aprender a cantar. Eu quero cantar!”. Só que na altura, na Escola de Música de D. Dinis não havia classe de Técnica Vocal, nem de Canto. Depois no ano a seguir eles abriram essa opção e eu inscrevi-me logo, a partir daí foi sempre a andar! Nunca cheguei a ir ao *Chuva de Estrelas*, tentei entrar na *Operação Triunfo* duas vezes, mas não fiquei! Então, foi isto, por aqui começou!

2. Portanto, foi aí que começaste a estudar canto e o que impulsionou foram os acontecimentos naturais da vida, pode-se dizer.

CM: Exatamente!

3. Alguma vez teve/tiveste uma referência (cantor, familiar, colega,...) sobre o qual pensasse “quem me dera cantar como ele/ter a voz dele” ou “um dia quero cantar assim”? Idealizaste ser alguém antes de seres tu.

CM: Acho que não!

MC: Sempre construístes sobre ti?

CM: Sim, claro que sempre tive cantoras de referência! Quando era mais nova a Fiorenza Cossotto, que agora na minha opinião, já enquanto profissional, talvez não fosse a primeira escolha. Mas sempre me impressionou pelo drama, ela era uma cantora muito carismática, prendia o público, tinha aquele drama todo! Isso para

mim cativava-me! Mas nunca pensei “Eu quero ser igual a ela!” ou “Eu quero cantar assim como ela!”, isso nunca me passou.

4. A expressão “identidade vocal” para onde te remete?

CM: A identidade vocal tem a ver, para mim, com a minha própria voz! Identificar-me com a minha voz e não fabricar uma voz só porque, lá está, temos alguém de referência. Quando estamos no início das aulas de canto, temos muito a tendência a imitar o que ouvimos, principalmente nós mulheres, se estudarmos com uma soprano ou se estudarmos com uma *mezzo*. É mais fácil nós imitarmos, um bocado e reproduzirmos o que ouvimos, mais do que criarmos a nossa identidade. Acho, inclusive, que cabe ao professor de não nos tirar essa identidade, ao longo das aulas iniciais. Mas, para mim, o que me define e o que penso ser identidade vocal é mesmo isso, a nossa própria voz! O que é um bocado difícil e para mim foi mesmo difícil, porque eu tinha daquelas vozes que são chamadas “vozes naturais”, ou seja, é muito fácil mudar rapidamente.

MC: És camaleónica!

CM: Sim, não há uma construção! Há um “partir pedra”, no sentido de homogeneizar as coisas e encontrar a minha verdadeira identidade!

MC: Por isso é que, às vezes, pode surgir aquela questão, se calhar não és *mezzo*! Essa “desconstrução”, capacidade de te moldares que é natural na tua voz. E, no fundo, que não queres perder, porque é o que define realmente a “Cátia”.

CM: Exato!

5. Em que momento te sentiste verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação de equilíbrio com a tua vocalidade/” identidade vocal”? O que é que despertou? Portanto, quando é que sentiste “Sou a Cátia de verdade quando estou a cantar!”.

CM: Olha, foi numa aula! Tinha eu 32 anos, no National Opera Studio, portanto depois de eu ter estado aqui e ter feito isto tudo em Portugal. Depois de ter ido para a Guildhall, ter tirado a Licenciatura na Guildhall e já não ter com tanta regularidade aulas com a minha professora Susan Waters. Foi numa aula com a Dehla Johnes, lembro-me perfeitamente, estava a fazer um repertório que uma pessoa que conhece a minha voz pensa “Cátia Moreso, “Rosina”, Rossini? *Mezzo* lírico-ligeira? Talvez não!”. Nós tínhamos que aprender três papéis principais e eu meti na cabeça que queria aprender a “Rosina”, a “Charlotte” e a “Carmen”. Ou seja, coisas que não tinham nada a ver, tudo bem! Eu posso cantar, eu consigo cantar! Mas não sou eu, não é a minha identidade, não é o meu selo. E ela era especialista em Rossini, fez uma grande carreira com coloratura, muito “Rossiniana”. De repente ela estava a dizer-

me “Para fazeres a coloratura, tens de fazer assim, e o *fiato*, mais não sei quê (...)”, foi assim um clique e eu “Wow!”. O que eu senti a partir desse instante foi uma liberdade tão grande, tão grande, que eu me encontrei! Claro que eu encontrei-me no sentido de: “Ok, não sou uma cantora Rossiniana! Não quer dizer que não o consiga fazer, porque consigo!”, com técnica, etc. Apesar de não ser a minha identidade, deu-me a liberdade para eu puder fazer o que eu quisesse com a voz. O que eu senti foi que a minha identidade tornou-se a minha liberdade! A minha liberdade de repertório, não estar fechada numa caixa de *mezzo* dramática, “Ok, sou isso! Mas consigo cantar outro repertório!”.

MC: Tens a flexibilidade!

CM: Precisamente!

6. Na tua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu-Cantor”? Há quem diga que estão imperativamente associados e outros dizem que ainda estão à procura dessa ligação.

CM: Bem, esse é um trabalho que tenho estado a fazer desde a pandemia, por acaso. Porque eu sempre estive desassociada, sempre foi a “Cátia Moreso-Mãe/Filha” e a “Cátia Moreso-Mezzo”. A “Cátia Moreso-Mezzo” era tudo, a outra “Cátia” era normal! O que eu estava a fazer era precisamente integrar uma na outra e fundir, porque eu acho que sem dúvida somos uma só! Só quando conseguimos atingir essa unificação é que, na minha ótica, nos tornamo-nos um artista completo.

MC: Mas é difícil! Não consideras algo automático? Não nasce contigo essa união?

CM: Não, porque nós toda a vida estamos, principalmente desde a adolescência, que estamos a conhecer-nos como gente até, se calhar, na minha idade que eu já vou fazer 42 anos. Eu acho que só se dá o grande clique da “Maturidade”, quando tu realmente te conheces a fundo e sabes o que é o teu “Eu”. O teu “Eu”, a tua essência! Acho que quando isso acontece, o que tu ganhas enquanto cantor, enquanto artista é mil vezes superior! Lá está, além da liberdade que tu consegues atingir, não é? Quando eu tive aquela flexibilidade a nível técnico e não sei quê, acabou por ser muito libertador sentir que a “Cátia Moreso-normal-normaleca” está conectada com a “Mezzo” e que elas as duas é que fazem aquilo que está em palco. Tudo bem que há a personagem, mas eu estou lá!

MC: Inevitavelmente tens de te apropriar!

CM: Exatamente, porque a personagem não é um play que tu carregas e é igual a todas! Eu fiz agora a “Azucena”, a minha “Azucena” é diferente da “Azucena” de qualquer outra pessoa, porque aquela é minha, sou eu! É como se a “Azucena” tivesse um segundo nome que é “Cátia”, portanto “Azucena-Cátia”, tal como se fosse o meu

nome “Cátia Alexandra”. Eu acho que é isso que deve acontecer e que nem todos conseguem, é verdade!

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-te atribuída uma tipologia vocal de imediato? Se sim, qual?

CM: De imediato, contralto!

MC: Como é que justificaram isso na altura?

CM: Pela minha cor, pela tessitura, que eu ia até um Dó grave e nos agudos um Mi, Fá.

MC: Mas nunca associaram essa questão da extensão ao facto de ainda te encontrares no processo em curso de construção da técnica vocal e, por sua vez, da vocalidade?

CM: Não, a voz era realmente escura!

2. Agora que és capaz de te colocar numa posição de observadora sobre o teu percurso, que papel pensas que esta “categorização” desempenhou para ti, na altura?

CM: Eu acho que foi muito bom, a minha primeira professora, Margarida Marecos, foi decisiva em muitas coisas! Uma delas foi realmente, ao contrário daquilo que eu vejo fazerem no início, ela foi a melhor professora que eu podia ter no início. Nós estivemos meses a fazer apenas trabalho respiratório, fazer trabalho de apoio e mesmo assim não compreendi logo! Eu vim mesmo do zero, não tive o background de cantar num corozinho quando era criança, foi mesmo partir pedra. Só ao fim do primeiro ano de técnica vocal com ela é que me deu uma ária antiga. Depois de um ano inteiro a fazer “s” e “sh” é que eu lá cantei, até então era só exercícios respiratórios e vocalizos. Portanto, eu acho que foi muito bom para mim! Eu tinha aquela tessitura, ela trabalhou comigo naquela tessitura. Por exemplo, sopranos que começam a estudar como *mezzos*, cada vez existem mais, eu não acho que seja assim tão mal construir aos poucos.

MC: Ir construindo e experimentando para encontrar a sua própria voz!

CM: Exatamente!

3. Nunca questionaram a tua vocalidade? Que aspetos serviam de argumento para essa “contestação” ou, por outro lado, de ressalva de que aquela vocalidade era realmente a que se adequava a ti?

CM: É assim, no ensino nós temos de classificar-nos, porque tu tens que dar a aprendizagem de acordo com algo. Não podes dizer “Ah, pois...tu podes ser soprano, podes ser *mezzo-soprano* ou então alto, não sei bem!”, não pode haver isso! No início deve realmente de haver uma caixa, que é atribuída ao longo da evolução do cantor e podemela ir surgindo mudanças. Aliás, no início, eu nunca tive tal coisa! Quando já tinha alguns anos disso, já havia pessoas a dizer “Ah, tu és soprano! És soprano dramático!”, mas eu nunca me identifiquei como soprano dramático. Mas lá está, a linha é muito ténue entre a soprano dramático e a *mezzo* dramático.

MC: Isto é, chegou a um ponto que acabou por pesar mais essa questão da tua própria identificação? O “Eu- Cátia” a dizer “Eu não me sinto bem a interpretar esse tipo de papéis, ou simplesmente com essa vocalidade!”.

CM: Não, não tem a ver com determinados papéis! Porque eu já fiz muitos papéis que não eram de nada, que eram completamente a antítese da minha pessoa, não tem propriamente a ver com o papel. Tem mesmo que ver com a vocalidade da personagem, com a qual eu acho que não me identifico, não é que eu não consiga cantar! O problema é este, a minha tessitura é muito extensa!

MC: Tu podes fazer tudo, mas ficas sempre a questionar “O que é que se encaixa em mim? O que é que realmente me faz sentido fazer?”.

4. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspetiva artística de um cantor ou condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório?

CM: Bem, isso vai muito dos professores e do cantor! Nem o cantor tem que estar cedo quanto à informação dada pelo professor, ou seja, acho que há sempre espaço para questionar e dizer “Olhe professor, não me sinto bem com esta ária! Não me identifico com ela.”, mesmo que ele diga “Ah, mas porquê? É para a tua voz, tu és um soprano lírico!”, haverá legitimidade para dizer “Sim, mas eu não me identifico!”. Pode ser vocalmente, pode ser a maneira como está escrita, até porque nem toda a gente se identifica com Mozart, nem toda a gente se identifica com Verdi! Mesmo dentro das classificações de cada tipo de voz, há uma direção para a vocalidade daquele cantor! Portanto, eu acho que o importante sempre é nós sermos fiéis a nós próprios e não há, a meu ver, ninguém que saiba melhor do que nós próprios. Ainda por cima, tendo a agravante de que, o instrumento somos nós! O professor que está ali está a ouvir e a gente confia nele, muito bem! Mas nós temos que ser corajosos o suficiente para dizer “Não estou a perceber!” ou “Isto não está a resultar comigo!”. Por exemplo, ser proactivo, “Eu ouvi esta ária, decidi experimentar em casa e senti-me bem! Podemos vê-la?” e mesmo que diga, “Mas isso não é para ti!”, desafiamos com “Professor, vamos só cantar, experimentar!”. De repente até o próprio professor pode ser surpreendido! Portanto, eu acho que não há ninguém melhor do que nós próprio para nos percebermos “Ok, isto assenta-me e isto não me assenta! Vamos por ali!”.

MC: Infelizmente, o que acontece muitas vezes são os extremos ou se dá a liberdade toda ou não se dá liberdade nenhuma! Ou dizes “Escolhe tu o repertório!”, ou então “Este repertório é o teu e não podes fazer outro!”, tem que haver um equilíbrio.

BLOCO 3 - Repertório enquadrado

1. O repertório é um fator determinante no desenvolvimento da vocalidade. Achas que esta afirmação faz sentido? Em que âmbito? Acreditas que é o repertório que te direciona ou és tu que tomas as rédeas?

CM: Eu acho que és sempre tu que decides e te encaminhas! Por exemplo, só para teres uma ideia, eu passei por cantar árias antigas o *Sebben Crudele* [de Antonio Caldara] para o *Stride la vampa* [da ópera *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi] num passo de mágica quase. Uma pessoa pensa “O *Stride*, ela tem 20 anos?”, com dois anos de canto já o fazia! Eu cantei, consegui, mas não tinha maturidade nem vocal, nem enquanto artista para o fazer. Mas eu sou apologista de dar desafios, mesmo que sejam maiores que a perna aos alunos. Porquê? Porque isso incentiva, tu sabes “Eu quero atingir isto! Vou chegar aqui, não estou lá ainda, mas vou chegar!”. Eu concordo com o método: árias antigas, Mozart’s que é super difícil cantar bem! Acho que nós somos a peça fundamental do jogo!

2. A nível do repertório como é que se traçou o teu percurso? Sentes que foi sempre coerente no momento da sua atribuição e sempre esteve claro o espectro de repertório sobre o qual te deverias ou poderias movimentar?

CM: Eu acho que sempre foi muito coerente! É como eu te digo, eu tive muitas situações em que cantava coisas para as quais ainda não estava absolutamente preparada, mas que sabia que a minha voz iria caminhar para lá. Portanto, havia desafios e coisas adequadas para o momento e penso que assim é que seja equilibrado!

3. Alguma te arrependeste de fazer um papel, porque sentiste que não se enquadrava no teu espectro vocal?

CM: Não! Se eu te disser uma coisa que é completamente descabida para mim, o “Cherubino”, por exemplo. O “Cherubino” é descabido para mim a nível físico, vocal, mas eu consigo cantá-lo! Só não sou eu, não me faz sentido!

MC: Mais uma vez, é a parte difícil de ser camaleónica, como é o teu caso! Inclusive, agora há uma grande preocupação de enquadramento e desconstrução da classificação desassociada à “identidade vocal”. Por exemplo, uma cantora americana decidiu fazer na mesma ópera tanto papéis

adequados para voz feminina, como para masculina, visto que tinha essa possibilidade. Claro, que no nosso panorama nacional isto seria um ultraje!

CM: Eu acho isso incrível! Ter tal flexibilidade e tal liberdade técnica faz-te ser capaz de tomar essas decisões.

BLOCO 4 - Meio Profissional

1. No contexto profissional, acreditas que esta “identificação vocal” tem muito peso?

CM: Tem peso, mas não devia ter! Acho que as caixinhas, eu percebo-as, mas eu sou apologista de “Consegue cantar, então canta!”. Se eu cantasse agora a “Tosca”, diziam-me logo “És soprano!” e eu respondia “Não, não sou soprano! Eu tenho as notas, podia cantar do início ao fim e mesmo assim identificar-me como *mezzo*. “, está tudo bem! Portanto, consigo cantar aquilo, então canto! É a mesma coisa que, por exemplo, vou fazer na próxima temporada o “Orlovsky”, uma pessoa pensa “Aquilo não é bem para mim!”, é aquela coisa das caixinhas. Tudo bem que não seja exatamente, mas eu vou dar o meu melhor, dar o meu *input* àquela personagem. A minha reflexão é: “Vocalmente, tecnicamente, consigo cantar? Então, bora ao desafio!”.

MC: Isso leva-nos a outra questão: “Esta é a nossa profissão, vamos viver daquilo.”. Claro que devemos de ter cuidado, mas não podemos ser zelosos e seletivos em demasia. Se não deixam de contar connosco, principalmente neste momento em que a “industrialização musical” está no seu auge.

CM: Aí é que está, a gente pode aceitar coisas que seja “Ah, preciso mesmo de trabalhar, mas isto não é de todo para mim!” e fazer independentemente disso, isso é diferente do que falava antes. Eu é que sinto essa liberdade, por exemplo, se me convidam para um papel eu nem me pergunto se vou ou não consegui fazê-lo, porque eu sei que sou capaz! Por exemplo, eu sei que não sou especialista em Rossini, sei que não sou especialista em coloratura, em repertório lírico-ligeiro não é onde brilho mais. Se me dessem um Verdi, lá está, brilharia mais. Não quer dizer que não aceite, mas as pessoas têm de ter essa atenção.

MC: O meio académico tem de ser um reflexo do meio profissional nesse sentido, isto é, essa questão daquilo que é o conforto e o desafio vai existir! Portanto, temos de procurar aceitar com naturalidade e dar a volta, tal como tu fazes e muito bem!

2. Para terminar, que conselho/palavra queres deixar às jovens gerações de cantores, amantes da “voz”, docentes que se debatem com estas problemáticas?

CM: O que eu posso dizer vai de encontro ao que falamos no início e ao longo de toda a entrevista. Enquanto tu não descobrires o que é que tu és, enquanto tu não descobrires a tua essência como pessoa primeiro e conjugares isso com o teu “Eu-Cantor”, não vais conseguir a liberdade para saberes o que é para ti e o que é que tu és! Se não atinges isso, o que tu és, pouco importa se és soprano lírico, se és *mezzo-soprano*, pouco importa. Eu acho que tem muito mais que ver com o que tu te identificas naquele momento, por exemplo, imagina que eu agora tinha essa necessidade de cantar a *Turandot* [última ópera de Giacomo Puccini], eu não tinha de ter a preocupação se as pessoas pensam “Ah, ela é soprano!” Tenho sim de pensar “É um desafio para mim, quero fazê-lo, bora lá!”. Temos isso em nós, castramo-nos muito! Tanto os jovens cantores, como os professores, como profissionais, a profissão em si pode ser muito castradora! Mas eu acho que a partir do momento em que tu és fiel a ti próprio deixam de existir dúvidas!

MC: É a tua verdade!

CM: Isso vê-se em palco, depois é isso que transparece! Se não estás confiante contigo próprio o público vai cobrar-te, porque sente que não estás a dar de ti!

MC: Sentes que não és autêntico!

Entrevista a Patrícia Quinta

Efetuada no dia 12 de junho de 2023, pelas 10h, na Academia de Música de Vilar do Paraíso.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na sua vida?

PQ: Tenho duas irmãs mais velhas que cantavam, portanto andávamos as três num colégio e o professor formou um coro que era o Coral Juvenil de Gaia. As minhas irmãs começaram logo em 79, no ano em que eu nasci. Depois com 7 anos eu comecei a fazer parte do coro, andávamos as três. Mantive-me sempre, fazíamos muitos concertos, muito intercâmbios, muitas viagens pela Europa e etc. Essa vivência toda despertou em mim a vontade de ter aulas de canto, depois quando cheguei aos 15/16 anos comecei a ter aulas. Para além disso, o meu pai também andou no Conservatório do Porto a ter aulas de canto durante dois anos. Portanto, isto nos anos 60. Acho que a genética pode influenciar um pouco, não sei! (risos)

2. Alguma vez teve uma referência (cantor, familiar, colega...) sobre o qual pensasse “quem me dera cantar como ele/ter a voz dele” ou “um dia quero cantar assim”?

PQ: Sim, o meu pai cantava muito o fado de Coimbra, tinha uma voz muito “baritonal”. A minha irmã do meio, mais velha do que eu 7 anos, era ela que fazia muitos dos solos desse tal Coral Juvenil. E eu pequenita queria ser como a minha irmã! Aliás, depois quando eu comecei a estudar canto ela também começou, mais tarde não continuou e não fez disso vida.

MC: Mais tarde não surge a figura de outros cantores. Isto é, naturalmente sentiu que essas raízes familiares (irmã, pai) se enraizaram mais em si do que por personalidades preponderantes do canto.

PQ: Talvez por ser algo mais próximo de mim, claro que como a minha irmã haviam outras! Mais uma ou outra, a filha do que fundou, a Ana Paula Quinteiro que também é professora em Coimbra e seguiu canto. Portanto, estas vivências eu acho que são mesmo importantes, porque estamos a falar de uma fase de infância e adolescência que é determinante. Depois quando comecei a estudar canto aí já surgiram outras referências. E algumas que depois até tive contacto mais íntimo e direto.

MC: O mais engraçado é que de todas as referências as que ficam mais marcadas são as primeiras, as da família!

PQ: Sim, é isso que te leva a fazer as pequenas escolhas que depois se revelam grandes escolhas!

3. A expressão “identidade vocal” para onde a remete?

PQ: Identificares-te com o que estás a fazer, é reconheceres o som. E sentires-te fisicamente bem com ele e com o repertório em si. Acho que isso é o essencial.

4. Em que momento se sentiu verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação saudável com a tua vocalidade/” identidade vocal”? O que é que despertou esta sensação.

PQ: Acho que há vários momentos, também vai depender da tua expectativa no momento e da noção que tu tens disso mesmo. No fundo, da referência que tens. Lembro-me que no final do meu recital de Bacharelato, na altura no Conservatório de Gaia, eu sentia-me muito feliz e realizada a nível do percurso que estava a ter. Senti que estava muito concentrada e que estava a ir completamente ao encontro, lá está, desse prazer que eu tinha a cantar. Passado alguns anos quando me ouço nessa gravação eu penso “socorro, afinal não era bem aquilo!”, mas eu na altura sentia isso como referência. Também me sentia muito bem, sentia que estava saudável e equilibrada. Momentos em que percebi, há aqui momentos em que fui “mais dura”, uma perspetiva externa, mas que seria útil para a altura. De qualquer das maneiras, depois quando fui para Viena comecei a sentir-me mais liberta de uma série de questões emocionais e trabalhei muito a componente técnica. Assim surge uma liberdade maior que depois me permitiu chegar a um repertório com o qual me identificava cada vez mais.

MC: Há algum momento específico em que sentiu mesmo aquela luz, em palco, em estudo. Um momento que tenha ficado marcado por esse encontro com a sua verdadeira “identidade vocal”.

PQ: Olha, lembro-me de um concerto que fiz ao fim de uns meses lá em Viena em que cantei o *Erbarne dich* [de Johann Sebastian Bach]. Até hoje, essa ária é uma referência técnica, quando preciso mesmo de pôr a voz no sítio e estar em conexão com a respiração, uso essa aria. Foi um trabalho que ficou tão marcado, em que eu me senti plena e pensava “olha, pareço um CD!”. Sim, esse foi um momento. Depois durante as aulas em si, sentia muitas vezes aquela sensação de *flow*, isto é, ir com a emoção mas ao mesmo tempo estares em perfeito controlo daquilo que estás a fazer. Encontrei esse equilíbrio em vários momentos, acho eu.

5. Na sua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu Cantor”?

PQ: Isso demora mesmo muito tempo! Eu acho que ainda procuro um bocado disso, porque enquanto pessoa sinto que tenho um lado muito conservador, muito exigente comigo própria, formal até. Por outro lado, tenho uma faceta completamente “livre e louca” (risos), se lhe quiseses chamar, enquanto cantora esse

equilíbrio para mim é um bocadinho difícil no repertório erudito/clássico. Como cantora lírica eu só sinto o meu lado reverente, emotivo e intenso a cantar Oratória, Lied, Wagner em ópera, Strauss e eventualmente Verdi. O meu ser Patrícia só vem genuinamente cá para fora quando estou a interpretar estes géneros, mesmo compositores como Mahler, Brahms, algum Schubert não muito, Wolf. No fundo, coisas que vão ao encontro deste equilíbrio entre o rigor e a emoção completamente pura e genuína! Depois, por exemplo, nesta coisa do trio [Sons Portucalenses] é um bocadinho por aí, eu conseguir ser a Patrícia que tem uma história, que é muito ligada às pessoas, mas que precisa muito da ligação com este tipo de música específico. O resto não me dá propriamente prazer e identificação com aquilo que estou a fazer, é trabalho!

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-lhe atribuída uma tipologia vocal de imediato? Se sim, qual?

PQ: Sim, *mezzo* sempre! Comecei aqui a estudar na Academia com 16 anos e foi até um problema porque a professora na altura, que era um furacão e uma mulher cheia de garra, pôs-me a voz muito escura e com uma tessitura vocal muito curta. A ponto de eu abandonar o canto, porque não me reconhecia na vocalidade, que sentia mesmo muito pesada. Porquê? Eu efetivamente tinha uma voz mais escura, mas que depois a nível de repertório e combinação com outros colegas fazia sentido que fizesse sempre a voz mais grave, por causa da cor e tal. Então foi-me extraído mais esse lado pesado e acho que isso me marcou para o resto do percurso! E depois, ainda assim, ela não estava errada! Só que tecnicamente aquilo foi um bocado violento e eu sempre fui grande, induzia sempre a tudo isto. Como estava a dizer, depois abandonei e quando voltei a estudar canto, passado meio ano, fui fazer terapia...

MC: Terapia da fala?

PQ: Não, na altura fui ao otorrino e ele viu que eu tinha um afastamento entre as cordas por abuso, por peso. As cordas ficaram sem tons e por isso não juntavam. Então o otorrino achou que a professora Fernanda seria capaz de me ajudar com alguns exercícios. Eu estive 3 meses a cantar em “-i” e a fazer só exercícios de respiração, não fazia mais nada, mas a verdade é que consegui ultrapassar. Ajudou-me mesmo muito, tenho muita gratidão para com aquela senhora com quem fiquei os 7 anos seguintes. Nessa fase, durante esses 7/8 anos, nunca houve dúvida nenhuma da minha vocalidade. Já mais velha, com 24 anos aí sim já começava a surgir.

2. Agora que é capaz de se colocar numa posição de observadora sobre o teu percurso académico, que papel pensas que esta “categorização” desempenhou para si?

PQ: Para mim é assim, primeiro era mais raro e isso põe logo a autoestima a subir! (risos) Eu nunca tive aquela coisa do agudo, isto é, das notas agudas não sei quê. Não, eu queria ser diferente! Eu era uma adolescente pouco confiante e o canto, ser *mezzo*, teve um papel mesmo muito importante enquanto pessoa. Agora há mais, mas naquela época eu era das únicas e isso valorizou-me! Era uma característica que me distinguia dos outros e continua um bocadinho assim. Eu gosto de ser *mezzo* pela cor mais quente, sinto-me mais próxima! Quando foi colocada a hipótese de ser soprano, eu pensei “Está bem, mas tem de ser dramático! Não pode ser um soprano qualquer, tem de ser aquele.”. Portanto, isso tanto a nível de posicionamento no “mercado profissional” como a nível pessoal, enquanto característica, ajudou bastante!

3. Já falámos indiretamente sobre isso aqui, mas nunca questionaram a sua vocalidade? Que aspetos serviam de argumento para essa “contestação” ou, por outro lado, de ressalva de que aquela vocalidade era realmente a que se adequava a si?

PQ: Sim, houve a dúvida depois aos 24/25 anos e que me acompanhou nos 10 anos seguintes. Porquê? O trabalho técnico que eu fui fazendo, agora que estou a pensar talvez 25 tenha sido cedo até acho que surgiu mais tarde. Foi já no fim da minha formação em Viena, eu já tinha 28 anos. O que estava a dizer era que tecnicamente eu fui clareando a voz, agilizando a voz, trabalhei sobre uma noção de apoio diferente. Portanto, comecei a desenvolver muito o registo agudo com a base que eu tinha do grave, isto dava-me muita largura no agudo. Depois experimentava um tipo de repertório e sentia-me bem a fazer! Claro que não estamos a falar do papel inteiro, mas sim de árias *Pace, Pace*, “*Ariadne*”, Wagner também com a “*Isolda*”, com esse tipo de papéis eu fui fazendo árias soltas. Acabaram por me saírem fácil, sem cansaço, tralhava 1 hora e meia na aula e estava tudo bem! Emocionalmente, também me identificava com aquele turbilhão todo e com aquela intensidade. Eu acho que esta questão da descoberta do agudo foi um dos sinais e depois também esta facilidade, sempre tive muita facilidade num repertório muito específico. Nunca foi uma coisa muito generalizada!

4. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspetiva artística de um cantor ou condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório? Isto tanto pode ser aplicado a si como no caso específico dos alunos.

PQ: Tu sabes bem esta realidade, nós trabalhamos muito mais com jovens! Cada vez mais o intervalo entre os 10 e os 16 anos inicia o estudo do canto, então para ser

honestamente eu nem falo nisso. A única coisa que acontece é, nestas fases, quando estamos em grupo eles aperceberem-se de quem tem mais facilidade no agudo, quem tem mais facilidade no grave. Ou então, quem é que neste momento está a precisar de trabalhar mais a extensão, de resto não se fala muito. Até porque não se faz muita ópera, só depois no secundário e mesmo assim são coisas um bocado híbridas que não têm uma extensão vocal por aí além. Quanto a mim, eu acho que é mais fácil estares integrada em algum sítio, eu não me sinto aprisionada ao me categorizar como *mezzo*, nem a nada! Nesta fase em que estou acho então que é mais fácil encaixares-te em algum sítio. Teres sempre aquela coisa de experimentar, eu até usei por exemplo “Norma” como exercício de foco e etc.

MC: Às vezes até há aquele medo de “Ah, não vou experimentar porque pode estragar a minha voz!”, também pode acontecer, é verdade! Mas depois também depende da forma e da maturidade que também se tem para se ver as coisas.

PQ: E também, se estás a ser acompanhada ou não. A meu ver, é sempre bom ter alguma referência técnica, alguém em que tu confies! Não é nada fácil encontrar alguém assim, eu acho. Porque ninguém tem a verdade, é mesmo uma questão do teu entendimento relativamente ao que a pessoa diz, onde é que tu consegues chegar com aquilo. Não é fácil tu conseguires ter essa confiança, porque é uma coisa muito emocional também, não é só técnica. Tu sabes que aquela pessoa te leva àquele sítio onde te sentiste bem e é capaz de o fazer outra vez, basta olhar para ti ou estar na tua presença para tu lá chegares. Eu acho que é importante saber “A maior parte do repertório com que me sinto bem é...aquele!”.

BLOCO 3 - Repertório enquadrado

1. O repertório é um fator determinante no desenvolvimento da vocalidade. Acha que esta afirmação faz sentido? Em que âmbito?

PQ: Quando tu tens de te “vender” é importante teres alguma especificidade, acho até que este princípio se aplica a todas as profissões. Por exemplo, a Bartoli foi inteligente com a voz pequena e ágil que tem, sabe que é boa naquele tipo de coisa, coloratura, agilidade, etc. Se a vires fazer outras coisas, eu pessoalmente não gosto tanto! Mas ela teve ali aquele nicho de oportunidade e aproveitou. Agora, eu acho que tu tens de ser inteligente a esse nível, quando queres fazer uma carreira, de forma a gerir da melhor maneira o percurso. Não podes começar a fazer determinado tipo de coisas que não nos vão dar retorno, até porque há já princípios instituídos. Aquela coisa de começar com Mozart e depois não sei quê. Eu, por exemplo, neste momento não me imagino a fazer um papel de Mozart em nenhum lado! Eu não sou uma cantora Mozartiana, nem tenho de ser, eu passei essa fase a nível académico em que fiz tudo o que havia para fazer, contudo não sou isso! É importante tecnicamente, mas não tem que ser.

MC: Mesmo que viesse alguém de fora a dizer que era...

PQ: Eu não sou, ponto! Já me disseram que eu era “Rossiniana”, quase que caia para trás, quer dizer se calhar até sou numa outra encarnação e com um chip diferente.

MC: Acaba por ter a sua componente psicológica, porque nós acabamos por formar uma capa de nós próprias, onde tabulamos uma série de características “Sou isto, sou aquilo”. Depois tirar a capa e dizer “Estou despedido de tudo isso!”, é difícil!

PQ: É bom sair da zona de conforto e etc, mas essa questão do repertório tem mesmo essa componente emocional. Se tu não estás identificada, se tu não gostas, tu não vais nunca ser cantora de Bellini se tu não te sentes bem a fazê-lo. Eu acho que isto realmente está muito ligado à nossa forma de ser, o temperamento está muito ligado e é muito importante nesta área!

2. Até ao dia de hoje sente que para si, em particular, esteve sempre claro o espectro de repertório sobre o qual se deveria ou poderia movimentar?

PQ: Sim, eu acho que sim! Eu lembro-me que no início, ao longo dos meus primeiros 7 anos, eu fiz de tudo. Eu fiz *Carmen*, Mozart's, *Dalila* com 20 anos, as árias todas, a Professora Fernanda punha a voz toda cá para fora. Os alunos iam até determinada idade e ela sentia necessidade de trabalhar aquele repertório com os seus alunos, hoje é a sensação que eu tenho (risos). À distância vejo com clareza, até porque depois nós gostamos disto, gostamos daquilo e é a nossa referência. Portanto, ou trabalhas até ali, ou então acabou! (risos) E como eu tinha a voz mais escura ela aproveitava. Agora, para determinada fase tive sempre uma orientação e eu acreditava sempre em quem tinha à minha frente, sempre acreditei na Professora Fernanda, sempre acreditei na Ludwig, eu confiava na pessoa que tinha. Nunca tive aquela sensação de dúvida, quando tive saí! A cada fase eu sabia exatamente o que é que queria fazer!

3. Alguma vez sentiu que estava a cantar um papel, uma obra que não se enquadrava no seu espectro vocal? Porquê?

PQ: Profissionalmente, com essa história de ser soprano, experimentei fazer o *Stabat Mater* de Dvorak e o meu corpo disse que não! O meu corpo começou a ficar todo tenso, foi a primeira e última vez que fiz corticoide ejetável porque tinha de cantar aquilo no dia seguinte. Passados 27 anos, falei no outro dia com o Mário sobre isso, em que ele disse “Já vais tarde para arrependimentos!” (risos), só agora é que consigo refletir melhor sobre essas questões. Acho que foi toda a tensão, parecia que eu estava num sítio que não era o meu, foi muito estranho para mim fazer aquilo! Fiz outra experiência desse estilo, com a qual me senti bem que foi a *Sinfonia No.9*,

em *Ré m, Op.125* de Beethoven, mas também foi estranho. Esta fiz na Alemanha, mas acabava por ser mais “curta e grossa” para mim, mais fácil! Resumidamente, destacaram-se estas duas experiências, nesta última não foi mau vocalmente, eu não me senti mal.

MC: O corpo sabe!

PQ: O corpo sabe, sim!

4. Nesses momentos o que é que faz ou fez para se sentir mais próximo da sua “identidade vocal”?

PQ: Nesse momento? Eu de feitio sempre fui assim, já dizia a Professora Fernanda, “Esta pode não saber nada do que vai para lá fazer, mas toda a gente acredita que ela sabe!”. (risos) Portanto, eu chegava lá com a postura de “Eu sempre fui soprano desde pequenina!” (risos), não se vê logo? É agarrar a coisa, agora estou aqui e tenho de fazer isto. Manter a tranquilidade e tentar perceber porque é que eu estou ali, fazer-me as seguintes perguntas “Por que é que eu tomei aquela decisão? Por que é que fazia sentido para mim?”. No fundo, experimentar já que estava tão confusa em relação a tantas coisas, porque não? Depois tive a resposta, até lá é aventura.

5. Partindo destes pressupostos será assim tão taxativo estabelecer um espectro vocal específico ou seremos nós capazes de nos moldarmos? Isto já no contexto em que a pessoa já está formada e supostamente já sabe aquilo que é, será que ela pode também ser camaleónica?

PQ: Pode, pode!

MC: Também depende da pessoa, até porque há pessoas que uma pessoa diz “É isto, ponto final!”

PQ: Sim, pode e acho que há uma certa ânsia escondida de experimentar isto e aquilo! (risos) Há contextos em que tu podes fazê-lo mais facilmente, começaste a importar cada vez menos com o que A,B ou C dizem e pensam. Começas a perceber que o que importa é que tu te sintas bem a fazer, como dizia no outro dia o Tiago [Matos]. E normalmente as pessoas que impõem mais limites também são aquelas que são menos felizes! Eu não quero ser amargurada, esforço-me mesmo por deixar muito pouco cá dentro. Às vezes sinto alguma frustração, no sentido de também querer, sei lá, eu pensei durante muitos anos fazer algumas coisas que depois acabaram por não acontecer. Mas se calhar é esta a Patrícia que eu sou!

MC: Isto já vai de encontro às últimas questões e acaba por ser um pouco “à parte”, mas quando eu ando pelos corredores e vejo o que a professora já contruiu. A verdade é que criou uma geração de cantores, vocês têm esse

papel, que um dia vão olhar para trás e dizer “Aquela foi a minha professora de canto!”. Eu acho isto bonito, até mais do que qualquer outra coisa.

PQ: Eu não sei se já partilhei isto contigo, quando vim de Viena, mais ou menos passado um ano, por razões que não estão diretamente relacionadas com isto, procurei ajuda e fiz alguma terapia. Uma das coisas que me atormentava, porque eu sonhei e sabia que pela minha característica vocal, pela qualidade eu podia ter feito uma coisa importante! Mas a certa altura não fui capaz a nível temperamental a resistir a uma série de coisas, a “Nãos”, de ser resiliente e de estar. Então comecei a ficar revoltada com uma série de questões, portanto estes tipos de características são muito importantes nesta vida. Até porque é uma vida solitária e eu não sou uma pessoa solitária, além de ser uma vida que tem...

MC (...) de ser vista de fora! Eu sinto que estamos sempre no papel de espetador da nossa própria vida, tem de se exteriorizar demasiado!

PQ: Eu estudo canto há 27 anos, é uma vida inteira! Nós fomos educadas a ver que “Tinha o mundo aos pés”, durante muitos anos pensei assim e toda a gente me apoiou nisso! Não havia ninguém português em Viena a estudar, estava toda a gente em Londres. Mas a primeira vez que me senti equilibrada nesta pessoa cantora (sei lá o quê) e com estas opções que tomei, foi antes da pandemia há 4 anos. Eu já vim de Viena em 2008, mas sempre que ia dava-me um nó, isto para chegar à tua questão. Na altura a terapeuta disse “Patrícia, tem noção da sua importância nestas idades, nestas pessoas em formação? O quão importante é esta função”, então eu comecei a ver a coisa de outra forma e equilibrar estas sensações. Fazer pazes com o “Eu quero ir para casa, mas agora estou longe das oportunidades. Perdi tudo o que contruí!”. Portanto, eu só há poucos anos é que me equilibrei, família, cantora, professora. Estes três mundos, o facto de ir ao São Carlos de vez em quando é muito importante para esse equilíbrio. Quando vou lá cantar, papéis maioritariamente pequenos (...)

MC: Mas sabe que está ativa!

PQ: Acima de tudo, sei que se não tivesse este percurso não estaria lá. E nunca tive aula com este ou com aquele, nunca pedi nada a ninguém nem andei atrás de nada, o que me deixa orgulhosa! No fundo sinto que há alguma coisa que me leva ali, sou autónoma no meu estudo. Tudo isto deixa-me mais em paz, há momentos em que me questiono. Mas essa bolha é muito perigosa! Há uma coisa que me marcou, eu ia ter aulas a casa da Ludwig e estávamos 2 horas a conversar. Houve um dia já com 28 anos, em que lhe disse “Não sei se vou para casa, se fico aqui...”, ao que ela responde “A única coisa que eu te posso dizer é está tudo nas tuas mãos!”. Depois era a única coisa que ela tinha, muitas vezes me lembro disso. A vida não pode ser só isso, é muito, mas também é pouco!

BLOCO 4 - Meio Profissional

1. Para terminar, que conselho/palavra quer deixar às jovens gerações de cantores, docentes e amantes da “voz” que se debatem com estas problemáticas recorrentemente?

PQ: Primeiro, se querem cantar e tomada essa decisão é uma bênção! Acho mesmo isto, puder ter o dom e usufruir dele. Lidar com as emoções, som é energia e ter este poder de deitar cá para a fora as coisas através do canto. O conselho que eu dou é, enquanto isso fizer sentido deve ser seguido. Nós às vezes encaramos isto com uma certa normalidade, mas não é normal, é uma coisa especial! Quanto a ser professor, eu acho que é mesmo importante nunca cortar as pernas a nenhum aluno, acreditar sempre em todos os alunos, dar-lhes sempre incentivo e fazê-los gostar de nós! Acho que isso é muito importante, eu morro de pânico que não gostem de mim! O aluno deve gostar do professor, emocionalmente nesta fase é muito importante! Claro, fazê-lo sentir disciplina e tudo isso, mas eu acredito nisso mais para a frente. Se o aluno diz que quer fazer, então nós tentamos sempre dar um reforço positivo, com os pés na terra obviamente! Segui o nosso coração, no sentido de fazermos aquilo que nos sentimos bem a fazer. Ultrapassar barreiras que estão estabelecidas e que são só barreiras que alguém criou, sem receios. Como por exemplo, cantar música ligeira quando se é um cantor lírico! É difícil, distante e às vezes até um bocado cruel.

Entrevista a Paulo Ferreira

Efetuada no dia 21 de agosto de 2023, pelas 14h, via *Zoom*.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na sua vida?

PF: Pode-se dizer que o canto surgiu na minha vida de uma maneira muito natural, desde muito cedo que comecei a cantar. Depois fui cantar para o coro da igreja, quando tinha 8 anos. A partir daí a minha professora da escola preparatória achou que eu tinha muito jeito para a música e inscreveu-me na Academia de Música da minha terra que é Santa Maria da Feira. Então comecei a estudar piano e violoncelo, mais tarde é que eu fui para canto. Isto porque, antigamente era só a partir dos 18 anos que se podia começar a estudar canto, mas para mim foi uma descoberta muito interessante.

MC: Portanto, manteve-se na Academia de Santa Maria da Feira mesmo quando iniciou estudo do canto?

PF: Sim, fiz lá todo o meu percurso do Conservatório [de Música do Porto]!

2. Nesse período inicial, alguma vez teve uma referência (cantor, familiar, colega...) sobre o qual pensasse “quem me dera cantar como ele/ter a voz dele” ou “um dia quero cantar assim”?

PF: Não, eu cantava porque cantar me fazia feliz! Mas na verdade eu era apaixonado pelo piano. Portanto, fui construindo o meu percurso. Aliás, eu comecei como barítono, mais tarde é que a vocalidade de tenor se impôs. Cantar fazia-me feliz, mas não era aquilo que me fazia mais feliz. Inclusive, eu fiz o Curso Superior de Piano antigo, era disso que eu gostava. Claro que gostava de ouvir o Pavarotti, ouvia aquelas coisas que dava na televisão dos “Três Tenores” e tudo muito engraçado. Contudo, nunca me vi a fazer aquilo. Nunca que me vi como cantor de ópera.

MC: Provavelmente só com o passar do tempo é que foi construindo essa identidade, certo?

PF: Sim, com o tempo é que eu fui construindo esta identidade, verdade!

3. A propósito disso, a expressão “identidade vocal” para onde o remete?

PF: Não sei! Porque a minha identidade sou eu, com todos os meus defeitos e qualidades, toda a minha sensibilidade e vivência. Portanto, a minha identidade vocal sou eu, enquanto pessoa e ser humano.

4. Lembra-se do momento em que se sentiu verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação saudável com a sua vocalidade/“identidade vocal”? O que é que despertou esta sensação.

PF: Sim, quando eu finalmente comecei a estudar como tenor, quando a minha voz mudou! E aí, já nesta vocalidade, é que eu me senti verdadeiramente feliz! A gostar mais de cantar do que tocar piano.

MC: Como barítono não sentia que fosse algo natural?

PF: Quer dizer, era fácil! Como todos os jovens, nessa altura tinha os meus 20 e poucos anos, agora já tenho quase 50. Mas nessa idade, voltando 30 anos atrás. Se hoje em dia é difícil para os cantores então na altura era quase impossível. Como barítono até cantava, ganhei uns concursos, fazia alguns concertos mais até pela zona do Porto. Depois comecei a ir ao Teatro Nacional fazer uma papéis pequenos, mas nada que desse como subsistência. Nada que pudesse dizer “Agora vou cantar e fazer a minha vida disto!”, era impossível. Só como tenor é que consegui ultrapassar essas barreiras emocionais que nós próprios vamos criando. Aliás, o país é tão pequenino que acaba por nos “barrar”! Eu acho que para a vossa geração de agora é mais difícil, porque quer dizer em contexto de concurso, por exemplo, será que os jurados são sensíveis às características individuais? Acaba por haver tanta hipótese de escolha que deixamos de nos diferenciar.

5. Na sua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu Cantor”?

PF: Isso é uma pergunta um bocadinho *tricky*! Toda a gente que vem estudar comigo para entender alguma coisa da “mensagem”, eu digo que o “Sujeito” anda muitas vezes perdido. Não é, Mariana? O Sujeito anda perdido porque os estímulos que vemos, em termos de possibilidade de trabalho, *a priori* neste país. Se a entrevista fosse feita na Alemanha, onde eu estive muito tempo, aí eu dizia que estas dimensões estão cruzadas. Até porque as próprias universidades de canto, depois de um aluno terminar uma Licenciatura ou Mestrado vai diretamente para um estúdio de ópera dentro de um teatro. Para mim, aí há condições para que o sujeito e cantor andem de mãos dadas. O que significa que alguma coisa, em termos de educação, não está propriamente a funcionar. Mas esta ligação, a meu ver, também depende muito da vontade de cada sujeito tem e o espírito de sacrifício, de forma a que o “Eu Cantor” seja uma realidade. Eu conheço muita gente que tem o “Eu Sujeito” a 100%, mas depois o “Eu Cantor” só vem se realmente cantar! O que é que adianta você estudar, tirar o curso, saber dois ou três papéis do início ao fim e depois nunca ser chamada? Portanto, é importante que não trabalhemos o sentimento de frustração! Abandonar um bocadinho tudo o que envolve o “Eu Canto”, todas as expectativas que se possam criar, que um cantor vai par aqui e para acolá. Por exemplo, eu até começar com a minha carreira propriamente dita, cantar papéis principais em teatros internacionais e cada vez mais visíveis, daí vai uma linha

temporal muito grande. É uma coisa que se vai misturando no nosso carácter e sensibilidade. Portanto, o “Eu Cantor” só se vai encontrar com o “Eu Sujeito” quando um individuo seja capaz de alcançar uma coisa que se chama contrato e lhe permita ir daqui e para acolá. Até lá, Mariana, é um bocadinho trabalhar para o infinito! O “Eu Sujeito” tem de acreditar!

MC: Para que o “Eu Cantor” tenha a possibilidade de emergir.

PF: Claro, as dificuldades são tantas, as pedras no caminho são tantas que é preciso acreditar. Até porque vai haver alguém um dia que será capaz de acreditar em nós, como foi o meu caso. Eu já ia relativamente tarde para fora, com 34/35 anos já toda a gente dizia “Nem pensar, já estás velho”. E eu passado um ano estava a cantar com a Anna Netrebko. Portanto, nem eu próprio acreditava que essas coisas me estavam a acontecer. Apesar de já estar no processo de ter um agente, era tudo tão recente, débil e frágil que eu não tinha ideia do que aconteceria. Na verdade, tive sorte de estar a cantar bem, da senhora gostar de me ouvir e me chamar para cantar com ela. Até porque, na altura, não fui o único tenor que lhe foi apresentado! Até aí tive de acreditar, quando fui para fora foi para cantar num teatro pequeno e cantar um papel da *Tosca* [ópera de Giacomo Puccini]. Dito isto, eu acho que o “Eu Sujeito” e o “Eu Cantor” só se cruzam quando nós já temos alguma coisa palpável enquanto cantores. Mas nunca deixa de ser uma sorte e de saúde, no meu caso sou uma prova viva disso.

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-lhe atribuída uma tipologia vocal de imediato? Se sim, qual?

PF: Barítono.

MC: Na altura nunca se levantaram dúvidas?

PF: Não, porque efetivamente as minhas cordas vocais são curtas e de tenor, mas só soaram desse modo muito mais tarde. Além disso, são muito espessas e por isso alcançam o registo grave com facilidade, mesmo na fala isso se evidencia. Mas a classificação é uma coisa que vai mudando ao longo dos anos, até mesmo quando se mantém na mesma tipologia. Por exemplo, quando uma soprano começa como lírico-ligeiro, de coloratura, isto ou aquilo. Depois com o tempo é natural que se forme mais musculatura e, por sua vez, as personagens que vai fazendo. Se for muito honesta com o seu trabalho e não quiser fazer coisas como cantar a “Norina” e de seguida fazer a “Tosca”. Claro que ela pode cantar, só que a questão da musculatura vai sofrer, atenção que estou a falar do papel e não da ária isoladamente. Porque fazer uma ária da “Tosca” ou da “Norina” não lhe vai fazer nada e não tem de ponderar muito o papel. Quando tem de fazer a ópera já tem de ser sensível a outros aspetos e à sua ligação com o seu “Eu”. Por exemplo, quando eu cantava papéis de barítono, no “Figaro” nunca me achei um palhacinho e nunca me achei apalhaçado,

apesar de achar a ópera maravilhosa. Quando cantei o “Germont”, o pai interpretado por um barítono, na *Traviata* de Verdi, nunca tive a sensação de que fosse algo que se enquadrasse em mim. Já quando comecei a cantar como tenor, aí sentia-me mais eu, um “bebê chorão”, romantizado. Portanto, o *fach*, a classificação de um cantor é feita com a evolução do mesmo, porque vai haver sempre um desenvolvimento muscular, acompanhada pela própria voz.

2. Agora que é capaz de se colocar numa posição de observadora sobre o seu percurso, que papel pensa que esta “categorização” desempenhou para si?

PF: Eu agora vou falar como o verdadeiro cantor, não vou responder a esta pergunta como o iniciante barítono, mas sim como o cantor que fui! Eu acho que sempre fui o mais honesto possível para comigo, nunca acabei uma ópera sem voz, muito pelo contrário. Também tive sempre a sorte e o discernimento de ter pessoas ao meu lado que sempre me aconselharam bem!

MC: Portanto, esse papel de quem acompanha o percurso que tanto pode ser um professor, como um agente é fundamental!

PF: Neste caso chega a ser mesmo um *coaching*, um correpetidor, que acaba por ser a entidade mais importante. Nós não podemos tomar decisões sozinhos, nem ir totalmente por aquilo que os agentes tentam pôr-nos na cabeça.

MC: No fundo não há ninguém que nos conheça melhor do que nós próprios, por isso tomar as rédeas da decisão será sempre um bom caminho. Além disso, quem nos acompanha conhece todo o processo, uma coisa é ouvir um simples momento de audição outra coisa completamente diferente é conhecer quem está “por de trás” da voz.

PF: Claro! Quando iniciei a minha carreira comecei por papéis de óperas como a *Tosca*, não digo que para um tenor não seja dramático, em inglês diz-se *full lyric*. Logo depois de eu fazer essas primeiras récitas fui para o “Boris Godunov” e outras que começavam a ser um “pesadelo”. (risos) A minha correpetidora, com certeza conhece, Enza Ferrari e a minha professora de canto diziam-me aquilo que achavam. Entretanto tive logo convites para fazer a *Turandot* e essas coisas mais conhecidas, claro que eu estava todo entusiasmado. Mas disseram-me logo “Nem pensar, não faças isso! Depois a tua musculatura ganha um peso que não é expetável nesta altura da tua carreira. Apesar de já teres uma “idade para ter juízo” (risos), ainda és jovem para cantar estas coisas!”. Então, acabei por recusar várias coisas, recusei isto, o “Otelo”. Muito mais tarde, acabei por fazer alguns destes papéis. Mas acho que realmente é importante termos um acompanhamento de alguém que percebe e em quem efetivamente podemos confiar! Uma coisa é dizer “Eu sinto-me capaz de fazer isto e aquilo!”, mas com o decorrer da produção e todo o esforço físico eu não posso dizer a mim próprio que vai estar tudo bem. Preciso de alguém de fora que me diga “Isto pode provocar isto ou provocar aquilo!”.

MC: Vindo de uma pessoa com experiência é de tomar atenção!

PF: Claro, a minha professora foi a Renata Scotto, que faleceu ainda a semana passada, acompanhada pela Enza. Acabava por ser mais a Enza, porque com a Renata era muito difícil de falar! A Enza dava-me sempre as indicações corretas.

3. De que modo acha que a classificação vocal pode limitar a perspetiva artística de um cantor?

PF: É assim, se uma pessoa não tiver a mente aberta para compreender que a classificação vocal pode ser “para sempre” ou não. Uma vez que, durante o percurso do cantor há um desenvolvimento muscular, ao qual nós e quem nos prepara devem estar atentos para que não possamos “cair em desgraça”. Agora, a priori um tenor neste caso que tenha uma voz que a falar e cantar seja muito parecido com um Juan Diego Flórez. Esse tenor nunca vai ter um instrumento que lhe permita cantar papéis de tenor spinto, portanto a classificação tem de ser algo muito bem estruturado na cabeça das pessoas. Isto é, compreender que pode evoluir e nunca estagnar.

BLOCO 3 - Repertório enquadrado

1. Em termos de repertório, como é que se traçou o seu percurso? Sente que sempre foi coerente a sua atribuição, tanto pelos professores como depois as seleções feitas em contexto profissional?

PF: A minha vida, Mariana, neste caso divide-se em duas partes! A primeira quando era Barítono e frequentava o Curso Superior. E depois, mais tarde, a segunda com a mudança de vocalidade e desenvolvimento de carreira enquanto tenor. Vou falar da parte como tenor que, para ter o sucesso que tive e a técnica que ainda tenho, sinto que tive gente que sempre me orientou em termos de repertório. Realmente, isso foi um ponto fulcral, porque eu não comecei logo a estudar Verdi e Puccini, que as pessoas gostam muito de cantar e ficavam bem na minha voz. Tive de começar com coisas mais desafiantes, como cantar Mozart que para mim era um suplício. Isto porque, a voz é pesada! Eu canto, só que pareço uma Valquíria. Contudo, isto é muito importante, a flexibilidade que nos é enquadrada pelo professor ou pessoa que tenha o conhecimento e sensibilidade de compreender a nossa alma. Não só a nossa voz, mas também a nossa alma! Uma coisa é darem-lhe um papelzinho que pode ser muito bom para a sua voz, mas com o qual não se identifica de todo!

MC: Essa parta da identificação com o próprio repertório também é determinante, certo?

PF: Claro, no meu caso, eu acho que tive o sucesso que tive porque todos os papéis que eu fiz depois como tenor me sentia identificado, a começar pela *Tosca* e por aí em diante. Os papéis vão sendo cada vez mais difíceis, mas nós vamos vencendo barreiras!

MC: É uma porta que se vai abrindo!

2. Essa mudança que fez de barítono para tenor foi um processo gradual, talvez com repertório misto, ou foi algo imediato?

PF: Foi de imediato! Porque a minha voz começou a saltar muito, eu cantava e, efetivamente, a vocalidade de barítono era “falsa”! Isto é, uma vocalidade que me era confortável, mas que quando eu começava a fazer vocalizos e subir eu só vocalizava até Dó. Depois acabava por estar restrito a um repertório de barítono que nada tinha a ver comigo! Só tinha a ver com a cor, mas a cor surgia até com a audição de um disco. Ouvíamos isto ou aquilo e começávamos a imitar, o que era uma chatice! Portanto, daí eu ter ido logo para o repertório de tenor, deixei de cantar durante algum tempo a não ser em contexto de recital. Em recital nós podemos misturar, ópera não! Mas como foi na minha última altura como barítono e eu como barítono não fazia muitas coisas, era mais recital. Acabou por ser um processo tranquilo em termo de apresentações e tive que ter muita força. Até porque mudar de vocalidade é uma coisa muito assustadora!

MC: Até o próprio meio onde estava integrado fazia a diferença! Se já estivesse fora e se visse obrigado a fazer a mudança seria diferente.

PF: Eu acho que devemos sempre utilizar os critérios estruturais da classificação, pelo menos saber onde fica a nossa passagem. Se fica em Mi, se fica em Fá, aí pela passagem pelo menos conseguimos logo ter uma ideia de que tipo de vocalidade será.

3. Na altura em que trabalhava como barítono estava claro para si que não era ali que se enquadrava? Ao não se sentir na sua “própria pele” já percebia que algo não estava certo, não precisava de aprovações ou reprovações externas?

PF: Claro, daí o que disse no início, eu gostava mais de tocar piano do que cantar! Isso não é normal numa pessoa que goste realmente de cantar.

MC: Lá esta, já havia esse gosto, mas como não se sentia identificado também não conseguia fazer o salto.

PF: Tal e qual! E como não comecei a estudar como tenor, era horroroso por ser tão difícil. Um tenor ligeiro é sempre mais direto, agora virar tenor dramático é sempre mais complicado. O próprio Plácido Domingues passou por esta mudança, entre outros, que indicam questões como a respiração, o apoio como aspetos determinantes.

4. Consegue destacar algum papel que sentiu que, para além de ter feito, não se tenha enquadrado?

PF: Ora bem, de todos os papéis que fiz senti isso nos de barítono. Já como tenor estavam sempre na *muchê*.

5. Nesses momentos o que é que faz ou fez para se sentir mais próximo da sua “identidade vocal”?

PF: O princípio que adotava era o chamado instinto de sobrevivência! Apesar de tudo, falando em Portugal, quando tinha de fazer os papéis de barítono, fazia por sobrevivência para aparecer. Tal como grande parte dos nossos colegas, que fazem papéis que não são propriamente para eles. E ainda continuam a fazer isso porque precisam de ter trabalho e aparecer, para não serem esquecidos. Portanto, o instinto é esse, sobrevivência, não digo em termos financeiros, mas sim artísticos.

MC: Diria mesmo de realização pessoal.

PF: Para irmos aparecendo e não sei quê, mas depois não é bem assim.

MC: Até porque nós, cantores, vivemos mais para o trabalho do que do trabalho. Inclusive, vê-se muita gente que tem de ter dois trabalhos para que possa investir, porque acredita. Isso é uma característica muito específica do cantor, que se distingue dos próprios instrumentos.

PF: Mais do que os outros instrumentistas!

MC: Sim, penso que se eles tivessem de lidar com estas questões mais físicas e naturalmente limitativas, não seriam tão perseverantes. Bem, o tema da minha tese fala exatamente da Voz e do Sujeito, porque apesar de parecerem duas coisas imperativamente ligadas, por vezes não é o caso. Muitas vezes nós temos de as separar para não sofrer com as consequências.

PF: Sim, tenho algumas colegas que servem de exemplo. A Sofia Ribeiro, lembro-me dela quando estava no Ensino Superior e cantava ópera, no fundo ela gostava era de cantar. Mas aquilo não era para ela, tanto é que ela depois começou a estudar jazz e hoje em dia é uma das melhores cantoras de jazz que temos no nosso país e no estrangeiro. Ela está a fazer uma viagem absolutamente incrível com a carreira e voz dela. Ela encontrou-se! Como por exemplo, eu conheço outras pessoas que gostam muito de cantar fado e que acabam por ser “sugadas” no erudito. Depois acabam por descobrir o que os faz feliz, não tem necessariamente de ser o canto lírico!

MC: Eu acho que passa um bocadinho por essa descoberta! Também acho que o nosso ensino em Portugal não está preparado para dar resposta a tantas personalidades vocais. Há uma paleta de cores infinitas no que diz respeito à identidade vocal! A verdade é que a raiz do canto lírico é sempre importante para criar algo mais completo!

PF: Claro, isso também porque não há perspetiva de trabalho. A Mariana está agora a acabar de fazer o Mestrado e depois? Vai ser cantora de ópera? Vai fazer o quê? Por muita orientação que exista, uma pessoa que vai para canto operático tem

que ter um sítio para o fazer. Tal como quando vai um flautista para o Ensino Superior, depois vai tocar numa banda ou numa orquestra, algo que o vai projetar profissionalmente. Nós cantores não!

BLOCO 4 - Meio Profissional

1. No contexto profissional a questão da identificação vocal tem peso, em que âmbito?

PF: Claro que tem peso! Aqui é tudo um bocadinho oblíquo, quer dizer eu era barítono, ganhei prémios como barítono. De repente ver-me como tenor, as pessoas do meio acabam por não aceitar isso. Não aceitam a evolução, não há a sensibilidade de nos querer puxar para a frente!

MC: Eu acho que, às vezes, também se deve ao medo. A meu ver, estas características estão ligadas a questões como o divismo, em que há esse medo de que alguém esteja à nossa frente na sua perspetiva das coisas. Isto é, vivemos num meio pequeno e pela competitividade começam a surgir inseguranças e medos que são encobertos pelo divismo.

PF: As inseguranças têm a ver com a sensibilidade de cada um, então num meio tão pequeno acaba por haver mais divergências. No fim, eu acho que o mais importante é que sejamos honestos para connosco próprios. E na minha experiência essa coisa do divismo já não exista, restam aqueles professores que são mais proeminentes. No meu caso, por exemplo, quando eu fui cantar para fora e quando comecei a cantar, fazer carreira e subir aos palcos dos grandes teatros, de um dia para o outro comecei a ter muitos amigos no *Facebook*. Muita gente que me procurava para tirar a fotografia, muita gente que me procurava para ter um contrato. Eu sempre expliquei que era cantor, não era agente e quais são os passos que uma pessoa tem de dar para se libertar e ir para fora. O que é efetivamente procurar um agente, mandar uma gravação para vários, a maior parte vai dizer que não, mas vai haver um que vai gostar. Demora muito tempo, agora acreditar plenamente numa visão só... Eu sempre que tinha aulas com um professor tinha aulas simplesmente com ele, porque sentia que estava num bom caminho. Mas também quando senti que não estava no bom caminho, eu próprio fui buscar outras coisas. Tanto é que de correpetidores eu só tive a Enza, nunca tive mais ninguém, porque com ela estava bem, com ela estava feliz e encontrava o meu equilíbrio. Sou uma pessoa que também gosto muito de estar no meu canto, não sou de estar sempre a procurar em sítios diferentes para provar aquilo que sou.

MC: Também tem de haver essa verdade, naturalmente nós queremos muito alcançar os nossos objetivos. Contudo, temos de ser capazes de perceber os nossos limites!

PF: Olha, eu ainda na semana passada tive um aluno tenor que veio ter comigo. Disse-me que já tinha estudado com este e aquele, por isso veio pedir-me a opinião.

Começou logo com a conversa de que “Este fez-me isto! Aquele fez-me aquilo!”. Eu disse-lhe “Eu não quero saber disso para nada! Quero saber daqui para a frente. O que é que você pretende? Porque eu não vou curar os males se você próprio não cura!”. Acaba por ser aquela coisa, “traz-me um problema, mas não me trazes uma solução, tu fazes parte do problema!”. Portanto, tem que haver aqui uma humildade grande dentro de nós para percebermos até que ponto gostaríamos de entrar neste mundo. Até porque é muito desafiante, não é só chegar lá e estar muito giro. Não, tem muitas coisas para além disto! A primeira coisa que temos de enfrentar quando vamos para fora chama-se solidão, que é uma coisa muito difícil. Hoje em dia já não é tanto assim, mas no meu tempo era muito difícil. No meu tempo, eu gastei rios de dinheiro em telefone, o Skype não funcionava assim tão bem, hoje em dia já há outras coisas. Portanto, temos de entrar na nossa própria essência e que isso seja aquilo que realmente nos define como bons intérpretes, bons cantores e boas pessoas.

2. Para terminar, que conselho/palavra quer deixar às jovens gerações de cantores, docentes e amantes da “voz” que se debatem com estas problemáticas?

PF: O meu conselho é que sejam sempre fiéis a vocês próprios e que tenham uma grande carga de humildade, não só a cantar as coisas, mas também a perceber o que estão a cantar. Mais do que ter uma voz bonita e saber fazer duas frases ligadas, isto não quer dizer que sejam cantores do *Bel Canto*. Perceber os textos, perceber as indicações todas que estão escritas e serem humildes. Um conselho que eu próprio recebi de maestro russo muito famoso, quando fazíamos o Requiem de Verdi em Londres, ele disse-me: “Tens uma voz maravilhosa, tudo muito bom! Agora, tu tens de te rodear de bons cantores, bons maestros e de boas pessoas”. Toda a gente me pergunta “Como é que foi com a Anna Netrebko? Porque ela parece diva...”, eu vi uma pessoa perfeitamente normal e natural como a Mariana. A Netrebko antes de ser quem é, foi a Annoshka, aquela rapariga que lavava escadas e não sei quê. Tudo demora o seu tempo! Toda a gente tem de perceber que este trabalho deve ser de grande humildade e representar uma dádiva. Não é nada mais do que gostar de cantar, ser reconhecida e lhe darem trabalho por isso. Aconselho também a ter um bom *coach*, mais até do que ter um bom professor, um bom correpetidor e ser humilde com o trabalho o consigo! Porque o investimento emocional não tem preço, o investimento financeiro é alto, mas o emocional não tem preço. Nós somos seres humanos e nunca podemos perder a nossa dignidade em detrimento de criar uma teia de amigos e profissionais com os quais não se sente bem.

MC: Vender a voz por vender, sem propósito, não faz qualquer sentido para algo que é arte!

PF: É isso mesmo, encontrar uma boa vibração com as pessoas que queremos trabalhar no futuro. Sermos muito honestos com a nossa visão de futuro! Porque às vezes se for preciso parar dois ou três meses, é melhor parar e recomeçar com

tranquilidade. Portanto, perceber que tem todo o tempo do mundo para se encontrar a si própria, com humildade! Hoje em dia, isto é extremamente desafiante, porque é tudo tão rápido, as pessoas querem tudo tão rápido. Toda a gente quer ir para o [Teatro alla] Scala e fazer isto e aquilo, é complicado! Por outro lado, quando nós entramos nas coisas começa a tranquilizar. Eu sempre fui muito respeitado, na Alemanha não foi o bicho-de-sete-cabeças de que falavam. Não, a Alemanha tem cerca de 90 teatros de ópera, tem agentes por todo o lado com quem é preciso ter algum cuidado. Mas perceber que lá nós somos bem recebidos e bem tratados, a única coisa que nos pedem é que falemos em alemão. Como por exemplo, em Itália, nós vamos e eles são todos espalhafatosos com “La Italia, la lyrica, la opera (...)”, mas depois quer dizer chegam ao fim da produção e ficam-lhe a dever durante um ano ou dois, como vai fazer? Portanto, também não querer ir de cabeça, aquela coisa do “Se a esmola é grande, o santo desconfia”. Devemos ir com um contrato, tudo direitinho e num país onde possa ter algum discernimento até da língua. Ter calma, tudo demora o seu tempo! Para vocês jovens que estão a iniciar uma carreira é tudo muito moroso, já passei por isso, nós queremos que as coisas aconteçam. Para quem está de fora, diz assim “Ah, já conseguiste isto? Já conseguiste aquilo?”, não têm essa percepção do tempo de espera, da dor, do sacrifício. Por exemplo, o Natal é a pior coisa que inventaram para um cantor de ópera, eu não tinha Natal, porque cantava sempre a 26. Mas os meus colegas, que invejavam a carreira, nunca pensaram que no Natal estava sozinho e não se passava nada diferente. Já não havia aquela coisa da família, o convívio... Portanto, é preciso ter muita tranquilidade, saber que vamos sofrer por estas coisas que estamos tão habituados em termos sociais. Quando temos que ir, temos de abrir impossibilidades infinitas à nossa alma! Temos de perceber que cantar também é tudo isto, só o facto de se tratar de outra língua e cultura será naturalmente um desafio que teremos de enfrentar.

Entrevista a Rafaela Albuquerque

Efetuada no dia 9 de abril de 2023, pelas 16h, na Casa da Quinta da Garalheira.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na tua vida?

RA: Na Academia de Santa Cecília, estudei lá a partir dos 4 anos e nós temos sempre a música integrada. Nós éramos obrigados a cantar em coro desde pequeninos, portanto o canto esteve sempre na minha vida. Depois de ser escolhida como solista, comecei a perceber que gostava de cantar e surgiu assim pela Academia de Música de Santa Cecília.

2. Quando é que começaste a estudar canto? O que é que te impulsionou?

RA: Aos 15 anos comecei a estudar fui para a área de canto, porque aos 14 anos vi a Cecilia Bartoli e apaixonei-me. Nessa altura pensei “quero fazer isto da minha vida, não sei o que é”, porque eu não tinha muito a ópera presente era mais música de igreja. Então realmente pensava, “não sei o que é isto, mas quero fazer isto da minha vida!”. Houve um professor de coro que também foi muito importante, o Professor António Gonçalves que me disse “eu acho que tens hipótese disso”. Foi por aí! Mas sim, cheguei a casa e disse “quero ser cantora de ópera!” E os meus avós ficaram confusos. Porque não há propriamente antecedentes disso, pronto eu sentia que era aquilo, não sei explicar. Portanto, aos 15 anos eu escolhi a área de canto e foi aí que comecei a ter aulas a sério.

3. Alguma vez tiveste uma referência (cantor, familiar, colega...) sobre o qual pensasse “quem me dera cantar como ele/ter a voz dele” ou “um dia quero cantar assim”?

RA: Sim, era a Cecilia Bartoli quando era mais pequenina e depois mais tarde a June Anderson.

4. A expressão “identidade vocal” para onde te remete?

RA: Identidade vocal? Remete-me para o timbre e remete-me para a interpretação.

5. Em que momento te sentiste verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação saudável com a tua vocalidade/" identidade vocal"? O que é que despertou?

RA: Essa pergunta é difícil! Não espera aí, quando é que eu comecei a ser eu enquanto artista, é isso?

MC: Sim, e sentiste que a tua voz era realmente aquela. No fundo sentiste que tudo se fundiu, o sujeito e a voz.

RA: O sujeito e a voz eu acho que só se fundiu na ópera de Roma, muito sinceramente.

MC: Em palco? Isto é, em plena performance. Nas outras entrevistas referem que foi num momento específico em palco que sentiram essa fusão.

RA: Eu não posso dizer que tenha sido numa apresentação, se não teria de me lembrar do momento, não é? Eu lembro-me da altura, não me lembro propriamente do momento. Se bem que eu me lembro do momento, foi num ensaio. Não foi numa performance, foi num ensaio! Ele disse-me uma coisa de repente desbloqueou uma cena e senti-me outra, comecei a formar toda uma outra ideia de mim. Foi isto!

MC: Nesse momento, o que é que sentiste?

RA: Bem, senti que a minha voz tinha muito mais potencialidade do que alguma vez imaginei. Já tinha alguma, porque já estava lá. Mas ali foi especial.

6. Na tua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu Cantor”?

RA: Quando é que se possibilita essa simbiose? Eu sempre tive essa simbiose, eu sei que agora vai parecer um bocado contraditório, mas eu sempre tive essa simbiose demasiado interiorizada. Ou seja, cada vez que me diziam uma coisa má em relação ao meu canto, quando eu era mais pequena, achava que era uma coisa má em relação a mim por estar o canto tão interligado com a pessoa. Então eu tive de fazer um trabalho muito grande psicológico para tirar isso, “Ok, uma coisa sou eu cantora!”. Com todas as minhas vivências, obviamente. Outra coisa sou eu pessoa, para não me magoar muitas vezes.

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-te atribuída uma tipologia vocal de imediato? Se sim, qual?

RA: Soprano! Eu cantei *Voi che sapete* e essas coisas de *mezzo*, mas nunca me foi dito que era outra coisa.

2. Agora que és capaz de te colocar numa posição de observadora sobre o teu percurso académico, que papel pensas que esta “categorização” desempenhou para ti?

RA: No início diziam que para soprano eu tinha de chegar até determinada nota e eu só chegava até ao Sib, o que para mim era uma grande frustração. Lembro-me que não ia mais do que o Sib e o si já era “esganiçadíssimo” e às vezes não saía, isto no início, entre os 15 e os 17 anos. O Sib só começou a sair na ESML [Escola Superior de Música de Lisboa] e eu já tinha coisas para cantar bem mais agudas. Até porque para soprano tinha de ser, depois o timbre era muito clarinho e uma voz muito pequenina e não conseguia chegar aos agudos. Mas era soprano claramente, isso nunca foi problema. Só que a mim frustrava-me ter de chegar aos agudos e eu não me sentir muito bem, pronto, mas depois desbloqueou e foi! Já não houve problema com essas questões de que falas, ou seja, acho que não me afetou se não no início a pressão de ter de cantar tão agudo.

MC: E quando cantaste, por exemplo, o *Voi che sapete* tu sabias que era para *mezzo-soprano*?

RA: Não!

MC: Então nunca interferiu nada, era simplesmente mais uma peça.

RA: Exatamente! Tinha 15 anos, a minha professora dizia-me para cantar aquilo e eu cantava.

MC: Não achas que seja mau? No fundo até poderá ser bom experimentar e entender por nós próprios o que se encaixa melhor.

RA: Aliás, uma coisa muito importante podes destacar aí! Eu canto *Una voce poco fa* que é para *mezzo-soprano*, canto para mim sempre no meu estudo para manter a técnica. Porque é uma ária que tecnicamente é muito importante, mesmo que eu não a cante nas audições para mim é importante. É para *mezzo*, sim, mas eu faço não me interessa.

3. Nunca questionaram a tua vocalidade? Que aspetos serviam de argumento para essa “contestação” ou, por outro lado, de ressalva de que aquela vocalidade era realmente a que se adequava a ti?

RA: Soprano por causa da cor, soprano por todas as questões mais lineares. Porque se eu tivesse uma cor mais quente iriam dizer “Ah, se calhar não! Porque como não chega aos agudos e tem esta cor mais quente”. Mas como eu sempre tive assim uma cor pequenita e depois comecei logo a trabalhar os agudos não houve tempo para isso. Talvez se eu tivesse ficado lá mais tempo, na ESML ter-me-iam dito para ser outra coisa. Mas não, depois aquilo foi!

4. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspectiva artística de um cantor ou condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório?

RA: Pode totalmente, principalmente no início. Porque é assim, mesmo que categorizem como soprano, por exemplo, é bom ter sempre em aberto tudo. As vozes no início não são muito perceptíveis, tens de dar tempo ao próprio instrumento para se desenvolver. Depois de se desenvolver e que vamos ver o que é. Acho que é muito isso.

BLOCO 3 - Repertório enquadrado

1. O repertório é um fator determinante no desenvolvimento da vocalidade. Achas que esta afirmação faz sentido? Em que âmbito?

RA: Pois claro, se tu tiveres uma voz que é muito...como é que eu me vou explicar. Bem é assim, se tu tiveres uma voz que é só aquilo, é simples, o problema aqui são as vozes que dão para muita coisa e tem graves e agudos. Se tu te focares num repertório só de uma cena vais perder a outra parte é lógico! Acho que é isto, só de *mezzo-soprano* ou só de soprano. A voz acaba por perder!

MC: Então nesse caso se tiveres uma voz grande tu achas que até é interessante explorar essas dimensões em repertórios diferentes.

RA: Todas! Daí eu fazer *Una voce poco fa* para mim, porque eu tenho tanto o registo grave como agudo. Não quero perder nem uma coisa nem outra, porque na verdade é como isso me fizesse....

MC: A Rafaela!

RA: Exato.

2. A nível do repertório como é que se traçou o teu percurso? Sentes que foi sempre coerente no momento da sua atribuição?

RA: Não, muito diferente! Dos 15 aos 18 tinha uma professora que me dava coisas muito simples para fazer as audições das escolas, não estava propriamente a ver futuro nenhum. Depois cheguei à Escola Superior e é todo um mundo que me cai em cima, “meu deus, agora tens de ver repertório”. Nós até tínhamos uma cadeira que era o “Repertório” com o Nuno Vieira de Almeida. Na qual tínhamos de estar a ver sempre novo repertório, que era uma coisa muito nova para mim. E lá tinham as ideias deles, que tinha de ser nos primeiros anos se limitavam ao *Lieder*, barroco, coisas assim, porque achavam que a minha voz nunca iria sair dali. Muitas vezes me foi dito “Nunca vais conseguir cantar num teatro grande, porque a tua voz é pequena e vai ser sempre pequena!”, disseram-me isto desde sempre. Depois no terceiro ano eu dou um salto técnico, porque lá está a minha voz foi desenvolvendo normalmente.

Nesta altura já me começaram a dar “Fiodiligi”, “Donna Anna”, “Dido”, que uma miúda no terceiro ano de Licenciatura que ainda não estava preparada para isso. Era um bocado dependente das pessoas que estavam lá! Depois saio dali e vejo a June Anderson, começo a trabalhar com ela e ela de repente diz-me “Não, temos de começar tudo de novo nos Vaccaj”. Ou seja, cada pessoa que vem dizia-me uma coisa diferente. Portanto, eu na verdade só comecei a estabelecer mesmo a sério o meu repertório com a June. No fundo, foi como se estivesse a fazer um *reset* com a June, do zero até ao repertório de agora tudo muito bem estruturado.

MC: Sentes que foi gradual esse processo? A seguir ao Vaccaj, o que trabalharam?

RA: Gradualíssimo! Vaccaj, árias antigas.

MC: Lembraste desse repertório inicial?

RA: Deixa-me pensar. Lembro-me que cantávamos muitas vezes o *V'addoro pupile* da “Cleopatra” de Haendel. Muitos Haendel’s, cantei muitas vezes o *Lascia chio pianga* no início. Era assim ir devagarinho, a ela interessava-lhe mais a técnica. Como se à medida que a técnica fosse avançando nós íamos tentando coisas novas, devagarinho. Mas foi assim dessas árias muito pequeninas, com calma até as árias grande.

MC: E foi bom esse progresso? Sentiste o teu corpo a ajustar-se?

RA: Sim, Aí era uma coisa totalmente diferente. Como se o meu corpo dissesse, “Ok, agora é a sério!”.

MC: Desde o Vaccaj?

RA: Sim, desde o Vaccaj! Também tive de ter a capacidade psicológica para aceitar que eu depois da minha Licenciatura com 18 valores e ter ganho os jovens músicos, tinha que começar do zero. Acho que isto foi a coisa mais difícil! Ajuda ser a June, o nome que é a June. Quem sou eu “Ok, cala-te! Se ela está a dizer, isto é, então é porque é”, agarrou-me e quis ajudar-me. Portanto, eu não tinha muito por onde, mas psicologicamente foi do género “Ok, é como se isto tudo não tivesse valido de nada.”, mas valeu porque depois no final eu consigo ver que tive que passar por aquilo para estar pronta para uma June.

3. Até ao dia de hoje sentes que para ti, em particular, esteve sempre claro o espectro de repertório sobre o qual se deveriam ou poderiam movimentar?

RA: Sim, e havia uma confiança enorme na pessoa que me acompanhava.

MC: Confiavas em qualquer um deles, logo de início?

RA: Não, não, só na June! Só a partir dos meus 21 anos, até lá não me sentia sempre bem.

4. Alguma vez sentiste que estavas a cantar um papel, uma obra que não se enquadrava no teu espetro vocal?

RA: Sim, foi quando me deram demasiado cedo a “Dona Anna”, por exemplo.

MC: O que é que sentias quando cantavas?

RA: Sentia que em Portugal tudo bem, mas lá fora jamais poderia estar a fazer aquilo. Ou seja, que era pouco para aquele repertório. Porque eu sempre me habituei a ouvir grandes vozes, grandes produções e grandes cenas lá fora, sempre tive muita curiosidade de saber como é que é mesmo a sonoridade. E eu sabia que a minha voz não se enquadrava numa “Dona Anna”, que eu encontrava num áudio.

MC: Foi isso que te fez procurar algo diferente, trabalhar com a June?

RA: Sim, foi isso que me fez sair da Escola Superior e ir a essa Masterclass com a June Anderson que mudou a minha vida. Mas foi essa vontade de sair de Portugal, que era para aprender outras coisas para além disto. Porque achava sempre as vozes muito pequenas, não sei explicar.

5. Nesses momentos o que é que faz para te sentires mais próxima da tua “identidade vocal”?

RA: A musicalidade, a minha emoção.

MC: E isso conseguia aproximar-te daquilo que era a “Rafaela de verdade”?

RA: Sem dúvida! Independentemente de eu estar pronta ou de não estar pronta, de achar que aquilo era para a minha voz ou não, se fizer tudo com a minha emoção encontrava-me logo. E isso eu sempre fiz!

MC: Então nunca que te sentias perdida porque a musicalidade salvava-te sempre.

RA: Sempre, isso é verdade!

6. Partindo destes pressupostos será assim tão taxativo estabelecer um espetro vocal específico ou seremos nós capazes de nos moldarmos?

RA: Sim, a não ser que me se lembrem de dar um papel de baixo-barítono. Aí claro que não vou conseguir, contudo se for dentro das minhas possibilidades, sim! Agora que a minha voz já está formada, obviamente sempre a ser trabalhada infinitamente, mas que já posso dizer que tenho uma base formada darem-me repertório que não é para a minha voz pode estragar. Por outro lado, no momento em que eu estou a desenvolver o meu instrumento eu não acho que seja assim tão *Wow*, porque aí tu ainda estás a explorar o que é que a tua voz pode realmente fazer. Portanto, tens de experimentar várias coisas. Acho que é muito isso.

BLOCO 4 - Meio Profissional

1. No contexto profissional, acreditas que esta “identificação vocal” tem muito peso?

RA: Sim, sem dúvida! Alias, só arranjas trabalho se tiveres essa identidade bem definida. Até mesmo dentro de cada subcategorização, soprano lírico, soprano ligeiro, soprano lírico de coloratura, é preciso mesmo haver a categorização! Porque os teatros pedem isso.

MC: Sentiste essas questões logo que saíste de Portugal?

RA: Logo não, meu Deus! Demorei imenso tempo com a June até perceber o mundo do canto.

MC: Depois quando entraste no YAP, aí percebeste que tinhas de enquadrar em algum lado?

RA: Sim, foi só mesmo aí! A June nunca me categorizou, nunca!

MC: Achas que foi bom?

RA: Acho que foi ótimo! Porque eu estava aberta a outras coisas e ao que fosse, eu sabia que tinha agilidade, sabia que tinha uma voz que não era propriamente ligeira, sabia que tinha assim graves-agudos. Ok, e ela dizia-me isso! Inclusive, dizia sempre no futuro “eu acho que tu és um “baby dramático soprano”, acho que é uma “baby” não sei quê...dizia sempre assim. E realmente um dia quando essa classificação foi feita por uma pessoa de um teatro, ok está bom. Mas dizem sempre, “por enquanto” nunca é uma coisa fixa. Por exemplo, uma Eleonora Pacetti diz-me que eu sou um lírico piano de coloratura, mas agora. O que não significa que daqui a dez anos eu continue a ser esta categoria, o soprano já não se mete em causa.

MC: Até porque o nosso corpo muda, mesmo as hormonas.

RA: Pois, claro! E agora que estou grávida, sabe-se lá...

MC: Também sentes a mudar alguma coisa?

RA: Sinto!

MC: Ainda não entrevistei ninguém que estivesse a passar por esse processo, que é muito interessante para a mudança da identidade e, por consequência, da própria voz! Em que sentido sentes essa mudança?

RA: Primeiro, uma noção mais aprimorada dos músculos que é muito vantajosa. Isto porque está algo a acontecer mesmo no sítio do nosso apoio, o diafragma está a ser naturalmente comprimido. Ou seja, parece que estou a sentir mais as coisas, os sítios. Eu acho que por causa das hormonas mesmo, a voz fica mais cheia. No início da gravidez senti a voz muito aguda, depois ao longo da gravidez tem ficado cada vez mais cheia!

MC: Mas sem perder os agudos?

RA: Até agora não, porque eu tenho feito esse trabalho para não perder, tenho medo.

2. Já te sentiste numa posição mais vulnerável em contexto profissional devido às características inerentes à tua vocalidade?

RA: Bem, no YAP isso acontece quer queiramos quer não! Está tudo à flor da pele, à tona da água vemos tudo, as coisas boas e as coisas más. Isto porque tu tens de ter noção das coisas que tu tens que são boas, até porque na audição é exatamente isso que tu queres realçar. Tens de escolher repertório que evidencie esses mesmos aspetos, já as coisas menos boas, deves conhecer para trabalhar sem nunca te focares muito nelas. Não é preciso estares numa obsessão, isso vocalmente no contexto do YAP. Pessoalmente, acho que sempre! Todos nós temos uma história, coisas boas e coisas más, ou melhor, coisas que talvez me vão magoar a mim que não te vai magoar a ti, não é? Por causa da minha história e vice-versa. Por exemplo, tenho um episódio que retrata isso, eu não vejo do olho direito. Portanto, quando estou a fazer cena é uma coisa muito pessoal à qual eu tenho de me adaptar, e eu adapto-me! Muitas vezes aconteceu, tens que olhar para o público e para o maestro, visão periférica direita, eu não tenho a visão periférica direita e o encenador não me deixa olhar. Mas eu tenho que olhar, mas depois basta pôr o corpo de uma determinada forma, suavemente ninguém nota. Pronto, mas houve uma vez que estava muito cansada e quando eu estou assim o olho começa a entortar, o maestro estava longe eu estava a olhar para ele quando ouço “Oh!”. Isto como se eu não estivesse a olhar para ele, mas eu estava a olhar para ele e naquele momento só me apetecia sair dali e ir embora, porque ele estava nitidamente a especificar uma coisa muito minha que ninguém sabe em contexto de trabalho. Acontecem este tipo de coisas, nunca sabes com quem é que estás a lidar e os problemas que essa pessoa tem, sejam eles físicos, psicológicos. Mesmo a questão do corpo, eu nunca sofri de *body shaming* mas sei que há muitas pessoas que sofrem por serem magras de mais ou por serem gordas de mais. Esse tipo de circunstâncias, tu nunca sabes se a pessoa está realmente bem com isso.

MC: Circunstâncias essas que, por vezes, podem influenciar a escolha de alguém para um determinado papel. Daí o sujeito estar tão relacionado com a voz, ver para além da “carcaça”, das questões físicas é difícil, porque normalmente são essas que pesam mais na decisão. Ao fechar os olhos podes ouvir duas vozes com imenso potencial, em patamares semelhantes, mas quando voltas a abrir os olhos uma delas não é aquilo que esperavas fisicamente.

3. Ao longo do vosso percurso, qual/quais foram os papéis em que te sentiste mais identificada e plena com a tua voz?

RA: Então, a que eu mais me senti eu foi na “Fiordiligi”!

MC: Lá em Roma?

RA: Foi lá em Roma e antes também, já tinha cantado antes.

MC: E porquê?

RA: Porque tem um bocado de tudo, dramática e cómica ao mesmo tempo. Então pronto, sinto-me muito eu. Não sei, sinto-me muito eu aquela pessoa. Quer dizer, não é bem a pessoa porque ela coitada é um bocado estranha. Mas é a música, mesmo que tu cantes naquele contexto, não sei senti-me mais eu! Essa foi a primeira em que eu me senti, cantei uma agora recente no ano passado com o Valentino em Roma que foi a “Violeta”. Nunca tinha cantado e aí senti-me mesmo eu. Eu acho que agora, cada vez mais, me vou sentindo eu. Claro que há personagens que não tanto, mas cada vez mais isto vai acontecendo. Porque eu não estava tão ligada a mim, antes.

MC: Sentias que fazias de forma programada? Como se fosse “eu vou cantar este papel, porque tenho de o fazer”.

RA: Não! Eu tentava por sempre um bocado da minha história nisso, mas muitas vezes não faz sentido. A June dizia-me “tudo o que tu cantes tem sempre de ser tão melancólico e triste? Esta ária não é triste, porque é que interpretas isso de forma triste?”. Eu acabava por pensar muito na ária, nem tanto na personagem e na ópera. Optava por me orientar pelas emoções que a própria música me transmitia. A partir do momento em que eu comecei a ver tudo isso de uma outra forma, aí sim passei a ver coisas com as quais me identifico mais e outras menos. Sim, mas a “Violeta” e a “Fiordiligi” foram duas personagens em que realmente a conexão aconteceu.

4. Quais são os fatores sobre os quais refletem quando vos é proposto um papel?

RA: Eu tento sempre, seja vindo da minha agência ou de outros contextos mesmo cá em Portugal, tento sempre! Já aconteceu eu tentar estudar, não me sentir bem e ter de dizer à minha agência “não, este não, ainda não!”. Não sei se ainda irei fazer, mas naquele momento ainda não me sinto bem e eles sempre muito compreensivos.

MC: Acho que essa liberdade é muito importante!

RA: Sim, é muito importante escolheres a agência certa. Até porque há pessoas que não respeitam isso.

MC: Eles dão-te sempre tempo para tu experimentares?

RA: Sim, a não ser que as pessoas tenham uma lista de repertório que eles já sabem que o cantor faça. Nesse caso pode acontecer aquilo a que chamam de *Jump in*, que é ligarem-me de repente e dizerem “vem, porque alguém ficou doente”. Agora, não sabendo e sendo uma coisa nova que não está no meu repertório há sempre a tentativa.

MC: Quanto tempo costumam dar para que tu faças esse estudo e reflexão?

RA: Um mês!

MC: Sentes que é pouco?

RA: Acho que é pouco, claro! Mas lá está, nós tendo a base técnica dá logo para perceber o que é que está ao nosso alcance. Eu rejeitei uma vez, também estava mesmo para rejeitar a “Violeta”. Nesse caso ia rejeitando pelo medo! Depois, aquele em que eu realmente disse que não, não me custou porque sabia que vocalmente não era para mim.

MC: Ou seja, já estás bastante consciente daquilo que são os teus “bons limites”.

RA: Exatamente!

5. Para terminar, que conselho/palavra de aconchego queres deixar às jovens gerações de cantores e amantes da “voz” que se debatem com estas problemáticas recorrentemente?

RA: Tal como foi feito comigo pela June, não categorizar logo de início. Acho que é uma coisa muito importante para dar espaço à voz para crescer, isto antes de dizer “és isto ou és aquilo”. Independentemente de eu ter a June, no meu caso que trabalhava com ela diariamente, mas mesmo que seja semanalmente com um professor. Ele está ali para te dar um caminho, o caminho é teu e és tu que percorres. Portanto, não fazer só o que o professor pede! Tu tens todas as horas sozinha com o teu instrumento, eu aprendi imenso sozinha! A tentar coisas e a descobrir coisas. Por exemplo, esta cena insaciável que eu tenho de querer conhecer mais e saber mais, eu não me contento com uma pessoa que me diz “é isto!”. Eu é que tenho de ver se me faz sentido, eu não sei explicar, sou muito comigo em termos de explorar o meu corpo e voz. Então, dizer aos jovens cantores que não fiquem só com a palavra de uma pessoa, duas pessoas ou até mesmo três pessoas. O corpo é delas, ponto! Elas é que sabem. Claro que há um guia, tem que haver um guia e um caminho. Mas eu acho que há sempre uma devoção àquilo que o professor diz e “Ah, pois, mas é assim porque tem que ser. Se a pessoa disse, não sei quê...”, eu acho que nunca pensei nisso. Mesmo tratando-se da June e ela dizendo “na minha opinião não podes fazer isto porque x, não podes fazer y”, ela dizia isso, mas eu tentava para mim. Não era uma questão de a desrespeitar!

Entrevista a Sílvia Sequeira

Efetuada no dia 27 de março de 2023, pelas 12h, no Bar da Casa da Música.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção da vocalidade.

1. Como é que a música (canto) surge na tua vida?

SS: Ora, o meu pai é músico. E depois disso eu comecei a tocar trompa quando era pequenina e tinha muito jeito para tudo, todos os instrumentos eu pegava e tocava. Lembro-me de estar com a professora Magna Ferreira, eu estava a fazer coro e ela até me punha a cantar coisas a solo. Isto quando eu era pequenina com 12 anos, mais tarde aos 15 anos quando passei para o 5º grau de trompa e percebi que não queria continuar mais. No fundo, sem saber o que queria seguir, sabia que não queria ir para Formação Musical. Então estava ali com uma dificuldade enorme e nunca tinha pensado no canto, sinceramente, nunca! Eu cantava quando era pequenina, nas coisas da primária. Na altura, a professora Magna foi falar com o meu pai e disse “Olha Valdemar, eu acho que a Sílvia deveria de ir para canto. Na verdade, ela pode sempre ir para canto” e assim fiz. Eu cantei o *Va pensiero* [da ópera *Nabuco* de Giuseppe Verdi] no coro e no primeiro vocalizo que eles me fizeram, porque eu tive de fazer provas para entrar. Lembro-me que eu estava a cantar e a fazer o que eles me estavam a pedir, inocente mesmo. Mas eu cheguei a um Mib sobreagudo no primeiro aquecimento com 16 aninhos e depois fui para os graves e também os tinha. Na altura eles ficaram assim meios, “Uma voz muito extensa. Ok, vamos ver o que é que pode sair daqui”. Os primeiros três meses foram muito difíceis para mim, eu não entendia o mecanismo, não entendia nada mesmo e cantava muito mal. Cantar mal mesmo, tinha muito ar na voz e era muito difícil cantar. Eu só comecei a perceber o que era cantar quando eu punha as emoções, só! Isto para mim foi a maior aprendizagem que ainda hoje eu faço, agora quando estou a ter alguma dificuldade técnica penso “Ok, emocionalmente como é que isto vai? O que é que eu quero fazer?”. Então acabei por, através da emoção, cantar assim a sério. A primeira canção que eu fiz foi o *Non posso disperar* [de Giovanni Bononcini] que é uma ária italiana pequenina e eu pensava “Não percebo nada disto, vou pelo menos em dizer a letra”. A professora Cecília começou logo a chorar, do nada quando comecei a cantar ela já estava a chorar e dizia “Agora sim, agora já percebeste o que era”. Na altura eu fui simplesmente, sabes quando os caminhos estão todos lá e tu não sabes bem para onde ir? Eu acabei por ir por aquele que me pareceu mais fácil, as emoções. E foi assim que o canto apareceu na minha vida não foi nada planeado. Lembro-me que estava a terminar o 5º grau mesmo e me disseram que iriam haver provas para canto muito próximos, nas quais eu tinha de me inscrever no dia a seguir. Uma coisa assim muito inesperada.

MC: Na altura fizeste provas?

SS: Sim, fiz provas. A tal em que cantei o Mi sobreagudo e depois tivemos de fazer ritmos e não sei quê, mas eu não percebia nada daquilo. Sou mesmo sincera, fui muito inocente. Eu fui porque fui encaminhada entre aspas, o meu pai é que insistiu “se não queres trompa pelo menos experimenta canto e depois se não quiseses, olha alguma coisa se vai arranjar para ti”.

2. Quando é que começaste a estudar canto? O que é que te impulsionou? Penso que já respondeste a estas questões. Na verdade, o que te impulsionou foi meio que “a vida” correu e aconteceu. Certo?

SS: Sim, porque não veio de mim. Eu gostava de cantar, ia a todas as aulas do coro e dava tudo aquilo que podia dar. A professora Magna até me dizia “um dia destes vais começar a vir meia hora mais cedo”, principalmente quando mudei para o coro. Quando era mesmo criança e estava no coro juvenil era tudo diferente quando comecei.

MC: Isto sempre na escola onde estudaste?

SS: Sim, no Conservatório de Música do Porto onde comecei por estudar trompa e depois mudei de instrumento. Portanto, eu fiz lá toda a minha formação e quando entrei em Canto já foi em regime Integrado. Fiz parte da primeira turma de Integrado do Conservatório de Música do Porto.

MC: Nesse período tocavas outro instrumento em paralelo?

SS: Sim, nós tínhamos de ter práticas de teclado.

MC: A trompa ficou de lado?

SS: Não, a trompa nunca ficou de lado, continuei a tocar trompa nas bandas. Na verdade, mudou muito a minha sensação na trompa quando comecei a trabalhar a voz, porque eu comecei a entender melhor as frases, entender melhor a respiração, melhor tudo. Porque apesar de eu tocar muito bem trompa, atenção, deixei, mas tocava bem trompa. Tu conseguias sentar-te e ouvir-me, não era uma coisa “Ah, a Sílvia toca mesmo mal”. Sempre tive gosto por aquilo, mas não podia estar mais três anos a martirizar-me.

MC: Mas sempre sentiste a diferença entre o externo da trompa e o interno inerente à voz?

SS: Sim, completamente. Tudo totalmente diferente, eu não tinha noção, por exemplo, da importância da respiração. Quando és mais nova fazes as coisas porque necessitas e tens de tocar, do género “tenho de respirar” não pensava “tenho de fazer uma inspiração” aqui está uma grande diferença. A partir daí, em que comecei a pensar de forma mais lógica tudo foi melhor até mesmo na trompa. Porquê? Porque a professora Cecília, como é normal, quando somos mais pequenos e principalmente da parte dos professores de canto, os bons, não é? Eles pedem-te muito disto, “inspira” e não sei quê. Na trompa, por exemplo, eu não fazia isso pensava “respira

para entrar”. Lá está não tinha de “formar o instrumento” durante a inspiração. Isso alterou muito a minha visão da trompa também e da frase, que a frase termina e tu tens de terminar de uma forma ativa. Antes de terminar uma determinada frase saem aquelas coisas assim feias, não é? Então tudo o que era sensação mudou 100%, claro que também com a idade somos muito mais conscientes do que fazemos. Contudo, nunca cheguei a este caminho com a trompa.

MC: Portanto, até acabou por surgir de forma mais natural com o canto?

SS: Muito mais natural, sim!

3. A expressão “identidade vocal” para onde te remete?

SS: Identidade vocal? Para mim identidade vocal faz parte das *Fach*, que em alemão são as caixinhas onde eles te colocam. Isto agora até tem levantado muita discussão, no centro da Europa sobre a caixinha em que tu te deves encaixar ou não. Por outro lado, se deves fazer audição com, sei lá, se és uma soprano lírica tens que optar por assumi-lo dessa forma, mas depois pode alterar. Contudo, para entrares tens que estar naquela caixinha, estás a compreender? Tem havido muita discussão em torno disso. Para mim isto é a perspetiva geral de identidade vocal, portanto se fizerem referência a essa expressão estarei à espera de um termo associado, soprano lírico, soprano lírico-ligeiro, soprano coloratura. Estou à espera do nome completo, ok? Isto é o geral, agora a minha perceção de identidade vocal também tem que ver com a tua própria personalidade. O que acontece muito em *mezzo-sopranos/sopranos*, as chamadas *zwischenfach*, que são aquelas que podem fazer tudo. Portanto, eu acho que quando tens uma voz *zwischenfach* tem muito mais que ver com a tua personalidade do que propriamente com aquilo que as pessoas acham que tu deves ser. Na minha opinião, acho que aqui também haveria de haver também uma outra caixa. Tu para identificares uma voz tens sempre de ver onde ela brilha mais, ok? E aqui remete para aquilo que eu passei, porque nos meus primeiros três anos sempre fui soprano, sempre! Nunca houve dúvidas! Foi do género, “a Sílvia é soprano”. Para comigo nunca houve aquela cena de “ah, se calhar és *mezzo*.”, a verdade é que quando cheguei à ESMAE fiz um semestre como *mezzo*. Agora perguntas, porquê? E é isto que as pessoas também têm de compreender, porque eu tenho uma qualidade vocal nos médios-graves muito grande. Se eu quiser fazer uma “Carmen” eu posso fazer, se eu quiser fazer uma “Micaela” eu faço uma “Micaela”. Estamos a falar de papéis muito diferentes, temos uma “Carmen” que é uma *mezzo* (boa *mezzo*, não é?) e temos um soprano lírico. Em alguns países um soprano lírico-ligeiro, em outros países uma soprano *full lyrical* que eles querem porque depende muito do tenor. Mas eu posso fazer as duas, eu tenho as árias prontas. A diferença é: eu quando faço “Carmen”, vou buscar muito mais a voz de peito, já quando faço “Micaela” tenho que usar menos voz de peito – isto é um mecanismo que se aprende. Eu não estou a dizer que vou fazer os outros papéis de *mezzo*, não! Contudo, para o meu corpo e para a minha personalidade a “Carmen” assenta.

MC: Até mesmo para a tua cor.

SS: Sim, e para a minha cor! A “Carmen” assenta, mas estou a dizer-te que deve ser dos únicos papéis de *mezzo* que realmente eu terei a possibilidade de fazer na minha vida.

MC: Tudo pode depender dos contextos onde te inseres, certo?

SS: Sim, normalmente quando eles querem uma “Micaela” levezinha, eles acabam por querer uma “Carmen” mais pesada. Por outro lado, se eles têm uma “Carmen” com uma cor muito bonita, equilibrada, mas que não é nada de muito extravagante (puxadas), digo isto quando vem do peito. Não lhes faz diferença se a “Micaela” é “grande” ou “pequena”. Portanto, eles às vezes até preferem “Micaelas” “grandes” que acabam por dar à história uma cor mais bonita que é a “Carmen” é muito bonita, tem uma boa voz e não sei quê. Mas depois vem a “Micaela” com todo aquele amor lindíssimo pelo “D. José” e se tiver aquela cor rica, carnuda, as pessoas ainda ficam mais apaixonadas pela “Micaela”. No fundo, tem tudo que ver com quem está à tua frente e com a produção. Isto para dizer o quê, a “Carmen” a mim assenta-me que nem uma luva. Se eu for para palco com a “Carmen” eu sou a pessoa mais feliz do mundo, mas eu não sou *mezzo* e tenho plena noção disso. Eu sou uma soprano *spinto*, se calhar mais tarde dramático.

MC: Não é linear, aí está o cerne da questão!

SS: Não é linear, não, não!

4. Em que momento te sentiste verdadeiramente capaz de estabelecer uma relação saudável com a tua vocalidade/” identidade vocal”? O que é que despertou?

SS: A mim foi bastante tarde até. Imagina, nos primeiros anos de canto eu não fui nada feliz! Não foi por mal, na verdade foi o próprio corpo porque eu tive a menstruação muito tarde. Muitas pessoas não percebem isto, mas teres a menstruação mais tarde significa que o teu corpo desenvolveu até mais tarde. Portanto, eu sou alta e na minha família eu sou a rapariga mais alta, percebes? Porquê? O meu crescimento foi até mais tarde, todas as outras tiveram a menstruação aos 12 anos, eu tive aos 17. Por isso, quando eu comecei o canto eu ainda não tinha a menstruação. Portanto, a voz nem sequer estava estável daí eu dizer que os meus primeiros três anos foram “ámen”. Eu gostava mesmo daquilo, porque se não era incapaz de continuar. No primeiro ano mal conseguia cantar, eu já tinha corpo, mas a minha voz era de criança. O que é que acontecia? A professora Cecília estava a tentar abrir, tentar que eu parecesse uma pessoa normal.

MC: Acabava por parecer desajustado, é isso?

SS: Completamente desajustado! Grande, sempre fui gordinha. Mas a voz não acompanhava, vias uma pessoa grande e a voz era “infantil”, sem corpo, sem nada.

Depois veio-me o período e as coisas melhoraram. Posteriormente, quando entrei para a ESMAE comecei a sentir que a voz estava a chegar a mim, que eu estava a chegar lá. Por exemplo, o *Si mi chiamano Mimi* [de Giacomo Puccini] estava a adorar aquilo, não é que eu fizesse bem, mas a música inspirava-me. Até porque eu acho que tem muito que ver com aquilo que tu gostas de fazer, muito! Eu posso fazer Oratória, era obrigatório na ESMAE, tínhamos de fazer. Na altura estava a fazer a *Petite Messe Solennelle* de Rossini, pensava “isto até é engraçado, mas podemos cantar o *Si mi Chiamano Mimi?*”, estás a ver? Era aquela coisa de se encaixar em ti. Mais tarde descobri o Wagner, que para mim foi onde aprendi mais a fazer os *Wesen und lieder*. De repente tu tens nesta obra um núcleo que não são as notas agudas é a região central em que sempre que ele quer uma coisa emocionalmente mais carregada ele procura as notas agudas. Este processo é totalmente diferente do Puccini, que é emoção, emoção e está sempre na zona de passagem com uma orquestra surpreendentemente grande para uma só voz. Já com Wagner não, tu estás ali naquele centro e “vais lá acima” fazer o que tiveres de fazer. Foi aí que eu realmente descobri a minha identidade vocal.

MC: Na verdade acabou até por ser com um compositor específico que te descobriste, certo? Talvez se dissesse isso aos docentes mais tradicionalistas “cantei Wagner com 20 anos”, ficariam aterrorizados.

SS: Sim, completamente! Tragédia. Imagina, eu nunca fiz árias de Wagner. Como o professor Taveira percebeu que como *mezzo* me estava a dar muito bem, inclusive comecei a abrir o registo médio e, por consequência, expandir os agudos todos. Se estava nos agudos tudo bem, não tinha dúvidas era soprano, mas uma soprano com corpo. Até ali estava um bocado afunilado um tubo bom, estruturado, mas que ainda não tinha ido “lá abaixo às profundezas”. Então, ele percebeu numa altura em que fizemos muita coisa italiana, por exemplo o *Intorno all’idol mio* [de Antonio Cesti] (canta), são árias antigas. Acabamos por fazer bastantes, mas não como soprano e sim como *mezzo*. Assim comecei a perceber como é que se faz, como é que se “vira no meio da voz”, como é que se faz aquela coisa do *aperto ma coperto* e comecei a perceber um bocadinho melhor. Aí ele começou a ouvir o tipo de timbre realmente de Wagner, foi então que ele me disse “não queres dar uma vista de olhos nos *Wesen und lieder?*” Porque aquilo não tem como magoar ninguém, percebes? Aquilo não são as árias de Wagner, aquilo são literalmente estudos para mais tarde tu conseguires cantar as árias. Lá tens os motivos todos, motivos do “Sieglinde”, tem tudo! Se tu gostares das óperas de Wagner, tu vais ouvir os *Wesen und lieder* e encontras lá as melodias e é isso que interessa. Pronto, e eu comecei por um muito pequenino que é o *Schmerzen*, a quarta canção, e aquilo é tipo (canta a melodia do acompanhamento). Não tem nada, sabes? Mas no final tem lá um Sol ou um Lá, à qual é preciso dar emoção, alemão *kind* de emoção e não o italiano. Aí eu percebi que aquilo era fácil, mas fácil bom! Para mim era mais fácil cantar aquilo do que uma ária antiga. Porque vinha exatamente da minha identidade, daquilo que eu me relaciono. E os acordes serem densos e não sei quê. Eu acho que isso também tem muito a ver

com o facto de eu ter feito muita música orquestral e de banda com a trompa. Então aquele tipo de sonoridade mais orquestral era muito meu, percebia aquilo. Eu lembro-me de uma vez estar a brincar com o nosso pianista da ESMAE, estava a cantar as melodias “dentro”. Estás a ver? Ele perguntava-me “O que é que estás a fazer?” e eu “Ah, estou a ouvir a melodia de dentro!”. Nenhuma cantora “normal” fazia isto, mas eu adoro a densidade de Wagner e de Strauss. Para mim são os favoritos, claro que Puccini também ajudou (risos), mas Puccini só percebi muito mais tarde. O Wagner foi o que me deu a técnica boa, base para poder depois fazer mais Verismo.

5. Na tua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu Cantor”?

SS: Olha, eu mudei muito. Porque imagina, isto também tem muito a ver com o que tens à tua volta. Bem, eu nasci no mundo das bandas. Tudo o que são metais, se tu conheceres podes confirmar, é tudo “está tudo bem! Ler à primeira vista, bota!”. Eu tinha, ainda tenho sou sincera, essa mentalidade. Mas isto deu-me uma coisa que eu acho que muitos dos cantores não têm, esta cena dos instrumentos fazerem este tipo de coisas também é saudável. Isto é, não me vou híper-preocupar com uma coisa que às vezes só precisa de tempo. Porque às vezes o nosso corpo também precisa de tempo, não é? A mesma coisa com a trompa, às vezes nós estávamos a tentar fazer coisas e os professores eram logo “vamos relaxar, tenta outra vez! Vamos perceber se estava no sítio certo.”. Este tipo de mentalidade é o que faz crescer, que é o “Ok! Não está a funcionar, mas também não é o fim do mundo.”. Mas eu conheço muitos cantores que, para eles, é o fim do mundo! Eles estão ali desesperados. Na verdade eu acredito que isto não deveria ser feito, pronto. E depois disto, eu acabava por ter esta personalidade. Então quando eu mudei para canto não percebia nada de línguas, dizia “queres o quê? Que cante um-ch, -z?” era um bocado despreocupada nesse sentido. Lá está os meus primeiros três anos foram muito difíceis, das coisas mais difíceis, porque eu nem percebia o que é que ela queria. Era inocente nesse sentido, “O que é que ela quer? Não estou a fazer um -i?”. Estás a ver, aquelas coisas que sei lá podem parecer parvas, mas na altura era assim. Lembro-me perfeitamente de ela me pedir para cantar o *How beautiful are the feet* [do *Messiah* George Frideric Handel], eu odiava aquilo! Sentia que a minha laringe estava nos olhos (canta a primeira passagem), estava a cantar e a pensar “Isto é tão desconfortável cantar em inglês, credo!”. Odiava, mas na altura tinha de fazer, até foi na audição de terceiro ano que a tive de cantar. Juro-te saiu-me de todo o suor, nem te sei dizer de onde, da alma mesmo. Aquilo foi um bocado chocante para mim, ainda hoje falo nisso, imagina!

MC: Ou seja, aí sentiste que se desconectaram o “Eu-Sujeito” e o “Eu Cantor”.

SS: Era o oposto, deveria ser aquela coisa *How beautiful* (canta de um modo etéreo), mas eu não tinha paciência para essa coisa, percebes? Sou do Norte! Nasci no meio das bandas, para mim é “pá, vamos fazer!”, assim com aquela intensidade toda. De repente sentir que era uma menininha que estava a dizer *how beautiful*, para mim era tipo “o que é isto?”.

MC: Então achas que desde início que os professores devem olhar para os alunos como sujeitos particulares, que têm uma personalidade, características que não vão permitir fazer determinado repertório. No fundo não se irá encaixar nem enquadrar nele.

SS: Sim, eu também acho! Mas acho que isso deve de acontecer na tua Licenciatura. Porque independentemente daqueles três anos do Secundário me terem, claramente, custado as “passas do Algarve”, na verdade, cantei o *How beautiful*! Ao mesmo tempo eu saí de lá a pensar, “eu afinal consegui fazer” e isto também ajuda e também é importante para crescer. Eu acho que nos primeiros três anos tu tens que experimentar, cantar tudo, tudo! Filha, até te podem por a cantar barítono (estou a brincar). Não interessa, percebes? É tu tens de fazer coisas, pode até ser desconfortável, mas cantas e fazes. Porque a maior parte das vezes, se tu não fores completamente ao oposto depois as pessoas também não sabem se quer o que querem. Por exemplo, eu cantei o *How beautiful are the feet* e imediatamente percebi que aquilo não era para mim, então nunca mais peguei naquilo, ponto! Lição aprendida! E depois ela deu-me outras coisas, olha por exemplo deu-me o *Chacun le sait* de Donizetti da ópera *La Fille du Regiment*. Ela deu-me aquilo, eu nunca na vida vou cantar aquele papel, nem na altura. A verdade é que adorei fazer aquilo, eu estava a fazer aquilo como se fosse sei lá bem o quê e não é para mim! Nem que eu quisesse muito, nem que eu pagasse. Ninguém me queria ouvir a cantar aquilo, porque aquilo é para soprano ligeiro. Mas deu-me outras coisas, uma sensação de francês totalmente diferente da que eu tinha tido até àquele momento. E deu-me a cena dos saltos, tentar fazer os saltos mais flexíveis, aquilo tem uma (canta as passagens) esse tipo de arpejo, cadências e não sei quê. Ajudou. Se vou cantar aquilo? Nunca na vida! Pronto, já está. Mas naquele momento em que ela me deu, foi preciso fazer. Eu acho que nós temos de explorar muito nos primeiros três e quatro anos.

MC: E confiar no processo!

SS: Claro, confiar no processo! Mas também aí, lá está, nem sempre temos bons professores daquele lado em que eles entendam. Porque eu acho que ela percebeu a diferença para o *Chacun le sait*, que também é uma coisinha bonita, mas que pede energia. Já o *How beautiful* não tem energia nenhuma. Então ela percebeu aí, acho eu, do género “Bem, o *How beautiful* não funciona porque é uma música muito calma. A Sílvia não vai para isso, ok! Vamos mudar para o *Chacun*.” é preciso explorar, os professores também precisam de o fazer connosco. Pensam “Ok! Isto não funciona, isto pode funcionar.”, mas eu acho que tu tens que ter prazer a cantar. Um bocado

na linha do que estavas a falar do “Eu”, eu acho que nós temos que ter muito prazer a cantar e gostar do que estamos a fazer, se não, não funciona. Ok, a tua voz não vai lá, o teu corpo não vai lá. Se antes de começares a música já estás a pensar “Oh, isto não vai!”, percebes? Eu aí concordo plenamente com o que estás a dizer e estou a dar-te uma visão daquilo que já experienciei.

BLOCO 2 - Identificação da vocalidade

1. No início do percurso foi-te atribuída uma tipologia vocal de imediato? Já respondeste a esta questão, mas sentes que esta categorização foi determinante para o teu desenvolvimento?

SS: Boa pergunta! Sabes que eu achava que era *mezzo*, ou que estava assim indefinida, porque falava, ainda falo, muito grave. Se calhar deveria de ir a uma terapia da fala, não interessa! (risos) Eu falo muito grave e sempre achei que por algum motivo sinal que era *mezzo*, aquelas coisas que nos metem na cabeça, sabes?

MC: Pois, ainda tem essa questão que é “Uma *mezzo* tem que ser mais grave do que uma soprano!” a resposta é “Não!”. Existem *mezzos*-ligeiras, ou melhor não existem, porque ninguém explora essa parte.

SS: Olha, eu tenho uma voz muito pesada! Tenho mesmo, eu acho que é normal que as vozes mais “pesadas” sejam mais graves. As minhas cordas não são iguais às tuas, percebes? As nossas cordas são um bocadinho mais grossas, se são mais grossas...isto é como um violoncelo, um contrabaixo. Corda mais grossa é a mais grave, não quer dizer que ela não vá para o agudo porque vão. Conseguem esticar, mas não é lei! Essa é a primeira pergunta, qual é a segunda?

MC: Na verdade é por aí, também perceber se achaste que esta atribuição de uma tipologia foi determinante?

SS: Foi, claro! Eu pensava “Então espera, se elas estão a dizer que eu sou soprano é porque eu consigo fazer alguma coisa!”, por isso foi bom no sentido mental de “já vai”. Por outro lado, eu sinto que quando é mal, isto é, quando é mal “diagnosticado” tenho muitas amigas nessa situação. Vamos chamar a isto uma doença (risos)! Bem, foram mal encaminhadas no processo, aquilo pode dar muito cabo do miolo. Porquê? Porque tu de repente constróis uma crença à volta daquilo que tu deves ou não deves fazer.

MC: Aquilo também és tu, não é? Dizerem que és soprano, ou seja, lá o que for. Por exemplo, na entrevista da Ana Vieira Leite ela disse “Eu sou a Ana Zé, não sou a Ana Zé Soprano-Spinto, ou não sei quantos.”. Mas tu, no fundo, depois acabas por juntar tudo e, até se fores aos perfis de Instagram é “a Soprano ta, ta, ta”. É isso, nós acabamos por adotar aquilo como a nossa identidade, algo pessoal.

SS: Eu sou a Sílvia Sequeira Soprano, claro, mas isso das redes sociais também está noutra patamar. Por exemplo, a mim se me perguntarem “Ah, quem é?”, ou responder “Olá! Sou a Sílvia Sequeira e sou soprano!”, é logo! Mas é assim porque eu também estou definida, porque quando eu era mais nova dizia só que era a Sílvia Sequeira e ficava por ali. E se me dissessem “Então, e tu qual achas que é?”, eu sempre tive a sorte de ter pessoas à minha volta que perguntavam exatamente “o que acho”.

MC: Isso é muito importante!

SS: Muito importante! Cheguei a ter, por exemplo, maestros que não entendem nada de vozes. Olha, está a gravar e ainda bem, porque é mesmo nisto que eu acredito. Eu tive um maestro que me ouviu a cantar a “Micaela” e me disse “Não, não, tu és uma “Carmen”!”. Aos quais eu respondia “Não obrigada, com licença, vou-me embora!”, percebes? Ele sem me perguntar, dizia “Não, tu és *mezzo* com esses graves és *mezzo*.” E eu “Não, eu sou uma cantora Wagneriana! Totalmente diferente das *mezzos*”. Porque as *mezzos* têm o couro da voz, a cor, aquela parte bonita da voz que está nos médios agudos. Agora, se fores uma *mezzo* pesada aí tens que ter o Dó central como o de um tenor, estás a ver, parece um tenor. Mas daí a ouvirem-me cantar “Micaela” e dizerem-me que eu sou *mezzo*, para mim foi “quero ver uma *mezzo* a vir cantar a “Micaela”. Apeteceu-me mesmo perguntar-lhe “Então, encontre-me uma *mezzo* que consiga fazer bem, como eu fiz agora, a ária da “Micaela”, que não é impossível. A ária da “Micaela” para nós sopranos, é muito desconfortável, seja para soprano lírico, para soprano lírico-ligeiro, não interessa. É chata! Para as *mezzos* é impossível, tu estás sempre (canta passagem da ária com muitos saltos de oitava) sempre aos saltinhos. Tem que ser uma voz com facilidade nos agudos, as *mezzos* não é que não tenham facilidade nos agudos, mas *mezzos* que fiquem bem como “Micaela”. Os ligeiros talvez consigam fazer, atenção. Eu consigo fazer porque também trabalho para isso.

MC: Infelizmente é uma “espécie rara” pouco usual de classificar.

SS: Sim, é raro. Tu deves ser a primeira *mezzo* ligeiríssima que eu conheço, que te consideras ligeira. Já agora importa também falar daquilo com que nós nos identificamos, ainda há bocado ia falar sobre isso. Eu conheço uma *mezzo* que acho que é lírica, Deus queira que mais tarde seja um bocado mais pesada. Ela é uma miúda mais nova que tu, para aí um ano, mas ela tem uma voz escurita e com bons graves. Os agudos ainda está a explorá-los, o que é normal. Lembro-me perfeitamente para lhe pedirem que cantasse o “Romeu”, do *Romeu e Julieta* de Gounod, e ela fez porque é aquela coisa do tens que fazer isto para a escola e ela lá fez! Chegou à minha beira e disse “Olha Sílvia, querem que eu faça o “Romeu” e eu “Boa, sentes-te bem a fazer isso?” e ela (fica em silêncio). Por isso, disse-lhe “Vai para casa pensar nisso e depois falamos!”. No dia a seguir ela telefonou-me e disse-me assim “Sílvia, realmente não é que eu não goste. Só que para além do papel ser um

bocado desconfortável (...)", porque tem bastantes agudos, "eu não me identifico nada com aquele papel" isto porque é um homem.

MC: Eu, por exemplo, adoro fazer homens!

SS: Pois, mas esta é a parte engraçada. Eu disse-lhe então "Como é que te sentes a fazer o "Cherubino?" e ela "Adoro fazer o "Cherubino!". Isto porquê, porque tem a ver com o drama que existe no "Cherubino", neste caso a falta de drama que existe (risos), e o drama de ser um "Romeu". Ser o "Romeu" para *mezzo* (...)

MC: É preciso ter um perfil muito específico.

SS: É preciso mesmo tê-lo, sair de ti.

MC: Eu gosto de encarnar a personagem masculina, ponto! A minha altura, o meu perfil físico, tudo ajuda. Se tu vires nas produções as *mezzos* que fazem papéis masculinos têm um padrão. Parecem mais masculinas, conseguem fazê-lo, eu acho que é por aí.

SS: E outra coisa, em relação àquela coisa do "Eu" e não sei quê. Através do visual, que estavas a falar agora, fez-me lembrar. Nós temos uma soprano de coloratura daquelas que tu lhe dás uma coloratura e ela em dois dias está perfeita, estás a ver? A gaja é incrível, tem uma voz grande, portanto há as sopranos de coloratura muito pequeninas, não ela é uma coloratura grande. Estás a ver, ela abre a voz e está ali tudo, agudos fáceis, graves, ela tem tudo, aquela rapariga é muito fixe! Só que ela é o dobro de mim, ela é um "armário". Ela entra em palco e não há quem não a veja. Ela é incrível, atenção, principalmente como pessoa!

MC: A verdade é que uma pessoa imagina a soprano de coloratura como "alguém mais frágil".

SS: Exato, mas sabes o que é que lhe estão a fazer? A dar-lhe repertório mais pesado, que não é dramático. Bem, dramático de coloratura, se calhar sim! Mas não é para ela! Eu não tenho nada que dizer, só que eu oiço-a, por exemplo, muito mais como uma "Gilda". Porque ela tem esse tipo de doce e há seis meses para cá, começaram a dar-lhe tipo "Rainha da Noite" que é um bocadinho mais puxado, "Dona Anna" que também é puxado. Estás a perceber? É aquela cena do "para quê?", porque o corpo não combina! Isto é muito triste.

MC: E acontece muito em Portugal também!

SS: Eu sei! Eu fazia sempre papéis de *mezzo* na ESMAE, quando eram as produções grandes.

MC: Mesmo no meio profissional podes ver isto. No outro dia eu li uma crítica, que até é uma das pessoas a quem eu queria entrevistar, a uma pessoa que passou por isto. É *mezzo-soprano* também. Ao pô-la a fazer o "Siebel" do *Fausto*, que é uma personagem que é uma *mezzo-soprano*, mas ligeira. Contudo, como não há em Portugal, ou não estão cá e não são procuradas. Então acaba por obrigar a que outras *mezzos* tenham de ser "farinha para todo

o saco". Atenção, cantoras incríveis que fazem bem outra panóplia grande de repertório, depois têm de fazer este tipo de coisas e não corre bem.

2. Alguma vez sentiste que te tentavam categorizar num âmbito em que sentias que não se encaixava? A teu ver, o que é que despoletava essa visão de ti e da tua voz?

SS: Fiz muitos papéis de *mezzo*, por falta de *mezzos* na ESMAE, ok? Mas carradas, diz-me um que eu fiz quase de certeza. Para tu perceberes, a minha primeira produção de ópera na ESMAE foi primeira-dama, nem terceira dama, filha. Eu adorei fazer, porque apesar de estar a fazer *mezzo*, em muitos dos casos, eu estava a aprender muito a parte de atuar. Então não estava tão preocupada com a voz, sou sincera, não estava. No fundo estava "só a fazer notas", mas não no mau sentido da expressão, estava a fazer o que fosse preciso. Estava afinada, estava no sítio certo, com a letra certa, estás a ver? O mínimo entre aspas, mas não estava *engaged* com o meu instrumento, não estava a pensar em cantar assim, fazer "assado". Estava o mais simples possível, porque eu percebi logo de início que não era para mim, que estava só a preencher o lugar. Então, para mim foi muito fácil desconectar-me assim, porque "por trás" estava a fazer o trabalho de soprano. Chegava aos ensaios quase não aquecia, fazia as minhas coisas, depois ia estudar as minhas partes que ainda não sabia tão bem. No fundo, ajudou-me imenso a nível de teatro fazer coisas de *mezzo*, também fiz a *Opinion publique* [de Jacques Offenbach]. Fiz muita coisa, demasiada se calhar, em todos os coros que lá cantávamos eu fazia *mezzo*, contralto 2. Não é que fosse o meu desejo fazer contralto 2, acontecia porque a minha voz não se encaixava. Ouve, a minha voz é de solista! Isto é outra questão que as pessoas deveriam de falar desde o início. Claro que não é dizer "Ah, tu não tens voz de solista, vais para o coro!", não é isto que eu estou a dizer. Por favor, trabalhem para serem solistas! Mas se tu tens vozes solistas, que o são claramente, elas não estão na fazer nada em coro. Nós somos obrigados a fazer Coro na ESMAE, acho que todos os semestres, e temos um Coro de Câmara que é só de cantores. Sempre cantei *mezzo* e contralto 2, porque eu era a única na ESMAE toda que tinha as notas. Inclusivamente das *mezzos*, eu era a mais grave! Estás a perceber, ter as notas não define a tua voz! A tua voz é definida pela cor e pelo sítio onde ela brilha mais!

MC: A partir do momento em que falamos de registo já estamos a tomar essa posição, isto é, até mesmo quando lemos artigos vemos "uma soprano deve ter uma extensão x". O que acaba por ser vago, um dia podemos ter todo esse registo e noutro estar menos bem e ficar limitado.

SS: É totalmente indiferente! Mais uma vez digo, tem que ver com o sítio onde a voz brilha, onde a pessoa se sente confortável. Imagina, eu quando estava a fazer as cenas do Wagner eu pensava "Se calhar sou *mezzo*, isto é fácil!", estás a perceber? Mas depois até tentei cantar o *Non so più cosa san* [de *Le nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart] (canta) e senti que não encontrava a voz, não encontrava o sítio.

Então pensei “Pára com isso Sílvia, és soprano, sempre foste soprano estás agora armada em carapau de corrida”. Isto é, existiu essa dúvida, mas foi porque eu sentia-me demasiado confortável naquela zona, mas é uma zona central lírica. Na altura eu não percebia!

MC: Depois até se subires a palco acabas por confirmar a tese de que dramaticamente não se encaixa em ti de todo. Lá está é aquela questão, tu tens um perfil, tens de ter uma cor.

3. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspetiva artística de um cantor ou condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório?

SS: Muita, muita! Aliás, na Universidade de Genève eles estão a fazer um levantamento de opiniões, informação sobre *fach* na Alemanha. Isto porque, não sei se sabes, a Alemanha é os pais onde eles têm o *fach*. Para que é que eles adotaram isto? Eles têm um ensemble em que é preciso ter as *fächer*, não digo todas, mas uma quantidade de tenores específica e etc. Portanto, uma panóplia muito grande de cores que é para depois eles fazerem o chamado “repertório obrigatório”, realizado em teatros destinados a isso. Imagina, eles de dois em dois anos têm que fazer a *Carmen*, de dois em dois anos têm de fazer *Flauta Mágica*, de dois em dois anos têm de fazer o *Così fan tutte*, por exemplo. Porque é uma coisa que vende, uma maneira de dar dinheiro aos teatros também, isto é tudo coordenado para ter dinheiro. Por isso é que eles conseguem ter contrato fixo durante cinco anos, os cantores podem ficar lá a fazer o mesmo repertório se for preciso. Este tipo de coisas acontece, porquê? Por que eles têm essa coisa da *fach*, que é tu vais fazer audição para soprano ligeiro e eles por acaso estão a precisar. Ficas ali! Esta parte é que as pessoas não entendem, depois de teres entrado tu até podes ir para soprano lírico no ano seguinte. Por exemplo, eles podem ter visto que apesar de teres entrado como ligeiro, a tua voz ou até mesmo a tua personalidade faz mais sentido como soprano lírico. Eles mudam, o que é que acontece é que eles querem ter a certeza que quando entras tu sabes especificamente o que és. Depois até podes mudar, tudo é mutável, só que esta questão é muito difícil.

MC: No final de contas é saberes quem és.

SS: Eles também ficam “chateados” quando acontece ao contrário, por exemplo eu que queria fazer audição como soprano lírico. Eles quase de certeza que iam reagir do género “Uh, não tens outro repertório mais pesado?”, ou então “Não tens algo dentro do registo de *spinto*?”. Eles pedem isto para vozes como a minha, só que eu para entrar na *fach* eu não posso ir com a minha idade (agora já posso), não podia entrar como soprano *spinto* que eles “mandavam-me passear”. Eu prefiro evitar o “vai tirar as fraldas”, e na verdade na altura seria muito nova para fazer repertório de *spinto*. Então andava a fazer soprano lírico para ver se conseguia entrar, na esperança de depois me mudarem para o *spinto*. Isto nunca aconteceu, graças a deus!

Mas isto tudo para dizer, as *fächer* podem representar muitas limitações para o cantor.

MC: Com tudo o que experienciaste até aqui, sentes-te capaz de delinear o teu próprio caminho?

SS: Sim, a questão é que tudo vai depender do sítio onde tu estás. Se eu for para França eles mandam-me literalmente para o mais dramático que houver, talvez com coisas que até me fariam mal agora. É este o grau, percebes? Isto acontece porque em França eles dão muito valor à música antiga, então tu tens bastantes vozes ligeiras catalogadas como líricas. Ou o ligeiríssimo que vai para um ligeiro de coloratura, um ligeiro vai mais para lírico. Eu até digo que a França pratica uma “*Fach* antes”, porque comparativamente com outros países, como a Alemanha, diverge na perceção vocal. Portanto, depois tudo depende para onde queres ir. Por exemplo, eu na Bélgica já ia mais para o *spinto* naturalmente e na Holanda também como *lírico-spinto*.

MC: Depois acaba por depender muito das próprias zonas de cada país, certo? Por exemplo, lá nos Países Baixos observa-se se calhar um “mix” muito maior de culturas que acaba por permitir outro tipo de leitura e abertura. Este é um dos pontos que queria aprofundar, isto é, a própria linguagem cultural difere imenso de país para país. Neste caso dos Países Baixos eles muito modernistas, não é? Só por aí já surgem outras perspetivas.

SS: Exato, na Holanda eles não se importam com vozes grandes façam Haendel.

MC: Pois, mas se puseres “um pé em França” eles já não vão achar tanta graça. (risos)

SS: Filha vai para *mezzo*! (risos) Queres fazer Haendel, vai para mezzo que assim ouve-se. Estou a brincar, mas é um bocado isso.

BLOCO 3_Repertório enquadrado

1. O repertório é um fator determinante no desenvolvimento da vocalidade. Achas que esta afirmação faz sentido? Em que âmbito?

SS: Faz sentido também para descobrires aquilo que não gostas. O repertório serve para tu te definires também, como pessoa. Tal como te estava a dizer, eu desenvolvi-me muito porque eu era uma pessoa *peace and love*, estava tudo bem, depois comecei a gostar de canto e aperceber-me de muitas coisas ao mesmo tempo. A questão do “eu também preciso de estar calada, de me focar, de interpretar de tal modo”, portanto eu também me autocorrigi muito com o objetivo final de alcançar o meu repertório. Como o meu repertório é, ou será, quase sempre Puccini, Wagner, Verdi, necessito de uma precisão técnica muito grande, além do descanso do corpo, comida, tudo. Até porque tudo influencia, para mim nós somos também atletas de alta competição. Ninguém no seu perfeito juízo consegue fazer uma carreira muito

grande com o seu repertório, mas a fazer tudo errado por fora. Imagina, para mim tem que haver as duas coisas, tu tens que ser saudável, tens que ser tudo e mais alguma coisa e ao mesmo tempo tens que saber o teu repertório. Cantar e perceber, ainda é cedo para isto! Basta ouvir o teu corpo, o teu corpo diz-te. Por isso, sim o repertório pode ter muita influência.

2. Até ao dia de hoje sentes que para ti, em particular, esteve sempre claro o espectro de repertório sobre o qual se deveriam ou poderiam movimentar?

SS: Não! Mas eu sempre ouvia o meu corpo nesses momentos. Eu lembro-me de cantar pela primeira vez o *Dich, teure Halle* [da ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner] e perceber que ainda não estava na hora. Esperei mais um ano e já estava, percebes? É preciso saber ouvir o corpo, apesar de eu já saber que chegaria lá. Algo em mim já sabia que o *Dich* ia acontecer, agora até é o que me faz ganhar concursos.

MC: Distingue-te! Por isso é que eu acho que a escolha/opção de repertório é tão fundamental, se souberes usá-lo a teu favor vais sempre destacar o melhor do que ele tem para te dar a ti. Deste modo, podem conhecer-te melhor e identificar melhor o teu corpo em cumplicidade com a tua vocalidade.

3. Alguma vez sentiste que estavas a cantar um papel, uma obra que não se enquadrava no teu espectro vocal? Porquê?

SS: Nem sei, filha! Sabes porquê? Por que eu sou aquela pessoa que faço, sou um bocadinho como a Nike, “*Just do it!*”. (risos) Então eu acabo por encontrar um jeito de o fazer soar. Para mim até o mais desconfortável, vamos falar nestes termos, foi a “Micaela”. Imagina, ela entra no início e faz aquele dueto com o “D. José”, sai e depois tem a ária que, para mim, é a mais desconfortável do mundo, o *Je dit*. Mais um bocadinho e depois já não cantas mais nada, mas então foi desconfortável porquê? O registo em que está escrito, para mim não funciona muito bem. Lá está, por aquilo que estávamos a falar, eu tenho alguma tendência a pesar e quando, por exemplo, sustento um Sol eu gosto de misturar. Mas depois ao mesmo tempo está sempre na zona de passagem de cima, chego a meio e estou completamente rota. Eu fiz a “Micaela” na Alemanha em 2021, saí e disse “Foi a minha última “Micaela”!”. Aí percebi que o meu corpo estava tão desconfortável a cantar aquela ária, mas fiz música! Toda a gente adorou e disse, “mas que ária lindíssima”, cá eu estava com o pé atrás.

MC: Aquilo que os outros ouvem não corresponde, muitas vezes, ao que tu sentes. Mas no final de contas, é fundamental que tu tenhas alguma ligação com aquele papel se não acaba por não fazer sentido.

SS: Tu não podes fazer um papel que não gostes, o teu corpo vais estar a lutar contra ti!

4. Nesses momentos o que é que faz para te sentires mais próxima da tua “identidade vocal”?

SS: Uma boa questão! Por exemplo, quando eu estou doente eu fico muito frustrada, ok? Acho que toda a gente fica, principalmente porque simplesmente quero cantar. Mas nestes dias sento-me ao piano e ponho-me a fazer *Invenções* de Bach, ou então toco o acompanhamento de piano das minhas árias. Assim acabo por me sentir mais calma e conectada com a música e, para mim, o aquecimento da voz é o que te conecta a ti própria. Eu acho que se tu tiveres aquecimentos de voz daqueles calmos, quase nota a nota e muito saudável, mentalmente também. A tua voz vai sempre funcionar! Eu fiz um concerto há duas semanas em que eu estava assim meia adoentada e doía-me mesmo a garganta. Depois até no dia a seguir quase nem falava, mas eu precisava de fazer aquele concerto. Dinheiro é sempre uma coisa, mas eu realmente queria fazer aquele concerto. No dia do concerto acordei de manhã com dores, sabes o que é que eu fiz? Estive a tarde toda ao piano a fazer (canta em *yaming* agudo), depois com a palhinha, também alguma vibração labial em –br. Tudo sem som, só mesmo para dar tempo à voz. Na verdade, eu faço isto todos os dias, mas muito rápido só para aquecer e já está! Quando estou bem resulta, mas quando eu estou mal se fizer nesta calmária, a entrar lentamente no meu corpo...

MC: Estás a acariciar as tuas cordas vocais.

SS: Exatamente, acontece tudo devagarinho, músculo a músculo. Depois páro e vou beber chá, faço as minhas coisas, volto outra vez.

MC: Nos momentos em que não consegues realmente cantar, não tens voz. Não sentes esta conexão mais forte entre as duas “forças” que tantas vezes aqui falamos, a Voz e o Sujeito? Isto porque, quando és um Sujeito que vive da Voz tu ficas...

SS: Completamente desorientada, pareço maluquinha.

MC: Depois ficas a pensar em mil e uma coisas, “Quando é que vais voltar, e se não voltar?”. Não é pela questão do dinheiro, porque pode fazer muitas outras coisas. A essência está lá, é a tua identidade, está tudo na voz. O mais bonito disto tudo é exatamente esta singularidade, que no fundo é o que eu quero expor nesta investigação, as vozes marcam a diferença entre todos os seres.

SS: Para mim é a coisa mais bonita que existe na pessoa!

MC: No corpo não é tanto assim, existem tantos que são parecidos. Já a voz é outra dimensão, esta visão faz de nós, Cantores líricos, pessoas mais capazes de ver para além da barreira física. Somos muito sensíveis, eu acho isso belo!

BLOCO 4- Meio Profissional

1. No contexto profissional, acreditas que esta “identificação vocal” tem muito peso? Já tocámos nesta questão, mas agora estamos a sumarizar e concluir.

SS: Eu acho que nos primeiros anos os professores devem ter atenção ao “diagnóstico” que dão, devendo fazer o aluno procurar também. Contudo, importa dizer que manter em aberto é bom para a exploração, não tão bom para tu teres realmente a certeza do que queres fazer, isto no futuro mais longínquo. Primeiro, eu acho que tu deves sim dizer à aluna “tu és soprano, mas a vida muda, o corpo muda!”. Eu conheço muitas *mezzos* que começaram como sopranos e foram para *mezzos*, assim como conheço sopranos que começaram como *mezzos* e foram para sopranos *spinto-dramáticos*.

MC: É um livro em aberto!

SS: Um livro em aberto, completamente! Nós às vezes fechamos os olhos, mas existem doenças autoimunes que te alteram o timbre vocal. Eu não sei se as pessoas sabem, mas eu tenho problemas de tiroide, há cinco ou seis anos eu estava com um vibrato estranho na voz e achava que era eu que estava a fazer algo estranho. Não, era uma tiroidite aguda! Um problema de tiroide pode alterar o teu timbre, a tua cor. E eu achava que estava a fazer alguma coisa tecnicamente errada, pensava “sou eu que estou a fazer isto mal, a respirar mal”. De repente fui ao médico e ele disse-me “Olha, tu estás com uma tiroidite aguda, temos de tratar disso!”, mal comecei a fazer o tratamento a minha voz voltou ao normal. Isto também é importante salientar, há doenças autoimunes, como a minha, que se perdurarem muito tempo podem fazer alterações no trato vocal. Outra coisa, se tiveres filhos vai mudar! Aos quarenta anos existe uma diferença hormonal, quer tenhas filhos quer não. Isto obriga-te a mudar a técnica obrigatoriamente aos quarenta anos e aos cinquenta outra vez. Principalmente nas mulheres é mutável! És soprano, és *mezzo*, tudo bem, nestes próximos dez anos. Nos dez anos a seguir, como eu costumo dizer, isso é a Sílvia do futuro que se tem de preocupar.

MC: Cabe a nós aceitar essa constante vulnerabilidade da vos.

SS: Por exemplo, eu tive uma colega que era soprano *spinto* e depois da gravidez começou a trabalhar repertório para soprano lírico de coloratura, por exemplo.

MC: Lá está, não é mau! É só diferente.

SS: Exato, só diferente. Não tem nada que ver com mal ou bom.

MC: Muitas vezes não conseguimos encarar a diferença com naturalidade, sem adjetivar.

SS: Ela simplesmente mudou, mas das vozes mais bonitas que eu já ouvi! Para ela está tudo bem, porque percebeu que algo mudou com o nascimento do filho.

2. Para terminar, que conselho/palavra de aconchego queres deixar às jovens gerações de cantores e amantes da “voz” que se debatem com estas problemáticas recorrentemente?

SS: Sobre toda esta questão da identidade vocal, certo? Tenham prazer a cantar, que é das coisas mais bonitas que tu podes ter. Mesmo quando estás em palco, se demonstras prazer no que estás a fazer não há nada melhor. Se for daquelas pessoas que se preocupam muito com a técnica e não sei quê, bem isso é trabalho de casa. O que interessa mesmo no final é a música, a mensagem que queres passar. Se tu tiveres bem e até tiveres prazer no que estás a fazer, a mensagem irá passar facilmente. Portanto, para mim é tenham prazer a cantar!

Workshop “Vozes no Feminino?” (Alexandra Moura e Dora Rodrigues)

Efetuada no dia 25 de fevereiro de 2023, pelas 18h, no Auditório 1 da Academia de Música Vilar do Paraíso.

BLOCO 1 - Construção da Identidade Vocal

1. A expressão “identidade vocal” para onde vos remete?

AM: A identidade vocal remete para o conhecimento do corpo, da voz. À medida que tu vais crescendo e vais tomando conhecimento daquilo que vais ouvindo e sentindo, portanto com a passagem do tempo o próprio crescimento influenciará essa “identidade”. Não só em termos de idade, mas principalmente de maturidade, começando a sentir o corpo e a voz a fluir de uma maneira diferente e oferecendo sempre uma vontade de querer fazer mais. Acima de tudo de continuar por este caminho.

DR: A mim “identidade” direciona-me para uma palavra, que foi a primeira coisa que me veio à cabeça quando tu fizeste a pergunta, timbre. Timbre ou então cor se lhe quiserem chamar. Isto porque, posteriormente será o timbre e a cor que irão definir aquilo que será a tal classificação vocal. Agora, quando é que nós descobrimos esse timbre? Aí é que surge o tal caminho, que tem de ser feito. Esse caminho vai refletir-se não só num tipo de procura de técnica e de conhecimento corporal, mas também de um conhecimento interior. Nós temos de nos reconhecer e de saber que tipo de pessoa é que nós somos para saber também de que forma nos podemos descobrir, se me faço entender. O cantor acaba por ser um “ser” que, à partida, as pessoas pensam ser mais fácil de alcançar. Visto que todos nós temos a particularidade de poder cantar, nem que seja no duche, contudo nem todos têm depois a faculdade de poder realmente utilizar a voz de uma forma profissional. Verificando-se tanto a nível do pop, ligeiro, musical seja o que for, ou até mesmo o lírico. Tem de haver aqui, acredito eu uma seriação por graus, posicionando-se o lírico obviamente um pouco mais além em termos de paciência connosco próprios e também de confiança. Isto é, confiança em nós e confiança em quem nós depositamos a nossa voz, ou seja, as escolas e os professores. Por isso, a mim a “identidade vocal” remete, sem dúvida, para timbre. Timbre esse que, resumindo, devemos ter paciência em descobrir através de uma técnica que seja devidamente alicerçada.

2. Quando é que sentiram que foram verdadeiramente capazes de estabelecer uma relação saudável com a vossa vocalidade/” identidade vocal”?

DR: Ah, eu lembro-me perfeitamente! Alguns sabem outros não, mas eu comecei com uma outra vocalidade. Portanto, eu comecei por trabalhar como *mezzo*, não é

infelizmente porque se assim continuasse teria muito mais trabalho (risos). Sopranos somos muitos! Vamos lá dizer as coisas como elas são, não é que eu tivesse um rótulo de *mezzo*, mas tinha o repertório correspondente a tal. Eu cantava desde *Ombra mais fu* [de George Frideric Handel] até *Voi che sapete* [de Wolfgang Amadeus Mozart]. Por isso, digamos que *Voi che sapete* era o mais ligeiro que eu tinha. Tu cantavas coisas mais agudas do que eu?

AM: Sim, mas também tinha esse tipo de repertório.

DR: O que também um bocadinho “hum”. Claro que eu era uma daquelas raparigas que “cresceu tudo de uma vez”, por isso eu tinha um corpo nos meus 14, não foi? Eu digo “não foi”, porque eu estudei com a professora Alexandra e tenho às vezes de perguntar porque pode ser que ela se lembre melhor do que eu. Eu lembro-me mais dela do que depois de mim, não é? Nós temos essa particularidade. Eu comecei com 14, certo?

AM: Exato! Tu começaste com 15 e eu com 14.

DR: Eu com 14 anos já era deste tamanho, acabou. Já lá estava!

AM: Eu também acho que fui muito diferente (risadas). Acho que acabei por não crescer muito.

DR: Isso fez com que, eu lembro-me perfeitamente, nas aulas de formação musical do 9º ano. Nós não eramos da mesma turma, nem do mesmo ano. Mas, lembro-me de nas aulas eu ser “gozada” pelos colegas porque de cada vez que me diziam para fazer qualquer coisa de solfejo a voz vibrava. O que era algo que aos outros colegas não acontecia. Ou seja, há aqui uma natureza. Lembras-te disso?

AM: Lembro-me bem disso. Era a única voz que vibrava! Nós todos “hi” (imita cantando as crianças de voz branca) e ela “hi” (imita voz madura e vibrante).

DR: Eu acho que era porque imitava. Não sei, nunca percebi isso. Na verdade sempre achei piada e sempre gostei de imitar vozes. Até mesmo vozes de desenhos animados, eu acho que tinha que ver também com o feitio. Gostava muito de vos acompanhar também, por causa do piano. Acompanhava a todas quando podia no piano, aquela coisa...

AM: Sim, porque ao contrário da maior parte de vós, o nosso primeiro instrumento não era a voz. Nós só começamos no 10º ano e era uma Educação Vocal, nem sequer era Canto. Na altura o nosso primeiro instrumento era piano, depois o segundo instrumento no meu caso era guitarra.

DR: O meu era percussão e depois tínhamos Educação Vocal, exato. Nem sequer era canto, isto do Canto apareceu assim um bocadinho não se sabe bem como. Quer dizer a mim foi no último ano, mas pronto, isto por causa de falarmos aqui sobre a questão da “identidade vocal”. Eu senti que, obviamente, houve um momento em que eu depois fui crescendo comecei a fazer um repertório mais adaptado à voz. Porque por muito que tivesse cor é a tal questão, não tinha a técnica para chegar tão

agudo. Então era mais fácil darem-me repertório mais grave, que assim a voz soava. Ou seja, era daquelas vozes que soavam sempre a alguma coisa, mas não era o correto!

AM: Antigamente achavam que vozes brancas não tinham técnica suficiente para poder começar a fazer Canto, por isso é que nós só começámos a cantar por volta dos 15 anos. Mais, era incompreensível dar árias de ópera a crianças, tinha de ser um repertório adaptado.

DR: Eu ainda acho isso!

AM: Claro que só depois dessa altura é que a nossa voz começava a ficar mais formada, ou seja, parávamos de crescer aos 16 anos. E então a estabilidade hormonal também se instalava e a voz já começava a desenvolver de outra forma.

DR: E foi aí que, com uma noção técnica que foi ficando cada vez mais clara e entranhando-se no corpo, que houve um dia em que fez *Click*. Eu sempre fui uma pessoa que sempre gostei de experimentar, sempre tinha o lado físico muito presente no canto. Por isso, eu fui aprendendo que tinha que haver um lado “atleta” para conseguir que a minha musicalidade estivesse ao mesmo nível. Eu às vezes notava que a musicalidade ia, porque ia a natureza. Enquanto a técnica ficava aquém, por isso eu tive de correr atrás da técnica sempre mais. E agora é um foco que eu tenho, porque o resto está cá (aponta para o coração e dirige-se a uma das alunas da Masterclass)! É bonito, tu neste momento já consegues juntar as duas coisas. Portanto, eu lembro-me perfeitamente desse dia e de como se fez luz de como é que eu podia pegar nesta voz que soava tanto e fazer um piano. Lembro-me disso perfeitamente, mas com técnica, não apenas com a natureza que eu isso fazia. Recordas-te? Absolutamente consciente e isso é o que faz o cantor. Porquê? Quando nós somos jovens, brinco muitas vezes, é como a beleza não há rugas, somos todos fresquinhos. O problema é continuarmos com essa frescura na voz, que se vai desenvolvendo e ficando mais madura, com um corpo mais lento. Com o qual nós temos de continuar a trabalhar e combater esta natural falta de frescura que quer aparecer. E quando aí nós conseguirmos fazê-lo de forma consciente e repetir o mesmo efeito (aponta para uma outra aluna que trabalhou este aspeto na Masterclass) mais vezes, porquê? Porque é feito através de uma consciência técnica e de uma disciplina muscular, de forma a criar aquilo a que se chama de memória muscular. E este dia sim, para mim foi um dia feliz! Nessa altura já tínhamos feito algumas coisas, já depois da “Gretel” e “não sei quê”. Aliás, já depois da Escola Superior [ESMAE], teria à volta dos 25/26 anos. Em que eu disse assim, “Agora eu consigo ir lá pela lógica, eu sei o que é que o meu corpo tem de fazer!”. E então eu tinha a calma de estar em casa a estudar e não sentia que, pelo facto de começar muito cedo a fazer produções, tinha necessariamente de responder. Isto porque, depois de estar em palco tem de se fazer e muitas vezes uma pessoa desenrasca-se. Uma palavra muito portuguesa, “desenrascar”. O dia em que eu senti que estava em controlo foi realmente um dia feliz! É bom, a partir daí é algo que eu procuro.

AM: Mas essa sensação foi em palco?

DR: Sim, foi em palco! Sem dúvida.

AM: No meu caso também foi mais tarde, no sentido de que nós só tínhamos aqueles três anos no conservatório e logo depois na ESMAE onde percorremos um caminho de exploração e experimentação vocal. Mais tarde, quando entrei para o estúdio de ópera nós já tínhamos apresentações mensais, o que nos obrigava estar sempre a cantar. Portanto, para mim também foi nessa altura em que tínhamos de estudar todos os dias, tínhamos de ter sempre o repertório todo pronto. Além disso, esta formação era complementada com Masterclasses com indivíduos diferentes e que nos ajudavam imenso. Nestes contextos uma pessoa, com a repetição, sente o corpo a desenvolver e a voz a sentir-se cada vez mais livre.

DR: Eu lembro-me, não sei se tens a mesma perspetiva, de assistir ao teu “Amor é misterioso” que me pareceu ser uma revelação para ti.

AM: Sim, foi uma das primeiras.

DR: Em que simplesmente estavas em controlo total do teu corpo durante toda a obra. Eu lembro-me perfeitamente disso!

AM: A anterior tinha sido uma ópera contemporânea.

DR: Exato, a “Raposinha”?

AM: Não, a “Raposinha” foi mais tarde. Esse foi um dos papéis que eu adorei fazer.

DR: E o Nuno Corte-Real?

AM: O “Rapaz de Bronze” é diferente, eu estava a fazer uma das flores. Portanto, era um papel mais pequeno que era interessante no seu conjunto. Era mais isso do que “viver” e experienciar apenas a tua parte solo.

DR: Ou seja, eu acho que no fundo quando temos oportunidade de fazer algo maior também nos põe mais à prova e aí somos obrigados a corresponder. Neste caso deve de haver uma entrega e uma procura constante, acompanhada da possibilidade de não só ter a ajuda de maestros e masterclasses, como disse a professora Alexandra, mas também dos colegas que cantam connosco. Cantarmos com pessoas melhores do que nós, faz-nos crescer!

AM: Até cria aquela competição saudável. Ver o que ele faz e pensar “Também vou experimentar aquilo, pode ser que resulte comigo!”.

DR: Exato! Refletir sobre “Como é que ele faz?” sem ter problema em perguntar diretamente aos colegas. Eu lembro-me perfeitamente de fazer isso de ir perguntar a alguém e, mais tarde, ao contrário. A primeira vez que aconteceu de me virem perguntar como é que eu fazia (lembro-me perfeitamente) fiquei surpreendida. Até era alguém que tinha ganho um concurso recentemente, e eu fiquei “Hum, há algo aqui que...”.

AM: Lembraste quando fomos a Estremoz, ao concurso? Essa também foi uma das nossas primeiras experiências “externas”. Então nós tínhamos pessoal de todo o lado e encaramos com o espírito de “Vamos lá experimentar isto!”. Lembro-me que para mim foi um choque, porque estão a ver a minha figurinha “pequenina” deparei-me com uma russa que ia cantar antes de mim. Ao contrário de mim ela era enorme e tinha um “vozeirão”, mas a verdade é que a miúda acabou por até nem passar logo na primeira fase.

DR: É engraçado, eu acho que acaba por ser uma aprendizagem muito grande. Principalmente quando nós começamos a perceber o mundo, ouvir muita gente. Aliás, vamo-nos percebendo ao longo da nossa carreira que de repente as pessoas que estão no topo, já com CDs gravados, logo a seguir estarão numa audição connosco. A concorrer para o mesmo papel, mesmo ao teu lado. Nestes momentos acaba por nos “pôr no sítio”, eu tive esta experiência muitas vezes. E atenção, é possível passar de “Bestial a Besta” num ápice. Portanto, é preciso a cada dia provar e nós na área artística mais do que ninguém vivenciamos isto. Não interessa se tu fizeste um papel espetacular ou o que fizeste para lá chegar. Depois recibes esta ou aquela crítica. Aparece outro e já se esqueceram de ti! Por isso, toca a fazer outra vez.

AM: Isso ou se uma nota corre mal.

DR: Ui, exatamente! Então aí é que é. Fizeste uma ópera inteira tudo muito bem, há um momento que ficou “não sei quê”. Chovem comentários “A Dora fez isto x, deveria ter aquilo y”. Por isso, tu tens de aprender a viver com isto e mais, as pessoas hoje em dia estão muito habituadas às gravações. As gravações não são nada fidedignas. Primeiro repete-se imensas vezes e depois, meus caros digo-vos eu que sei bem, por exemplo, os últimos anos do Plácido Domingos todos os Dós e Lás que ele fazia como tenor eram os gravados há 10 anos atrás, ok? Ao vivo já eram “outros quinhentos”, por isso nós não devemos por aquela bitola de “Aquele é que é!” pelo contrário, devemos pensar “Vamos crescer nós!”. Tudo bem, claro, que há pessoas absolutamente incríveis e nós temos de aprender com elas. Mas acima de tudo é necessário ter a consciência de que “Nem tudo o que reluz é ouro!”.

3. Na vossa perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu Cantor”? Quando é que acham que se cria esta simbiose?

AM: Eu acho que essa simbiose existe sempre! Nós não podemos ser simplesmente “Nós” nem nunca podemos ser apenas a personagem. Portanto, nós emprestamos a nossa voz à personagem, nunca deixando de ser efetivamente “Nós”. Contudo, vamos trabalhar a parte da personagem em si, das características partindo do paradigma “Como é que eu vou fazer isto?”. Por exemplo, “Como é que eu agora vou interpretar uma velhota? Ou então uma criança?”. Em momento algum deixamos de ser nós, a nossa identidade, a nossa voz e a nossa pessoa. Vamos é

tentar encontrar algumas características que se adaptem a nós para sermos capazes de equilibrar.

DR: Sim, eu acho que acima de tudo nós temos de ter uma consciência daquilo que somos enquanto cantor. O que é que a nossa voz está a necessitar no momento e que ela é constantemente mutável. E por isso mesmo, estando nós sempre a mudar ora engorda ora emagrece, ou estou triste ou estou contente, tudo isso afeta a voz. Não é como os outros instrumentistas que guardam o instrumento e está tudo bem, limpa. Eu também queria limpar e, sei lá, por de molho, usar cordas diferentes. Hoje quero as “cordas calmas”, amanhã quero não sei quê. Nós não infelizmente há dias que acordamos “canas rachadas” e há outro que pensamos hoje até a coisa está bem. Portanto, temos de saber lidar com isso, com essa vulnerabilidade. E saber dar a volta a essa fragilidade que nós temos, saber que ela é uma realidade. Nesse sentido, eu acho que estamos muito próximos do aluno, por exemplo, como professor. Isto é, principalmente quem “sabe o que é que custa” estar no palco e trabalhar para manter um determinado patamar por tantos anos, acaba por ter o respeito por quem começa. Por isso, é exatamente uma “simbiose” que se verifica de uma forma circular. Eu acho que é uma energia que se cria, circulando entre os alunos e dos alunos para mim, porquê? Porque a mim ajudam-me a estar a adaptar-me constantemente e mais, a ser consciente das diferenças, a cantar com eles, a habituar-me “a vir cá baixo” ao início do percurso. Por todas estas razões, faz-me criar um “refrescar” para mim, ou seja, de uma forma muito pessoal eles ajudam a que eu própria sofra uma renovação durante as aulas.

BLOCO 2 - Categorização da Vocalidade

1. Acreditam que as classificações vocais contribuem significativamente para a criação da “identidade vocal”? Qual será a sua verdadeira utilidade?

DR: As denominações vieram muito mais tarde, era muito mais colado ao personagem do que propriamente com a voz. Ainda há bocadinho estávamos a brincar com o Mozart, quer dizer conta-se que ele escreveu a “Fiordiligi” para uma cantora, que pelos vistos, quando ia para os agudos levantava a cabeça e quando ia para os graves punha para baixo. Ele achava graça àquilo que criou uma ironia em torno da própria personagem. Isto é, ele estava a dirigir e a rir-se só porque a senhora estava todo o tempo a dançar com a cabeça. E nós a pensarmos «Não, isto foi tudo pensado!». Eu acho que com o tempo e o Romantismo, acentuou-se cada vez mais a necessidade de classificar. Porquê? Porque se nós virmos, as orquestras foram crescendo, a entrada dos sopros foi cada vez maior. A partir daí era preciso vozes que se conseguissem sobrepor a, por isso começaram a aparecer o Soprano Dramático, Soprano Lírico, Soprano Ligeiro, Soprano Lírico-Spinto, de coloratura, “blá, blá”, eu já me perco com tanta denominação. Eu acho que isto veio muito do Romantismo e a partir daí instalou-se e ficou! Claro que havia algumas que eram mais claras do que outras, mas é a tal questão se nós olharmos para Mozart, tirando

os tenores porque os homens já é um bocado diferente, o que é que uma “Dorabella”? O que é que é uma “Despina”?

AM: Depende do *cast*, da orquestra!

DR: Exatamente! Agora, se me disserem assim «O que é que é uma “Elisabetta” do *Don Carlo* [de Giuseppe Verdi]?”, já é absolutamente definido.

AM: Já temos uma orquestra muito maior.

DR: É preciso vir cá baixo aos graves, não é só ter os agudos. É depois a orquestra de repente desaparecer e nós temos de saber “apianar” para ir lá em cima, de seguida desce-se e necessitamos de cor. Nós temos uma data de exemplos relativamente a isso. Se nós pensarmos, por exemplo no *Tu che lè vanità* [da ópera *Don Carlo*](canta secções contrastantes do excerto) e de repente é “preciso pôr a viola no saco” e ir buscar os “redondo da voz”. É muito mais definido. Porque é que se chama o Verismo, é sempre muito colado ao personagem, à intenção, à mensagem, à figura. Porque é que há tantas heroínas? Porque é que há tanta mulher? A certa altura as chamadas “Mulheres Puccinianas”. Isso faz com que venha um bocadinho a cor, vem muito o *parlato*, por exemplo, uma “Musetta” que diz “Rospo” lá no meio. Quer dizer, está muito colado ao que era o dia-a-dia das pessoas. O que fez com que, com as orquestras a ficarem maiores e mais brilhantes com uma afinação cada vez mais alta que é uma questão com que também já não se pode. Há que parar com isso!

AM: Sim, porque desde a altura do Barroco já subiu imenso, 32 até 40 Hz.

DR: Que 42? Muitas vezes, 48. Como é que depois cantamos uma “Brünnhilde” (canta excertos distintos), não sei. Daqui a pouco já estamos num Ré.

AM: E é preciso um grande volume de voz, com orquestras de quase 100 elementos.

DR: Exatamente, sempre ali a “bofar”! Muitas vezes temos fossos que não conseguem juntar toda a orquestra. Se fosse como é realmente eles estariam lá no fundo do fosso, mas eles cada vez estão mais presentes logo é preciso esta categoria vocal. Mas é se pensarmos a partir de uma certa altura. O que eu acho é, no início quando começam a trabalhar a vocalidade acima de tudo nós estamos primeiro a descobrir a voz, a identidade, o nosso corpo e o nosso “Eu”. A deixarmo-nos “desabrochar” com o corpo, não querendo ir atrás dos efeitos (aponta para uma das alunas na plateia). Um bocadinho como falávamos hoje, não era Marta? E tu vez que depois sai, é uma paz e satisfação muito grande. A partir daí é disciplinar, tal como um bailarino que não consegue logo fazer uma data de piruetas. Primeiro, é preciso fazer a preparação e após muito trabalho começa realmente a aparecer. Portanto, não começar pelo telhado, mas sim por baixo e cimentar.

AM: No teu caso, Marta como tu és novinha e estás a crescer sem ainda ter estabilizado hormonalmente, tudo isso também está ainda um bocado confuso. Portanto, só daqui a uns tempos é que tu vais começar a sentir mais a voz conectada

ao teu corpo. Mais o teu eu, mais a tua pessoa, para um dia sentires «Ah, agora sou eu, a Marta!». Então aí sim, vais poder “apianar” e fazeres o que tu quiseres, porque já tens domínio sobre o teu corpo, já tens a técnica. Por isso é que eu acho que é bom começar até de muito cedo, mesmo que vocês não tenham a consciência do que estão a fazer, aquilo vai ficando.

DR: Claro! Tem é que se ter cuidado com o repertório!

2. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspetiva artística de um cantor ou condicionar o modo de se relacionar com o repertório?

DR: Nestas idades é redutor!

AM: E mesmo mais tarde! Quando nós somos já cantores e nos dizem «Tu és uma Soprano lírico e só podes fazer determinado repertório!», não! Há um certo tipo de repertório que é misto, tu podes “pôr uma perninha no outro”, ou porque a tua voz é um bocadinho mais ligeira e então vais ali buscar uma ária “daquele ou daqueloutro”. Isto, desde que não seja pesado, se for muito pesado claro que tem que ver com a tua voz.

DR: Por isso, é importante nós termos noção de quais são os limites! Tendo noção dos limites, haver a consciência que podemos tocar dali até ali. Agora claro, se tu pensares entre em comparações, haverá sempre uma grande diferença. Não, é o limite do grave e o limite do agudo.

AM: Por exemplo, quando hoje falávamos que eu fiz a “Dorabella”. A “Dorabella” é feita por uma *mezzo-soprano* na maior parte das produções.

DR: Não todas!

AM: Sim, mas a maior parte! Neste caso eu aceitei, primeiro porque a nível de vocalidade para mim está perfeito! Estou confortável, não me esforço nada. Depois depende do *cast*, não é? Quem é que vai cantar comigo? Também depende da orquestra, naquele caso a orquestra era uma orquestra pequena. Portanto, dava perfeitamente para eu estar à vontade e por isso aceitei o papel. Há sempre estes papéis em que uma pessoa pode adotar uma postura flexível.

MC: Camaleónica!

DR: Pois, é a tal questão de que falávamos. Enquadra-se numa altura em que não há tanta presença de sopros, percussão e não sei quê. Logo, ajuda por aí!

BLOCO 3 - Repertório

1. Durante o vosso percurso foi sempre claro o espectro de repertório sobre o qual se deveriam ou poderiam movimentar?

AM: No meu caso, eu sempre fui uma voz mais aguda, portanto sempre tive um repertório estável. Não vou dizer que sempre me deram muito agudo, porque achei que foi atribuído de forma saudável em que tanto ia aos agudos como aos graves. Quando cheguei à Escola Superior já fiz um tipo trabalho que, isso depende de professor para professor, eu acho que se calhar na altura não devia ter sido esse. Embora eu gostasse muito do professor com que estava, mas eu estava a fazer repertório para soprano lírico. E eu não sou soprano lírico! Portanto, comecei a ficar com uma voz um bocadinho mais escura e isso fazia com que eu tivesse menos flexibilidade. Na altura eu não me apercebia disso, porque eu estudava imenso, sempre assim foi, sempre gostei muito de cantar. Eu seguia todas as indicações do meu professor. Portanto, eu esforçava-me para que isso resultasse, mas nessa altura eu sentia um certo desconforto. Digamos, eu fazia as coisas e aquilo saía no sentido de o soprano lírico eu ter de dar ali nos graves. Por isso é que depois fiz também o “Hansel”, que tinha que ir aos Lá’s e não sei que mais e, vou ser sincera, eu adorei fazer aquilo. Claro que depois com tanto movimento aquilo ia ficando cada vez mais ligeiro. Ah, mas sentia esse peso! Só mais tarde quando fui para o estúdio de ópera é que comecei a fazer um trabalho com o Peter Harisson, que muita gente criticou, porque o nosso trabalho foi no sentido de “puxar a voz” toda para a frente. Por isso, fizemos um trabalho focado na máscara, muito desta parte dos “dentes”, das ressonâncias faciais. E então levou um certo tempo até eu conseguir que a voz ficasse na frente e só a partir daí é que depois pude ganhar outra vez o espaço e equilibrar a minha voz. Nessa altura fui muito criticada, no sentido que “Ai, a tua voz é muito estridente, não tem corpo!”, então eu tive que dizer “Eu confio, eu sei que vou chegar ao caminho certo!” e sentia a minha voz a correr. Finalmente, senti que a minha voz começava a fluir nos agudos e a subir de uma maneira que eu não sentia antes. Eu sentia-me pesada, não é? E então, só mais tarde com os concertos todas as semanas, todos os meses e a fazer as óperas é que começava a exigir um caminho mais agudo do que aquele que eu estava a fazer. Por isso, o meu caminho era muito mais ligeiro!

DR: Para mim foi um bocadinho diferente, porque eu tive de fazer a grande mudança. Lembro-me que passei de cantar *Ombra mais fu* [de George Frideric Handel], de repente estava num masterclass e descobrir que também tinha os sobreagudos e fiz a “Boneca”. Isto foi o extremo, completamente! Mas a tal coisa, sem consciência, era um bocadinho a natureza. À medida que o tempo ia passando, notava-se sempre que a voz tinha um certo peso que fazia com que estivesse sempre com um repertório mais agudo. Isto porque, eu deveria esperar para chegar ao repertório dito “grande” e essa foi a fase que me custou. Porquê? Porque é óbvio que se eu fosse rapidamente para o lírico, como já tinha a tendência de “ser grande”, uma voz que suave, mesmo a falar nota-se que tenho muito o “nhé, né, né” a falar. O que a cantar também cá para fora, mas com corpo.

AM: Desculpa interromper, mas a tua voz sempre foi grande! Enquanto há vozes que uma pessoa canta e a voz soa com uma cor mais leve, não sei quê. Agora, a Dora sempre teve várias cores, então sempre que havia um forte era “Wha!” saia assim um “sonzasso”. Era preciso depois direcionar e controlar tudo isso para um caminho, e é claro que depois as pessoas ficavam confusas. Cá está, então uma voz tão grande vai estar a fazer o que, “o que é que nós vamos fazer?”. Experimentar aqui, experimentar ali e era chato tu teres de passar por essas fases todas do experimentar.

DR: Eu lembro-me desse experimenta aqui, ali e acolá, porque obviamente com a idade que eu tinha não podia cantar os Verdi’s, os Puccini’s, fui fazendo um ou outro jovem Wagner. Os menos pesados, como os *Blumen*, as *Valquírias*, em que a voz já soava.

AM: Mesmo assim, as *Valquírias* já era ah...

DR: Sim, mas aí eu já era mais velha. A verdade é que a voz soava muito. Agora, fez com que eu tivesse de encontrar uma estratégia de ter paciência até chegar à altura de eu realmente pegar no meu repertório. Isso, que inicialmente me parecia algo negativo, tornou-se uma das melhores coisas que me poderia ter acontecido. Porquê? Porque me obrigou a ter sempre uma frescura na voz, se eu tivesse tido o azar de ter tido alguém que me levasse logo para esse repertório que iria ser um repertório que depois iria fazer. Se calhar hoje eu já estaria acabada, já não cantava.

MC: Comodismo vocal!

DR: Porque eu largava e a voz começava não sei quê. Claro que eu, quando vou fazer o meu repertório, tenho o Dó, Dó# se quiser fazer um bocadinho brincadeira, mas eu consigo na mesma tocar o Ré ou o Mi $\flat$. Isto é frescura! Não só tem a ver com o facto de não me terem abusado, como o facto de dar as aulas e estar com os alunos também me mantém fresca são as duas coisas. Eu acho que isso é muito importante, por isso eu só agora é que estou a chegar à idade em que finalmente posso chegar e dizer «Ah, posso fazer o meu Puccini! Eu posso começar a fazer uma “Micaela” de Bizet, começar a ver alguns Verdi’s que eu esperei não sei quantos anos para fazer. E agora eu faço e percebo, porque é que eu tive de esperar. Porquê? Porque a voz encontrou uma forma de ir ao grave sem pesar, mas ao mesmo tempo quando vai ao agudo. E porque pede imenso se nó pensarmos, por exemplo, numa “Aida” que tem o *Ritorna dolce* (canta excerto da ópera que exemplifica a subida ao agudo com intensidade dinâmica), mas depois tem como é *Lumi, pietà* (por posição, canta um excerto que exemplifica uma passagem no agudo numa dinâmica leve). Por isso, este redondo da voz que é preciso realmente *a dolcire* e ter uma flexibilidade na voz que se eu tivesse puxado, ou se me tivessem levado a puxar logo desde início àquilo que se sabia que a voz ia ter de abordar não teria sido o mesmo.

MC: Portanto, dentro da mesma cor conseguir todas essas nuances deve ser um indicativo de saúde vocal?

DR: É isso!

2. Qual é a vossa visão relativamente à postura camaleónica adotada por grandes personalidades do canto erudito, como é o caso de Maria Callas que com bastante naturalidade interpretava num curto espaço de tempo a *Carmen* [de Georges Bizet] e logo de seguida a *La Sonnambula* [de Vincenzo Bellini]. Ou então, o caso de Cecilia Bartoli que já interpretou praticamente todas as personagens femininas do *Così fan tutte* [de Wolfgang Amadeus Mozart].

AM: São duas cantoras que é assim, há casos e casos.

DR: Chama-se força da natureza!

AM: É daquelas coisas que não há explicação. Uma pessoa também olha para a Cecilia Bartoli e ela parece (imita contorcionismos com a cara), quer dizer eu não consigo olhar para ela. Mas ela canta tudo! Quer dizer tem uma voz pequenina, tem a voz que tem, mas aquela coloratura é impressionante. Já a Maria Callas, pronto todas nós somos fãs da Maria Callas! Não é?

DR: A Maria Callas é uma daquelas pessoas que tinha o instrumento que era uma joia, mas ela, eu isso posso falar porque pelo menos dos últimos anos da Maria Callas porque a Enza Ferrari com quem eu trabalhei. Eu acho que tu chegaste a trabalhar também, não foi?

AM: Sim!

DR: Que era uma pianista do alla Scala [Milão] e não só. Ela foi a...

AM: Muito exigente! (riem) E tinha que ser tudo à tradição, “aquele Dó, pianíssimo!”.

DR: Não dá para ser diferente. Era a escola antiga italiana, não há nada a fazer! E mais, o assumir que toda a gente pensa “O italiano é a língua *mater*!”. Toda a gente tem que saber falar, ok? Por isso, com a ópera era a mesma coisa não havia cá benesses. De onde é que tu vinhas ou deixavas de vir. E tudo um bocadinho a “velha”, a boa tradição. Velha no sentido de antiga, não pejorativo. Mas a Callas, por aquilo que contava a Enza, era uma pessoa extremamente metódica.

MC: Dizem que ela ia assistir a todas as aulas dos colegas, passava o dia todo a ouvir!

DR: Exatamente, era ao ponto de ter os ensaios, toda a gente se ia embora e ela ficava lá. Muitas vezes, a Enza voltava e estava lá ela, se não fosse por mais nada dizia à Enza porque ela não via e queria, porque ela não via de um olho. Então tinha que fazer de conta que olhava para o maestro, por isso ela tinha de ter as coisas absolutamente assumidas. Mas dentro de uma facilidade.

AM: Aliás, quando vemos os vídeos dela quer dizer aquilo é lindo. A maneira como tudo acontece, é mesmo intrínseco.

DR: E tudo pensado ao pormenor, mas muito filtrado no coração, absolutamente! Não há nenhuma nota que saia sem ser pensada, alias se ouvirem as entrevistas dela ela explica isso de uma forma assim.

AM: Aliás, se uma pessoa pensar na pessoa que ela era assim gordinha e que emagreceu de repente, o que ela não deve ter trabalhado tecnicamente para conseguir ajustar o instrumento.

DR: Há quem diga...

AM: Que foi por desgosto de amor.

DR: E não só! Está num livro, só digo o que está nos livros, aí a Enza não me disse nada. Mas há quem diga que ela, como é que era, que engoliu qualquer coisa medicação e depois de “tac, tac”. Não sei, está escrito num livro essas coisas depois é, não é, não sei! Sei que realmente foi abrupto.

AM: Sim, e adaptar a voz a isso também não é fácil!

3. Partindo destes pressupostos será assim tão taxativo estabelecer um espectro vocal específico ou seremos nós capazes de nos moldarmos?

DR: Eu acho que se nós, mais do que pensar no repertório tradicional, temos de saber que já não estamos no contemporâneo ou moderno, não sei como lhe querem chamar. A verdade é que estamos aqui numa transição, em que o espectro vocal começou a ser bastante díspar. Eu não sei o que chamar, por exemplo agora com esta “Blimunda” que eu fiz, feita por [Azio?] Corgi nos anos 90 já não é de agora.

AM: É como Ligeti.

DR: Exato, têm de ser vozes que conseguem, por exemplo Paixão (dirige-se a aluna que assiste) estávamos a falar, um âmbito grande.

AM: E rapidamente! Por exemplo, não me lembro do nome da peça de Ligeti, mas também era muito rápido e eu tinha de fazer saltos de duas oitavas, portanto do Mi³ até ao Mi sobreagudo. E eu já nem sabia se acertava na de cima ou se acertava na de baixo. Qual é que se ouvia mais? Era a de cima, “pah, pah, pah” (emita os ataques das notas agudas)!

DR: Não, e há pessoas que hoje em dia nós temos como referência, por exemplo a Barbara Hannigan.

AM: Sim, também é maetrina!

DR: Aliás, depois uma produção engraçadíssima que era...

AM: Faz coisas geniais!

DR: Geniais, não é? Em que fizeram a *La voix humaine* [de Francis Poulenc] em que ela dirigia de costas para o público e tinha uma câmara virada para ela, que projetava numa tela. Então o que é que ela fazia? A câmara estava mais ou menos

aqui, quando estava a dirigir e não havia parte vocal ela baixava-se para não aparecer. E de repente aparecia na câmara da tela e virava personagem, o que é uma coisa absolutamente inovadora.

AM: Ela faz outras coisas também a dirigir e a representar!

DR: E ela é muito um modelo de hoje do que é uma cantora contemporânea/moderna, o que lhe quiserem chamar, de âmbito grande. Por isso, nós ainda temos hoje em dia de desmistificar mais o que é que é esta classificação vocal.

AM: Mas, por exemplo, eu acho que em termos de volume vocal para ter essa agilidade já não é necessário tanto!

DR: Tirando se viermos para, em demasia, a zona grave. Aí sim! Depois tem a ver com o tipo de orquestra que acompanha, e aí é preciso que seja um bom compositor. Aí é que se vê quem é que são os bons compositores.

BLOCO 4 - Meio Profissional

1. Ao longo do vosso percurso, quais foram os papéis que sentiram estar mais fora daquilo que era, ou pensavam ser, o vosso espetro vocal?

DR: Eu já disse, “Blimunda”! A mim a “Blimunda”, foi o que eu fiz agora. Se calhar foi um dos papéis onde choveram mais críticas internacionais boas.

AM: Boas, boas sim!

DR: E eu tive vontade de sair porta fora, isto dito assim direto! Absolutamente intragável, quer dizer (está a gravar).

AM: Era muito bonito!

DR: Não era intragável nesse sentido.

AM: Era no sentido de trabalho e esforço!

DR: Era do Mi² ao Dó#⁵, é um espetro muito grande. E sempre com uma vocalidade e escrita muito difícil, muito presente nunca parava, principalmente após o segundo ato. Sempre a combater com um grande coro, de repente vinha orquestra em cima quando não devia vir. Por isso, é a tal coisa é preciso saber escrever. Eu tive de aprender a lidar com a minha voz grave, de conseguir que ela passasse de uma maneira muito mais o *Sprechgesang*, ok? Com graves, mas bem mordido que pudesse soar dentro da nota, mas que não me impedisse de puder de repente subir e fazer grande lirismo. Depois até tinha momento lindíssimos, líricos também! Por isso, tínhamos de jogar com isso, foi um dos meus maiores desafios.

MC: Mas não se arrependeu de aceitar?

DR: Não, vou-te dizer que não!

AM: Eu acho que dá prazer, afinal de contas conseguiste fazer uma coisa difícil.

DR: Dá, mas assumo que estive assim para não aceitar. Ou seja, convenceram-me a fazer, esta é a verdade! Eu fui convencida, por mim.

AM: Na ópera tradicional não tenho assim nenhuma, mas com Ligeti tenho, por exemplo. Algumas óperas contemporâneas que fiz com o Remix [Ensemble] e acho que a mais difícil foi o Ligeti, é como estava a dizer há bocado. Eu já não sabia se acertava na de cima ou se acertava na de baixo, porque não em termos de notas. Até porque uma pessoa varia, mas a velocidade com que aquilo era, também depois depende do maestro, mais impraticável ter tempo para conseguir descer.

DR: Antecipar.

AM: Exato, depois uma pessoa precisa de, por mais que esteja em voz, há um certo tempo de chegar e aquilo parecia-me que estava não sei aonde. Não estava aqui, estava noutro sítio!

2. Nesses momentos quais são os fatores sobre os quais refletem no sentido de saber se devem ou não aceitar a proposta de um determinado papel? Será o próprio projeto e o desafio que envolve? O contexto profissional? Questões financeiras?

DR: Olha, a mim custou-me muito dizer o primeiro não. Dizer o primeiro não na carreira é muito difícil.

AM: Eu acho que qualquer um!

DR: É, não é? Porque nós temos de ter a ideia de que somos facilmente substituíveis, principalmente hoje em dia. E com essa noção há uma certa, como é que eu posso chamar, humidade que tem que existir, humildade! Mas exatamente por causa disso, eu acho que nós deveremos ter a noção de que a primeira coisa, o essencial, a fazer jus à nossa voz e respeitar a nossa voz. Por outro, lado saber em quem confiar, eu bato nesta tecla. Porque, eu acho que...

AM: Nós também temos inseguranças!

DR: Exatamente! E há uma percentagem daquilo que são as nossas capacidades que nós no fundo não temos bem, bem consciência, porque aquilo que ouvimos internamente da nossa voz não é propriamente a totalidade daquilo que sai. Por isso, há ali uma percentagem que nós não controlamos. Porquê? Porque nós ouvimos sempre internamente, nunca propriamente aquilo que está lá fora, como podemos ouvir o outro. Por isso é que dizemos ao outro, «Ah, isso é tão fácil! É assim», não é? Quando nós vemos «Então abre!». Por isso, tem de haver o respeito pela vocalidade, a confiança em quem te dá a indicação, a ajuda, o apoio. Por isso, antes de dizer um sim, nós temos de ter passado um bom tempo com a partitura e com a vocalidade, principalmente quando é algo fora do nosso âmbito de conhecimento de repertório. É isso que eu acho!

AM: Concordo plenamente!

DR: Eu acho que é isto, acima de tudo.

3. Para terminar, que conselho dão à nova geração de cantores e professores que se vão deparar com todas estas problemáticas relativas à identidade vocal.

DR: Eu acho que há duas coisas, a primeira é um investimento muito grande na educação musical, solfejo. Acho que muitas vezes queremos logo começar a cantar e vai-se ouvir gravações antes de ler o “B, A, Ba”, isso traz-nos alguma carga daquilo que temos de fazer, que tipo de efeitos queremos. Por outro lado, é investimento em línguas, muito grande! E isto é algo que na nossa geração, por acaso, nós tivemos um professor que nos deu cabo da cabeça e eu hoje agradeço. Quer dizer, ele sabe onde está e agradeço-lhe!

AM: Ele tinha conhecimento de várias línguas!

DR: Várias línguas! Era uma pessoa absolutamente bem preparada, aliás tinha até um outro curso e tudo.

AM: Aliás, o conselho dele era que nós arranjássemos um namorado estrangeiro (risos na plateia). Realmente, eu casei com um inglês!

DR: Pronto, tu fizeste isso! Não, mas era ele dizia isso, claro sempre com o seu lado mordaz que ele tinha. Mas eu acho que ele punha em prática! (risos na plateia) O que é facto é que a aprendizagem das línguas é muito mais rápida se estivermos conativos. Ele fazia disto uma piada, porque sabíamos que ele estava a ser irónico. Mas tinha a sua razão! Era muito mais rápido, eu tive a noção quando estive fora, as línguas que eu falo melhor são exatamente aquelas do sítio onde eu estive, onde estudei. Eu acho que nesse sentido os músicos têm uma facilidade muito grande em interiorizar as línguas, os sons, não é? Basta percebermos faz parte, é musical, é musical! Por isso, eu acho que os cantores têm que ter essa vontade e ver, por exemplo, não ser só ligado ao canto. Mas ver séries, ver filmes antigos em francês, por exemplo, hoje em dia o francês é uma coisa à qual não se dá muita importância. Nós temos a internet e se é para o inglês...

AM: E o francês é bastante difícil comparado com as outras línguas, vogais diferentes, ditongos diferentes. São parecidos, mas ao mesmo tempo são todos diferentes!

DR: Eu acho que deve de haver essas duas preocupações! Por último, relativamente às classificações eu acho que se deve dar um tempo para o crescimento e a paciência. É a paciência do aluno e a paciência do professor, porque querer rapidamente catalogar pode levar sem querer a um caminho que está errado e que depois nos obriga a fazer algo que nos leva muito tempo. Isso é desfazer para voltar a fazer! Ok? Por isso, para mim estas são as três importantíssimas.

AM: Concordo! Aliás, os meus alunos sabem bem que eu digo sempre «Nós temos que esperar e dar tempo à nossa voz!», nós temos esta ginástica entre os graves e os agudos e à medida que o tempo vai passando, tudo isto vai-se começando a regular. Portanto, catalogar para mim eu acho completamente errado fazer enquanto jovens é deixar o tempo passar. À medida que a voz vai desenvolvendo uma pessoa vai-se adaptando ao estado e grau em que está. E para os professores é igual, perceber que a voz está a crescer passado de uma voz branca que depois começa numa dualidade. Ali o Rui (aluno que está a assistir) está na mudança de voz, portanto aquilo anda sempre a saltar. Confia naquilo que já fizeste, vai em frente porque ela vai estabilizar mais tarde ou mais cedo. E é isso que nós levamos. Agora é como tu dizes, «Ah, agora tu és um barítono» e logo noutro dia era tenor.

DR: Quer dizer, logo a seguir podia ser contratenor!

AM: Não, portanto é deixar fazer as coisas consoante o dia. Hoje é um dia bom, vamos lá vamos trabalhar! Hoje é um dia mau, vamos trabalhar um bocadinho mais. E os professores adaptem-se também a isso. Paciência!

DR: Eu o que sinto é que, só mais uma dica e calo-me, eu noto que por exemplo os alunos que chegam à universidade, eu falo porque é onde tenho mais feedback, vêm todos já com tudo muito definido. E muitas vezes errado! Exatamente, porque há muita gente que sente esta necessidade de catalogar, são muito jovens para isso! Então, depois está ali o professor de canto que de repente... E depois muito mal preparados a nível da Formação Musical, eu acho que ainda há muitas lacunas, ainda há o estigma, que nós próprios devemos ajudar a tirar, que é o cantor começa “mais tarde”. Logo, não sabe muito bem, até vem de outra área, aparece assim umas “aves raras” que depois a coisa não está muito bem preparada em termos de Formação Musical. O que é que acontece? Vêm todos cheios de vontade, chegam à universidade e de repente têm de voltar para trás porque precisam de mudar tudo! E isso pode ser problemático, porquê? Vamos àquela tal questão psicológica, que é a nossa mente que começa a ficar alterada e a não acreditar. No entanto, não é isso! Pelo contrário, estão a fazer bem aquilo que estão a fazer, simplesmente nós temos agora de adaptar e redirecionar. Agora é preciso a tal paciência!

MC: E encontrar essa ligação e acreditar, no fundo foi isso que eu senti! Porque a primeira coisa que me disseram foi «Vamos encontrar a tua cor!», foi uma expressão bonita que me marcou e que guardo sempre comigo. Isto partiu de ambas as professoras, tanto a professora Dora como a professora Elisabete, que se juntaram a mim em busca da minha identidade vocal, da minha verdadeira cor. O resto não importava, até porque não interessava só cantar bem, mas também que eu me sentisse bem comigo própria. Não sei se os ouvintes querem dizer mais alguma coisa.

DR: Vamos lá!

A: Eu queria! Até é mais uma curiosidade, se alguma vez algum professor, músico, maestro ou o quer que seja vos fez duvidar da vossa voz, da vossa capacidade e vos fez questionar se valia realmente a pena. Ou mais vale “dedicarem-se à pesca”.

AM: Se calhar por aí podem não entrar, mas são capazes de pôr o pezinho e dizer «Ah, podias ver este papel, ou aquele papel» e tu ficas confusa. Tens que ter muita certeza daquilo que és e de tudo aquilo que define a tua identidade, de modo a que te consigas distanciar um bocado desses conselhos.

MC: É exatamente aquela questão que a professora estava a dizer, é sentires-te mesmo encontrada contigo própria. Até porque, quantas vezes eu não ouço que eu não sou *mezzo-soprano*, porque sou isto ou sou aquilo. Ou então, porque tenho agudos ou porque não os tenho, porque tenho grave ou não tenho. Lá está isso não importa, importa realmente que tu te sintas encontrada contigo e depois sintas que consegues realizar o teu trabalho com qualidade. A meu ver, é isso que vai sempre fazer-te brilhar!

AM: Ou seja, filtrar sempre e distanciarmo-nos um pouco daquilo que nos dizem. Nós recebemos a informação e depois vamos pensar «Bora lá, isto serve para mim?», não é?

DR: Eu não vou adicionar mais nada, ficou claríssimo a sério! Porque se não o que acontece, para mim, é uma destruição pessoal, em termos de formação de personalidade. Uma coisa é dizerem-te “Tu não estás no caminho correto, ou tens paciência voltamos para trás e refazemos.” Ou então, “aí não vamos a lado nenhum”. O resto eu acho que cabe a cada um de nós tomar a decisão se quer ou não lutar, no fundo é isto!

MC: Mais questões? Elas vão surgindo naturalmente com o passar do tempo.

DR: Eu acho que devem sempre questionar-se e por todas as questões a quem confiam, porque é elícito e é verdadeiro.

AM: Crescimento! Nós fazemos isso desde pequeninos, “o que é isto? Porque é que fizemos isto?”, não é? Mais tarde, fazemos as perguntas noutros contextos. Faz parte do crescimento, sempre!

DR: Olhem, estamos na idade dos porque’s do canto (riem-se)! Percebem? Acima de tudo é não nos levarmos muito a sério, estudarmos a sério, mas não nos levarmos a sério. Depois quando chega a altura é que vão sentir o palco como uma casa.

AM: Algo divertido, trabalhamos para isto agora vamos aproveitar!

DR: Eu devo dizer que quando se sai de cada produção é um vazio muito grande, há um dia ou dois que nunca se sabe bem onde se anda.

AM: Eu acho que é para toda a gente, até para vocês (dirige-se aos alunos que assistem). Neste caso, nós fazemos uma produção de ópera todos os anos, graças a

deus! Não, graças a nós (riem-se)! Portanto, vocês sabem que trabalhamos imenso a fazer as óperas e quando chegamos ao fim sentimos ali um “E agora?”, acabou?

DR: É um vazio!

AM: Aquilo tudo, aquela sensação boa de estar em palco é tão rica que depois chego ao fim e pensamos sempre «Ah, não há mais! O que é que eu vou fazer agora?».

DR: «Qual é que é o objetivo?», há ali um momento em que uma pessoa não consegue pegar no ponteiro e mandar para trás.

AM: A sensação é sempre de «Ah, quero mais! Não quero que pare!».

DR: Ou mesmo quando corre mal, porque pode acontecer correr mal, nós não podemos deixar que algo que se calhar não foi bem conseguido. Na qual talvez tenhamos sido mal direcionados, nos faça pensar que não temos direito a.

AM: Temos de continuar!

DR: És tu, és tu e em quem confias para te guiar. Se não for isto, vira logo aí a direção! Depois és tu que decides se queres ou se não. Agora, o que é que o futuro nos vai trazer? Não sabemos. Se eu soubesse o que sei hoje tinha feito outras escolhas, de certeza. Somos todos diferentes, é a personalidade, é não sei quê.

AM: É a experiência nos faz refletir!

DR: “Ah, eu não mudava nada porque não seria o que sou hoje!”, sim é verdade! Mas temos a noção de que num ou outro momento, agora em retrospectiva, pensamos “Poderia ter ido para ali que chegaria lá mais rápido”. Mas isso é saudável, temos de ver isso do lado positivo.

AM: E temos de dar valor à nossa experiência e a nós próprios, porque muitas vezes podem não gostar de mim, mas eu sei que fiz um bom trabalho ainda assim.

MC: Muito obrigada a todos! Por terem ouvido, por terem ficado connosco, acho que foi uma boa experiência e espero que se repita!

DR: Parabéns!

Workshop “Sou Barítono, e então?” (Tiago Matos e José Corvelo)

Efetuada no dia 17 de maio de 2023, pelas 11h, no Auditório 3 da Academia de Música de Vilar do Paraíso.

BLOCO 1 - Construção da Identidade Vocal

1. A expressão “identidade vocal” para onde vos remete?

TM: Bem, temos de deixar falar primeiro as pessoas mais velhas!

JC: Há muitas questões que podemos relacionar com essa expressão “identidade vocal”. Aliás, há quem até associe a tipo de voz, se a voz é mais grave ou mais aguda. A questões de personalidade, não é? Há quem associe as vozes mais graves a pessoas mais autoritárias, mais confiantes e há quem associe as vozes mais agudas a pessoas mais frágeis, o que não quer dizer que isso aconteça. Ou que seja regra, não é? Mas se calhar às vezes, se associarmos realmente a isso, o barítono seria aquela pessoa que diria “sou barítono, e então?”.

TM: Qual é o teu problema com isso?

JC: Exatamente, exatamente (risos)! Portanto, se formos por aí. Evidentemente em questão de timbres, o timbre de voz reflete um bocadinho a personalidade da pessoa, o timbre, o volume. Tudo isso, não é? Aquelas pessoas que falam assim mais (sussurra), tem que ver com a personalidade. Tiago, tens algo a acrescentar?

TM: Sim, eu acho também que é algo que se vai criando e evoluindo com a idade. Acho que no início é um bocadinho difícil olhar para vocês que estão aí e dizer “Ah, tu és soprano!” ou “Tu és barítono!”. Nos homens então é muito difícil, acho eu! Por isso, é que se calhar pelo timbre “Tens um timbre falado muito clarinho, se calhar és tenor! Ou talvez barítono...”. Na verdade, eu acho que é algo que vamos contruindo e não um selo que nós temos de levar para o resto da vida e que nos foi dado por um professor. Mas sim, até mais um estado de espírito que nós, vocês, nós todos, porque somos todos cantores, uns mais pequenos e outros maiores. Acho que depois acaba por ser uma decisão também nossa de dizer assim “Não! Eu posso ter muita gente a dizer que eu se calhar vou mais para a esquerda, ou mais para a direita”, agora será que eu me sinto mais barítono ou mais tenor, ou mais baixo-barítono. Bem, quando entramos aqui nesta questão dos homens. Por exemplo, “José és barítono?” para ti és, não é? Eu também faço essa pergunta a mim, “Sou Barítono? Sou!”. Mas se calhar muita gente vai dizer: “Mas tu és mais grave, mas tu és mais agudo. Se calhar podias ser um baixo-barítono”, essas são perguntas que nos irão fazer. Mas nós temos de ser capazes de depois termos essas respostas para nós próprios. Até porque vai sempre haver pessoas que nos vão dizer essas coisas. Nós temos sempre que opinar, é o que é!

2. Quando é que sentiram que foram verdadeiramente capazes de estabelecer uma relação saudável com a vossa vocalidade/" identidade vocal"?

TM: Nunca, ainda não! (risos) Estou a brincar.

JC: Eu acho que é uma procura constante.

TM: Mas o verdadeiro término da pergunta seria?

MC: No fundo era perceber quando é que sentiram a verdadeira conexão com a vossa voz? Alma e voz, corpo e mente.

TM: Ui...

JC: Em certa medida sente-se, mas obviamente que vai acompanhando-nos no processo da vida. Em cada nova personagem encontramos-nos nessa procura.

TM: E se a personagem faz parte da nossa alma ou não. Eu acho que é para a vida toda, como aquela música da Carolina Deslandes. Acho que é de uma construção muito constante de perceber se aquilo que nos é pedido para cantar em determinado concerto se nos preenche ou não, isso é uma parte. Esta é a realidade, nós somos contratados para fazer uma determinada coisa em que muitas vezes aquela tal questão de que falas não resulta. Efetivamente, isto vai acontecer no vosso percursos que ainda agora estão a começar, pensarem "isto não me diz nada".

JC: Mesmo no início do estudo, não é?

TM: Muito bem, sobretudo no início do estudo. A mim acontece-me muito com a música contemporânea, dão-me as coisas e eu penso "para que é que eu aceitei isto?". Muitas vezes sabem porque é que vocês aceitam coisas? (faz um gesto que simboliza o dinheiro) Sabem o que é que isto significa, não sabem? (risos) Acho que todos já aceitaram coisas por esta razão. Depois há uma conexão que uma pessoa cria (risos) e há outra parte, claro. O que é que para mim faz sentido fazer nesta altura da minha vida? O que é que nós enquanto artistas queremos dizer? Bem, faz sentido dedicar-me a montar um recital de uma hora e meia sobre canções napolitanas? Será que isso me vai "preencher a alma"? Ou então gravar um CD só com compositores contemporâneos portugueses? Isso são as perguntas que vamos ter de fazer a nós próprios sempre! Talvez daqui a um mês a resposta seja diferente. Eu acho que é uma busca constante. Há dias em que tens "bué agudos" outros em que já tens "bué graves", então aí já consegues cantar outras coisas que não conseguias cantar antes.

JC: Tudo depende também da evolução técnica e da nossa própria transformação.

3. Neste sentido, na vossa perspetiva, de que forma se relaciona o "Eu-Sujeito" e o "Eu Cantor"? Em que momento é que eles se podem encontrar e conectar verdadeiramente.

TM: Eu acho que eles são um só!

JC: Há pouco referi isso, não deixam de ser um único. Essa conexão acho que está sempre presente, principalmente a cantar.

TM: E acho que influencia muito o “Eu-Sujeito”, porque o Tiago Matos com a minha idade e dois filhos, etc. Tudo isso vai influenciar o momento em que nós estamos a cantar.

JC: São as nossas experiências de vida!

TM: (fala com os alunos presentes na sala) Não sei se está aqui a “Bruxa”? Não. A “Mãe”, a “Mãe” ... A “Mãe” emocionou-se muito! Não... A “Mãe” de sexta. No fim ficou emocionada.

A: Ah, sim!

TM: Porquê? Para ti foi importante, o teu sujeito Madalena estava muito ligado ao sujeito “Mãe”. Se calhar tu cantaste de uma maneira diferente do que se tivesses recebido um presente do teu namorado/a, não interessa. Percebes? O que me marcou e lembro-me perfeitamente disso, foi estares nos agradecimentos e surgir uma grande emoção. Isso diz-me que a Madalena cantora que fez a “Mãe” é obviamente a mesma pessoa que a Madalena Mãe que cantou a ópera. Portanto, essas mesmas pessoas têm que ser uma só e andam a par.

JC: Todas as nossas emoções acabam por transparecer na voz, não é? Todas as nossas experiências de vida. Como nós nos sentimos na altura, quer fisicamente quer emocionalmente. Tudo isso vai transparecer para a voz.

TM: E estão aqui muitas meninas, a menina que estava a interpretar o João também se calhar teve dificuldade em se encontrar e se expressar. A verdade é que cantava na mesma!

JC: Muitas vezes, as pessoas que são mais tímidas mostram ter mais dificuldade em conseguir fazer com que a voz venha cá para fora.

TM: E às vezes mais vale trabalhar o lado sujeito do que o lado cantor. Não vale a pena estar ali uma hora a insistir “Não, mais, mais!”.

JC: Para isso mais vale perder uma aula a conversar do que fazer uma montanha de exercícios e não conseguires sair do sítio.

MC: O papel do professor de canto é, muitas vezes, de psicólogo. Curiosamente, nas últimas entrevistas que tenho feito alguns dos cantores confessam a necessidade de afastarem estas duas dimensões. Isto porque se entrarem muito dentro daquilo que estão a fazer, enquanto personagem, sofrem eles próprios.

TM: Aí é que está o busílis da questão! Sabem o que é o busílis? O cerne, o interior. Eu falo por mim, eu não sou uma pessoa diferente quando vou para palco, sou eu! Se eu estou a fazer, então os barítonos que só fazem papeis de violadores...

JC: Atenção!

TM: Eu juro que nunca violei ninguém! (risos) Nós temos que, de alguma forma, ser os maus da fita, interpretando pessoas que matam outras. Nós não somos isso, bem eu acho que não. Tu também não?

JC: Não!

TM: Ainda bem! (risos) Temos de arranjar alguma forma de nos conectarmos com coisas da nossa vida, coisas que vemos de fora. Depois pensarmos que forma podemos fazer isto o mais credível possível?”. No fundo aquilo que vemos nos filmes e séries e ficamos surpreendidos a sentir que aquilo é realmente verdade. Na ópera nós temos de conseguir o mesmo e, para além disso, temos de cantar sem que a voz nos falhe. Porque, lá está, se estivermos embrenhados naquela situação não seremos capazes de o fazer. Por isso, eu concordo com isso, tem que haver uma separação! Temos de ser capazes de respirar, apoiar a voz e que aquilo saia o mais bonito possível para que as pessoas fiquem “Uau, que bem que ele canta!”. Por outro lado, temos de tornar as personagens o mais credíveis possível. Portanto, eu acho que temos mesmo de entrar lá e ir ao fundo!

JC: É quase como se tivéssemos de entrar na personagem, só não podemos deixar que ela entre em nós! (risos)

TM: Fala a voz da experiência!

BLOCO 2 - Categorização da Vocalidade

1. Acreditam que as classificações vocais contribuem significativamente para a criação da “identidade vocal”? Qual será a sua verdadeira utilidade?

JC: Aqui há muita gente nova e eu com quem está a começar, longe de mim falar em classificação vocal. E mesmo às vezes um bocadinho mais crescidos, já tive experiências em que falaram da classificação vocal com esses alunos e isso criou-lhes imensos bloqueios. Isto porque, ainda por cima, lhe atribuíram uma classificação vocal que não era a correta e que criou ali uma barreira. Pensando eles que “Não, eu só chego aqui! Eu sou contralto!”, tive um caso desses. A última professora de canto que tinha tido dizia-lhe convictamente que ela era contralto e que “agudos não são para ti!”. Pronto, conto esta experiência específica para exemplificar. Entretanto, a aluna veio para mim à medida que fazíamos os primeiros vocalizos eu concluí e disse-lhe “Olha, lamento dizer-te, mas tu não és contralto!”. Pelo que ela não acreditava e continuava em negação, dizia-lhe “neste caso tu só tens o registo de peito trabalhado e acabou-se, temos que trabalhar mais do que isso. O teu timbre não é de contralto!”. Com isto o que eu queria dizer é que realmente classificarmos demasiado cedo, às vezes acaba por criar logo uma limitação nas pessoas a pensar “Não, eu sou *mezzo*! Eu sou soprano porque não tenho graves e não vale a pena! Não vou sequer tentar, porque isto está fora da minha zona.”. A mesma

coisa se passará com os homens, “Ah, és barítono. Não, sou baixo!”, se calhar não. São idades em que as vozes estão ainda em grande construção, portanto tem muito que se lhe diga em termo de classificação de vozes. Sobretudo no caso de se tentar classificar as vozes cedo demais. Isto tem muito que se lhe diga...

TM: Pego nessa parte do “tem muito que se lhe diga”, até porque hoje não basta dizer “Sou soprano” tem de ter mais quatro sobrenomes agarrados. É essa parte que para mim torce-me aqui o...” sou ligeiro, spinto, de coloratura” (perde-se com tantas possibilidades e com a sua expressão facial faz o público rir). Isso interessa para quê? Na Alemanha há uns livrinhos sobre os quais as casas se guiam, vou dar um exemplo: A “Pamina”, sabem quem é? Ora muito bem, uma pessoa que cante a “Pamina” tem de cantar este, este e este papel. Aqui está incluído o tipo de *fach* que diz que ela é soprano x, x e x. Eu nem quero saber o que é! Mas porque é que a pessoa não pode cantar outras coisas? Pode, por vários motivos! Primeiro, se quiser. Se quiser pode, não é? Ela não tem de olhar para aquele livro e pensar “Ah, não posso! Tem aqui no livro.”, não! Até o malhão, ou então a Adele, podes cantar a Adele? (pergunta a aluna, obtendo resposta afirmativa) Se quiseres, podes! Até podes ser soprano lírico de...e podes cantar! Pegando no exemplo dele, estas seis - soprano, *mezzo*, contralto, tenor, barítono e baixo – ok! Mas mesmo dentro disso há flexibilidade, existe um grande exemplo da atualidade que se chama Michael Spyres. Quem é que o conhece aqui, sem ser os professores? Ninguém? Ele tem um álbum que se chama “Baritenor”, que é um termo muito utilizado na Broadway. Na Broadway a maior parte dos papeis ou são para o baixo “mau” que tem muitos graves, ou são para um tenor que é tipo “Ah meu deus, estou apaixonado” ou então está ali no registo que para um cantor operático é um bocadinho complicado atingir. Isto porque tem uma zona central muito, muito ativa e que tem que ser muito natural. Além disso, depois tem muitos agudos, por exemplo o Fantasma da Ópera, o Jean Valjean é outro. Aqui surge este termo de “Baritenor”, que é uma pessoa que tem uma zona média muito fixe e depois tem agudos espetaculares que uma pessoa diz *Wow*, está parte dos agudos é que é (em tom de piada, gerando risos). Isto para vos dizer que este cantor, o Michael Spyres, que é tenor de formação apercebeu-se que tem uma coisa que muito pouca gente tem. Para já está a marimbar-se para aquela ideia de “tu és tenor, por isso só podes cantar x repertório!”. Portanto, o que é que ele fez, gravou um CD e até tem um concerto gravado ao vivo em Paris que está no Youtube, onde ele faz árias de tenor e árias de barítono bem graves. Desta forma, foi capaz de provar que se ele quer fazer e se a voz dele consegue responder a isso. Atenção, não é só querer, eu gostava muito de cantar o *Nessun Dorma* [de Giacomo Puccini] todos os dias. Levantava-me e cantava, só que não consigo! (riem) A minha voz não consegue chegar lá e eu tenho que dizer assim “Ok, calma!”.

JC: Volta a dormir! (riem)

TM: Ou então há outra coisa que se pode fazer, transpor! Não vale a pena iludir e ficar frustrado, transpõe! Mas isto para dizer que este jovem, um homem que estará nos seus 30 anos, está a mostrar neste momento que na ópera nós não somos só o

barítono, não somos só o tenor. Há pessoas que são capazes de fazer mais do que uma coisa, aliás um monte de *mezzos* que é capaz de fazer papéis de sopranos, com o tempo alcançam mais o registo agudo. Um exemplo muito conhecido, o Plácido Domingo, quem é que não o conhece aqui? (Levantam-se algumas mãos) Quem não conhece? Senhoras professoras, falem com elas sobre isso. Plácido Domingo é basicamente a pessoa que tem mais papéis de ópera feitos no mundo, a pessoa que mais cantou. Exatamente, conhecem os três tenores? [Luciano] Pavarotti, Plácido Domingo e José Carreras. Eu vou vos contar esta história do Plácido Domingo, ele começou a cantar como barítono, ok? Depois passou para tenor e neste momento é outra vez barítono, só para dizer que as vozes com o tempo, a maturidade e a técnica também evoluem. Lá está, nos seus 65 anos viu que já não conseguia cantar os agudos que cantava antes. À medida que via que haviam papéis fora do âmbito que estava a trabalhar, mas que se encaixavam bem nele começou a trabalhá-los. Esta questão é uma coisa muito lata, o mais evolutiva possível, o menos “com palas” possível. Não se digam já, “eu sou soprano!” vocês são tão novinhas. Se calhar até podem vir a ser mezzo ou contralto.

JC: E não é importante!

TM: Não digo tanto “importante”, mas vou para a questão do se sentirem bem e identificarem-se com aquilo que estão a cantar.

2. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspetiva artística de um cantor ou condicionar o seu modo de se relacionar com o repertório?

JC: Obviamente. Há tempo!

TM: Devemos deixar que seja o mais natural possível.

BLOCO 3 - Repertório

1. Durante o vosso percurso foi sempre claro o espectro de repertório sobre o qual se deveriam ou poderiam movimentar?

TM: (risos) Esta resposta é óbvia, não!

JC: No caso dos Baixos-Barítonos, principalmente em Portugal, quantas vezes não são solicitados para fazer papéis que são mesmo para Baixo.

MC: Aí entra a tal questão das necessidades (gesto utilizado anteriormente pelo Tiago Matos para simbolizar o dinheiro).

JC: Sim, e em alguns casos eu tenho a abertura para dizer que não. Já me convidaram para fazer o *Requiem* de Verdi e eu disse que “Não, desculpem lá mas isto é para um baixo! Não me sinto capaz de fazer isto.”. Não é que não tenhas as notas, mas não acho que seja para uma voz de barítono, ponto! Tenho de respeitar a

minha voz, por mais que me dê jeito ganhar dinheiro. Nós temos uma ideia dos papéis que gostávamos de cantar, que nos sentimos melhor a cantar ou que achamos que é a melhor forma da voz se desenvolver. Só que depois na prática acabamos por fazer coisas que nós sabemos “Isto não é exatamente para a minha voz, mas vou cantar e tentar fazer o melhor que conseguir.”

TM: Eu até vou dar um exemplo de um concerto que fiz com a Professora Patrícia. Chamaram-me para fazer o *Requiem* de Mozart e eu nunca tinha cantado aquilo, já tinha ouvido o *Requiem* 50 vezes, mas fiquei na dúvida. Na altura pensei “O *Requiem* de Mozart normalmente é mais cá em baixo, mas deixa-me experimentar. Deixa-me cantar para a minha professora e perceber se a minha voz responde.”. No início pensei “Não, o *Requiem* de Mozart não é para barítono, não!”, mas depois de cantar pela primeira vez já refleti “Eu consigo claramente fazer um bom trabalho com isto!”, tudo bem que nem toda a gente fosse de acordo. Neste caso do *Requiem* de Mozart pensei em duas coisas, primeiro “será que eu consigo ser fiel à partitura, cantar a estas notas e que o meu timbre se adapte a isto?” e depois tive de fazer outra pergunta “preciso de fazer estes concertos?”. Certamente que será uma coisa que vocês também terão de fazer, estávamos inclusive na altura da pandemia quando não havia concertos para ninguém. A cantar para paredes, sem palmas, sem nada! E nós fizemos esses concertos, lá está, para a câmara, acabou e não estava lá ninguém. Fizemos uma vénia para o vazio e pronto! (risos) Esta questão é importante, as coisas vão evoluindo. Vou responder ainda mais, eu quando era mais novo tive a tendência de, motivado pelos professores e pela vontade de fazer coisas espetaculares, fazer coisas que eram muito mais pesadas do que era indicado para a minha voz. Esse é um cuidado que agora tento sempre ter com os meus alunos, digo “calma, não olhem logo para aquilo que sonham fazer!”, porque toda a gente quer cantar o *Nessun Dorma*. Eu quero! Mas será que, na visão de um barítono, o *Rigoletto* faz sentido para mim com a minha idade, com o meu tipo de voz estar a trabalhar aquilo? Será que trabalhar aquilo vai fazer ser benéfico para a minha voz? Será que antes disso não fará sentido trabalhar outras coisas que me vão permitir ganhar maturidade em determinados aspetos técnicos e emocionais? O que posteriormente vai fazer com que, quando eu estiver capaz de fazer o *Rigoletto*, o faça de um modo mais fácil. Na altura eu não tive essa capacidade conceber as coisas desse modo e fiz muita coisa que, por ser novo e querer fazer tudo, não resultaram. Olho para trás e penso “fez parte do percurso e não posso mudá-las”, mas hoje em dia sempre que posso passar esse feedback ao outro, faço-o dessa forma que é “confiem no que os vossos professores vos dizem”. Eu lembro-me do meu primeiro professor, o José Lourenço, que já não está cá entre nós. Na altura não confiei sempre nele, pensava “porque é que ele me está a dar isto? Que grande seca estar a cantar isto.” (cantarola passagem da ária *Deh, vieni alla finestra* da ópera *Don Giovanni* de Mozart). Depois quando outro professor me deu coisas mais pesada já pensava “Ui, isto já é Verdi!”, e eu gostava de cantar aquilo dava-me ali uma motivação. Contudo, não me fez assim tão bem à voz quanto isso, naquela altura! E esse primeiro professor, José Lourenço,

teve uma visão que naquela altura eu não valorizei muito. Ele deu-me coisas para fazer que eram importantes, acho que até foi a primeira pessoa a falar-me do Vaccaj. Não sei se as vossas professoras usam ou não, mas é um método onde se constrói as vozes. Eu dizia “Ah, que seca são cançõezinhas de uma página! Aprendes a melodia e já está feito. Já fiz o Vaccaj, já fiz!”. Hoje em dia, desde 2015 que todos os dias faço o mesmo Vaccaj.

JC: É engraçado! Agora lembrei-me de uma história que tem que ver com o Conservatório de Lisboa, que sempre teve muitos professores com as suas ideias muito diferentes. Professores que, inclusive, gostavam de dar Verdi’s e esse repertório todo. Um dia eu estava a ver o programa e a ouvir uma e outra aluna, alguns alunos cantavam árias antigas. Entre eles eu ouvia comentarem “Ah coitada, vai cantar uma ária antiga!” (risos).

TM: Eu já estive aí! “Árias antigas, ui isso é bué simples”. Agora vejo que aquele tipo de repertório constrói as vozes, eu sei que vocês vão ouvir outras coisas e pensam, “mas eu queria era cantar isto!”. Eu sei!

JC: Haverão de lá chegar!

TM: Também já estive aí nessa fase e já passei essa fase. Por exemplo, o *Sebben Crudele* [de Antonio Caldara], conhecem? (os alunos respondem positivamente) Todos os dias canto o *Sebben Crudele*, porque acho que me ajuda a ter a voz sólida e no sítio, para aquecer a voz. Isso é outra coisa, os aquecimentos, que fazem ou não. Fazem aquecimentos? Toda a gente está a dizer que sim? Antes de fazer a aula já aqueceram a vossa voz?

PQ: Não, não é antes! Durante a aula.

TM: Ah, tudo bem! (risos) Eu cheguei ao Superior e nem se fazia aquecimento nas aulas, era vamos lá, faz! O que às vezes pode ser uma coisa simples mas essencial. Na verdade, para que servem os aquecimentos? Um barítono muito conhecido, Jeremy Huw Williams, diz que os aquecimentos servem para muita coisa, inclusive aquecer a voz. Não é a única coisa para que serve, servem para que uma pessoa cresça e para que a voz comece a desenvolver. Isto para dizer uma coisa, árias antigas espetacular! Façam, não são uma seca, são fofas! Não gostam da que a professora sugeriu, não há problema existem imensas! Há livros com imensas, com toda a certeza que no meio de tudo aquilo haverá uma que vos interesse.

2. Qual a vossa perspetiva relativamente à atual desconstrução das classificações vocais dentro dos próprios géneros? Como por exemplo, o caso de Stephanie Blythe que recentemente interpretou em paralelo os papéis de “Zita” (Alto) e “Schicchi” (Barítono) na ópera *Gianni Schicchi* de Puccini.

TM: Desconheço esse momento, absolutamente inédito!

JC: Também nunca ouvi falar!

O que já não era novidade para a cantora que tinha interpretado o “Don José” (Tenor) na ópera *Carmen* de Bizet. Por outro lado, quanto à nova tendência que se observa entre homens, sopranistas, a interpretar papéis originalmente escritos para vozes femininas. Serve de exemplo o cantor Bruno de Sá que canta a famosa ária *Dove Sono* da “Condessa” (Soprano lírico) da ópera *Le nozze di Figaro* de Mozart e o “Romeo” (*Mezzo-soprano*) da ópera *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. O que pensam de tudo isto?

JC: Essa questão do contratenor ainda consigo perceber, tudo o resto parecem-me coisas que se podem fazer, mas...

TM: Eu acho que está muito ligado aos movimentos que ocorrem hoje em dia de “hoje eu sinto-me um homem, amanhã já me posso sentir uma mulher!”.

JC: Exato! Mas acho que não seja algo que vá perdurar.

TM: Eu acho que por um lado deve de haver pessoas que, como eu me sinto atraído por cantar o *Nessun Dorma* (...)

JC: Lá vem outra vez a conversa do *Nessun Dorma*! (risos)

TM: Também eles se podem sentir atraídos por cantar a “Carmen” e isso para mim não pode ser um problema, sobretudo nos dias que correm. E, portanto, se há um determinado artista com o poder de fazer isso. Bem, mas se eu chegar a um teatro e disser “Eu sou barítono, mas adorava cantar a “Carmen”, posso?”, isso era meio caminho andado para eu bater à porta e me dizerem “Fechado!”. Quando estamos a falar de determinados artistas como é o caso deste Michael Spyres e afirma “Eu vou fazer um CD e vou cantar o *Hai già vinta la causa* [da ópera *Le Nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart] e o *Promenade!*”, vão dizer “Estás é maluco!”. Ao que ele responderá “Não, mas eu sou Michael Spyres, por isso se calhar vou mesmo ser capaz de fazê-lo!”. Portanto, quando há determinadas pessoas, com um determinado poder e que dizem “Eu quero fazer isto!” Por outro lado, há toda uma parte de marketing e curiosidade do público que faz com que as coisas aconteçam. Eu não vejo problema nenhum com isso, acho experimental!

JC: Tal como muitas produções modernas, em que algumas vezes se percebe e outras se sente “Ok, isto é para experimentar e fazer diferente, porque tenho de fazer diferente!”. O que muitas vezes acaba por não funcionar!

TM: Aliás, podemos pegar na “Casinha de Chocolate”, há ou não personagens que podem ser feitas por um homem ou uma mulher, pergunta?

A1: Sim, a “Fada do Orvalho” que foi feita por uma menina e um rapaz!

TM: Aqui na vossa produção? Há outra!

A2: Também havia a questão do “Hänsel” e da “Bruxa”!

TM: Ora muito bem, a bruxa na vossa ópera pode ser feita por um homem ou por uma mulher! O compositor decidiu que havia essa possibilidade, portanto hoje em dia vale tudo. Fica a questão se gostamos ou não.

MC: Estamos num momento de mudança e viragem, estas questões mais radicais são bastante recentes! Lembro-me que ela partilhou nas redes sociais o momento em que a Stephanie mudou de personagens e coloca o bigode para interpretar a personagem masculina, é uma novidade!

TM: Lá está, é ela enquanto artista que está à procura do sítio onde ela se sente confortável.

JC: Provavelmente! (risos)

3. Partindo destes pressupostos será assim tão taxativo estabelecer um espectro vocal específico ou seremos nós capazes de nos moldarmos?

TM: Cem por cento!

JC: Eu acho que é aquilo que o Tiago disse logo no início, quer dizer aquelas grandes categorias eu acho que sim. Agora, depois essas subdivisões têm muito a ver com o cantor. Aquele cantor é capaz de fazer o Conde ou não, se calhar outro que dizem que pode ter a mesma categoria, pode ser um barítono lírico, dramático, *verdiano*, o que quer que seja. Não querer dizer que por ter a mesma classificação e subdivisão cante exatamente os mesmos papéis. Se calhar um deles até faz bem Mozart e o outro não!

BLOCO 4 - Meio Profissional

Talvez o grande problema surja nesta última secção, o meio profissional, em que é exigido que haja uma classificação que dependendo das zonas onde se insere vai ser variável a própria perceção da mesma voz. Por exemplo, se estiver a tentar candidatar-se a um estúdio de ópera, no caso dos jovens, tem de levar não só a classificação vocal mais basilar, mas tem ainda de referir uma série de *fächer* à frente.

TM: Mas isso é o que já acontece hoje em dia?

MC: Já, infelizmente!

JC: Isso também já acontece muito nos teatros na Alemanha, em que muitas vezes as vozes destroem-se. Porquê? Vais fazer este, este e este papel!

TM: Seguidos! Dia sim, dia não. O Nuno, por exemplo, nem é o caso de se destruir ou não. Mas lembro-me que numa temporada teve de fazer 7 papéis principais diferentes! Estamos a falar de “Escamillo”, “Nabucco”, em que em vez de haver o equilíbrio de “Ok, faz um Mozart, faz um papel barroco...”, não!

JC: Pois, principalmente nestes casos extremos, em que tens ali 5 papéis “Verdianos” de seguida. Todos os dias tens de ensaiar e à noite estar a cantar o papel e no dia seguinte outra vez! Isto é muito cansativo!

1. Ao longo do vosso percurso, quais foram os papéis que sentiram estar mais fora daquilo que era, ou pensavam ser, o vosso espetro vocal?

JC: Mais fora em termos vocais ou em termos de personagem?

MC: Em termos vocais, principalmente. E porquê?

TM: Olha, eu posso já dizer um. É uma ópera de Gluck que se chama *Iphigénie en Tauride* que tinha um papel que o diretor dizia ser para mim. Eu não me sentia nada bem com aquilo, era superagudo e exigia uma extensão que até não era muito grande, mas a tessitura era sempre nos agudos. Naquela altura eu não conseguia fazer aquilo e tive uma lesão numa corda, porque estava a ensaiar todos os dias aquilo. Isto porque a ópera pedia isso, a produção pedia isso e eu não consegui. Tive que anular, durante duas semanas estive calado! Porque não soube primeiro experimentar, ver se havia uma margem de progressão até ao espetáculo, deixava-me iludir pela ideia de que “Eu consigo, se me deram isto é porque confiam em mim!”. Eu tentei fazê-lo e bati com a cabeça na parede, fui para casa e tive duas semanas sem falar. Já tiveram duas semanas sem falar? É duro, imaginem para mim que falo pouco! E mais, disponibilizei-me a fazer os ensaios sem falar até que a pessoa que me foi substituir estivesse pronta para vir. Por isso, tive de fazer os ensaios de boca calada para que os meus companheiros de cena, a isso se chama companheirismo, profissionalismo, pudessem continuar a ensaiar a ópera. Como eu não podia falar, levava um caderninho e escrevia coisas para a encenadora, isto é verdade, agora rio-me disto, mas na altura não me ria. É duro não seres capaz sequer de falar. Isto para dizer o quê, que foi este momento em que eu disse “Calma, antes de aceitar uma coisa eu tenho de perceber se isto funciona.” e não é o professor que vos vai dizer. Agora, vocês ainda são novinhos e o professor está lá para dizer “Não façam isso está bem? Isso vai-vos magoar!”. O que é que acontece se eu partir uma guitarra? E se eu partir uma corda, fizer um nódulo, o que é que se faz? Não se canta, é muito perigoso! Há momentos em que nós próprios temos de saber “Não, este papel não é para mim!”, isso pode custar que aquela pessoa que vos contactou não vos volte a contactar. Se calhar já todos passamos por isso, dizer não a uma coisa que nós achamos que não é para nós e depois a pessoa pensar “Olha esta que esquisita!” ou mais “Se calhar esta não consegue fazer este papel! Isto até é tão simples.”, não! Aí nós temos de ser fortes e dizer “Eu não consigo!”, que é algo que até para mim ainda é difícil. Temos de estar muito bem connosco próprios para dizer “Não!”, isto para evitar que aconteçam coisas como a que aconteceu comigo, que já foi há muitos anos atrás, mas que ainda hoje me lembro disso. Lembro-me de ir ao médico e ele dizer “Quinze dias, Tiago! Cale-se.” e eu, que remédio, tive de obedecer.

JC: Lembro-me de um papel que era justamente ao contrário, bastante grave. Caiu de paraquedas e pertencia a uma ópera contemporânea e já estavam a ensaiar há um mês. Era obra portuguesa e quem estava a fazer o papel era um baixo russo, que tinha um vozeirão, mas depois de um mês de ensaios chegaram à conclusão que não ia conseguir acompanhar a fonética do português.

TM: O português dele era aguçado! (risos)

JC: Depois saiam palavras esquisitas, não é? Passado um mês, eu estava em Lisboa a fazer uma ópera no Teatro São Luiz e esta produção estava a ser feita no Trindade. Ainda me lembro perfeitamente disto, então o maestro Cesário liga-me “a ver se desenrascas, porque nós estamos aqui com um russo, mas ele não consegue cantar em português. Já estamos há um mês a ensaiar...”. Na altura disse-lhe para me trazer a partitura e fui ali buscar a partitura às Devesas, estudar e olhar para aquilo. Aquilo era gravíssimo, o texto articulado em notas graves, Mi’s e Ré’s. Eu disse “Cesário, esquece lá isso! É impossível fazer isto.”, ele disse-me “Epa, vamos alterar isso, colocamos oitavas acima.”.

TM: Vale tudo!

JC: Sim, alguma coisa era possível alterar, mas se calhar outras que não fazia sentido, era tudo grave, o papel era grave. Ainda assim acabei por dizer que sim e tive 15 dias de ensaios até à estreia. Eu lembro-me de começar os ensaios e ouvir “Ah, isto vai ser gravado para a televisão!”, eu “Que bom, já fiquei mais aliviado!”. (risos) A verdade é que aquilo tem passado em televisão montes de vezes! Então, lá fiz como pude mas depois disso senti que tinha forçado demasiado esta região grave e que, mais tarde trouxe vícios estranhos, inclusive vibratos excessivos. Por causa de ter feito isto, que era para baixo e eu ter tentado encaixar-me, mas não estar nem por lá perto. Pronto, mas foi uma experiência que não quero repetir!

2. Dito isto, todos esses fatores são aspetos sobre os quais refletem quando vos é proposto um papel? Primeiramente se é confortável, viável, mas sentem que vos é dado esse tempo?

TM: Não! Em Portugal é impossível, na minha opinião o que se deveria fazer era ligar hoje para 2025. Diziam-te “queres fazer o *Rigoletto*?” e aí eu dizia “dê-me um, dois meses para trabalhar isto.”, de modo a perceber se a minha voz com esse tempo consegue integrar aquela obra, mesmo que seja *ruffly*, ou seja mais ou menos. Não é preciso estar ali já a debruçar-me sobre tudo, basta perceber “Ok, o meu aparelho consegue!” e depois pensar em longevidade “Hoje está aqui, mas daqui a dois anos já será possível!”. A realidade portuguesa é ligarem-te hoje para querer saber até amanhã se aceitas ou não.

JC: Exato, ou menos!

TM: Porque em Portugal prepara-se tudo para fazer imediatamente nesse ano, daqui a um mês. Portanto, não dá tempo!

JC: Por isso é que, quando temos estes curtos espaços de tempo, eu digo sempre aos colegas com quem falo “se nunca fizeste esse papel, não te metas nisso!”. Com esse tipo de produções vai quando já tiveres feito o papel.

TM: Esse é o problema é que em Portugal não há manobra para isso. Nas produções do estrangeiro onde já trabalhei tínhamos, por norma, 6 semanas de ensaios que é muito tempo, um luxo! Aqui em Portugal temos 2 semanas, 1 semana, eu cheguei a fazer com a Orquestra do Norte em três dias *Il trovatore* [de Giuseppe Verdi].

PQ: Há quem faça até ao contrário, as produções pela primeira vez dessa forma!

BLOCO 5 - Momento Musical e Reflexão

Muito bem, passamos então ao momento musical que será um pouco improvisado.

TM: Posso começar eu! Bem, eu escolhi esta obra...

1. Exatamente, é importante perceber o porquê de terem escolhido estas obras?

TM: Eu escolhi cantar o “Nessun Dorma” (risos), até podia ser mas não é! Bem, vou cantar uma obra para baixo-barítono que já cantei muitas vezes e pensei “porque não, eu gosto de cantar isto, até em português”, por isso se me sair alguma parte em português não estranhem. Mas eu vou fazer em italiano porque estamos aqui no meio erudito e no meio escolar.

JC: Vou para o público!

TM: Mas queres vir tu primeiro? Normalmente depois de estar uma hora a falar a voz não responde igual, mas eu vou fazer esse teste com vocês. (risos) Se correr mal, a culpa não é minha!

(Canta Tiago Matos)

TM: Eu sei que este senhor já cantou esta ária 1000 vezes.

JC: Há pouco quando falava da tal ópera que tinha feito, muito grave, logo a seguir disse no teatro “Depois de ter feito isto, têm que me dar um papel de jeito!”. Justamente a seguir fiz uma produção de *Le nozze di Figaro* e estava a fazer de “Figaro”, numa versão em português. Não sei se chegaram a ver, era a Lara Martins que fazia a “Susana”, o Mário Redondo fazia o “Conde”. Então foi giro ele cantar isto, lembrei-me que foi uma na sequência da outra. Este senhor, Pedro Ludgero, com quem eu já fiz imensos concertos, volta a reencontrar-se aqui comigo. Acho que

nunca fizemos esta canção, vamos tentar a ver o que dá. É uma pequena história que eu vos vou contar, a ver se vocês percebem.

(Canta José Corvelo)

AM: Fez-me lembrar o professor Oliveira Lopes!

JC: Foi ele que me deu esta partitura, ele cantava sempre isto como *encore*!

2. Para terminar, querem deixar um conselho/palavra de encorajamento às jovens gerações de cantores e amantes da “voz”, professores para criarem uma nova geração de cantores consciente de todas estas questões hoje debatidas e, acima de tudo, livre? Com vozes livres e saudáveis, prontas para abraçar o mundo.

JC: No fundo tudo aquilo que falamos aqui, terem atenção ao repertório que vão cantar, não terem pressa de cantar coisas de que gostem muito. Se o professor diz que ainda não é o tempo, tenham calma! Ainda há muita coisa para fazer antes, às vezes podem até não gostar tanto, mas convençam-se que se o professor está a dar aquilo é importante para a evolução e construção da vossa voz. E não desistam, força!

TM: Escolham além do professor, que é muito importante, mais duas ou três pessoas em que vocês confiam, pode ser o vosso melhor amigo, mas que seja cantor. Não o melhor amigo com quem jogam à bola no recreio! (risos) Porque toda a gente vai opinar, o que os cantores mais sabem fazer é opinar e facilmente dizem “Ah, esta não é bem para ti!”, toda a gente vai dar a sua opinião. E nós próprios vamos fazer isso, mas cada pessoa tem de ter muito ciente o que diz o seu mentor. Por isso, deve ter sempre, para toda a vida um professor em quem realmente confia! Com 50 anos, 60 anos, 30 anos, há um momento na nossa vida em que “isto não está a funcionar!”. Não é para ter aulas todos os dias, o José já não deve ter aulas todos os dias, eu não tenho! Vocês têm aulas todas as semanas porque precisam, porque estão a crescer. Mas devem ter sempre ter uma pessoa, uma pessoa que esteja a par da atualidade e que vos dê resposta ao “não estou a conseguir, não está a funcionar!”. E depois ter mais alguém, normalmente os pianistas são excelentes que ouvem imenso cantores e conseguem de alguma forma ajudar e se tornem também os vossos ouvidos. Isto porque nós temos outro problema, nós nunca vamos ouvir a nossa voz como as pessoas a ouvem, ainda não inventaram uma forma de o fazer, acho impressionante. Eu penso que a minha voz soa de uma maneira, mas eu nunca vou saber como é que ela soa na verdade para vocês. Nós temos de viver com isso! Não é como um guitarrista que toca e ouve o som da guitarra, está perto dela e há uma proximidade.

JC: Está fora!

TM: Já nós nunca vamos conseguir ouvir, ok? Por isso é que precisamos destas pessoas de confiança, bastam três. Até porque não podemos ligar a tudo o que os

outros, que não nos interessam dizem, se não vão andar perdidos. Ouçam e procurem saber!

JC: E também algo que é natural, não gostarem de ouvir a vossa voz.

TM: Pois é, ainda acontece às vezes!

JC: Isso é natural, acontece com toda a gente. A mim acontece-me muitas vezes, canto e depois vou ouvir e penso “não gosto disto!”. Ouço 5 anos depois, ou qualquer coisa assim, e já penso “afinal não estava assim tão mal!”. (risos)

TM: É completamente normal, sobretudo porque estamos habituados a ouvir-nos de dentro e soa de uma maneira e depois ouvindo-nos de fora já é, “mas isto sou eu?”. Ao que nos respondem “É assim é!” (risos). Não desistam de cantar, ainda assim! (risos) Depois outra coisa muito importante, isso aprendi com um outro professor que se chamava João Lourenço, que dizia assim “O mais importante é que tu sejas feliz!”, ok? Se forem felizes a cantar fixe, se não forem e não sentirem que é esse o vosso caminho não faz mal, há muitas coisas para fazer! Não vale a pena andarem só porque os meus pais me “obrigaram” a ir para canto, por exemplo, eu hoje digo “Obrigado mãe!” porque eu gosto muito daquilo que faço, mas podia não gostar. E ainda assim está tudo bem! Se daqui a uns anos me disserem “gosto mais de jogar à bola!” ou “gosto mais de química!”, fixe! O importante é que dentro de vocês digam “Eu gosto do que faço!”, se for o canto espetacular vamos ser mais e se calhar até vamos ter mais trabalho. Mas é isso, que sejam fiéis a vós próprios e não desistam! Até ao momento em que vos fizer feliz, siga para a frente!

JC: Sim, vai haver dias em que apetece...

TM: Deixar tudo, deixar de cantar!

JC: Aliás, eu conto muitas vezes isto aos meus alunos quando eles estão mais desanimados. Tinha um colega de clarinete que dizia “Zé, tantas vezes nas aulas de clarinete do Conservatório só me apetecia tirar o clarinete para o teto!”, no entanto nunca o fez. Vai haver dias em que corre mal, mas isso acontece a todos nós! Nesses dias temos mesmo de pensar “Não, espera aí isto faz parte do percurso!”. Faz tudo parte do processo de crescimento!

Entrevista ao Maestro João Paulo Santos

Efetuada no dia 6 de julho de 2023, pelas 12h, na Sala do Teatro Nacional de São Carlos.

BLOCO 1 - Raízes musicais. Construção de uma identidade vocal.

1. Como é que a música, em particular, o universo do canto entra na sua vida?

JPS: Eu costumo dizer de brincadeira, que decidi a minha vida muito cedo! Não sei porquê, não sei mesmo porquê, eu sempre quis estudar canto mas também sempre quis trabalhar com cantores. Isto é uma espécie de mistério!

MC: Como dizia, isto desde cedo?

JPS: Sim, desde sempre! Sempre foi um interesse meu, não sei! Bem, nascemos e a gente não sabe bem como, talvez tenha sido um interesse pelo espetáculo em si. Tudo ao mesmo tempo, a representação, o cenário, o texto, tudo isso. Portanto, isto não foi um acaso, foi mesmo uma escolha! Tanto que o primeiro cantor que eu conheci tinha eu 15 anos, num daqueles Concursos de Canto de Estoril. Estava eu na classe de piano da Professora Helena Sá e Costa e fui logo chamado pelo cantor que me disse “Anda cá que eu tenho uma partitura!”, eu lia muito bem à primeira vista. Se calhar melhor do que leio agora que já estou velho (risos), mas também era muito atrevido e foi assim! Nesse ano, isto foi em 75, o Conservatório [Nacional] estava com problemas a abrir e não tinham acompanhadores. Ele disse-me “Não queres vir acompanhar as aulas de canto?” e eu disse “Quero!”, e eu portanto acompanhei aulas de 75 até 80. Mais de 30 horas por semana eu acompanhei aulas de canto no Conservatório Nacional sem receber um tostão! Em 76 o Maestro Ivo Cruz, que eu era muito amigo da filha dele, a Mafalda, disse-me que estavam a precisar de pianistas aqui no Teatro e se eu não queria, eu vim! Tinha 16 anos, acabou-se!

MC: Isto quando ainda estava em formação? Depois continuou sempre aqui no São Carlos?

JPS: Sim, quer dizer depois sai durante 4 anos e pouco. Fui para Paris com uma bolsa e depois voltei e voltei para aqui. Portanto a minha ligação com o canto mantém-se! Na verdade, eu faço muitas coisas, como sabe, mas se tivesse de escolher e fosse “condenado” a fazer apenas uma delas com certeza que seria recitais com cantores. Era a única que eu não conseguiria prescindir, todas as outras eu posso substituí-las.

MC: Penso que já respondeu à pergunta que se seguia “Quando é que começou a trabalhar com vozes?”, quanto ao “O que é que o impulsionou?”, parece-me que foi simplesmente as circunstâncias da vida, certo? Um acaso, um bom acaso!

JPS: Bem, eu costumo dizer de brincadeira que efetivamente eu decidi a minha vida muito cedo! Porque apesar de tomar consciência só mais tarde, com certeza que não é aos 7 anos que a gente percebe essas coisas, mas eu hoje vejo que tudo o que eu fazia era já a pensar que só fazia sentido fazer disto a minha vida.

MC: Então, acabava por associar o estudo do piano à própria voz?

JPS: Talvez, quanto a isso não sei se teria essa consciência. O interesse, o ouvir, a gente por osmose aprende muita coisa, isso é óbvio! Mas não posso dizer que tivesse uma consciência de que fosse por razões de eu gostar de vozes, era tudo muito mais subterrâneo!

2. A expressão “identidade vocal” para onde o remete?

JPS: Ora bem, remete-me para duas coisas: uma boa e uma má! (risos) Uma boa que é: eu acho que cada pessoa tem a sua “identidade vocal” e acho que é precisamente isso que é a dificuldade de um cantor, respeitar e descobrir qual é a sua. O que não quer dizer que não haja pessoas mais fáceis e outras mais difíceis. Há pessoas que logo que começam, mostram um tipo de timbre, um tipo de qualidades, um tipo de voz que nos leva, pelo menos de um modo geral, a perceber qual é que é a identidade vocal das pessoas. Há outras que mudam radicalmente durante a vida e que não tem às vezes se quer a ver com questões da idade. Porque que as pessoas vão mudar com idade. É natural, óbvio! São condicionantes da vida, não há nada a fazer, não se pode andar para trás e para frente. Isto é uma das coisas que a “identidade vocal” me faz pensar e que acho que é vital para os cantores compreenderem. Em sentido contrário, uma que coisa que se pode relacionar facilmente com “identidade vocal” é àquilo a que os alemães chamam de *Fach*. Acaba por ser uma simplificação da vida, é meter numa caixinha as coisas dizendo “Estes papéis são para este tipo de voz! Que tipo de voz és? Sou x! Então fazes esta lista de repertório e nada mais.”. Bem, eu acho que isso é realmente uma simplificação, uma facilitação, tudo o que se queira ser contra a minha maneira de olhar para as coisas é pouco.

MC: Impede que o próprio cantor procure!

JPS: De qualquer modo também é assim, podemos ver as coisas de um ponto de vista menor. A nossa maneira de olhar para as vozes hoje é fatalmente diferente daquela que era há 30 anos, daquela que era há 50 anos ou simplesmente daquela que era nos séculos XIX ou XVIII. Não há nada a fazer, nós somos outras pessoas! A ideia da evolução é que estraga tudo, não é a evolução é a mudança, nós mudamos, o mundo muda e uma das grandes consciências que eu acho que é preciso ter é que as coisas têm de ser certas e verdadeiras no momento em que estamos para serem erradas no momento seguinte. Se não tivermos a coragem para viver assim, que é um bocadinho difícil, de acreditar que não há uma verdade, uma coisa que seja exata daqui em diante. Um mais um dá dois, por isso aquela voz é isto, aquela voz é aquilo!

Se nós não admitirmos isso, eu acho que não estamos a condenar as coisas. E há épocas que são mais libertárias e outras que são mais castradoras, nós ficamos espantados, por exemplo se começarmos a ler a lista dos papéis que faziam os sopranos do século XIX. Não tinham nada que ver, faziam papéis de soprano, meio-soprano, soprano de coloratura e ninguém se importava com isso.

MC: Ainda há pouco disse que os *Fach* estavam em desuso, pelo menos para si, certo?

JPS: Sim, para mim estão! Mas há pessoas que só se regem por aí, para mim é uma coisa tremenda querer catalogar as coisas.

MC: Como é que na realidade cultural portuguesa nos posicionamos quanto a isso? Estaremos atrás?

JPS: Quer dizer, há pessoas e pessoas! É sempre difícil, há pessoas que são muito mais chamemos-lhe ortodoxas e pessoas mais liberais. Eu volto a dizer, não é só porque eu sou mais liberal ou inteligente, só acho que não há um equilíbrio. Eu acho que o que as pessoas não percebem é que a liberdade e a questão das crenças não têm problema nenhum desde que faça sentido para nós e que a gente não o imponha aos outros. Podemos explicar aos outros porque é que achamos que está certo, mas nunca lhes impor, se a gente começa a impor estamos a ter uma postura que não é correta. E é aí que podem surgir os problemas todos, dizermos aos outros “Isto é assim, porque eu acho que é assim!”. Não, não há regras de convivência, se eu estiver a trabalhar com uma pessoa não vou dizer que ela tem que fazer o que eu quero, mas partimos do princípio de “Vamos pensar de outra maneira!”. Não vejo problema nisso, precisamente porque eu acho que não estou certo. É sempre tudo uma relativa mentira, bem se fosse fácil. Houve uma altura na vida em que tive uma grande crise, porque queria perceber porque é que as coisas funcionavam, porque é que as coisas eram bonitas, porque é que faziam determinada coisa. Estudei, estudei, li, li e fiquei muito contente porque percebi mais! Depois tive uma crise ainda maior porque descobri que por mais que analisasse restava sempre algo inanalizável, que eu nunca poderia chegar!

MC: Isso fez-me lembrar o percurso de Fernando Pessoa, que inclusive o levou quase à loucura!

JPS: Felizmente que existe sempre um resto, porque se deixasse de existir um resto, deixava também de haver interesse nas coisas. Portanto, é sempre bom que as coisas guardem sempre uma parte de mistério. A história de sermos criaturas inteligentes só serve para pudermos usufruir das coisas, nunca para demonstrar que somos espertos ou bons! Há montes de coisas na nossa vida de músicos que nós devíamos de pensar, principalmente porque não há soluções, não há verdades! Isto não é cada um faz o que quer, aqui vamos nós! Eu às vezes ouço pessoas que acho que está magnificamente bem o que estão a fazer, mas não tem nada a ver comigo e eu não gosto. O que não quer dizer que seja mau são duas coisas completamente diferentes!

MC: Vai ao encontro da questão da “identidade vocal”, por muito que não gostemos, aquela voz rege-se por aquelas características, limites e potencialidades.

JPS: Sim, cada voz é uma voz! Acho que precisamente no mundo ideal, numa conceção ideal, uma pessoa deveria ser em todos os aspetos tão sincera e tão genuína, que estivesse sempre a fazer por si própria e não a imitar alguém. Claro que isto é impossível acontecer, temos os nossos modelos, estamos sempre a imitar qualquer coisa, mas temos de ter discernimento. O meu medo com essa história dos *Fächer*, do dizer isto é assim “Eu sou uma soprano coloratura não sei quê não sei que mais!”. Até porque ergue-se uma parede, há papéis e papéis. Há papéis que não há muita escolha, obriga-nos a ser uma coisa, mas há papéis que antes pelo contrário nos dão uma liberdade muito grande de nos transformarmos. A questão aqui é nos transformarmo-nos e sabermos o que é que estamos a fazer com determinado papel. Vamos lá ver, há interpretações e interpretações, por exemplo, uma “Salomé” pode ser mil coisas! Não precisa de ser de uma só maneira, há várias maneiras de fazer e como a gente a pode cantar. Já, por exemplo, uma “Tosca” não tem grandes hipóteses, uma “Tosca” é uma “Tosca”, não estou com isto a dizer que é melhor ou mais inteligente, não! É aquele formato e tem de ser aquilo que lá está. Há papéis que nos dão hipótese, mesmo vocalmente, por exemplo, a “Musetta” é um papel que eu já vi feito desde *mezzo-soprano* a sopranos ligeiríssimos. A questão é cada um encontrar a maneira de fazer que seja viável e que funcione com a sua voz, o que às vezes não é óbvio. No caso da “Musetta” é um papel que é escrito muito para cima no primeiro ato e depois é central, central no último ato! Portanto, as *mezzo-sopranos* vão bem para aí e arranjam uma maneira de fazer a ária, não sei quê. Quer dizer, há sopranos ligeiros que têm um centro muito presente, por isso depende muito! Lá está, para saber qual é o papel ideal tem de se experimentar, perceber, portanto, há um fator pessoal que impossibilita qualquer compartimentação. Claro que ela existe, a gente sabe que aquele papel é mais dramático do que este. Por exemplo, quando a gente vai buscar repertórios que caíram em desuso, por exemplo o Gluck, primeiro isto aconteceu porque o Gluck só se afirmou no século XIX em França. Depois voltou a cair em desuso e houve uma espécie de renovação de interesse pelo Gluck por volta dos anos 50. As senhoras que se interessavam pelos papéis do Gluck eram tudo grandes divas que puxavam tudo para um lado de estatuária e consequentemente uma vocalidade assim. As “Grisannetes”, as “Crespain” faziam aquilo muito bem, mas dentro de um género. O mundo mudou, mais que não seja o universo musical descobriu uma coisa que tem mais importância por um lado, e menos do que eles julgam por outro, que é a história dos tratados barrocos, ao que eles chamam de praxis musical informada. Claro que isso existe, não da maneira que eles pensam, porque lá está não estão a refazer nada, nunca se consegue refazer. O nosso ouvido já está demasiado poluído, para podermos imaginar como era e os parâmetros que era cantar bem ou cantar mal, ou então ser correto ou incorreto musicalmente. O que é que dá hoje em dia com o Gluck? É que

as coisas começam a ser outras, falando de um caso que eu conheci bem, a “Alceste”. A “Alceste” é o exemplo da mulher fiel ao seu marido, que se sacrifica pelo marido e não sei quê. Bem, isto é ótimo para uma figura de estátua, por aí fora. Quando nós a fixemos aqui com um encenador que eu conheço bem, o Ludwig, ele pretendia que fosse a Ana Quintans que estava com uma vontade de dizer que não, por medo e precisamente porque não correspondia à tipologia vocal. Nós tivemos de fazer aqui muitas sessões para eu a convencer que ela o poderia fazer, obviamente uma das coisas que eu lhe tive de dizer foi “O que o Gram quer como som é de uma mulher que é forte por ser fraca!” e não de uma mulher que é segura daquilo que está a fazer.

MC: Pode até ser uma fragilidade interna, por assim dizer...

JPS: A fragilidade das pessoas pode ser uma grande força! Emocionalmente pode ser muito forte, ela fez a “Alceste” e fez brilhantemente! Lá está, se ela tivesse outro encenador, outro maestro, a vocalidade dela não serviria. Aliás ela própria não conseguiria, assim fez brilhantemente porque estava tudo a pensar para um lado.

MC: Quando o próprio meio nos deixa na dúvida, o cantor também é incapaz de ver a outra realidade.

JPS: Isto para dizer que há papéis que têm uma amplitude imensa, mais não seja historicamente. Às vezes digo “Filho/a experimenta, se vires que vai...”. Há coisas que, por exemplo, o tenor da *Carmina Burana* [de Carl Orff] só conheço duas espécies aqueles que fazem e os que não fazem, não vale a pena estudar. O Marco Paulo dos Santos disse-me “Achas que eu deva aceitar?” e eu disse “Canta-me esta frase!”, ele fez a frase com os sobreagudos. De modo que eu disse “Podes fazer, pronto acabou-se!”, está feito. Há pessoas que por mais que se esforcem não vão lá e não vale a pena! Outros casos tipo o Peter Pears, tinham uma voz bizarra, além de uma voz feia, muito interessante a cantar, mas uma voz feia! Mas tinha umas capacidades estranhas de fazer graves ultrassonoros e ficar em zonas Mi, Fá, Sol durante horas, numa coisa que não era propriamente fácil. Saltos na voz dele funcionavam perfeitamente! Quando os tenores nos vêm dizer “Quero estudar os *Seis Sonetos* de Miguel Ângelo!”, eu digo logo “Vê como é que te fica” se te sair fácil estuda, se não nem te atrevas! Não dá hipótese, porque lá está, é para uma vocalidade muito específica, há uma morfologia, tal como é o caso do Peter Pears. Portanto, ou dá ou não dá! Quando dá então estudamos, agora se não dá não vale a pena, é como uma pessoa de um metro e meio que quer ter dois metros de altura. Não tem nada que ver com extensão, nada que ver com qualidade, nada que ver com técnica, nada, nada!

MC: Lá está, tem fundamentalmente que ver com a própria identidade!

JPS: Ora bem! Hoje em dia os compositores perguntam “Qual é a tua extensão? Quero escrever para ti!”, depois é só limites. Uma vez um tinha escrito uma obra que era toda para o centro da voz – Sol, Lá, Si repetitivamente, Dó, Si – eu disse-lhe que era muito cansativo e que acima de tudo a voz era músculo. Se eu te disser para fazeres este gesto, este gesto não custa nada, agora se eu te disser para estares duas horas a fazer isto vai custar, é esse o problema! Portanto, é difícil escrever para vozes

exatamente pelo relacionamento físico com o instrumento. Há um lado mecânico exterior que por mais que a gente queira não consegue. Um pianista tem um som, a pianista tem outro som, mas não é a mesma coisa que o cantor.

MC: Não deixa de ser um corpo humano!

JPS: Nós dizemos muito que “Os olhos são o espelho da alma”, mas não “A voz é que é o espelho da alma!”. Porque é que a gente ao telefone diz “O que é que tens? Estás triste!” e só ouvimos a voz, não vimos! Aliás, é muito difícil disfarçar uma voz, os olhos, a gente às vezes consegue pôr assim um brilhinho qualquer falso e está lá! Agora a voz é muito difícil da gente fazer ecoar como queremos.

3. Na sua perspetiva, de que forma se relaciona o “Eu-Sujeito” e o “Eu-Cantor”?

JPS: É a mesma, tem que ser a mesma! Aliás é precisamente aí que está a força, a história de cada um. Eu, por exemplo, sei que ao ouvir as pessoas percebo muita coisa e, inclusive, oiço muitas coisas das cabeças das pessoas enquanto elas cantam. É inevitável, eu estou sempre atento a isso! Não utilizo nunca como arma para as pessoas, mas oiço muitas coisas! Precisamente porque acho que não dá para filtrar, o que é bonito é colocar tudo fora! É isto que faz os cantores serem tão expostos, quando falamos do divismo é um bocadinho isso, porque são pessoas que estão expostas de uma maneira tal, a mostrar as “tripas todas” a quem está à frente que é um risco! Claro que adotar o “Não me chateies, se não tenho aqui uma crise e desato a berrar com toda a gente”, tem que ver com isso. As crises de divismo dos pianistas solistas é porque passam muito tempo sozinhos e depois têm necessidade que as pessoas lhes deem atenção, parecem crianças! Ou então os maestros que é porque toda a gente lhes está a cair em cima, agora no caso dos cantores é uma questão muito pessoal.

MC: Há pessoas que se desassociam com um intuito de se proteger...

JPS: Não é boa ideia, para mim! Quer dizer há pessoas que fazem a carreira toda assim, mas nota-se de alguma maneira que se estão a proteger, pelo menos eu oiço que se estão a proteger! Não me interessam nem um bocadinho, eu gosto de um cantor que saiba arriscar e, às vezes, até fazer asneiras. Um cantor poupadinho para mim não serve, há pessoas que preferem uma espécie de correção e não serem abaladas por nada, mas são maneiras de estar. Eu acho precisamente que é importante uma pessoa estar sempre um bocadinho na corda bamba!

MC: No fundo era aquela questão que falava há pouco no início da entrevista, haver sempre algo para superar, certo?

JPS: Sempre! O que me interessa nas pessoas é elas darem-me qualquer coisa que elas próprias não sabem que me estão a dar. Aliás, eu acho que hoje em dia ainda há o problema que nós deveríamos compreender, até mais a minha geração do que a

vossa, porque nós não tínhamos acesso às coisas como vocês têm hoje em dia. Esta história da internet, da gravação, do não sei quê, isso mudou a maneira das pessoas estar no mundo para bem e para mal. Para mal, no sentido que a maior parte das pessoas já não se interessam pelo que está à volta, ao ponto de estar toda a gente à mesa e preferirem estar a olhar para o ecrã, se fosse por necessidade era uma coisa, mas a maior parte das vezes não é! A gente olha para o ecrã das pessoas e um está a ver lavagem de alcatifas e o outro qualquer coisa sem interesse. O lado mau é este, mas nós devíamos precisamente questionar “Porque é que as pessoas irão querer ver um concerto?”. Tem de ser porque temos de passar um momento juntos que tenha de fazer sentido para ambas as partes! Se passarmos um momento junto seja carregar num botão e dar o que sabe para esta gente que está aqui e para o outro sair de casa para não sair uma coisa. Então não sei para que é que serve a nossa profissão, porque a nossa profissão tem que, a níveis completamente diferentes, chorar ou rir, mas as coisas têm que ser importantes para elas. Tem de ser algo importante, que passa por quem está no palco sobretudo ser extramente aberto e expor-se!

MC: Transpondo para aqui a ideia abrir a alma já que “A voz é o espelho da alma!”.

JPS: É isso que faz com que as pessoas possam achar que valeu a pena estar no concerto.

MC: Quando o “Eu-Sujeito” e o “Eu-Cantor” estão ligados!

JPS: Se é só a curiosidade social para dizer “Eu fui à sala tal ouvir fulana tal!” ou se é “Porque ela cantou Schubert!”, não é mau, mas pode-nos desligar da importância das coisas. Nós como interpretes é que somos responsáveis por tudo isto, só não nos podemos conformar. Bem, nós e aquilo a que se chama hoje em dia de “Agentes Culturais” é que somos os responsáveis! Nós é que temos de ter uma atitude que eduque o outro, não ao contrário. É um disparate fazer o que estamos a fazer, quer dizer “avacalhá-lo” para o tornar acessível aos outros, não! Temos de mostrar que estão ao nível de consumir algo diferente!

MC: Tomar a arte como meio para a educação!

JPS: Não tem nada que a ver com o elitismo, nada! Claro, há coisas óbvias e outras menos óbvias, mas é uma questão da gente “os fazer engolir a pílula”. Faz parte, nos concertos hoje em dia começou por ser uma necessidade falar ao início porque eram coisas temáticas, com peças que não seriam tão óbvias e se quisesse dar o poder às pessoas de compreender. Por exemplo, aqui há uns tempos fiz um concerto no Almada Fórum de violino e piano e quando acabei, tinha umas quatro pessoas cá fora quase que zangadas comigo a questionar “Por que é que não falou?”. Eu simplesmente disse “Porque não, ninguém me pediu!”, ao que me responderam “Olhe que nos faz falta!”, quase zangados assim. Eu apercebi-me que mesmo não sendo um repertório que possa necessitar, porque se é Beethoven, Mendelssohn, Chopin, que as pessoas sabem o que é, ainda assim temos de orientar-lhes a escuta!

A escolha das coisas que digo nos concertos nunca é com intuito de ensinar algo às pessoas, dou o mínimo de informação para situar as pessoas no tempo e no espaço. Nunca, ou quase nunca, falar de coisas técnicas, porque para a maior parte das pessoas estou a falar chinês, mas orientar-lhes e dar-lhe o máximo de informações que englobem várias coisas. Sei lá, cinema, a sociedade, a economia, a história, a pintura, qualquer coisa que os situe para que eu possa tocar numa corda que seja próxima das pessoas e eu diga “Ah, pois é!”. Se associarem, ouvirem de outra maneira e que lhes desperte curiosidade. Eu acho que os concertos deveriam ser de outra maneira, por exemplo, vou fazer um concerto em Alcobaça com a Cecília [Rodrigues] sobre compositoras. Eu comecei a pensar o que é que fazia, mas depois fiz uma espécie de lista, uma canção de cada uma, agrupei por ideias e pensei “O que é que eu desejo às pessoas?”. É que a maior parte das coisas sejam uma surpresa e que lhes levante a curiosidade! Depois a seguir que façam o trabalho de casa.

MC: Ouvindo sempre com a atenção focada nos pontos que realçou juntamente com a imaginação a funcionar.

JPS: E ser uma curiosidade, no sentido de “Isto interessa-me mais! Havia algo relativo a x?” faço-me entender?

MC: Fazer pensar?

JPS: Exato, fazer pensar a pessoa com os seus interesses! Voltando de onde partimos, tudo deve ser responsável por isso, portanto quanto mais identidade houver na voz que canta mais cativa o público.

BLOCO 2 - Categorização da Vocalidade

1. Acredita que as classificações vocais contribuem significativamente para a criação de uma “identidade vocal”? Qual será a sua verdadeira utilidade?

JPS: É assim, claro que uma pessoa também tem que ter um caminho e ter uma forma. Porque não ter forma também não é muito bom, devemos é estar prontos para deitá-la fora e abrir as exceções todas visto que cada pessoa é uma pessoa! Há pessoas que é mais óbvio, porque têm um tipo de voz que uma pessoa diz logo: é isto. As pessoas que trabalham mais vezes comigo, eu consigo imaginar o que é que vai e o que é que não vai, pessoas que eu oiça, posso presumir, mas não sei! Porque tem que ver com tanta coisa que não é só a voz!

MC: Às vezes o julgamento sem um fundamento sólido pode levar a conclusões precipitadas que condicionam o percurso do próprio cantor que, à partida, já não se sente totalmente seguro de “para onde ir”. Falo por experiência própria!

JPS: É assim, eu já conheci precisamente pessoas que “estão à nora”, digamos assim, e ao contrário. Nós não vamos impor nada, devemos fazer as experiências

todas e depois estarmos atentos ao que funciona e ao que não funciona. Até porque não precisa de ser nada, não é melhor nem pior se fizer de “Azucena” ou “Rainha da Noite”.

MC: Depois o problema é a sociedade e se nos é aberta a possibilidade de nos inserirmos em algum contexto. Acabando por não nos aceitar porque nós “não somos nada”, não temos identidade.

JPS: É verdade, eu sei, mas por isso é que eu violentamente odeio essa questão da classificação. Porque depois as pessoas burras dizem assim “Esta é não sei o quê! Não, não é! Portanto, não presta”, quer dizer... Se houvesse um livrinho onde a gente pudesse escrever um mais um são dois, quer dizer nem sempre um mais um são dois. É esse o grande problema do *Fach*, precisamente isso! Dar a entender na cabeça das pessoas que, pelo facto de saberem o que é, pecinha por pecinha tem de encaixar. Pode até mesmo não encaixar em lado nenhum, ou encaixar num sítio improvável, ou encaixar primeiro aqui e depois “Olha ali também encaixa!”, mas este é que é o repertório base.

MC: Isto na dimensão da ópera parece-me estar mais presente, porque depois na canção há outra flexibilidade!

JPS: Sim, na canção depois há outra flexibilidade! É isso que nos faz escolher as tonalidades para as pessoas cantarem, não tem que ver com tessitura, por exemplo, há canções que eu não deixo as sopranos cantar a mais aguda. Isto porque, o original era escrito para uma tessitura mais central e é daí que nasce a poesia. Se de repente se torna um assunto vocal perde a poesia! Não é para isso que aqui estamos, para mostrar que temos agudos, mas sim para fazer música!

MC: Pois lá está, estas caixas também podem condenar o cantor a um estilo e à visão virtuosística da coisa.

JPS: A soprano não tem de cantar os tons e edições para soprano, tem de haver essa flexibilidade! Portanto, é um papel completamente diferente o do editor que escreve em diferentes tonalidades, para que a pessoa possa escolher. Mas ela tem que escolher o que é bom, o que tem que ver com o que está a querer retirar daquela canção.

MC: Já ouvi muitas vezes dizer “Deve ser onde brilha mais a voz!”, mas o objetivo pode nem sempre ser esse!

JPS: Às vezes até para conseguir um efeito de suspensão até, tessituras médias e graves podem resultar. No meio-soprano fica logo com “os pés no chão” e está tudo bem, há muitos fatores e é precisamente isso que torna tudo tão fascinante! Na ópera, óbvio que será diferente, mas também há este aspeto porque se um maestro pedir a um cantor “Não, aqui mais forte”, eu acho que ele está a pedir uma intenção dramaturgia. Se um encenador diz “Aqui sê mais terna com a pessoa que estás a falar!”, aqui já está a pedir algo mais musical.

MC: Por isso, é que mais uma vez a ideia de que o Sujeito e a Voz devem caminhar juntos e associar-se, se intensifica mais no caso da ópera!

JPS: Sim, na ópera há uma atenção especial para estas questões. Voltando ao caso da Ana Quintans, quando fiz aqui a “Alceste” eu só a convenci a fazer aquilo e lhe disse “Ana faz!” porque o Maestro e Encenador iriam ao encontro do mesmo conceito que eu.

MC: Portanto, acaba por não ser apenas um problema para a concretização da ópera, mas também para a pessoa.

JPS: Exato, pode trazer graves problemas para a pessoa, a muitos níveis!

2. Até que ponto a classificação de vozes de um modo tão rígido pode limitar a perspetiva artística de um cantor ou condicionar o modo de se relacionar com o repertório?

JPS: É óbvio que condiciona! Além de ser algo útil, tal como se dividirmos as coisas do seguinte modo “Isto é uma peça do romantismo!”, é prático! A gente sabe o que é o romantismo, o que não quer dizer que nessa peça não encontremos os defeitos e qualidades de outros períodos, pode não ter nada a haver. Há compositores, às vezes, que são tão camaleónicos que nós não sabemos, por exemplo, o Senhor Liszt durante anos só se conhecia o Liszt virtuoso que só fazia coisas muito brilhantes e não sei quê. Quanto mais se aprofunda a obra do Liszt, mais se descobre o seu mundo absolutamente camaleónico!

MC: Às vezes só vemos aquilo que queremos ver!

JPS: Sim, aquilo que óbvio! Lá está, o classificá-lo como romântico está correto, mas se não conseguirmos ouvi-lo com as bases que não se resumam ao romântico, ficamos pobres. Eu costumo dizer que “Se uma pessoa come bananas à espera que lhe saibam a morangos, nunca vai gostar de bananas”. Uma pessoa tem de estar aberto a isso e pronto a dizer “Eu não gosto de morangos!”, aí já é outra coisa! Bem, aqui é que entra o gosto pessoal, a identidade de cada um, de quem está a fazer. Importante é saber que pode servir de ferramenta, mas nunca de objetivo!

BLOCO 3 - Repertório

1. Na sua perspetiva, de que modo deve ser traçado o percurso do repertório realizado por um cantor, para que este se sinta enquadrado num espetro claro e consistente?

JPS: Costumo dizer, que definir o repertório é a coisa mais difícil para um cantor! Há pessoas para quem é mais óbvio, para outras menos óbvio, portanto é perguntar, experimentar, fazer e ter a sorte de ter as oportunidades certas no momento certo. Até porque é assim, se calhar 80% das sopranos podem cantar o *Vissi d'arte* [de

Giacomo Puccini], desses 80% se calhar só 20% pode cantar a *Tosca* [de Giacomo Puccini]. Porque é diferente cantar a ária e cantar o papel, também é diferente cantar com piano ou com orquestra, também é diferente ir para a Arena de Verona ou fazer um Operafest da Catarina, sem desprimor nenhum, são contextos diferentes, têm funções diferentes. Depois, nos anos 50, as pessoas passaram a achar que tinha de haver um lado científico, ou então o contrário um lado *Hippie*. Isso fez com que normalizássemos tudo, o repertório, o modo de fazer, a atitude em palco, normalizamos tudo! Se a gente disse que nos anos 20 quando estreava uma peça nova, às vezes faziam concertos em que tocavam essa obra, depois tocavam o programa e voltavam a tocar a peça nova. As pessoas ouvirem a mesma obra duas vezes num concerto? Como é que isso se faz hoje em dia? Aquilo que eu estava a falar dos concertos comentados, isso começou nos anos 60 com o [Leonard] Bernstein, a fazer os brilhantes concertos para jovem que ele fez na América e foram difundidos por todos os canais televisivos. Mas era admitido, porque era um maestro americano meio maluco, que até fazia musicais, e estava a falar para crianças, portanto permitia-se isto! Nos anos 70, um maestro que se virasse para o público e dissesse duas palavras era considerado um doido. Hoje em dia as pessoas já gostam de sentir isso, portanto é a mesma coisa que todas estas coisas da classificação. Era uma época um bocadinho restrita, aquilo que é anormal para uma época, passa a ser normal na próxima!

MC: Acredita então que se vão começar a desconstruir aspetos relativos a esta temática?

JPS: Acredito não, tenho a certeza que vai mudar! Eu precisamente não sei como é que se deve mudar e para o que é que deve mudar. Não é mudar por mudar! Há coisas em que não acredito, por exemplo, esta coisa dos *crossovers* e não sei quê, não acredito de todo nelas. Acho que isso é precisamente descer, lamento dizer assim, mas são coisas com um sentido único. Vir cantar ao São Carlos com um quarteto de cordas, mas eu nunca vi uma orquestra sinfónica numa sala de fados, portanto isto é só com um sentido. As pessoas dizem que não, mas obviamente que há uma espécie de hierarquia. Eu acho que é bom que as coisas continuem diferentes que elas iguais é que não têm absolutamente interesse nenhum.

2. Qual é a sua visão relativamente à postura camaleónica adotada por grandes personalidades do canto erudito, como é o caso de Maria Callas que com bastante naturalidade interpretava num curto espaço de tempo a *Carmen* [de Georges Bizet] e logo de seguida a *La Sonnambula* [de Vincenzo Bellini]? Ou então, o caso de Cecilia Bartoli que já interpretou praticamente todas as personagens femininas do *Così fan tutte* [de Wolfgang Amadeus Mozart]?

JPS: Sim, mas a Bartoli é muito esperta! A Bartoli escolheu sempre os sítios para onde cantava e para que pessoas o fazia, ela sabia que tinha uma voz pequena. Portanto, não podia afrontar certas coisas! Olha, mas desde que as pessoas sejam

capazes e na sua época. Os parâmetros da Callas, em tempos da Callas, eram outros comparativamente a uma Callas que vivesse nos dias de hoje. A Callas sem ninguém saber que era Callas e a cantar como ela o fazia, hoje em dia muita gente iria dizer que horror, enquanto que desta perspetiva afirma que ela é fantástica. Eu não tenho medo de dizer isto, pode vir um raio e podem dizer o que quiserem. A importância da Callas não tem que ver com o modo como cantava, mas sim de coisas que nos ensinou, nomeadamente com óperas mais complicadas, como é o caso da *Sonnambula*. Aqui ela ensinou-nos que cada nota tinha de ter uma intensão emocional e dramática, isso é que ela nos ensinou como ninguém. Ao contrário do que as pessoas dizem, hoje em dia há muito mais pessoas a cantar bem do que dantes, resta saber se têm interesse. Bem, filha é impressionante o quanto se canta bem por todo mundo! O nível médio e baixo subiu de uma maneira fantástica, resta saber o que se faz com isso, elas próprias e o sítio onde estão englobadas. A culpa também não é só dos próprios, uma pessoa pode estar cheia de boas intenções e cair num concerto com um maestro tremendo, ou numa ópera mal encenada e as coisas irem por água abaixo. A lógica de carreira da Callas é uma coisa muito difícil de alcançar hoje, possivelmente já nem existe essa dinâmica. Até porque uma pessoa diz “Sopranos desse género na altura, quem eram?”. Era ela, a [Renata] Tebaldi, mais uma ou outra e paramos. Quantas sopranos há hoje em dia a fazer esses papéis? Não estou a dizer que evoluímos, mas sim que mudámos!

MC: Até porque o ensino está mais democrático!

JPS: Ora bem, ora bem! Porque as pessoas também já têm mais hipótese de o fazer. Os italianos têm uma visão muito engraçada da ópera, é um negócio de família, pertence-lhes! Quando eu comecei a andar por aqui, os italianos olhavam com muita desconfiança para pessoas que não fossem italianas a fazer ópera italiana, hoje em dia já não há tanto isso. A Cátia [Moreso], agora quando fez a “Azucena”, o barítono foi-lhe dizer “Onde é que ela tinha ido estudar para fazer as inflexões todas necessárias para fazer uma “Azucena”?”. Foi aqui! Não estou a dizer isto por mim, estou a dizer porque já não é daquela forma restrita, hoje em dia as coisas já estão por todo o lado, se a gente estiver atenta e souber ouvir sabe, não precisamos de ir àquela última pessoa que conviveu com Verdi. Os italianos julgavam-se isso, os donos do saber e muito ciosos de passar o seu conhecimento! Hoje em dia há muito mais hipótese de “ser Callas”, mais não seja porque uma pessoa pode ouvir a Callas, enquanto que a Callas nunca teve a possibilidade de ouvir uma Callas, faço-me entender? (risos) A Bartoli é uma estratégia dela própria! Agora dando um exemplo completamente diferente, o Zé Ferreira que eu conheço basicamente desde que ele se tornou solista. A primeira *La Cenerentola* [de Gioachino Rossini] que eu fiz o Zé fazia o “Alidoro”, não é nem carne nem peixe, ele fazia o “Alidoro” e fez bem! Passados 10 anos fazemos uma *Cenerentola*, em que ele, por estar no auge da sua potencialidade vocal, foi convidado para fazer o “Dandini” que é o papel mais brilhante vocalmente e que ele fez durante anos. A idade pesa e ele passou a fazer o “Don Magnifico”, que é o que ele faz neste momento, faço-me entender? Ele fez três

coisas que vocalmente quase que são tipologias diferentes, tem que ver com a altura da carreira, das personalidades, etc. A Bartoli é um pouco assim, ela fez “Fiordiligi”?

MC: Penso que sim!

JPS: Capaz de isso é ela! Provavelmente gravado, descobriu uma que lhe fizesse a “Dorabella”.

MC: Muitas vezes acaba por ser uma visão comercial e industrializada da arte?

JPS: Eu não diria comercial, mas sim! É quase uma espécie de sobrevivência da própria pessoa, uma pessoa agarra-se ao que é na altura. Claro, que a Bartoli a priori a gente imagina uma “Dorabella”, com a personalidade que tem e etc. Mas se a gente quiser imaginar que ela é original, com as ideias do barroco de fazer diferente, porque não sei quem fez na altura, pode fazer a “Fiordiligi”. Mas é óbvio que hoje em dia uma “Despina” lhe é muito mais cómoda. Durante anos a “Despina” era considerada como a *soubrette*, considerada a voz mais leve do elenco, quando nos concertantes está sempre abaixo das outras duas. Porque, na altura, o Mozart a considerava de forma diferente. a voz da “Despina” era uma voz de uma pessoa com mais aptidão para a representação e o “saborear das coisas” do que para a proeza vocal. Quem tinha a proeza vocal era a “Fiordiligi”, observando os concertantes quem tem a nota de cima é a “Fiordiligi” e quem tem a nota de baixo é a “Despina”. Isso quer dizer que a “Despina” é para uma *mezzo-soprano*? Não sei se isso é verdade.

MC: Portanto, o exemplo de uma personagem camaleónica! Pode perfeitamente servir àquelas que hoje chamamos de *Zwischenfach*.

JPS: Sim, há quem queira uma “Despina” já “mulher experimentada” e azeda, por isso convém uma voz mais pesada. Nos homens, já que estamos a falar do *Così*, é o “Don Ferrando” ou o “Guglielmo”? É o “Guglielmo”, porque se calhar o “Don Ferrando” já tinha uma carreira atrás e já não seria capaz de sustentar.

MC: Até porque ele escrevia mesmo a pensar nas pessoas específicas que interpretaria o papel.

JPS: Exatamente! Por exemplo, o [Niccolò] Jommelli quando era para vir a Portugal da segunda vez, que acabou por não vir. Uma das coisas que ele disse que só aceitava mandar a obra, se houvesse cá uma pessoa que aceitasse adaptar as óperas dele para as vozes das pessoas que cá estavam.

MC. Identidade vocal presente!

JPS: Portanto, as versões das óperas do Jommelli que temos aqui na Ajuda, diferem das mesmas óperas do Jommelli quando ele assistiu na Alemanha.

MC: Ele adaptava sempre, algo que agora seria impensável! Se não nos moldarmos é porque não há qualidade.

JPS: Ora bem! No caso do Jommelli, nós podemos escolher uma versão outra era para as pessoas que se escrevia. O Verdi quando escreveu a *Lady Macbeth*, fulana para quem ele escreveu, que ele não apreciava muito, mas achava que tinha uns graves e agudos muito bons e o centro não tinha grande interesse. A *Lady Macbeth* é escrita de um modo que tanto sopranos como *mezzo-sopranos* a cantam, tem de ser *mezzo-sopranos* que possam ir ao agudo ou sopranos que possam ir ao grave. É um exemplo de um papel completamente atípico, porque era para aquela pessoa. Acabamos sempre por ir dar a pessoas!

MC: E às identidades...

3. Por outro lado, relativamente à atual desconstrução das classificações vocais dentro dos próprios géneros? Como por exemplo, o caso de Stephanie Blythe que recentemente interpretou em paralelo os papéis de “Zita” (Alto) e “Schicchi” (Barítono) na ópera *Gianni Schicchi* de Puccini. O que já não era novidade para a cantora que tinha interpretado o “Don José” (Tenor) na ópera *Carmen* de Bizet. Ou então, quanto à nova tendência que se observa entre homens, sopranistas, a interpretar papéis originalmente escritos para vozes femininas. Serve de exemplo o cantor Bruno de Sá que canta a famosa ária *Dove Sono* da “Condessa” (Soprano lírico) da ópera *Le nozze di Figaro* de Mozart e o “Romeo” (Mezzo-soprano) da ópera *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. O que pensa disto?

JPS: Penso que são modas! Uma coisa é, não me faz confusão nenhuma uma pessoa dizer “Eu gosto muito do *Dove Sono* e vou abstratamente fazê-lo!”. Se eu disser “Porque canto esta ária vou fazer a “Condessa” de *Le nozze di Figaro*”, isso traz-me muitos problemas. No sentido que, onde é que fica a história? Agora vou ser mau, essas pessoas não estão preocupadas com as questões de género.

MC: Sim, talvez assumam que a ópera se vá adaptar à realidade atual.

JPS: Pois, mas para mim é um bocadinho esquisito! Ainda no outro dia tive essa discussão aqui, quando me estavam a dizer que podia haver contratenores no coro de ópera. Bem, no coro de concerto não vejo problema, mas no coro de ópera às vezes é um problema. Ao qual me responderam, “Mas porquê? Se conseguem cantar!”, então eu disse “Então vamos fazer, por exemplo da cena das cigarreiras do coro feminino da *Carmen*. Em que temos vozes femininas e baixos, vamos supor que temos um homem barbudo vestido de cigarreira (canta passagem aguda) ou vem vestido de soldado e canta (repete a passagem aguda).”, não sei!

MC: Ou então no caso de serem solistas...

JPS: Mas isso é diferente! Bem, mas um rapaz desses que diz cantar o *Dove Sono* é a mesma coisa do violoncelo que vai tocar a transcrição do *Après un rêve* [de Gabriel Fauré], também se está a apropriar culturalmente (risos)! É outra fruição, da qual eu não vejo mal nenhum! Não me faz confusão que já se tenha feito *Die*

Winterreise [de Franz Schubert] em vozes femininas, mesmo que teoricamente deva ser feito por uma voz masculina. Resta saber se resulta, não sei. É a obra de arte e a pessoa quer fazê-lo, não vejo mal nisso, que me digam “Eu posso, eu gosto, queria fazer isto!”, tudo bem! Agora, não é “Eu vou fazer *Le nozze di Figaro*!”.

MC: Além disso, é preciso que os teatros abram portas para essa possibilidade.

JPS: Mas essa possibilidade é um, como é que se diz...

MC: Contrassenso!

JPS: Sim, porque por um lado queremos ser muito rigorosos e não sei o quê. Daqui a nada um fulano não pode interpretar a personagem de um pai se não tiver sido pai. Quer dizer, um escândalo que aconteceu aqui no São Luiz, uma senhora que interrompeu um espetáculo porque um estava a interpretar um travesti e não era travesti efetivamente. Não temos pena, representar é precisamente isso!

MC: Nem toda a gente que interpreta um assassino foi assassino!

JPS: Claro, isso é uma estupidez. Bem, quem é que vai interpretar os suicidas? Só um suicida é que o pode fazer, então nesse caso não estará cá para contar a história. Depois ficam muito irritados quando a gente leva o raciocínio até ao fim, não tem nada que ver com a impossibilidade de ser feito. Há óperas que eu acho que se forem transpostas para o século XX, como por exemplo *Le nozze di Figaro*, como é que funciona? Vai tratar um assunto que não existe no século XX, que é o direito ao Senhor de usar fisicamente a criada na primeira noite, é mesmo uma lei da altura e onde está toda a história.

MC: Fica descontextualizado!

JPS: Deixa de fazer sentido! Por exemplo, o *Falstaff* [de Giuseppe Verdi] o que é que me interessa se era no tempo de Shakespeare ou hoje em dia? Aquilo é uma comédia que não tem nada que me agarre é nesta época, é nesta, são pessoas! Portanto, pode funcionar uma adaptação, só tenho de o fazer a bem do respeito da obra e da pessoa que está a fazer. Voltando à questão anterior, basta saber se ele fará a “Condessa” com a sainha de balão, afinal passasse num bar de travestis? É como digo, pegamos na *Carmen* e adaptamos para o meio esquimó e passa a ser uma fábrica de gelo e em vez de touradas é uma corrida com morsas? Tudo se pode fazer, mas serve de quê? De nada, apenas servirá de escândalo!

BLOCO 4 - Meio Profissional

1. Ao longo da sua carreira enquanto “mentor de vozes”, alguma vez sentiu dúvidas relativamente à classificação/espectro vocal de um cantor? O que é que suscitou essas dúvidas e como é que obteve respostas para as mesmas?

JPS: Imensas vezes, todo o tempo! Por um lado, tento ser sempre o mais honesto possível, por outro lado eu acho que temos de arriscar! Surge assim a grande dúvida, perceber o porquê de a gente arriscar. Claro que depois há muitas coisas que pesam

nas decisões, por exemplo, se for para vir fazer um papel ao palco do São Carlos surgem mais dúvidas, porque pode ser o suicídio do cantor. Sem desprimor, se for algures em Vila Franca de Xira num palco honesto, ainda pode dar para experimentar. Portanto, eu acho que já disse isso hoje aqui, mas acho que é a coisa mais difícil é precisamente encontrar o repertório para as pessoas. Devia ter sempre que ver com a pessoa, com a sua voz, com as suas personalidades, para onde é, para o estado da carreira.

MC: Só podemos concretizar arriscando e experimentando, por muito que isso signifique ficarmos ainda mais confusos, certo?

JPS: Filhinha, se agora me apetecesse fazer contigo a “Rainha da Noite” e corria mal, qual era o problema? O que é que isso interessa? Acho que a pessoa tem de ir aos limites para perceber, não se pode proteger, tem de ser ali na pontinha perto do abismo. Porque se a não soubermos onde caímos, também não sabemos como caímos, mas é um risco! A gente pode ter uma intuição, experimentar por aqui, experimentar por ali, é tremendamente difícil. Mas as coisas a ter em conta são sempre as mesmas: é a pessoa, a sua voz, a experiência, o estado técnico em que está, porque é perigoso puxar as pessoas para um sítio só porque sim. Há sempre surpresas, dou-lhe um exemplo a Ana Ester Neves. A Ana quando começou era uma voz bastante desinteressante, curtinha e com pouco volume, com boa musicalidade, depois descobriu quem a transformou e ficou com uma voz enorme. A partir daí pode fazer coisas como “Butterflies” e não sei quê.

MC: Há muitas formas de crescer com a própria voz!

JPS: Sim, temos é de procurar! Às vezes é difícil porque o meio procura uma coisa segura e estável, nem sempre é possível.

2. Para terminar, que conselho/palavra gostaria de deixar às jovens gerações de cantores, amantes da “voz” e docentes que se debatem com estas problemáticas recorrentemente?

JPS: Voltamos ao mesmo, sejam eles próprios e arrisquem! Acho que é sempre preciso uma pessoa ter à sua frente uma pessoa que tenha confiança, o que não quer dizer que às vezes até possa errar da forma mais honesta possível. Mas importa que tenha confiança, há que ter paciência! Eu não gosto de atitudes temerárias de “Anda cá que eu ponho-te a fazer não sei o quê.”, mas tem de passar por um certo atrevimento. Se a gente não explora, não sabe onde é que são os limites, pelo contrário deve conhecê-los e tocar neles. Nunca no sentido de magoar, até porque temos de pensar que a voz é um bem demasiado precioso para fazer isso! Mas estar sempre na retração não é boa ideia, porque às vezes uma pessoa percebe que uma pessoa encontra coisas que não sabia que tinha. Nós até podemos experimentar uma coisa e não ser isso, mas estar lá ao lado. Eu acho que confiança, sinceridade e honestidade para consigo próprio são essenciais! Claro que a gente quer trabalhar e

tudo isso, mas para mim isso é o óbvio, acho que uma pessoa não pode pensar que acorda um dia e já faz e acontece. Bem, mas ter medo só porque não encaixa não é boa ideia na vida! Fazemos e depois percebemos “Olha, foi uma asneira!”, muitas vezes sem consequência nenhuma, só experimentar! Há uma coisa que eu me esqueci de falar, que não tem só que ver com extensão, mas também com volume, a propósito da Bartoli. Portanto, existem pessoas que até têm a extensão toda, mas que o volume não lhes permitiria alcançar determinado papel. Principalmente porque há óperas cruéis devido à quantidade de orquestra que têm, não falo necessariamente do Wagner. Às vezes é preciso ter a estrutura, não basta focarmos na extensão. Por isso é que eu estava a dizer que a Bartoli sabia bem o que estava a fazer, nunca cantava em teatros muito grandes, como fazia nos concertos com piano. Fazia ela muito bem!

Anexo D - Cartazes das Atividades da Classe de Canto da AMVP



Figura 4 - Ciclo de Concertos de Natal
(17 de dezembro, 2022)



Figura 5 - Concerto de Natal - Igreja de Santo Ovídio
(18 de dezembro, 2022)



Figura 6 - Masterclasse de Canto - Profª. Dora Rodrigues
(24 e 25 de fevereiro, 2023)



Figura 7 - Workshop: "Vozes no Feminino"
(25 de fevereiro, 2023)



Figura 8 - Ópera “A Casinha de Chocolate”
(12 e 13 de maio, 2023)



Figura 9 - Workshop: “Sou Barítono, e então?”
(17 de maio, 2023)