

“A Vida por um Fio” Inovando em Recital

Francisco Miguel Brazão Gomes

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, área de especialização em Canto, realizada sob a orientação científica da Dra. Ana Ester Neves, Professora de Canto da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco e co-orientação do Dr. José Francisco Pinho.

Agradecimentos

Aos meus orientadores Dra. Ana Ester Neves e Dr. José Francisco Pinho, pela disponibilidade, apoio e encorajamento.

À Catarina Rosa pelas suas ideias fantásticas e por se ter disponibilizado para colaborar com inúmeras horas de trabalho.

À Inês Rosa e à Sofia Mendes por me ouvirem e apoiarem incondicionalmente.

Resumo

O objectivo principal deste projecto foi o de encontrar formas de renovar a imagem do 'Recital de Canto' junto do público, tornando-o mais atractivo e dotando-o de condições para competir com outro tipo de espectáculos normalmente mais procurados. O trabalho realizado consistiu na investigação das inovações até agora realizadas e na concepção, projecção e concretização de um recital que englobasse algumas destas novas abordagens.

No decorrer do processo pretendeu-se também aprofundar conhecimentos técnicos e científicos, ao mesmo tempo que se desenvolve a capacidade de análise crítica, de inovação e de investigação no domínio da especialidade.

Tal como foi apresentada na proposta de trabalho de projecto, a problemática deste estudo gira em torno da 'Performance em Recital' e visa essencialmente a busca de novos caminhos. Pretende-se por um lado perceber e contextualizar a performance em si mas, ao mesmo tempo, encontrar novas abordagens, conceitos ou modos de fazer.

O projecto consistiu na concepção de um espectáculo que junta duas componentes: a musical, presente no formato tradicional do recital de canto, e a visual. Foi seleccionado um reportório de acordo com uma temática pré-definida e posteriormente, através de um processo dialéctico com a artista plástica, concebeu-se o espectáculo como um todo.

Abstract

The main goal in this project is to find ways of enlivening the Singing Recital by making it more attractive and providing it with conditions to compete with other sort of more popular shows. The work started with the investigation of new approaches to the recital and continued with the design of a recital that would include some of these extra-musical features.

As presented in the project's proposal, the theme contemplates the performance in the singing recital and aims at the investigations of ways of making the recital more appealing to the present public.

The project consisted in merging two different dimensions in one recital. The musical and the visual. After selecting a theme and the corresponding repertoire, an interaction between the singer and the artist Catarina Rosa led to the design and production of the recital, which included a strong visual dimension.

Índice geral

Introdução	1
Capítulo I - A Performance e o Recital de Canto	3
1.1 Contextualização histórica	3
1.2 Novas abordagens ao recital	10
Capítulo II - O Tema “A Vida Por Um Fio”	15
Capítulo III - O Reportório	17
Capítulo IV - O Trabalho com Catarina Rosa	21
Conclusões	23
Bibliografia	25
Anexos	27
Anexo 1 - Programa	27
Anexo 2 - Textos e Traduções	29
Anexo 3 - Fotos da Catarina e do seu Trabalho	35

Introdução

De acordo com a opinião de diversos autores, professores e cantores, e considerando o que temos vindo a observar ao longo dos anos, a audiência dos recitais de canto tem claramente vindo a diminuir nas últimas décadas. Como razões principais para esta situação, posso apontar: a crença generalizada de que se tratam de espectáculos elitistas, cujos conteúdos são acessíveis apenas a uma minoria de privilegiados; a falta de algum estímulo visual, se compararmos com a concorrência da indústria cinematográfica e da televisão; a escolha de repertório em línguas estrangeiras sem disponibilização de traduções; a monotonia que surge pela escolha de repertório de apenas um compositor, ou de uma mesma época, ou numa mesma língua (às vezes todos os casos de uma só vez); e a preferência do público em relação à ópera ou a outro tipo de espectáculos, visual e dramaticamente mais apelativos.

De uma forma ou de outra, é mais ou menos consensual que o recital de canto precisa urgentemente de ser repensado. É necessário encontrar formas de dar a conhecer ao grande público um repertório tão rico, vasto e profundo, de forma a recuperar as assistências perdidas. É preciso que o público se identifique com este tipo de evento, sentindo-o como próximo de si, em vez de sentir que necessita de uma vastíssima formação musical para o poder compreender. É preciso investir na formação dos públicos, ajudando-os a reencontrar o prazer do espectáculo que acontece, de forma muito intimista, ‘aqui’ e ‘agora’.

Muitas são as inovações que têm vindo em auxílio deste tipo de concerto. Em termos gerais podemos referir as seguintes: escolha de ligações temáticas entre peças de repertório variado, contratação de encenadores experientes, utilização de marcações de palco e soluções de iluminação, disponibilização de traduções dos textos de formas inovadoras, rearranjo da disposição do público na sala de espectáculos, a escolha de espaços de concerto inusuais, e o emprego de uma grande variedade de meios técnicos - por exemplo a projecção de vídeos ou de fotografias, entre outros.

Todas estas estratégias têm vindo a ser cada vez mais comuns em recitais, principalmente desde o início do século XXI e com bons resultados. Em geral, a maioria do público sente-se agradada com a utilização de elementos que venham ajudar à compreensão dos textos e da música. A sua utilização acaba por ter um grande papel na formação dos cantores (tanto ao nível da criatividade como do conhecimento mais profundo do repertório) ao mesmo tempo que resgata o interesse dos aficionados da música por este género, que certamente nada tem de “menor” em relação a outros actualmente mais populares.

No capítulo I, efectuo uma contextualização histórica da performance em geral, da música de câmara e do recital de canto e piano em particular. Debruço-me também com maior detalhe sobre as mais recentes abordagens feitas ao tema, descrevendo e reflectindo sobre as mais diversas inovações introduzidas neste tipo de concerto, referindo ainda possíveis causas para o declínio recente do recital de canto. No capítulo II descrevo o processo de selecção do tema do

recital que irei realizar. No capítulo III explico as escolhas que fiz ao nível do reportório e efectuo uma análise de cada uma das canções. No capítulo IV dou a conhecer o processo criativo da artista plástica Catarina Rosa com quem estou a colaborar para a produção da vertente visual do projecto.

Em anexo, no final deste relatório, encontram-se o programa do recital, os textos das canções e respectivas traduções e ainda fotos da Catarina Rosa e do seu trabalho.

Capítulo I - A Performance e o Recital de Canto

1.1 Contextualização histórica

As referências que hoje temos da situação de performance são consequência da história e das sucessivas alterações que tiveram lugar, essencialmente, na relação entre o compositor e o intérprete, e entre o intérprete e o público.

Nem sempre o público foi tão passivo durante os espectáculos musicais. Hoje em dia, quando imaginamos um recital, visualizamos imediatamente um público silencioso, sossegado, de preferência com os telemóveis desligados, e tomamos este facto como adquirido. No entanto, no tempo de Mozart, por exemplo, era comum o público irromper em caloroso aplauso mesmo a meio de um dos andamentos de uma sinfonia. No séc. XIX era normal conversar-se durante os concertos. Composições mais controversas, ou cujo o estilo desafiava as concepções de cada época, poderiam desencadear nos públicos mais sensíveis desastrosas manifestações de desgosto, tais como ruidosas vaias ou intrépidas ‘pateadas’, mesmo durante a performance.

Também a autoridade da partitura foi crescendo com o tempo. Durante muito tempo a partitura foi inexistente assim como também o era a distinção entre os processos de composição, ensaio e performance pública. A relação entre os músicos e os compositores era muito mais próxima. Por outro lado, até meados do séc. XIX era esperado dos músicos a capacidade de improvisar assim como era comum inserir nas óperas árias compostas ‘à medida’ dos cantores disponíveis. Hoje em dia, a incontornável autoridade da partitura ou, se quisermos, a ‘ditadura’ da partitura exige dos músicos uma fidelidade e precisão exemplares. No entanto, esta não é uma das características da história da performance ao longo dos tempos.

A música tem feito parte da história da humanidade. Existem evidências de que já no Paleolítico, há cerca de 40.000 anos, o homem se dedicava à prática da música instrumental.

Já na antiga Grécia, no período clássico, a música atraiu as atenções de grandes filósofos como Platão e Aristóteles que consideravam o seu ensino de grande valor educacional. A música, associada com a poesia, exigia tanto do público como dos executantes uma profunda capacidade de resposta que hoje não podemos avaliar. É neste período que nos surgem as primeiras evidências estruturadas da performance e do seu papel na sociedade. O canto coral era particularmente importante. Invariavelmente acompanhado por instrumentistas profissionais de sopro e corda, incluía frequentemente a dança e tinha um papel fulcral nos ritos onde os coros cantavam em honra dos deuses ou exaltando atletas vitoriosos ou homens famosos. Sabemos através dos tratados teóricos de Aristóxeno (séc. IV a.C.) e de Ptolemeu (séc. II d.C.) que a música grega era essencialmente homofónica e que as vozes cantavam em unísono ou à oitava.

Os Romanos tinham também música ritual ou litúrgica em que os instrumentos de sopro eram utilizados para afastar os espíritos malignos ou para convocar entidades divinas mais benevolentes. Festivais em honra de diversas divindades eram acompanhados de música

processional. Tinham também música militar onde os instrumentistas tocando trompas davam indicações precisas tanto em marchas como em cerimónias. No campo de batalha, as composições tinham o intuito de encorajar as tropas e impressionar o inimigo. Há também registo de música de trabalho cuja natureza rítmica serviria para acompanhar e dar ânimo a actividades como remar, ceifar ou tecer. Quanto à performance musical em si, sabemos que nos teatros a música foi-se tornando cada vez mais importante, nomeadamente no acompanhamento (com vozes e instrumentos) de bailarinos que representavam figuras mitológicas.

Na Idade Média a igreja foi um centro importantíssimo não só de produção musical mas também de pedagogia musical. Para além disso foi uma fonte profícua de registos escritos que nos permitem hoje conhecer e compreender o papel que desempenhou durante tão longo período da história.

Numa primeira abordagem à temática musical, logo nos primórdios da sua existência, a igreja bane a utilização dos instrumentos musicais argumentando que apenas as palavras devotas deveriam ser associadas à música religiosa. A associação que os Romanos faziam da música ao deboche e à imoralidade esteve certamente na origem de tal decisão.

Nenhuma melodia foi escrita até ao séc. VI e só no séc. XI surgiu o primeiro sistema capaz de registar fielmente a altura (ainda que relativa) dos sons, com Guido d'Arezzo. Os compositores e músicos que trabalhavam para a Igreja faziam-no em nome da glorificação divina, pelo que os conceitos de génio, obra-prima ou performance eram completamente desconhecidos. J. S. Bach foi um dos mais profícuos e geniais compositores de repertório sacro de toda a história da música ocidental. No entanto trabalhou arduamente, semana após semana, com uma orquestra de apenas 18 a 24 músicos para acompanhar os seus cantores. Muito se teria espantado com a reverência que hoje em dia lhe é prestada.

Foi no início do Período Renascentista que a música passou a estar mais ligada às cortes reais e aristocráticas do que à igreja. Inicialmente a música era apenas mais uma de entre muitas actividades desenvolvidas pelos menestréis. Eram verdadeiros mestres da performance, mas esta não era exclusivamente musical. Dedicavam-se também ao malabarismo e à acrobacia, dançavam, amestravam animais e faziam rir. Podiam estar ligados a uma determinada corte aristocrática ou fazer parte de uma companhia itinerante. Não se limitavam a entreter mas também imortalizavam os grandes feitos.

Foi nas cortes que a música verdadeiramente se desenvolveu durante este período. Formaram-se pequenos coros e agrupamento instrumentais para os acompanhar. Compôs-se com frequência e maestria nos estilos mais arrojados da época. É no final do séc. XV que surge a primeira música impressa, consolidando-se assim a noção de que algumas composições teriam uma existência prolongada no tempo e dando origem ao conceito de repertório. Foi a época do grande florescimento da música de câmara de que viria a fazer parte o recital de canto, muitos anos mais tarde.

O período Barroco é de particular importância ao nível da história da performance, não só na música em geral mas principalmente ao nível do canto. Com o surgimento do primeiro teatro público (outros havia mas privados, para uso exclusivo da nobreza) em Veneza, em 1637, foi exigido pela primeira vez aos cantores que se tornassem actores. Chamava-se o *Teatro di San*

Cassiano e foi demolido em 1812 devido a fogos recorrentes. Nasce a performance "paga" dirigida a um público pertencente a todas as classes sociais. Surge a ideia de uma temporada. Floresce a ópera.

Neste sentido, Eric Clarke (2002: 8) escreve: "From it's beginnings opera engendered that intriguing interaction of commercial and artistic considerations that continues to this day, a prime eighteenth-century example being Handel's colorful career in London."

Surgem os primeiros mestres da performance. Apreciados pela flexibilidade e poder vocais, enormemente aplaudidos por públicos entusiastas, os *Castrati* foram as primeiras super-estrelas da ópera, tendo interpretado os papéis principais durante quase dois séculos.

Tal como na ópera, a música de câmara é dirigida desde o cravo, frequentemente pelo próprio compositor, pelo que os registos de informações detalhadas nas partituras continuam a ser desnecessários. A performance continua, em grande parte, dependente da responsabilidade dos executantes.

Só por volta de 1700 é que a música instrumental atinge um estatuto equivalente ao da ópera. Surge então uma nova escrita virtuosa para instrumentos de corda (como a de Arcangelo Corelli, violinista e compositor romano) e os respectivos executantes virtuosos para a executar.

Durante a segunda metade do séc. XVIII, a música passou a propagar-se com maior regularidade através de publicações mais frequentes. Surgem cada vez mais descrições escritas de concertos o que nos permite ter uma ideia mais clara destas performances. Condições sociais favoreceram a ascensão do concerto público, primeiro em espaços pequenos, que encorajaram um estilo performativo claro e intimista. Ao contrário da ópera, os concertos podiam realizar-se com apenas um ensaio ou mesmo nenhum. Os programas contemplavam a variedade e a novidade, apresentando-se na mesma noite uma mistura de composições a solo, música de câmara, trabalhos orquestrais e música vocal.

Cada vez mais se dá valor à capacidade do executante de comover o público. Surge uma nova geração de músicos, os *freelancers*, encabeçada por Mozart que, para além de se apresentar simultaneamente como compositor e executante virtuoso, escreveu papéis de ópera e composições para solistas para irem ao encontro das capacidades específicas de alguns dos seus colegas executantes (CLARKE 2002: 3 - 10).

A revolução industrial trouxe grandes mudanças ao mundo da música na Europa. Deu-se uma tremenda expansão do potencial físico e comercial da música como consequência dos grandes avanços tecnológicos e industriais que tiveram lugar nas primeiras décadas do século XIX. Em grande destaque surge a evolução exponencial do piano, que se tornou mais forte e mais sonoro, maior, mais barato e com melhor mecanismo e timbre mais suave. Tudo isto durante os primeiros anos do século. No final de oitocentos, tinha já atingido o estado de desenvolvimento de que gozaria durante todo o século XX. Construtores de pianos surgem por toda a parte e os compositores produzem um sem número de pequenas peças e estudos para o instrumento. Surge com Liza a ideia do 'Recital para Piano Solo'.

Os instrumentos de orquestra também beneficiaram com as novas tecnologias da época, sobretudo os sopros que se tornaram muito mais ágeis e afinados com a introdução das chaves metálicas, de válvulas ou de pistões. Todos estes avanços, conjugados com novos paradigmas musicais, permitiram a proliferação de enormes orquestras que pareciam ser o meio mais adequado à expressão de mensagens tão intensas como as do Romântico tardio. Orquestras tão grandes exigiam maestros para manter a coordenação musical. Experimentaram-se diversas localizações, tipos de acções e posturas até o maestro se tornar parte da performance, encarnando a própria música, em prole do público, com gestos expressivos e movimentos altamente teatrais (BURTON 2002: 8).

A voz humana, ainda que não tendo beneficiado directamente da evolução da tecnologia industrial, sofreu algumas alterações, nomeadamente quanto aos objectivos a que se propunha e à sua utilização. Apesar do facto de muito se ter cantado, e bem, em teatros de ópera na Europa durante duzentos anos, surgem novas escolas de canto que defendiam e ensinavam estilos vocais que melhor se adequavam às novas formas estilísticas usadas pelos compositores da época.

Como cúmulo dos vários métodos de canto, que tinham vindo a ser cultivados em Itália, surge o estilo do ‘bel canto’ onde a beleza do timbre, o legato impecável, a elegância do fraseado e a agilidade na coloratura eram os objectivos a atingir. Esta técnica estava perfeitamente adaptada à música de Rossini e Donizetti, mas para a nova Ópera Romântica Francesa era necessária uma nova abordagem. Surgem os novos tenores com a capacidade de cantar num registo muito agudo, mantendo a chamada ‘voz de peito’ e com uma projecção vocal nunca antes ouvida. Outros cantores, com outros tipos de voz, começam também a desenvolver uma nova colocação vocal capaz de competir com as grandes orquestras, com as composições de Verdi e mesmo de Wagner, cujas papeis operáticos exigem uma capacidade física e resistência absolutamente lendárias.

Com o desenvolvimento de uma vocalidade mais escura e pesada dá-se uma multiplicação dos tipos de *Fach* (diferentes tipo de voz). As vozes não se desenvolveram só no sentido de ganharem mais peso e capacidade de ‘furar’ a orquestra, agora maior e mais potente, mas exploraram-se diferentes qualidades vocais com fins dramáticos. Surge então o soprano no papel de heroína, o mezzo-soprano ‘femme fatale’ (a Carmen de Bizet ou a Dalila de Saint-Saëns), e o contralto como figura maternal ou confidente. Em paralelo à heroína soprano, temos o tenor romântico, o amado ou herói, enquanto que as vozes masculinas mais graves dão origem aos papeis dramática e psicologicamente mais interessantes. Especialmente notáveis são os barítonos ‘verdianos’, que vão desde a figura paterna, aos nobres guerreiros e aos piores vilões (Germont père em *La Traviata*, Rodrigo em *Don Carlo*, Iago em *Otello*). De igual forma, também em Wagner, os papéis mais graves representam um maior desafio psicológico que os dos tenores. Por exemplo, Wotan no ciclo do *Anel* é um dos maiores papeis de baixo-barítono de todos os tempos. Já nas óperas de Mozart se nota uma diferenciação entre diferentes tipos de soprano: o soprano de coloratura e o soprano lírico (Rainha da Noite e Pamina na *Flauta Mágica*), ou o soprano dramático (Electra em *Indomeneo*). Mais tarde surge o soprano lírico *spinto*, um tipo de lírico mais pesado e capaz de grande intensidade dramática e projecção quando necessário (Leonora em *Il trovatore* de Verdi ou a Tosca de Puccini). O soprano dramático alemão tende a ser uma

voz ligeiramente mais grave, mas capaz de 'furar' uma grande orquestra em todos os registos da sua tessitura.

Com o surgimento da litografia dá-se uma ainda maior e mais rápida disseminação da música. Este avanço na impressão e consequentemente na publicação permitiu a produção de partituras a um preço muito acessível. As mais comumente editadas eram obras corais, canções, peças para piano solo e arranjos de melodias operáticas. Dá-se assim um crescimento considerável na percentagem da população que assiste a concertos e à ópera, que compra instrumentos musicais e partituras e que lê os jornais periódicos sobre tremáticas musicais (seria certamente um percentagem muito maior que a dos nossos dias). (BURTON 2002: 10)

Os primeiros recitais de canto surgiram neste contexto, sendo eventos relativamente íntimos em que as subtilezas do texto e da música seriam grandemente apreciadas e cultivadas. Muitas vezes estaria o próprio compositor sentado ao piano, tocando e até cantando numa sala ou salão de uma casa privada (como nos casos de Franz Schubert e de Johann Michael Vogl). De facto, muitas das primeiras composições de Schubert requerem uma especial atenção em relação aos textos. Este compositor compôs muitas canções com base em textos de poetas que eram também amigos chegados e que a leitura e compreensão da poesia eram muito populares nesta altura. Com frequência a composição das canções era feita de forma estrófica pelo que cantá-las consistia num desafio extra, uma vez que requeriam do cantor um grande leque de cores e de expressões que lhe permitissem dar vida ao texto. Para além disso, era necessário que o intérprete possuísse uma considerável aptidão dramática que lhe permitisse transmitir fielmente o carácter e a emoção justos.

Foi no final do século XIX que estes recitais (como serões de carácter intimista e de tertúlia literária) adquiriram o carácter que têm hoje. Acontecendo em salas muito maiores e mais impessoais, o recital de canto tem mais a ver com a escuta deslumbrada do desempenho vocal sobre-humano de uma figura deificada e distante. De facto, alguns recintos são tão grandes que é necessária a instalação de amplificação sonora e de ecrãs gigantes para que se consiga ouvir e ver o cantor. Uma percepção visualmente intimista é preservada pelos grandes planos do vídeo, mas o som e o texto são filtrados por meios electrónicos. Quando as salas são grandes e não existe amplificação sonora nem sistema de vídeo, o cantor torna-se uma entidade ainda mais distante, uma pequena figura solitária a quem prestamos culto no escuro.

Fica, portanto, pouco claro se os públicos contemporâneos são ou não capazes de verdadeiramente escutar estas vozes de uma forma que lhes permita distinguir cores, matizes e significados no som de uma voz que lhes chega aos ouvidos vinda de tão longe ou tão modificada pelos sistemas electrónicos.

Desde o seu apogeu, no final da primeira metade do século XX, o recital de canto e piano tem vindo a perder tanto em quantidade de público como em relevância para a sociedade contemporânea. Embora o repertório associado a este tipo de performance seja extremamente rico e variado, parece ser incapaz de captar a imaginação dos públicos, à excepção de uma mão cheia de aficionados.

Apesar deste seu declínio entre os amantes da música clássica, os recitais de canto permanecem no cerne da formação dos cantores, seja em cursos de conservatório, licenciaturas ou em mestrados de Canto pelas escolas básicas e superiores de todo o mundo ocidental. Quase sempre é esperado dos alunos de canto, ao fim de um ou dois anos de estudo, que se apresentem em recital, a solo, interpretando programas de durações diversas. Esta apresentação é considerada indispensável para a demonstração das capacidades adquiridas pelo aluno ao nível do domínio de línguas estrangeiras, dos diferentes estilos musicais, da técnica vocal e das capacidades expressivas que, eventualmente, o conduzirão à obtenção de uma aprovação num determinado curso.

E compreendemos que assim seja, mas cabe aqui realçar que o problema com esta abordagem é que este tipo de recital expressa valores demasiado conservadores e desfasados da realidade actual. Com este tipo de atitude despreza-se o potencial do recital de canto como performance dinâmica e, ao mesmo tempo, como promotor de uma aprendizagem criativa. Estimular a imaginação dos cantores mais jovens, incentivando-os a usar maior cuidado e atenção detalhada na apresentação de recitais de canto, irá, não só contribuir para uma melhor performance operática mas também reconquistar públicos que há muito deixaram de frequentar tais eventos.

O ‘cantor-actor’ do século XXI enfrenta uma infindável lista de preocupações se quiser apresentar uma performance em palco que seja tecnicamente impecável, credível e emocionalmente rica. Seja na ópera, em musicais, em concerto ou numa qualquer mistura dos três, a lista de exigências técnicas, musicais, artísticas e estilísticas é aparentemente interminável. Acrescem ainda à lista de preocupações o tamanho das salas de espectáculos (e o conseqüente distanciamento entre o cantor e o público) e a resistência física necessária para chegar a uma plateia tão vasta.

Para conseguir oferecer uma formação capaz de dar resposta a todos os requisitos supra mencionados os programas universitários deveriam ser diversificados e experimentalistas. Pelo contrário, observamos que existe uma abordagem absolutamente unificada. Como resultado, temos que não só muitas das vozes, no final destes programas, soam exactamente iguais mas ainda os diferentes cantores produzem, eles mesmos, recitais idênticos entre si tendo como base os mesmos reportórios.

Mas nem sempre foi assim. Durante todo o século XIX a arte do canto e o seu ensino espelharam o individualismo como centro da vida musical do período Romântico. Como é referido em diversos tratados sobre canto e o ensino do canto, as qualidades únicas de cada cantor eram muito apreciadas, acabando por serem elas mesmas a levá-los aos sucessos. A voz humana, com a sua quase infinita paleta de cores e nuances, tornou-se o maior instrumento de expressão da palavra e da música nas mãos dos compositores de canções do Romantismo. O interesse pela poesia e pela literatura era extremamente elevado, pelo que se esperava dos cantores e compositores todo um nível extra de expressividade que as palavras, por si mesmas, não conseguiam transmitir. Ainda que se exigissem competências técnicas, o mesmo tipo de peso era dado a outras capacidades. Entre elas estariam o domínio dos estilos, a expressividade, a

capacidade de estabelecer uma comunicação clara e o desejo de chegar a um público durante uma performance.

À medida que o mundo se modernizou e entrou na era da mecânica, também o treino dos cantores se foi tornando cada vez mais homogêneo. Uma maior preocupação com a perfeição técnica e com a uniformidade vinha mais a propósito da era das máquinas. E com as máquinas e os dispositivos de gravação de áudio aumentou ainda mais esta obsessão. Expressividade e verdade emocional eram conceitos duvidosos num mundo preocupado em quantificar o progresso.

Por outro lado, os compositores do século XX ajudaram ao fenómeno ao fomentarem a criação da 'Arte pela Arte' desprezando o seu papel no entretenimento. Por seu lado, os próprios cantores responderam a este facto criando um ambiente reverencial em torno da literatura vocal e dos recitais. Passando a cantar de uma forma cada vez mais erudita usando vestidos de noite ou de 'smoking' ajudaram a sacralizar o recital e cantando cada vez mais em línguas estrangeiras inflacionaram a qualidade elitista destes eventos. Nenhum destes factores veio ajudar a aumentar a popularidade destes eventos.

Não é pois surpreendente que estejamos a presenciar um declínio na procura de recitais de canto e de outros espectáculos de música clássica. A ópera registou um ligeiro aumento mas até as companhias de maior sucesso registaram uma alteração dos seus públicos e estão por isso a adaptar-se. Por outro lado, os concertos de música de câmara, incluindo os recitais de canto, estão em risco. Este tipo de performance parece estar reservado a um meio cada vez mais restrito, onde um público bem formado e bastante informado, ainda que pequeno em número, resiste demonstrando o seu grande apreço.

1.2 Novas abordagens ao recital

No meio profissional norte-americano têm havido ocasionais tentativas de recuperar o público dos recitais de canto. A partir de Janeiro de 2002, a 'Marilyn Horne Foundation' começou a usar legendagem electrónica nos seu recitais na cidade de Nova Iorque. Foi feito um estudo com base num questionário distribuído aos membros do público. A grande maioria dos inquiridos sobre o sistema de legendagem afirmou que este ajudou a compreensão das canções em línguas estrangeiras e que gostariam de ver o sistema ser usado com maior frequência. Os comentários descritivos de apreço foram numerosos e louvavam tanto questões de compreensão do texto como a facilidade em alternar o foco visual entre o texto e o cantor. Uma minoria de pessoas afirmou não gostar do sistema referindo várias desvantagens, tais como: dificuldades de leitura relacionadas com a iluminação da sala, com a falta de contraste entre texto e fundo ou com o ângulo de visão específico de alguns lugares da sala que não permitiam ver o ecrã na sua totalidade; a falta dos textos num programa impresso para poder analisar depois do concerto; distração do foco de atenção visual que, segundo eles, deveria estar no cantor; a falta dos textos originais a par com as traduções; o facto de as legendas não permanecerem visíveis quando existe repetição de texto; entre outras.¹

Para Lindis Taylor, crítica musical, não há dúvidas: a utilização da legendagem é claramente uma vantagem no que respeita ao recital (ainda que tenha dúvidas em relação à sua utilização na ópera), desde que no final se entreguem versões impressas dos textos e suas traduções (TAYLOR, 2011).

Em Novembro de 2008 foi apresentado em Los Angeles um recital de canto e violino pelo soprano Dawn Upshaw, que foi encenado pelo famoso Peter Sellars. A música era do compositor húngaro György Kurtág sobre textos de Franz Kafka. Foi criada toda uma cenografia com mobiliário e uma quantidade de adereços em palco, guarda roupa e marcações cénicas muito precisas para o soprano-actriz. Foi ainda utilizada a projecção de imagens com o objectivo de complementar a música e os textos.²

Na Califórnia, na Long Beach Opera, foi apresentada uma versão encenada do ciclo *Winterreise* de F. Schubert que combinava leituras de fragmentos de *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe.

O mezzo-soprano Stephanie Blythe criou um recital inteiramente em língua Inglesa (nos EUA) baseado inteiramente na tradição da narrativa oral dos emigrantes de Ellis Island, com canções compostas por Alan Smith e canções famosas de Irving Berlin, Victor Herbert e Stephen

¹ Song. *Supra Titles for the Vocal Recitalist*. [Em linha] [Consult. 7 Set. 2011] Disponível em: <http://voxnovamedia.com/artsong/supraTitles/index.shtml#Anchor-SUPERTITLES-11481>

² Peter Sellars directs soprano Dawn Upshaw and violinist Geoff Nuttall in staged production of *Kafka Fragments*. [Em linha] (2008) [Consult. 22 Nov. 2011] Disponível em: <http://www.laphil.com/press/press-release/index.cfm?id=2322>

Foster. Para ela, é preferível cantar na língua nativa, podendo olhar o público de frente, do que ter uma plateia cheia de gente com os olhos postos nas notas de programa.

Jessye Norman, o famoso soprano americano interpretou num mesmo recital música sacra de Duke Ellington, peças de Schoenberg e *lieder* de Schubert.

Shirlee Emmons, um conceituado soprano dramático americano, reconhecida no seu meio como proeminente professora de canto, tendo leccionado em várias universidades dos Estados Unidos da América e também na Coreia e na Áustria, aborda o tema num artigo que foi publicado na revista 'The Classical Singer' em Dezembro de 2004. Começa por abordar o facto de o público que costumava assistir a recitais estar a diminuir a paços largos. Os jovens parecem estar a aderir à ópera porque esta possui qualidades teatrais mais fáceis de entender e também mais entusiasmantes. Mas uma performance que apresenta um único pianista e um cantor a interpretar canções durante todo um serão não é algo a que os jovens estejam habituados. Ou como refere Christian Nova na sua dissertação como súmula de respostas dadas na tentativa de definir um recital de canto e piano: "Some 'diva' in a tuxedo or evening gown standing in the crook of the piano, singing uninteresting songs in a foreign language" (NOVA, 2005)

Shirlee Emmons sugere como solução o desenvolvimento das aptidões performativas do cantor, a introdução de alguma teatralidade durante o recital, a aprendizagem por parte do cantor daquilo a que chama 'a arte de construir um programa de forma eficaz'. Em cada recital, os músicos intervenientes devem garantir momentos de um entretenimento que seja marcante e agradável. E reforça a ideia escrevendo: "Yes, entertainment at a high cultural level – refined and esthetic to be sure, but entertainment." (EMMONS, 2004)

O factor mais importante é sem dúvida a variedade. Ela deve estar presente a todos os níveis possíveis. A variedade tem o dom de manter a fidelidade dos públicos habituais e também de fazer despontar o interesse dos que pela primeira vez assistem a um recital.

Vejamos então quais os tipos possíveis de variedade apontados por Shirlee Emmons:

A variedade visual (não sendo de todo o aspecto mais importante de um recital, é certamente bastante eficaz) que pode estar presente no guarda-roupa ou adereços usados por ambos os músicos; na intervenção de um terceiro ou mais músicos (que para além do mais trazem variedade tímbrica); no posicionamento do cantor em palco; na utilização de bancos, cadeiras, sofás ou outras peças de mobiliário; e até no 'lay out' do programa/folha de sala entregue à entrada.

A variedade das línguas cantadas presente não só numa alternância frequente mas também na utilização de línguas pouco cantadas como o Norueguês ou o Checoslovaco. Para compensar a estranheza podem acrescentar-se notas orais sobre as canções ou a poesia.

A variedade de estilos será útil para fazer sobressair a raridade de algumas pérolas. Por muito que seja o requinte do *bel canto*, nada como alguns apontamentos de algo mais sofisticado, moderno ou impressionista para condimentar uma receita que, de outro modo, poder-se-ia tornar soporífera.

A **variedade de períodos da história da música** permitirá criar um certo *frisson* na surpresa de um novo estilo.

A **variedade dentro da obra de um compositor** poderá ser encontrada usando canções compostas em diferentes estilos (ou períodos) por um mesmo compositor. Poucos foram os compositores que usaram um único estilo ao longo de toda a sua produção musical.

A **variedade entre canções famosas e peças desconhecidas pela maioria do público** permitirá agradar tanto aos maiores aficionados como aos que vêm pela primeira vez e, para além disso, evita a monotonia.

A **variedade de andamentos e tonalidades** será também muito importante. Demasiadas canções na mesma tonalidade tornar-se-ão entediantes para os ouvintes ainda que estes não consigam identificar a causa de tal efeito.

A **variedade de tipos de canções** é também fundamental. Todas as canções pertencem, normalmente a um de cinco tipos. São eles:

1. A canção narrativa, que conta uma história.
2. A canção lírica, que descreve uma atmosfera, um estado de êxtase ou outro tipo de resposta a situações ou a aspectos da natureza.
3. A canção de carácter, que descreve ao longo do texto uma ou mais das seguintes características do protagonista: género, nome, traços da sua personalidade, atributos físicos, filosofia pessoal ou interesses românticos.
4. A canção divertida, relacionada com o humor, sobre frivolidades ou contra-sensos.
5. A canção pirotécnica, que serve para exhibir as qualidades vocais do cantor, podendo ter maior ou menor valor musical.

Não é aconselhável alinhar três canções do mesmo tipo mesmo que sejam de autores diferentes. A maioria das canções são compostas sobre textos líricos, mas não será sensato ter demasiadas canções deste tipo seguidas mesmo que a sua beleza seja inquestionável.

Existirá, por ventura, algum problema quando o objectivo é a uma grande variedade? Claro que sim. Cada grupo deverá ter também unidade dentro da sua variedade. Um grupo sem tecido conjuntivo – um mesmo compositor, um só tema, uma época comum, uma mesma língua, ou um único estilo – sugere uma certa falta de cuidado ou uma grande instabilidade. O grande objectivo é portanto o de encontrar unidade na variedade. A unidade sem variedade facilmente se torna entediante mas a variedade sem unidade é certamente desconcertante (EMMONS, 2004).

De acordo com um estudo feito por Christian Nova, barítono norte-americano, a junção de elementos extra-musicais aos tradicionais recitais de canto seria bem recebida pela grande maioria das pessoas que constituem o público destes espectáculos, principalmente por permitirem uma maior compreensão da música interpretada. Segundo a sua investigação sobre o tema, qualquer cantor teria bastante a ganhar com uma abordagem muito mais imaginativa na criação e na performance de um recital. E sugere ainda as seguintes estratégias: utilização de conexões temáticas, encenação, movimentação de palco e iluminação, inovação na apresentação

de traduções dos textos, utilização de disposições inusuais ao sentar o público, o uso de espaços de concerto pouco comuns nas suas dimensões e localização, e o emprego de meios técnicos variados. Este cantor acredita que qualquer uma destas estratégias contribuirá para um maior entendimento dos matizes e subtilezas do repertório de *'Lied'* ou *'Art Song'*.

Christian Nova defende ainda que um dos principais remédios para o declínio do recital de canto passará com certeza pela formação dos cantores e pela educação dos públicos. Os cantores deverão, ao longo da sua educação, ser levados a cantar em ambientes mais intimistas, a manter um maior enfoque no texto no sentido de alcançarem uma melhor comunicação com o público. Para atingir tal fim, o autor sugere a utilização de disposições inovadoras para sentar o público. Uma das opções, utilizada e comprovada pelo autor, é a utilização de bancadas em cima dos palcos onde o público se pode sentar em redor dos músicos, desfrutando de uma proximidade muito maior do que normalmente acontece. O cantor ver-se-á assim obrigado a um nível de entrega muito maior.

Quanto à educação dos públicos, Christina Nova indica que o primeiro desafio é levá-los a compreender melhor este repertório pois a noção geral é de que se tratam de eventos elitistas, baseados em listas intermináveis de canções cuja essência só os iluminados conseguem vislumbrar. O objectivo primeiro deverá ser levar os ouvintes a sentir que a sua relação com esta música e estes textos é válida, não estando necessariamente dependente de um vasto conhecimento histórico sobre os compositores, libretistas ou estilos musicais.

Assim, encoraja a utilização de notas de programa que ajudem o público a contextualizar o repertório. Mas adverte que estas também se podem tornar um empecilho. Aconselha o uso cuidadoso de traduções impressas ou de legendagem electrónica, incentivando a criatividade: porque não ser o cantor a ler as traduções antes de cantar? Ou utilizar uma 'voz-off' pré gravada para o fazer? Cantar versões traduzidas em vernáculo? Ou usar uma combinação destes diferentes recursos para manter o público sempre activamente envolvido na performance?

Outro elemento que pode aumentar a compreensão do público sobre o repertório é obviamente a utilização de recursos dramáticos ou de multimédia. O Argumento contra a utilização de tais recursos é que este repertório foi composto para ser ouvido tal como é - sem necessidade de acrescentar o que quer que seja. O problema actual é que os públicos dos nossos dias estão mal equipados para alcançar uma compreensão consistente e englobante desta música. Tendo competido durante muitos anos com a ópera, este repertório permanece desconhecido do grande público.

Adicionar uma encenação, iluminação ou outros recursos (projecção de vídeo ou de fotos, dança ou dramatização) a um recital com o único objectivo de dar ao público algo que ver enquanto ouve a música não contribui para a sua educação. Estes recursos deve ser utilizado com cuidado e unicamente se contribuírem para a compreensão da música. Poderá ser muito útil contratar um bom encenador que possa contribuir com a sua visão externa, mais distanciada e com a sua experiência acumulada.

O uso de imagens de vídeo ou fotográficas deve ainda ter em conta que os públicos contemporâneos, continuamente expostos à televisão e ao cinema, possuem uma sensibilidade visual muito apurada. Se não se utilizar grande cuidado nos detalhes e na sincronização, corre-se o risco de dar uma imagem de amadorismo ou aleatoriedade. A dança ou outros movimentos coreográficos (feitos pelo próprio cantor, ou por bailarinos ou actores interagindo com ele) podem criar um contraponto inusual e inesperado. (NOVA, 2005)

É claro que estamos a falar do público norte americano e nada nos garante que esta fórmula funcione em Portugal, ou que seja válida para um qualquer país ocidental. Parece-me no entanto um estudo muito interessante.

Para Nova, estas são estratégias que, por um lado, levam ao desenvolvimento das aptidões do cantor como comunicador e, ao mesmo tempo, ajudam a regenerar o interesse do público por espectáculos deste tipo: “Enlivening the classical art song recital in these ways would not only improve the skills of the performers as clear communicators in an artistic medium, but would help to regenerate audience interest for this type of concert.” (NOVA, 2005)

As formas possíveis de inovar em recital são portanto inúmeras. Cabe essencialmente aos professores estimular a criatividade dos seus alunos de canto para que estes possam redefinir a sua relação com este tipo de repertório e para que, conseqüentemente, os públicos retornem às salas de concerto para usufruir desta forma de arte tão rica e vital.

Capítulo II - O Tema “A Vida por um Fio”

O tema escolhido para o recital, que constitui o produto final deste projecto, começou por ser “A Viagem”. Retrataríamos assim a vida como uma viagem, por oposição a uma qualquer viagem sobre um qualquer tema. No entanto, devido ao trabalho criativo realizado em conjunto com a artista plástica Catarina Rosa, o tema acabou por se transformar em “A Vida por um Fio”.

De entre muitas reflexões que se fizeram em conjunto, destacam-se algumas. Cada Vida, com tudo o que esta tem de belo e de efémero, pode ser plena de grandiosos acontecimentos e ao mesmo tempo uma sucessão de rotinas entediadas. A Vida por um fio, suspensa que pode ser de uma frágil conexão com o mundo vivo circundante, uma conexão preciosa, qual fio de pérolas ou colar de pechisbeques - momentos mágicos ou lugares comuns - que se sucedem incessantemente sem sabermos nunca qual será o próximo evento que nesta corrente se sucederá. Um fio condutor pode ser um guia ou uma amarra, pode ser linear ou cheio de nós, uma meada metodicamente enrolada ou um emaranhado sem solução. Para uns um percurso unidireccional com princípio e fim, para outros uma elipse interminável eternamente renovada, como um símbolo de infinito. Por vezes bela, por vezes monstruosa, assim é a Vida tal como o é a natureza humana. Imprevisível, eterna incógnita. Após o nascimento só temos uma única certeza: a de que um dia morreremos, mas a hora é impossível de determinar. Curiosamente, ou ironicamente, a nossa única certeza é também o nosso maior mistério.

Na verdade, o primeiro tema que considerei escolher para este projecto foi o da Morte. Não parecendo ser um tema fácil nem imediato, nem tendo eu razão aparente para o escolher, pus-me a reflectir. Considerei várias razões. Talvez porque enquanto procurava um tema, faleceu um familiar chegado. Ou porque durante algum tempo me pareceu que a frequência das notícias de morte tinha aumentado consideravelmente. Ou porque dois dos meus amigos se encontravam gravemente doentes, o que nos fazia a todos sentir permanentemente esta sombra (felizmente ambos se encontram vivos neste momento). Também pode ter sido porque, sem explicação aparente, todo o reportório que me surgia parecia falar do tema... Terá certamente sido uma conjugação de factores diversos.

Foi mais ou menos na mesma altura que o meu grande amigo e Professor João Lourenço, ao saber do tema escolhido, me sugeriu que eu procurasse um equilíbrio. Foi então que eu decidi trabalhar o tema incluído num contexto maior. Ao trabalhar o tema **vida**, incluiria um capítulo dedicado também à morte.

Assim comecei a trabalhar o tema da Vida, tendo percebido imediatamente que a morte está sempre presente. Pesquisando em busca de reportório para trabalhar, apercebi-me de que muitos poetas trataram a vida e morte. Todos exaltam a vida mas as abordagens que fazem da morte são muito distintas. A sua ameaça, para alguns, está sempre presente - é uma preocupação constante; noutros, vemos que a tratam como um alívio, o fim dos trabalhos e

preocupações; outras abordam o tema com uma postura realista e impregnada de uma paz muito profunda; outros ainda parecem querer lembrar que quando chegamos a aceitar a existência da morte, podemos passar a viver a vida com maior intensidade e profundidade.

Passei então à selecção do reportório que foi feita tendo em atenção diversos aspectos. O primeiro foi o tema escolhido. Obviamente, pretendeu-se que as peças contivessem textos que, de algum modo, se reportassem à temática escolhida, ilustrando cada um dos subtemas.

Procurou-se também seleccionar obras que, sendo provenientes de diversos períodos da história da música ocidental, abrangessem dois dos três grandes grupos de reportório para canto: o *Lied* e a Ópera. O reportório de Oratória não foi contemplado por não se considerar adequado à tipologia do espectáculo.

Também procurei incluir peças que de algum modo ilustrassem o meu percurso evolutivo como cantor durante estes anos de estudo na Escola Superior de Artes Aplicadas (ESART). Algumas destas peças foram incluídas por representarem conquistas minhas a nível técnico, outras por serem representativas da minha evolução ao nível interpretativo e da expressividade. Outras composições foram escolhidas pelo facto de com elas me ter identificado de forma tão idiossincrática que simplesmente não pude deixar de as incluir - digamos que estas foram os “amores à primeira vista”. Aparecem outras que por serem tão adequadas ao meu tipo de voz, se tornaram referências às quais regresssei e regresso recorrentemente em busca da unidade funcional manifestada numa técnica em perfeito equilíbrio.

Seguindo esta lógica foram criados cinco grupos de canções, não de acordo com compositores, géneros ou períodos da história, mas de acordo com o tema e seus subtemas. São eles: 1. do Nascimento da Vida e do Amor; 2. das Primeiras Perdas; 3. das Viagens dentro da Viagem; 4. da Morte; 5. da Libertação.

Capítulo III - O Reportório

Para o recital criei um fio condutor, o mesmo fio que nos rege a vida. O fio do desconhecido e do familiar, o fio da alegria e da tristeza, da esperança e do desengano, dos amores e dos ódios, das festas e da solidão, do canto e do silêncio, o fio da vida e da morte. O mesmo fio de onde se suspende a vida, ou talvez o fio que a aprisiona? Um fio leve esticado por um balão-esperança ou um fio de prumo tenso pela acção de um peso morto? Um fio livre e escorregado ou uma meada tão enleada que é impossível libertar? Ao longo dos 5 subtemas permanece presente esta dualidade-dúvida-chave.

1. "...do Nascimento da Vida e do Amor" começa com a ária mais difícil de justificar - *Ombra mai fu* da ópera 'Zerxes' de Handel. Uma ária magnífica, escrita para castrato, hoje em dia mais comumente cantada por sopranos ou por *haute-contres*. Uma ária que canta as maravilhas simples da Natureza: o conforto de uma sombra querida e amável. Uma sombra 'natural', uma dádiva gratuita da Natureza. A Natureza que dá vida.

Segue-se *Im wunderschönen Monat Mai* que conta e canta as delícias do mês de Maio. Esse maravilhoso mês em que despontam as rebentos, cantam os pássaros e florescem os amores. Foi um dos dois primeiros *lieder* que estudei ainda sob orientação da professora Birgit Wegemann, que muito me ensinou sobre o *Lied*, sobre a língua e a expressão alemãs. O segundo *lied*, *Die Rose, die Lillie, die Taube, die Sonne* sendo também retirado do ciclo *Dichterliebe*, traz ao recital um apontamento muito fresco, leve e brincalhão, qual '*flirt*' entre namorados e que canta ainda os primeiros amores. O amor de quem amou a Natureza - a rosa, o lírio, a pomba, o sol - mas, agora apenas tem amor para uma mulher: a pequena, a bela, a pura, a única. Um *lied* composto sobre um poema de Heinrich Heine tal como foram todas as dezasseis canções do ciclo.

O recital continua com *It was a lover and his lass*. Uma canção inglesa de Roger Quilter onde se cantam ainda os amores na juventude, mas que trás a primeira nota de tristeza ao recital: numa modulação para uma tonalidade menor, canta-se "This carol they began that hour, how that life was but a flower in Spring time" ou seja "Este canto começaram naquela hora, de como a vida era apenas uma flor na Primavera", realçando assim o carácter efémero da existência humana. No entanto, a canção termina com uma nota mais alegre, de novo em modo maior, em que o texto com um carácter pragmático dá conta de que os amantes trataram, portanto, de aproveitar o tempo presente.

2. O grupo intitulado "...das Primeiras Perdas" fala-nos dos amores perdidos, dos enganos e das decepções amorosas. Compõe-se das seguintes peças: *Take, oh take those lips away* de Roger Quilter; *Soneto de Camões* de Luís de Freitas Branco; *Erster Verlust* de Franz Schubert; e *Ein*

Jungling liebed ein Mädchen de Robert Schumann. Estas quatro canções foram escolhidas por se adequarem ao tema do subgrupo e ao mesmo tempo porque, a meu ver, são pequenas pérolas que sobressaem de entre os seus pares. Quanto à ordem de interpretação das mesmas, devo confessar que esta tem mais que ver com a sucessão das tonalidades em que foram compostas e com a procura de uma alternância equilibrada de carácter do que propriamente com os seus poemas.

Take, oh take those lips away, nesta sequência, trás alguma unidade ao programa pois ainda que mudemos de subtema mantêm-se tanto o compositor como o poeta. *It was a lover and his lass* e *Take, oh take those lips away* fazem parte de um ciclo intitulado *Five Shakespeare Songs* composto por Roger Quilter sobre poemas retirados de diversas peças de teatro escritas pelo famoso poeta e dramaturgo inglês. *Take, oh take those lips away* fala de um amor outrora feliz mas que, por alguma razão se perdeu. O mesmo se passa com a composição seguinte, *Soneto de Camões*, de Luís de Freitas Branco. Esta retrata ao mesmo tempo a melancolia romântica do poeta que, ao contemplar a beleza natural que o rodeia, se confronta com uma realidade interior que lhe parece, por oposição, cada vez mais feia e triste.

Erster Verlust é uma composição belíssima de Franz Schubert sobre um poema de Goethe, que descreve não só a nostalgia de um amor perdido mas também a nostalgia da juventude: “Ah... Quem trará de volta uma hora penas daquele tempo maravilhoso? Aqueles dias do primeiro amor?”

Ein Jungling liebed ein Mädchen trata o tema do amor perdido com alguma jovialidade. A história é comum, e muitas vezes contada, de todos conhecida. Como diz o próprio texto: “É uma velha história / Porém permanece sempre nova / E, precisamente, a quem ela acontece / Parte-se-lhe o coração.” - A história de um amor não correspondido, com que termina este subgrupo. É uma composição de Robert Schumann e faz também parte do ciclo de canções *Dichterliebe* ou *Amores do Poeta*. O seu carácter mais leve e rítmico prepara o subgrupo seguinte.

3. “...das Viagens dentro da Viagem” pretende ilustrar algumas das variadíssimas emoções que dão cor a vida. Algumas, de tão fortes, são quase como viagens para outras dimensões, outros estados do ser.

A primeira viagem, retirada da ópera *Xerxes* composta por Haendel, fala de alegria e de esperança. Ariodate é um pai encantado com a ideia de que a sua filha Romilda irá casar com Arsamene, o irmão do rei. Na verdade, não compreendeu o que o rei Xerxes lhe quis dizer e desconhece que este pretende casar-se com sua filha. Se o soubesse não estaria tão contente pois sabe que Romilda ama Arsamene. Assim é a vida: um qualquer equívoco pode dar origem a momentos de alegria e de esperança tão intensos e tão reais como os que são provocados por uma verdade.

Em *Vous qui faites l'endormie*, Gounod mistura habilmente o horror e a sedução. Méphistophélès, julgando que Marguerite se encontra só em casa, canta desde a rua uma versão satírica, anedótica de uma serenata de amor. Na verdade, está a ridicularizá-la pela sua ingenuidade. Canta como se fosse o amante fiel que lhe pede para abrir a porta, para logo em

seguida, sendo uma outra personagem, lhe aconselhar que não a abra sem antes ter uma aliança no dedo.

Chanson romanesque, composta por Maurice Ravel, faz parte de um ciclo de três canções intitulado *Don Quichotte à Dulcinée* com poemas de Paul Morand. Conta os devaneios de amor da mais famosa personagem de Cervantes, o engenhoso fidalgo Don Quixote de la Mancha, pela bela Dulcineia. Uma viagem pela loucura e pela paixão cega em que o herói promete suportar todas as provações menos o desprezo da sua amada.

Dover Beach, de Samuel Barber, com poema de Matthew Arnold, é sem dúvida a mais pesada das quatro viagens e, de certo modo, prepara já o grupo que se seguirá. Uma viagem que fala sobretudo do desencanto e do fim da esperança. Quem chega a Inglaterra por ferryboat vê os brancos penhascos de Dover (*the white cliffs of Dover*, como lhes chamam os ingleses) muito antes de lá chegar. Mesmo que seja ainda o início da alvorada ou o fim do entardecer conseguem reflectir a mais ténue luz. É uma visão algo fantasmagórica que terá inspirado o poeta na sua descrição lírica dos tempos conturbados em que se encontrava. Num mundo cheio de incertezas, alarmes confusos, fugas e combates, exércitos que se confrontam no escuro, apenas resiste a verdade entre os que se amam.

4. "...da Morte" com *Die alten, bösen Lieder* de Robert Schumann. Também retirado de *Dichterliebe*, é o último *lied* do ciclo e descreve um funeral. A narrativa é cheia de imagens muito fortes, mas descobrimos no fim que quem vai ser enterrado são o amor e a dor do poeta. O fim de um ciclo de canções e o fim de um ciclo emocional.

Come away, Death é um poema retirado da peça *Twelfth Night* de William Shakespeare, cuja música foi composta por de Sibelius. No texto, alguém chama pela morte, pedindo que venha em seu auxílio, que seja um funeral sem flores sobre o caixão, nem amigos despedindo-se e que, para poupar milhares de suspiros, que seja enterrado num sítio desconhecido, onde a sua amada não possa encontrar a sua sepultura, para lá chorar.

O Menino de sua Mãe é um dos mais conhecidos poemas ortónimos de Fernando Pessoa. Aparentemente inspirado pela visão de uma litografia que viu na parede de uma pensão, e que representava um soldado morto na guerra. À primeira vista o poema fala da morte de um jovem soldado num relato frio e asséptico de um quadro de guerra. No entanto, este "menino de sua mãe" poderá não ser o infeliz retratado na litografia mas o próprio Pessoa que gozou dos afectos devotados e incondicionais de sua mãe numa primeira fase edílica da sua vida, mas cuja a atenção viu desvanecer gradualmente após os trágicos acontecimentos que ditariam o fim dessa era. O fim frio de uma existência tal como era. Uma mudança, uma passagem para uma nova fase.

5. No grupo final, intitulado "...da Libertação", escolhi duas canções que pudessem fazer ressoar nos ouvintes uma nota de esperança. Canções que pudessem transmitir sensações de paz,

tranquilidade e até mesmo de redenção. Confesso que, ao contrário do que esperava, foram as escolhas mais fáceis.

Fear no more the heat of the Sun foi escolhida acima de tudo pelo poema, que é absolutamente genial, mas também pela música de Robert Quilter que não deixa de lhe fazer justiça. Este é um compositor, para muitos desconhecido (tal como o foi para mim até há bem pouco tempo), mas que muito aprecio e cuja obra genial tive a oportunidade de descobrir em conjunto com a minha querida colega de mestrado, a pianista Camila Macedo. O Poema de Shakespeare revela uma concepção muito crua mas pacífica da morte: o fim das alegrias e das penas, o repouso, a serenidade, a paz. Esta canção pertence ao mesmo ciclo de *It was a lover e Take, oh take those lips away*.

O du mein holder Abendstern é, no meu entender, a ária de ópera que melhor cristaliza o tema. Para além disso escolhi-a por ser um dos meus mais graves casos de ‘amor à primeira audição’. Retirada da ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner, é uma ária cantada por Wolfram quando pressente a morte de Elisabeth. Neste caso, uma morte iluminada pela estrela da tarde, cujo “raio abre a escuridão nocturna e, como um amigo, mostra o caminho para fora do vale”. A promessa de uma transformação em anjo, uma libertação.

Capítulo IV - O trabalho com Catarina Rosa

Esta é uma parceria verdadeiramente enriquecedora. Devo começar por dizer que sou um sincero apreciador do trabalho da Catarina e que muito me sinto lisonjeado por ter aceite o meu convite.

Foi com muito prazer que lhe dei a conhecer o meu projecto, expondo-lhe o tema a tratar e também a minha ideia de adicionar uma dimensão visual muito mais rica ao já conhecido modelo de 'recital de canto'. Mostrei-lhe as canções, os textos e as traduções. Foi o suficiente para se entusiasmar e iniciar os primeiros estudos. Catarina Rosa mostrou-me os trabalhos que estava a fazer na altura e outros que tinha feito anteriormente, no âmbito da instalação, utilizando essencialmente diversos tipos de papel que cose com linhas coloridas como se de um tecido algo mais consistente se tratasse.

Eis aqui uma breve descrição do seu trabalho feita pela própria:

As raízes

A busca do essencial, do natural, do puro, aproximou-me de técnicas tradicionais, tais como a cestaria, o soldar, o coser. Esta busca passa pelo tempo do fazer, um tempo que tenta ser consciente do corpo físico, emocional e mental, aliando materiais e questões, a descoberta de si mesmo e do mundo. O espelho reflecte um mundo dual, dividido, inconstante, confrontando o frágil e o forte, o efémero e o permanente. É neste quadro, entre as dicotomias e o essencial, entre a lógica e o racional, que se inspira o meu caminho artístico.

Quando desenho, gosto de pensar que é como se uma formiga fosse andando, em cima de uma paisagem virgem. Sem estradas nem atalhos, o caminho é intuitivo e o desenho constrói-se passo a passo.

O Desenho no espaço

O espaço, exploro através de esculturas de papel, que denomino de desenhos. Um espaço aberto ou uma folha de papel, são ambos bases onde intervenho intuitivamente, criando as minhas formas poéticas. É um processo contínuo pelo qual as pequenas esculturas de papel e linha estão avivando gradualmente a instalação, em progresso. Desenhar no papel ou agir no espaço são princípios de natureza semelhante. O desenho é uma forma de acção, um modo de sentir uma construção, quaisquer que sejam os limites percebidos do espaço no qual a acção se realiza.

Todo o meu trabalho implica materiais frágeis e fortes, possibilitando o confronto entre o efémero e o permanente. Gosto da subtilidade do uso ilimitado da luz, apercebendo o ténue diálogo entre o visível e o invisível. A busca das dimensões faz-se também a outro nível. Linhas que saem dos planos, que o atravessam, que vivem o espaço de suporte tornando-o importante quanto matéria, material, que existe numa dimensão terceira.

O meu processo de criação necessita de tempo - do tempo que permite respirar e apreciar a vida na vida. O tempo existe pelo exercício da junção de tempo e espaço, um tempo de escuta, de contemplação. O despertar dessa percepção empurra o desejo a intervir concretamente no tempo e no espaço. A intuição e a lógica dirigem-na em conjunto, na viagem da criação. (Catarina Rosa)

A Catarina imaginou então uma estrutura tridimensional (usando os materiais e técnicas referidos) no palco, em camadas, sugerindo túneis ou passagens, que poderia ir sendo montada ou modificada por ela própria ao longo do recital. A estrutura simbolizaria a vida com as suas múltiplas dimensões ou fases, evocando ainda a última passagem, a morte, podendo estar ou não directamente relacionada com o piano de cauda, criando até a ilusão de este se encontrar suspenso dos fios entretecidos. Esta abordagem obrigaria, no entanto, a que o recital fosse realizado num espaço que possuísse um palco com teia pois a estrutura estaria suspensa pelos fios com que fora cosida. Colocou-se a hipótese de que a estrutura poderia ser utilizada para projectar as traduções dos textos, ideia que aceitámos com bastante entusiasmo.

Numa outra das suas visitas a Faro, a Catarina Rosa falou-me da sua segunda paixão actual, o vídeo, e propôs-me a projecção de imagens durante o recital. Pareceu-me uma ideia essencialmente mais funcional que a anterior. Tendo em conta a possível falta de coincidência entre a disponibilidade de um sala de espectáculos mais adequada, concluímos que o recital iria, muito provavelmente, ter lugar no auditório da ESART onde seria impossível montar a instalação idealizada. Pensando também na eventualidade de a Catarina não se conseguir deslocar a Castelo Branco na data marcada para a apresentação do recital, seria necessário uma abordagem que não estivesse dependente da sua presença, pelo que o vídeo nos pareceu a solução mais realista.

Numa fase posterior surgiu ainda a ideia de utilizar os fios como símbolos da teia da vida, com seus nós, enleios e desenleios, utilizando uma outra técnica que faz parte da panóplia de inovações que a Catarina Rosa tem vindo a apresentar - o tricô com linhas de coser. Assim, seriam criadas aplicações para serem usadas por mim, por cima do tradicional fato de concerto (ou de outra indumentária que mais se adequasse). Estas iriam sendo removidas ao longo do espectáculo, simbolizando assim o desenlear dos nós ao longo da vida, ou o remover/resolver das várias camadas de máscaras, impedimentos ou limitações, sejam eles adquiridos ou inatos.

Por fim concordámos que iríamos utilizar em simultâneo as aplicações sobre o fato (feitas de fios entretecidos) e o vídeo. Este incluirá imagens de instalações/composições da artista plástica, imagens de proveniências várias, alusivas ao tema ou a canções em particular. Poderá incluir também uma parte ou a totalidade de traduções dos textos estrangeiros das canções. O vídeo permitirá ainda pôr em evidência detalhes das aplicações utilizadas ao vivo que, pela sua dimensão, não seria possível serem percebidos pelo público.

Conclusões

A investigação que fiz constituiu uma verdadeira descoberta no sentido em que me permitiu colocar hipóteses sobre a utilização de inovações em recital que eu antes não teria considerado sequer. Devo confessar que, sendo um amante da ópera, sempre vi o recital como um tipo de espectáculo ‘menor’, que me limitava a criatividade. Compreendo agora o quanto estava errado.

Na verdade, a mais importante conclusão é a de que as possibilidades de inovar em recital são praticamente inesgotáveis. É possível e até bastante desejável a utilização de outros recursos, outras formas de arte, outras tecnologias, outros profissionais do espectáculo e outros espaços para revitalizar o recital de canto. É claro que tudo deve ser feito com peso e medida, sem esquecer o sentido estético e sem perder a visão global dos objectivos do recital.

Os jovens cantores devem ser encorajados, desde cedo, a trabalhar com encenadores na preparação das suas performances. Deveriam até ter aulas de teatro em paralelo com a sua formação em canto. Na falta de formação oferecida pelas instituições devem ser eles mesmo a procurá-la, sob a forma de curso intensivos ou de workshops. E não só na área do teatro mas também do movimento e da dança, e mesmo em produção de espectáculos. Desta forma podem tornar-se agentes activos de revitalização do recital.

O recital tem potencial para ser uma forma de arte muito dinâmica onde se estabelece uma relação directa e intimista entre os músicos e o público. Tem tudo para se tornar num espectáculo de eleição.

Bibliografia

- BURTON, Anthony - **A Performer's Guide to Music of the Romantic Period**. 1ª ed. London: The Associated Board of The Royal Schools of Music, 2002.
- CLARKE, Erik [et al.] - **Musical Performance: A Guide to Understanding**. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- EMMONS, Shirlee - **Jump start your recital!**. [Em linha] (2004) [Consult. 2 Set. 2011] Disponível em: <http://www.shirlee-emmons.com/jumpstart.html>
- EMMONS, Shirlee - **Who Teaches the Teachers??.** [Em linha] (2006) [Consult. 11 Ago. 2011] Disponível em: <http://www.shirlee-emmons.com/NYSTA.html>
- GROUT, Donald e PALISCA, Claude - **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1988.
- KENNEDY, Michael - **Dicionário Oxford de Música**, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- NOVA, Christian - **If you enliven it, they will come: Turning the classical vocal recital on its ear** [Em linha] 1ª ed. Los Angeles: University of California, 2005. [Consult. 21 Nov. 2011] Disponível em: <http://gradworks.umi.com/32/08/3208324.html>
- Peter Sellars directs soprano Dawn Upshaw and violinist Geoff Nuttall in staged production of Kafka Fragments.** [Em linha] (2008) [Consult. 22 Nov. 2011] Disponível em: <http://www.laphil.com/press/press-release/index.cfm?id=2322>
- SADIE, Stanley; TYRRELL, John - **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 2002.
- Song. **Supra Titles for the Vocal Recitalist.** [Em linha] [Consult. 7 Set. 2011] Disponível em: <http://voxnovamedia.com/artsong/supraTitles/index.shtml#Anchor-SUPERTITLES-11481>
- TAYLOR, Lindis - Further to the review of Lewis's Winterreise in Nelson: surtitles. **Middle C** [Em linha] (2011) [Consult. 5 Set. 2011] Disponível em: <http://middle-c.org/2011/02/further-to-the-review-of-lewiss-winterreise-in-nelson-surtitles/>
- Wikipedia - **George Frideric Handel**. [Em linha] (2011) [Consult. 19 Nov. 2011] Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel
- Wikipedia - **Castrato** [Em linha] (2011) [Consult. 7 Nov. 2011] Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Castrato>
- Wikipedia - **Guido of Arezzo**. [Em linha] (2011) [Consult. 20 Nov. 2011] Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Guido_of_Arezzo
- Wikipedia - **Opera**. [Em linha] (2011) [Consult. 20 de Nov. 2011] Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Opera>
- Wikipedia - **Teatro San Cassiano**. [Em linha] (2011) [Consult. 20 Nov. 2011] Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_San_Cassiano

ANEXO 1

Programa A Vida por um Fio

... do Nascimento da Vida e do Amor

Ombra mai fu - Xerxes - G. F. Haendel

Im wunderschönen Monat Mai, R. Schumann

Die Rose, die Lillie, die Taube, die Sonne, R. Schumann

It was a lover and his lass, R. Quilter

... das Primeiras Perdas

Take, oh take those lips away, R. Quilter

Soneto de Camões, L. Freitas Branco

Erster Verlust, F. Schubert

Ein Jungling liebte ein Mädchen, R. Schumann

... das Viagens dentro da Viagem

Dal ciel d'amore - Xerxes - G. F. Haendel

Vous qui faites l'endormie - Faust - Charles Gounod

Chanson Romanesque, M. Ravel

Dover Beach, S. Barber

... da Morte

Die alten, bösen Lieder, R. Schumann

Come Away, Death, J. Sibelius

O Menino de sua Mãe, F. Lopes-Graça

... da Libertação

Fear no more the heat of the Sun, R. Quilter

O du mein holder Abendstern - Tannhäuser - R. Wagner

ANEXO 2

TEXTOS E TRADUÇÕES

Ombra mai fu

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

Cara ed amabile,
ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

Im wunderschönen Monat Mai,

Im wunderschönen Monat Mai,
als alle Knospen sprangen,
da ist in meinem Herzen
die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
als alle Vögel sangen,
da hab' ich ihr gestanden
mein Sehnen und Verlangen.

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
die liebt' ich einst alle in Liebeswonne.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;
sie selber, aller Liebeswonne,
ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.

It was a lover and his lass

It was a lover and his lass,
With a hey, and a ho, and a hey nonino
That o'er the green corn-field did pass,
In the spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding a ding;
Sweet lovers love the spring.

Between the acres of the rye,
With a hey, and a ho, and a hey nonino,
These pretty country folks would lie,
In the spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding a ding;
Sweet lovers love the spring.

This carol they began that hour,
With a hey, and a ho, and a hey nonino,
How that a life was but a flower
In the spring time, the only pretty ring time,
When birds do sing, hey ding a ding a ding;
Sweet lovers love the spring.

And therefore take the present time
With a hey, and a ho, and a hey nonino,
For love is crownéd with the prime
In the spring time, the only pretty ring time,

Nunca a sombra

Nunca a sombra
de uma planta foi tão
querida e amável,
tão suave.

Querida e amável,
nunca a sombra
de uma planta foi tão
querida e amável,
tão suave.

No maravilhoso mês de Maio,

No maravilhoso mês de Maio,
Quando todos os rebentos brotavam,
Então no meu coração
Desabrochou o amor.

No maravilhoso mês de Maio,
Quando todos os pássaros cantavam,
Então confessei-lhe
Os meus anseios e desejos.

A rosa, o lírio, a pomba, o sol,

A rosa, o lírio, a pomba, o sol,
Todos amei outrora em enlevos de amor.
Já não os amo mais, amo apenas
A pequena, a bela, a pura, a única;
Ela própria, enlevo de todo o meu amor,
É rosa e lírio e pomba e sol.

Era um amante e sua moça

Era um amante e sua moça,
Com um hey, e um ho, e um hey nonino,
Que sobre o verde campo de milho passaram,
Na Primavera, o único tempo belo e reluzente,
Quando os pássaros cantam, hey ding, ding;
Os doces amantes amam a Primavera.

Entre os campos de centeio,
Com um hey, e um ho, e um hey nonino,
Estas belas gentes do campo se deitavam,
Na Primavera, o único tempo belo e reluzente,
Quando os pássaros cantam, hey ding, ding;
Os doces amantes amam a Primavera.

Este canto começaram naquela hora,
Com um hey, e um ho, e um hey nonino,
De como a vida era apenas uma flor
Na Primavera, o único tempo belo e reluzente,
Quando os pássaros cantam, hey ding, ding;
Os doces amantes amam a Primavera.

E, portanto, aproveitaram o momento
Com um hey, e um ho, e um hey nonino,
Pois o amor é coroada com as primícias
Na Primavera, o único tempo belo e reluzente,

When birds do sing, hey ding a ding a ding;
Sweet lovers love the spring.

Quando os pássaros cantam, hey ding, ding;
Os doces amantes amam a Primavera.

Take, o take those lips away

Take, o take those lips away,
That so sweetly were forsworn;
And those eyes, the break of day,
Lights that do mislead the morn:
But my kisses bring again;
Seals of love, but sealed, but sealed in vain!

Leva, ó leva contigo esses lábios

Leva, ó leva contigo esses lábios,
Que tão docemente foram renegados;
E esses olhos, o romper do dia,
Luzes que induzem em erro a manhã:
Mas os meus beijos traz de novo;
Selos de amor, mas selados, mas selados em vão!

A formosura desta fresca serra

*A formosura desta fresca serra,
E a sombra dos verdes castanheiros,
O manso caminhar destes ribeiros,
Donde toda a tristeza se desterra;*

*O rouco som do mar, a estranha terra,
O esconder do sol pelos outeiros,
O recolher dos gados derradeiros
Das nuvens pelo ar a branda guerra.*

*Enfim, tudo o que a rara natureza
Com tanta variedade nos oferece,
Me está, se não te vejo, magoando.*

*Sem ti, tudo me enoja e me aborrece;
Sem ti, perpetuamente estou passando
Nas mores alegrias mor tristeza.*

Erster Verlust

Ach, wer bringt die schönen Tage,
Jene Tage der ersten Liebe,
Ach, wer bringt nur eine Stunde
Jener holden Zeit zurück?

Einsam nähr' ich meine Wunde,
Und mit stets erneuter Klage
Traur' ich ums verlorne Glück,

Ach, wer bringt die schönen Tage,
Jene holde Zeit zurück!

Ein Jüngling liebt ein Mädchen

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt;
Der andre liebt eine andre,
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen nimmt aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei.

Primeira Perda

Ah, quem trará de volta aqueles belos dias
Aqueles dias do primeiro amor?
Ah, quem trará de volta uma hora apenas
Daquele tempo maravilhoso?

Sozinho, eu nutro a minha ferida
E com lamentos constantemente renovados
Eu choro a minha felicidade perdida.

Ah, quem trará de volta aqueles belos dias,
Aquele tempo maravilhoso!

Um jovem amava uma rapariga

Um jovem amava uma rapariga
Que tinha escolhido um outro
O outro gosta de outra
E com esta se casou

A rapariga aceitou, de zangada
O primeiro homem
Que com ela se cruzou no caminho
O rapaz tem pouca sorte

É uma velha história
Porém permanece sempre nova
E, precisamente, a quem ela acontece
Parte-se-lhe o coração.

Del Ciel d'amore

Del Ciel d'amore
sorte si bella,
chi mai sperò!
Per mio splendore
qual fu la stella,
che lampeggiò!

Vous qui faites l'endormie

Vous qui faites l'endormie,
N'entendez-vous pas,
N'entendez-vous pas?
Ô Catherine, ma mie
N'entendez-vous pas,
Ma voix et mes pas?
Ainsi ton gallant t'appelle
Ainsi ton gallant t'appelle
Et ton coeur l'en crois. Ah!

N'ouvre ta porte, ma belle,
Que la bague au doigt!

Catherine que j'adore,
Pourquoi refuser
A l'amant qui vous implore
Pourquoi refuser un si doux baiser?
Ainsi ton gallant supplie
Ainsi ton gallant supplie
Et ton coeur l'en croit. Ah!

Ne donne un baiser, ma mie
Que la bague au doigt!

Chanson romanesque

Si vous me disiez que la terre
À tant tourner vous offense,
Je lui dépêcherais Pança:
Vous la verriez fixe et se taire.

Si vous me disiez que l'ennui
Vous vient du ciel trop fleuri d'astres,
Déchirant les divins cadastres,
Je faucherais d'un coup la nuit.

Si vous me disiez que l'espace
Ainsi vidé ne vous plaît point,
Chevalier dieu, la lance au poing.
J'étoilerais le vent qui passe.

Mais si vous disiez que mon sang
Est plus à moi qu'à vous, ma Dame,
Je blêmirais dessous le blâme
Et je mourrais, vous bénissant.

Ô Dulcinée.

Do Céu do Amor

Do céu do Amor
Uma sorte tão boa
Que jamais esperei!
Para o meu esplendor
Qual foi a estrela
Que brilhou! [?]

Vós que fingis dormir - Fausto

Vós que fingis dormir,
Não ouvis,
Não ouvis?
Oh Catarina, minha querida
Não ouvis,
A minha voz e os meus passos?
Assim o teu amor te chama
Assim o teu amor te chama
E o teu coração acredita. Ah!

Não abras a tua porta, minha bela,
Até o anel estar no teu dedo!

Catarina que eu adoro
Porquê recusar
Ao amante que vos implora
Porquê recusar um tão doce beijo?
Assim o teu amor suplica
Assim o teu amor suplica
E o teu coração acredita. Ah!

Não dês um beijo, minha querida
Até o anel estar no teu dedo!

Canção romanesca

Se me dissésseis que a terra
De tanto girar vos ofendeu
Mandar-lhe-ia Sancho Pança:
Vê-la-íeis quieta e calada.

Se me dissésseis que o tédio
Vos vem do céu demasiado florido de astros,
Rasgando os divinos cadastros
Eu cortaria dum golpe a noite

Se me dissésseis que o espaço
Assim esvaziado não vos agrada nada
Cavaleiro-deus, de lança em punho
Semearia de estrelas o vento que passa

Mas se dissésseis que o meu sangue
É mais meu que vosso, minha Senhora,
Empalideceria de vergonha
E morreria abençoando-vos,

Ó Dulcineia.

Dover Beach

The sea is calm to-night.
The tide is full, the moon lies fair
Upon the straits; –on the French coast the light
Gleams and is gone; the cliffs of England stand,
Glimmering and vast, out in the tranquil bay.
Come to the window, sweet is the night-air!
Only, from the long line of spray
Where the sea meets the moon-blanch'd land,
Listen! you hear the grating roar
Of pebbles which the waves draw back, and fling,
At their return, up the high strand,
Begin, and cease, and then again begin,
With tremulous cadence slow, and bring
The eternal note of sadness in.
Sophocles long ago
Heard it on the Ægæan, and it brought
Into his mind the turbid ebb and flow
Of human misery; we
Find also in the sound a thought,
Hearing it by this distant northern sea
The Sea of Faith
Was once, too, at the full, and round earth's shore

Lay like the folds of a bright girdle furl'd.

But now I only hear
Its melancholy, long, withdrawing roar,
Retreating, to the breath
Of the night-wind, down the vast edges drear
And naked shingles of the world.
Ah, love, let us be true
To one another! for the world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.

Die alten, bösen Lieder

Die alten, bösen Lieder,
die Träume böse und arg,
die laßt uns jetzt begraben,
holt einen großen Sarg.

Hinein leg' ich gar manches,
doch sag' ich noch nicht was.
Der Sarg muß sein noch größer,
wie's Heidelberger Faß.

Und holt eine Totenbahre,
von Bretter fest und dick;
auch muß sie sein noch länger,
als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
die müssen noch stärker sein
als wie der starke Christoph
im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen,
und senken in's Meer hinab;
denn solchem großen Sarge
gebührt ein großes Grab.

Wißt ihr warum der Sarg wohl
so groß und schwer mag sein?
Ich senkt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.

A Praia de Dover

O mar está calmo esta noite
A maré está cheia, a lua repousa bela
Sobre os estreitos; - na costa francesa a luz cintila
e desaparece; os penhascos de Inglaterra erguem-se
Vastos e bruxuleantes, sobre a baía tranquila.
Vem à janela, doce é o ar da noite!
Somente, desde a longa linha de espuma
Onde o mar encontra a terra branqueada pela lua,
Escuta! Tu ouves o estrondo triturador
De calhaus que as ondas puxam para si, e arremessam,
De regresso, pela praia a cima,
Começa, e pára, e de novo recomeça,
Numa cadência lenta e trémula, e dá a deixa
Para a eterna nota de tristeza.
Sófocles há muito
Ouviu-o sobre o [mar] Egeu, e trouxe-lhe
À memória o vaivém turvo
Da miséria humana; nós
Encontramos também no som um pensamento,
Ouvindo-o junto a este distante mar do norte
O Mar da Fé
Esteve em tempos, também, em maré cheia, e a
[redonda costa da Terra
Estendia-se como as dobras de uma brilhante cinta
[enrolada.

Mas agora apenas ouço
O seu troar longo e melancólico desaparecendo,
Retirando-se, para o hálito
Do vento-da-noite, pelos vastos e tristonhos penhascos
E pelos seixos nus de todo o Mundo.
Ah, amor, sejamos verdadeiros
Um com o outro! Porque o mundo, que parece
Estender-se à nossa frente como uma terra de sonho,
Tão diverso, tão belo, tão novo,
Na verdade não tem alegria, nem amor, nem luz,
Nem certezas, nem paz, nem alívio para a dor;
E nós estamos aqui como numa planície que anoitece
Perturbados por alarmes confusos de luta e de fuga,
Onde exércitos ignorantes se confrontam na noite.

As antigas e cruéis canções

As antigas e cruéis canções,
Os sonhos perversos e maldosos,
Enterremo-los agora,
Vão procurar um grande ataúde.

Dentro coloco muitas coisas,
Porém ainda não digo o quê;
O ataúde tem que ser maior
Do que o tonel de Heidelberg.

E vão procurar um caixão
E tábuas firmes e grossas;
Também têm que ser mais compridas
Do que a ponte de Mainz.

E buscai-me também doze gigantes
Que têm de ser mais fortes
Que o forte S. Cristóvão
Da catedral de Colónia, no Reno.

Eles deverão levar o ataúde
E descê-lo para dentro do mar;
Porque a tão grande ataúde
É adequada uma grande sepultura.

Sabeis porque é que o ataúde
Tão grande e pesado há-de ser?
Lá dentro coloquei não só o meu amor
Como também a minha dor.

Come Away, Come Away, Death!

Come away, come away, death!
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath;
I am slain by a cruel, fair maid.

My shroud of white, stuck all with yew,

O prepare it!
My part of death, no one so true,
Did share it.

Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin let there be strown;
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, when my bones shall be thrown.

A thousand, thousand sighs to save,
Lay me where
Sad true lover never find my grave,

To weep there!

Come away, come away, death!

Vem daí, vem daí, morte!

Vem daí, vem daí, morte!
E junto aos tristes cipreste deixa-me deitar;
Voa para longe, voa para longe, ó fôlego;
Sou imolado por uma cruel mas formosa donzela.

A minha mortalha branca, toda presa com ramos de
[teixo,

Oh prepara-a!
A minha parte na morte, ninguém tão verdadeiro,
A compartilhou.

Nem uma flor, nem uma flor doce,
Sobre o meu negro caixão seja lançada;
Nem um amigo, nem um amigo saudará
O meu pobre cadáver, quando os meus ossos forem
[atirados.

Mil, mil suspiros para poupar,
Deita-me onde
[A minha] verdadeira e triste amada não encontre nunca
[a minha sepultura,

Para lá chorar!

Vem daí, vem daí, morte!

O menino de sua mãe

No plaino abandonado
Que a morna brisa aquece,
De balas trespassado -
Duas, de lado a lado -
Jaz morto, e arrefece.

Raia-lhe a farda o sangue.
De braços estendidos,
Alvo, louro, exangue,
Fita com olhar langue
E cego os céus perdidos.

Tão jovem! Que jovem era!
(agora que idade tem?)
Filho único, a mãe lhe dera
Um nome e o mantivera:
«O menino de sua mãe.»

Caiu-lhe da algibeira
A cigarreira breve.
Dera-lhe a mãe. Está inteira
E boa a cigarreira.
Ele é que já não serve.

De outra algibeira, alada
Ponta a roçar o solo,
A brancura embainhada
De um lenço... dera-lho a criada
Velha que o trouxe ao colo.

Lá longe, em casa, há a prece:
"Que volte cedo, e bem!"
(Malhas que o Império tece!)
Jaz morto e apodrece
O menino de sua mãe.

Fear no more the heat o' the sun

Fear no more the heat o' the sun,
Nor the furious winter's rages;
Thou thy worldly task hast done,
Home art gone, and ta'en thy wages;
Golden lads and girls all must,
As chimney-sweepers, come to dust.

Fear no more the frown o' the great;
Thou art past the tyrant's stroke:
Care no more to clothe and eat;
To thee the reed is as the oak:
The sceptre, learning, physic, must
All follow this, and come to dust.

Fear no more the lightning-flash,
Nor the all-dreaded thunder-stone;
Fear not slander, censure rash;
Thou hast finished joy and moan;
All lovers young, all lovers must
Consign to thee, and come to dust.

No exorciser harm thee!
Nor no witchcraft charm thee!
Ghost unlaid forbear thee!
Nothing ill come near thee!
Quiet consummation have;
And renownéd be thy grave!

O du, mein holder Abendstern

Wie Todesahnung Dämm rung deckt die Lande,
umhüllt das Tal mit schwärzlichem Gewande;
der Seele, die nach jenen Höhn verlangt,
vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt.

Da scheinst du, o lieblichster der Sterne,
dein Sanftes Licht entsendest du der Ferne;
die nächt'ge Dämm rung teilt dein lieber Strahl,
und freundlich zeigst du den Weg aus dem Tal.

O du, mein holder Abendstern,
wohl grüsst' ich immer dich so gern:
vom Herzen, das sie nie verriet,
grüsse sie, wenn sie vorbei dir zieht,
wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
ein sel'ger Engel dort zu werden!

Não temas mais o calor do sol

Não temas mais o calor do sol,
Nem as fúrias do raivoso Inverno;
A tua missão terrena já terminaste,
Estás em casa e recebeste o teu salário;
Louros rapazes e raparigas, todos acabarão,
Como limpa-chaminés, por tornar ao pó.

Não temas mais a ira dos poderosos;
Já não te pode atingir o golpe do tirano:
Não procures mais que comer ou que vestir;
Para ti juncos e carvalhos são iguais:
Soberanos, sábios, doutores, acabarão por
Aceitar o seu destino e tornar ao pó.

Não temas mais o brilho do relâmpago
Ou o trovão que todos aterroriza;
Não temas a calúnia ou a censura;
Para ti terminaram tanto as alegrias como os lamentos;
Todos os jovens amantes, todos acabarão por
Seguir-te e tornar ao pó.

Nenhum exorcista te atormente!
Nem nenhuma bruxaria te encante!
Espíritos insepultos te deixem em paz!
Nenhum mal se aproxime de ti!
Seja sereno o teu fim;
E famosa a tua sepultura!

Tu, minha cara estrela da tarde

Como um presságio de morte, a noite cobre a Terra,
abraçando o vale com um manto negro.
A alma, que anseia pelas alturas,
treme antes de partir, voando na escuridão.

E então tu apareces, a mais querida das estrelas,
enviando de longe a tua luz suave.
O teu raio abre a escuridão nocturna
e, como um amigo, mostra o caminho para fora do vale.

Tu, minha cara estrela da tarde,
sempre te saudei com alegria.
Do coração, que nunca a traiu,
saúda-a quando ela passar por aí,
quando ela deixar os vales desta Terra
para se tornar um anjo junto de ti.

ANEXO 3

FOTOS DA CATARINA E DO SEU TRABALHO

