



Revista do Programa
de Pós-Graduação em
MÚSICA | CEART | UDESC

Pery e Iberê:

Uma análise histórico-musicológica da vocalidade de dois indígenas no palco

Pery and Iberê:

A historical-musicological analysis of the vocal writing of two indigenous characters on stage

DOI: 10.5965/2525530411022026e0106

Isaac William Kerr

Universidad Complutense de Madrid/Universidade Estadual de Campinas

E-mail: kerrconductor@gmail.com

Submetido em: 02/03/2026
Aprovado em: 21/06/2026

Resumo

Antônio Carlos Gomes foi um compositor de óperas ativo na Itália e no Brasil entre as décadas de 1870 e 1890, período marcado por profundas transformações na ópera italiana, culminando na *giovane scuola* no início do século XX. Dentre essas transformações, destaca-se a evolução de categorias vocais no palco— aspecto ao qual Gomes não permaneceu alheio. Este artigo propõe uma análise histórico-musicológica da criação de dois *primo uomo* indígenas em suas óperas: Pery (*Il Guarany*, 1870), estreada em Milão, e Iberê (*Lo Schiavo*, 1889), estreada no Rio de Janeiro. O objetivo principal é evidenciar inovações pouco comentadas de um compositor brasileiro plenamente sintonizado com as tendências do melodrama italiano, oferecendo assim uma contribuição científica sobre o tema. Para isso, foi conduzida uma investigação sobre modificações da velha escola do bel canto para um novo modelo de vocalidade com base em bibliografia especializada sobre Verdi e contemporâneos de Gomes, análises da crítica jornalística da época, do epistolário do compositor com seus intérpretes, bem como do pensamento pedagógico vocal presente em tratados (GARCIA FIGLIO, 1860; GIRALDONI, 1889) recorrendo às pesquisas sobre técnica vocal moderna de Richard Miller (1993, 2008, 2011) e de musicologia da ópera por Rodolfo Celletti (1979, 1987, 1996). Os resultados revelam Gomes como um compositor de personalidade marcante, seguro de suas escolhas artísticas e plenamente atualizado com os debates de seu tempo. Com Pery (1870), Gomes antecipa uma abordagem vocal que apenas viria a ser plenamente desenvolvida em *Otello* (1887).

Palavras-chave: Ópera. Canto lírico. Vocalidade. Musicologia histórica.

Abstract

Antônio Carlos Gomes was an opera composer active in Italy and Brazil between the 1870s and 1890s, a period during which Italian opera underwent some of its most significant transformations, culminating in the *giovane scuola* at the turn of the twentieth century. Among these transformations, the evolution of character vocality stands out—an aspect to which Gomes was anything but indifferent. This article offers a historical and musicological analysis of Gomes's role in shaping two Indigenous *primo uomo* characters in his operas: Pery (*Il Guarany*, 1870), premiered in Milan, and Iberê (*Lo Schiavo*, 1889), premiered in Rio de Janeiro. The primary aim is to shed light on underexplored innovations by a Brazilian composer who remained closely aligned with the prevailing trends of Italian melodrama, thereby contributing to the scholarly understanding of the period. To achieve this, the study draws on research into the *bel canto* tradition and its transformations, incorporating literature on Verdi and Gomes's contemporaries, critical reviews from the period, the composer's correspondence with his performers, and nineteenth-century vocal pedagogy as articulated in treatises (GARCIA FIGLIO, 1860; GIRALDONI, 1889) as well as in the writings of Richard Miller (1993, 2008, 2011). The findings reveal a composer of marked artistic individuality, confident in his creative direction. With *Il Guarany* (1870), Gomes anticipates a vocal idiom that would only reach full maturity in *Otello* (1887).

Keywords: Opera. Vocality. Singing. Historical Musicology.

Pode-se afirmar que a musicologia no Brasil tem avançado na desconstrução do mito em torno de Antônio Carlos Gomes (1836–1896), buscando situá-lo de forma mais precisa no contexto da ópera italiana. Esse movimento teve início, sobretudo, com a análise de Mário de Andrade (1936) sobre ópera *Fosca*, publicada na *Revista Brasileira de Música* por ocasião do centenário de nascimento do compositor. Tal artigo pode ser considerado um marco inicial para estudos progressivamente mais rigorosos sobre o processo composicional de Gomes.

Apesar de Gomes ser um compositor essencialmente operístico, o tema da vocalidade [vocalità] permanece como um aspecto pouco explorado em sua obra.¹ Nesse sentido, nosso trabalho concentra-se nas particularidades de sua escrita vocal direcionada aos papéis de Pery e Iberê — figuras emblemáticas dentro da construção do *primo uomo* em suas óperas. A respeito da vocalidade, é necessário esclarecer o uso do termo. Vocalidade refere-se à escrita vocal, ou seja, à maneira como o compositor delinea o perfil vocal de seus personagens por meio da partitura. Não se deve confundir esse conceito com o material vocal dos intérpretes, embora a escolha adequada dos cantores esteja fortemente vinculada ao sucesso na realização do texto musical — isto é, da escrita vocal projetada na partitura. Em outras palavras, ao analisarmos a vocalidade de um personagem, não investigamos as qualidades vocais de um intérprete específico, mas sim as intenções musicais do compositor para aquele papel, considerando os aspectos da escrita musical e seu contexto histórico e estilístico.

Não se pode deixar de mencionar que, na Itália, os jornais especializados em arte e cultura na Itália constituíram os principais veículos de análise e elaboração teórica musical entre 1850 e 1950, conforme aponta o musicólogo italiano Giorgio Sanguinetti (1997).² Esses periódicos contavam com a colaboração dos principais críticos musicais de seu tempo e reuniram um volume significativo de textos dedicados à análise da produção operística da geração de Carlos Gomes. O estudo de Sanguinetti responde a um questionamento formulado por Carl Dahlhaus sobre a escassez de tratados teóricos na Itália durante a segunda metade do século XIX e reforça uma observação já feita por Abramo Basevi (1859), ao afirmar que os intelectuais mais capacitados para esse tipo de reflexão teórico-musical estavam concentrados na crítica jornalística.

Na segunda metade do século XIX, quando um canto mais silábico e declamado ganhava preponderância nos segmentos cantáveis, nascia um novo uso para o termo dramático pelos compositores e críticos musicais. À sonoridade dramática — ou declamada — estavam associados um timbre específico, frases pouco melódicas, próximas à entonação da fala e potência vocal para se competir com a orquestra, além de uma fonação menos fluida que aquela convencional lírica. Mazzucato e Ponchielli, ambos do convívio de Gomes, estavam entre os defensores dessa distinção. Nesse sentido, vale ressaltar que os termos lírico e dramático devem ser vistos com a cautela do tempo.

¹ No âmbito da ópera italiana, vocalidade designa o conjunto de características técnicas, tímbricas, expressivas e estilísticas que definem a escrita para uma determinada voz ou personagem. O conceito abrange aspectos como tessitura, extensão, registro, agilidade, acentuação, fraseado, dinâmica e recursos expressivos, refletindo tanto as exigências do compositor quanto as convenções interpretativas de uma época (GOSSET, 2006, VIRMOND, 2018).

² Em seu trabalho *Un secolo di teoria della musica in Italia: Bibliografia critica (1850–1950)*, Giorgio Sanguinetti argumenta que a escassez de material teórico musical no século XIX deveu-se ao predomínio da monocultura operística. Tal contexto explica, em parte, a dificuldade de localizar definições de termos técnicos musicais.

Um estudo nesse sentido exige uma explanação sobre o termo *bel canto*, notoriamente subjetivo e historicamente ressignificado, primeiro nos dias de Mozart e, mais tarde, pelos primeiros românticos — Rossini, Bellini e Donizetti. James Stark (2003) sustenta que a tradição do *bel canto* está ligada à ascensão de uma classe virtuosa de cantores e ao desenvolvimento de um repertório específico de árias e solos operísticos, cujas origens remontam ao final do século XVI e início do XVII.³ Igualmente importante para esse debate é o estudo pioneiro de Philip Duey. Publicado em 1951, *Bel Canto in Its Golden Age* pavimentou o caminho para uma abordagem musicológica mais rigorosa sobre o tema. Segundo Duey, o *bel canto* em sua era áurea “denotava uma técnica vocal italiana do século XVIII com ênfase na beleza da sonoridade e no virtuosismo brilhante, em vez da expressão dramática e emoção romântica” (DUEY, 1951, p. 4).

Essas distinções classificatórias serão retomadas pela geração seguinte de teóricos. Enquanto no século XVIII as *fioriture* e o ornamento vocal dominavam grande parte da estética associada ao *bel canto*, no século XIX observamos uma reação a essa prática, com o fortalecimento da expressão dramática e o surgimento de vozes mais robustas — uma mudança que redireciona o foco da ornamentação para a potência e a declamação musical.^{4 5}

Carlos Gomes foi um compositor formado na tradição do *bel canto*, à qual permaneceu fiel mesmo em suas obras de maturidade, como *Fosca* e *Maria Tudor*. Mais do que conservar elementos dessa escola, Gomes mobiliza a sonoridade característica do *bel canto* como recurso dramatúrgico, empregando-a na caracterização psicológica e simbólica de seus personagens. Em outras palavras, aproximar ou afastar um personagem dessa sonoridade belcantista revelava informações importantes sobre seu papel no drama. Sobre este propósito, a distinção vocal entre personagens está diretamente relacionada à sua função na narrativa: os protagonistas de Gomes frequentemente exigem uma vocalidade de natureza mais dramática e silábica do que lírica, o que representa uma inflexão moderna no uso tradicional do *bel canto*. Essa escolha estética do compositor impacta também a estrutura geral de suas óperas, exigindo a presença de personagens com vocalidades mais leves e ágeis que possam contrastar com estes protagonistas de tessitura e densidade vocal mais pesadas.

É o caso, por exemplo, da personagem Cecília (*Il Guarany*), cuja vocalidade mais *cantabile* e estrutura simétrica a posiciona como inversa ao *tenor di bravura* Pery. Da mesma forma, nas óperas *Fosca* e *Maria Tudor*, as

³ A escola do *bel canto* foi inicialmente associada ao período barroco, especialmente no contexto da ópera, tendo como principais expoentes os *castrati* — célebres por seu domínio técnico e virtuosismo. Embora os *castrati* não sejam sinônimo de *bel canto*, esse estilo vocal deve muito ao fenômeno das vozes agudas em corpos masculinos, um marco vocal e estético que abrange, em linhas gerais, o período de Monteverdi a Handel.

⁴ Sabemos que a necessidade de conferir maior importância ao texto e humanizar os personagens foi um dos principais recursos da ópera na segunda metade do século XIX (JANDER, 2001). A quebra da simetria frásica, a irregularidade nas retomadas de fôlego, e a utilização de acentos musicais que se aproximam dos acentos da fala são alguns dos resultados diretos da desconstrução da antiga escola do *primo Ottocento*. Essas características também fazem parte dos ideais artísticos de Gomes e de seus contemporâneos.

⁵ Apesar de remeter a uma escola antiga, o termo *bel canto* passa a ser oficialmente utilizado apenas ao final da primeira metade do século XIX, ganhando força como instrumento de afirmação da identidade musical italiana diante da crescente influência da obra de Richard Wagner na península. Para saber mais sobre o *bel canto* e sua aplicação na escrita de Carlos Gomes recomendo a leitura do artigo KERR, Isaac William; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Bel canto na escrita de um compositor de transição: considerações sobre a vocalidade de Fosca e Maria Tudor*. Opus, 2019, v. 25, n. 3, p. 201-223.

protagonistas dramáticas (Fosca e Maria) são acompanhadas por tenores líricos — Paolo e Fabiani, respectivamente — cujas vocalidades seguem os moldes belcantistas de Bellini, segundo os estudos de Lippmann.⁶

Um exame da vocalidade de Pery, do primeiro ao último ato, revela um tenor rebelde, intenso e dramaticamente carregado — decididamente anti-belliniano, salvo em momentos muito pontuais, como nas passagens das árias apaixonadas. Esses solos líricos de Pery, embora expressivos, não devem ser tomados como referência para caracterizar sua vocalidade ao longo de toda a ópera. Trata-se de uma estratégia similar à observada em *Maria Tudor*, onde a protagonista canta com Fabiani o dueto apaixonado e melódico *Colui che non canta ignora l'amor* (Ato II), mas exhibe, ao longo da obra, uma das vocalidades dramáticas mais ousadas dentro da produção de Carlos Gomes.⁷ Justamente por ocupar o centro do drama, a vocalidade de Pery é construída em contraste com a de sua parceira, Cecília, cuja tessitura e escrita revelam intenções lírico-melódicas mais convencionais. Vemos aí mais uma confirmação de que, no universo criativo de Gomes, ocupar uma posição central em uma ópera de cunho dramático exigia uma vocalidade igualmente densa — e, mais que isso, uma escrita vocal que frequentemente remete à antiga escola, o que justifica o contraste proposto por meio da figura de Cecília. Curiosamente, à medida que Gomes intensifica a dramaticidade vocal de suas heroínas, os tenores amantes das *prime donne* tendem a assumir perfis mais convencionais, tanto em termos de tessitura quanto de escrita.

Ainda que os poucos *cantabili* apaixonados não classifiquem a vocalidade de Pery como inteiramente lírica, tais momentos tornaram-se marcantes na recepção da personagem — páginas memoráveis de um indígena da tribo dos Guaranis que conquistaram até mesmo o público mais conservador de Milão (Figura 1).

⁶ A respeito do perfil do tenor lírico do primo *Ottocento*, conforme mencionamos anteriormente, o estudo de Friedrich Lippmann (GOSSETT et al., 1989) mostra-se especialmente pertinente. Sua análise da vocalidade belliniana destaca a constante simetria frásica dos períodos musicais, com motivos rítmicos semelhantes entre as semifrases. As melodias apresentam-se bem delineadas, com poucos saltos intervalares e uso comedido da coloratura, geralmente reservada aos momentos de cadência. Um dos aspectos mais interessantes, atentamente observado por Lippmann, diz respeito à predileção — nos trechos cantáveis — pela subdivisão ternária do tempo. Essa tendência pode ser percebida especialmente nas seções de maior carga afetiva, seja por meio do uso de compassos compostos, seja pela presença de tercinas dentro de compassos simples.

⁷ A grande inovação de Gomes, dentro de sua produção operística, para garantir a continuidade da ação em um contexto de intensa carga dramática, foi a opção por evitar trechos cantáveis para a personagem Maria na *Scena Drammatica* e no dueto entre Maria e Giovanna (Ato IV). Nessa longa cena, o material melódico concentra-se quase exclusivamente em Giovanna ou na orquestra. Excetuando-se dois trechos breves e incompletos, Gomes reserva à protagonista apenas vestígios de material lírico-melódico.

Pery
Assai moderato andante espressivo
mezza voce espress.

Sen-tou-na for-zain do-mi-ta cheo-gnor mi trag-gea te;
p

ma non la pos-soes pri-me-re, ne ti so dir per-chè
dolciss. lunga

Fig. 1: Gomes. Il Guarany. Scena e duetto. (Pery/Ato I). cc.57-64. Trecho mais belcantista de sua vocalidade. Vê-se motivos em subdivisão ternária em semifrases simétricas – expediente observado por Lippmann sobre o tenor belliniano.⁸

Tenor di forza

Enquanto Carlos Gomes apostava na materialização de um indígena no palco, talvez não se desse conta de que, com Pery, introduzia uma vocalidade incomum para a realidade do *Scala*.⁹ Sua grande conquista para esta categoria de voz foi a inovação drástica nos *declamati* de seu *primo uomo*, ainda que por meio de procedimentos bastante simples. Por simples, entende-se, por exemplo, uma linha vocal exageradamente estática, construída sobre um motivo melódico repetidamente acompanhado pela orquestra. As frases de Pery, em geral, se iniciam com notas repetidas e um motivo anacrústico incisivo, mas tendem a encerrar-se com contornos mais melódicos. Outro expediente utilizado por Gomes para esta vocalidade foi a violação da prosódia italiana, prolongando e acentuando o final das frases nos *declamati* de apresentação do tenor (Figura 2). Uma estratégia que não foi elaborada pelos editores, mas por Gomes, pois consta em seu manuscrito autógrafo da primeira versão da ópera. Um terceiro recurso, também simples e facilmente observável, está nas longas frases cromáticas ascendentes. Quando há frases marcadas por saltos, estas não definem o caráter vocal de seu *selvaggio*.

Esse efeito na vocalidade do indígena de Gomes não se deve apenas à sua linha vocal, mas também à escrita orquestral, pois que evita duplicar a melodia do solista na orquestra. A duplicação de linhas melódicas era prática comum no melodrama italiano para oferecer sustentação aos cantores, mas agora Gomes prefere uma participação orquestral reduzida, centrada na repetição insistente de um motivo de caráter jâmbico - motivo que fortalecerá a atuação do chefe dos Guaranis.

⁸ As figuras foram elaboradas pelo autor, salvo onde indicado de forma diversa.

⁹ A época de Gomes é marcada por uma tendência à vocalidade do tenor *spinto* — cantores que apresentam certa robustez vocal sem perder o lirismo, característica preservada pela escrita com longas frases, ainda típica do repertório de Gomes e seus contemporâneos. Esse perfil vocal foi, na visão de Richard Miller (1993), o mais adequado para os papéis verdianos. No que se refere ao *tenore robusto* (dramático) na obra de Verdi, Miller identifica apenas dois exemplos: Radamés (Aida, 1871) e, principalmente, Otello (Otello, 1887) (MILLER, 1993, p. 12).

Pery (lo guarda, indi con fierezza)

Andante sostenuto

Pe - ry m'ap - pel - la in sua fa - vel - la l'e - roi - co

(con entusiasmo)

po - po - lo dei Gua - ra - ny Di re - gi fi - glio, non v'ha pe -

affrett.

ri - glio chear-rè-tra pa-vi-do veg - ga, Pe - ry, veg - ga, Pe - ry

ritard.

sf

Fig. 2: Gomes. Il Guarany. Cena dialogo e sortita (Pery/Ato I). Entrada de Pery. Frases iniciando declamadas com finalizações melódicas. Vê-se a adulteração da prosódia indicada pelos acentos em finais de palavras, tornando-as oxítonas.

Para os declamados de Pery, Gomes também concentra-os em duas regiões distintas da tessitura de tenor: uma na *zona di passaggio* e outra abaixo do *primo passaggio* (ver Figura 3) Era pouco usual, para a época, concentrar os declamados nessas duas faixas, principalmente em uma literatura onde preponderava o tenor lírico [tenor di grazia].¹⁰

¹⁰ De acordo com Miller (1993), a classificação das vozes de tenor deve considerar aspectos funcionais do instrumento vocal, como tessitura, localização dos passagghi, qualidade tímbrica e peso vocal, em vez de depender exclusivamente das denominações históricas da tradição operística. Nesse contexto, a classificação *tenore di grazia* corresponde a um tenor de timbre leve, grande flexibilidade e facilidade para a coloratura, características que o tornam particularmente adequado ao repertório do bel canto, especialmente às óperas de Rossini, Donizetti e Bellini (MILLER, Richard. *Training tenor voices*. Oxford: Oxford University Press, 1993).

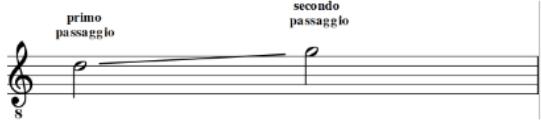
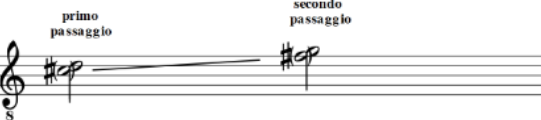
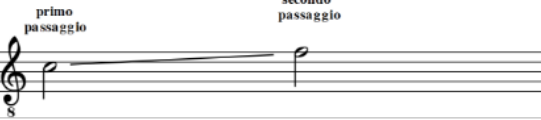
ZONA DI <u>PASSAGGIO</u>	(SUB) CATEGORIA
	Tenor Lirico
	Tenor <u>Spinto</u>
	<u>Tenore Robusto</u> (Dramático)

Fig. 3-Zone di *passaggi*, segundo Miller, para três categorias de tenor – tenor lírico, tenor *spinto* e tenor *robusto* (ou dramático). Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Miller (1993).

O impacto gerado pela vocalidade de pouca movimentação melódica de Pery combina-se à estratégia constante de Gomes em finalizar suas frases com algum tratamento melódico. Por outro lado, é importante considerar a cautela do compositor ao exigir *declamato* na partitura, mesmo sobre trechos dotados de certo lirismo. Esse procedimento parece indicar a preocupação de Gomes em evitar que se confunda seu tenor robusto com um tenor lírico convencional, tão característico de sua época. Tal indicação de declamação torna-se menos frequente justamente nas linhas mais estáticas.

A rigidez dos *declamati* de Pery, aliada a uma linha orquestral que não o duplica, mas sustenta o motivo recorrente, intensifica, por contraste, a expressividade de seus cantáveis, quando estes finalmente se apresentam. No que diz respeito a esses cantáveis, é notável como Gomes mergulha, com pleno domínio, nos procedimentos da antiga escola de canto do *primo ottocento*. São estratégias herdadas da tradição de Rossini, Donizetti e Bellini, que Gomes não hesita em recuperar para caracterizar rapidamente seus personagens.

Como mencionado anteriormente, a vocalidade declamada de Pery concentra-se em duas faixas principais, e tal distribuição espacial se aplica da mesma maneira à construção da vocalidade de seu barítono lírico - assunto que veremos adiante. As raras incursões de Pery no registro agudo extremo não são suficientes para classificá-lo como um tenor lírico, exceto nos momentos apaixonados, em que Gomes o envolve com uma roupagem *bel cantista* convencional ao *primo ottocento* de Rossini, Bellini e Donizetti.

A vocalidade de Fausto (*Mefistofele*) surge como um exemplo elucidativo de tenor que compartilha essa mesma tendência (Figura 4). No entanto, boa parte da concepção vocal de Fausto deve-se a um fator acidental: inicialmente escrito por Boito para a voz de barítono, o personagem só foi reposicionado como tenor sete anos depois. Nascia assim uma vocalidade muito próxima à dos *declamati* de Pery.¹¹



Fig. 4: Boito. *Mefistofele* (Fausto/Ato I) Dai campi, dai prati. Vocalidade do tenor é concentrada entre as duas passagens – semelhantes às passagens do barítono (Dó4 e Fá4). Note-se a profusão de notas repetidas seguida de finalizações melódicas e fortalecida pelas ligaduras, como em Pery.

O arco de transformações experimentado pelo tenor do *primo ottocento* até as características finais de um robusto Otello (1887), contou com uma contribuição ímpar dos compositores do chamado período de transição.¹² Em uma análise da vocalidade ponchielliana nas óperas *I Lituani* (1874), *Il Figliuol Prodigio* (1880), *Marion Delorme* (1885) e na inacabada *I Mori di Valenza*, o crítico musical Giorgio Gualerzi (1985) identifica a tendência de Ponchielli em favorecer esse perfil vocal de tenor e não deixa de mencionar Carlos Gomes com seu Pery. No texto intitulado *Tenori di forza per il mite Ponchielli* — que poderia ser traduzido como “Tenores fortes para o frágil Ponchielli” —, Gualerzi registra:

[...] são, de fato, papéis extremamente exigentes, que colocam em xeque a evidente tendência de Ponchielli — compartilhada por outros compositores contemporâneos, como Marchetti e Gomes, autores de *Ruy Blas* e *Il Guarany*, respectivamente, para citar apenas seus títulos mais populares — de seguir uma linha que, partindo de *Guillaume Tell* (na versão de Duprez) e prosseguindo pela trajetória Halévy-Meyerbeer, culmina no Verdi maduro (GUALERZI, 1985:167, tradução minha).¹²

Ainda a respeito do material vocal dos tenores da categoria de Pery, acrescenta sobre sua vocalidade: “linguagem construída sobre um recitativo vigorosamente articulado e sobre um fraseado incisivo e musculoso de fundo declamatório, mas capaz de conduzir a impulsos vigorosos para o registro agudo, que exige uma voz ampla e

¹¹ *Mefistofele*, estreada em 1868 em Milão, foi ópera de difícil aceitação e execução. Após um conjunto de modificações, sendo a principal a mudança da categoria vocal de seu protagonista, Fausto, de barítono para tenor spinto, Boito a recoloca nos palcos de Bologna em 1875 com notável êxito.

¹² No original: [...]sono infatti parti assai impegnative che mettono a dura prova l'evidente tendenza di Ponchielli — condivisa da altri operisti contemporanei quali Marchetti e Gomes, autori rispettivamente di *Ruy Blas* e *Guarany*, tanto per citare i loro titoli più popolari — a muoversi su una linea che, partendo da *Guglielmo Tell* (versione Duprez) e prosseguendo lungo la traiettoria Halévy-Meyerbeer, finisce per approdare al Verdi maturo. [...]Nasce così, o meglio prospera, un tipo di tenore stentoreo capace, con il vigore e la resistenza degli acuti, di sollevare le platee e, specialmente, di esaltare i loggioni1 (GUALERZI, 1985: p. 167).

robusta, tecnicamente disciplinada sobretudo no controle rigoroso da respiração”¹³ (GUALERZI, 1985, p.167, tradução minha).

O musicólogo é preciso ao não incluir o principal tenor da produção de Ponchielli, Enzo Grimaldo (*La Gioconda*), entre os exemplos citados. O próprio crítico observa: “No entanto, a parte mais famosa para tenor escrita por Ponchielli, a de Enzo Grimaldo em *La Gioconda*, escapa a essa orientação de voz *stentorea*[...]. Trata-se de uma variante um pouco mais robusta do tradicional *tenore di grazia*, mas ainda menos intensa que a do *tenore di forza*” (GUALERZI, 1985, p. 168).¹⁴ Enzo Grimaldo é um tenor intenso e com peso, mas que não perde suas capacidades líricas para sustentar frases apaixonadas acima do *secondo passaggio*. *Cielo e mar* (Ato II), sua ária mais célebre, foi utilizada por Richard Miller em seu método *Training Tenor Voices* para descrever características do tenor *spinto*. Segundo o pesquisador americano, o *spinto* possui todas as vantagens do *tenore lirico*, somando-lhes o poder e o impacto necessários para expressar os aspectos dramáticos dos repertórios verdiano e *verista*. Ele combina beleza vocal pura com empuxo dramático (MILLER, 1993, p. 12). Por outro lado, no que se refere ao tenor dramático, e considerando a visão de Miller dentro do contexto verdiano, o autor menciona apenas Radamés (*Aida*, 1871) e, principalmente, Otello (*Otello*, 1887) como representantes dessa vocalidade. Como ambos os personagens foram criados após *Il Guarany*, resta-nos conjecturar qual direção teria tomado o tenor de Gomes caso o compositor não tivesse deslocado seu foco criativo para as heroínas, e continuasse a desenvolver a vocalidade de seu *tenore di forza*. Por algum motivo, após *Il Guarany*, Gomes opta por tenores líricos – ou, no máximo, *spinto* – para fazer par com suas heroínas. Fabiani (*Maria Tudor*, 1879) e Paolo (*Fosca*, 1873) são os melhores exemplos desse contraste, empregado com consistência por Gomes em seu universo criativo, mesmo em sua produção madura.

A vocalidade de Pery revela-se também contraditória, sobretudo se considerarmos sua atuação nos poucos, mas marcantes *cantabili* — o que possivelmente contribuiu para ofuscar a real dimensão da contribuição de Gomes à literatura vocal moderna. O resultado é uma vocalidade estruturada sobre dois polos: o dramático e o belcantista, este último associado ao *bel canto* da primeira metade do século XIX. Nos raros momentos em que Gomes retoma os princípios da escola belcantista, Pery aproxima-se de um tenor *belliniano*, caracterizado pela fluidez na condução de frases situadas acima do *secondo passaggio* e pela escassa presença de *coloratura*. Trata-se, segundo a concepção moderna de *bel canto*, da vocalidade mais comum ao *tenor lirico*, ou mais precisamente, ao “poeta da voz” (GOSSETT et al., 1989).

Quanto ao perfil de *tenore di grazia* do *primo ottocento* mencionado anteriormente, o estudo de Friedrich Lippmann torna-se especialmente relevante. Em sua análise da vocalidade *belliniana*, o autor destaca como ponto de partida a constante simetria das frases melódicas, construídas com motivos rítmicos semelhantes em suas semi-

¹³ No original: “linguaggio costruito su un recitativo vigorosamente scandito e su un fraseggio incisivo e muscoloso a sfondo declamatorio, ma capace di sfociare in vigorose impennate verso il registro acuto, la qual cosa richiede una voce ampia e robusta, tecnicamente disciplinata soprattutto nel rigoroso controllo del fiato” (GUALERZI, 1985, p.167).

¹⁴ No original: A questo orientamento così scopertamente stentoreo sfugge però la parte più celebre per tenore scritta da Ponchielli, quell’Enzo Grimaldo della *Gioconda* [...]. Si tratta di una variante alquanto più robusta del tradizionale tenore di grazia ma meno stentorea di quello di forza (GUALERZI, 1985, p.168).

frases. A melodia é bem delineada, com poucos saltos e *coloratura* moderada, geralmente reservada às *cadenzas*.¹⁵ A esse tipo vocal somam-se procedimentos característicos da antiga escola — o *bel canto* do *primo ottocento* — minuciosamente descritos por autores de métodos e tratados de canto contemporâneos a Rossini, Donizetti e Bellini, como o *portamento di voce*, a emenda de frases, a estrutura e os fechamentos dos duetos, quase sempre acompanhados pelas tradicionais duplicações orquestrais [raddoppiamenti].

Um tenor com *declamati* tão intensos e *cantabili* tão leves e apaixonados não é comum fora da produção de Gomes — e nem mesmo dentro dela. A vocalidade de Pery não encontra paralelo no restante da obra do compositor. Fora da produção de Gomes, esse perfil também é raro, pois, ao considerarmos a escrita vocal de Ponchielli, percebemos uma constante preocupação em criar casais cujas vozes e presenças cênicas se correspondam. Um exemplo claro pode ser encontrado no casal *spinto* Gioconda e Enzo (*La Gioconda*, 1876), ou em pares mais dramáticos, como Marion e Didier (*Marion Delorme*, 1885).

Dentro da própria produção de Gomes, a vocalidade bipolar de Pery permanece sem equivalente, mesmo nas óperas mais intensamente dramáticas a partir de *Fosca*. Seus tenores posteriores tendem a se tornar mais líricos, como demonstram Fabiani (*Maria Tudor*, 1879) e Paolo (*Fosca*, 1873), exemplos paradigmáticos de tenores fortemente melódicos, escolhidos como pares das impetuosas protagonistas. Se Ponchielli opta por casais vocalmente afins, Gomes prefere valorizar o contraste, o que também não deixa de garantir um certo equilíbrio para o drama.

A respeito da vocalidade *bel cantista* de seus tenores, uma breve apresentação dos principais procedimentos utilizados por Gomes faz-se necessária. Fabiano Fabiani é o *poeta cantante* criado por Gomes para contracenar com a rainha sanguinária. Seu jogo de sedução para conquistar o povo e a rainha está fundamentado em uma vocalidade fortemente cantábile e simétrica. No texto do libreto, há algumas referências que nos permitem compreender que, além da intertextualidade de um cantor que interpreta um homem que canta, o jogo de sedução está pautado em um personagem que utiliza a voz como instrumento para alcançar sucesso amoroso. É também possível notar no libreto que os recitativos de Fabiani são muitas vezes estruturados sobre versos líricos, o que reforça a ideia de uma vocalidade cantábile ao longo de toda a ópera.

Maria:

Oh, vagabundo filho da terra da Ausônia,
diz-me, quem te ensinou essa magia
que infliges ao meu coração?

Fabiani:

Canto, canto, ó Maria!

¹⁵ O que é particularmente interessante e bem observado por Lippmann é que, no caso do *cantabile*, há uma predileção pela subdivisão ternária do tempo, a qual pode ser percebida nas passagens mais apaixonadas — seja em compassos compostos, seja em tercinas dentro de compassos simples (GOSSETT et al., 1989)

(*Colui che non canta* /Ato II, tradução nossa)¹⁶

Fabiani:

Que me importa — se desse sol
um raio me abrir — o frio véu?
De tanto amor, o pulsar
é o céu sobre a terra!
São breves os sofrimentos,
se o amor mata;
É belo aos vinte anos
morrer entre as flores!

Don Gil:

Você fala como canta.

(*Qual ape nomade* /Ato III, tradução minha)¹⁷

Embora, nesta ópera, Fabiani seja o maior representante da tradição do *bel canto*, a vocalidade belcantista não se limita a ele, estendendo-se aos cantáveis dos demais personagens, especialmente quando não resistem ao encanto de Fabiani, como é o caso de Giovanna e Maria. No universo da ópera *Fosca*, temos Paolo, cuja vocalidade é muito próxima à de Fabiani, embora menos apaixonada. Paolo é o favorito da protagonista e, por isso, Gomes lhe atribui uma vocalidade contrastante à de Fosca. Mais uma vez, temos um tenor como principal representante da antiga escola.

Vimos os dois perfis característicos do tenor gomesiano. Se, por um lado, Pery é quem melhor ilustra o material vocal mais dramático dentro da produção de Gomes, por outro, a categoria de tenor lírico será a mais abundantemente presente em seus trabalhos posteriores. Essa escolha de Gomes pode ser entendida também como uma busca pelo equilíbrio na trama. Não apenas isolando os casais, mas considerando o trio protagonista, observa-se no compositor campineiro um forte interesse em manter um material vocal mais leve para o tenor entre duas personalidades de escrita vocal impetuosa e dramática: soprano e barítono (Figura 5). Embora uma sugestão dessa alternativa possa ser encontrada na vocalidade dos compositores da primeira metade do século XIX, a consolidação das vozes dramáticas só se tornará mais clara a partir do surgimento do barítono dramático, concebido no *secondo ottocento* e marcado principalmente pela contribuição de Verdi.

¹⁶ No original: Maria: Oh, vago figlio dell' ausonia terra, dimmi, chi ti insegnò questa malia che tu infliggi al mio cor? Fabiani: Canto, canto, o Maria! (*Colui che non canta* /Ato II).

¹⁷ No original: Fabiani: Che importa a me — se di quel sol Mi schiuda un raggio — il freddo avel? Di tanto amore il palpito È sulla terra il ciel! Son brevi gli affanni, Se uccide l'amor; È bello a vent'anni Morire tra i fior'! Don Gil: Tu parli come canti (*Qual ape nomade* /Ato III).

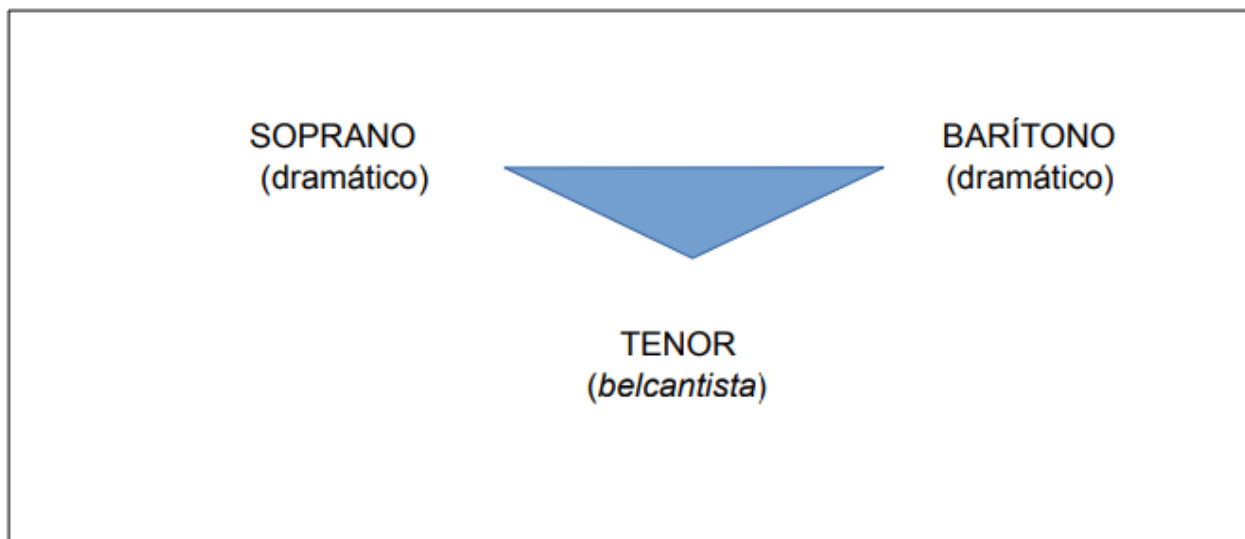


Fig. 5: Equilíbrio cultivado por Gomes para a vocalidade de seus solistas.

O caminho para Iberê

Depois de *Il Guarany*, a retomada de uma vocalidade inovadora para um *primo uomo* acontece quase vinte anos depois, em *Lo Schiavo* (1889). Nesse intervalo, como vimos, os tenores de Gomes assumem uma vocalidade mais lírica, fazendo par com heroínas cuja escrita vocal é mais dramática. Trata-se de um longo período em que o compositor concentra sua atenção nas protagonistas de soprano — *Fosca* (em suas três versões) e *Maria Tudor*. Embora o elenco de *Fosca* conte com um papel de tenor destinado a um cantor com as habilidades vocais de Francesco Tamagno,¹⁸ a escrita de Gomes para os tenores posteriores a Pery privilegia o lirismo. A concepção vocal desenvolvida pelo compositor brasileiro para Pery, contudo, terá continuidade na voz destinada ao barítono protagonista de *Lo Schiavo*: Iberê.

Essa tendência não é exclusiva de Gomes, sendo também perceptível na produção tardia de Verdi, especialmente em personagens como Iago (*Otello*) e Falstaff (*Falstaff*). A essa altura, Gomes já havia aprendido muito com os barítonos Masaniello (*Salvator Rosa*), Cambro (*Fosca*) e Don Gil (*Maria Tudor*), personagens que ocupam posições relevantes na ação dramática. No entanto, em nenhuma outra obra Gomes se dedica tão profundamente a um personagem masculino como faz com Iberê — especialmente nos dois últimos atos da ópera.¹⁹

Iberê foi o grande papel de barítono na produção gomesiana, e há muitos fatores que contribuíram para o sucesso dessa vocalidade. Além de seu aprendizado contínuo com essa categoria vocal, Gomes escreveu especificamente para um barítono — o brasileiro Inocente De Anna — assim como Verdi escreveria para o francês Victor Maurel em suas duas últimas operas. O epistolário entre Gomes e De Anna é extenso, e conhecer o material

¹⁸ Francesco Tamagno (1850–1905) foi um dos mais célebres tenores dramáticos italianos do final do século XIX. Foi o tenor escolhido por Verdi para a estreia do papel título Otello.

¹⁹ O próprio Gomes afirmou: “No terceiro e quarto ato [Iberê] domina soberano” (VETRO, 1977, p. 224).

vocal de quem interpretaria o papel permitiu ao compositor alçar voos altos na construção da vocalidade de seu herói masculino.

A tentativa de retomar uma vocalidade com *ethos* “indígena” pode ser outra explicação para o êxito da escrita vocal de Iberê, pois Gomes dominava esse terreno. Se o *capo dei Guarany* precisou ser “abardonado”, Gomes percebe a necessidade de elevar a tessitura do *capo dei Tamoyo* para uma faixa ainda mais aguda do que aquela já desafiadora dos Cambro e Don Gil. Iberê canta numa tessitura muito próxima a de Pery, mas com a cor sonora de um barítono, com amplo domínio nos cantáveis que não faltarão ao seu papel. Trata-se de uma pesquisa vocal que Verdi já se dedicava há certo tempo para o nascimento de seu barítono hoje conhecido como *verdiano*.²⁰ Cambro e Don Gil, por sua vez, são barítonos agressivos quando emitem melodias nessa tessitura. Não por acaso, Gomes quase não dedica frases melódicas em dinâmica suave a esses personagens. As partes de Cambro e Don Gil são formadas por frases curtas, pouco simétricas em tamanho e quantidade de compassos, e raramente apresentam grandes ligaduras ou sugestões de respiração, como sempre insistiu Gomes em escrever para seus tenores e sopranos. No espaço da ária e do dueto, Gomes não dedica a Cambro cantáveis plenamente fluídos. Momentos como a *Scena e Frase* (Ato II) acompanhando Delia e Paolo, ou seu dueto com Fosca *Tu la vedrai negli impeti* (Ato III) exibem melodias bem torneadas para Delia, Paolo e Fosca, mas não para Cambro. Mesmo a ária de Cambro *D’amore l’ebbrezza* (Ato I) apresenta poucas frases consideradas melodicamente fluidas se comparadas às que Gomes dedica aos seus demais intérpretes sopranos ou tenores (Figura 6).



Fig. 6: Gomes. *Fosca*. Aria (Cambro/Ato I). cc. 94-98. O *fraseggiando largamente* escrito por Gomes para Cambro não é indicado por ligaduras, como de costume para as demais categorias de voz. Cambro é menos lírico que Iberê na concepção de Gomes.

Iberê, por sua vez, é um barítono mais sensível e refinado. Protagonista da ópera, apresenta uma vocalidade complexa — tão lírica em seu *fraseggio* quanto dramática nos recitativos. Uma escrita vocal como essa, se fosse destinada a um soprano ou tenor, seria facilmente classificada como *spinto*. No entanto, tal classificação nunca se consolidou para barítonos. À época de Gomes, o papel do barítono ainda estava em processo de definição, acompanhando uma tendência inaugurada por Verdi. Essa voz acabava de se emancipar do *basso cantante* — o baixo ágil de tessitura aguda, típico do repertório de Donizetti e Bellini — e começava a ser explorada em um

²⁰ O barítono verdiano não é apenas uma questão de alcance vocal, mas de um perfil interpretativo e técnico moldado por Verdi. Exige volume, controle técnico refinado, e, sobretudo, inteligência dramática. Sua cor sonora é mais encorpada que a do barítono lírico, mas sem perder domínio e versatilidade na tessitura aguda.

contexto mais próximo do verismo.²¹ Se o *basso cantante* do *primo ottocento*, nas obras de Rossini, Donizetti e Bellini, apresentava esporadicamente uma vocalidade que hoje associamos ao barítono, será com Giuseppe Verdi que essa nova categoria vocal ganhará contornos mais rígidos e definitivos. Segundo Celletti (1987), as transformações promovidas por Verdi — em termos de timbre, cor e extensão — consolidaram o barítono como uma categoria autônoma, com papel dramático específico.

Devemos considerar que a classificação vocal denominada "barítono" era relativamente recente na ópera italiana, o que exige algumas considerações. Até o *primo ottocento*, baixo e barítono apresentavam pouca ou nenhuma diferenciação, sendo apenas no *secondo ottocento* que o barítono surgiria com força e autonomia próprias. Segundo o musicólogo Celletti (1987), se analisarmos a ópera italiana desde seus primórdios até Rossini, as categorias vocais masculinas restringiam-se essencialmente a tenor e baixo. Mesmo quando os compositores buscavam articular diferentes tipos vocais para caracterizar melhor seus personagens, ainda estavam longe de reconhecer a necessidade de uma terceira categoria vocal masculina bem definida: o barítono.²²

A respeito de tais demandas dramáticas, não apenas o timbre — misto, robusto e homogêneo — foram determinantes para a gestação do barítono. O *sostenuto* em tessitura aguda, no *primo ottocento* interpretado pelo *basso cantante*, deve ser sempre considerado no que antecede o romantismo da ópera italiana, quando compositores como Bellini e Donizetti concebiam suas longas frases para intérpretes específicos. Papéis hoje em sua maioria executados pelo barítono — mais precisamente o barítono lírico.²³ O registro médio — região entre o *primo* e o *secondo passaggio*²⁴ — é significativamente mais curto nas vozes masculinas do que nas femininas, abrangendo, em geral, cerca de uma quarta justa. Essa faixa vocal adquire especial relevância para os intérpretes masculinos, pois corresponde à região da fala e é amplamente utilizada nos recitativos. No caso específico da vocalidade dos barítonos, o registro médio assume papel central, já que, conforme aponta a literatura vocal do século XIX, é justamente nessa região que os compositores tendem a concentrar a escrita dos cantábiles (MILLER, 2007) (Figura 7).

²¹ Richard Miller certa vez observou que se a voz de tenor e de baixo podem ser vistas como anomalias por desafiarem as extremidades da escala natural do homem, o barítono se torna comum, pois reside numa tessitura vocal humana mais acessível (MILLER, 2008). Não se quer aqui diminuir as dificuldades de se preparar adequadamente um material vocal de barítono, mas talvez esta seja uma importante justificativa para que, no romantismo, compositores buscando acentos mais reais para suas obras dramáticas, dedicassem maior atenção à voz [comum] de barítono.

²² É fato que o registro (tessitura) de barítono sempre existiu, mas sob outras denominações e contextos. *Don Giovanni* (1787), de Mozart, é um exemplo emblemático de ópera que exige quatro baixos (Don Giovanni, Leporello, Masetto e Comendadore). Todos com a mesma denominação de baixo, ainda que com vocalidades diversificadas.

²³ Segundo Rodolfo Celletti, o *basso cantante* foi o precursor mais imediato do barítono. Muitas das partes escritas por Bellini para essa classificação vocal — e também grande parte das escritas por Donizetti — são hoje interpretadas por barítonos. Donizetti, em particular, escreveu com tessitura mais aguda do que Bellini nas óperas em que podia contar com a participação de Giorgio Ronconi (*Furioso*, *Torquato Tasso* e, sobretudo, *Maria di Rohan*) (CELLETTI, 1987, p. 2).

²⁴ Como a musculatura não permanece estática à medida que a escala ascende do grave para o agudo (ou viceversa), mas necessita de ajustes, os pontos onde isso ocorre são chamados de quebras, ou passagem [passaggio], para se utilizar do termo oficializado na pedagogia do canto. As duas principais passagens dividem a escala vocal humana em três registros: grave, ou *di petto* (do mais grave até o *primo passaggio*); médio, ou misto (do *primo* ao *secondo passaggio*); e agudo, ou *di testa* (acima do *secondo passaggio*). Sendo pontos desconfortáveis de entonação, uma das propostas no estudo do canto consiste em homogeneizar a voz em toda a sua extensão (MILLER, 1993, 2000).

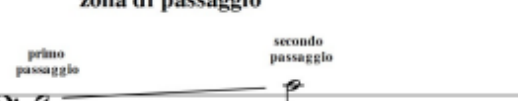
ZONA DI PASSAGGIO ⁹⁰	(SUB) CATEGORIA
zona di passaggio 	Barítono Lírico
zona di passaggio 	Barítono verdiano (Dramático)
zona di passaggio 	Basso Cantante
zona di passaggio 	Basso Profondo

Fig. 7: Ocorrência das *zone di passaggi* nas vozes de barítono e baixo segundo classificação moderna de Miller. Para a voz de baixo-barítono, os pontos de mudança de registro situam-se, geralmente, entre a voz de barítono e de baixo. Segundo Miller, A² e D³ são as passagens mais aceitas. Fonte: elaborado pelo autor a partir de informações contidas em Miller (2008)

Não é preciso dizer que a consolidação da vocalidade de barítono, na transição da primeira para a segunda metade do século XIX, deve-se a uma colaboração mútua entre compositores e intérpretes. Soma-se a isso a emergência de uma nova fase estética, que colocava o infortúnio humano no centro do drama e buscava enaltecer as paixões e os sofrimentos da alma. A linha vocal tende, então, a tornar-se mais direta e intimamente ligada às exigências do texto. O interesse por um acento mais real da fala se intensifica, com frases mais silábicas e declamadas. Verdi é conhecido por definir o foco da vocalidade de seus cantores, em principal para o barítono, num registro mais agudo. Diferentemente do barítono de Bellini e Donizetti, o barítono Verdiano possui um volume de voz capaz de competir com a orquestra completa, uma tessitura grave bem projetada, boa manutenção de *sostenuto* em *voce media* e, mais notavelmente, uma tessitura aguda com brilho e força (MILLER, 2008, p. 9).

As categorias vocais, e não apenas a de barítono, passaram por uma clara elevação tessitural da primeira para a segunda metade do século XIX. O virtuosismo canoro sempre explorou agudos vocalizados em pontos culminantes ou finais de *cabalette*; contudo, aqui nos referimos à elevação da tessitura no canto silábico. Tradicionalmente, o canto silábico, por ser mais próximo da fala, era posicionado longe dos extremos da tessitura. Com a aproximação do verismo, a descoberta de cantores com boa presença cênica, vozes robustas e, ao mesmo tempo, facilidade de emissão em registros agudos chamou a atenção de Verdi e, sobretudo, da geração seguinte de compositores, como Boito, Carlos Gomes e Catalani. Esse novo perfil de voz demorou a ser discernido como uma voz completamente distinta de um tenor de voz robusta. Os próprios intérpretes, por transitarem na tessitura do tenor, se viam em dificuldades para reconhecerem seu espaço e função no drama.

Nesse sentido, é particularmente relevante o depoimento de Leone Giraltoni, intérprete que participou ativamente dos laboratórios de Verdi e Carlos Gomes no desenvolvimento dessa nova vocalidade de barítono.²⁵ Criador dos papéis de Verdi — Simon Boccanegra (*Simon Boccanegra*, 1857) e Renato (*Un Ballo in Maschera*, 1859) — e de Carlos Gomes — Masaniello (*Salvator Rosa*, 1874) —, Giraltoni acumulou ao longo da carreira outros papéis relevantes e foi também um respeitado professor de canto em Paris, Milão e, mais tarde, no Conservatório de Moscou (1891), onde lecionou até sua morte. No início de sua trajetória, Giraltoni sentia-se inseguro quanto ao seu material vocal, que atendia tanto às exigências de um tenor abaritonado quanto às de um barítono dramático. Ressalte-se que o barítono ainda era uma categoria vocal em processo de consolidação. O depoimento que reproduzimos a seguir foi publicado pelo próprio Giraltoni:

Cerca de 10 anos depois que minha voz estava desenvolvida (aconselhado por alguns amigos) tentei uma audição no *Scala* como tenor - uma audição na qual presidia o maestro Mazzucato, os membros da Direção e o ainda vivo Giuseppe Brunello, então empresário do *Scala*. Cantei a ária de *Otello*, de *Norma*, de *Aroldo* e aquela do *Bravo*. Brunello queria me contratar para o *carnavale* com *Norma*, cantando com Galletti. Precisei de um mês para decidir sobre esta oferta. Foi o famoso tenor Donzelli que me convenceu de mudar de ideia, fazendo-me observar que, como tenor, eu dificilmente suportaria as partes do repertório moderno e, como barítono, teria feito o que nem todo mundo poderia fazer; e eu me convenci a permanecer barítono (GIRALTONI, 1889, p. 43, tradução minha).²⁶

²⁵ Leone Giraltoni (1824-1897), barítono francês de carreira italiana. Segundo o musicólogo Gaspare Nello Vetro, Giraltoni teve carreira brilhante nos principais teatros de todo o mundo e “foi um dos cantores preferidos de Verdi por atender à suas altas exigências” (VETRO, 1977, p.92).

²⁶ No original: circa 10 anni dopo mi si era siffattamente sviluppata la voce che (consigliato da alcuni amici) tentai una udizione alla *Scala* come tenore, udizione alla quale presideva il maestro Mazzucato, i membri della Direzione ed il tuttora vivente Giuseppe Brunello, allora impresario della *Scala*. Cantai l'aria d'*Otello*, quella dela *Norma*, quella dell'*Aroldo*, e quella del *Bravo*. Brunello voleva scritturarmi il carnevale per fare la *Norma* colla Galletti. A quest'offerta presi tempo un mese per decidermi. Fu il celebre tenore Donzelli che mi dissuase di cambiare chiave, facendomi osservare che come tenore avrei difficilmente potuto sostenere le parti del repertorio moderno, e come baritono invece avrei fatto ciò che non tutti potevano fare; e mi persuasi a rimanere baritono (GIRALTONI, 1889, p. 43).

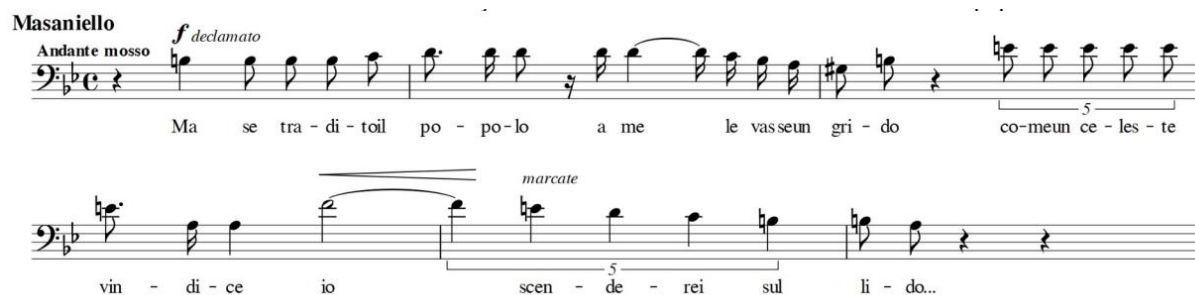


Fig. 8: Gomes. *Salvator Rosa*. Aria (Masaniello/Ato II). Trecho altamente silábico acima do segundo passaggio. Nota-se a indicação de declamato exigida por Gomes com indicação de crescendo em dinâmica forte. Uma escrita de difícil execução. Estreia realizada com Leone Giraldoni no papel.

A complexidade psicológica foi outra demanda buscada na figura do barítono para seus papéis no *secondo ottocento*. Aliada à sua presença cênica, já era percebido lastro em seu timbre *squillante, stentato* e ao mesmo tempo patético por compositores como Boito em seu *Fausto* (*Mefistofele*, 1868). O abuso de Boito a essa característica da voz de barítono tornou o papel de Fausto extremamente difícil pela alta tessitura. Os críticos da *Gazzetta Musicale di Milano* podem ter tido certa razão em afirmar “intenções muito audaciosas de efeitos dramáticos”.²⁷ Ou ainda: “as vozes são tratadas sem misericórdia, como se fossem instrumentos. Saltos perigosíssimos, extensões arriscadas de registros, especialmente para o barítono Fausto”²⁸(RICORDI, 1868, p. 83, tradução minha).²⁹

A ambição não se limitou a Boito ou a Verdi. A busca por enaltecer esse potencial dramático e complexo do papel do barítono conhece mãos inquietas como a de Carlos Gomes antes do nascimento de Iago (*Otello*, 1887). Para essa empreitada, Victor Maurel foi o barítono em que Verdi depositou sua maior confiança, elegendo-o para estreitar seus dois últimos e paradigmáticos trabalhos. Confiança porque a vocalidade de Falstaff foi *scritta ad personam*.³⁰ Merece menção que as primeiras experiências no palco profissional Maurel obtém dentro do laboratório de Carlos Gomes. Mais especificamente, sua primeira oportunidade de criação de um papel acontece com Cacico (*Il Guarany*, 1870) e o primeiro Cambro (*Fosca*, 1873). São dados imensuráveis que nos aproximam de uma melhor compreensão do universo sensível e criativo do exigente operista brasileiro. A respeito da vocalidade de Gomes para seus barítonos, encontramos uma característica pouco comum se comparada à vocalidade de suas outras vozes dentro de sua produção e, mesmo, se comparada aos parâmetros composicionais utilizados por seus contemporâneos. A autonomia conferida aos *declamati* dos barítonos é um dos principais procedimentos usados por Gomes nessa diferenciação. Associado à sua escrita orquestral, torna-se possível discernir a vocalidade de um barítono para a de um tenor – difícil tarefa se considerarmos a literatura operística do início da segunda metade do século XIX. Por essa autonomia deve ser entendida a emancipação dos tradicionais *raddoppiamenti* – duplicações do mesmo trecho pela orquestra como suporte ao cantor. Para seus barítonos, Gomes no máximo pincela a

²⁷ No original: “[...] intenti troppo audaci di effetto drammatici” (Rivista Milanese. *Gazzetta Musicale di Milano*. Milão, Ano XXIII, nº 10, p. 78, 1868).

²⁸ RICORDI, Giulio. *Analisi Musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*. *Gazzetta Musicale di Milano*. Milão, Ano XXIII, nº 11, p. 83, 1868.

²⁹ No original: “Le voci sono trattate senza misericordia, come se fossero strumenti; salti pericolosissimi; estensioni di registro arrischiare; specialmente pel baritono Fausto” (RICORDI, Giulio. *Analisi Musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*. *Gazzetta Musicale di Milano*. Milão, Ano XXIII, nº 11, p. 83, 1868.)

³⁰ O complexo papel de Falstaff exige uma tessitura ampla. Embora requeira projeção nos registros graves, revela-se ainda mais desafiador para o barítono verdiano tradicional. Apesar de se enquadrar na categoria de baixo-barítono, Verdi confiou o papel ao próprio Victor Maurel para a estreia, ocorrida em 9 de fevereiro de 1893, no Teatro alla Scala.

vocalidade do solista, caracterizando suas paixões ou emudecendo o conjunto orquestral – procedimento que não deixa de intensificar a participação de seu barítono. Se essa autonomia ocorre com o solista, também poderá ser percebida na linha orquestral, que em muitos momentos apresenta uma nova melodia – ou a única melodia – escondida por detrás da vocalidade mais rítmica, ou pouco melódica, do barítono.

Iberê é, de fato, um barítono contextualizado com o barítono dramático verdiano, mas que ao mesmo tempo exige uma leveza virtuosística. Nesse ponto reina uma contradição. Uma contradição porque a vocalidade de Iberê é formada por motivos temáticos que tendem a um caráter mais iâmbico³¹ e incisivo, pensado para indígenas, como ocorreu com Pery. Esses motivos, apropriados a dinâmicas fortes de caráter intenso dentro da produção de Gomes, porém com indicações de extrema doçura (Figura 9) e que Gomes não escondeu de que eram a chave para o efeito desejado.³²

Andante moderato sost.
a fior di labbra estremamente piano

dolciss.

Iberê

So-gni d'a - mo-re spe - ran-ze di pa-ce, sic-co-meun lam-po spa -

ppp
ben insieme al canto

ten. *sfumato* *f* *pp*

ris - te da me. È cie-loe ter-ra d'in - tor - no mi ta - ce,

ten. *f* *pp*

Fig. 9: Gomes. Lo Schiavo. Aria (Iberê/Ato IV). cc. 31-42. A fior di labbra, extremamente piano e com emenda de frase na mudança de tonalidade. O trecho revela um novo virtuosismo dentro da produção de Gomes para um barítono dramático

³¹ O termo iâmbico tem origem no padrão rítmico derivado do iambo da métrica clássica, constituído por uma sílaba átona seguida de uma sílaba tônica (U —). Em música, se refere a sequência de notas curtas e longas (ou o inverso) que assumem um padrão de notas pontuadas.

³² Desta peça, que me preocupo pela delicadeza do meu conceito, quero a opinião franca de quem tem que cantá-la. A música com as palavras "Sogni d'amore, etc." deve ser dita extremamente em piano, a fior di labbra... E você o pode. O efeito dessa peça, a meu ver, está na doçura e no pianíssimo (VETRO, 1977, p. 230).

Lo Schiavo é formado por dois barítonos e é na vocalidade de Gianfèra que Gomes preenche com uma vocalidade mais aproximada à de Cambro (Fosca) e Don Gil (Maria Tudor), seus barítonos vilões. Evidentemente, ao barítono dramático era esperada grande robustez e resistência, mas Iberê é ainda mais lírico que dramático e, com essa escolha, Gomes sinaliza um caminho distinto daquele trilhado por Verdi. Iberê possui uma alma mais pura, sem, contudo, perder seu *ethos* indígena ambientado em um contexto de guerra, perceptível em seu motivo orquestral — rítmico e tímbrico — conduzido pelos metais, bem como nos extensos *declamati* (Figura 10). Importa ressaltar que esse lirismo não se submete ao modelo italiano tradicional: suas linhas melódicas fogem à lógica e à simetria típicas do *primo ottocento*.

A grande inovação de Gomes na construção vocal de Iberê reside justamente na exigência de uma execução lírica sobre uma escrita de caráter eminentemente dramático. Essa demanda se concretiza por meio de legatos prolongados, expressividade *dolce*, ornamentações como a *appoggiatura* dupla (Figura 11), e nuances dinâmicas suaves. Trata-se de uma escrita vocal sofisticada e arriscada, que somente um compositor experiente como Gomes ousaria propor, sobretudo por depender da segurança técnica de um intérprete específico. Não por acaso, o próprio compositor declarou: “Não tenho compromisso, por enquanto, com nenhuma editora; o único compromisso assumido é com o barítono De Anna, com uma voz potente e única adequada ao papel de protagonista” (VETRO, 1977, p. 183, tradução nossa).³³

MOTIVO PERY	
MOTIVO IBERÊ	

Fig. 10 - Motivo jâmbico de seus indígenas protagonistas em *Il Guarany* e *Lo Schiavo*. Fonte: Elaborado pelo autor.

Uma pesquisa no epistolário de Carlos Gomes revela seu crescente interesse pelo perfil do solista ator-cantor. Independentemente da categoria vocal — masculina ou feminina —, Gomes demonstrava preferência por intérpretes que se mostrassem submissos e cautelosos em relação à sua escrita, em vez de estrelas consagradas de seu tempo. A escolha pelo barítono brasileiro Inocente De Anna, nesse sentido, não foi acidental: De Anna correspondia ao ideal imaginado por Gomes — falava à sua fantasia.³⁴ *Lo Schiavo* nasce como uma produção de

³³ No original: Non ho alcun impegno, per ora, con qualsiasi casa editrice; il solo impegno preso è col baritono De Anna, dalla voce potente e l'unico adatto alla parte del protagonista (VETRO, 1977, p. 183).

³⁴ É importante destacar que, quase na mesma época da criação da figura de Iberê (*Lo Schiavo*), Verdi trabalhava na construção do personagem Iago (*Otello*), resultando no surgimento de dois barítonos com perfis originais dentro da produção de cada compositor. Enquanto Iago mantém claramente a figura do vilão, Iberê assume a complexa posição de um herói. Apesar dos perfis contrastantes, ambos

caráter independente, cercada de expectativas por parte do público e da crítica, que vislumbravam uma obra nos moldes de *Il Guarany*, mas com duas décadas de amadurecimento estilístico e dramático por parte de seu autor. A escolha da temática — centrada em indígenas e escravizados — responde a um imaginário ainda em voga na cena artística europeia. A abordagem de tais temas por um "nativo" do Brasil conferia à obra uma dimensão de autenticidade simbólica, que se refletia também na concepção vocal e dramática de seus personagens.

É importante destacar que, quase na mesma época da criação da figura de Iberê (*Lo Schiavo*), Verdi trabalhava na construção do personagem Iago (*Otello*), resultando no surgimento de dois barítonos com perfis originais dentro da produção de cada compositor. Enquanto Iago mantém claramente a figura do vilão, Iberê assume a posição de um herói complexo. Apesar dos perfis contrastantes de barítonos, ambos os personagens impõem exigências cênicas e vocais inovadoras, que desafiam os modelos anteriormente explorados por seus criadores. Essas novas abordagens conferem a esses barítonos uma dimensão singular dentro da literatura operística italiana.³⁵

Multiplicam-se com essas exigências termos e indicações escritas em cartas com seus intérpretes, algumas postas na partitura e que ainda hoje são de difícil interpretação. Não surpreende que dentre os tratados de ensino do canto publicados na segunda metade do século XIX um dos poucos a publicar sobre a figura do *ator cantor* fosse da autoria de um barítono, conforme observado nos capítulos VI e VII do tratado de Leone Giraldoni, um dos barítonos de Gomes e de Verdi:

Geralmente os cantores acreditam que seja inútil dar atenção especial ao estudo da arte cênica, supondo que seja suficiente o sentir para expressar. Se a importância da aplicação desta linguagem fosse conhecida, a força que um gesto apropriado dá à palavra, entenderiam quão necessário é este estudo. E, no entanto, hoje em dia é geralmente admitido, que é suficiente ter recebido da natureza uma voz mais ou menos forte, mais ou menos bonita, para ser chamado de artista (GIRALDONI, 1870, pp. 76-77, tradução minha).³⁶

Um exame na vocalidade desses compositores mostra-nos a larga utilização do termo *slancio*. O termo é difuso em suas produções, mas ausente nos tratados e métodos vocais que nos facilitaria entendê-los. Nesse quesito, a contribuição de Giraldoni mostra-se ímpar, pois é assunto considerado caro pelo barítono treinado na vocalidade de Gomes e Verdi. (Figura 46) “Poucos são os cantores que sabem acentuar o *slancio* como se deve” (GIRALDONI, 1870, p.70). Por esse motivo, acrescenta: “Não conheço método de canto que se ocuparam de explicar

os personagens impõem exigências cênicas e vocais inovadoras, que desafiam os modelos anteriormente explorados por seus criadores. Essas novas abordagens conferem a esses barítonos uma dimensão singular dentro da literatura operística italiana, representando um avanço na literatura da ópera italiana do século XIX.

³⁵ Segundo Celletti sobre a difícil escolha de cantores atores, ressaltamos: “E foi, como Iago, uma parte *scritta ad personam*. Verdi encontrou em [Victor] Maurel um cantor que falava à sua fantasia. Não foram muitos os cantores capazes de falar à fantasia de Verdi: o tenor Fraschini, a Patti, a Stoltz e Maurel no senso mais amplo da palavra” (CELLETTI, 1987, p.13, tradução nossa). No original: “E fu, come Iago, una parte *scritta ad personam*. Verdi aveva trovato in Victor Maurel un cantante che parlava alla sua fantasia. Non furono molti i cantanti capaci di parlare alla fantasia di Verdi: il tenore Fraschini, la Patti, la Stoltz e Maurel nel senso più ampio della parola” (CELLETTI, 1987, p.13).

³⁶ No original: Generalmente los cantantes creen que es inútil fijar una atención particular en el estudio del arte escénico, suponiendo que es suficiente el sentir para expresar. Si se conociera la importancia de la aplicación de este lenguaje, la fuerza que da a la palabra un gesto apropiado, se comprendería cuán necesario es este estudio. Y sin embargo está generalmente admitido hoy, que basta haber recibido dela naturaleza una voz más ó menos fuerte, mas ó menos bella, para llamarse artista.

o modo de acentuar o *slancio* como faço eu, e são poucos os artistas que encontrei em minha vida que sabem executá-lo magistralmente” (GIRALDONI, 1889, p. 21, tradução minha).³⁷

O *slancio* caracteriza particularmente qualquer sentimento enérgico e dramático, caráter distinto da música moderna que o célebre maestro Verdi soube vesti-lo com novas formas. Recomendo que não o façam mediante as contrações do peito, as quais além de desnaturalizar o caráter distinto do *slancio*, poderiam também distanciar o artista de uma entonação perfeita. É preciso, pelo contrário, abandonar a garganta tão logo o som seja atacado com força; e quando digo abandonar a garganta, não quero dizer que se deva abandonar o som; e rogo ao leitor que volte a consultar o artigo em que trato do som filado; considere-se que o *slancio* não seja outra coisa senão uma passagem sucessiva da voz do forte ao piano sobre uma mesma nota e quase que instantaneamente³⁸ (GIRALDONI, 1870, pp. 70–71, tradução nossa).

Considerações

A vocalidade na ópera italiana do século XIX passou por transformações decisivas, particularmente entre os anos 1870 e 1890, período no qual se formou uma estética cada vez mais voltada ao realismo expressivo, à expansão tessitural e à maior integração entre texto, drama e música. Inserido nesse contexto, vimos que Antônio Carlos Gomes absorveu e reinterpreto tais tendências com grande originalidade, especialmente diante da oportunidade de construir personagens indígenas a ocuparem o lugar de protagonistas — como Pery em *Il Guarany* (1870) e Iberê em *Lo Schiavo* (1889). Sua sensibilidade para os rumos do melodrama italiano, bem como sua escuta atenta aos recursos vocais de seus intérpretes, revelam um compositor plenamente sintonizado com sua época, mas dotado de marca autoral.

A análise da vocalidade de Pery revelou um tenor *di forza*, cujas exigências técnicas e dramáticas antecipam em quase duas décadas a complexidade vocal de *Otello* (Verdi, 1887). Longe de representar um exotismo à parte, Pery é construído com base na tradição do *bel canto*, mas carrega elementos estruturais e expressivos que apontam para as novas exigências do teatro musical em Milão — um tenor altamente abaritonado em seus declamados e convencionalmente spinto em seus cantábiles. Ao analisar Iberê, observamos como Gomes propôs um tipo vocal raro: um barítono híbrido, de colorido lírico, mas com exigência dramática plena — um desvio sensível da estética verdiana. A escrita para esse personagem, ao lado da de outros barítonos criados por Gomes, como Cambro (*Fosca*) ou Don Gil (*Maria Tudor*), sugere uma nova maneira de pensar o papel do barítono no drama: não mais apenas o vilão ou o opositor, mas um protagonista capaz de expressar dor, nobreza e humanidade. Com isso, Gomes se destaca também como um compositor que valoriza a colaboração com seus cantores, moldando suas partituras *ad personam*, com base nas qualidades vocais concretas de intérpretes como Giraldoni, Maurel e De Anna. Seu legado,

³⁷ No original: Non conosco metodi di canto che si sieno occupati del modo di accentuare lo slancio come lo indico io, e bem pochi artisti incontrai nella mia vita che sapessero eseguirlo maestrevolmente (GIRALDONI, 1889, p. 21)

³⁸ No original: El slancio caracteriza particularmente cualquier sentimiento enérgico y dramático, carácter distintivo de la musica moderna que el célebre maestro Verdi ha sabido vestir con nuevas formas. Recomendando que no mediante las contracciones del pecho, las cuales ademas de desnaturalizar el carácter distintivo del slancio, podrían también alejar al artista de una entonación perfecta. Es preciso, por el contrario, abandonar la garganta apenas se ha atacado el sonido con fuerza; y cuando digo abandonar la garganta, no quiero decir que se debe abandonar el sonido; y ruego al lector que vuelva à consultar el artículo en que trato del sonido filado; puesto que es slancio propiamente dicho no es otra cosa que un pasaje sucesivo de la voz del forte al piano sobre una misma nota y casi instantáneamente (GIRALDONI, 1870, pp. 70–71).

nesse sentido, contribui não apenas para a história da ópera brasileira, mas também para a reavaliação da vocalidade oitocentista no repertório da ópera italiana.

Referências

- BASEVI, Abramo. *Studio sulle opere di G. Verdi*. Florência: Tipografia Tofani, 1859
- BUDDEN, Jullian. *The operas of Verdi: from Don Carlos to Falstaff*. Oxford: Clarendon Press, 2002
- CELLETTI, Rodolfo. *A history of Bel Canto*. Oxford: Oxford University Press, 1996. CELLETTI, Rodolfo. *Il baritono verdiano e il suo molteplici ruoli*. 1987
- CELLETTI, Rodolfo. On Verdi's vocal writing. In. *William Weaver and Martin Chusid*, ed. The Verdi Companion. New York: W. W. Norton & Company, 1979
- CONATI, Marcello. Formação ed Affermação de Gomes nel Panorama dell' opera italiana. Notas e considerações. In: VETRO, Gaspare Nelo. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi italiani raccolti e commentati*. Milano: Nuove Edizione, 1977
- DUEY, Philip. *Bel Canto in its Golden Age: A Study of its Teaching Concepts*. New York: King's Crown Press, 1951
- FIGLIO, Emanuelle Garcia. *Trattato completo dell' arte del canto*. Trad. Alberto Mazzucato. Milano: Ricordi, [1860]
- GIGER, Andreas. *Verdi and the French Aesthetic: verse, stanza, and melody in nineteenth-century opera*. New York: Cambridge University Press, 2008
- GIRALDONI, Leoni. *Compendium, Metodo analitico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce*. Milano: Ricordi, 1889
- GIRALDONI, Leoni. Guia teorico-practica para el uso del artista cantante. Tradução de José Maria de Goizueta. Madrí: Cárlos Bailly-Bailliere, 1870
- GOSSETT, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006
- GOSSET, Philip; ASHBROOK, William; BUDDEN, Julian; LIPPMANN, Friedrich. *Mestres da Ópera Italiana: Rossini, Donizetti e Bellini*. Porto Alegre: L&PM, 1989
- HARWOOD, Gregory W. *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra. 19th-Century Music*. University of California Press, 1986, v. 10, p. 108–34

KERR, Isaac William; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Bel canto na escrita de um compositor de transição: considerações sobre a vocalidade de Fosca e Maria Tudor*. Opus, 2019, v. 25, n. 3, p. 201-223

KIMBELL, David. *Italian opera*. Cambridge University Press, 1994

MELBA, Nellie. *Melba Method*. London: Chappell & Co., 1926

MILLER, Richard. *Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices*. Oxford: Oxford University Press, 2008

MILLER, Richard. *Training soprano voices*. Oxford: Oxford University Press, 2000

MILLER, Richard. *Training tenor voices*. Oxford: Oxford University Press, 1993. NICOLAISEN, Jay. *Italian opera in transition, 1871-1893*. Michigan: Ann Arbor, 1980

OWEN, Jander; ELLEN, Harris. Bel Canto. In: SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. v. 3, p. 161

RICORDI, Giulio. Analisi Musicale del Mefistofele di Arrigo Boito. *Gazzetta Musicale di Milano*. Milão, Ano XXIII, nº 11, p. 83, 1868

SANGUINETTI, Giorgio. *Un secolo di teoria della musica in Italia: Bibliografia critica (1850-1950)*. Fonti Musicali Italiane, 1997

STANLEY, Sadie; TYRRELL, John. The new Grove dictionary of music and musicians. (VERDI, Giuseppe). New York: Grove, 2001. v. 26

VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi italiani raccolti e commentati*. Milano: Nuove Edizione, 1977

VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi italiani II*. Brasília: Thesaurus, 1998

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Comentários sobre a vocalit  no período de transição da  pera Italiana*. Música em Perspectiva, Biblioteca Digital de Periódicos, v. 10, n. 1. pp. 47-68, 2018

Sobre os autores

Isaac William Kerr é Regente e Musicólogo brasileiro com estágio pós-doutoral pela Universidad Complutense de Madrid (Espanha), onde foi pesquisador visitante (2023-2025). Doutor em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (2022). Mestre em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (2016). Bacharel em Regência pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (2013). É formado em canto lírico (barítono) pelo CEFAR (Palácio das Artes-BH) sob a orientação de José Carlos Leal e regência com Carlos Alberto Pinto Fonseca. Isaac Kerr é associado à Internacional Musicological Society (IMS), à Associação Regional para a América Latina e Caribe (ARLAC/IMS) e à Sociedad Española de Musicología. Como regente, foi também vencedor do concurso Eleazar de Carvalho (Etapa Sudeste) em 2010 e intérprete responsável pela estreia brasileira de *Le Messenger de L'Automne*, de José Augusto Mannis. <https://orcid.org/0000-0002-4247-0137>