

## PROCESSOS DE QUANTIFICAÇÃO NA IDENTIDADE VOCAL: O CASO DE AMIN FERES

### Quantification Processes in Vocal Identity: the Case of Amin Feres

---

Sérgio Anderson de Moura Miranda

Ana Carolina Malaquias

Edite Maria Oliveira da Rocha

---

**Resumo:** Num contexto do uso das ferramentas tecnológicas para a pesquisa em Música, o presente artigo propõe uma análise das características vocais do baixo-barítono brasileiro Amin Feres, através do método de análise estatística da voz, desenvolvido por Alberto José Vieira Pacheco, em 2007. O método foi aplicado nas três canções que compõem o trio *Beiramar* op. 21, de Marlos Nobre, dedicadas a Amin Feres, e os resultados obtidos pretendem demonstrar características de sua voz, tais como tessitura, extensão vocal e regiões de conforto.

**Palavras-chaves:** ferramentas tecnológicas, método de análise estatística, Alberto José Vieira Pacheco, Amin Feres.

**Abstract:** In the context of using technological tools for research in Music, this article intends to analyse the voice of the famous Brazilian bass-baritone Amin Feres, through Alberto José Vieira Pacheco's method of statistical analysis for voice. By applying this method to the three songs from *Beiramar*, a musical work by Marlos Nobre that was composed to Feres' voice, this paper intends to define certain measurements such as tessitura, vocal range, as well as good and bad vocal regions of his voice.

**Keywords:** technological tools, method of statistical analysis, Alberto José Vieira Pacheco, Amin Feres.

## Introdução

Embora a fonoaudiologia apresente alguns métodos de análise vocal<sup>1</sup>, estes são normalmente utilizados para o diagnóstico ou cura de alguma patologia da fala e não para análise das características da voz cantada. Esse aspecto distingue-se no método desenvolvido pelo cantor e musicólogo Alberto Pacheco<sup>2</sup>, identificado como o primeiro mecanismo concebido com a função determinada de analisar as características vocais de um cantor através de partituras de música compostas para o mesmo. Este artigo testa o uso desse método para o contexto de análise estatística, procedimento que se encontra ainda numa fase incipiente nos estudos de Música.

Designado pelo autor, Alberto Pacheco, como *método de análise estatística* (2007), este foi inicialmente concebido para estudo das características vocais de cantores do séc. XVIII (*castrati*). Nesse âmbito, pode-se determinar com certa precisão a extensão/tessitura vocal de um cantor e a região de conforto vocal desse intérprete por meio de dados estatísticos, fornecidos por gráficos passíveis de serem analisados e interpretados, que permitem mostrar a frequência, através da quantificação de cada nota numa determinada ária.

Nesse método, o número total em que uma dada nota foi usada em uma composição é representado por uma quantidade de repetições em função de sua duração, resultando numa distribuição proporcional em que uma nota mais longa acaba por ser equivalente à repetição de várias de duração mais curta. Assim, os gráficos gerados por esse modelo pretendem representar com exatidão o número de colcheias equivalentes ao valor de uma dada nota dentro de uma composição, transformando seus valores matematicamente num modelo visualmente analisável.<sup>3</sup>

Mediante os parâmetros apresentados por Pacheco (2013), nos casos que apresentam necessidade de adaptação ao modelo, foram tomadas as seguintes opções: no caso de peças com diferentes tempos ou diferentes seções, estas foram consideradas separadamente, uma vez que as colcheias nas diferentes seções não são equivalentes em duração, ou seja, colcheias em tercinas passam a corresponder a dois terços

1 Como método da termometria da fala, método de análise da acústica vocal, método de eletromiografia laringea, entre outros.

2 Alberto José Vieira Pacheco é bacharel em Física e em Música, mestre e doutor em Música pela Unicamp, coordenador/editor do *Dicionário biográfico Caravelas*, pesquisador residente (PNAP-R) da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, investigador colaborador do Cesem na Universidade Nova de Lisboa, onde realizou seu pós-doutorado como bolsista da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal) e professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

3 Por exemplo, se em uma composição encontra-se representada ritmicamente uma mínima e uma semínima na nota Ré4, isso seria convertido em 6 colcheias de Ré4, cujo gráfico ilustraria a existência de 6 colcheias em Ré4.

(2/3) do valor de uma colcheia normal.<sup>4</sup> No caso de elementos agógicos, como *accelerando* e *ritardando*, seções curtas, recitativos, cadências, *grupetti*, *appoggiaturas* e outras figuras musicais, tais elementos foram desconsiderados por não possuírem seus valores medidos e por não poderem ser facilmente quantificadas. Seguindo tal raciocínio, os trilos foram considerados, embora tenham sido atribuídas metade da duração para a nota principal e a outra metade para a nota superior; as notas marcadas com *staccato* passaram a valer metade da nota escrita, e as fermatas, por sua vez, tiveram seus valores duplicados.



FIGURA 1 – Opções adotadas para casos de adaptação do Método de Análise Estatística.

No caso de notas enarmônicas, estas foram consideradas sem diferenciação, uma vez que a análise gráfica não conseguiria ser precisa nesse nível, já que utilizamos a afinação temperada como referência. Considerando-se todas as relações e aspectos ilustrados no parágrafo acima, observa-se que as medidas seguidas são aproximadas, mas precisas o suficiente para a análise pretendida.

A partir dos gráficos gerados pelo método de Pacheco, pretende-se facilitar a visualização da extensão vocal de uma ária, uma vez que os gráficos apresentam claramente todas as notas interpretadas na sua extensão, desde a nota mais grave até a mais aguda.

<sup>4</sup> Considerando a equação: 2 colcheias normais = 3 colcheias em tercinas; então uma colcheia em tercina = 0.67 de uma colcheia normal.

Quando o método é aplicado a várias peças diferentes, escritas para um mesmo cantor, o cálculo final das extensões fornece resultados, através da combinação do âmbito das notas encontradas, que se aproximam bastante da extensão total de um dado cantor.

Nesse âmbito, a tessitura<sup>5</sup> geral de uma dada ária é mais um dos aspectos possíveis de abordagem através dos gráficos. Pacheco (2013) estabelece uma forma de analisar o resultado gráfico calculando a média do valor extremo vertical em 2 partes iguais, dividindo o gráfico com uma linha horizontal. Através desse valor/linha médio, é possível estabelecer os valores extremos cortados por essa linha (que, no exemplo da FIG. 2, correspondem a Sol3 e Ré4) e determinar essa região calculada como a “tessitura média” do cantor/obra. Assim, é possível determinar a tessitura real do intérprete.

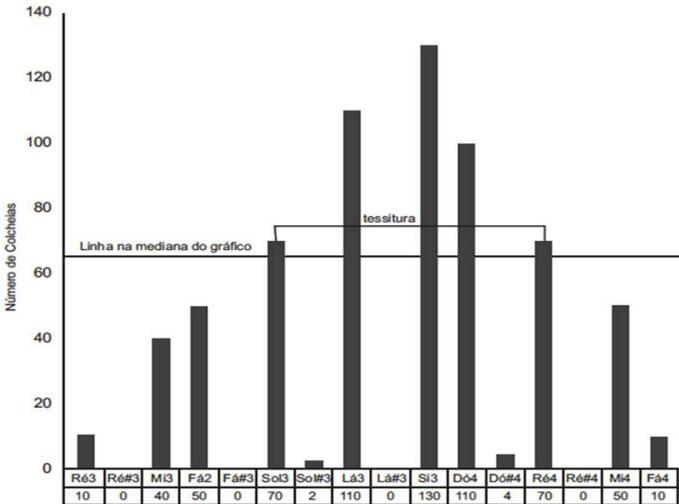


FIGURA 2 – Linha na mediana do gráfico, mostrando a tessitura (PACHECO, 2013, p. 559).

Uma característica verificada pelo autor do método é validada pela experiência de que a nota mais frequente em uma peça é geralmente a dominante do tom, revelando que a tessitura está intimamente relacionada à tonalidade. O andamento da ária e seu caráter também influenciam diretamente nessa questão. Voltando ao fato de a tessitura de uma peça depender do tom da mesma, uma das opções do compositor, tendo certo cantor em mente durante a escrita da peça, seria escolher o tom de

Pode-se definir *tessitura* como o intervalo de notas medidas de acordo com a média de frequência de aparição das mesmas no gráfico.

acordo com a tessitura daquele cantor, no caso, por exemplo, de canções dedicadas ao cantor em questão. O próprio Pacheco (2013, p. 560) explica como o método fornece tal ferramenta analítica:

Por exemplo, se um soprano emite com certa beleza um Fá4, um compositor poderia optar pela tonalidade de Sib Maior ou Sib Menor, sabendo que ele poderia fazer um uso substancial da dominante desses tons. Por outro lado, se essa mesma nota fosse terrível, o compositor poderia optar pela tonalidade de Si Maior ou Si Menor. Apesar de parecer simplista, esse exemplo ilustra como um cantor pode ser ouvido de acordo com as vantagens proporcionadas por certas tonalidades e um compositor experiente teria levado esse ponto em consideração.<sup>6</sup>

Utilizando várias árias ou várias seções de árias escritas para um mesmo cantor, Pacheco defende que é possível encontrar a tessitura real, aqui chamada de “tessitura geral”, através da soma das respectivas tessituras, que permitem determinar o intervalo de notas, independentemente das particularidades de uma dada peça. Nesse contexto, ao analisarmos o intervalo resultante da interseção de todas as tessituras, é possível identificar a “região ótima da voz”, formada pelo grupo de notas comuns a todas as tessituras que, independentemente da ária, constitui a melhor parte da extensão vocal do cantor.

### ***A Dedicatória do Ciclo Beiramar (1966)***

A obra selecionada para aplicação e análise dentro das perspectivas do método de Alberto Pacheco é o ciclo *Beiramar* op. 21 (1966), de Marlos Nobre (1939-)<sup>7</sup>, constituída por três canções para canto e piano. De acordo com Mariz (2000, p. 415), *Beiramar* “é uma joia da canção praieira, com ambientação digna do melhor Dorival Caymmi”. São elas:

*Estrêla do Mar;*  
*Iemanjá Ôtô;*  
*Ogum de Lê.*

A representação da afro-brasilidade na história, cultura e sociedade, tão presente nas

6 Tradução: Miranda, 2015.

7 Compositor, pianista e regente, com várias distinções nacionais e internacionais ao longo da sua carreira, como o mais recente Prêmio Tomás Luís de Victoria, em 2005 na Espanha, que gerou o livro *Marlos Nobre: El Sonido del Realismo Mágico, de Tomás Marco*. Tem recebido também diversas condecorações e sido homenageado com o título *honoris causa* em várias universidades. Para mais informações: [www.marlosnobre.com.br](http://www.marlosnobre.com.br).

canções de câmara brasileiras do século XX, é realizada fortemente nesse ciclo, com inspiração nos cantos e crenças dos negros da Bahia. O estudo de Robson Lopes aborda a “complexidade da representação das culturas negras no âmbito da música erudita, levando em conta o processo histórico de apropriação e ressignificação pelo qual passaram” (LOPES, 2010, p. 2).

O ciclo (*Beiramar*) se inspira na música e na poesia popular da Bahia, que canta Iemanjá. É possivelmente a minha obra mais popular para canto. A característica principal é que eu procurei manter o caráter direto e de cunho popular da melodia (que é minha própria, baseada na música popular dos candomblés da Bahia, que assisti maravilhado quando muito jovem). A harmonia é simples, mas ao mesmo tempo sofisticada, assim como a escritura pianística, que sempre é muito rica em todas as minhas canções. (NOBRE<sup>8</sup>, 2009, *apud* LOPES, 2010, p. 70)

Considerando que o ciclo *Beiramar* foi dedicado ao baixo-barítono mineiro Amin Feres (1934-2006), que então se destacava por uma conceituada carreira de âmbito internacional – tendo sido professor de Canto e Dicção Lírica da Universidade Federal de Minas Gerais –, este estudo pretende fazer uma análise das características vocais desse cantor através das escolhas composicionais do compositor Marlos Nobre, aplicado ao Método de Alberto Pacheco.<sup>9</sup>



FIGURA 3 – Cópia do manuscrito de Nobre, onde se pode ler sua dedicatória a Feres.<sup>10</sup>

8 Disponível em: <http://www.virtuosi.com.br/2009/05/28/tres-noites-para-o-aniversario-de-marlos-nobre/>.  
 9 Nobre compôs essa obra a pedido do próprio Amin Feres, que a estrearia em um concerto no Rio de Janeiro.  
 10 Cópia encontrada na biblioteca da Escola de Música da UFMG.

***Estrêla do Mar***

O' Iemanjá, quem vem me beijar	Abaluaê, quem vem me arrastar
Eu vou co'a rede pescar	E vou muito peixe trazer
Das verdes estradas do mar	Quero ser feliz
Quero me afogar	Nas ondas da praia vou ver
Vou ver a estrela do mar	E no chão desse mar esquecer
O que eu não posso pegar	O' Ia Otô vem ver meu penar
O Bajarê, quem me faz sonhar	Sereia fuja do mar
E venha na praia viver	Em cima da areia brincar
Quero me perder	Vem, oh Iemanjá
A noite que ela não vem	É só de tristeza pra mim
E eu ando pr'outro lugar	Deixando esse mar tão ruim

Texto da canção n. 1: *Estrêla do mar*

Utilizando o método de análise estatística, por meio do qual se pretende quantificar a linha melódica vocal da partitura, com as colcheias como unidade de medida e considerando as variáveis já explicadas no presente artigo, foi possível obter um resultado gráfico (ver FIG. 4) que ilustra a tessitura utilizada na peça, tendo assim o ponto de partida para aplicação de tal método ao tentarmos traçar a extensão vocal do cantor em questão.

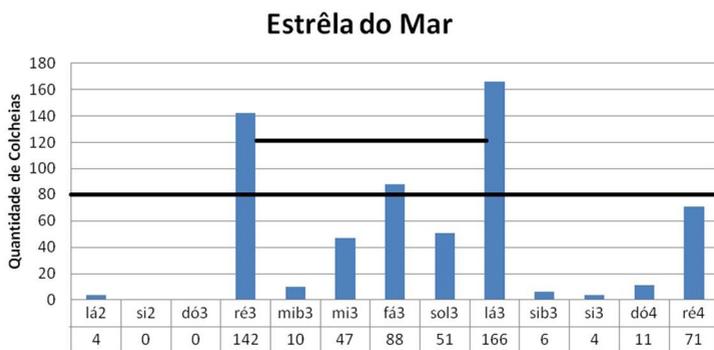


FIGURA 4 – Gráfico das colcheias encontradas na canção 1.

O gráfico delinea a região vocal de maior conforto para o cantor, claramente observada ao traçarmos a linha da mediana entre as notas Ré3 e Lá3, mais utilizadas na peça em questão. Visualizamos também as extensões limítrofes utilizadas, somando assim às outras tessituras empregadas nas peças do Ciclo, aplicando-as posteriormente ao método. Ao analisarmos as notas mais utilizadas, associando-as

a questões estéticas e harmônicas da peça, vemos que o compositor provavelmente se apoia no Ré como centro, tendo o Lá como segundo apoio, sua *confinalis*, fato evidenciado pela recorrência das notas e finalizações das frases.

8

Oh Ie-man - já quem vem me bei - jar A - ba - lua - è

15 Quem vem mear - ras - tar Eu vou co'a rê - de pes - car

19 e vou mui - to pei - xe tra - zer nas ver - des es - tra - das do mar

25 Quer ro ser fe - liz Que - ro mea fo - gar Nas on - das da

34 prai - a vou ver vou ver aes - tre - la - do mar e no chão dês - se mar es - que - cer

39 o queu não pos - so pe - gar Ô Iá ô -

50 tô vem ver meu pe - nar Ô ba - ja - rê Quem me faz so - nhar

57 se - rei - a fu - ja do mar e ve - nha - na prai - a vi - ver em ci - ma daa -

62 rei - a brin - car Que - ro me per - der Vem

70 Oh Ie - man - já A noi - te quee - la não vem é só de tris -

76 te - za pra mim eeu an - do pr'ou - tro lu - gar dei - xan - doês - se mar tão ruim

81 Ah!

FIGURA 5 – Linha melódica da canção *Estrêla do mar* (NOBRE, 1996, p. 3-8).

## *Iemanjá Ôtô*

Iemanjá Ôtô Bajarê	Ô Iá Ôtô Bajarêô
Sereia do mar levantou	Sereia do mar quer brincar
Canoas te vão trazer	Presentes te vão levar
Mãe d'água aceitou macumba	Vem vindo brincar na areia
Trazendo Orungã	O filho d'Inaê
O Iná ôdê resseê	Ôki Iemanjá éro lêguê

Texto da canção n. 2: *Iemanjá Ôtô*

Na linha melódica da canção *Iemanjá Ôtô*, o Mi é identificado como centro de apoio, levando em consideração que a ausência de harmonia não nos possibilita afirmar as possíveis variantes na questão da tonalidade real da peça – aspecto relevante, mas que não interfere na aplicação do método.

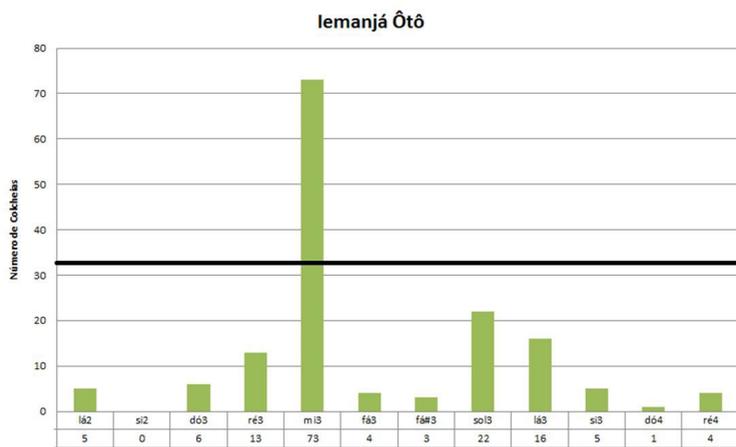


FIGURA 6 – Gráfico das colcheias encontradas na canção 2.

Na aplicação do método de análise, o gráfico reforça a teoria de que é possível traçar a tessitura vocal do cantor em questão, uma vez que o compositor privilegia as notas da região média da voz, no caso o Mi, sem apoiar nos extremos da tessitura em questão, e as mesmas características são reincidentes na peça analisada previamente.

2  
Ie-man-já ô - tô ba-ja - rê ô I - á ô - tô ba-ja - rê

7  
ô Ie-man-já ô - tô ba-ja - rê ô I - á ô - tô ba-ja - rê ô Se-

13  
rei - a do mar le-van - tou Se - rei - a do mar quer brin - car ca - no - as te vão tra -

18  
zer pre - sen - tes te vão le - var Mãe d'á-guaa-cei - tou ma - cum - ba Vem

23  
vin - do brin - car naa - rei - a Tra - zen - do O - run - gã o fi - lho d'I - na - ê

29  
Ô I - ná ô - dê - rês - se - ê ô - ki Ie - man - já é - ro lê - guê ô I - ná ô -

34  
dê - rês - se - ê ô - ki Ie - man - já é - ro lê - guê

FIGURA 7 – Linha melódica da canção *Iemanjá Ôtô* (NOBRE, 1996, p. 9-11).

### Ogum de Lé

Eu me chamo Ogum de Lé	Não nego meu naturá
Sou filho das águas claras	Sou neto de Iemanjá
Iemanjá vem do mar	A noite que ela não veio
Foi de tristeza prá mim	Ela ficou nas ondas
Ela se foi afogar	Iemanjá vem do mar
Eu vou pra outras terras	Que minha estrela se foi
Nas ondas verdes do mar	Iemanjá vem do mar

Texto da canção n. 3: *Ogum de Lé*.

Na terceira peça do ciclo, a tessitura é ampliada até Sol<sup>2</sup>, nota que ainda não havia aparecido nas demais. A grande variedade de apoio em diversas regiões da voz nos leva a crer que Marlos Nobre conhecia os limites do cantor Amin Feres, para o qual

dedicou a peça, uma vez que trata as extremidades em questão como centro de finalização de frases e sustentação para que sua peça fosse bem executada.

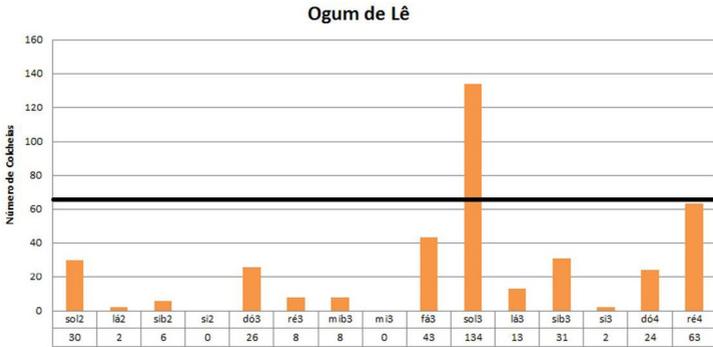


FIGURA 8 – Gráfico das colcheias encontradas na canção 3.

Ao observarmos o gráfico com os dados da canção *Ogum de Lê*, é possível perceber que os centros de apoio são mais distribuídos, uma vez que a divisão do número de colcheias não se encontra tão discrepante quanto nas peças anteriores. O Sol3, nota de maior duração na peça, também não diverge da tessitura central utilizada por Nobre na composição das obras do ciclo, numa região provavelmente confortável para a voz de Feres, mas também confortável dentro da tessitura geral de baixo-barítonos.

4

9 Eu me cha-moO-gum-de lê \_\_\_\_\_ não ne- go meu na-tu-rá \_\_\_\_\_

14 \_\_\_\_\_ sou-fi-lho-das á-guas cla - ras \_\_\_\_\_ sou ne- to-de Ie-man-já \_\_\_\_\_ Ie-man-já vem

19 \_\_\_\_\_ vem do mar \_\_\_\_\_ Ie-man-já vem \_\_\_\_\_ vem do mar a noi-te quee-la não vei - o \_\_\_\_\_

25 \_\_\_\_\_ foi de tris-te-za pra mim E-la se foi nas on - das \_\_\_\_\_ E-la se foi a- fo- gar

Ie- 'man-já vem \_\_\_\_\_ vem do mar \_\_\_\_\_ Ie-man-já vem \_\_\_\_\_ vem do mar Eu vou pra ou-tras



FIGURA 9 – Linha melódica da canção *Ogum de Lê* (NOBRE, 1996, p. 12-15).

**Considerações Finais**

Numa análise comparativa das três canções do ciclo *Beiramar*, op. 21, de Marlos Nobre, foi construído um gráfico que permite analisar as características vocais de Amin Feres, através da somatória das tessituras utilizadas, explicitando claramente a região média das canções entre Ré3 e Lá3.

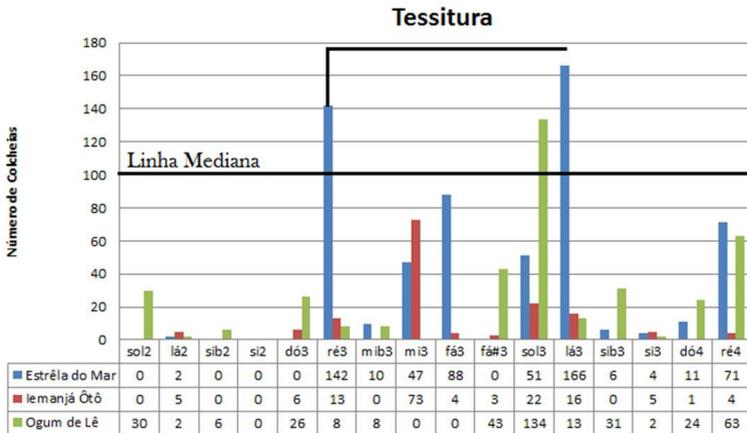


FIGURA 10 – Gráfico da voz de Amin Feres.

A construção melódica das três canções desse ciclo numa zona que vai além da zona de conforto de um cantor e intérprete demonstra a confiança do compositor Marlos Nobre em Amin Feres, cuja identificada potência nas notas agudas<sup>11</sup> podemos ver representada na quantidade de notas fora da região média da tessitura e na forte utilização de centros de apoios em regiões acima do Lá3, principalmente no Ré4, nota que aparece muitas vezes longa e com uso de fermata.

Pode-se distinguir, particularmente, a não utilização do Si, nota que permanece no entremeio do âmbito melódico total, o que pode levantar duas possibilidades de interpretação: relacionado à opção do próprio compositor, com base unicamente nas tonalidades e centros de apoio escolhidos para as peças do ciclo, e/ou a coincidência e identificação dessa nota como eixo da região da troca de apoio na impostação da voz do cantor Amin Feres.

Conforme relatos historiográficos, principalmente durante os séculos XVIII e XIX, quando os compositores compunham para um cantor específico, realizavam-no em conjunto com o mesmo, considerando a sua tessitura específica, timbre e registro vocal para a composição das peças solo, evitando regiões e alturas escolhidas pelo cantor. Tal prática fazia com que as peças frequentemente fossem de interpretação individual e praticamente exclusiva, dificultando a execução dessas mesmas obras por outros cantores, por serem muito específicas para um tipo de voz, o que frequentemente justificava, da parte do compositor, outras versões dessas peças com variantes. O papel do compositor era direcionado aos diferentes tipos de vozes, razão pela qual adaptar uma determinada peça ou compor novas peças para cada tipo de voz era uma tarefa individualizada, que continha um olhar identitário sobre as características de determinado intérprete.

Atualmente, mesmo escrevendo uma obra para um cantor específico (ou determinado músico), existe uma forte tendência para o compositor manter características gerais de certo registro vocal (soprano, tenor, barítono etc.), para que a peça possa ser cantada por outros cantores, além do homenageado. De acordo com as notações autografais na partitura do compositor Marlos Nobre (1939), esse ciclo de canções pode ser cantado por um barítono ou um contralto, tendo posteriormente referido que “esta obra recebeu novas versões para soprano e tenor, além de outras instrumentações como violão, octeto de violoncelos e orquestra” (LOPES, 2010, p. 85).

Nesse contexto, a aplicação do método de Alberto Pacheco enfrenta a preocupação levantada por ele quando afirmou numa entrevista informal que “possivelmente

---

11 Segundo Miranda, ex-aluno de canto do professor Amin Feres, o cantor possuía uma voz grande em toda a tessitura vocal, com agudos muito potentes.

o compositor tenha pensado de forma que a peça pudesse ser cantada por todos os baixos-barítonos (mesmo *Fach*)<sup>12</sup> e não somente pelo Amin”, característica esta esperada como condição para a sua aplicação. Esse aspecto, se, por um lado, pode fragilizar a validade deste estudo, por outro permite destacar a importância da aplicação de métodos complementares à análise das características vocais de determinado cantor.

Embora idealizado como ferramenta de pesquisa no estudo das vozes dos *castrati*, o método de análise estatística da voz mostrou-se eficiente na criação de um perfil para a voz do professor Amin Feres. Assim, buscamos ilustrar de que forma tal método pode ser aplicado a outras realidades vocais, isto é, pode ser testado em obras contemporâneas que foram compostas para cantores específicos.

Desta maneira, embora sendo um método indireto, ou seja, que analisa em parte as características vocais de um cantor pelos elementos retirados de uma partitura, podendo apenas ser testado e comprovado através de várias obras dedicadas ao mesmo intérprete/cantor e obras que comprovadamente tiveram um trabalho conjunto entre o compositor e o intérprete, concluímos que o método de análise estatística pode ser adotado como ferramenta de análise específica da tessitura e região de conforto de determinado cantor. Nesse âmbito, esse método pode ser naturalmente aplicável à música contemporânea, já que adota uma análise de aspectos que levam em conta o tempo de duração das notas e a tessitura utilizada em determinada peça. Novas propostas de aplicação do método são válidas e podem ser comparadas a resultados obtidos, por exemplo, através da análise de gravação em áudio pelo método de análise espectral, enquanto complemento tecnológico para traçar a tessitura de um cantor, considerando que os resultados obtidos pela aplicação de diferentes métodos a um mesmo objetivo seriam complementares e não excludentes.



---

12 O termo de origem alemã *Fach* significa classificação, especialidade, categoria. Essa categorização, desenvolvida nas casas de ópera da Alemanha no final do Séc. XIX como um mecanismo para auxiliar as audições e contratos de cantores, permitiu certa forma de identificação dos cantores de acordo com o tipo de vozes (extensão vocal, volume e cor da voz), determinando os papéis de ópera em conformidade com o respectivo *Fach* (Apple Dictionary). Tradução: Miranda, 2015.

## REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gérard. **Music in Latin America: an Introduction**. Englewoods Cliffs: Prentice Hall, 1979.

\_\_\_\_\_. Marlos Nobre. In: THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie, v. 18, 2.ed. London: Macmillian & Co, 2001, p. 91-102.

LOPES, Robson. **A afro-brasilidade na música para canto e piano no Ciclo Beiramar** – Op. 21, de Marlos Nobre. 2010. 151 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MARIZ, Vasco. **Figuras da música brasileira contemporânea**. 2.ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

\_\_\_\_\_. **História da música no Brasil**. 5.ed. ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NEVES, José Maria. **Música brasileira contemporânea**. São Paulo: Ricordi, 1981.

PACHECO, Alberto José Vieira. Angelica Catalani's Voice According to a Method of Statistical Analysis. **The Journal of Singing**, v. 69, n. 5, p. 557-567, May/June 2013.

\_\_\_\_\_. **Cantoria Joanina**: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos. 2007. 775 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

\_\_\_\_\_. **Castrati e outros virtuosos**: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI. São Paulo: Fapesp, 2009.

STEANE, J. B. Fach. In: THE NEW GROVE Dictionary of Opera. Oxford: Oxford University Press, 2007-2015.

## AUTORES

**Sérgio A. de M. Miranda** é bacharel em Canto e licenciado em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), especialista em Canção Brasileira pela Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg), especialista em Música Antiga pela Jacobs School of Music – Indiana University – e mestre em Performance Vocal pela University of North Dakota. É doutorando em Música pela UFMG e docente da Uemg.  
E-mail: sergioandersct@hotmail.com

**Ana Carolina Malaquias** é bacharel em Regência pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestranda em Música, também pela UFMG.  
E-mail: krolzinhapl@yahoo.com.br

**Edite Rocha** é doutora em Música pela Universidade de Aveiro (2010) e pesquisadora integrada do Centro de Pesquisa Inet-md (UA/FCSH/UNL), com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal. É membro colaborador do Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira (Cesem-FCSH/UNL) e membro do Núcleo de Estudos em Música Brasileira (NeMuB), UFMG.  
E-mail: edite.rocha9@gmail.com