

PREPARAÇÃO INDIVIDUAL PARA PERFORMANCES MUSICAIS EM GRUPO

IZABELLA CAMILA DOMINGO SANTOS¹; CRISTINE BELO GUSE²

¹Universidade Federal de Pelotas – camilaizabella23@gmail.com

²Universidade Federal de Pelotas- tinebelgus@yahoo.com.br

1. INTRODUÇÃO

Quando o assunto é performance musical em grupo, espera-se que uma preparação individual seja realizada por cada integrante, antecedendo os ensaios coletivos, a fim de que o tempo de encontro com todos seja melhor aproveitado. Ao participar da ação realizada pelo projeto de pesquisa *Performance do Repertório Vocal*, da área de Artes (sub-área – Canto) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), em que se preparou os conjuntos vocais do Ato I da ópera *Così fan tutte* de W. A. Mozart,¹ vivenciei essa real necessidade de preparação individual para que os ensaios coletivos fossem proveitosos e fluentes. Experimentar este desafio, aguçou-me a vontade de investigar mais profundamente sobre conhecimentos teóricos que pudessem me auxiliar nessa preparação individual quando atuar em projetos coletivos futuros. Portanto, o objetivo deste trabalho é levantar conhecimentos que possam ser considerados relevantes para a preparação individual do cantor ao participar de performances musicais coletivas.

2. METODOLOGIA

A metodologia utilizada foi a revisão de literatura, considerando também as reflexões realizadas ao longo da vivência dessa ação do projeto de pesquisa, entre outras experiências. Quanto à bibliografia, utilizou-se PEREIRA (2019), RAY (2005), RAY e ANDREOLA (2008), GUSE (2007), GUSE (2011), ARAÚJO et al (2014), BRAGA e PEDERIVA (2008).

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

EMMOS e THOMAS (apud PEREIRA, 2019, p. 23-24), e RAY (2005, p. 58) definem como momento de pré-performance todo o estudo relacionado à preparação de uma obra. Quanto às performances coletivas, é neste momento que ocorrem também os ensaios. Podemos dividir o processo realizado pelo cantor na pré-performance em dois tipos de momentos: aqueles que ocorrem antes dos encontros coletivos, em que o cantor prepara sua parte individual; e os próprios encontros coletivos, destinados à junção dessas partes individuais, transformando-as em um todo coeso.

RUBIM (2019, p. 4-5 apud PEREIRA, 2019, p. 23) apresenta cinco tipos de inteligências que o cantor desenvolve em sua carreira artística: 1) musical-rítmica; 2) linguístico-verbal; 3) técnica vocal; 4) teatral; e 5) cinestésica. Podemos partir dessas

¹ Para mais informações sobre as apresentações realizadas nesta ação, ver divulgação nos sítios: <https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2019/11/25/performance-vocal-da-ufpel-realiza-apresentacao-musical-com-opera-de-mozart/>; <https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2019/12/09/museu-itinerante-do-piano-e-atracao-em-pelotas/>. Acesso em 09 de set. 2020.

competências para refletir sobre aspectos da preparação individual necessária ao cantor que devem anteceder os ensaios coletivos.

Quanto às competências musicais, podemos entender que o cantor deverá estudar com antecedência sua parte melódica, resolvendo assim os desafios relativos às alturas das notas e ritmos dos trechos que serão ensaiados nos encontros coletivos. Uma estratégia que utilizei para a preparação dos trechos melódicos dos conjuntos vocais da ópera *Così fan tutte* foi o estudo dos mesmos nos seguintes passos: 1) leitura do ritmo; 2) ritmo com nome das notas; 3) solfejo melódico; 4) leitura do texto, prestando atenção na pronúncia e dicção; 5) leitura do texto no ritmo da composição; 6) leitura da melodia com todos os seus elementos (ritmo, texto, alturas); 7) audição de gravações para tirar algumas dúvidas de andamento, de questões interpretativas e ambientar-me quanto às progressões harmônicas.

Quanto às competências linguístico-verbais, podemos entender que o cantor deverá dominar a fonética do texto cantado bem como o seu significado se estiver em um idioma estrangeiro, como aponta BEAN (2007, p. 169 apud GUSE, 2011, p. 132). *Così fan tutte* é uma ópera em italiano, e a tradução dos trechos me foi fornecida com relativa antecedência ao início dos ensaios. Busquei recitar o texto em italiano para resolver questões fonéticas. Junto a isso, atentei-me a memorizar a tradução de palavras-chaves que me trouxessem o sentido geral de cada frase cantada, uma vez que o tempo de preparação foi curto para que conseguisse memorizar a tradução de todos os trechos palavra por palavra.

Quanto à técnica vocal, compreende-se que os trechos individuais devem estar resolvidos vocalmente nas questões de respiração, fonação e articulação, buscando sempre a emissão mais saudável. Igualmente, o cantor deve estar aquecido vocalmente antes do início dos ensaios coletivos. Baseado na literatura de ciência da voz e pedagogia vocal, ARAÚJO et al (2014) advogam sobre os benefícios do aquecimento vocal antes de ensaios, performances e estudos individuais de canto. Os autores afirmam que a finalidade do aquecimento vocal é “preparar a musculatura vocal para uma atividade mais intensa, evitando a fadiga e sobrecarga da musculatura do trato vocal, possibilitando a emissão da voz sem esforço desnecessário, com mais resistência e flexibilidade” (ARAÚJO et al, 2014, p. 123). Portanto, aconselha-se aqui que todo cantor vá para os ensaios coletivos com a voz previamente aquecida.

Quanto à parte teatral, esta envolve o conhecimento do contexto cênico da performance, bem como a definição e construção de personagem. Sobre o processo de definição de personagem, entende-se como a leitura e compreensão das inúmeras hipóteses cênicas que a obra suscita e as escolhas e renúncias interpretativas; e por construção de personagem, o processo de concretizar fisicamente esta personagem previamente definida (GUSE, 2007, p.3). GUSE (2011, p. 169-217) apresenta um método interessante que viabiliza a preparação cênica nos momentos de pré-ensaio; a definição e construção de personagens deve considerar argumentos da relação existente entre palavras, música e cena contidos na obra interpretada (GUSE, 2011, p. 170).

Quanto às habilidades cinestésicas, estas estão relacionadas à consciência corporal do cantor. Segundo QUINTEIRO (apud BRAGA e PEDERIVA, 2008, p. 211), quando se cuida bem do físico, cuida-se também da voz, sendo imprescindível que eles estejam bem ajustados e perfeitamente equilibrados. Na opinião de BELHAU e PONTES (2001, p. 26 apud BRAGA e PEDERIVA, 2008, p.211), “um corpo com movimentos harmônicos favorece a movimentação livre da laringe e a

produção adequada da voz”. Força e alongamento são habilidades necessárias à preparação corporal do cantor. Os exercícios de alongamento e controle da respiração são fatores importantes para um bom aproveitamento vocal. Com o corpo concentrado e relaxado podemos dar início a prática dos ensaios. RAY e ANDREOLA (2008, p. 26) salientam para a necessidade de fortalecimento da musculatura corporal com a intenção de adquirir resistência para longos períodos de atividade prática. No entanto, as autoras afirmam que todo início de trabalho muscular deve ser antecedido por alongamentos. VAZ (2005, p.1 *apud* RAY e ANDREOLA, 2008, p.1223) afirma que os alongamentos “ajudam a distribuir o sangue de maneira mais uniforme no tecido muscular”.

Junto a essas competências citadas acima, agrega-se também as questões relacionadas aos processos mentais que devem ser desenvolvidas pelos cantores nos momentos de pré-ensaio. BRAGA e PEDERIVA (2008, p. 210-211) afirmam que durante o processo de aprendizagem, o intérprete é formado com o conceito de que a técnica musical é o que mais importa, negligenciando-se, assim, o fato de que o músico é uma pessoa integral, uma unidade: “mente-físico-emoção”. Em aulas vivenciadas no 10º Festival Internacional Sesc de Música², os professores Eiko Senda e Flávio Leite abordaram as relações existentes entre corpo e mente. Antes de cada ensaio e aula, estes professores ministravam a prática de *Mindfulness* e de exercícios corporais. Nestes exercícios corporais, coordenávamos movimentos e respiração colocando assim o corpo em alerta para as surpresas na hora da performance.

Por fim, aponta-se aqui para a importância do cantor vir com sua parte individual solidamente memorizada para aqueles ensaios coletivos destinados à prática do repertório sem o apoio das partituras. Baseado em EMMOS e THOMAS (1998, p.177-178 *apud* PEREIRA, 2019, p. 24), podemos dividir o processo de memorização em: percepção, codificação, armazenamento e recuperação; isto é, recebemos determinada informação, em seguida, buscamos entender a informação selecionando-a, organizando-a, armazenando-a para posteriormente lembra-la quando necessário. PEREIRA (2019, p. 25) cita algumas estratégias para o cantor memorizar suas peças, tais como escrever a tradução abaixo do texto original na partitura, “pois esta tática permite conexão direta com o significado das palavras”. A autora também aconselha “cantar várias vezes a peça utilizando os diversos sentidos – visão, audição e cinestesia - e configurando palavras associadas a imagens”. Acrescenta-se aqui que gravar os ensaios coletivos para que se possa cantar individualmente junto com a gravação, até mesmo apenas dublar ou simplesmente escutar de forma ativa, como se estivesse cantando mentalmente, é uma estratégia bastante interessante.

4. CONCLUSÕES

Após concluir esta pesquisa, percebi primeiramente que organizar-se é de extrema importância, pois as competências citadas no seguinte trabalho demandam tempo, atenção e percepção do corpo enquanto unidade: mente- físico-emoção. O pré-ensaio é um momento de conexão com nossos conhecimentos artísticos, que demandam atenção plena, para que nos ensaios em conjunto consigamos nos integrar ao todo coeso de forma fluente e proveitosa.

² Para maiores informações sobre o 10º Festival Internacional Sesc de Música ver sítio: <https://www.sesc-rs.com.br/festival/> . Acesso em 09 de set. 2020.



5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, A. L. L.; SANTOS, T. M. M.; GIANNINI, S. P. P.; MIGUEL, F.; PETIAN, A. Aquecimento Vocal para o Canto Erudito: Teoria e Prática. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.14, n.2, p. 122-137, 2014.

BRAGA, A. e PEDERIVA, P. A consciência corporal no âmbito da relação “corpo-voz”. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, 18., 2008, Salvador. **Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. Salvador: UFBA, 2008, p.210-212. Disponível em: <https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM418%20-%20Braga%20et%20al.pdf>. Acesso em 09 de set. 2020.

GUSE, C. B. Definição e construção de personagem em ópera. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 17., 2007, São Paulo. **Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. São Paulo: UNESP, 2007, p. 1-9. Disponível em <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_CBGuse.pdf> Acesso em 09 de set. 2020.

_____. **O cantor-ator: Um estudo sobre atuação cênica do cantor na ópera**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PEREIRA, N. **Audições e Concursos: Contribuições para a preparação do cantor lírico visando situações de competições**. 2019. Monografia (Trabalho de conclusão de curso) - Curso de Bacharelado em Canto, Universidade Federal de Pelotas.

RAY, S. Os conceitos de EPM, potencial e interferência inseridos numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical. In: RAY (org.). **Performance musical e suas interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, 2005, p.39-64.

RAY, S. e ANDREOLA, X. O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.5, n.1, p.210- 212, 2008.