

A prática do movimento na performance à partir da relação cantor-pianista colaborador: um estudo de caso da obra *Scenas Coloniaes 1870* de Heckel Tavares

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA/SIMPÓSIO: PERFORMANCE MUSICAL

Silas Barbosa de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

silaspianista@gmail.com

Resumo. Este trabalho tem como objetivo entender a importância de aspectos tácitos na interpretação de uma obra para canto e piano e como eles podem ser explicitados na relação cantor-pianista colaborador. Para tanto foi utilizada uma pesquisa documental exploratória em diferentes áreas do conhecimento. Foram estudados autores como Emmons, Persson, Sautchuk, Sonntag, entre outros. Realizamos um estudo de caso da preparação para a interpretação da obra *Scenas Coloniaes 1870*. Foram utilizadas gravações e entrevistas, uma vez que estávamos em distanciamento social decorrente da emergência sanitária da COVID 19. Como conclusão percebemos a importância de aspectos tácitos (feições, gestos, timbres) e da contextualização da obra (outras fontes documentais), para além da partitura musical, que evidenciam o conteúdo emocional na construção da interpretação.

Palavras-Chave. Movimento, Performance, Canção, Pianista colaborador.

Title. *The practice of movement in performance from the singer-collaborating pianist relationship: a case study of the work *Scenas Coloniaes 1870* by Heckel Tavares*

Abstract. This work aims to understand the importance of tacit aspects in the interpretation of a work for voice and piano and how they can be made explicit in the singer-pianist collaborator relationship. For that, an exploratory documentary research in different areas of knowledge was used. Authors such as Emmons, Persson, Sautchuk, Sonntag were studied, between others. We carried out a case study of the preparation for the interpretation of the work *Scenas Coloniaes 1870*. Recordings and interviews were used, since we were in social distancing due to the health emergency of COVID 19. In conclusion, we realized the importance of tacit aspects (features, gestures, timbres) and the context of the work (other documentary sources), in addition to the musical score, which show the emotional content in the construction of the interpretation.

Keywords. Movement, Performance, Song, Collaborating pianist.

A Prática do Movimento do Corpo na Performance

Pensando sobre as estratégias tradicionais para se ensinar expressividade, podemos afirmar que há aspectos explícitos, presentes na partitura, mas também aspectos tácitos (tais

como o uso de metáforas e feedbacks de performances). É importante ressaltar que um dos objetivos desta abordagem é prover ao intérprete ferramentas necessárias para desenvolver suas capacidades de se expressarem emocionalmente.

Devemos levar em consideração que dentro das possibilidades de ordem musical, a mais elusiva é a que está relacionada à comunicação emocional. Isso por fazer parte da compreensão do texto, uma vez que as escolhas dos elementos emocionais são de ordem pessoal e dependem do acúmulo das experiências vividas artisticamente e do histórico de orientação que os músicos tiveram durante sua formação. Segundo Juslin e Persson em seu *Emotional Communication* (2002) existe um impacto emocional na particularidade expressiva nos performers que tem sido com frequência uma fonte de grande fascinação. Qual seria a origem dessa expressividade? Como ela pode ser atingida?



Universidade Federal de São João del-Rei

Palmer (1997) ressalta que no estudo da performance musical, a palavra *expressão* tem sido usada para se referir a um sistema de variações no tempo, dinâmica, timbre, e tonalidade que formam a microestrutura de uma performance e diferencia uma performance da outra de uma mesma música. Desta forma entendemos que uma performance musical é composta de um conjunto de elementos que vão desde a leitura de uma obra até as variações de movimentos que se traduzem em emoções transmitidas aos ouvintes.

Segundo Juslin e Persson (2002) poucos estudos têm investigado como performers conceituam e atribuem significados para uma obra musical enquanto estão preparando uma performance. Isso sugere que na maioria das vezes um intérprete elabora uma performance apenas com elementos de ordem prática, com o conhecimento explícito presente na partitura e trata as questões expressivas de forma intuitiva deixando que a musicalidade flua sem desenvolver a percepção e o domínio desses elementos. O fato é que apesar de se desenvolver uma forte ênfase nas características expressivas na música, estudos sugerem que aspectos expressivos na educação musical são negligenciados e pouco documentados. Especificamente, professores tendem a usar muito mais tempo e esforço em aspectos técnicos que sobre aspectos estéticos e expressivos (Persson, 1993). Como resultado temos um desenvolvimento motor e de condicionamento muito superior ao desenvolvimento artístico, o que gera uma lacuna na performance musical tornando-a menos clara.

Podemos propor que o corpo é vital para se alcançar uma qualidade técnica e expressiva na interpretação musical, é necessário explorar o movimento corporal de um performer. Jane Davidson (2002) desenvolveu um estudo de caso a fim de decodificar os

movimentos utilizados em uma performance e determinar quais informações estes transmitiam aos ouvintes: observando um único pianista, Davidson percebeu que os movimentos utilizados na performance musical eram intencionados e que suas variações estavam associadas diretamente a questões expressivas encontradas no texto musical. Os movimentos circulares do corpo, assim como levantamento e o abaixar dos braços e rotações de pulso são movimentos que geram uma expressividade física e se comunicam diretamente com a plateia causando receptividade e entendimento do conteúdo emocional que está sendo transmitido. Davidson sugere ainda que estes movimentos estão associados a um alto desenvolvimento na performance, de forma que durante o aprendizado não é possível se alcançar esses gestuais sem uma prática deliberada paralela ao conteúdo explícito presente na partitura.

Assim como os movimentos produzidos por um pianista são capazes de estabelecer uma comunicação emocional com o ouvinte, quando se trata dos movimentos produzidos por um cantor, estes teoricamente deveriam ser mais evidentes para estabelecer esta comunicação com o ouvinte já que estão trabalhando com um texto poético. O fato é que isso nem sempre é praticado e muitas das vezes não conseguimos perceber isso em uma performance.

Temos como hipótese que a prática deliberada do movimento na performance precisa ser treinada de forma minuciosa e com orientação para que não se desenvolva vícios ou tensões que possam vir a se transformar facilmente em elementos que dificultam uma performance musical. Entendemos que o movimento na performance tem sua origem em um conhecimento tácito, ou seja, conhecimentos esses que são passados de forma oral, no diálogo entre professores e alunos. Em muitos dos casos o aluno acaba aprendendo o gestual por imitação, o que pode vir a se tornar um elemento negativo no aprendizado por gerar tensões e, por consequência inseguranças na performance.

Martin Gellrich em seu *Concentration and tension* (1991) tem investigado movimentos superficiais como os movimentos ondulatórios dos braços feitos pelo Pavarotti, como estes movimentos interagem intrinsecamente com movimentos expressivos e como estes podem estar ligados e relacionados com os movimentos dos lábios e mudanças no olhar. Gellrich sugere que estes movimentos, aprendidos de forma específica estão relacionados à intenção emocional e que precisam ser pensados de forma que não gere um impacto negativo na performance, como por exemplo, gestuais excessivos que possam gerar exageros e má interpretação do conteúdo emocional.

Para esta pesquisa que trata sobre a importância do movimento cito Davidson onde ela diz:

A tarefa do performer não é fácil por conta da preparação requerida, mas uma performance ao vivo vem a ser uma rara oportunidade para o performer compartilhar com outros quem e o que eles são precisamente naquele momento. (DAVIDSON, 2002, p. 150)

As partituras não contemplam a riqueza do material brasileiro, do ponto de vista explícito, e muitos aspectos podem não ser compreendidos porque o intérprete está inserido na cultura local, sobretudo em um país quase continental quanto o Brasil. A transmissão de elementos tácitos a partir da cultura e da tradição, sobretudo no caso de obras brasileiras que são pouco apresentadas em público, muitas vezes se perdem quando não registradas de maneira adequada. Sendo assim propomos um estudo de caso com a obra *Scenas Coloniaes 1870* de Heckel Tavares onde criamos critérios tais como respiração e fraseado, movimento corporal (braços, mãos, olhos, boca) buscando registrá-los em sinais que viessem a possibilitar a compreensão da interpretação, que trataremos mais adiante.

Falando especificamente sobre a formação canto e piano, segundo Emmons e Sonntag (2002) em seu *The Art of Song Recital* durante um período da história da música um cantor não necessariamente precisaria ser um cantor em sua formação profissional, mas era fundamental que este soubesse atuar:

Houve um tempo em que um cantor não era necessário. Esperava-se que fosse ator, mas isso não é mais aceitável. Um cantor deve ser ao mesmo tempo um músico, um cantor, um ator (um intérprete, ou um comunicador se você preferir). A música é uma arte que existe no tempo, uma arte que está sempre expressa no presente. Um ouvinte não pode, como pode um visualizador de um pedaço de escultura, fazer uma pausa para conversar, então voltar à atenção mais tarde (EMMONS E SONNTAG, 2002, p. 109).

A primeira tarefa do intérprete seria identificar exatamente as intenções de configuração de texto do compositor. Orientado, ele poderia então fazer as demandas necessárias e adequadas sobre si mesmo como ator-cantor. Segundo Emmons e Sonntag historicamente, os procedimentos tradicionais de configuração de texto nunca realmente evitam o envolvimento emocional do cantor, apenas variam os graus desse envolvimento de acordo com sua capacidade de entendimento do texto a ser estudado. O texto apresenta ao mesmo tempo a maior glória e o mais pesado fardo para o cantor. Por isso é importante que o cantor contextualize a obra criando um acervo documental a respeito dela.

No caso do repertório escolhido para nosso estudo de caso, o ciclo *Scenas Coloniaes 1870* de Heckel Tavares, acontece a necessidade de um duplo distanciamento epocal: jovens intérpretes que lidam com uma canção composta na década de 20, e que por sua vez foi inspirada em temática do século XIX, implicando num estudo do vocabulário utilizado nestas diferentes épocas.

A habilidade de comunicar espontaneamente o conteúdo emocional à audiência é uma outra questão.

Como diz Sautchuk em seu *Enfrentando Poetas, Perseguindo Peixes*

... a importância do tácito, do corporal, da prática, da experiência é fundamental para desestabilizar certo logocentrismo, mas ela não pode constituir uma meta-narrativa. A relação entre o que se toma como corporal, inconsciente, prático com o que se considera no plano verbal, simbólico, imaginado deve também ser posta em perspectiva no plano etnográfico. (SAUTCHUK, 2014, p. 597)

Pode-se fazer uma pausa proveitosa aqui para relatar a discussão sobre espontaneidade a um pensamento favorito de Stanislavski, que um cantor é mais afinado do que um ator:

O compositor lhe dá o ritmo para que possam planejar ou não planejar suas questões no discurso musical. Os atores devem criar isso para si próprios a partir do vácuo. O ator que canta ouve o ritmo interno de sua música e a torna sua. A palavra escrita é o tema do autor, mas a música é a experiência emocional profissional desse tema. A diferença crucial, portanto, é de onde vem o dilema do ator-cantor, é o próprio fato de que, ao contrário do ator não cantante que pode criar seu próprio tempo e espaço flexível, o comando do cantor insiste que a correção musical governa a verdade dramática (EMMONS E SONNTAG, 2002, p. 114).

Até que possamos admitir que nas artes vocais um equilíbrio adequado deve dar igual importância para a música e drama, a implementação desta filosofia requer novas pesquisas e treinamento rigoroso. A partir daí, partimos para um estudo de caso que possibilitasse entender quais elementos tácitos são incorporados numa apresentação musical e como podemos incrementar a performance com um estudo tanto documental quanto do movimento.

Um Estudo de Caso: As *Scenas Coloniaes* de Hekel Tavares

Propomos a partir dos poemas das peças que compõem as *Scenas Coloniaes 1870* de Hekel Tavares trabalhar os gestuais que poderiam ser usados tanto por parte do pianista quanto por parte do cantor a fim de fazermos um estudo sobre o quão importante é o movimento corporal durante a performance de uma obra. Faríamos um estudo de caso de como o gestual durante a performance ao vivo favorece a comunicação emocional entre intérprete e ouvinte. Com a COVID 19 entramos em quarentena e esse trabalho passou a não ser possível devido a suspensão das aulas presenciais e a necessidade do isolamento social. Diante da impossibilidade

de trabalharmos presencialmente recorreremos a uma metodologia que utiliza de recursos virtuais para estudarmos uma primeira concepção da obra utilizando recursos de imagens e vídeos que simbolizam o conteúdo emocional.

Nos perguntamos, como poderíamos indicar movimentos de agógica e de dinâmica no meio virtual? Utilizando gravações em vídeos o que muda nas feições? Com música de Hekel Tavares e letra de Joracy Camargo, as *Scenas Coloniaes 1870* é uma compilação de 3 peças que estão diretamente relacionadas ao período da escravidão no Brasil. A primeira delas, *Acalanto*, é uma canção de ninar que descreve o cenário de uma escravizada fazendo dormir uma criança branca; a segunda *Carnaval* descreve o também conhecido como “entrudo”, o carnaval dos negros; e como terceira e última temos *O Leilão*, que talvez seja a mais popular das três, que nos traz o amargor da separação de um casal negro durante um leilão de escravizados.



Começando comigo, no caso o pianista, gravei a mesma versão das 3 *Scenas Coloniaes* em dois formatos diferentes, a primeira em áudio e, a segunda, em vídeo enfatizando os tipos de movimentos pianísticos que considero favoráveis ao conteúdo emocional que identifico na obra. Em um primeiro momento não disponibilizamos aos alunos o material áudio visual, apenas o áudio e pedimos que eles gravassem um vídeo cantando em cima do então “playback” suas versões sem nenhuma informação prévia sobre o conteúdo emocional da obra.

Como primeiro resultado obtivemos uma versão regular das *Scenas Coloniaes*. A percepção que eu tive foi que eles utilizaram apenas recursos de acabamentos simples que eles aplicam a qualquer obra que se dispõem a estudar. Talvez pela pouca experiência em cantar em cima de um formato cristalizado, no caso o áudio disponibilizado a eles, eles não encontraram liberdade para se expressarem de forma confortável. Mas diante da situação imposta atualmente pelo distanciamento social resolvi analisar de forma abrangente todas as frentes que busco estudar na minha proposta de trabalho, já que não temos outro caminho que não seja as atividades remotas para desenvolver esta vertente da pesquisa nesse período especificamente.

Num segundo momento, eles utilizaram o meu vídeo como guia, e cantaram olhando para meus movimentos como pianista. Como resultado obtivemos elementos positivos do ponto de vista expressivo. Como trabalhamos com alunos que possuem um preparo musical abrangente, ou seja, já são capazes de desenvolver suas próprias concepções do texto musical

tivemos um resultado muito interessante com relação ao texto do ponto de vista da escrita da partitura, mas eu identifiquei maiores possibilidades no que tange a elementos que estão diretamente ligados à clareza no campo da expressividade como agógica, gestuais e expressões faciais, além do colorido vocal que é crucial quando levamos em consideração os contrastes das peças que compõem a obra.

Um outro exercício foi expor aos cantores uma documentação relativa às situações relacionadas à cada uma das canções retiradas de periódicos colhidos na Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional que tratassem da venda de escravizados em leilão, da negociação com mães pretas ou amas de leite durante o período da escravidão, bem como informações à respeito das festas de entrudo e carnaval no período em torno de 1870, período que serviu de inspiração ao poeta e ao compositor. Além disso, selecionamos uma iconografia a partir de pinturas de viajantes do século XIX que poderiam inspirar os alunos e contextualizá-los para elaborar uma interpretação deliberada. O exercício de reorganização das ideias musicais se deu através de vídeo conferência e trouxemos à reflexão o que as imagens selecionadas traziam com relação ao que eles sentiam relacionando texto, música e imagens. A partir da opinião de cada um abrimos a discussão de como eles elaborariam os gestos de corpo, braço, face e olhares depois de terem imagens pré-estabelecidas diretamente ligadas ao texto musical e o que mudariam vocalmente a fim de tornar mais clara e objetiva a comunicação emocional identificada pelo intérprete em cada canção da obra.

Abaixo seguem as primeiras versões dos vídeos referentes às três *Scenas Coloniaes* cantadas pelos alunos do bacharelado em canto Nila Clara, João Vitor Campelo e Paulo Maria.

Vídeo 1: Heckel Tavares, Acalanto. Soprano, Nila Clara



https://drive.google.com/file/d/1UklllGhSTvDTpdPYXj1kCwwCP3z3AA8-/view?usp=share_link



Universidade Federal
de São João del-Rei

Vídeo 2: Heckel Tavares, Carnaval. Tenor, João Campelo



https://drive.google.com/file/d/1WUR-RXJzRbHkTj2cz-HVcoJZZ5h9LR1O/view?usp=share_link

Vídeo 3: Heckel Tavares: O Leilão. Barítono, Paulo Maria



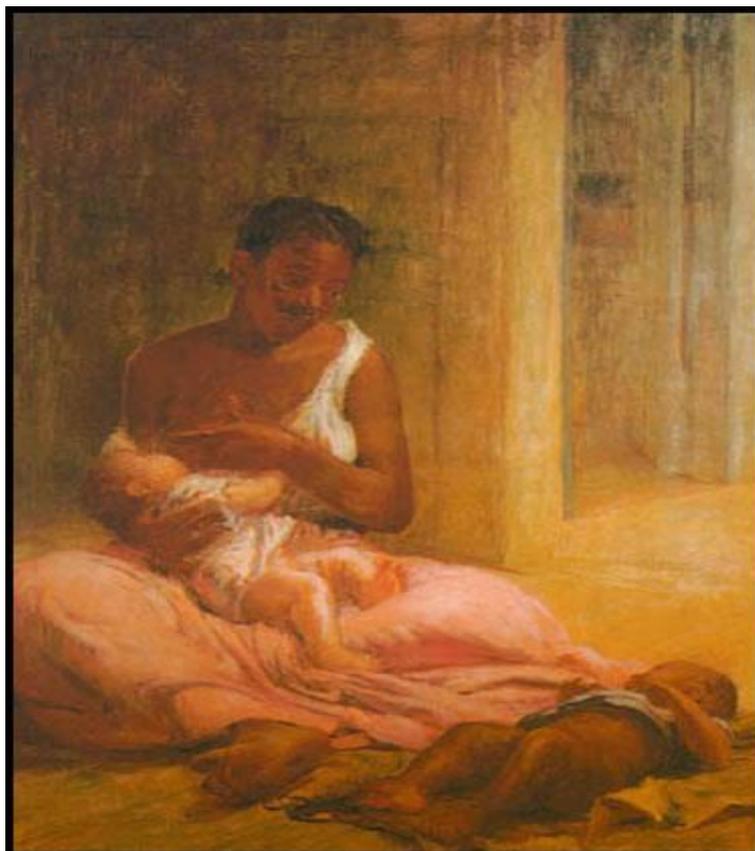
https://drive.google.com/file/d/1RxRV6V8b_oIOExCBkGXTwx7nE_gOYB-9/view?usp=share_link

Para a segunda parte do trabalho propomos o mesmo áudio, mas a versão em vídeo e elaboramos 3 exercícios a serem desenvolvidos para refazer a versão da obra.

O primeiro deles foi uma análise de algumas imagens que estão diretamente relacionadas aos títulos das *Scenas Coloniaes* e ao conteúdo explícito nos poemas. Escolhemos 3 quadros relacionados a cada título contido na *Scenas Coloniaes* e pedimos que fossem repensadas as interpretações.

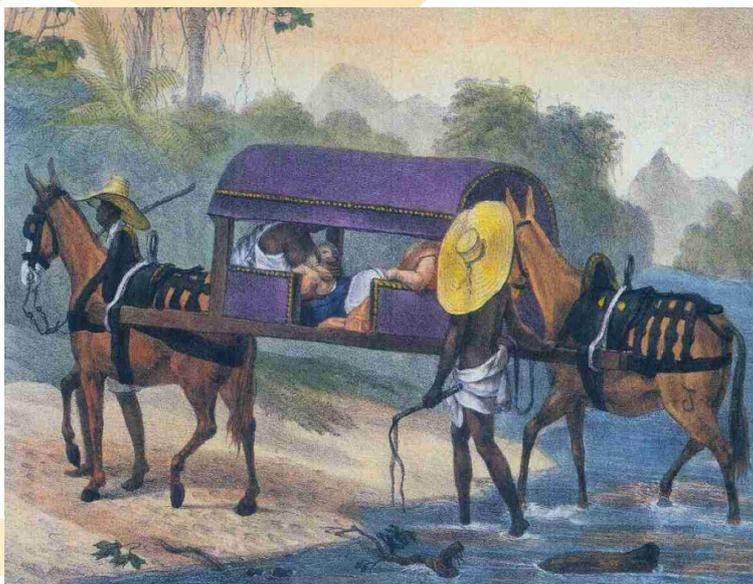
Imagens utilizadas para o "Acalanto":

Figura 1: Mãe Preta de Lucílio de Albuquerque



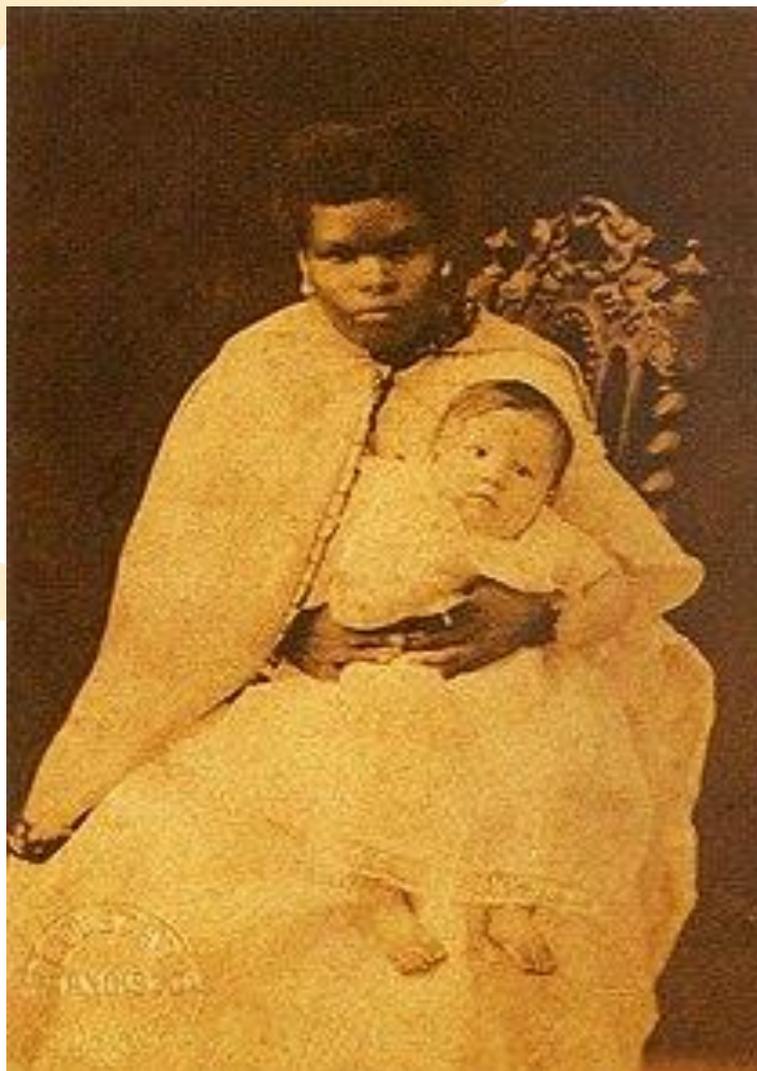
Fonte: http://brasilartesciclopedias.com.br/nacional/albuquerque_lucilio04.htm

Figura 2: Pintura de Debret em Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil



Fonte: <http://levantebh.com.br/uncategorized/o-transporte-no-seculo-xix/>.

Figura 3: Fotografia de Ama de leite com criança



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ama_de_leite

Imagens utilizadas para o "Carnaval":

Figura 4: Entrudo na Rua do Ouvidor (Angelo Agostini, 1884)



Fonte: <https://historiahoje.com/os-carnavais-cariocas-no-seculo-xix/>

Figura 5: Entrudo retratado em quadro de Augusto Earle, cerca de 1822



Fonte: <https://historiacomgosto.blogspot.com/2017/02/os-entrudos-carnaval-do-seculo-xvii-ao.html>

Figura 6: Brincadeira de Carnaval, Augustus Earle, Biblioteca Nacional da Austrália

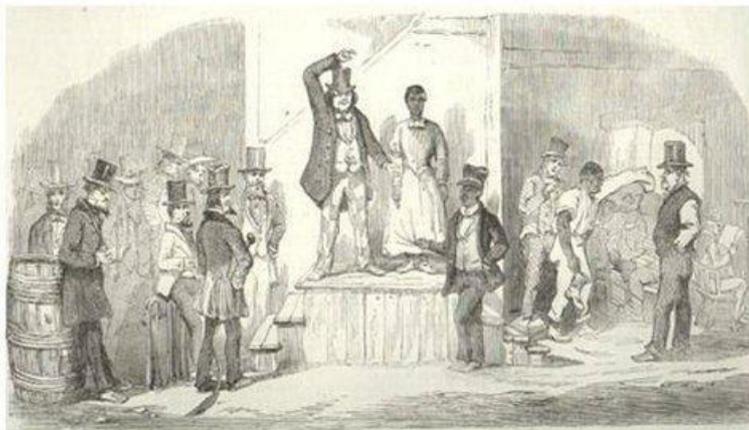


Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/carnaval/historia-do-carnaval-no-brasil.htm>

Imagens utilizadas para "O Leilão":

Figura 7: Leilão de Escravos

**Sexta-feira 28 do corrente, na rua
do Ouvidor n. 90.
LEILÃO DE ESCRAVOS
em casa de J. Bous.**



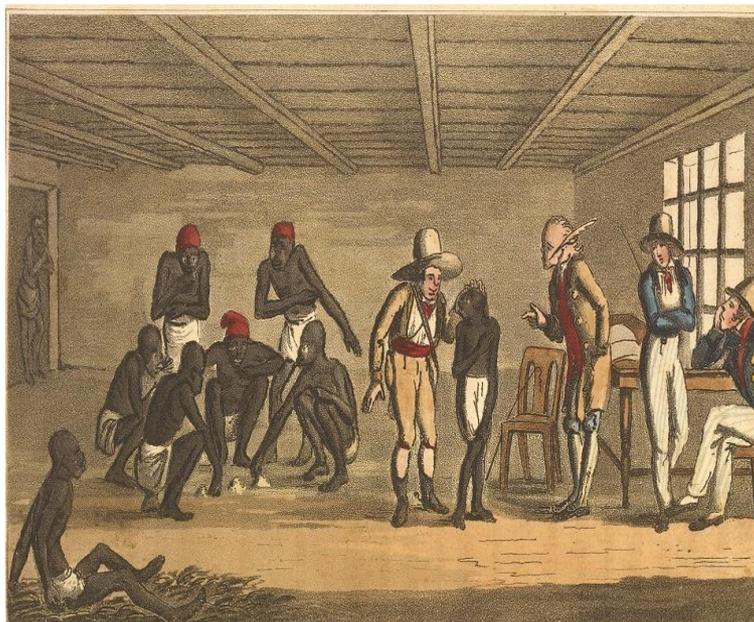
Fonte: <https://blackbraziltoday.com/25-curious-facts-about-slavery/>

Figura 8: Mercado de Escravos no Rio de Janeiro, Pintura de Augusto Earle



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22579/augustus-earle>

Figura 9: Mercado de escravos no Rio de Janeiro, publicado por Geo B. Wittaker em 1826



Fonte: <https://ensinarhistoria.com.br/as-pessoas-britanicas-pelo-fim-do-traffic-de-escravos/>

O segundo exercício foi o de como a partir das imagens eles declamariam o texto e o terceiro e último como eles relacionam seus gestos e expressões levando em consideração as imagens e as mudanças na declamação já que receberam influência externa ao texto musical. O exercício de reorganização das idéias musicais se deu através de vídeo conferência e trouxemos

à reflexão o que as imagens selecionadas traziam com relação ao que eles sentiam relacionando texto, música e imagens. A partir da opinião de cada um abrimos a discussão de como eles elaborariam os gestos de corpo, braço, face e olhares depois de terem imagens pré estabelecidas diretamente ligadas ao texto musical e o que mudariam vocalmente a fim de tornar mais clara e objetiva a comunicação emocional identificada pelo intérprete em cada canção da obra.

Segue abaixo o relato de cada um com relação às mudanças de interpretação que foi realizado a partir das seguintes perguntas:

- 1) Como foi resolvida emocionalmente a música através das informações contidas na partitura? Dinâmicas, timbres, articulações e pausas.
- 2) Analisando as frases do poema como você justifica a escolha de expressões faciais e movimentos corporais; o que os levou a escolher os movimentos corporais e faciais durante o discurso musical?

Respostas das entrevistas: “Acalanto”, Nila Clara

1) A ideia de « afeto » é o que mais me sensibiliza para a construção e interpretação de uma peça. Todas as dinâmicas apresentadas pela partitura, são sempre proposições sugestivas do compositor ou da editora da partitura. Minha solução foi impor a poesia como forma definidora de dinâmica e timbre. Acalanto é também uma canção de ninar que se alterna com o sentimento de carinho, injustiça e lamentação. Neste sentido, optei por fazer de diferentes maneiras o « drome drome... » por exemplo, na sua primeira vez possui muito afeto do carinho e da segunda vez, já tem um peso da lastima do injusto dentro desta organização social : Escrava e filho de patrão do engenho. Então fiz piano, e mezzo forte como dinâmicas plausíveis dentro destas opções de afeto.

2) Os movimentos faciais e especificamente o olhar são dedicados à criança que está nos meus braços. Corpos brancos que se nutrem do leite negro. Este olhar também carrega uma dor de não poder carregar o próprio filho nos braços e saber que desta falta de colo o filho legítimo morre para dar lugar ao bebê branco. O início é o olhar de carinho, de cuidado que se tem com uma criança independente da origem de seu nascimento. Quando caminhamos para a parte B, a opção de olhar para a câmera veio como forma de afronte à senhora de engenho que se esqueceu de quem tanto a nutriu e a cuidou quando criança.

“Carnaval”, João Campelo

1) Carnaval de Heckel Tavares é uma canção de caráter festivo com uma narrativa que remonta o carnaval no início do século XIX. Levando isso em consideração, eu optei por um timbre bem claro com articulação precisa bastante próximo da fala, acentuando palavras chaves essenciais para a compreensão da história contada e uma dinâmica quase sempre que em mezzo piano.

2) No texto encontram-se referências de costumes da época, como o "Entrudo", uma brincadeira possivelmente trazida da Índia pelos portugueses e que se tornou a principal manifestação do Carnaval na primeira metade do século XIX. Analisando o texto de "Carnaval", percebe-se que é feito um retrato do que eram as festas de carnaval na época do ponto de vista de um escravo, que conta como a "sinhazinha" conheceu o "sinhozinho" durante uma festa do feriado. Adentrando nesse personagem

do escravo que conta essa história, eu aderi durante toda a canção uma expressão de contentamento como se estivesse de fato contando essa história feliz e tanto quanto engraçada a uma outra pessoa, utilizando sorrisos e expressões de surpresa, bem como movimentos corporais expressivos em concordância com a poesia.

“O Leilão”, Paulo Maria

1) Após declamar o texto e marcar na partitura algumas palavras ou expressões que sinto a necessidade de frisar e chamar atenção, procuro dar sentido ao texto. No início dos estudos eu pulava esta etapa, mas depois de algumas experiências performáticas aprendi que antes de pensar em fazer música com qualquer partitura ou algo do tipo, a poesia precisa estar clara em mim a ponto dela conseguir fluir “naturalmente”, pois somente assim ela terá sentido para mim e consequentemente para quem ouve. Somente depois de saber exatamente o que quero fazer com a poesia recorro a algumas gravações de intérpretes que tenho como referência daquele tipo de repertório para analisar as estratégias que eles executaram nas peças.

2) Por conta da dificuldade de entender a parte “expressiva” da música por si só, como uma parte solta, pois quando inicio o estudo de uma peça, examino como se tudo já estivesse de alguma maneira entrelaçado, pois o período se relaciona com a música, que por sua vez se comunica com as nuances, que dialoga com a parte da encenação, com a parte da instrumentação, dos timbres, interpretação e assim com tudo. Assim que a poesia fica clara para mim, busco entender a razão pela qual o(a) compositor(a) escreveu a música do jeito que está escrito, pois preciso, a partir da poesia, fazer com que a música faça sentido, então procuro relacionar a emoção da personagem. Depois que defino a personagem começo a delimitar quais serão os timbres, cores, intenções, inflexões e até mesmo ornamentos, dependendo da música, que desejo colocar durante o desenvolvimento da história, pois essas personagens costumam modificando-se conforme a história passa, por conta dos eventos e dos acontecimentos que surgem. Após demarcar acréscimos vocais com timbres, analiso se há alguma variação na escrita musical também, e friso estas modificações.

A partir das entrevistas realizadas percebemos que as respostas abordam a resolução emocional da música por meio das informações presentes na partitura e de fora dela. Nesse contexto, é importante destacar que a partitura, como uma representação gráfica da composição musical, contém elementos que influenciam a interpretação emocional da peça. Aspectos como dinâmicas, andamentos, ornamentações e expressões indicadas na partitura podem guiar o músico na busca por transmitir as emoções pretendidas pelo compositor. A habilidade do intérprete em compreender e expressar esses detalhes pode levar a uma resolução emocional mais profunda, resultando em uma experiência mais significativa para o ouvinte. Quanto ao discurso musical, os intérpretes escolheram incorporar expressões faciais e movimentos corporais para aprimorar a musicalidade do poema. Os gestos e expressões puderam se sincronizar com discurso musical e emoção do texto. Em última análise, a escolha de expressões faciais e movimentos corporais no discurso musical intensificaram a experiência poética e a comunicação entre compositor-intérprete-ouvinte.

O estudo gerou como documento final em vídeo disponível abaixo.

Vídeo 4: Heckel Tavares, Scenas Coloniaes 1870



PPOM
Nacional de Pesquisa e
Inovação em Música



Universidade Federal
de São João del-Rei

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=5AyZsaq5_zI&list=LL&index=53

Conclusão

O estudo de caso demonstrou que a partir de imagens e orientação de gestuais, a experiência artística modificou por completo a escolha de timbres, mudanças no olhar e a utilização de gestos fazendo com que os elementos escolhidos pelos alunos para se comunicar com o ouvinte ficassem claros e o entendimento do texto musical ganhou outro significado artístico. Diante desta pesquisa, pudemos concluir que existe sim uma influência externa ao conteúdo explícito presente na partitura. Uma vez tendo acesso a tais informações (gestualidade na interação cantor-pianista colaborador e informações documentais advindas de pesquisa musicológica) o cantor torna-se capaz de elaborar e praticar deliberadamente escolhas relacionadas a elementos emocionais que favorecem suas interpretações. Podemos concluir que a prática do movimento do corpo na performance musical é um aspecto fundamental para recriar a canção e explorar a expressividade musical. O estudo de caso das Senas Coloniais de Hacker Tavares destacou a importância de comparar o texto musical com diversas documentações construindo um acervo para a expressão artística do intérprete. Destaco que mesmo em distanciamento decorrente da emergência Sanitária (COVID 19) a abordagem ampliou a compreensão sobre a interseção entre movimento, música e emoção, na relação entre o pianista e o intérprete. A integração consciente do corpo na execução musical potencializa a experiência estética, enriquecendo a interpretação.

Referências

BÉHAGUE, G. Music Performance. In: Bauman, Richard. Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. New York Oxford University Press, 1992. 172 -178 p.

DAVIDSON, Jane. Communicating with the Body in Performance, Musical Performance, A Guide to Understanding, Royal Holloway, University of London, Cambridge University Press, 2002.

EMMONS S. and SONNTAG S. The Art of Song Recital, Waveland Press. Inc, 2002.

GELLRICH, M. Concentration and Tension, British Journal of Music Education, Cambridge University Press, 1991.

JUSLIN P. N. and PERSSON R. S. Emotional Communication. Subskills of Music Performance, The science & psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning. Oxford University Press, 2002.



UFSJ
Universidade Federal de São João del-Rei

PALMER, C. Music Performance, Department of Psychology, The Ohio State University, Columbus, Ohio. 1997.

PERSSON, R. S. The Subjectivity of Musical Performance: A music-psychological real world enquiry into the determinants and educations of music reality. Doctoral Dissertation, Huddersfield University, UK, 1993.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel; SAUTCHUK, João Miguel M. "Enfrentando poetas, perseguindo peixes; sobre etnografias e engajamentos". MANA 20(3), 2014. 575-602 p.

Fonte musicográfica (partitura) publicada

TAVARES, H; CAMARGO, J. *Scenas Colinaes, 1870*, Acalanto, Carnaval, O Leilão; canto e piano. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1930. 2-7 p.

Referências virtuais

<https://blackwomenofbrazil.co/25-curious-facts-about-slavery/>. Acesso em 04/03/2023

http://brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/albuquerque_lucilio04.htm Acesso em 04/03/2023

<https://brasilescola.uol.com.br/carnaval/historia-do-carnaval-no-brasil.htm> Acesso em Acesso em 04/03/2023

<https://www.dicio.com.br> Acesso em 04/03/2023

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22579/augustus-earle>. Acesso em 04/03/2023

<https://ensinarhistoriajoelza.com.br/as-pessoas-britanicas-pelo-fim-do-traffic-de-escravos/>
Acesso em 04/03/2023

<https://historiacomgosto.blogspot.com/2017/02/os-entrudos-carnaval-do-seculo-xvii-ao.html>
Acesso em 04/03/2023

<https://historiahoje.com/os-carnavais-cariocas-no-seculo-xix/> Acesso em 04/03/2023

<https://www.ibccoaching.com.br/portal/vida-profissional/quatro-modos-conversao-do-conhecimento-auxilia-na-empresa/> Acesso em 04/03/2023

<http://levantebh.com.br/uncategorized/o-transporte-no-seculo-xix/>. Acesso em 04/03/2023

http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/25432. Acesso em 04/03/2023

http://memoria.bn.br/docreader/094170_02/26476. Acesso em 04/03/2023



Universidade Federal
de São João del-Rei

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ama_de_leite. Acesso em 04/03/2023

[https://en.wikipedia.org/wiki/Luigi_Ricci_\(vocal_coach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Luigi_Ricci_(vocal_coach)) Acesso em 04/03/2023

https://en.wikipedia.org/wiki/Ikujiro_Nonaka Acesso em 04/03/2023

https://en.wikipedia.org/wiki/Hirotake_Takeuchi Acesso em 04/03/2023

<https://www.pocketbook.co.uk/blog/2017/04/25/takeuchi-nonaka-scrum-development/> Acesso em 04/03/2023

<https://scrumstar.com/articles/scrum-yes-it-s-a-business> Acesso em 04/03/2023