

Estratégias de estudos para cantar e tocar violoncelo simultaneamente na peça *Colóquio Op. 92* de Lindembergue Cardoso

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Daiane Silva de Andrade
UFRN-daianesilvaasbs@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda a peça *Colóquio* para violoncelo solo de Lindembergue Cardoso (1939-1989), enfocando os desafios da técnica de cantar e tocar simultaneamente presente na obra. Como procedimento metodológico, foram estudados autores como, Worley (2015), Uitti (2006) e entrevistados violoncelistas como, Coimbra (2021) e Vieira (2021), que costumemente utilizam essa técnica. Após a coleta de dados, foram criados exercícios que auxiliam o violoncelista a tocar e cantar ao mesmo tempo. Apesar da complexidade para intérpretes acostumados com a música de concerto, a peça pode desenvolver flexibilidade no ouvir e uma expressividade para violoncelistas que usualmente não utilizam a voz cantada.

Palavras-chave. Violoncelo. Lindembergue Cardoso. *Colóquio*. Cantar e tocar simultaneamente.

Title. Study strategies to singing and playing cello simultaneously at the piece *Coloquio op.92* by Lindembergue Cardoso.

Abstract: This article discusses the piece *Colóquio* for solo cello by Lindembergue Cardoso (1939-1989), focusing on the technical challenges of singing and playing simultaneously present in the work. As a methodological procedure, authors such as Worley (2015), Uitti (2006) and cellists such as Coimbra (2021) and Vieira (2021) who routinely use this technique were studied. After collecting data, exercises were created that help the cellist to play and sing at the same time. Despite the complexity for interpreters used to concert music, the piece can develop flexibility in listening and an expressiveness for cellists who usually do not use the singing voice.

Keywords. Cello. Lindembergue Cardoso. *Colóquio*. Singing and play simultaneously.

1. Introdução

Colóquio Op.92 é uma peça para violoncelo solo do compositor baiano Lindembergue Cardoso (1939-1989) composta em 1983, que além da execução instrumental solicita do intérprete o canto e práticas cênicas. É a única obra para violoncelo solo escrita por Cardoso, e tem um papel de destaque nas obras para violoncelo escritas por compositores brasileiros.

A utilização da voz no repertório do violoncelo, se deu pela busca dos compositores por sonoridades que ampliassem as possibilidades técnicas para os instrumentos na música atual. Apesar dessa possibilidade expressiva estar presente no repertório desde a metade do século XX, sua aplicação e estudo ainda é pouco utilizada pelos violoncelistas (WORLEY, 2015).

Um contexto menos comum em que o violoncelo está emparelhado com a voz é quando ambas as atividades são realizadas por um único intérprete, ou seja, cantando e tocando ao mesmo tempo. Embora seja comum os cantores se acompanharem ao piano ou violão (ou um instrumento dedilhado semelhante) em estilos populares e folclóricos, 'cantar e tocar' é muito raramente encontrado na esfera da música clássica ocidental usando instrumentos de cordas orquestrais; no caso do violoncelo. (WORLEY, 2015, p.45)

A dissertação de Worley, denominada *The singing cellist: An exploration of the relationship between the cello and the human voice* é uma das raras pesquisas acadêmicas que abordam o cantar e tocar o violoncelo simultaneamente. Um violoncelista que tem quebrado paradigmas sobre tocar enquanto canta é Nathaniel Pierce, professor visitante na Universidade de Michigan. Pierce tem versões extremamente complexas de obras como, *Erlkoenig* de F. Schubert, onde ele canta e toca ao violoncelo um arranjo virtuosístico da parte de piano¹.

No repertório contemporâneo, a voz é muitas vezes empregada pelos compositores como um efeito sonoro, exigindo dos intérpretes a execução de gritos, sons guturais, assobios, sussurros, uso da voz falada, através de declamação, narração de textos e voz cantada. (UITTI, 2006, p.255). No entanto, outras obras utilizam a voz cantada, às vezes em técnicas específicas como o falsete. Dentre obras em que o violoncelista precisa cantar e tocar ao mesmo tempo, podemos elencar: *Siegfriedp* de Mauricio Kagel(1931-2008); *Gramata Cellam* e *Presence* de Peteris Vask(1946-); *La Voce* (1981) de Louis Andriessen(1939-); *Raccoon Song* de Gerald Plain; *Chronos III* de Roberto Victorio(1959-); *Lamentatio* de Giovanni Sollima (1962-) e o *Colóquio* de Lindembergue Cardoso, tema desse trabalho.

Na música popular brasileira, dois violoncelistas têm utilizado essa técnica: Lui Coimbra e Marcelo Vieira. Os dois foram entrevistados com o intuito de obter sugestões de exercícios e práticas.

2. Procedimento metodológico

Escolhi esse tema, pois, desde a minha infância tive a oportunidade de estudar violoncelo e canto. Sentia, no entanto, diferenças na performance quando comparava a forma que eu cantava e a forma que tocava. No final do meu curso de graduação ingressei em um curso regular de canto popular na Universidade, e comecei a notar uma flexibilidade e espontaneidade muito mais afluída quando tocava e cantava ao mesmo tempo. Com isso, para minha pesquisa de mestrado decidi me aprofundar no assunto utilizando como principal referencial teórico, estudos que abordavam a autoetnografia dos performers.

A autoetnografia é um modelo de pesquisa que traça a investigação a partir de experiências pessoais e auto reflexão do autor. Este modelo vem sendo cada vez mais utilizado em pesquisas artísticas, uma vez que possibilita envolver “reflexividade, sentimentos, pensamentos e práticas do pesquisador” (BENETTI, 2017). A escolha por esse modelo de pesquisa se mostrou assertivo para essa investigação, visto que se trata de uma pesquisa artística com perspectivas práticas na performance musical. Para Benetti (2017):

[...] a autoetnografia é um método adequado de pesquisa relacionado à performance musical na medida em que registra de forma eficiente o processo habitual de prática do instrumentista e fornece uma descrição completa sobre os elementos envolvidos (ex. processos mentais e físicos envolvidos na execução). (Benetti, 2017, p.147)

Além desse estudo sobre autoetnografia, foram utilizados como referencial teórico para este trabalho o livro *Autoethnography: understanding qualitative research* de Adams *et al.* (2015), onde são abordados conceitos sobre a autoetnografia, e o artigo *Analytic Autoethnography* de Anderson (2006), onde o autor apoia e explica a utilização da autoetnografia analítica. A metodologia da investigação aconteceu através de reflexões pessoais e diálogo com pesquisa bibliográfica sobre o canto, além de entrevistas com Coimbra e Vieira, violoncelistas que têm experiências, na prática de cantar e tocar simultaneamente na música popular.

3. Colóquio

A escolha da peça em questão, aconteceu pela utilização da voz em conjunto do violoncelo em grande parte da obra, o que me proporcionou múltiplos desafios, gerando maiores possibilidades de estudo e reflexão. A voz apresenta notas longas sustentadas pelas vogais ó e ô, que criam contracantos, tensões e harmonias com o instrumento.

No primeiro contato com a peça já foi possível identificar a complexidade da prática. A dificuldade sobre como iniciar o estudo ocorreu por ser uma prática pouco explorada em meus estudos até o momento. Diante disso, tomei a decisão de adotar um caráter intuitivo e exploratório no início do estudo, dando espaço para experimentações de acordo com minhas vivências no canto e no violoncelo. O diálogo com outros violoncelistas foi de fundamental importância, sendo possível dessa forma dialogar sobre as dificuldades encontradas e possibilidades de estratégias de estudos a serem empregadas.

Contudo, o caráter intuitivo tornou difícil a descrição das experiências vivenciadas. O diário de bordo se mostrou útil quanto a isso, estimulando a descrição dos exercícios e reflexões feitas.

As principais dificuldades sobre o canto em conjunto com o violoncelo nessa peça dizem respeito a afinação e a coordenação motora. É possível encontrar esses elementos nos trechos selecionados, além das dificuldades secundárias.

4- Primeiro trecho

A primeira decisão tomada foi de estudar a linha vocal e instrumental de forma separada. Sobre essa questão, Coimbra (2021) comenta a partir de sua própria prática, "é preciso estar com a parte do violoncelo preparada, eu não saio improvisando, [...] eu estudo até realmente estar orgânico para poder cantar". Essa decisão se tornou fundamental para as etapas posteriores, de junção das duas partes. Isso possibilitou a preparação eficaz do violoncelo e da voz, visto que ambas possuem suas próprias dificuldades.

No primeiro trecho selecionado o violoncelo inicia a frase sozinho, apresentando um motivo. Em seguida esse motivo é imitado pela voz, através da vogal ô, e pelo violoncelo uma terça menor acima.

O fato de a voz executar a mesma linha melódica tocada anteriormente pelo violoncelo favoreceu o início da execução vocal, contribuindo dessa forma para a criação de um referencial sonoro para a afinação vocal. Os ritmos e a linha melódica, apresentados de forma similar, também facilitaram a execução desse trecho, uma vez que a linha da voz e do violoncelo são semelhantes.



Exemplo 1: Colóquio

Manter a afinação de ambas as partes deste trecho foi descrito no diário de bordo como “a principal dificuldade do trecho” (Andrade, 2021), devido aos intervalos de terça menor e de sexta entre o violoncelo e a voz. O exercício escolhido para trabalhar essa questão foi o estudo de escalas com intervalos de terças e sextas. Esse exercício foi proposto pelos dois violoncelos entrevistados, que o indicaram como um exercício utilizado para o início do

desenvolvimento da prática. Segundo Coimbra (2021) “Eu comecei a praticar escalas em sextas ou em terças cantando uma e tocando a outra.”

Considerando o tom da peça, o exercício foi feito em dó maior. O violoncelo iniciou a escala na tônica e a voz uma terça acima, e vice-versa.



Exemplo 2: exercício elaborado pela autora.ⁱⁱ

O apoio bem realizado e a boa utilização do diafragma também são de suma importância para manter a afinação do trecho. Segundo Danville (1993) a afinação “trata-se da pressão e da tonicidade bem distribuídas que irão determinar uma coaptação adequada das cordas vocais, assim como uma acomodação das cavidades de ressonância.” Para tal, foram realizados exercícios com inspirações e expirações em quatro tempos, com o ar sendo solto com som de S, e com a mesma quantidade de ar em cada tempo.

Outra questão trabalhada foi a emissão vocal. A obra não aponta indicações sobre como essa emissão deve ser feita, deixando a escolha livre para o intérprete. Diante disso, optei por uma vocalização mais utilizada na música popular, realizada com o músculo tireoaritenóideo (TA) e na região de peito. Esse é um recurso muito trabalhado em meus estudos vocais, sendo assim um elemento que estou familiarizada.

5- Segundo trecho

No segundo trecho, a voz e o violoncelo apresentam intervalos de semitom, realizados através da nota dó sustenido e dó natural, que se alternam formando uma dissonância entre os dois.



Exemplo 3: Colóquio

Para execução desse trecho a estratégia adotada foi o estudo de memória muscular no violoncelo. Busquei repetir o movimento entre o dó natural e o dó sustenido várias vezes, para que a minha mão entendesse o caminho a ser percorrido, deixando dessa forma o movimento automático. Sobre automatizar a parte do violoncelo em sua prática Vieira afirma:

O que eu fazia era aprender a parte do violoncelo do arranjo muito bem aprendida, para depois poder esquecer. Estudei, fiz meu trabalho, pratiquei, fiz a parte técnica e agora eu tenho que focar mais na música, em como frasar é a mesma coisa para violoncelo e voz. (VIEIRA,2021)

Esse estudo possibilitou manter o violoncelo em segundo plano, enquanto o foco principal permanecia na voz no momento da execução. Durante a preparação da peça foi perceptível a necessidade de maior foco na voz durante a execução. Sobre a preparação do cantor no momento da emissão vocal Dinville afirma:

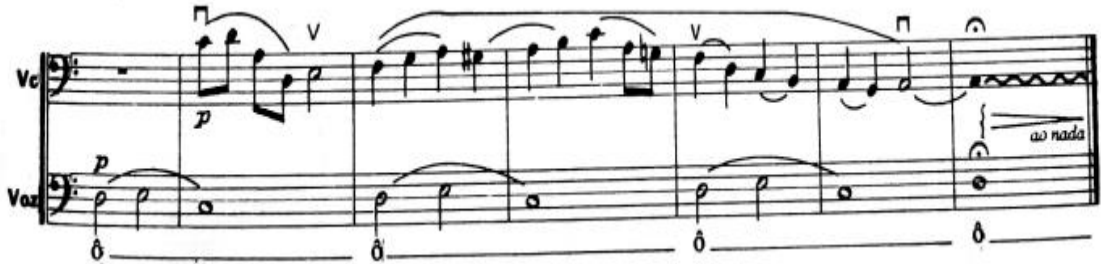
Quando chega o momento de emitir a voz, o cantor deve preparar-se física e mentalmente para cantar. É preciso que ele se concentre e faça a representação da imagem acústica do som, sua altura, seu colorido do ponto de vista auditivo, de seu mecanismo e das sensações que ele provoca. (DINVILLE, 1993, p.12)

Após reflexões, constatei que provavelmente essa necessidade de maior foco na voz acontece devido ela ser um instrumento interno ao corpo, atingida primariamente pelos nossos gestos, pensamentos e decisões, enquanto o violoncelo é um instrumento externo ao corpo, sendo atingido de forma secundária.

Também nesse trecho a respiração foi importante. O compositor indica o local exato de cada respiração da voz e do violoncelo. A execução das respirações no momento correto é imprescindível, dado que a alternância das respirações possibilita a intersecção entre voz e violoncelo, tornando as duas linhas um único elemento. Diante dessa percepção foram realizados exercícios com notas longas e contínuas no violoncelo, enquanto na voz foram experimentadas diversas respiraçõesⁱⁱⁱ. O experimento ao contrário também foi realizado, onde a voz manteve uma nota contínua, enquanto o violoncelo utilizou a articulação do arco para as respirações das notas^{iv}. A utilização do exercício soltando o ar em som de S, feito no trecho anterior, também ocorreu aqui. Esses exercícios mostraram-se eficazes para a preparação deste trecho.

6- Terceiro trecho

O último trecho selecionado apresenta ritmos diferentes entre a parte vocal e instrumental, sendo essa a maior dificuldade do trecho. Isso exigiu mais controle da coordenação motora, visto que as duas partes são distintas. A preparação de cada linha de forma separada foi crucial para a boa execução deste fragmento.



Exemplo 4: Colóquio

Sugerido por Vieira (2021) como um exercício para o desenvolvimento da prática de cantar e tocar de forma geral, a estratégia adotada neste trecho foi a execução da linha instrumental com ritmos em ostinato, enquanto a voz executa uma escala ou melodia. Adaptado para essa peça, o exercício foi feito com a parte vocal do próprio trecho. O exercício foi eficaz no estudo da coordenação motora, quando a voz e o violoncelo executavam ritmos diferentes. Inicialmente foram realizados ritmos em semínimas com notas ascendentes no violoncelo, enquanto a voz executava a linha melódica da peça.



Exemplo 5: Exercício elaborado pela autora.^v

Prosseguindo, ainda foram realizados exercícios com ostinatos em colcheias com as mesmas notas. Por fim, estudei de forma individual cada compasso. Um estudo lento que exigiu paciência, mas que, tornou possível a execução de todo o trecho.



Exemplo 6: Exercício elaborado pela autora.
vi

Apesar dos diálogos com outras fontes, o estudo do violoncelo com a voz foi um processo muito particular.

7- Considerações finais

A peça *Colóquio* de Lindemberg Cardoso se destaca por ser uma das poucas peças brasileiras a usar o violoncelo e canto simultaneamente no repertório nacional. Apesar de sua relevância, a obra apresenta desafios que demandam do intérprete um bom controle técnico do instrumento e da voz cantada.

Na minha experiência, a obra foi um ponto de partida para novas pesquisas sobre cantar e tocar simultaneamente, e proporcionou uma maior compreensão sobre a corporeidade e a performance.

As reflexões e os exercícios elaborados me possibilitaram uma boa compreensão e execução da obra, gerando maior intimidade com a prática de cantar e tocar violoncelo. Espera-se que essa pesquisa possa contribuir com violoncelistas que tenham interesse em estudar a peça *Colóquio* Op.92, e a prática de cantar e tocar violoncelo.

Referências

ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy Holmes; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography: understanding qualitative research*. Oxford University Press. New York, 2015.

ANDERSON, Leon. *Analytic Autoethnography*. Journal of Contemporary Ethnography.



ANDRADE, Daiane. *Diário de bordo da prática de cantar e tocar simultaneamente*. Natal, 2021.

BENETTI, Alfonso. *A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística*. Opus, v.23, n.1, p.147-165, abr. 2017.

CARDOSO, Lindembergue. *Colóquio: para violoncelo solo e tocador*. Op.92. Salvador: Gráfica Universitária da UFBA, 1991. Partitura.

DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Marjorie B. Couvoisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

LUI, Coimbra. Entrevista cedida a xxx. Em 13 de fevereiro de 2021. Vídeo chamada. 10f. Não publicada.

UITTI, France-Marie. The frontiers of technique. *The Cambridge Companion to the cello*. Robin Stowell. São Paulo, p 211-23, 2006.

VIEIRA, Marcelo. Entrevista a xxx. Em 13 de abril de 2021. Vídeo chamada. 6f. Não publicada.

WORLEY, Kim Martin Stuart; MUSIC, B. *The Singing Cellist*. 2015. 180f. Queensland Conservatorium of Music Griffith University.

Notas

ⁱ A versão do *Erlkoenig* de F.Schubert apresentada por Pierce pode ser visualizada em <https://www.youtube.com/watch?v=na5O3Ock9zs&t=18s>

ⁱⁱ O exercício elaborado no exemplo 2 pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=LdeWMb-UWY>

ⁱⁱⁱ Os exercícios propostos podem ser visualizados em <https://www.youtube.com/watch?v=WOtNImo9L0w>

^{iv} Os exercícios propostos podem ser visualizados em https://www.youtube.com/watch?v=M0s-_PD6Ub8

^v O exercício do exemplo 5 pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=bT6yeSXcSkY>

^{vi} O exercício do exemplo 6 pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=29bur3JwzTM>