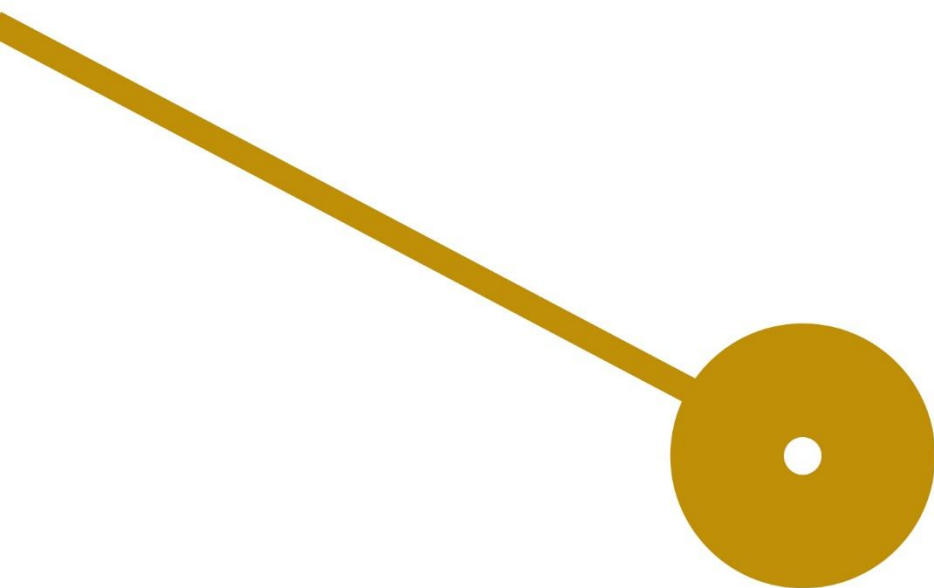


O Corpo na Performance Vocal – uma perspetiva holística

Beatriz Gaudêncio Ramos

06/2023





MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CANTO

O Corpo na Performance Vocal – uma perspetiva holística

Beatriz Gaudêncio Ramos

Projeto Artístico apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Canto

Professores Orientadores:
Professor Doutor António Salgado
Professora Doutora Cláudia Marisa

06/**2023**

Agradecimentos

À minha mãe, ao meu pai, à minha irmã e família

Ao Professor António Salgado,

Ao Professor Ángel González

À Professora Cláudia Marisa

Aos meus amigos e colegas mais próximos

Resumo

Como se comporta o Corpo durante a Performance Vocal? Quais são os pontos a ter em consideração antes e durante a Performance? Como se relacionam as diferentes dimensões do corpo? Quais são as maiores dificuldades que se apresentam? Como se pode vencê-las?

Através da análise de textos sobre performance e interpretação, bem como de alguns registos do processo de estudo e preparação para o Recital Final deste Mestrado, a presente investigação reúne informação sobre a relação corpo-mente, emoção-movimento, desinibição, intenção e energia.

Passando da música medieval, à ópera romântica e à música contemporânea, identificam-se pontos comuns e contrastes entre a fisicalidade e interpretação das diferentes peças vocais, bem como reflexões sobre como as trazer a palco – com exercícios e dicas práticas.

Palavras-chave

performance, performance vocal, corpo, embodiment, acting, mente, emoção

Abstract

How does the Body behave during vocal Performance? What should be considered before and during Performance? In what manner do the different dimensions of the Body relate? Which are the biggest obstacles that present themselves during this process? How can they be overcome?

This investigation gathers information about the relationship between body-mind, emotion-movement, disinhibition, intention and energy, through the analysis of several performance and interpretation/acting texts as well as some records of the study process and preparation for this Master's Degree Final Recital.

With the help of practical exercises and tips, the paper finds common ground but also contrasts between the physicality and the interpretation in vocal repertoire moving from medieval music to romantic opera and contemporary music – and how to bring this performance to life.

Keywords

performance, vocal performance, body, embodiment, acting, mind, emotion

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract	v
Introdução	1
Estado da Arte	3
Objetivo(s).....	6
1. A Performance Vocal	8
2. Gesto, Movimento, Dança.....	11
3. Intenção e Energia	14
4. O Corpo Holístico.....	18
5. Desinibição	22
6. <i>Embodiment</i> : Integrar a Música	29
Conclusão	31
Bibliografia.....	33
Anexos I e II.....	34

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Introdução

O processo de aprendizagem de repertório vocal implica necessariamente uma racionalização e assimilação intelectual do conteúdo musical e emocional que uma obra propõe. Durante este processo, muitas vezes, o performer foca-se demasiadamente na dimensão racional, criando um distanciamento entre mente e corpo. O resultado será uma mente excessivamente preocupada com o controlo e um corpo desabitado de intenção, ou que apenas age de acordo com ordens mentais e não por sentir. Previsivelmente, a performance corre o risco de se tornar inorgânica, o que não só leva o espectador a sentir alguma estranheza como até a sentir-se enganado ou desinteressado. Para além de tudo isto, a mensagem da performance não será comunicada de forma eficaz nem apelará à emotividade e empatia do público.

Como podemos dar vida a uma obra de arte através da performance? De que forma podemos integrar mental, emocional, física e vocalmente uma peça, de forma a obter uma performance interessante e humana?

A resposta não é simples, curta e tão pouco única. O presente trabalho é uma proposta de processo de criação de um Recital em que, através de repertório de vários períodos históricos, observo a performance, numa abordagem física e emocional. Assim, o meu propósito será conjugar, no Recital Final, a Música com a Performance, recorrendo a alguns ensinamentos do Yoga e aptidões desenvolvidas através da Dança.

Iniciei os meus estudos de Canto há cerca de oito anos. Neste tempo, em que concluí o Curso Secundário, a Licenciatura em Canto e ingressei no presente Mestrado em Música - Interpretação Artística – Canto, tive oportunidade de pôr o meu percurso em perspetiva. Em 2017 iniciei a prática de Yoga, muito recomendada para cantores, e durante a Licenciatura regressei às aulas de Dança Contemporânea, que já não frequentava desde criança. Sempre estabeleci um paralelo entre estas atividades e a música: complementavam-se e ajudavam-me em diversos aspetos. Este trabalho de investigação procura espelhar esta complementaridade.

A evolução da técnica vocal é um dos aspectos mais importantes e flagrantes para quem estuda Canto. No entanto, a arte do Canto não se limita a técnica vocal e música – como é reconhecido pelos próprios programas de estudo desta arte.

A interpretação e a performance estarão sempre intimamente ligadas aos aspectos técnicos, musicais e sonoros – são interdependentes. Ao observar o meu percurso, constatei que apenas recentemente consegui atingir um maior envolvimento emocional enquanto intérprete e performer. Ter uma presença em palco adequada ao repertório exige muito mais do que apenas conhecer a tradução do texto e a técnica vocal correta para executar a peça em questão. Existe uma necessidade de explorar bastante na prática, ultrapassar o desconforto e a vergonha e permitir que o desembaraço aconteça em palco para crescer enquanto performer. Tendo tudo isto em conta, senti necessidade de investigar mais sobre performance, com especial enfoque no *acting*, movimento, corporalidade e emoção.

Esta pesquisa levou-me a ler e pensar sobre diversas áreas do conhecimento, tais como a Psicologia, a Filosofia, a Antropologia, a Estética, a Dança, Terapias, Etnomusicologia, Neurociência, entre outras. Todas estas áreas estão relacionadas com e/ou incluídas na performance – de forma mais ou menos explícita. Considero extremamente importante para os estudantes de Canto a existência de um documento que reúna informação útil e selecionada acerca destes temas, já adaptados à perspectiva de um cantor. Assim, reuni bibliografia e conhecimentos teóricos e práticos relevantes e apliquei-os à prática da performance no Canto (com maior enfoque nas questões físicas, mentais e emocionais da performance, bem como em várias técnicas e abordagens à performance) – tendo como exemplo a minha própria experiência (de aulas de Canto, Interpretação Cénica, Dança e Yoga), através de peças de várias épocas, estilos e técnicas, que irei interpretar no Recital Final.

Estado da Arte

Existe uma vasta bibliografia sobre os temas da interpretação, performance, acting e movimento. No entanto, são raros os documentos que façam referência ao cantor lírico neste contexto – o ator e o músico [instrumentista] são as referências mais comuns. Desta feita, encontrei vários autores que, referindo ou não o mundo do Canto e/ou da Ópera, expõe conceitos relevantes sobre performance e, por isso, aplicáveis a esta arte.

The Embodiment of Performance, de Levin (1975) expõe a importância do corpo nas artes performativas, defendendo que a *presença* a distingue das outras artes, proporcionando e incorporando um momento de *verdade*. Discute também o significado imprimido no corpo performativo e o eixo tempo-consciência, em que a performance pode ser vista como um tipo de hipnose.

O livro ***Performance Analysis – an introductory coursebook, de Counsell & Wolf (2001)*** aborda temas como a mente na performance, o avant-garde pós-moderno, gestualidade, oralidade, o corpo performativo, o espaço na performance, o espectador e o público, o espectador interativo, o texto, o olhar, a estrutura do sentimento, fronteiras e análise da performance. Esta fonte inclui, para além de definições teóricas e pensamentos acerca de cada um dos temas referidos, vários exercícios práticos para que o leitor/performer possa compreender melhor cada abordagem e desenvolver as suas capacidades.

Em ***Acting (Re)Considered – A theoretical and practical guide, de Zarrilli (2002)*** são explorados os temas da presença do ator, ação e não-ação, as emoções do ator, a relação corpo-mente, métodos psicofísicos de treino de atores, referências ao trabalho de Brecht e uma abordagem feminista à performance.

O artigo ***The operatic scandal of the singing body: voice, presence, performativity, de Duncan (2005)*** vai ao encontro do objetivo da minha investigação: a voz holística – o corpo como instrumento completo (musical e performativo). A autora reflete acerca da voz e da expressão performativa, da presença e da metafísica da presença.

No artigo ***Postmodernism and performance, de Auslander (2006)*** encontramos uma reflexão acerca da morte da personagem no pós-modernismo e a representação na performance deste período.

A Tese de Doutorado ***Action Reconsidered – Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action***, de Rynell (2008) expõe informação relacionada com a ciência cognitiva (*embodied cognition, the dramatic text as a model of meaning production*), intenção; consciência; drama baseado na ação; metodologias de Stanislavsky e outros autores relevantes; ação, mente e cognição, entre outros temas.

O artigo ***Embodiment Theory in Performance and Performativity***, de Strathern & Stewart (2008) reflete sobre a ligação entre mente e corpo, reconhecendo que a performance é também um ato social, cultural e político – fazendo referência ao conceito de ritual, tanto em povos indígenas como nas sociedades ocidentais modernas.

Research into Corporeality, de Barba (2011) analisa o movimento do corpo físico como ferramenta para a expressão de um *subtexto* (físico), referenciando a importância da respiração, dos impulsos, da tensão e distensão e da suspensão de movimentos.

Le jeu d'acteur dans le theatre contemporain: entre creations de texts dramatiques et écritures scéniques, de Moulard (2012) fala do teatro da palavra, o fruto da ação, o ritmo, a interpretação de personagens contemporâneas, o corpo, o ator no início da criação e a ambiguidade entre ator e personagem.

A Choreographer's Approach to Opera, de Collins (2015): um artigo curioso onde a autora relata a sua experiência a encenar uma ópera através das emoções e movimentos que a música lhe sugere – bem como a sua relação com os diferentes intervenientes nessa produção (coro e bailarinos) e a relação entre corpo(s) e movimento.

Na Tese de Doutorado do Professor Doutor Bruno Pereira (2016), intitulada ***A (outra) voz enquanto dispositivo de interação e dimensão estética nas práticas artísticas contemporâneas*** encontrei conceitos particularmente interessantes para esta pesquisa, tais como: voz-corpo/corpo-voz e corpo-pensamento, bem como vários pensamentos sobre performance e improvisação, o espaço e o tempo na performance, o papel da memória na performance e interdisciplinaridade. São sugeridos também alguns exercícios práticos.

No artigo ***The Corporeality of Sound and Movement in Performance***, de Mashino & Seye (2020) abordam-se as diferenças e semelhanças entre o corpo dançante (dos bailarinos/dançarinos) e o corpo musical (dos músicos), métodos de estudar dança como

música e música como dança, considerações sobre o gesto musical e o movimento do corpo, abordagens à música e à dança tendo como base o movimento corporal, interações entre som e movimento corporal e a própria corporalidade na performance.

O trabalho da soprano, maestrina e performer **Barbara Hannigan** é tão relevante quanto interessante. Com um envolvimento físico e emocional excepcional com a música, Hannigan consegue conjugar ainda a direção de orquestra, sem que a performance perca força. Eis uma das performances mais conhecidas e surpreendentes da cantora: <https://youtu.be/ireZYjEkapc>

Natalie Dessay sempre foi também uma referência e inspiração. A soprano é conhecida pela sua agilidade vocal mas, especialmente, por ser uma grande atriz. Dentro do mundo do canto lírico representa uma das figuras incontornáveis, e as suas performances são de uma entrega tal que é possível aprender com elas. <https://www.youtube.com/watch?v=8BpAJ-SXfCQ>

Mais recentemente, descobri o trabalho da soprano **Stephanie Lamprea** – muito focado na música contemporânea, em que a performer associa de forma interessante a música e o movimento: <https://youtu.be/l306PqziZp8>

Todas estas referências influenciaram fundamentalmente a reflexão subjacente ao presente trabalho, contribuindo decisivamente para as perspetivas e os conteúdos propostos.

Objetivo(s)

Tendo em conta a minha vontade e necessidade de evolução e aprofundamento de conhecimentos, de forma a evoluir enquanto performer, o objetivo deste projeto foi primeiramente criar e apresentar um Recital com repertório vocal de vários períodos da História da Música, sempre focada no movimento, no acting, na corporalidade, na mente e na emoção durante a performance. Em seguida, e complementando a tarefa da criação e apresentação do referido repertório, procurei realizar uma investigação bibliograficamente informada que me permitisse compreender e fundamentar as escolhas performativas realizadas ao mesmo tempo que as ia testando através de um alargado período de pesquisas e experiências práticas. Nesse sentido, fui buscando, e encontrando, referenciais performativos teórico-práticos que me pudessem motivar e influenciar na criação da performance acima referida, ao mesmo tempo que me permitissem fundamentar teoricamente a pesquisa prática que ia realizando. A estes referenciais teórico-práticos que fui encontrando chamei *fatores metodológicos*, pois possibilitaram a construção de uma metodologia experimental que aos poucos foi permitindo criar e consolidar a performance idealizada, ao mesmo tempo que a fundamentava do ponto de vista teórico. Nesta abordagem metodológica os fatores metodológicos escolhidos, e que serão apresentados de uma forma detalhada mais adiante, foram os seguintes: *performance vocal* (algumas definições e reflexões), *gesto, movimento e dança* (sua influência na performance e o seu potencial enquanto ferramenta auxiliar ao canto), *intenção e energia* (sua importância antes e durante a performance), *o corpo holístico* (a ligação mente-corpo-energia), *desinibição* (dificuldades e algumas sugestões de como ultrapassá-las) e *o embodiment* (conceito de incorporar uma obra musical).

1. O RECITAL

O Recital incorpora gestos vocais distintos, desde a música medieval à contemporânea, apresentando o repertório do mais antigo ao mais recente, apenas com uma exceção – a *Aria* de John Cage:

- "*O rubor sanguinis*" - Hildegard von Bingen (1098-1179)
- "*Che si può fare*" - Barbara Strozzi (1619-1677)
- "*Il dolce suono*" (Lucia di Lammermoor) (1835) - Gaetano Donizetti (1797-1848)

- "*A vos jeux mes amis*" (Ophélie, "Hamlet") (1868) - Ambroise Thomas (1811-1896)
- "*Djamila Boupacha*" (1962) - Luigi Nono (1924-1990)
- "*Recitation 8*" (1977-1978) - Georges Aperghis (1945-)
- "*Aria*" (1958) - John Cage (1912-1992)

Todas as peças foram escolhidas pelos desafios que apresentam: quer pelas paisagens emocionais e sonoras que criam, quer pelas técnicas e timbres que exigem. Aparecerão ao longo do presente texto relacionadas com vários tópicos importantes para a performance: gesto e movimento, energia e intenção, subtexto, contrastes emocionais, respiração, imaginação e improvisação.

A "*Aria*" de John Cage foi escolhida como peça final por ser a mais disruptiva quer na forma quer como no conteúdo: consiste praticamente numa improvisação com algumas indicações.

A decisão de interpretar música contemporânea no mesmo recital em que apresento música medieval, barroca e romântica prende-se com várias questões: naturalmente, com os meus gostos pessoais; mas também com o potencial de desenvolvimento de aptidões; as minhas características biológicas (tessitura consideravelmente grande, ouvido absoluto, flexibilidade física e vocal), interesse por técnicas estendidas e por sonoridades de peças dos séculos XX e XXI.

Para além disso, intercalo várias peças para voz solo (desde o cantochão à música contemporânea) com peças com acompanhamento instrumental, para explorar os contrastes entre voz, silêncio e acompanhamento.

A voz é incrivelmente polivalente: interessa-me explorar os seus limites – e até conhecer novos timbres e possibilidades. Neste âmbito, também o corpo ganha um novo espaço na música contemporânea. A não obrigatoriedade de uma presença tradicional em palco permite uma performance em que a voz e o corpo rasgam as convenções e ocupam o espaço de forma distinta – permitindo que as inibições fiquem de fora, já que as normas quase desaparecem.

Encontrei no repertório vocal contemporâneo um paralelo muito interessante entre som e espaço. Como cantora e performer, procuro preencher o espaço de ambas as formas (com a voz, o silêncio; com a presença, o espaço).

2. OS FATORES METODOLÓGICOS

A Performance Vocal

“Performance is a communicative act.” (Strathern & Stewart, 2008, p. 68)

“[Performance:] un atto in cui il significato musicale si incarna nell’esperienza.” (Salgado, 2021, p. 189)

A performance é a arte da presença, do fazer acontecer e (fazer) sentir.

A performance vocal assenta, primordialmente, sobre a técnica vocal. Esta foi a minha porta de entrada para o mundo do *acting* e movimento.

Durante séculos, a beleza e virtuosismo da emissão vocal foram o grande foco desta prática. Desde o século XX, a curiosidade pelos limites da voz e por todas as suas formas e capacidades trouxeram um novo tipo de virtuosismo e uma estética renovada. A procura por algo novo, a vontade de disrupção com o passado e de mostrar o sentir visceral abre infinitas possibilidades ao corpo que se apresenta na performance contemporânea.

No início dos meus estudos de canto (técnica vocal), cantava com uma atitude muito introvertida – como se pedisse desculpa por quebrar o silêncio e perturbar quem me ouvisse. Esta foi a primeira dificuldade que experienciei entre mente e corpo durante a performance vocal: e transformou-se também num caminho em busca de à-vontade, conhecimento e confiança. Rapidamente verifiquei que esta dificuldade era partilhada com a maior parte dos meus colegas.

O ato (aparentemente simples) de emitir som com a voz representa muito mais do que o fim do silêncio no momento – é uma exposição do interior do indivíduo que se expressou. A voz tem uma profunda relação com a identidade e a autoestima (e, por isso, com o corpo), visto que é das mais importantes ferramentas de comunicação com o outro,

com o exterior. Esta forma de arte evidencia inseguranças – mas apresenta, também, vários caminhos possíveis para as ultrapassar.

A consciência corporal é substancial no estudo da técnica vocal, já que a maior parte dos músculos ativados durante a emissão são invisíveis a olho nu e intocáveis. Este facto leva a que os professores tenham, regra geral, duas abordagens explicativas: uma mais racional e anatómica e outra mais imagética e subjetiva. Por isso, a sensação, a razão e a imaginação preponderam, unidas, no processo de obter e comunicar um determinado som pretendido, que nasce na mente e na emoção e se concretiza no corpo. No entanto, a técnica é apenas um dos aspetos em que o corpo é fulcral: dele depende também a interpretação e expressividade.

A postura e apresentação durante uma performance vocal, nos primeiros anos de estudo, são, regra geral, bastante reservadas. Quase sem movimento, com um corpo envergonhado – ainda que com movimentos que revelavam uma vontade de se expressar livremente. No entanto, a inibição gera gestos contidos: mãos que começam um movimento e logo o detêm; movimentos de balanço numa tentativa de descobrir os limites entre o movimento aceitável (não exagerado, que não distraia o espectador e que não perturbe a emissão vocal) e o movimento expressivo e livre.

Sempre tive algum contacto com o repertório contemporâneo, mas só mergulhei neste mundo após vários anos de estudo de canto. A estranheza que este repertório provoca na maioria dos seus ouvintes revelou-se para mim um espaço de experimentação sem fronteiras e sem [tanto] ‘julgamento’ quanto o repertório tradicional.

“Quando um músico ou ator interpretam uma obra previamente fixada através de uma partitura ou texto, vêem o seu papel limitado à interpretação de uma partitura/ texto criados por outro elemento da cadeia criativa/interpretativa e, onde a margem de individualidade diminui consideravelmente ficando restrita a parâmetros como dinâmica, fraseado, velocidade de execução e outros que não se constituem enquanto elementos associados a criação. Numa ópera do período clássico ou romântico, por exemplo, o cantor tem um papel bem definido e apesar da sua individualidade inerente terá que seguir o libreto e a partitura musical deixada pelo compositor da obra. Os padrões validados do como fazer e

a tradição do como foi feito irão condicionar as possibilidades que acabam por ficar limitadas.” (Pereira, 2016, p. 49)

O repertório contemporâneo para voz solo mostrou-se como algo especialmente apetecível e tentador: lidar apenas com a voz e a sua ressonância no espaço, sendo senhora do tempo, da dinâmica, da respiração e do movimento – revela-se como uma forma extremamente livre de performance. Para além disto, surge a oportunidade de criar para além de interpretar. Abriu-se assim uma porta para a Improvisação: tão natural durante a infância, momento em que a imaginação permite uma expressão livre de preconceitos (e pré-conceitos), um espaço em que a criança explora e experimenta com a sua voz, o seu corpo e a sua imaginação: como deve acontecer na performance. De que forma podemos, então, resgatar a improvisação e imaginação livres presentes na infância e transportá-las para a performance? A minha proposta é empírica: através do experimentar com o corpo, explorar alguns limites e permitir conhecer estas íntimas ligações entre camadas do Ser Humano, para que nos possamos expressar sem impedimentos internos e/ou externos.

Gesto, Movimento, Dança

No que toca ao gesto e ao movimento durante a performance, a grande maioria dos cantores sente um maior à vontade em contexto cénico (óperas e concertos encenados) comparativamente ao ambiente de concerto, já que em cena é comum haver marcações de movimento, cenografia, figurinos, e claro, objetos e colegas com quem contracenar – todo o ambiente envolvente ajuda a definir o tipo de corporalidade e transmite segurança, por definir limites. No entanto, nunca encontrei soluções claras para o mesmo problema em situação de concerto. Creio que a dificuldade reside na preocupação que é preencher o som e o espaço apenas com a própria presença, na ausência de todas as componentes existentes na Ópera.

Não será possível dar uma resposta que se adegue a todos os cantores – cada um deverá descobrir a sua própria gestualidade e interpretação. Há imensas opiniões contraditórias: professores e/ou cantores que consideravam que não devíamos mexer as mãos, não devíamos mexer os pés ou sair muito do sítio em situação de concerto, não apoiar a mão no piano, não juntar as mãos... A lista continua. O mais acertado será, acredito, seguir o que o corpo propõe e ajustar movimentos e intensidades, atempadamente, durante o estudo e em aula. Filmar experiências na sala de estudo e performances em público é um excelente exercício para tomar consciência dos movimentos.

A antífona **“O rubor sanguinis” de Hildegard von Bingen** vive de gestos bastante *legato*, num só fôlego, e que, por isso, precisam de um fraseado orgânico – de início, meio e fim definidos e fluidos. O cantochão evidencia o desfalque entre voz e silêncio, voz e espaço – sem acompanhamento instrumental, a música e a performance dependem inteiramente do gesto, do movimento, do fraseado e da energia que as sustentam.

Na unidade curricular opcional de Interpretação e Gesto, que frequentei na ESMAE, durante a pandemia, discutimos vários tópicos relacionados com este tema. Os parágrafos abaixo foram retirados de alguns trabalhos que escrevi para essa unidade curricular. Tratam-se apenas algumas reflexões soltas, ideias e propostas, já que em 2020 estava ainda a tentar descobrir como me poderia libertar das minhas inibições.

O ponto de partida para estes trabalhos foram sempre textos do professor José Parra, sobre os quais devíamos pensar e escrever, a cada aula/semana:

2ª Aula de Interpretação e Gesto:

“Somos, voluntária e conscientemente, uma marioneta perante a música - há que saber e permitir que ela nos leve aonde bem entender. Simultaneamente, ela é moldada por nós: é uma relação fortemente simbiótica.”

3ª Aula de Interpretação e Gesto:

“Se a música é um mapa, tem mais lugares que os que tem o nosso planeta. Acho que é um dos grandes fatores sedutores desta nossa arte: podemos sempre ir. Ir e ir a muitos sítios, sítios novos, sempre mais sítios. E aos sítios velhos. Ir sempre que quisermos. E voltar, claro (será que queremos?). A música é um mapa enorme, um mapa para explorar durante toda a vida (mais tempo houvesse!). Será que voltamos iguais?”

4ª Aula de Interpretação e Gesto:

“O fraseado é uma questão intimamente ligada à respiração. A intenção imprimida em cada frase é, claro, de cariz emocional, por isso haverá sempre uma reação física na qual a possamos traduzir. Assim, obtém-se uma expressividade que, tentamos, traga a frase e a música à vida, de uma maneira quase mágica e certamente tocante. O conhecimento, experiência e sensibilidade do intérprete, em conjunto com o seu corpo, ditam a expressividade.”

7ª Aula de Interpretação e Gesto:

“Essencialmente, a Música deve ser tratada com carinho, ou, pelo menos, com curiosidade e atenção. Estudá-la deveria ser isso: o processo de abraçar os pormenores da música, para que, quando precisarmos de “contar a história” no seu todo, o possamos fazer

de forma convincente, como se fosse uma história vivida por nós – só assim a podemos transportar para o público e, mais importante, fazer Música, verdadeiramente (em vez de distante e mecanicamente).”

8ª Aula de Interpretação e Gesto:

“O gesto fica limitado com uma interpretação metronómica e maquinal, já que não pode fluir, dançar, cumprir-se a si mesmo, por estar restringido temporalmente: tem de dar lugar ao próximo gesto, forçosamente. Esta forma de tocar parece-me ansiosa, desviando a nossa atenção daquele que devia ser o seu foco: a emoção, o sentido, a intenção, a expressividade.

Claro que é extremamente importante manter um tempo estável – daí chamarmos-lhe pulsação, tal como o batimento do nosso coração – mas na minha opinião este deve ser sentido, não imposto.”

Intenção e Energia

Acredito que a origem do som deve ser a mesma que a do movimento: ou em reação a um impulso externo (acompanhamento musical, por exemplo), ou a um impulso interno (um pensamento ou emoção, ou uma marcação). Para mim, estas ideias apontam para dois conceitos fundamentais: intenção e energia.

No dia 22 de Abril de 2023 assisti a um espetáculo de dança contemporânea integrado no Festival DDD: “Ritual da Vida” (Bouziane Bouteldja/DANS6T). Os bailarinos dançaram envolvendo-se com terra e água. Foi apaziguador assistir a um espetáculo em forma de ritual – não havia narrativa, apenas a relação e união entre bailarinos e elementos da Natureza. Durante o espetáculo, observei atentamente a relação entre os corpos e a música, e voltei a refletir sobre a estranheza que sinto ao fazer música sem permitir que o corpo se manifeste com a intensidade que pretende.

Como exercício, experimentei registar um momento de improvisação através da Dança, ao som da interpretação de Barbara Hannigan da peça “*Djamila Boupacha*”, de Luigi Nono: <https://youtu.be/EPbLvglbGP8>. O objetivo foi deixar o corpo expressar-se sem pré-conceitos, sentir a música com o corpo. Resultou numa maior compreensão e incorporação da partitura, das respirações e do tempo disponível para cada frase, bem como num mapeamento da energia e intenção necessárias para cada parte da peça.

Vejo a intenção como o gatilho, aquilo que provoca uma ação. A partir do momento em que a intenção é colocada no interior e lançada ao exterior, é a energia que deve entrar em ação. A energia terá de sustentar esta proposta – e a voz – ao longo do tempo, com a devida intensidade.

*“In theoretical language, ‘voice’ appears to operate in **three registers**: first and most common in the first-person singular voice of the subject that often substitutes for identity or subjectivity. This category includes the individual voice, the narrative voice, and the authorial voice that reveals interiority and carves out distinctions between individual and collective bodies. Second is the voice that emanates from outside the subject, the voice that calls the subject into being. (...)*

Most important for my purposes is a third type of voice, multiplicitous voice that emanates as force. The force of a performative utterance has been interpreted as causing effect or injury according to the impact of its meaning and has thus been linked to power and to violence. Force, or what one might refer to as simply ‘linguistic efficacy’, is seen as dependent on some kind of context – either social or linguistic – because meaning is not absolute. (...)

*But the nature of that **vocal force** is surely altered **when the performative act is non-linguistic**. Force thus concerns not only linguistic efficacy, but also **matter and energy**. The third type of voice can thus be heard as having two separate aspects: the voice that is constructed by matter and the voice that engenders material effect.” (Duncan, 2004, p. 290)*

O professor António Durães, durante aulas e ensaios, refere muitas vezes o conceito de Subtexto. O Subtexto é a narrativa interna que o performer deve ter a acontecer dentro de si mesmo. Claro que esta narrativa é mental mas também emocional e física.

“O sistema corpo-pensamento, sem tensão é, então, a forma de encontrar uma voz sem tensão. Cada vez mais é transversalmente assumido, incluindo na área da psicoterapia, que para desbloquear a mente é necessário desbloquear o corpo. Uma vez conseguida a remoção dos obstáculos psicofísicos que provocam a referida tensão então encontramos uma voz capaz de comunicar todas as nuances do pensamento de forma reveladora (...), mas não descritiva.” (Pereira, 2016, p. 118).

O meu bloqueio começa muitas vezes neste ponto: por vezes sinto que o meu corpo quer levar a cabo uma certa narrativa ou impulso, mas, em conflito interno, a minha mente inibe-o, quer por preocupações técnicas quer por inibição ou por respeitar indicações que me foram dadas. Esta preocupação tira o foco do *flow*, da narrativa interna que se devia desenrolar consciente e inconscientemente, evidenciando o distanciamento entre mente, emoção e corpo e bloqueando a intenção e a energia:

*“This work provided me with an insight into the notion of **subtext** and how it can be produced through movement. This has been an important, though not so easy, notion to grasp, and even more difficult to learn to work with. (...) abstract dances (...) were supposed to communicate something to the audience. That something always remained vague, as though it did not need to be pointed out or explained in words. That something (...) is what*

*we could call a “subtext”. (...) I have been able to see and experience how that subtext can be created and articulated through breath control, or through a suspension of a movement, or through a sharp muscular accent, to mention a few examples. **Although it is called “text”, the subtext is physical, not verbal.***” (Barba, 2011, p. 84)

Foi essencial compreender que não posso procurar apenas racionalmente aquilo que resultará musical e/ou cenicamente. Se não sentir, se não experimentar com o corpo, nunca terei uma performance incorporada. A performance pode ser vista então como um jogo de foco: se a minha intenção, mente, emoção e corpo estiverem focados no mesmo sentido, estarei presente e de corpo inteiro (com todos os meus corpos) na performance.

A ária de **Barbara Strozzi**, *“Che si può fare”*, apresenta um desafio comum e transversal a grande parte do repertório vocal – as repetições. Normalmente, as repetições representam uma dificuldade no que toca a manter a energia e a intenção – ou até a aumentar a intensidade ou imprimir uma outra tonalidade ao mesmo texto. Na ária em questão, a interrogação “Che si può fare?” repete-se inúmeras vezes. Inicialmente considerava difícil decidir o carácter de cada interrogação. Contudo, subtexto resolve este problema: o texto repete-se mas o subtexto altera-se a cada repetição – mantendo a intensidade necessária, oferecendo nuances emocionais àquela que seria, aparentemente, a mesma mensagem (e, por vezes, transformando-a).

Assim, permitindo-me sentir a indignação, a dúvida, a inquietação, comecei a perceber que não tinha de decidir racionalmente o que cada uma significava: bastava interrogar-me como quem ainda não encontrou uma resposta e se vê limitado por isso, deixando que as nuances dessa emoção pintassem a pergunta de diferentes cores. Tal como se tivesse de repetir o mesmo movimento fisicamente várias vezes: o ímpeto e a intenção têm de existir com intensidade suficiente para que este se concretize, e de cada vez há que buscar algo diferente – como se cada movimento e cada pergunta, mesmo que repetidos, contivessem várias (infinitas) respostas ou soluções.

“Dance and music share a basic process of creation and perception: both are generated by, and experienced as, movement. Movements can develop in different ways – as sonic, visible, tactile, or kinaesthetic phenomena – and can trigger and interact with other

forms of movement, corresponding to them, and at times converging or diverging from them. Dance is generally thought of as visible and tangible bodily movement while music is considered primarily sonic, though, in reality, visible, kinetic and sonic movements overlap.” (Mashino & Seye, 2020, p. 25-26)

Curiosa por uma perspectiva de uma bailarina e coreógrafa, encontrei a descrição de A. Collins sobre o processo de coreografar uma ópera através da música e da emoção:

*“(...) develop the choreography: (...) when (...) the concept has a more abstract relationship with the time and place and its **focus is on creating an emotional landscape**, the starting-point for me is to **start with the music**.*

*If I were to create a new dance piece using [this] music (...) how would I start? I would move out of the confines of the narrative to explore the **emotional texture of the score**, and develop movement from there.”* (Collins, 2015, p. 270)

Este método corrobora a minha visão de que devemos observar a **sabedoria do corpo**. O corpo sabe sentir. A música é, por isso, para ouvir com o corpo, para sentir no corpo. Ao propor uma paisagem emocional em forma de música, o corpo saberá responder intuitivamente com movimento – desde que esteja desinibido.

*“For Bergson, then, **intuition** is a process that allows one to near the inconceivable (which cannot be known – at least not known absolutely) without a compulsion to master or to contain it, to break it down into linear antinomies, to reduce the irreducible into directly conceivable units.”* (Duncan, 2004, p. 303)

Procurei saber mais sobre várias teorias da performance para tentar encontrar traços comuns e daí retirar informação útil para a minha investigação. São incontornáveis nesta temática os autores: Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Bertolt Brecht. De acordo com Zarrilli (2002), as suas teorias e métodos têm em comum a união da mente e emoção com o corpo – ligação que é trabalhada e evidenciada através das ações físicas, do gesto, da memória, do ritmo, do impulso, do contraste relaxamento/tensão, do conceito de ritual, da observação, da imaginação e da consciência corporal.

O Corpo Holístico

“The actor was to be engaged in a total psychophysical process as a holy act of self-abnegation.” (Zarrilli, 2002, p. 14)

Não devem ser esquecidas todas as dimensões do Ser Humano durante um processo de estudo e integração. Para os cantores, não é necessário o uso de um objeto exterior para fazer música ou emitir som; por isso, a voz não deve ser considerada um instrumento. A voz faz parte do indivíduo no seu todo. Quanto menos se pensar em diferentes partes (divididas) que constituem o Ser, mais fácil será o trabalho performativo. Quanto maior a sensação de união entre dimensões humanas, mais fluida será a ligação entre todas elas:

*“Richard Schechner overtly rejected objectivist assumptions about the body which treated it as an instrument, asserting that “nothing is worse for the performer than ‘movement exercises’ or abstract ‘body work.’ Don’t treat your body as a thing. Your body is not your ‘instrument’; **your body is you**” (1973: 145). Schechner called for an in-body process by means of which the performer might realize an organic connection between the body and mind:*

***All performance work begins and ends in the body.** When I talk of spirit or mind or feelings or psyche, I mean **dimensions of the body**. The body is an organism of endless adaptability. A knee can think, a finger can laugh, a belly cry, a brain walk and a buttock listen. (Schechner 1973: 132)*

*Such thinking assumes the bodymind as a gestalt to be developed through appropriate training exercises for immediate expressivity and “**presence**” in the theatrical moment.” (Zarrilli, 2002, p. 14)*

Não existe nem pode existir uma dissociação entre as pernas, os pés, as mãos, a mente, etc., e a própria voz, tal como não se pode separar a palavra do próprio significado, nem a emoção do movimento ou postura do corpo. Esta profunda ligação está presente naturalmente na vida quotidiana, desde que não se lhe coloquem entraves: por exemplo, os gestos feitos com as mãos durante uma conversa. Para além disso, a linguagem corporal denuncia comumente um pensamento ou emoção – qualquer pessoa pode transmitir informações sobre o seu estado interior de forma inconsciente (por exemplo, a postura física de alguém triste, ou de alguém confiante). A performance apresenta-se como a manifestação da ligação entre todos estes corpos, constituídos por várias camadas, várias

dimensões, todas elas complementares e inseparáveis, apesar de aparentemente independentes e dissociáveis.

“*Embodiment was designed to be a key way to overcome what was seen as Cartesian dualism in ways of conceptualizing the world, a dualism which was also seen as contributing to a mentalistic way of explaining issues in anthropology. (...) The mindful body contains both body and mind (...)*” (Strathern & Stewart, 2008, p. 67)

O **Yoga**, ao contrário do dualismo Cartesiano (separação entre mente e corpo), pressupõe a existência de **três corpos**: **o corpo físico, o corpo sutil (energético, mental e intelectual/intuição) e o corpo causal ('alma')**. Esta visão parece-me altamente benéfica para o performer, em que o *embodiment* existe naturalmente em equilíbrio e as partes constituem o todo. Assim, mente e corpo físico estão unidos e não separados – a mente é um de três corpos que nos constituem.

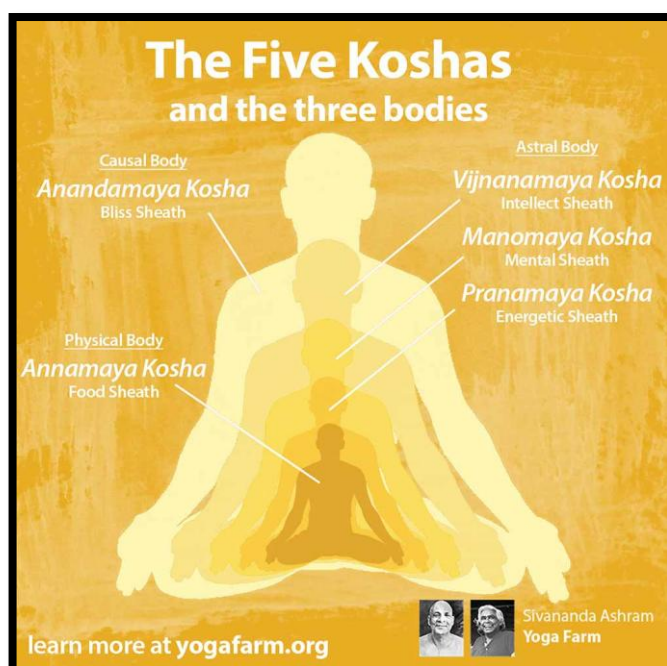


Fig. 1 – Os Três Corpos, segundo o Yoga¹

O Ser Humano inclui o próprio *embodiment*, na sua estrutura. A performance beneficia do reconhecimento destas ligações, bem como da ativação e foco simultâneos de todos os corpos. O Yoga é extremamente benéfico para melhorar a capacidade e consciência respiratória e postural, o que faz desta prática uma ferramenta ideal para a procura de um corpo que se expresse em harmonia com a voz e com as suas vontades, sem inibições, de forma coesa e cativante.

¹ <https://sivanandayogafarm.org/blog/yoga-koshas-spiritual-mental-physical-health/> (visitado pela última vez a 14/06/2023)

“All the performing arts are per-forming: they are arts which structure embodiment.”
(Levin, 1975, p. 129)

A performance afigura-se como uma oportunidade de **autoconhecimento** e **auto-observação**, em que não só se compreende o **mecanismo do significado e da emoção** como se aprende também a estimulá-lo e a utilizá-lo de acordo com as vontades do performer, para obter um determinado resultado. Além disso, com a prática, aprende-se a gerir a energia e a convocar as emoções pretendidas.

A performance parte do facto de sermos humanos e de, por isso, sabermos e podermos sentir: convida-nos a sentir com um propósito – como se de um jogo entre camadas e corpos se tratasse. É o performer (ou a música, ou os performers que com ele contracenam/dialogam) que ativa este processo de sentir e agir. Se o performer não tiver feito um trabalho emocional, mental e físico profundo, o corpo acabará por denunciar na performance a falta de envolvimento com a peça, a desconcentração ou até a vergonha.

As duas árias de loucura escolhidas para o Recital constituíram a este nível um enorme desafio: tanto ***Lucia de Lammermoor (Lucia de Lammermoor)*** como ***Ophélie (Hamlet)*** passam por momentos muito contrastantes nas suas árias – do êxtase ao desespero, do terror à raiva, do recordar ao imaginar. A realidade mistura-se e confunde-se com o delírio. Os quadros de loucura caracterizam-se precisamente pela oposição repentina de emoções, iniciada por alguma memória ou confusão mental. Já que quase todos estes estados emocionais são espoletados no corpo mental, cabe ao performer criar e reagir ao próprio impulso – antecipando, através da memória, o momento seguinte, para que seja conseguido o efeito de contraste, sincronizado com os tempos musicais e cénicos.

Os gestos vocais são bastante exigentes nestas duas árias: existem vários momentos de vocalizos e coloratura, sem texto, onde a intenção e o subtexto devem estar definidos, para que o público possa reconhecer algum tipo de significado no gesto vocal.

O Autoconhecimento é, então, o primeiro ponto incontornável para a performance. Procurar desenvolver uma consciência corporal eficaz bem como consciência dos nossos pensamentos e emoções é fundamental e representa um processo com um potencial terapêutico profundo. Existem diversas ferramentas disponíveis para desenvolver estas

capacidades: Yoga, Meditação, Dança, Tai Chi, entre outras. Desta forma, encontraremos a consciência respiração-corpo-mente-emoção. Só é possível agir sobre aquilo que é reconhecido conscientemente. Por isso, já que a performance vive da ação, conhecer a ação e como/onde é formada torna-se indispensável – para que possamos (re)criar qualquer pensamento, emoção ou movimento que levem a que a ação seja convincente na performance.

A performance deve ser, no momento em que se realiza, uma verdade, uma realidade. Pelo menos deverá ser sentida como tal (apesar da consciência de que não é totalmente, e que, por isso, é um lugar seguro para sentir ou invocar certos pensamentos e emoções). Desta forma, o público poderá lê-la como credível e sentir empatia pelo que estamos a apresentar.

“(...) the performance makes something true; it founds and gives presence to, a truth (...), the truth of the human body. (...) For this truth originates in the body; it is the body’s ownmost capacity to achieve aesthetic expression and to receive, as well as bestow, significance. (...) Our first truth, then, is a sensuous performance; and it is in virtue of this trust that a world of significance first comes into being. Thus, it is also in virtue of this trust that a representational world (the world of high art) is at all possible.” (Levin, 1975, p. 132)

No fundo, é desejável que tanto performers como espectadores observem e sintam um pouco de verdade. A arte performativa tem um poder transformador e intenso; pode fazer com que o público ‘viaje’ – como a ler um livro ou a ver um filme; sendo uma experiência muito mais envolvente por ser, em certa medida, real, graças à presença e proximidade dos performers – a performance acontece de facto, no mesmo espaço em que o público se encontra.

“(...) rather than asking what a work or a performance are, or how a specific staging illuminates or comments on aspects of a work’s meaning, we might examine what a performance does, that is, how a performance generates or disrupts levels of meaning by doing. The two approaches are not mutually exclusive, although hermeneutic readings of opera have tended to overlook issues of performativity because they search for an ultimate truth that can be either represented or somehow excavated through a live staging. Being

attentive to performativity means looking for ways that performance can expose 'truth' by disruption as well as complementarity.” (Duncan, 2004, p. 287-288)

Desinibição

A inibição é um problema bastante comum nos alunos de Canto: para além de ser limitante, criando uma sensação de prisão dentro do próprio corpo, não auxilia o processo performativo. Trata-se de um conflito interno individual: entre a tentativa de proteção da enorme exposição que o ato de cantar em público representa e da vontade de expressão livre e diversão com a performance. Os estudantes reconhecem intelectualmente o que devem fazer mas, muitas vezes, não conseguem concretizá-lo fisicamente. As aulas de Interpretação Cénica, com a Professora Cláudia Marisa e o Professor António Durães, foram o espaço ideal para confrontar este problema e procurar corrigi-lo.

Zarrilli (2002) resume estas dificuldades, sentidas também pelos seus próprios alunos, no seguinte parágrafo:

*“Given the resilience of mind-body dualism, **students often experience a “real” disjuncture between their minds and their bodies.** They have great **difficulty “freeing” themselves from the “mind” to work out from their bodies.** They often have a **“mental block”** which they must overcome before they are free to allow themselves to explore how to **discover a psychophysical impulse** as a beginning point in action. I read this disjuncture not simply as an example of an acting problem, but as part of an ongoing cultural reconsideration of the paradigms, discourses, and relationships between the body, mind, and experience in the constitution of meaning, knowledge, “self,” and our daily practice(s) of life – including acting. A parallel reconsideration is manifest in “new age” and popular alternative body therapies, systems of healing, and regimes of producing the healthy/fit body, as well as in the widely divergent discourses of the body and experience by philosophers, social scientists, and feminists.” (Zarrilli, 2002, p. 13)*

Sendo este bloqueio, então, comum, que soluções são propostas para lidar com esta dificuldade? Existem inúmeras respostas, métodos, teorias e sugestões. No mesmo livro, surge uma proposta de exercícios interessante:

“Techniques for controlling inhibition

Exercises of physical disinhibition - The Ss were instructed to touch themselves and each other, to become aware of their own presence and that of those around them. Then they were told to undress completely while sitting or walking as naturally as possible; then to dress again and to undress, in quick succession. These actions were chronometered and repeated until the timing of both actions was about the same.

Exercises of verbal disinhibition - Ss were told to express their intimate feelings; to say dirty words or insults; to criticize the others; to express aggressive or tender thoughts; to perform “prohibited actions” or to adopt bizarre positions while saying something difficult or embarrassing.

Exercises of interference - The Ss were interrupted by the others or ridiculed while performing an action or reciting a poem.

All these exercises, which are particularly important for actors, were done in order to teach them in a very technical way to overcome shyness, to prevent stage fright and to concentrate and avoid distraction. Such exercises help an actor to be in control of what he/she is doing and at the same time to be open for the unexpected. This kind of training necessarily varies for different cultures, but it is always needed for actors whose profession by definition demands personal display.” (Bloch, Orthous & Santibañez-H in Zarrilli, 2002, p. 226)

Esta série de exercícios, ainda que planeada para um grupo de performers e não para performer solo, apresentou-se como uma lufada de ar fresco. De facto, a melhor forma de ultrapassar a inibição é enfrentá-la de frente. Experimentei alguns destes exercícios em conjugação com exercícios de visualização e meditação antes de espetáculos. O simples

reconhecimento de algumas causas do bloqueio permitiram-me identificá-las, e, por isso, escolher não segui-las.

Refleti sobre as sensações físicas dos momentos que antecedem a entrada em palco: desde que comecei a praticar Yoga, notei que o simples gesto (“*gyan mudra*”) com que costumava meditar enviava imediatamente uma mensagem de calma e segurança para o meu sistema nervoso. Ainda assim, reparei que a inibição que sentia limitava e quase enrijecia o meu corpo, fazendo com que o nervosismo se comesçasse a manifestar fisicamente (através das habituais “borboletas na barriga”, ritmo cardíaco acelerado, sistema nervoso alerta) e, por sua vez, na mente (com pensamentos mais negativos e inseguros). O resultado era andar de um lado para o outro. Sentia-me quase encurralada; não conseguia sequer ouvir outras pessoas a cantar até chegar a minha vez.

Conhecia bem os efeitos que a inibição e a ansiedade tinham em mim, apesar de não saber como as reduzir. Ao tomar consciência do meu corpo, comecei a perceber que existia uma necessidade de movimento livre, para além do andar nervoso. Assim que o permiti, manifestou-se num balanço suave, por vezes interrompido por uma necessidade de um movimento mais enérgico e abrupto, ligado ao ritmo da respiração e dos pensamentos: e a ansiedade diminuiu a olhos vistos. Ao fim de alguns meses, quase deixei de sentir nervos antes de concertos e espetáculos. Nas récitas da Ópera Real, antes de entrar em cena, cantei e dancei durante o ato anterior ao meu em bastidores, o que permitiu que o meu corpo e mente estivessem já disponíveis para entrar em cena, mantendo o foco na performance e não no resultado ou nalgum acontecimento negativo hipotético. O foco é uma decisão que podemos tomar mentalmente, e assim que o compreendi, escolhi focar-me na **diversão** e no gozo desses momentos. Uma técnica muito útil para mim foi tentar reinterpretar a ansiedade como entusiasmo. Aprender a relativizar os erros e a rir-me de mim mesma também mostraram ser mecanismos muito efetivos.

Nesta linha de pensamento, há que reconhecer que o movimento intuitivo e desinibido também auxilia na técnica e emissão vocal. O movimento e a dança são excelentes formas de aquecimento físico e de trazer corpo e mente para o estado certo de atividade e disponibilidade para entrar em cena. Por vezes, o simples facto de permitir movimento ao corpo melhora a respiração, o apoio, o fraseado e a intenção do som que o cantor emite. Por essa razão, nas aulas de canto, por vezes, o Professor António Salgado joga

com o movimento de empurrar, de forma a ajudar a manter o corpo ativo de forma constante.

“O nosso corpo e a nossa voz são já restrições com as quais temos que conviver permanentemente. Os exercícios e métodos que seguimos são a nossa forma de procurar diminuir, o mais possível, essas restrições que se consubstanciam em limites, entre os quais teremos que operar. Procura-se, em abstrato, a desmaterialização do corpo e da voz para que desapareçam os obstáculos entre o nosso íntimo pensamento e a construção da sua presença. Procura-se, em abstrato, a fusão entre o inteligível da alma e o sensível do corpo, os elementos do pensamento platónico.” (Pereira, 2016, p. 127).

Ainda assim, reconhecer que a inibição existe e encontrar exercícios que ajudem a dissipá-la não é suficiente para não permitir que ela volte a infiltrar-se no corpo e mente do performer. Há que estar consciente de que o mundo exterior tem um impacto profundo nesta dificuldade – somos influenciados por aspetos culturais e sociais de peso:

*“A resonant force with physical effects has been an inconceivable aspect of European art forms because it shatters the dualism between subject and object that has governed perception and on which the logic of enlightened reason depends, the model that posits ‘recipient on the one side and art work on the other’. Voice emits a ‘knowledge’ inaccessible or inadmissible to the kind of knowledge legitimised by meaning culture. The sense of sight and its coupling with a detached subject has been complicit in this split; in the ‘metaphysical worldview’, vision rises to the status of ‘sovereign nobility’, ‘supremely modern and Western’, one with reason (...). The facetious dualism between spirit and matter is partly why it is easy for scholars in the developed world to imagine that voice is a resonant force with physical effects in camels in Mongolia [referência a ritual de cura de um camelo, na Mongólia, através da voz humana, retratada num filme citado neste artigo] but not on the bodies of opera-goers. Opera is pegged as an (‘enlightened’) art form with metaphysical properties that transcend the body, whereas **ritual is a bodily (and thus ‘uncivilized’) cultural practice.**”* (Duncan, 2004, p. 299)

A ideia de que a arte procura apenas a beleza estética, a harmonia e o agradável aos sentidos é posta de parte na arte moderna e pós-moderna, dando liberdade ao performer de explorar outro tipo de emoções e romper com convenções e mentalidades anteriores – retirando de cima de si uma responsabilidade implícita de atingir uma perfeição técnica e

estética inalcançável (de tão metafísica), encontrando um espaço de expressão pura, humana, terrena, onde o erro e o irregular não só são expectáveis como bem-vindos.

“Embodiment theory began with a reformulation of the supposed body/mind problem and a rejection of the legacy of Cartesian dualism. Moving beyond the initial problem, anthropologists have engaged more with questions of experience, agency and embodied practice, taking for granted that the performance is a fused continuum of mind and body together. In a further theoretical step there is a need to set embodiment back into the larger contexts of society and culture to which it belongs.” (Strathern & Stewart, 2008, p. 70)

A peça para voz solo **“Djamila Boupacha”, de Luigi Nono**, tem uma mensagem social muito forte – da escuridão à luz, à esperança da existência de um mundo onde a inocência e a bondade são possíveis (já que Djamila Boupacha foi violada e torturada enquanto prisioneira, por ser ativista). É o segundo andamento de *“Canti di vita e d’amore”*: o primeiro e o terceiro andamentos são orquestrais, deixando “Djamila Boupacha” em profundo diálogo com o silêncio – sabendo que quem devia ouvir não ouve, mas na esperança de que alguém ou algo a ouça e algo no mundo mude. A escrita está entre o *bel canto* e o cantochão, evidenciando a vontade de comunicar a mensagem ao mesmo tempo que sugere a ideia de prece.

A nível interpretativo, a maior dificuldade foi manter o corpo ativo – qualquer cedência nesse sentido faz com que a voz falhe e não se consiga impor perante o silêncio.

A propósito desta relação entre o som, o silêncio e o corpo na performance, surgiu a oportunidade de assistir, no dia 12 de Abril de 2023, na ESMAE, à conferência: “Diálogos da Teoria: Dança e Música” com Joana von Mayer Trindade e Hugo Cristóvão – que apresentaram vários espetáculos originais seus, bem como o seu processo criativo. Em várias peças os bailarinos dançavam sem música. Consideram que a música, por si só, consegue preencher um espaço sem dificuldade. Por isso, experimentaram retirá-la por completo, deixando o corpo e a respiração a descoberto. Ao ouvir isto e ver os vídeos das suas peças, fiz imediatamente a associação ao repertório para soprano solo. Joana von Mayer Trindade e Hugo Cristóvão propuseram este espaço performativo em que o bailarino se relaciona com o

espaço e apenas com o som da sua respiração, sendo que esta última é simultaneamente fonte e consequência dos movimentos do seu corpo.

Uma frase que me despertou bastante interesse durante a conferência foi: “Não é o gesto acabado que é importante mas a transição de um movimento para o outro”. Este conceito é aplicável à dança e à música. Nesse momento, pensei que um bom exercício para mim seria dançar todas as peças que vou interpretar, apenas ouvindo e sentindo a música, dando espaço ao corpo de formar os gestos e de lhes dar continuidade, criando movimentos o mais contínuos possível. A ideia de continuidade é pensada muitas vezes como uma espécie de meditação em movimento – referida na conferência também como *transe*. Procurei experienciar um momento assim, também conhecido como *flow*, incluindo todas as dimensões do corpo nesta prática.

É extremamente curiosa a relação do corpo com o silêncio e também com a respiração. Por um lado, o silêncio, ao contrário do som, não apresenta aparentemente nenhum potencial de reação ao qual o performer possa reagir. Assim, a criação da ação será um processo interior e não de reação a um estímulo externo. Mayer Trindade e Cristóvão justificaram esta escolha dizendo que “Não havendo música, somos obrigados a procurar formas de preencher o espaço apenas com o indispensável: a performance”. Assim, a “música” criada depende da coreografia e da técnica de dança utilizada, já que os ritmos, o controlo corporal e o esforço vão ser diferentes e irão, naturalmente, alterar a respiração dos performers. Para além desta exposição da respiração através do silêncio, jogam também com falas e ruídos corporais. O Professor Daniel Moreira realizou uma experiência parecida conosco nas aulas de Estética Musical: retirar o som e a música a um filme, ou até mesmo mudar a música presente numa certa cena. As mudanças a nível emocional e de compreensão da narrativa são drásticas. O poder do som e da música são inquestionáveis.

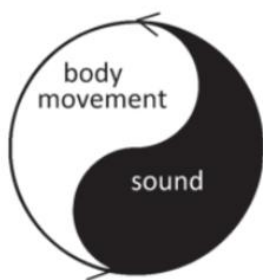


Fig. 1: Image of intra-personal sound-body movement interaction.

Fig. 2 – Representação da interação intrapessoal entre Som e Movimento Corporal (Mashino & Seye, 2020, p. 36)

A respiração é um aspeto crucial: dela depende toda a vida e toda a performance. Em Canto e em Teatro sabemos que a inspiração influencia todo e qualquer som que seja emitido. A energia de uma frase é definida pela inspiração que a antecede, ou pela intensidade da respiração. Devemos manter a atividade, a energia, a tensão e um certo estado de alerta, para estarmos sempre prontos a reagir (seja qual for a ação [ou estímulo, interno ou externo] a que estamos a reagir). No Yoga encontramos *Pranayama* (exercícios de respiração) específicos para estimular e aumentar os níveis de energia, bem como para os diminuir. Nestes exercícios, é possível controlar, através do ritmo da respiração, o próprio ritmo cardíaco. Partindo deste pressuposto, pensei em propor uma emoção ao meu corpo – provocando e sentindo as alterações no corpo.

Na peça ***Recitation 8***, de **Georges Aperghis**, a respiração tem um papel especialmente importante: apesar de não estar em destaque durante toda a peça, as inspirações rápidas permitem manter o nível de energia necessário para cumprir todos os contrastes vocais e físicos. A rapidez nas mudanças de timbre fazem com a inibição desapareça, trazendo o foco para o *flow* de uma textura para a outra. Numa fase final, a inspiração aparece também como elemento musical (quer como *soufflé agressif* quer como *soupir*).

“(...) the subjective component of a particular emotional event can be aroused by the activation of the corresponding respiratory-postural-facial configuration (Bloch and Santibañez-H 1972)” (Bloch, Orthous & Santibañez-H in Zarrilli, 2002, p. 221)

O silêncio, na performance, é relativamente falso: o som da respiração estará sempre presente (e, para o performer, o som do seu próprio coração, ou a vibração dos seus batimentos). No caso do repertório para soprano solo, existe apenas na ausência de acompanhamento musical (quase sempre associado à voz, ao longo de toda a História da Música), deixando a voz em profundo contacto com o silêncio.

Embodiment: Integrar a Música

“Voice puts matter into circulation, matter that is more or other than language, more or other than even performative utterance. Voice inserts itself without regard for cognition and will, perforating the metaphysical by weaving in and out of bodies.” (Duncan, 2004, p. 303)

Para integrar uma peça em todas as camadas que somos e temos, há que dividir o estudo em várias etapas. Depois do habitual estudo rítmico, melódico, harmónico, do texto e do contexto histórico, narrativo e emocional, há que memorizá-la. A memorização irá afastar outras preocupações, permitindo que o corpo se expresse como se a obra em causa fosse uma improvisação genuína – integrada. De seguida, há que encontrar um espaço de experimentação – com o corpo, com a emoção, com a voz, com a mente. Um momento seguro de improvisação, de observação, de questionamento, de diálogo interior e exterior. Será este o momento ideal do estudo para compreender os limites do exagerado e do insuficiente. Para isso há que experimentar, arriscar, e, se necessário, exagerar, para encontrar a intensidade certa.

“Esse equilíbrio entre voz e corpo é uma forma de acedermos ao eu, enquanto performers, e assim nos relacionarmos com o espaço que nos acolhe.” (Pereira, 2016, p. 128).

Um bom exercício será escolher um vocalizo e aplicar diferentes emoções e movimentos. <https://youtu.be/oKGOWwO61fo>

De seguida, pode aplicar-se o mesmo exercício a uma frase da peça em concreto. Deve-se sentir a emoção em causa ativamente, experimentando acentuações e dinâmicas diferentes na melodia mas também na própria emoção e obviamente no corpo.

“(...) many approaches to acting today emphasize a gestalt approach where the paradigm of the actor-as-interpreter of a theatrical text is replaced with a paradigm of the actor-as-creator. Here the point of departure for creating a performance begins with the actor’s imagination, improvisation, and kinaesthetic/spatial awareness.” (Zarrilli, 2002, p. 15)

A peça "**Aria**" (1958) de John Cage foi uma excelente oportunidade de pôr em prática o conceito supramencionado de **actor-as-creator**, em que pude explorar e descobrir imenso através da imaginação e da improvisação. A primeira parte do estudo consistiu em listar diversos timbres e efeitos que sabia conseguir com a minha voz. Após várias experiências para encontrar timbres e organizar os vários sons por categorias, foi altura de atribuir um som/timbre a cada cor na partitura. Interessantemente, este processo foi aquele em que o *embodiment* aconteceu de forma mais natural e praticamente imediata: ao improvisar, o corpo reage naturalmente em concordância com a voz e a mente. No entanto, foram necessários ajustes por vezes, entre corpo e voz, para que a intensidade da performance fosse coesa. Assim, nalguns momentos da peça em que o compositor assinala "ruídos", foi decidido em aula acrescentar percussão corporal aos gestos vocais escolhidos, para manter o nível de energia.

Conclusão

Esta investigação permitiu-me ganhar consciência de vários pontos fulcrais na performance vocal – de forma a reconhecê-los em mim e a identificar lacunas nos meus conhecimentos. De uma forma geral, o *embodiment* do repertório até chegar ao momento da performance é um processo algo demorado e complexo. A integração de uma obra no corpo depende de memória auditiva, espacial e corporal, mas também da própria memória muscular. É um trabalho que implica bastante paciência, humildade e persistência. Todavia, o resultado final é extremamente compensador – para o performer e para o público.

Apesar da dificuldade em medir a evolução durante estes anos, esta investigação proporcionou-me um momento de autoavaliação, de compreender em que ponto me encontro e de definir quais são os tópicos a trabalhar neste momento e nos anos que hão-de vir. Retenho algumas ideias daquilo que acredito ser fundamental enquanto performer: manter um corpo-mente saudável, consciente de si mesmo, e sobretudo disponível não só para sentir como para exprimir. Analisei de perto as minhas inibições e compreendi que por vezes o melhor é confiar no corpo e na sua sabedoria, que, sem entraves (mentais ou de outros tipos), encontrará sempre soluções ou saídas para o que lhe é proposto. O gozo do ‘jogo’ da performance e a diversão com o movimento e com o envolvimento são essenciais – são o que atrai o performer e o público para a arte performativa. A sensação de vida que esta arte nos proporciona é impagável. Permite-nos estar na pele de diversas personagens, deixando que o corpo se transforme na forma como se move e se apresenta, que a mente se divirta com um outro ego, que a autoestima se vista de outras cores; e o corpo e as suas camadas, como um todo, experienciam o seu potencial nas mais diversas tonalidades e intensidades.

O repertório deste recital permite ambientes meditativos, melancólicos, reflexivos, confusos, mas também de clareza, felicidade, diversão e até de alguma absurdidade. A lógica e a tradição são desafiadas; o significado é convocado e logo depois descartado: o corpo e a presença tomam o tempo e o espaço performativo. Era um grande objetivo meu conseguir esta quebra com o ambiente tradicional de concerto, começando por desfazer as correntes imaginárias que prendem o performer aos mesmos dois metros quadrados, conquistando assim o direito a visitar o chão e todo o espaço vazio em redor. Todos os contrastes que são

visitados no Recital são reflexo da minha vontade de me manter o mais versátil possível, bem como de quebrar toda e qualquer barreira que represente uma inibição, uma proibição, um impedimento qualquer, uma repressão.

Afirmo, por isso, que a performance é uma forma de liberdade. É simultaneamente uma forma de independência e de ligação ao Outro e ao Todo. O seu potencial terapêutico é imenso, quer para o indivíduo que se expõe, quer para os indivíduos que estão presentes. Que possamos sempre exteriorizar o que há para ser expressado, mesmo que se apresente de forma aparentemente ilegível ou que não pareça ter um propósito lógico ou claro. Deixemos que os corpos se expressem e não se retraiam, e que a força se manifeste nos palcos, na performance, servindo de catarse, reflexão, aprendizagem e cura.

Bibliografia

Barba, F. (2011). *Research into Corporeality*. *Dance Research Journal*, 43(1), 82–89.
<http://www.jstor.org/stable/23266827>

Collins, A. (2015). *A Choreographer's Approach to Opera*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 33(2), 269–272. <http://www.jstor.org/stable/26357868>

Counsell, C., & Wolf, L. (2001). *Performance Analysis – an introductory cousebook*. Routledge.

Duncan, M. (2004). *The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity*. *Cambridge Opera Journal*, 16(3), 283–306.
<http://www.jstor.org/stable/3878346>

Levin, D. M. (1975). *The Embodiment of Performance*. *Salmagundi*, 31/32, 120–142.
<http://www.jstor.org/stable/40546886>

Salgado, A. (2021). *Analisi Cinesica nell'indagine sull'espressione emotiva nella performance musicale*. In A. Crea, M. Soveral, & S. Zurletti (Eds.), *Analisi della Salgado, Salgado A. (2001), Performance – un ponte tra teoria e interpretazione* (pp. 189-199). Lucca, Toscana, Itália: Libreria Musicale Italiana (LIM).

Schechner, R. (1973) *Environmental Theatre*, New York: Hawthorn.

Strathern, A., & Stewart, P. J. (2008). *Embodiment Theory in Performance and Performativity*. *Journal of Ritual Studies*, 22(1), 67–71. <http://www.jstor.org/stable/44368783>

Mashino, A., & Seye, E. (2020). *The Corporeality of Sound and Movement in Performance*. *The World of Music*, 9(1), 25–46.
<https://www.jstor.org/stable/26970253>

Zarrilli, P. B. (2002). *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide* (2nd ed.). Routledge.

Pereira, B. A. B. (2016). *A (outra) voz como dispositivo de interação e dimensão estética nas práticas performativas contemporâneas*. Porto, Portugal: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

ANEXO 1

QUESTIONÁRIO: Recital Final

O questionário abaixo serviu como guia para a organização do Recital. O texto a azul foi por mim acrescentado, em resposta a algumas das questões colocadas, não fazendo parte da citação do livro:

“Analysing performance: Questionnaire

1. General discussion of performance
 - a) what holds elements of performance together? [Movimento físico em consonância com o gesto vocal e a emoção proposta pela música e pelo texto; Sentimento e vontade de libertação](#)
 - b) relationship between systems of staging
 - c) coherence or incoherence?
 - d) aesthetic principles of the production
 - e) what do you find disturbing about the production, strong moments or weak, boring moments?
2. Scenography
 - a) spatial forms: urban, architectural, scenic, gestural, etc. [Gesto e movimento](#)
 - b) relationship between audience space and acting space [Público próximo do espaço performativo, em redor](#)
 - c) system of colours and their connotations
 - d) principle of organization of space (relationship between off-stage and on-stage | links between space utilized and fiction of the staged dramatic text)
3. Lighting system [luz natural, pôr-do-sol, velas](#)
4. Stage properties (type, function, relationship to space and actors' bodies) [sem palco, chão, ao mesmo nível do público](#)
5. Costumes (how they work; relationship to actors bodies) [vários figurinos, progressivamente mais confortáveis \(permitem progressivamente mais movimento\)](#)
6. Actors' performances
 - a) Individual or conventional style of acting?

- b) relationship between actor and group
 - c) relationship between text and body, between actor and role **textos em várias línguas até texto sem significado ou nexos – movimentos que correspondem ao significado do texto e movimentos não necessariamente relacionados ou sem significado atribuído**
 - d) quality of gestures and mime
 - e) quality of voices **grande diversidade tímbrica**
 - f) how dialogues develop
7. Function of music and sound effects
8. Pace of performance
- a) overall pace
 - b) pace of certain signifying systems
 - c) steady or broken pace?
9. Interpretation of story-line in performance
- a) what story is being told? **uma história de desinibição e libertação**
 - b) what kind of dramaturgical choices have been made?
 - c) what are ambiguities in performance and what are points of explanation?
 - d) how is the plot structured?
 - e) how is the story constructed by actors and staging?
 - f) what is the genre of dramatic text?
10. Text in performance
- a) main features of translation
 - b) what role is given to dramatic text in production?
 - c) relationship between text and image
11. Audience
- a) where does performance take place?
 - b) what expectations did you have of performance?
 - c) how did audience react?
 - d) role of spectator in production of meaning
12. How to notate (photograph and film) this production
- a) how to notate performance technically
 - b) which images have you retained?
13. What cannot be put into signs
- a) what did not make sense in your interpretation of the production?
 - b) what was not reducible to signs and meaning (and why)?
- 14.

- a) are there any special problems that need examining?
- b) any comments, suggestions for further categories for the questionnaire and the production”

(Pavis, Counsell & Wolf, 2011, p. 230-232)

ANEXO 2
PARTITURAS DO RECITAL

O rubor sanguinis

Antiphon D 167, R 471v

Hildegard of Bingen
Transcribed by Beverly R. Lomer

O ru - bor san - gui - nis

Riesenkodex

ex - cel - so

Not in R

qui de ex - cel - so il - lo flu - xis - ti

quod di - vi - ni - tas te - ti - git tu flos es

Riesenkodex

quem hy - ems

quem hy - ems de fla - tu ser - pen - tis

num - - - - -

- - - - - quam le - sit

Che si può fare

Da "Arie a una voce"
di Barbara Strozzi
Venezia 1664

Trascr. Angelina Figus

Canto

Liuto

Che si può fa - re?

Detailed description: This system contains the first six measures of the piece. The vocal line (Canto) is in a soprano clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a whole rest for the first four measures, followed by a half note G4 and a quarter note A4 in the fifth measure, and a half note B4 in the sixth measure. The lute accompaniment (Liuto) consists of two staves (treble and bass clefs). The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady bass line of whole notes: G2, F2, E2, D2, C2.

7

7

Che, che _____ che si può fa - re?

Detailed description: This system contains measures 7 through 12. The vocal line continues with a half note C5 in measure 7, followed by a half note D5 and a quarter note E5 in measure 8, which are tied to the next measure. In measure 9, the vocal line has a whole rest. In measure 10, it has a half note G4 and a quarter note A4. In measure 11, it has a half note B4. In measure 12, it has a half note C5. The lute accompaniment continues with chords and moving lines in the right hand and whole notes in the left hand: G2, F2, E2, D2, C2.

13

13

Le stel - le ru - bel - le non han - no pie - tà, pie - tà _____ non

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. The vocal line has a whole rest in measure 13. In measure 14, it has a half note G4 and a quarter note A4. In measure 15, it has a half note B4. In measure 16, it has a half note C5. In measure 17, it has a half note D5 and a quarter note E5. In measure 18, it has a half note F5. The lute accompaniment continues with chords and moving lines in the right hand and whole notes in the left hand: G2, F2, E2, D2, C2.

Che si può fare

2
19

han - no pie - tà. Che si può fa - re? Che, che _____

25

— s'el cie - lo, s'el cie - lo non dà un in - flus - so di

31

pa - ce un in - flus - so di pa - ce al mio pe - na -

37

- - - - - re. Che si può fa - re?

Che si può fare

43

Che, che, _____ Che si può fa - re,

49

che _____ si può fa - - - - re?

55

61

Che si può di - re? Che, che, che _____ che si può

Che si può fare

4

67

di re? D'a - gl'a - stri__ di - s'a - stri__ mi__ pio - - -

73

- va - no, mi pio -

79

- va - no ogn' hor. Che si può di - re? Che, che, che _____

85

- Se per - fi - do a - mor un re - spi - ro di - nie - ga un re -

91

spi - ro di - nie - ga al mio mar - ti - re al mio mar - ti - re un re-

97

spi - ro di - nie - ga al mio mar - ti - re. Che si può di - re? Che

103

Che, che che si può di - re?

109

Par dal - la tom - ba u - sci - ta!

Par dal - la tom - ba u - sci - ta!

Par dal - la tom - ba u - sci - ta!

L hears flute, moves DC

Fl.

p

Cl. sustain.

Strings pizz.

Lucy.

Il dol - ce suo - no mi col - pì di sua vo - ce! Ah! quel - la

Cor.

Fag. and Cor.

vo - ce m'è qui nel cor di - see - - sa! Ed - gar - do! io ti son

Strings.

p

re - sa, Ed - gar - do! ah! Ed - gar - do mi - o! sì, ti son

Fl.

Cl.

affrett.

re - sa; fug-gi-ta io son da' tuoi ne-mi - ci, da' tuoi - ne - mi -

Ob. Cl. Hn. Bssn.

ci.

Recit. Un

Fl.

p

rall. a tempo

ge-lo mi ser-peg-gia nel sen! tre-ma o gui

Recit. Hn. Cl.

with me you will settle

fi-bra! va-cil-la il piè! - Pres-so la fon-te me-co t'as-si-dial-

fp Hn. and Bssn. sustain.

quan - to, sì, pres-so la fon-te me - co t'as-si - di!

Sees "Edgarolo" (Chorus male) DR

X DRR

Allegretto. Fl. and Cl. Fig.

This system shows the beginning of the piece. It includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a prominent bass line with chords and some melodic movement. The vocal line is mostly rests in this system.

Chorus Woman reacts L XL w. knife

Allegro vivace. Ohi-mè! sor-geil tre-men-do fan-

Tymp. Wood and Brass. *f*

This system begins the vocal entry. The tempo changes to 'Allegro vivace'. The vocal line starts with 'Ohi-mè! sor-geil tre-men-do fan-'. The piano accompaniment is more rhythmic and driving. The bass line is particularly active. The dynamic is marked 'f' (forte).

tas-ma e ne se-pa-ra! Ohi-

This system continues the vocal line with 'tas-ma e ne se-pa-ra! Ohi-'. The piano accompaniment maintains its driving rhythm. The dynamic remains 'f'.

mè! ohi-mè! Ed-gar-do! Ed-

This system continues the vocal line with 'mè! ohi-mè! Ed-gar-do! Ed-'. The piano accompaniment features some melodic lines in the right hand. The dynamic remains 'f'.

gar-do! ah! il fan-tas-ma!

Cl. Cello Tymp. *f* (terrified)

This system concludes the vocal line with 'gar-do! ah! il fan-tas-ma!'. The piano accompaniment includes parts for Clarinet (Cl.), Cello, and Tympani (Tymp.). The dynamic is marked 'f (terrified)'. The tempo remains 'Allegro vivace'.

il fan-tas-ma ne se - pa -

LXUC Recit. *Indicate Table DL*

- ra! *GP* Qui ri - co-vria-mo, Edgardo, a piè del-

Recit.

X DL to table take flower,

ppp la - ra. *Larghetto.* Sparsa è di ro-se!

pp Ob. Cl. and Fac. *pp*

(Listen)

Un' ar-mo-nia ce - le - ste, di, non a - scol - ti?

pp

Andante. *(preparing for wedding) play w. dress*

move DL Ah! Pin - no suo - na di

pp *pp*

noz-ze! *con forza* Ah, ah, ah! l'in-no di

noz-ze! Il ri-to per noi s'ap-pre-sta! Oh me fe-li-ce!_

Ed-gar-do! Ed-gar-do! Oh!

Allegro. me fe-li-ce! Oh gio-ja che si_

sen-te, oh gio-ja che si sente, e non si di -

L circle DR UR
totte C

29 ↓ X UCC

Maestoso.

ce! Ar-don gl'in -

Larghetto. X DC as wedding procession To the table

cen - si - Splendon le sa - cre fa - ci, splendon in -

Flauti.

p

ind. B+B (pretends to sign) Right hand + X DDC

tor - no! Ec-co il mi - nistro! Por - gi - mi la destra! Oh

Cl.

a piacere *tr* *a tempo* *Kneel + set down candle*

lie - - to gior - no! oh - - lie - to! Al - fin - son tu - - a,

pretends rings, takes colla parte candle

X DC *a tempo*

al - fin sei mi - o, a me ti do - - na, a

Fl.

Fag. and Cl.

ce - re mi fia con te di - vi-so, con te, con

gno - re, di lei pie - tà.

gno - re, di lei pie - tà.

gno - re, di lei pie - tà, Si-gnor, pie -

gno - re, di lei pie - tà, Si-gnor, Si-gnor, pie -

gno - re, di lei pie - tà, Si-gnor, Si-gnor, pie -

Fl.

te. Del ciel ele - men - te, del

ta.

ta.

ta.

very sad.

men - te,

Fl. *vow'd.*

col canto

p

begin to weep

ciel ele-men-te un ri - so la vi - ta a noi - sa -

rà, la vi - ta a no - i, a noi sa -
sobbs
 rà, del ciel cle - men - te, cle - men - te un ri - so la - vi - ta a no - i, a noi sa -
a tempo *tanto* *(desperation)*
 rà, la vi - ta a noi sa - rà,
 a no - i sa - rà, sa -
 Pie -
 Pie -
 Pie -
 Pie -

Moderato.

gir, Ed-gar - do!..

Wood.

p Strings pizz.

Cor.

Tymp.

Cor. and Fag.

rall.

Spar-gi dà - ma - ro pian - to il mio ter - re - stre ve -

Strings

Cl.

lo, men - tre las - sù nel cie - - lo io pre-ghe-rò, pre-ghe-

Fl.

Cor. and Fag.

rò per te. Al giunger tu - o sol - tan - - to

rall. e portando la voce

Fl. and Cl.

stringendo *tr*

fia bel-lo il ciel per me! ah si, ah si, ah si, per

string. e cresc.

a tempo *p* *string. tr*

me, fia bel-lo il ciel, il ciel per me, ah si, ah

Tutti. Fl. and Cl. *fa tempo* *p* *string. e cresc.*

tr *tr*

si, ah si, per me,

Fl. Ob. Cl. *p*

si, per me,

Fl. Cl. *pp*

opp.

per me, per

X wide circle chorus w knife

Più mosso.

me.

Gior - ni d'a - ma - ro pian - to

Più raf - fre - na - rej pian - to

Più raf - fre - na - rej

Più raf - fre - na - rej

Più mosso.

ser - bai ri - mor - so a me, si,

pos - si - bi - le non è,

Ah, più raf - fre - na - re il

pian - to pos - si - bi - le non

pian - to pos - si - bi - le non

The musical score consists of several systems. The first system includes a vocal line starting with 'me.' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'Gior - ni d'a - ma - ro pian - to' and 'Più raf - fre - na - rej pian - to'. The third system features a vocal line with 'Più raf - fre - na - rej' and a piano accompaniment. The fourth system is a piano accompaniment section marked 'Più mosso.' with a complex rhythmic pattern. The fifth system includes a vocal line with 'ser - bai ri - mor - so a me, si,' and a piano accompaniment. The sixth system continues the vocal line with 'pos - si - bi - le non è,' and a piano accompaniment. The seventh system features a vocal line with 'Ah, più raf - fre - na - re il' and a piano accompaniment. The eighth system includes a vocal line with 'pian - to pos - si - bi - le non' and a piano accompaniment. The ninth system continues the vocal line with 'pian - to pos - si - bi - le non' and a piano accompaniment.

ser - - ba il ri - mor - so a me,
 pos - si bi - le non è,
 pian - to pos - si - bi - le non è,
 è, no, no, pos - si - bi - le non è,
 è, pos - si - bi - le non è,

f

Ah!
 ah sì, a me.
 ah no, nor e.
 ah no, non è.
 ah no, non e.
 ah no, non è.

Spar - gi da - ma - ro pian - to il mio ter - re - stre

ve - - - lo, men - tre las - sù nel

cie - - - lo io pre-ghe-rò, pre-ghe - rò per te; Al giun-ger

to H. *tr* *trall e partando la voce*

tu - o sol - tan - - - to fia bel-lo! il ciel per

me! ah sì, ah sì, ah sì, per - me,

string. tr *a tempo*
string. e cresc. *f a tempo*

p
fia - bel - lo il ciel, il ciel - per me, ah

p

string. tr
sì, ah sì, ah sì, per me,

string. e cresc. *p*

sì,

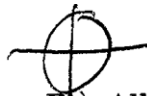
pp

per me, per

me, per

opp.

Cut
to
214
bar 8

 *to* →
Più Allegro.



me. Ah ch'io
Ah, vi - ta d'a - ma - ro, d'a - ma - ro
Ah, più raf - fre - na - re il
Ah, più raf - fre - na - re il
Ah, più raf - fre - na - re il
Ah, più raf - fre - na - re il

Più Allegro.



spi - ri ac - can - to a
pian - to ser - ba il ri - mor - so a
pian - to no, no, pos - si - bi - le non
pian - to no, no, pos - si - bi - le non
pian - to no, no, pos - si - bi - le non
pian - to no, no, pos - si - bi - le non



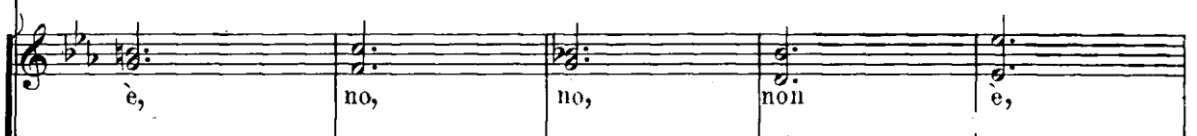
te, ac - can - to a te!



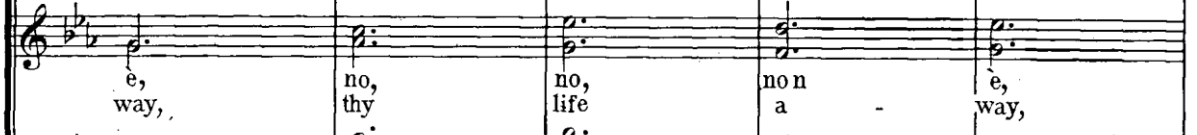
me, il ri - mor - so a me,



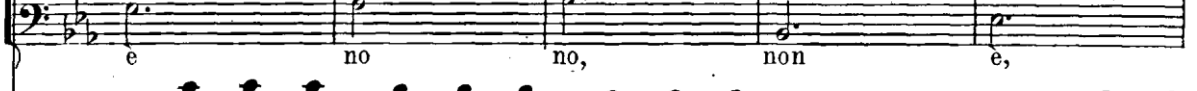
e, no, no, non e,



è, no, no, non e,



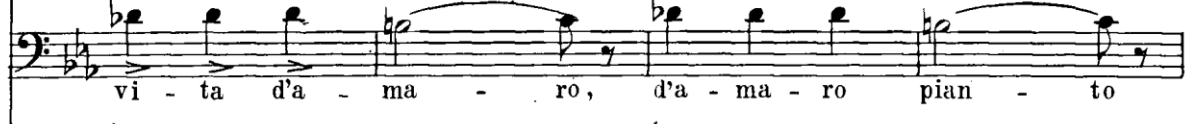
e, way, no, thy life a way,



e no no, non e,



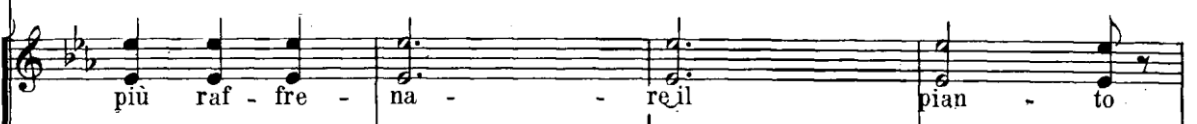
Ah ch'io spi - ri



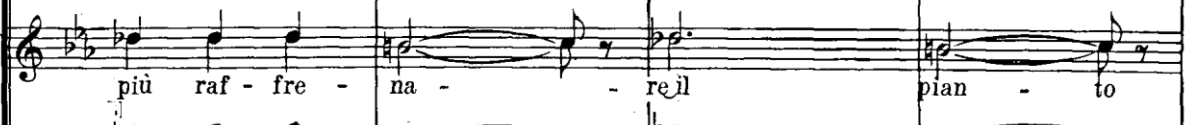
vi - ta d'a - ma - ro, d'a - ma - ro pian - to



più raf - fre - na - re il pian - to



più raf - fre - na - re il pian - to



più raf - fre - na - re il pian - to



più raf - fre - na - re il pian - to



a te, ap - - pres - - so a

a me, sì, sì, a

non è, no, no, non

non è, no, no, non

non è, no, no, non

non è, no, no, non

te, a

me, a

e, no, non

è, no, non

è, no, non

e, no, non

b d.

(falls swooning into Alice's arms.)

te!

me!

e!

e!

e!

e!

ff

faint, fall on steps

✓

À vos jeux, mes amis... Partagez-vous mes fleurs!

(Ophelia's Mad Scene)

from
HAMLET

Ambroise Thomas

Andante $\text{♩} = 92$

p

p

cresc.

OPHÉLIE:

f *p* *p*

À vos

jeux, mes a - mis, per - met - tez - moi, de grâ - ce de pren-dre part!

p

f

Nul n'a sui-vi ma tra - ce! J'ai quit-té le pa - lais aux pre-miers feux _____ du

[Più mosso]

jour.

pp

rit.

Andantino

Des lar - mes de la nuit la terre é-tait mouil-lé - e; Et Pa-lou-

et - te, a - vant l'aube é - veil - lé - e, pla - nait dans

l'air, suivez

rit. *dim.*

f *p* 9 10

pp

ossia *avec élan*
f

Ah, pla - nait dans

pla nait dans

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a fermata over the word 'Ah,' followed by a melodic phrase for 'pla - nait dans'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

l'air!

l'air!

Récit.
Mais

mf *f*

The second system continues the musical score. It features a vocal line with the lyrics 'l'air!', a recitative section ('Récit.') marked with a fermata, and the word 'Mais'. The piano accompaniment includes dynamic markings of *mf* and *f*, and features a more active melodic line in the right hand.

vous, pour-quoi vous par-lez bas? Ne me re-con-nais-sez-vous pas? Ham-let est mon é -

The third system of the musical score features a vocal line with the lyrics 'vous, pour-quoi vous par-lez bas? Ne me re-con-nais-sez-vous pas? Ham-let est mon é -'. The piano accompaniment includes triplet markings over the vocal line and provides harmonic support.

p **Andante**

poux... et je suis O-phé - li - e!

très soutenu, à demi voix

Un doux ser-ment nous li - e, il m'a don-né son cœur en é -

pp expressif

chan - ge du mien... et si quel-qu'un vous dit

f

qu'il me fuit et m'ou-bli - e, qu'il me fuit et m'ou - bli - e,

p

[rall.]

n'en croyez rien! Si l'on vous dit qu'il m'ou-bli - e, n'en cro-yez

pp *suivez*

rien; non, Ham - let est mon é - poux et moi, et moi je suis O-phé - li -

mf *pp* *retenu*

mf *pp* *rit.* *suivez*

a tempo *avec tristesse*

e S'il tra-his-sait sa foi, j'en per-drais la rai-son!

p *f* *p*

Allegretto mouvement de valse ♩ = 58

pp

Musical notation for the first system, featuring piano accompaniment. The right hand contains several triplet figures, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Musical notation for the second system, continuing the piano accompaniment. The right hand features more triplet patterns, and the left hand continues with chordal accompaniment.

Musical notation for the third system, showing further development of the piano accompaniment with consistent triplet and chordal textures.

Musical notation for the fourth system, maintaining the piano accompaniment structure with triplet and chordal elements.

gaiment

Par - ta - gez - vous mes

Musical notation for the fifth system, including a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Par - ta - gez - vous mes" under the instruction "gaiment". The piano accompaniment continues with the same triplet and chordal patterns as the previous systems.

f

Ah!

f *p*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major with a key signature of one flat (F major). It begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on G4, marked with a forte (*f*) dynamic and a slur. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, while the left hand has a simple bass line. Dynamics range from *f* to *p*.

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with a melodic phrase marked with a slur and a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a more active right hand with slurs and accents, and a steady bass line. Dynamics include *f* and *p*.

rit. *a tempo* *(à une autre)*

Ah! À

suivez *a tempo* *p*

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line starts with a ritardando (*rit.*) and then returns to *a tempo*. It includes the lyrics "Ah!" and "À". The piano accompaniment has a right hand with slurs and accents, and a left hand with a steady bass line. Dynamics include *p*.

toi cet - te per -

p

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The vocal line continues with the lyrics "toi" and "cet - te per -". The piano accompaniment features a right hand with slurs and accents, and a left hand with a steady bass line. Dynamics include *p*.

ven che...

Musical score for the first system. The vocal line (treble clef) has lyrics "ven che...". The piano accompaniment (grand staff) features triplets in the right hand and chords in the left hand.

Ah!

mf *p*

sfz

Musical score for the second system. The vocal line (treble clef) has lyrics "Ah!". The piano accompaniment (grand staff) features triplets and slurs. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *sfz*.

(a tempo)

p

Musical score for the third system. The vocal line (treble clef) is marked "(a tempo)". The piano accompaniment (grand staff) features chords and rests. Dynamic marking is *p*.

Ah!

p

tr

Musical score for the fourth system. The vocal line (treble clef) has lyrics "Ah!". The piano accompaniment (grand staff) features chords and a trill. Dynamic marking is *p*.

cresc.

(tr)

poco cresc.

f

f

BALLADE
Andantino con moto

Et main - te - nant é - cou - tez ma chan - son!

p

p

Andantino $\text{♩} = 52$

Pâle et blon - de dort sous l'eau pro - fon - de la Wil - lis au re - gard de feu!

pp

Que Dieu gar - de ce - lui qui s'at - tar - de dans la nuit, au bord

du lac bleu! Heu - reu - se l'é - pou - se aux bras de l'é - poux!

Mon âme est ja - lou - se d'un bon - heur si — doux! Nymphé au re-gard de

rall. *a tempo*

suivez *a tempo*

f *rit.* *dim.* *p*

feu, hé - las! tu dors sous les eaux du lac bleu!

rit. *pp*

tr Ah! *tr* Ah!

Allegretto
à volonté *éclatant de rire*

Ah! *3* Ah! Ah! *3* Ah! Ah!

f

tr Ah! *a tempo*

tr *a tempo* *P*

mf
La, la, la, la, la, la, la, la,
(tr)

dim. *pp*
p

Ah! la, la, la, la
(tr)

sfz *pp* traînez un peu *riten.*
ah!

(tr) *pp* suivez *pp*

p *f* *poco rit.* *dim.*
La, la, la, la
a tempo
p

Detailed description: This is a page of a musical score for voice and piano. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into several systems. The first system features a vocal line with lyrics 'La, la, la, la, la, la, la, la,' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like *dim.*, *pp*, and *p*. The second system continues the vocal line with 'Ah! la, la, la, la' and includes a trill marking *(tr)*. The third system has the vocal line with 'ah!' and the piano part with *sfz* and *pp*. The fourth system shows the vocal line with 'suivez' and the piano part with *pp*. The fifth system features the vocal line with 'La, la, la, la' and the piano part with *p* and *f*. The sixth system continues the vocal line with 'La, la, la, la' and the piano part with *a tempo* and *p*. Performance instructions like *riten.*, *poco rit.*, and *dim.* are placed throughout the score.

riten. Ah! *a tempo* La *ff*

pp suivez *f*

risoluto *dim.* *p*

Andantino

La si-rè - ne passe et vous en-traî-ne sous l'a-zur du lac en - dor-mi. L'air se voi - le,

pp *ten.* *pp*

a - dieu, blanche é - toi - le! A - dieu ciel, a - dieu doux a - mi! Heu-reu - se l'é - pou - se

ten.

rall.

aux bras de l'é - poux! Mon âme est ja - lou - se d'un bon - heur si - doux!

suivez

a tempo *f* *dim.* *riten.*

Sous les flots en - dor - mi, ah! pour tou - jours, a - dieu, mon doux a - mi! —

a tempo *dim.* *pp* *suivez*

Allegretto
à volonté

Ah!

opt. 10 10

a tempo *p*

La, la, la — la —

a tempo *p* *pp* *p*

la, la, la, la

tr

sfz *pp* traînez un peu

Ah! La, la, la Ah!

tr

pp

riten. *p* La, la, la

pp *p* suivez

f *poco rit.* *dim.* la

pp

Allegro moderato ♩ = 112

pleurant
f Ah! Ah! cher é - poux! Ah!

sf *p* *p*

riant
cher a - mant! Ah!

pp

Ah! doux a - veu!

f *larg.* *dim.* *riten.*
Ah! ten - dre ser - ment! Bon - heur su - prê

sf *p* *suivez*

a tempo

me! Ah! Cru

sanglotant

8va

a tempo *p*

riten. f

a tempo

el! Je t'ai me!

suivez *a tempo*

p

p riant

Ah! Ah!

f *p*

Ah!

p *pp*

rit. *a tempo*

Ah!

suivez *a tempo*

f avec désespoir

cru - el, tu vois mes

f *p*

pleurs! Ah!

crescendo *8va*

pour toi je meurs!

(8)⁻¹ *f*

Ah! *10* *10*

ff

This system shows the beginning of a musical phrase. The vocal line starts with a fermata over a whole note, followed by a long melisma of sixteenth notes. The piano accompaniment is mostly silent, with a few chords in the bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Ah! Ah! je meurs!

f *ff tr*

f *ff*

The second system contains two vocal lines. The first line has lyrics "Ah! Ah! je meurs!" with a fermata over the first "Ah!". The second line has lyrics "je meurs!" with a fermata. The piano accompaniment features chords and some melodic lines. Dynamics include *f* and *ff tr*.

This system shows the piano accompaniment for the second system, including chords and melodic lines in both the right and left hands.

*Optional cadenza

Ah! je meurs!

This section is an optional cadenza. It features a vocal line with a long melisma of sixteenth notes and a piano accompaniment with chords and melodic lines. The lyrics "Ah! je meurs!" are written below the vocal line.

♩ = 54 ca. *rall. molto* *♩ = 54 ca.* *rall. molto*

165 *p* *b.c.* poco a poco aprire *f* *p* poco aperta *ppp* *b.c.* *sf* *f* poco chiusa *p* *b.c.*

Soprano *a* *a* Quita - - - dime

b.c. = bocca chiusa

♩ = 54 ca. *rall.*

f *p* *mp* *p* *ppp* *mf* *mp* poco chiusa *p* *b.c.*

Soprano *a* de los o - - - jos e - sta nie - - - bla

♩ = 54 ca. *♩ = 48 ca.* *rall. poco*

mf *p* *ppp* *mf* *f* *lunga* *p* *mf* *p* *ppp*

Soprano de si - - - glos. Qui - e - - ro mi - rar las co - -

♩ = 48 *rall. poco* *54 ca.*

mp *p* *ppp* *p* *b.c.* *lunga* *ppp*

Soprano - sas com'un ni - - ño. Es tri - - - ste

mf *mp* *p* *ppp* *mp* *mf* *f* *p* *ppp* *mp*

Soprano a - ma - - ne - cer y ver to-do lo mi - - - smo. E -

rall. poco *accel. poco*

mp *mf* *f* *p* *ppp* *ppp* *ppp*

Soprano - sta no - - - che de sa - - - ngre, e - - - ste fa - - -

54 ca. *rall.* *♩ = 48 ca.*

f *mp* *p* *ppp* *lunga* *mp* *mf* *f* *p* *ppp*

Soprano - - ngo in - fi - ni - - - to. Ha de venir un di - - a, di - sti - - -

ppp *p* *mp* *mf* *p* *mf* *f* *ppp*

Soprano - nto. Ha de ve - nir la luz, cre - - - e - - - dime lo que os di -

166 $\frac{3}{4} J = 48 \text{ ca.}$ $\frac{2}{4} 60 \text{ ca.}$ $\frac{4}{4} 72 \text{ ca. accel.}$ $\frac{3}{4} 92$

Tr. 1-4
Cor. 1-4
Trbne. 1-4

Perc.
Camp. sempre lasciar vibrare
Piatti sempre lasciar vibrare
Camp. sempre lasciar vibrare
Piatti sempre lasciar vibrare
Tamb. sempre lasciar vibrare
Tamb. sempre lasciar vibrare

Soprano
go.

Viol. 1
Viol. 2
Vie.
Vcl.
Cb.

legno battuto al ponte
legno battuto al ponte
legno battuto al ponte
legno battuto al ponte
legno battuto al ponte
legno battuto al ponte
legno battuto al ponte
legno battuto al ponte

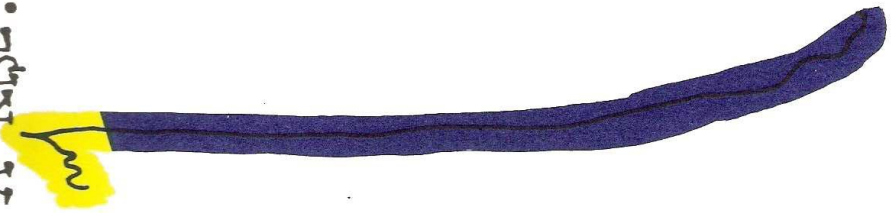
percuotere con le dita al centro

$\frac{3}{4} J = 48$ $\frac{2}{4} 60 \text{ ca.}$ $\frac{4}{4} 72 \text{ ca. accel.}$ $\frac{3}{4} 92$

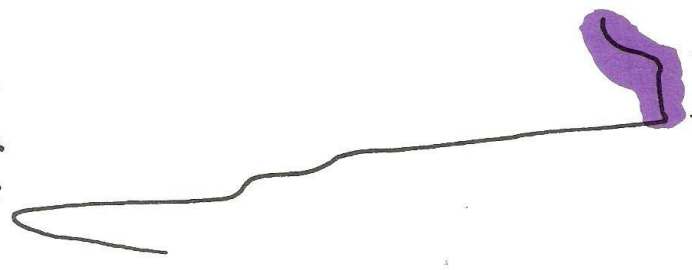
*) percuotere le corde vuote con le dita x verso il ponte
x centro
x fastiera

***) Tutti bacchette martellate di ferro

A-RISE!

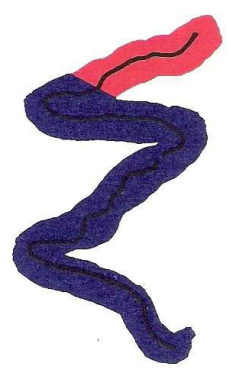


NAPRASNO



CONSCIENCE
ET

DIROUHI

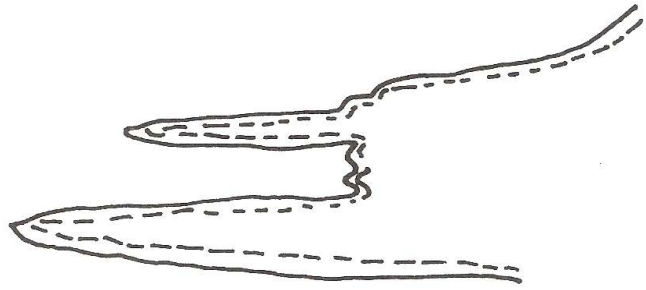


HAMPART-ZOUM

COPYRIGHT © 1960 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. 50. NY 16. N.Y.



NEI BOSCHI DI
CONIFERE



COULD ENTER
YOUR HEART
NON TANTO
HOW SO?
GIOVANE



G.B.K.U

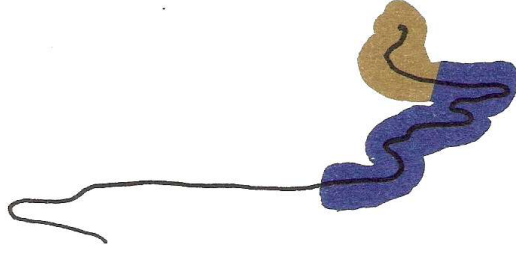


CHTO
NOVOGO
POKADZET

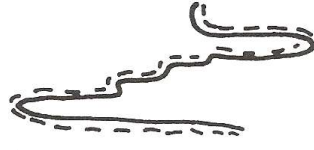
BREATH-
BREATHE
FORTH

LA VIE

GDE ONA



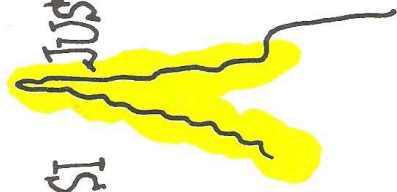
I GO
HAROOŠTŪTIUN



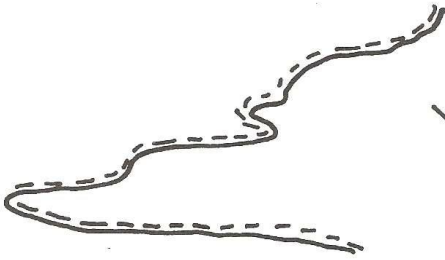
SPOKOINYOO
VADZ NOSTYOO
Z.



SI JUSTE

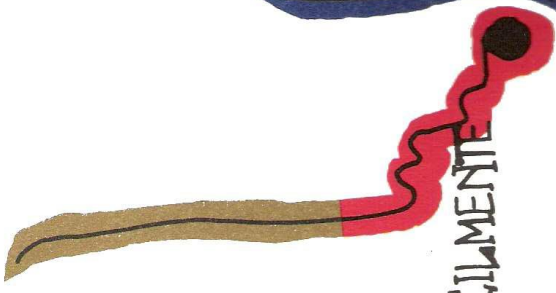


DVIDZÉN'YA
BIS'TRI




VIDIELA


FACILMENTE



E IO SONO PER TE

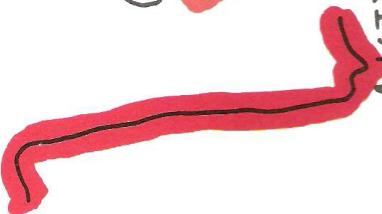


NO OTHER WAY
DANS L'ESPACE
SO HELP

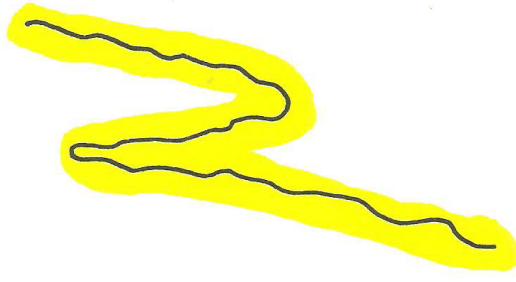




IDIOT
 O·A·K·H·O·A
 A·K·U

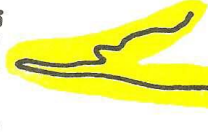



ON
 DE·K·D ACENT



STAYOOT
 ETERNAL
 LOOSIN

NOT AS A BIRTH
BUT AS LOVE



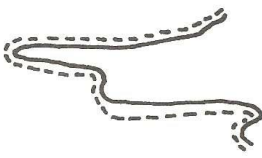
CONTINUE



THAT
SHALL

ODYODZKE
GING

POOST YA
THE BURN-
ING BUSH



OOMOO

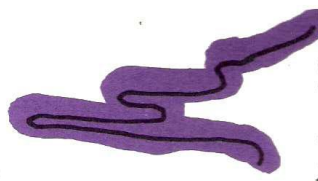
FAR-REMOVED



AT REST



BREAKING
THE SHELL



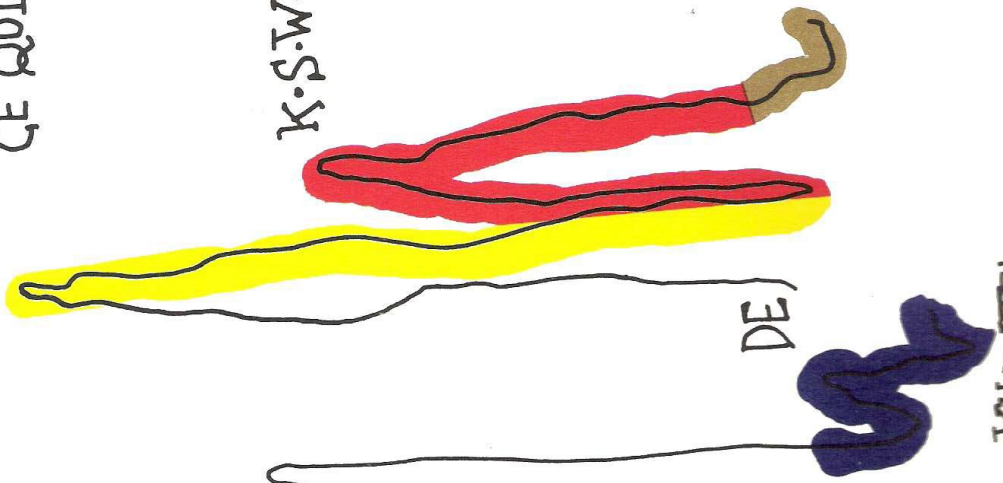
WILL YOU
GIVE ME TO
TELL YOU?

7



CE QUI SUI

K.S.W;O.A



DE)

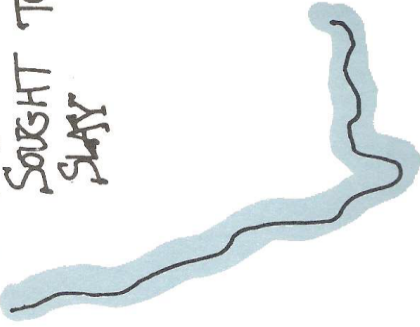
OBXVÁTIT
LA VOŠTRA VITA

KHAY TEL
NOR COULD EXPRESS

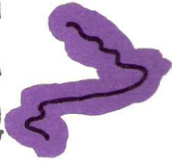
GLOBINOI
PIU CHIARA



TOTALMENTE
SOI WHOM THEY
SOUGHT TO
SLAY



SI CECI EST CELA
CELA EST CECI



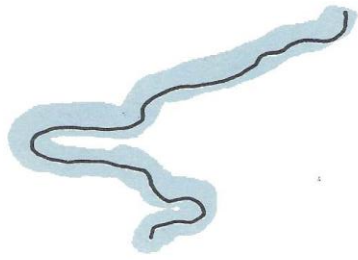
J'ÉCOUTE... À LA VIE..



GLOIRE

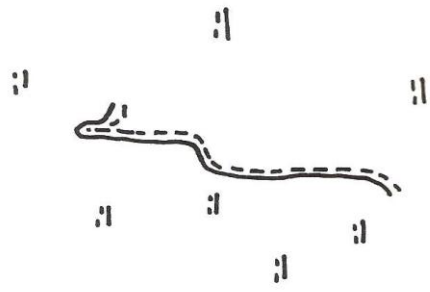


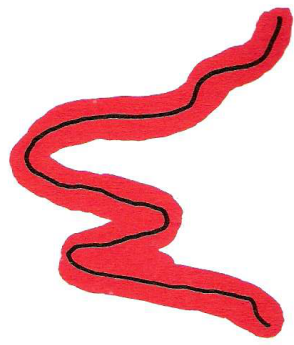
TO HAVE
THE
FRUITS



LEGGÉRMEN
TE
SNEDZNOI

BANALITÉ
P.K.T.D. K.O.E





IN ARMONIA

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CANTO

O Corpo na Performance Vocal – uma perspetiva holística
Beatriz Gaudêncio Ramos

