



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Música

Ana Luísa Santos de Melo

**ETAPAS DO PROCESSO DE PREPARAÇÃO PARA CANTORES LÍRICOS NA
ÓPERA: um estudo de revisão bibliográfica**

Brasília

2023

Ana Luísa Santos de Melo

**ETAPAS DO PROCESSO DE PREPARAÇÃO PARA CANTORES LÍRICOS NA
ÓPERA: um estudo de revisão bibliográfica**

Trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília para obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientadora: Profa. Delmary Vasconcelos de Abreu

Brasília

2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BR1176
Santos de Melo, Ana Luiza
ETAPAS DO PROCESSO DE PRESERVAÇÃO PARA CARTÕES LÍQUIDOS
EM ÓXIDA: um estudo de evolução bibliográfica. / Ana Luiza
Santos de Melo; orientador Delany Vasconcelos de Almeida. --
Brazília, 2012.
12 p.
Monografia (graduação) -- Brasília : Universidade de
Brazília, 2012.
1. Óxido. 2. Cartões líquidos. 3. Processo de preservação. 4.
Estudo bibliográfico. I. Vasconcelos de Almeida, Delany,
orient. II. Título.



Universidade de Brasília

Ana Luísa Santos de Melo, 180115987

"ETAPAS DO PROCESSO DE PREPARAÇÃO PARA CANTORES LÍRICOS NA ÓPERA: um estudo de revisão bibliográfica".

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, no dia 21 de julho de 2023, às 10h00, na sala PPGMUS, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Música sob a orientação da professora Delmary Vasconcellos de Abreu com banca de avaliação composta também pelas professoras Erika Kallina Farias de Oliveira e Francine Kemmer Cernev.



Documento assinado eletronicamente por **Delmary Vasconcelos de Abreu, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 24/07/2023, às 09:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Érika Kallina Farias de Oliveira, Usuário Externo**, em 24/07/2023, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Francine Kemmer Cernev, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 24/07/2023, às 18:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **10028387** e o código CRC **C35670F4**.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por me guiar e ajudar a ultrapassar todos os obstáculos encontrados ao longo do curso.

Aos meus que me incentivaram nos momentos difíceis e compreenderam a minha ausência enquanto eu me dedicava à realização deste trabalho.

Aos professores, pelas correções e ensinamentos que me permitiram apresentar um melhor desempenho no meu processo de formação profissional.

À minha professora de canto lírico, Luisa Francesconi, pelas sugestões e orientações que foram essenciais para o aprimoramento do conteúdo deste trabalho.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Delmary Abreu, pelo apoio, pela generosidade, pelas correções e pela orientação sempre realizada com tanta paciência, dedicação e carinho durante meus semestres de estágio e agora no Trabalho de Conclusão de Curso. Sua orientação e sabedoria foram essenciais para meu desenvolvimento como professora que reflete, indaga, se transforma e busca promover mudança.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo geral investigar as etapas do processo de preparação para cantores líricos na ópera. Os objetivos específicos são: listar a organização do estudo; descrever e organizar em etapas a preparação musical da obra e a construção da personagem; descrever as estratégias de memorização; organizar material com orientação/sugestão dos aspectos envolvidos no estudo de um papel de ópera. Este é um estudo de revisão bibliográfica de teses e dissertações do período de 2007-2023. A partir desse levantamento busco apresentar um modelo organizacional desses processos para cantores em formação. Os resultados apontam que a organização de estudo e as etapas gerais de preparação musical da obra são divididas entre *etapa inicial*, *etapa de desenvolvimento do repertório* e *etapa de estratégias de memorização*. Já as etapas de construção de personagem podem ser organizadas utilizando como guia os princípios do Sistema de Ações Físicas de Constantin Stanislavski, além de processos listados por Cristine Bello Guse. As informações presentes no material organizado na tabela do capítulo três foram provenientes de conhecimento prévio da autora deste trabalho e receberam um embasamento teórico com a pesquisa realizada durante o levantamento bibliográfico e outras foram coletadas de fonte bibliográfica escolhida de acordo com a necessidade de conteúdo para este trabalho.

Palavras-Chaves: Ópera, Cantor Lírico, Processo de Preparação, Estudo Bibliográfico.

ABSTRACT

The general objective of this work is to investigate the stages of the preparation process for opera singers. As specific objectives: list the organization of the study; describe and organize in stages the musical preparation of the work and the construction of the character; describe memorization strategies; organize material with orientation/suggestion of the aspects involved in the study of an opera role. This bibliographic review study has theses and dissertations from the period 2007-2023 as its documental source. From this survey, I seek to present an organizational model of these processes for singers in training. The results indicate that the study organization and the general stages of musical preparation of the work are organised into an initial stage, a repertoire development stage and a memorization strategies stage. The character building stages can be organised using the principles of Constantin Stanislavski's System of Physical Actions as a guide, in addition to processes listed by Cristine Bello Guse. The information present in the material organized in the table of chapter three came from prior knowledge of the author of this work and received a theoretical basis with the research carried out during the bibliographic survey and others were collected from a bibliographic source chosen according to the need for content for this work.

Keywords: Opera, Opera Singer, Preparation Processes, Bibliographic Study

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – PANORAMA HISTÓRICO	14
1.1 Contextualização da ópera	
1.2 Cantor lírico	
CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA: Revisão, Categorização e Discussão	19
CAPÍTULO 3 – ETAPAS DO PROCESSO DE PREPARAÇÃO PARA CANTORES – UMA SÍNTESE REFLEXIVA	46
REFLEXÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	56

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Google Acadêmico.	20
Tabela 2 – CAPES.	21
Tabela 3 – BDTD.	21
Tabela 4 – UnB.	21
Tabela 5 – Trabalhos selecionados.	23
Tabela 6 – Etapas de organização.	47

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo geral investigar as etapas do processo de preparação para cantores líricos na ópera. Os objetivos específicos são: listar a organização do estudo; descrever e organizar em etapas a preparação musical da obra e a construção da personagem, descrever estratégias de memorização e organizar material com orientação/sugestão dos aspectos envolvidos no estudo de um papel de ópera. Este é um estudo de revisão bibliográfica que tem como fonte documental teses e dissertações do período de 2007-2023. A partir desse levantamento busco apresentar um modelo organizacional desses processos para cantores em formação.

O interesse pelo tema “o processo de preparação para cantores líricos na ópera” surgiu primeiramente da necessidade pessoal de aprender a organizar e entender as etapas de meu estudo para a preparação de um papel de ópera com mais eficiência e refinamento. Além disso, busquei encontrar materiais e literatura bibliográfica que mostrem as etapas, tanto da preparação cênica do personagem, quanto da preparação musical e expressiva da obra, além de estratégias de memorização.

Desde que comecei a estudar canto lírico percebi que todas as aulas de canto que tive e que observei em geral aconteciam desta forma: o professor fazia um aquecimento vocal com o aluno, trabalhava canções ou alguma área específica de um personagem de ópera; ajudava com a técnica, a execução e os aspectos musicais e de interpretação da peça estudada, sempre focando mais na voz. Muitos alunos dependiam de o professor cantar a peça na aula para poder copiar o que ele estava fazendo e conseguir memorizar o ritmo, a melodia, a letra da música porque não sabiam como estudar sozinhos uma peça, ou ainda, havia alguns que como eu só tinham aprendido a preparar canções ou árias de personagens, mas nunca uma ópera inteira, que necessita de uma preparação bem mais trabalhosa por ser uma obra longa, muitas vezes escrita e executada em outra língua, com muito conteúdo, textos e melodias para se memorizar e compreender; além disso, exige um grande condicionamento físico e preparação cênica.

Em minha vivência como estudante de canto lírico, nas instituições das quais fiz parte, percebia que alguns alunos não recebiam orientação sobre como preparar uma

ópera inteira; quais aspectos mais importantes no estudo, que etapas fazem parte desse processo e como organizá-las; como memorizar mais de quatrocentas páginas de música e texto em outra língua; como preparar cenicamente um personagem; entre outros desafios. Não era comum que o professor de canto trabalhasse em aula uma ópera inteira com o aluno, muito menos que ajudasse com os aspectos cênicos, visto que ele tinha apenas um horário de aula por semana. Deste modo, o que conseguia trabalhar com o aluno era a parte musical de trechos específicos da ópera. Portanto, acredito que seja mais que necessário organizar em um trabalho de pesquisa um material com orientação/sugestão dos aspectos envolvidos no estudo de um papel de ópera, de como organizar o estudo e aprender a se preparar com autonomia para uma produção de ópera.

Consegui encontrar no material bibliográfico textos que versavam sobre a preparação cênica e sua inter-relação com elementos da técnica vocal, sobre algumas etapas da preparação musical e sobre memorização. No entanto, nenhum destrinchando as inúmeras etapas fundamentais na preparação musical da obra e na construção da expressividade musical na ópera ou que abrangesse simultaneamente e associasse todos estes aspectos quais sejam: preparação musical, preparação cênica na ópera e estratégias de memorização.

Ao longo de minha formação como cantora de ópera, com minhas primeiras experiências preparando e apresentando óperas em teatros, pude observar que alguns cantores apresentavam grandes dificuldades para preparar seu papel. Seria por que ainda não tinham uma sistematização ou organização deste processo? Ou por que não tiveram acesso a materiais e informações que pudessem ajudar nessa preparação? Frequentemente, aparecem demandas, audições e oportunidades de trabalho em produções de ópera para cantores em desenvolvimento ou que nunca participaram de uma produção, por isso acredito que os cantores líricos, desde o começo do estudo nessa área, precisam saber como se preparar de forma eficiente e com qualidade.

Para construir o tema desta pesquisa comecei a refletir sobre as seguintes questões: Como são os processos de preparação de cantores líricos na ópera? Como os

cantores organizam os seus estudos? Quais as estratégias de memorização? Como se dá a preparação musical da obra e construção da personagem?

Desta forma, neste levantamento bibliográfico foi possível encontrar e compilar dados, reunidos em uma ampla bibliografia, que dialogaram com o tema de minha pesquisa e trouxeram resultados satisfatórios para os objetivos deste trabalho de conclusão de curso. No primeiro capítulo deste trabalho, apresento um panorama histórico com algumas menções de detalhes estético-musicais dos períodos da história da música, contextualizando a ópera e o canto lírico, estabelecendo assim uma conexão com o objeto de estudo desta pesquisa. No segundo capítulo, para se estabelecer um diálogo com a literatura, foram coletados dados de fontes bibliográficas provenientes de um levantamento bibliográfico com foco nos objetivos deste trabalho de conclusão de curso. No terceiro capítulo, as informações coletadas no levantamento bibliográfico foram organizadas e sistematizadas juntamente com informações provenientes de reflexões da autora deste trabalho que resultaram em uma síntese reflexiva sobre o tema e uma tabela com 12 etapas de preparação para o estudo de papéis de ópera. Por último, as reflexões finais trazem os resultados do material coletado nas fontes bibliográficas de pesquisa e os questionamentos e reflexões construídos pela autora.

CAPÍTULO 1 – PANORAMORA HISTÓRICO

1.1 Contextualização da ópera

A ópera, termo cuja origem é do latim *opera* e significa “obra”, segundo Grout e Palisca (1988) é uma obra teatral que combina solilóquio, diálogo, cenário, ação e música contínua (ou quase contínua), e embora as primeiras peças do gênero a que hoje damos o nome de *ópera* apenas datem dos últimos anos do século XVI, a ligação entre música e teatro remonta à antiguidade. A ópera surge em Florença no período de transição do Renascimento, século XVI, para o Barroco, século XVII.

Tudo começou, assim nos disseram, em Florença, um viveiro de energia e invenção renascentista, que, em 1600, viu se juntarem vários grupos de eruditos e músicos, formando salões ou “academias”, que se dedicavam a imaginar de que maneira se poderia fazer reviver o drama musical grego (ABBATE e PARKER, 2012, p. 60).

Algumas das obras que sobreviveram ao longo dos séculos que são consideradas as primeiras óperas registradas foram a ópera *Dafne* musicada por Jacopo Peri e Jacopo Corsi e *L'Euridice* musicada por Giulio Caccini e Jacopo Peri, as duas com libreto de Rinuccini. Sobre o nascimento da ópera:

O poeta Ottavio Rinuccini escreveu um libreto chamado *Dafne*, que foi musicado em 1598 por dois compositores, Jacopo Peri e Jacopo Corsi. Depois *Euridice*, de Rinuccini, foi musicado duas vezes em 1600, primeiro por Peri, depois por Giulio Caccini. A versão de Caccini foi a primeira a ser publicada, e assim às vezes figura oficialmente como “a primeira ópera”, o que nos dá 1600 como uma bem fundamentada data de nascimento. A *Euridice* de Peri, por outro lado, também representa um marco: ele e Rinuccini desenvolveram na obra o que agora conhecemos como recitativo, uma espécie de declamação musical [...] que seguia estritamente a acentuação da poesia; [...] e que seria essencial para a ópera nos séculos por vir (ABBATE e PARKER, 2012, p. 64).

O período barroco na música pode ser dividido em três fases: fase inicial, barroco médio e barroco tardio. No período de transição do Renascimento para a fase inicial do Barroco, Claudio Monteverdi (1567-1643) se destaca como um dos mais importantes compositores da música cantada. Foi o responsável por estabelecer as bases estilísticas da ópera barroca. Sobre Monteverdi:

Foi quem estabeleceu todas as bases estilísticas, arquitetônicas e estéticas para o desenvolvimento pleno da ópera. Ele foi o único, nestes primórdios, capaz de tratar a ópera como uma unidade narrativa coesa, e não um conjunto de árias formando uma história. Além disso, tratou de acrescentar dramaticidade às árias, expressividade advinda do potencial de união das palavras, da ação e da música, gerando efeitos inéditos e fascinantes, abrindo o período barroco (SALLES, 2012).

Apesar de Monteverdi ter acrescentado dramaticidade às árias e ter influenciado o rumo que a ópera barroca tomaria, no início do Barroco e no Barroco Médio, o que Monteverdi deixou como contribuição se modificou e o virtuosismo vocal se tornou mais importante que o próprio texto da obra. Segundo Pitarello (2009), “[...] a exacerbação do desempenho vocal importava mais do que o próprio enredo, de modo que o libretista se via obrigado a recheiar a ópera de momentos clímax sem uma devida preparação”. Pitarello (2009) ressalta que a consequência disso era uma pompa vazia, uma propagação de textos complicados com uma sequência mal conectada de episódios, o que evidenciava a falta de dramaticidade da música em relação ao texto.

Os compositores do período barroco médio que mais se destacaram deixando um acervo de obras vocais e de óperas foram Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Henry Purcell (1658-1695) e Alessandro Scarlatti (1659-1725). Já no barroco tardio, se destacaram Jean-Phillipe Rameau (1683-1764), Antonio Vivaldi (1678-1741), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e Georg Friedrich Händel (1685-1759), cujas produções operísticas conquistaram um lugar de grande importância entre seus contemporâneos. Suas obras foram de extrema importância para a evolução dessa linguagem artística ao

longo dos séculos e, até hoje, são frequentemente executadas. Além disso, suas obras apresentam grande complexidade e riqueza composicional.

Já no Barroco Tardio, Pitarello (2009) aponta que “a intenção era transferir a força gravidade da música para a poesia, fundindo verso, gesto e música numa unidade indivisível. [...] a concentração do tema mitológico fez com que o lado psicológico do personagem fosse mais bem desenvolvido”.

O termo *clássico*, segundo Grout e Palisca (1988), sugere uma obra acabada, perfeita, exemplar, um modelo com base no qual pode ser avaliada a produção ulterior. Os autores ressaltam que os ideais clássicos eram a ordem, o equilíbrio, o autodomínio e a perfeição dentro de limites bem definidos. No período clássico, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) se destaca como um dos mais importantes compositores da história, deixando um grande acervo de obras. Nas óperas de Mozart, segundo Pitarello (2009) “verificamos a evolução psicológica do personagem aliada a uma completa expressividade da música. Sua maior façanha foi delinear os caracteres dos personagens a partir de linhas vocais muito diversas.

Já no período romântico, Pitarello (2009) resalta que o nacionalismo, o patriotismo e o imperialismo eram exacerbados na música e no texto. A ópera era considerada o tipo de espetáculo mais popular e a ópera romântica desempenhava uma função de extrema importância na formação da consciência nacional de vários países. Grout e Palisca (1988) ressaltam que o romantismo se caracteriza por sua inclinação para o ilimitado, pela liberdade, pelo movimento, pela paixão e pela busca do inatingível, pois a arte romântica aspira a transcender uma época ou um momento determinado, a captar a eternidade, a recuar até os confins do passado e a projetar-se no futuro. Os autores destacam que o movimento romântico foi revolucionário, pois enfatizou as virtudes da originalidade da arte e se opôs às limitações do classicismo.

Dentro da ópera italiana, no período romântico se desenvolveu um dos estilos que caracterizaram a ópera romântica: o Bel Canto. Silva e Scandarolli (2010) definem o Bel Canto da seguinte forma:

Bel Canto, como o próprio nome diz, tem como princípio básico a beleza da voz, sua plasticidade e perfeição encarnadas numa elegante

distribuição de harmônicos que resultam em um timbre aveludado e redondo, além de uniformidade e leveza.

A precisão do timbre deve ser o objetivo primevo do cantor, que deverá demonstrar emoções com a ajuda da escrita vocal do compositor e de sua flexibilidade e técnica vocal [...].

[...] utilizando-se de embelezamentos de todo tipo e forma, coloraturas e outros elementos que destaquem o virtuosismo e expressividade vocal (SILVA e SCANDAROLLI, 2010, p.1).

Os compositores que marcaram este estilo foram Vincenzo Bellini (1801-1835), Gioachino Rossini (1792-1868) e Gaetano Donizetti (1797-1848). Segundo Pitarello (2009), nas óperas de Rossini, não há uma grande preocupação com o sincretismo entre a música e a poesia, já que ele tinha hábito de transferir trechos de uma ópera para outra sem se preocupar com as alterações de sentido e contexto. O encantamento e a sedução de sua obra o coloca como um pré-romântico.

Segundo Abbate e Parker (2012), neste período do Bel Canto a ópera italiana foi perdendo seu prestígio estético e caráter de progressividade por causa do conservadorismo e tradição presentes nas óperas compostas pelos três compositores bel cantistas. A ruptura deste conservadorismo se dá com Giuseppe Verdi (1813-1901) que renegou algumas tradições da ópera italiana como a *cabaletta* e trouxe inovações.

Abbate e Parker (2012) ressaltam que, ao final do século XIX, o realismo emergiu e se propagou nas óperas, reformando-as e retirando-se excessos que eram comuns na ópera do passado. Na ópera moderna, os compositores utilizaram-se do alargamento do campo da tonalidade e da atonalidade, a trama não devia ser sempre linear e poderiam acontecer diversas cenas de forma simultânea.

É importante conhecer o panorama da ópera para que o cantor lírico tenha consciência das características musicais de cada período, do contexto social e musical da época, visto que podem influenciar no estilo, na interpretação e na forma de cantar o repertório que será estudado e preparado. A seguir apresentamos aspectos históricos relacionados ao cantor de ópera bem como os saberes necessários para uma boa formação profissional.

1.2 Cantor lírico

A palavra *lírica* vem de *lira*, instrumento musical de corda muito usado pelos gregos para acompanhar os versos poéticos. Antes de existir a ópera e o termo “cantor lírico”, já existiam músicas ou melodias cantadas, provavelmente, desde a Pré-História e a Antiguidade. Musicólogos e pesquisadores denominaram grupos vocais em diferentes períodos da história da música desde os jograis e os trovadores da música medieval até chegar ao cantor lírico.

O cantor lírico, antes de começar a carreira profissional, passa por longos anos de muito estudo e aprimoramento. Em sua formação, ele precisa ter uma boa base musical e precisa de diversos tipos de conhecimento, como: aprender a solfejar; saber localizar as notas no piano para poder estudar repertório; aprender o sistema de Alfabeto Fonético Internacional para saber pronunciar o texto de obras em diversas línguas como italiano, francês, alemão, inglês, latim, espanhol, entre outras; aprender a traduzir e memorizar o texto da obra.

O cantor precisa também aprender como fazer uma pesquisa de repertório; ter compreensão tanto do estilo e do caráter da obra -- de acordo com o período musical, com o compositor e suas indicações na partitura -- quanto do contexto histórico, social e musical do repertório; ter uma boa base técnica; desenvolver sua afinação, técnica vocal, projeção vocal, memória muscular, condicionamento físico e vocal; desenvolver sua propriocepção/ auto percepção corporal e vocal; se aprimorar no campo de teatro e de atuação; desenvolver-se artística e musicalmente para compartilhar e comunicar sua arte com verdade e emoção para o público.

Nos próximos capítulos, farei uma exposição de alguns desses aspectos da formação do cantor que estão presentes nas etapas do processo de preparação do cantor lírico na ópera.

CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA: Revisão, Categorização e Discussão

Neste capítulo, apresento uma breve explanação da revisão de literatura escolhida e o modo como categorizei os dados.

Para o capítulo 1 deste trabalho foram utilizados livros sobre a história da ópera e para os capítulos 3 e 4 foram utilizados dissertações e artigos escolhidos por meio de revisão bibliográfica sistemática como fonte bibliográfica. Com a finalidade de realizar uma revisão sistemática, utilizei dissertações e artigos que foram revisados ou passaram pelo parecer de profissionais do meio acadêmico. Para isto, utilizei a busca automática com palavras-chave em bibliotecas digitais.

Existem três tipos de revisão bibliográfica dentro da metodologia de pesquisa: revisão bibliográfica narrativa, integrativa e sistemática.

Na revisão narrativa não é preciso contemplar todas as fontes de informação nem adotar critérios explícitos e sistemáticos. Não é preciso apresentar com detalhes as fontes consultadas ou a metodologia utilizada para buscar as fontes de referência. Os pesquisadores selecionam os trabalhos consultados de acordo com o ponto de vista teórico e o contexto do tema abordado.

A revisão integrativa tem o propósito de fornecer informações mais abrangentes sobre um tema. Podem ser utilizadas para revisar teorias, propor e definir conceitos e identificar lacunas de pesquisa. A metodologia empregada na busca das fontes de referência deve ser especificada e o material analisado pode abranger tanto estudos originais como revisões teóricas e relatos de casos. Auxilia na revisão bibliográfica de estudos de diferentes campos e metodologias.

As revisões sistemáticas se preocupam em selecionar estudos experimentais (artigos originais) que depois são analisados criteriosamente. O levantamento das publicações é realizado em bases de dados de maneira planejada e controlada, e os resultados são selecionados e avaliados conforme os critérios pré-estabelecidos. Podem ser utilizados dissertações, teses e artigos desde que estes tenham sido revisados no meio acadêmico.

O método utilizado neste estudo de revisão bibliográfica é categorizado como pesquisa qualitativa. Neste tipo de método são coletados novos dados gradativamente de acordo com a demanda e a necessidade da investigação do tema de pesquisa. As fases da pesquisa foram: amostragem teórica, coleta de dados feita por documentos e produção de dados realizada por codificações (inicial, focalizada, axial e teórica).

O levantamento dos artigos, trabalhos de conclusão de curso, teses e dissertações que se relacionam com o processo de preparação para cantores líricos na ópera. Esses dados foram encontrados nos bancos de dados do Google Acadêmico, nos Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível (CAPES), na Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), na Revista OPUS da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), na Revista Percepta da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais (ABCM), nas monografias e TCC da Universidade de Brasília (UnB), nas teses e dissertações da UnB, da CAPES e da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).

Com os descritores selecionados, não foi identificado nenhum trabalho nos periódicos da ABEM e Opus. Na Revista Percepta encontramos apenas 01 trabalho com o descritor “cantor de ópera” OR “cantor lírico”. A seguir apresento as tabelas com o quantitativo de descritores encontrados no Google Acadêmico – Tabela 1 e Teses e dissertações – Tabela 2, 3 e 4.

Google Acadêmico	
Palavras-chave	Quantidade
“cantor de ópera”	520
“cantor de ópera” OR “cantor lírico”	1.190
“personagem de ópera” AND “processo de preparação”	3
“ópera” AND “preparação do cantor”	19
"opera singer" AND "role preparation"	38
“memorização musical” AND “ópera”	36

Tabela 1 - Google Acadêmico

Teses e Dissertações da CAPES	
“cantor de ópera”	2
“cantor de ópera” OR “cantor lírico”	20
“personagem de ópera” AND “processo de preparação”	0
“ópera” AND “preparação do cantor”	0
"opera singer" AND "role preparation"	-----

Tabela 2 - CAPES

Teses e Dissertações da BDTD	
“cantor de ópera”	7
“cantor de ópera” OR “cantor lírico”	36
“personagem de ópera” AND “processo de preparação”	0
“ópera” AND “preparação do cantor”	0
"opera singer" AND "role preparation"	-----

Tabela 3 - BDTD

Teses e Dissertações da UnB	
“cantor de ópera”	1
“cantor de ópera” OR “cantor lírico”	4
“personagem de ópera” AND “processo de preparação”	0
“ópera” AND “preparação do cantor”	0
"opera singer" AND "role preparation"	-----

Tabela 4 – UnB

Para o primeiro levantamento foram utilizadas as palavras-chave “personagem de ópera” AND “processo de preparação” que se relacionam diretamente com o tema escolhido. Para esse termo encontrei três artigos correspondentes no Google Acadêmico, sendo que dois desses artigos foram escolhidos como fonte de dados desta pesquisa.

Foram pesquisados os termos “ópera” AND “preparação do cantor” com 19 resultados encontrados no Google Acadêmico. Não foi obtido nenhum resultado nas outras plataformas citadas anteriormente. Desta pesquisa pude observar poucos artigos que dialogavam com o tema de estudo escolhido.

Para obter mais resultados de fontes bibliográficas em outros bancos de dados como as teses e dissertações da UnB, da BDTD e da Capes utilizei termos mais amplos e, conseqüentemente, obtive mais resultados que continham assuntos em alinhamento com o tema deste trabalho. Pesquisei “cantor de ópera” e encontrei 2 dissertações na CAPES, 7 na BDTD e 1 na UnB.

Para a revista Percepta testei diversas palavras-chave e não obtive nenhum resultado. Consegui encontrar na revista 1 artigo relacionado ao processo e preparação cênica do cantor lírico utilizando as palavras-chave “cantor de ópera” OR “cantor lírico”. Com isso, utilizei as mesmas palavras para pesquisar nas outras fontes de pesquisa e encontrei 1.190 resultados no Google Acadêmico, 20 teses e dissertações na CAPES, 36 na BDTD e 4 no repositório da UnB. Esses resultados incluíam tanto artigos que falavam sobre o tema de pesquisa, quanto artigos que não tinham relação com a temática do trabalho de conclusão de curso.

Em seguida, pesquisei apenas no Google Acadêmico as palavras-chave "opera singer" AND "role preparation" para encontrar artigos internacionais sobre o tema de preparação de papel de cantor de ópera e encontrei 38 artigos. Por último, após analisar as fontes bibliográficas e escolher as que utilizarei neste trabalho, foi necessário buscar mais material sobre o processo de memorização do repertório de ópera. Desse modo, fiz uma busca apenas no Google Acadêmico com as palavras-chave “memorização musical” AND “ópera”. Encontrei 36 resultados, e escolhi uma dissertação e um artigo que

abordavam de forma bem completa o processo e as estratégias de memorização no campo da música.

Ao todo, dentre artigos, teses e dissertações que foram encontrados no levantamento bibliográfico, foram selecionadas 9 fontes bibliográficas que trouxeram contribuições para o conteúdo deste trabalho de conclusão de curso.

AUTOR/ANO	TÍTULO	TIPO
ARAUJO, Aline Soares / 2012	Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical.	Dissertação
BRITO, Norma Gabriel / 2018	O ator do drama musical: a importância do trabalho de corpo e atuação para o cantor de ópera.	Dissertação
CAREGNATO, Caroline / 2017	Memorização, Percepção Musical e Cognição Oito questionamentos do dia-a-dia.	Artigo
ESTEVEZ, André Azevedo Marques / 2017	O atleta da voz: o cantor lírico e o seu corpo	Dissertação
FERNANDES, Raquel Sofia Martins / 2021	Performance Musical: Guias de Execução como Estratégia de Memorização	Dissertação
GUSE, Cristine Bello / 2007	Definição e construção de personagens em ópera	Artigo
GUSE, Cristine Bello / 2020	O cantor-ator: uma revisão da bibliografia norte-americana sobre a atuação cênica do cantor lírico.	Artigo
LYRA FERREIRA, Márcia / 2015	A integração entre os elementos vocais e cênicos durante a construção da expressividade do cantor lírico e seus aspectos metacognitivos	Dissertação
MARTINS, Alexandre Felipe / 2021	Um estudo multicasos sobre estratégias de estudo e de performance de cantores líricos	Dissertação

Tabela 5 – Trabalhos selecionados

A primeira fonte bibliográfica utilizada foi a dissertação: “Um estudo multicasos sobre estratégias de estudo e de performance de cantores líricos” escrita por Alexandre Felipe Martins em 2021, que tem como tema as estratégias utilizadas por cantores líricos em seus estudos e performances. Para sua pesquisa de dissertação, Martins considerou estratégias como “os pensamentos e os comportamentos adotados pelos músicos em seus estudos, visando influenciar seu estado motivacional e afetivo” (MARTINS, 2021). O autor também cita os pensamentos e os comportamentos relacionados à administração de novos conhecimentos e habilidades, conceito este proposto por Jørgensen (2004).

Segundo o autor os objetivos da dissertação são:

[...] a investigação das estratégias de cantores líricos profissionais para o desenvolvimento técnico/artístico do repertório, bem como a verificação da existência de estratégias específicas para etapas do processo de preparação, a análise das contingências e objetivos dessas estratégias e a descrição das categorias de estratégias adotadas (MARTINS, 2021, p.9).

Martins ressalta que o método adotado foi o estudo multicasos que, segundo ele, “se caracteriza por um amplo detalhamento e profundidade de poucos objetos, aproximando-se do fenômeno em pauta por meio da obtenção circunstanciada de informações” (MARTINS, 2021, p.9). Martins acrescenta:

Nesse método, os múltiplos casos permitem identificar evidências e estabelecer paralelos entre eles, oferecendo maior confiabilidade, se comparados aos estudos de caso singular. Os casos do estudo foram três cantores líricos profissionais do Brasil em diferentes estágios da carreira (MARTINS, 2021, p.9).

Martins ressalta sobre os resultados alcançados em sua pesquisa:

Os resultados apontam uma grande gama de estratégias que estão apresentadas em dois grandes grupos, sendo estratégias de desenvolvimento e execução e estratégias de gerenciamento. Entre os temas, encontram-se as estratégias ligadas ao preparo inicial, ao

planejamento, ao aquecimento, à prática, à memorização, à avaliação, bem como à saúde, à concentração, à ansiedade, à organização do ambiente, à motivação e à fadiga. Entre os resultados, encontram-se algumas estratégias comuns entre os casos, como a apreciação musical de performances gravadas, a avaliação através de gravações das próprias execuções, as estratégias de saúde vocal e, para o manejo da ansiedade, a obtenção de segurança ao garantir um bom preparo (MARTINS, 2021, p.9).

Para a minha pesquisa sobre os processos de preparação para cantores líricos na ópera, encontrei muitas informações de grande utilidade que acrescentaram e dialogaram com o tema deste trabalho. O autor expõe, a partir dos resultados de sua pesquisa, as estratégias de prática e de performance de cantores diretamente ligadas à aprendizagem e ao domínio do repertório.

Ainda segundo o autor, em suas entrevistas foi relatado que ao primeiro contato com um repertório a estratégia inicial era ler o texto todo, procurando entender ao máximo seu conteúdo e sobre o que se tratava. No caso de repertórios inéditos e de compositores menos explorados aos quais o cantor não tinha familiaridade, a estratégia era estabelecer uma imersão no repertório por meio da pesquisa sobre o compositor e a obra, e da apreciação de diversas gravações para não se apegar ou imitar alguma gravação específica.

Além disso, relatou que nesta etapa se fazia um reconhecimento da partitura analisando o caráter da obra, trechos que aparentam ser mais desafiadores e pontos de atenção como saltos, entradas abruptas e desafios técnicos; realizava-se a organização da partitura com marcadores de página autoadesivos indicando por cores todas as cenas do personagem, mudanças de ato, solo, dueto e grupos; grifavam-se todas as linhas cantadas pelo personagem. Portanto, a etapa inicial inclui o entendimento do texto, a apreciação de inúmeras gravações, o estudo aprofundado do compositor, do libretista e do contexto histórico da obra, análise da partitura, a seleção de pontos de atenção e a organização da partitura. Todas essas estratégias contribuem para que haja um bom preparo do cantor para uma ópera e podem otimizar as etapas posteriores do estudo.

Outro assunto importante abordado por Martins (2021) é o planejamento do estudo por meio da organização de sessões de prática e do estudo do repertório utilizando

metas. A estipulação das metas e a distribuição do estudo variam de acordo com o prazo disponível, o grau de dificuldade da obra e da quantidade de material a ser estudado. A estratégia é distribuir o estudo pelo período disponível para preparo dando prioridade para as partes mais desafiadoras. Pode-se também contar e anotar o número de páginas que o personagem canta e quantos dias se tem até o primeiro ensaio ou prazo estipulado pelo próprio cantor, sempre revisando o conteúdo estudado anteriormente. Outra estratégia é fazer várias vezes ao dia estudos mentais enquanto executa outras atividades.

O autor dá continuidade às estratégias de estudo na etapa de desenvolvimento do repertório e relata, a partir das entrevistas realizadas, que era feito um estudo analítico frase a frase da obra, traduzindo e interpretando precisamente o conteúdo, integrando todos os aspectos musicais e anotando todos os aspectos interpretativos como timbre, articulação, fraseado, dinâmica e respirações não óbvias. Para esta etapa, os cantores iam ao piano tocar e aprender nota por nota e para não desgastar tanto a voz com a repetição do estudo, o cantor estudava cantarolando a melodia até estar com o trecho seguro e bem estudado, e em seguida estudava emitindo toda a voz e com o corpo ativado, dando a devida atenção ao encaixe e aos ajustes técnicos vocais para que fossem internalizados no corpo.

As estratégias de memorização relatadas nas entrevistas realizadas por Martins (2021) foram: repetição, analogias, ter a tradução decorada e consciência do que está falando para facilitar decorar o texto em outra língua, utilizar a memória vocal, corporal e visual da partitura e utilizar movimentos com as mãos e os braços enquanto canta ou recita o texto. Segundo Martins (2021), a pesquisa de Hallam (1997) mostra que, entre músicos profissionais, a repetição de trechos é utilizada como último recurso. Eles utilizam recursos de análise musical e modos visual, auditivo e cinestésico (percepção de movimentos musculares do corpo) de memorização.

Um estudo de pesquisa de Ginsborg (2004, apud MARTINS, 2021, p.129) apontou que as estratégias de memorização mais eficazes para os cantores são a análise e o entendimento da estrutura geral da obra, a divisão e a prática à partir de pequenas seções com aumentos graduais, além da apropriação da memória cinestésica em

conjunto com a memória visual e auditiva. Segundo o autor do estudo, as estratégias de memorização estão altamente relacionadas com a interpretação da peça e a coligação da letra com a música. Na dissertação de Alexandre Martins observei muitas semelhanças com o meu próprio processo de preparo para uma ópera.

A segunda fonte bibliográfica utilizada foi a dissertação “O ator do drama musical: a importância do trabalho de corpo e atuação para o cantor de ópera”, escrita por Norma Gabriel Brito. Tem como objeto de estudo a importância do trabalho de corpo e atuação para o cantor de ópera. O objetivo do trabalho é, segundo a autora, demonstrar a dificuldade do cantor/ator em expressar-se corporalmente, no momento de sua encenação, ocasionando, uma desconexão entre o que ele expressa vocalmente e sua gestualidade, o que gera uma defasagem na comunicação cênica deste artista; e também, apresentar como as técnicas corporais puderam despertar estes corpos, tornando-os mais presentes cenicamente.

A metodologia do trabalho de Brito (2018) foi apresentar de que maneira práticas corporais como yoga, meditação, bioenergética, jogos teatrais e técnica de atuação para a formação artística do cantor/ator possibilitam torná-lo consciente acerca do estado de sua presença corporal em cena. Alguns dos métodos utilizados foram as técnicas de Marta Graham, o qual a respiração é um dos princípios em sua dança (o release inspiração/expiração), bem como os exercícios de jogos de improvisação e triangulação da Commedia dell'arte e o Método das Ações Físicas de Stanislavski como atuação para o cantor de ópera.

Como resultado, segundo a autora, verificou que “estas práticas propiciaram aos atuantes envolvidos no processo um corpo mais vivo, menos estatuário, mais verossímil, e que estes fatores influenciaram na construção corporal da personagem operística” (BRITO, 2018, p. 9).

Visto que a construção cênica na preparação do cantor lírico muitas vezes vem em segundo plano na formação do cantor, procurei por informações que pudessem colaborar com esse tópico.

Na minha vivência como aluna do Departamento de Música da Universidade de Brasília, pude perceber que não há na habilitação em canto lírico uma disciplina

específica com profissionais com formação na área de cênicas para trabalhar com os cantores líricos em montagens de óperas da universidade. Pesquisas futuras poderão averiguar se existem outras universidades e instituições de música que se encontram nessa mesma situação. O cantor é admitido no curso de canto lírico muito jovem, tem que mostrar aptidão em conhecimentos musicais específicos, mas em muitos casos ainda não possui treino de atuação e experiência artística nessa área e é cobrado como se já tivesse. A maioria dos cantores líricos precisa buscar cursos de teatro fora das instituições de formação em música e muitas vezes não tem acesso a materiais ou bons cursos de atuação para poder aprimorar a construção do personagem e a atuação em cena. O aprimoramento musical e vocal, em alguns casos, se torna prioridade na formação do cantor, enquanto o aprimoramento cênico vem em segundo plano.

Segundo Brito (2018), o trabalho do cantor depende muito, e primordialmente, de sua conscientização corporal enquanto canta e atua e a música é um princípio organizador da ação cênica. “[...] Numa cena de ópera, a passagem do tempo se mostra através do corpo que age musicalmente, pois toda ação deve estar em conformidade com tempo-ritmo, o cantor/ator está em acordo com a partitura” (BRITO, 2018, p. 31).

Constantin Stanislavski, que almejou sistematizar um método de atuação que trouxesse naturalidade e organicidade para o cantor de ópera, falava que o tempo e o ritmo da ação devem estar em consonância com a música. “[...] Para Stanislavski, as técnicas sobre interpretação, o gesto, a presença do corpo, a dança, a prosódia e dicção, o texto e o contexto da ópera, a cena, o compositor, a história da arte, a tensão e o relaxamento no corpo do cantor, e por fim, a encenação, como ele próprio reconhecia, deveriam estar no trabalhado do cantor de ópera” (BRITO, 2018, p.32).

Para a autora, o corpo age musicalmente em cooperação do texto, voz e respiração, e esta, serve de condução na música, ligando uma nota à outra, podendo acentuar um fraseado musical, alterar o estado psicofísico do cantor e o tempo-ritmo numa cena. Segundo ela, com o auxílio da respiração, a música provoca inflexões vocais e, conseqüentemente, corporais, exprimindo sentimentos e sensações tanto no cantor quanto no espectador.

Em experimentos práticos realizados pela autora na turma que lecionava formada por alunos de ópera, utilizando o Método das Ações Físicas de Stanislavski, demonstrou estratégias de exercícios que podem ajudar o cantor lírico a preparar cenicamente seu personagem. Uma das práticas utilizadas foi da imaginação, em que o cantor, caminhando enquanto está tocando música no ambiente, imagina que está numa outra circunstância e situação, e deve se atentar à forma de caminhar e perceber sua respiração e as possíveis alterações no corpo e no estado interior que poderiam surgir a partir da ação corporal e musical. Brito menciona uma fala de Bonfitto (2002) de que o ator deve buscar um fluxo constante de imagens interiores, sonoras e visuais para poder fixar sua atenção na vida interior do papel, e que cada ação física comporta em si um ritmo que a caracteriza e a diferencia das outras. Sendo assim, o ritmo se torna um elemento fundamental no processo de construções das ações do personagem.

No exercício prático realizado por Brito (2018), primeiramente se descobre como o corpo do aluno age musicalmente, depois o aluno integra a voz ao exercício e outros elementos que ele deve procurar absorver e integrar ao corpo por meio de sensações. Utilizam-se o caráter, o andamento, a tonalidade, a harmonia e a orquestração da música para guiar a movimentação, a respiração, o comportamento do personagem e a ação dramática da cena.

Ela também discorre sobre a organização do processo de construção da ação gestual do personagem.

De início, trabalha-se a compreensão do texto a ser cantado, procurando fazer uma boa tradução para entender o sentido do que se está cantando, e qual a intenção do texto em relação à cena. Logo após, o aluno deverá analisar o texto e o contexto da obra escrita e, conseguinte, pensar na ação gestual que se coaduna com a vocal, além das características sonoras que possam acentuar a personagem, por exemplo, a classe social, a etnia, costumes; outros dados relativos ao tempo e ao ritmo e que também possam caracterizar a voz [...] (BRITO, 2018, p. 100).

Concluindo os pontos importantes mencionados em sua dissertação de mestrado, quando ocorre a união do som, palavra e gesto, a interrelação entre a disposição mental,

sonora e espacial acontece de maneira mais natural e orgânica, modificando a conexão corpo-voz do cantor/ator.

A terceira fonte bibliográfica escolhida foi a dissertação de mestrado escrita por Márcia Lyra Ferreira em 2015 com o título “A integração entre os elementos vocais e cênicos durante a construção da expressividade do cantor lírico e seus aspectos metacognitivos”. O objeto de estudo é a integração dos aspectos inerentes à técnica vocal lírica e os elementos cênicos na construção da expressividade com a metacognição.

Segundo a autora, a dissertação tem como objetivo:

[...] compreender as formas como os cantores líricos desenvolvem cenicamente suas personagens levando em consideração a integração entre os elementos da técnica vocal (tais como estilo dos períodos, textos cantados) e os elementos cênicos, ou seja, entre a voz e o corpo (FERREIRA, 2015, p. 10).

Para Ferreira (2015), a partir da revisão da literatura realizada por ela, foi possível:

[...] perceber que a construção cênica do cantor lírico representa um ciclo em que várias etapas devem ser cumpridas para o alcance da performance ideal. Estas etapas são interdependentes e perpassam por subtemas como expressividade, habilidades cênicas do cantor lírico, gestos e emoções como recurso expressivo e a preparação corporal do cantor lírico (FERREIRA, 2015, p. 10).

O resultado almejado para a pesquisa, segundo Ferreira (2015), foi:

[...] colaborar com outros cantores que passam por dificuldades semelhantes acerca da integração dos elementos cênicos aos elementos músico-vocais, de uma maneira mais natural, orgânica, como também, contribuir para auto-reflexões sobre a elaboração de personagens bem como sobre os conceitos e atitudes práticas necessárias para a atuação cênica do cantor de óperas, além de contribuições para a área da performance em óperas”. A partir dos resultados obtidos foi possível compreender que a atuação em ópera demanda uma preparação global do cantor e que conseqüentemente, lhe exige constantes

estudos e capacidade de adaptar-se e readaptar-se aos vários contextos a que estão inseridos (FERREIRA, 2015, p. 10).

Na dissertação de mestrado de Ferreira, encontrei alguns aspectos pertinentes para a construção cênica do cantor e, portanto, pertinentes para este trabalho de conclusão de curso. Segundo Ferreira (2015), muitos autores e cantores acreditam que a forma encontrada para aflorar a expressividade é através da exploração das próprias emoções. Ela destaca esse ponto de vista por meio da analogia com a teoria dos afetos, frequentemente atribuída como análoga a retórica, que relacionava determinados recursos musicais, como o ritmo, motivo e intervalos a estados emocionais específicos.

Alguns trechos da dissertação trouxeram aspectos importantes a se pensar para a preparação cênica do cantor/ator, tais como as etapas do sistema de Stanislavski. Nesse sistema, Stanislavski utilizava as ações físicas para reavivar as emoções. Algumas dessas etapas são: *i)* a análise do texto por meio de ações; *ii)* a imaginação; *iii)* a motivação junto com os sentimentos e a mente que formam motores impulsionadores para o personagem; *iv)* o subtexto, que consiste em informações ocultas que não são faladas e não estão explícitas no texto, mas que são comunicadas ao público pela intenção cênica do ator; *v)* a concentração; o relaxamento para o alcance de todas as faculdades motoras e intelectuais; *vi)* o tempo-ritmo que se refere ao pulso das emoções que podem ter padrões distintos, sendo o tempo a velocidade da ação ou emoção e o ritmo, a intensidade da experiência emocional; *vii)* o aparato físico como o corpo e a voz que o ator utiliza para se expressar plenamente cada nuance e cada sombra sutil de caráter.

A quarta fonte bibliográfica escolhida foi o artigo de Cristine Bello Guse em 2007 com título “Definição e Construção de Personagens em Ópera”. Segundo a autora os objetivos do artigo são:

[...] ressaltar a importância de o cantor de ópera preparar uma definição possível da personagem que será por ele interpretada enquanto estuda sua parte musical, e também, mostrar como o cantor pode usar a música em favor do drama por meio da inter-

relação entre palavra, música e cena. Para isso, busca-se uma diferenciação entre o processo de definição de personagem e a construção dessa personagem, por meio da interdisciplinaridade entre a ópera e o teatro (GUSE, 2007, p. 1).

Este artigo reforça e traz mais pontos de grande utilidade para a construção e preparo cênico do cantor/ator. São eles: *i)* antes de fazer a construção de personagem (processo sobre o qual o cantor/ator transforma a personagem previamente definida em objeto concreto e físico), é necessário que realize a definição da personagem (concepção da personagem apoiada e justificada por elementos presentes no libreto e na partitura), levando em consideração a música e não somente o texto; *ii)* o cantor deve ter em mente um perfil de sua personagem antes do início dos ensaios, para depois moldar-se às orientações do encenador; *iii)* o ator deve possuir motivação interna para todas as ações propostas na obra; *iv)* o cantor pode usar a força da música para a construção e o envolvimento dramático, por meio de uma escuta direcionada para a cena e pré-estabelecida por uma análise; *v)* e estabelecer uma prévia relação e conexão dos elementos contidos nas partitura antes do trabalho de construção de personagem. Segundo Guse (2007), o cantor deve observar como a música pode auxiliar na cena, tanto ditando o ritmo de ações externas como incitando movimentos internos.

A quinta fonte escolhida foi “O cantor-ator: uma revisão da bibliografia norte-americana sobre a atuação cênica do cantor lírico.”, também escrito por Guse como parte da revisão de literatura para seu doutorado em 2020. Guse descreve como objetivo de seu artigo:

[...] estabelecer uma discussão sobre os livros norte-americanos publicados entre a segunda metade do século XX e início do século XXI sobre a atuação cênica do cantor lírico, expondo brevemente determinadas reflexões e princípios encontrados nessa literatura (GUSE, 2020, p.1).

Neste artigo, selecionei alguns pontos para mencionar neste trabalho que são de muita utilidade para a preparação cênica do cantor/ator. Segundo Guse (2020), na preparação de performances, o cantor precisa tecer relações entre as palavras, a música e o jogo cênico e ser capaz de explicitar essas relações construídas. Estas relações

podem ser realizadas e explicitadas na performance por meio de duas vias: de dentro para fora, deixando seus recursos expressivos – corpo, voz e rosto – serem guiados intuitivamente pelo que a mente e as emoções criam; ou de fora para dentro, através do planejamento das atitudes e interpretação musical que justifiquem os pensamentos e emoções os quais a peça suscita. Guse (2020, p. 5 e 6) traz quatro citações sobre a preparação cênica e atuação no âmbito da ópera.

[...] Major e Laing (2011) concentram-se na preparação cênica dos papéis, e apenas sugerem ao cantor responder a cinco perguntas para cada cena da personagem que prepara, na intenção de que suas ações no palco sejam justificadas. São elas: De onde venho? Para onde vou? O que eu quero? E o que me impede? Como eu supero este impedimento? (MAJOR e LAING, 2011, p. 11 apud GUSE, 2020, p.253).

[...] Goldovsky (1968, p. 107-129) fornece uma diferenciação para dois tipos de motivações que conduzem às ações das personagens: as razões intelectuais e os impulsos emocionais. Enquanto a primeira geraria ações com direções mais específicas, a segunda traria comportamentos mais esparsos e focos menos definidos (GOLDOVSKY, 1968, p. 107-129 apud GUSE, 2020, p.254).

[...] Ostwald (2005, p. 13-14) define dois tipos de atuação: intuitiva e técnica. No primeiro tipo, o cantor analisa a situação da personagem e se permite entrar nessa realidade através de sua imaginação e empatia, reagindo intuitivamente. No outro, ele estuda minuciosamente o comportamento e linguagem corporal de uma pessoa na situação da personagem e recria essas ações sem o envolvimento de suas emoções. Nesse caso, para que o cantor não corra o risco de cair em estereótipos generalizados, é preciso ser um ardiloso observador do comportamento humano e desenvolver um refinado controle de sua expressão (Ostwald, 2005, p. 13-14 apud GUSE, 2020, p.254).

[...] Burgess e Skilbeck (2000, p. 150-151) e Lucca (2007, p. 12) associam estes dois processos também à interpretação musical como caracterização da personagem. Os autores consideram o processo de fora para dentro quando o cantor realiza uma análise prévia de como os elementos musicais escritos na partitura podem ser justificados pelas situações dramáticas. Enquanto no processo de dentro para fora, o cantor molda a sua execução musical através do estímulo

dramático enquanto canta a peça.” (BURGESS e SKILBECK, 2000, p. 150-151 apud GUSE, 2020, p.254).

A sexta fonte bibliográfica escolhida foi “O atleta da voz: o cantor lírico e o seu corpo”, uma tese de doutorado escrita em 2017 por André Azevedo Marques Estevez. O autor descreve no resumo de sua tese a problematização, o tema, o objetivo e a metodologia utilizados:

É comum observarmos entre os cantores a ideia de que o corpo é o instrumento de sua arte. Apesar de vivermos num momento onde entender a vida e nossas experiências por uma perspectiva sistêmica deveria ser algo já difundido, perpetua-se um modelo de entendimento do canto compartimentalizado e desconectado da vida do cantor. Tentando entender esse problema, nesta pesquisa de natureza qualitativa questionamos se os cantores líricos identificam o seu corpo como seu instrumento, ou como locus da performance. E, nesse sentido, qual seria o papel das práticas motoras (práticas corporais e de atividade física) no seu desenvolvimento e na sua performance. A investigação da pesquisa foi organizada em três etapas: 1) Prática de Educação Somática associada a aulas de canto individuais, por um ano; 2) Prática de Educação Somática associada a aulas de canto em grupo, em dois encontros; 3) Entrevistas semiestruturadas com 3 cantoras e 2 cantores que possuem experiência com Educação Somática.[...] (ESTEVEZ, 2017, p.7).

Encontrei nessa dissertação menos pontos que dialogassem com os objetivos deste trabalho e, portanto, mencionarei algumas falas de Estevez (2017) que possam contribuir para a preparação e para o estudo do cantor lírico.

[...] De fato é no corpo que a voz acontece e é ele que precisa ser estudado quando se busca o aprimoramento técnico, mas não apenas observar a língua, a laringe, ou qualquer outra parte que seja. Estudar o corpo é entender suas partes, mas também perceber como elas se conectam e, principalmente, entender que na conexão desses segmentos surge outra coisa a ser estudada: o todo do corpo. O corpo precisa ser entendido na sua inteireza, não apenas como um emaranhado de partes desconexas” (ESTEVEZ, 2017, p. 59).

[...]O treino mental pode ajudar no processo de memorização de uma nova habilidade, pode ajudar o estudante a praticar num momento que está fisicamente incapacitado (por conta de alguma lesão ou fadiga), ou em situações em que não seria possível, como em lugares silenciosos ou onde não há espaço para uma performance completa. Dessa forma, a manutenção da técnica é realizada sem a real execução da tarefa de cantar” (ESTEVEZ, 2017, p. 65).

A sétima fonte bibliográfica escolhida foi a dissertação de mestrado: “Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical” escrita por Aline Soares Araujo em 2012. A autora inicia o resumo de sua dissertação descrevendo sua problematização de pesquisa de grande importância e pertinência para este trabalho de conclusão de curso. Segundo Araujo:

Em nossa própria vivência e também do convívio intenso com outros cantores, percebemos que alguns cantores, e em especial os cantores líricos, se deparam frequentemente com dificuldades de associar um trabalho corporal ao trabalho vocal que realizam. Durante suas performances, muitas vezes se sentem despreparados ou sem recursos para se expressarem da maneira como realmente desejariam. Não raro, pouco usufruem de possibilidades expressivas resultantes das relações entre seu próprio corpo e a música, entre seu corpo e sua voz, o espaço e o público (ARAUJO, 2012, p.8).

A autora explica que a falta de literatura nacional que aborde seu tema de pesquisa -- um trabalho cênico-corporal voltado para cantor – direcionou os objetivos de sua dissertação. Segundo Araujo, seu objetivo de pesquisa é:

[...] elaborar uma proposta de desenvolvimento de um percurso, a partir dos princípios de Stanislavski, que possa servir de base para a edificação de possibilidades técnico-corporais voltadas para cantor, como meio de capacitá-lo a expressar-se de modo mais eficaz e de auxiliá-lo no gerenciamento das várias informações que constituem a rede de sua *performance*” (ARAUJO, 2012, p.17).

Araujo explica que, para atingir os objetivos da dissertação, se amparou na bibliografia teatral, visto que esta emprega elementos musicais em sua elaboração e desenvolvimento, evidenciando a interação entre Música e Teatro. A metodologia

utilizada foi de revisão bibliográfica fundamentada nas propostas de Constantin Stanislavski, por meio da qual selecionou alguns pontos principais voltados para o seu Sistema de Ações Físicas.

A autora associou os pontos encontrados a alguns ensinamentos de outros autores e elaborou um percurso de elaboração cênica para o gênero Canção de Câmara. Araujo (2012) espera que “a construção cênica resultante da fusão entre as canções de câmara e os esquemas ora propostos, auxilie o *performer* cantor no desenvolvimento de suas próprias habilidades expressivas” (ARAUJO, 2012, p.8). Ela acredita que o cantor poderá utilizar os percursos de construção cênica propostos na sua dissertação, não apenas para a *performance* de canção, como também para outros gêneros musicais que venha trabalhar, visto que esses percursos buscam proporcionar maior segurança e ampliar os recursos cênicos do cantor.

Pude encontrar na dissertação de Araujo pontos de grande pertinência para este trabalho de conclusão de curso sobre os quais discorrerei a seguir. O primeiro ponto é a afirmação da autora de que “é imprescindível que o cantor lírico se afaste dos mais comuns clichês e tabus e faça o uso da Técnica Vocal como elemento libertador e não como um elemento condicionador de sua mobilidade corporal” (ARAUJO, 2012, p.25), ou seja, a voz e a técnica vocal não podem limitar ou condicionar a movimentação e os recursos cênicos do cantor no palco.

O segundo ponto pertinente que a autora traz é a importância do cantor realizar uma leitura hipertextual – “modo de produzir, armazenar, organizar, representar, apresentar, recuperar e disseminar saberes e informações” (DUTRA, 2009, p. 39-41 apud ARAUJO, 2012, p.17) – da obra a interpretar, que segundo Araujo (2012), “permitirá ao cantor não só que conheça os textos -- o musical e o literário --, mas que desenvolva sua liberdade de escolhas e de traçado de rotas através dos vários caminhos oferecidos na rede da canção” (ARAUJO, 2012, p.26). Em outras palavras, para a ópera essa leitura hipertextual -- que se dá por meio da reconfiguração de sentido e da observação de aspectos textuais constituídos por associações de significados de uma configuração de rede de sentidos -- é extremamente importante para que o cantor possa escolher os

caminhos musicais e cênicos que utilizará, a partir dessa pluralidade de significados presentes no texto.

O terceiro ponto é a leitura participativa que, segundo Araujo (2012), “visa ao reconhecimento de potencialidades semânticas da obra, de algumas das relações entre texto e música, de ambiências criadas pela música (por meio do emprego pelo compositor de elementos como melodia, harmonia/modulações, ritmos, andamentos, agógica, dinâmica e fraseado), da presença de intertextualidades, de relações históricas, de relações subjetivas” (ARAUJO, 2012, p.26).

O quarto ponto é advindo de uma fala de Stanislavski em que descreve todos os planos que estão intrínsecos a uma obra, que podem trazer mais recursos e possibilidades para a construção cênica. A autora cita:

Primeiro temos o *plano externo* dos fatos, acontecimentos, enredo, forma. Contiguamente há o *plano da situação social*, subdividido em classe, nacionalidade e ambiente histórico. Há um *plano literário*, com suas ideias, seu estilo e outros aspectos. Há um *plano estético*, com suas subcamadas de tudo que é teatral, artístico, e tudo que se refira ao cenário e à produção. Há o *plano psicológico* da ação interior, dos sentimentos, da caracterização interior; e o *plano físico*, com suas leis fundamentais da natureza física, objetivos e ações físicas, caracterização exterior. E, finalmente, há o *plano dos sentimentos criadores pessoais*, que pertencem ao ator (STANISLAVSKI, 2002, p.29 apud ARAUJO, 2012, p.26).

O quinto ponto que dialoga com os objetivos deste trabalho e é expresso pelos princípios do Sistema Stanislavski, o qual consiste numa série de procedimentos de interpretação e construção cênica para o ator/cantor. Segundo a autora, alguns deles são:

- i) *princípio da ação*: ter constantemente um propósito específico e uma justificação interior e coerente em cada ação, seja interior ou exterior. Agir com intenção;
- ii) *princípio das circunstâncias dadas*: todas as informações fornecidas pelo enredo da peça que trazem circunstâncias que podem gerar sentimentos e dar uma perspectiva geral da vida dos personagens e do ambiente que estão inseridos;

- iii) *princípio do “se” mágico*: são os questionamentos e as perguntas que colocam o ator no mesmo plano de circunstâncias determinadas da personagem e ajudam na construção de ações lógicas e coerentes;
- iv) *princípio da imaginação*: é uma das forças criadoras da arte pela qual os fatos e as circunstâncias presentes na obra podem ser recriados com vivacidade e se tornar habituais na vida imaginária do ator;
- v) *princípio de concentração da atenção*: capacidade e habilidade de manter a concentração e continuar a agir com naturalidade no palco sem se deixar se afetar ou se desestabilizar por distrações ou preocupações não relacionadas com a performance;
- vi) *princípio de unidades*: não abranger o todo de uma só vez no preparo de uma obra, mas sim dividir o todo em unidades ou pontos de referência. Em seguida, encontrar unidades fundamentais, dividir gradativamente em unidades menores e, depois de internalizá-las, integrá-las em unidades maiores.
- vii) *princípio dos objetivos*: criar objetivos credíveis, ao mesmo tempo pessoais e análogos ao personagem, que instiguem o ator/cantor a agir.
- viii) *princípio da fé e sentimento da verdade*: a verdade cênica deve ser constituída pela crença do ator/cantor em suas ações físicas e, conseqüentemente, as emoções surgirão por meio dessa crença.
- ix) *princípio da memória das emoções*: habilidade do ator de recriar circunstâncias determinadas tão precisas que façam ressurgir emoções e sentimentos vivenciados anteriormente na vida real armazenados na memória;
- x) *princípio da memória dos sentidos*: capacidade de reconstruir imagens visuais e sonoras por meio da memória visual e auditiva que são as mais usadas;

- xi) princípio da comunhão:* capacidade de manter-se no fluxo ininterrupto da corrente de comunicação, certificar-se de que suas falas e ações foram plenamente recebidas pelos companheiros de palco, compreender e se atentar ao que o parceiro diz, ter comunicação direta com um objeto (ou companheiro) em cena, comunicação indireta com o público, autocomunhão e comunicação com um objeto ausente ou imaginário;
- xii) princípio do tempo-ritmo:* capacidade de se conscientizar do tempo e do ritmo inerentes ao movimento e à ação, pois o *tempo-ritmo* está presente na construção externa (ações físicas), interna (ações psicológicas) e nas falas (ações vocais);
- xiii) princípio do superobjetivo:* é o que move o ator/cantor em sua atuação e desencadeia uma linha direta de ação, é a essência à qual todos os outros objetivos e unidades são subordinados;
- xiv) princípio da linha direta de ação:* é o motivo condutor da obra que, juntamente com o superobjetivo, guia a criatividade e os esforços do ator durante toda a obra;
- xv) princípio do subtexto:* capacidade de tecer em seu papel o subtexto: texto provido de conteúdo significativo feito da trama de pensamentos, palavras, intenções e desejos que se esconde nas entrelinhas e que é manifestado pelas entonações, gestos, pausas psicológicas e outros recursos empregados pelo ator;
- xvi) princípio da perspectiva:* ter a sua própria perspectiva e a perspectiva do personagem;
- xvii) princípio da adaptação:* fazer o uso de meios externos e internos para se ajustar às outras pessoas, às circunstâncias propostas, ao espaço e às alterações que todos os elementos envolvidos na cena podem sofrer durante o processo de comunicação;

- xviii) *princípio da caracterização externa*: conjunto de traços e características que define o personagem e o distingue do ator/cantor;
- xix) *princípio da contenção, controle e acabamento*: capacidade do ator/cantor de controlar seus gestos, e não deixar ser controlado por eles, imprimindo-lhes contenção e acabamento;
- xx) *princípio da voz e da fala*: são centros de ações imediatos para expressar os sentimentos, e estão relacionados com recursos vocais de expressão;
- xxi) *princípio da ação vocal*: capacidade de utilizar a voz como um prolongamento do corpo e explorar os diversos recursos vocais que determinarão a dinâmica e o ritmo da ação;
- xxii) *princípio da análise*: é o processo de conhecer e experimentar e conhecer a obra sentindo/ vivenciando por meio da experiência;
- xxiii) *princípio do tom interior*: são as variações e possíveis combinações de diferentes tons ou intenções relacionados aos sentimentos e atitudes contrastantes que concebem a vida humana;
- xxiv) *princípio das imagens visuais e sonoras*: é a construção de imagens visuais e sonoras feita pelo ator/cantor para si mesmo, começando pelo plano da imaginação para posteriormente trazer corporeidade às imagens;
- xxv) *princípio dos objetos imaginários*: realizar todas as ações físicas que se realizaria caso o objeto imaginário fosse real, percebendo todos os detalhes da estrutura e dimensão dele e trazendo verdade física à ação;
- xxvi) *princípio do improviso*: capacidade de lidar de maneira criativa com situações inesperadas e improvisar em cena;

xxvii) *princípio da partitura do papel teatral*: um guia ou uma sistematização que contém indicações e registros das ações físicas, psicofísicas, vocais, mudanças de ritmo, andamento, timbre corporal, dinâmica, desenvolvendo sua música corporal e auxiliando na composição do personagem.

A oitava fonte bibliográfica escolhida foi a dissertação de mestrado “*Performance Musical: Guias de Execução como Estratégia de Memorização*” escrita por Raquel Sofia Martins Fernandes em 2021. A dissertação, segundo Martins (2021) “busca verificar em que medida a aplicação da estratégia de memorização (designadamente - guias de execução) contribui para a gestão de falhas de memória durante a *performance* musical de alunos de canto do ensino básico” (MARTINS, 2021, p.vi).

Esta dissertação, segundo a autora, tem como principais objetivos “ajudar os alunos a criar mecanismos de autocontrole e de confiança, para que consigam gerir possíveis falhas de memória durante a *performance* musical e assim potenciem o seu desempenho”(MARTINS, 2021, p. vi). Deste modo, a autora explica a metodologia utilizada em sua pesquisa:

[...] foi realizado um levantamento junto dos alunos da classe de canto da autora, através da ferramenta - questionário, de forma a conhecer os métodos de memorização praticados e possíveis experiências com falhas de memória durante a *performance*. Posteriormente, após a análise dos respectivos questionários, os alunos que já vivenciaram este fenómeno foram divididos em dois grupos: grupo experimental - onde foi aplicada a estratégia de memorização em estudo; e grupo de controle - que continuou a trabalhar a memorização como sempre fez. A avaliação foi realizada atendendo a um novo questionário individual aos alunos e por meio de observação natural das performances respectivas, regulada por uma matriz previamente entregue a um painel de professores, constituído por três elementos (MARTINS, 2021, p. vi).

Os resultados obtidos, de acordo com a autora, “demonstraram que a memorização das obras musicais através de guias de execução é mais sólida e eficaz e que, além disso, a metodologia também traz vantagens ao nível de outras competências performativas, como expressividade e comunicação com o público” (Martins, 2021, p. vi).

Para este trabalho, escolhi alguns pontos importantes relacionados às estratégias e aos métodos de memorização de guias de execução proposta pelo estudo. Deste modo, citarei e discorrerei sobre alguns deles a seguir.

Fernandes (2021) destaca que, segundo o educador Gerald Klickstein (2009), os estilos de memorização são diferentes e estratégias utilizadas podem funcionar para um músico e ser limitadas para outro. Ou seja, cada um deve encontrar a forma de memorização que melhor funciona para o seu estudo e preparação de repertório. Fernandes (2021) destaca também o estudo observacional realizado por Ginsborg (2002) em que se observou que a estratégia de memorização mais eficaz é a contagem do tempo da música em voz alta e, especificamente para os cantores, memorizar agrupando o texto e a melodia da música. Fernandes constata em sua pesquisa que instrumentistas mais experientes escolhem memorizar obras estrategicamente, em detrimento da memorização automática, por repetição.

Fernandes (2021) discorre sobre como acontecem os processos de memorização, os tipos de memória, a memória musical e as etapas desses processos, trazendo um embasamento teórico pela literatura de diversos estudiosos e pesquisadores.

Segundo Dakon (2011) a memória é “um mecanismo cognitivo que descreve os processos psicológicos e fisiológicos utilizados por organismos para codificar, armazenar e recuperar representações mentais de experiências de domínio específico” (Dakon, 2011, p.1). O processo de memorização está dividido em quatro fases: **codificação** – informação de estímulos ambientais, recolhidos pelos cinco sentidos, transforma-se em unidades armazenáveis de informação que serão incorporadas na memória (Dakon, 2011, p.17); **armazenamento** – a informação é armazenada no sistema nervoso (Gleitman, *et al.*, 2003), **manutenção** – é pouco provável que a informação fique intacta se não for trabalhada (Klickstein, 2009), e **recuperação** – recuperação de informações previamente codificadas na memória de longo prazo (DAKON, GLEITMAN e KCLICKSTEIN apud FERNANDES, 2021, p. 26).

Segundo Fernandes (2021), os autores Baddleley, Dankon e McPherson explicam que a memória está dividida em quatro sistemas: memória sensorial, memória de curto prazo, memória de trabalho e memória de longo prazo. A autora discorre e explica que a memória sensorial está relacionada com a percepção de estímulos

recebidos do ambiente, específicos para cada sentido tais como visão, audição, olfato, tato, entre outros. A autora indica quais sistemas de memória são mais utilizados no contexto musical:

[...] no contexto musical os sistemas mais utilizados são a memória auditiva – capacidade de ouvir a música mentalmente, a memória visual – visualizar a partitura através de imagens mentais, memória cinestésica ou motora – resposta automática dos músculos e articulações, a memória analítica – análise estrutural da obra, e a memória emocional – relacionada com estímulos emocionais. [...] (CHAFFIN, 2012 apud FERNANDES, 2021, p. 28).

A autora explica ainda o conceito de duas formas de memorização que devem ser utilizadas em conjunto para a memorização seja favorecida:

A memória por cadeias associativas desenvolve-se de forma espontânea e inconsciente, através de repetições e em forma de cadeia. Isto é, o que vem a seguir está relacionado com o que precede, o que facilita a tarefa da memorização (RUBIN, 1995 apud FERNANDES, 2021, p. 29).

Por sua vez, a memória de conteúdo endereçável está associada a uma prática de memorização mais deliberada. Durante o estudo da obra musical, são atribuídas pistas ou significados (dedilhação, dinâmicas, sentimentos) às diferentes secções. Segundo Chaffin, Logan e Begosh, o músico deve integrar os dois tipos de tipos de memória acima mencionados para a execução de uma obra memorizada (CHAFFIN, LOGAN e BEGOSH, 2012, p. 229 apud FERNANDES, 2021, p. 29).

Fernandes (2021) expõe, com base em estudos de Tulying (1962), de Williamon e Valentine (2002, p. 516) e de Ginsborg (2019, p.16), que a memorização é favorecida pelo conhecimento aprofundado na área do objeto de estudo, e este conhecimento permite que o intérprete utilize informação já armazenada para organizá-la e codificá-la em partes maiores. Segundo estes estudos, saber como usar estratégias eficazes de memorização é essencial para um bom desempenho, assim como também utilizar esquemas de recuperação, associados a guias, que podem fornecer possíveis pontos de partida se algum imprevisto acontecer.

A nona fonte bibliográfica escolhida foi o artigo “Memorização, Percepção Musical e Cognição Oito questionamentos do dia-a-dia”, escrito por Caroline Caregnato em 2017. Segundo a autora, o artigo tem como objetivo “discutir um grupo de oito questionamentos envolvendo a memorização no contexto da Percepção Musical, partindo, para tanto, da revisão de pesquisas realizadas no campo da Cognição Musical.” (CAREGNATO, 2017, p.1). Para Caregnato (2017):

Os pontos debatidos ao longo do trabalho se referem à possibilidade da memória musical de reter informações específicas, à existência de diferentes tipos de memória, à possibilidade de desenvolvimento da memorização em música, à relação entre memória e pensamento, à interferência da quantidade de repetições, do tamanho e do andamento da música na memorização e, por fim, à ocorrência de alterações coerentes na memória musical (CAREGNATO, 2017, p.1).

A autora desenvolve em seu artigo uma linha de pensamento de grande relevância para o objetivo deste trabalho de descrever as estratégias de memorização: começa explicando como funciona a memorização de informações específicas na música. Segundo ela, um estudo de Dowling (1978) aponta que o material retido no processo de memorização é o contorno melódico geral da música e não os intervalos. Contudo, Caregnato (2017) cita outro estudo apontando que alguns autores defendem que as melodias podem ser memorizadas por meio de intervalos principalmente quando são melodias familiares. Além desse estudo, ela também cita um experimento em que indivíduos, durante a percepção musical de uma obra atonal, foram capazes de reter aspectos específicos relativos à estrutura da composição. Para a autora, as estratégias iniciais para se trabalhar a memorização podem ser: construir uma relação de proximidade com a melodia e observar os contornos melódicos da obra.

O segundo tópico do artigo remete à dificuldade de memorizar aspectos melódicos da obra. A autora explica por meio de um estudo de Deutsch (2013) que a memória musical é composta por sistemas dissociados e independentes. Portanto, durante a memorização de aspectos musicais distintos, são ativadas diferentes áreas cerebrais e, por isso, um sistema de memória pode apresentar menor grau de

desenvolvimento que outro. Isso explica a dificuldade de se memorizar um dos aspectos musicais da música como a melodia. Com base na literatura e estudos de teóricos, Caregnato (2017) explica que o timbre da voz humana é um fator que favorece a memorização de melodias. Desse modo, cantar e solfejar obras instrumentais ou vocais podem ser estratégias para se memorizar uma obra.

O terceiro tópico aborda, por meio de fundamentos teóricos e estudos, estratégias que podem ser utilizadas para desenvolver a memorização. A autora cita o estudo de Kalakoski (2007) que defende que o processo de *chunking* (agrupamento) aumenta a capacidade de retenção de dados e de armazenamento da memória. Esse processo consiste em codificar peças de informação musical em *chunks*, ou seja, unidades cognitivas e/ou um conjunto de elementos fortemente interligados. Segundo esse estudo, adquirir conhecimentos e habilidades musicais também auxiliam no processo de memorização.

Outro tópico importante exposto pela autora é que a memória bruta construída sem análise, pensamento e compreensão do que se escuta, não leva a bons resultados e não é eficiente. Isso se deve, segundo Caregnato (2017), ao fato de a memória e o pensamento serem elementos indissociáveis da mente humana. Deste modo, segundo a autora, para uma memorização eficiente, deve-se buscar a construção de análises, a atribuição de significados e a identificação de aspectos técnicos da estruturação musical.

A última estratégia associada à memorização que dialoga com os objetivos deste trabalho, é citada por Caregnato, com bases nos estudos de Akika-Kabiri, Vecchi, Granot, Basso e Schön (2009) e de Dowling (1994). Segundo estes estudos, tocar frases musicais que são longas em velocidade mais rápida ou fragmentá-las em frases menores, ou ainda, criar um enredo para músicas extensas contendo a estruturação e os elementos musicais da peça, podem ajudar no processo de memorização.

CAPÍTULO 3 – ETAPAS DO PROCESSO DE PREPARAÇÃO PARA CANTORES – UMA SÍNTESE REFLEXIVA

Ao longo dos sete anos em que venho me aprimorando como cantora lírica, pude aprender com grandes profissionais do cenário de ópera brasileiro e internacional; participei de masterclass e ópera estúdio com maestros, cantores líricos, coaches vocais e coaches de línguas, professores de canto lírico, pianistas; e cada um desses profissionais me trouxe novas informações e conhecimentos que me ajudaram a aprimorar o meu processo de preparação de personagem em ópera.

Durante o levantamento bibliográfico realizado com direcionamento para este trabalho de conclusão de curso, consegui visualizar novos aspectos que são intrínsecos na preparação do cantor lírico para uma ópera.

Neste trabalho não abordei o preparo do uso da voz cantada no processo de preparação dos cantores líricos, tais como aquecimento vocal e técnica vocal, pois é um aspecto muito individual de cada cantor e o objetivo deste trabalho foi listar uma organização de estudo que possa ser utilizada por diversos cantores líricos. A organização e as estratégias de estudo propostas são sugestões, não há certo ou errado, não há também apenas uma ordem de etapas que funciona para todos, e sim o que funciona melhor para cada um.

Na tabela abaixo apresento as 12 etapas da preparação do cantor lírico na ópera que podem ser consideradas importantes para que se alcance uma compreensão plena e ampla da obra, da trama, do personagem e dos elementos que os constituem. Essas etapas são sugestões elaboradas a partir dos textos referenciados e da minha experiência pessoal como estudante. Para isso, deve-se levar em consideração que a preparação da ópera se dá pela combinação e associação de diversos elementos: *i*) contextualizadores (enredo da trama, contexto histórico e social da obra, compositor, libretista, análise textual, texto, subtexto, entre outros), *ii*) musicais (ritmo, melodia, harmonia, dinâmica, agógica, andamento, caráter musical, forma e estrutura musical da obra, entre outros), *iii*) da construção do personagem (personagem, ambiente, perfil psicológico e físico do personagem, entre outros) e *iv*) cognitivos (memorização, atenção, linguagem, habilidades visuoespaciais, entre outros), podendo haver outras categorias

de elementos. Durante o processo de preparação de uma ópera, o cantor lírico precisa desenvolver, internalizar e integrar esses elementos para que esteja bem preparado e compreenda Integralmente a obra e o personagem. Deste modo, a tabela abaixo foi organizada a partir de reflexões da autora deste trabalho e de informações sobre a preparação para ópera organizadas e sistematizadas a partir do levantamento bibliográfico com foco em conteúdos que remetem aos objetivos deste estudo. As informações coletadas das 9 fontes bibliográficas deram fundamentos basilares para a sistematização desta tabela assim como também para a minha experiência prática como professora e cantora lírica.

ETAPA	DESCRIÇÃO	OBSERVAÇÕES
1	<ul style="list-style-type: none"> • Observar em quais cenas e quais atos da ópera o personagem participa cantando ou apenas em cena. • Sublinhar e destacar todas as linhas cantadas pelo personagem a ser estudado. 	Primeiro passo para ter ideia do tamanho do papel que irá interpretar, planejando assim a sua rotina de estudo dentro do tempo disponível.
2	<ul style="list-style-type: none"> • Ler e traduzir todo o libretto da ópera. Fazer a transcrição fonética utilizando o IPA (International Phonetic Alphabet ou “Alfabeto Fonético Internacional”), principalmente se você não fala ou não conhece a pronúncia do idioma original da obra. • Assistir vídeo de mais de uma montagem da ópera para compreender a história, a estética musical e observar possíveis convenções e tradições específicas para a execução da obra. 	
3	<p>Pesquisa de repertório:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ler sobre: o compositor e as características de suas obras, o libretista, o personagem e a obra, focando no personagem estudado e a relação dele com os outros personagens da trama. • Escutar outras obras escritas pelo mesmo compositor. • Pesquisar sobre o contexto social da época, o período musical e suas características musicais e estilísticas, o local da trama, análises musicais da obra • Criar uma linha do tempo da vida do personagem* com as características da personalidade e a forma que seu personagem reage em diversas situações e circunstâncias, observar como o comportamento e as características do personagem se modificam ao longo da trama e como ele se comporta com cada personagem. • Criar e entender os subtextos e procurar razões no libreto por trás das ações, das reações e do comportamento do personagem. 	<p>Se a ópera for baseada em alguma obra ou livro, ler toda a obra na qual a ópera foi baseada ou pesquisar resumos e análises da trama de fontes confiáveis.</p> <p>*Linha do tempo e perfil físico-psicológico do personagem: Qual o nome do personagem? Quem é ele na trama? De onde ele vem? Quando e onde nasceu? Qual sua idade, classe social, contexto social, profissão, moradia, etc?</p>

		<p>Quais as características físicas do personagem? Quais suas qualidades, habilidades e defeitos? Como é sua personalidade? Como se comporta diante de cada personagem da obra? Como se comporta diante de problemas? Como ele expressa suas emoções? Quais seus segredos, medos, fraquezas, sonhos, virtudes? Como era sua vida no passado? Ou seja, como o personagem era e o que vivenciou até chegar ao tempo presente da trama? Como era sua infância? Qual mudança o personagem sofre durante a trama? Quais seus objetivos na trama? Com que personagens tem mais afinidades, confiança e intimidade?</p>
4	<ul style="list-style-type: none"> Fazer um planejamento de estudo, separando os números musicais da ópera por sessões. 	
5	<ul style="list-style-type: none"> Pegar a secção a ser estudada e recitar a tradução do texto do libretto e logo em seguida, recitar o texto na língua original do libretto colocando intenção, interpretação e expressividade. 	
6	<ul style="list-style-type: none"> Fazer uma leitura rítmica da secção e, logo em seguida, recitar o texto no ritmo (leitura rítmica). 	Sempre estudar em um andamento mais lento e ir acelerando à medida que for internalizando.
7	<ul style="list-style-type: none"> Tocar no piano ou solfejar sem texto a melodia no ritmo previamente estudado. Fazer esse processo em pequenos trechos e ir juntando, aos poucos, o 1º trecho com o 2º trecho, os dois trechos com o 3º trecho e assim por diante. 	Repetir até internalizar a junção da melodia com o ritmo.
8	<ul style="list-style-type: none"> Juntar o texto com a melodia e o ritmo, por trecho, e ir unindo os trechos aos poucos, à medida que for internalizando o trecho específico. 	
9	<ul style="list-style-type: none"> Voltar ao significado do que está cantando e analisar as indicações de caráter, de agógica, de dinâmica e de andamento. Agregar essas indicações do compositor na 	

	partitura à execução dos trechos para desenvolver a intenção do texto e a intenção de cada frase musical.	
10	<ul style="list-style-type: none"> • Memorizar trecho por trecho, utilizando estratégias de memorização como: <i>i)</i> criar pontos de referência e sinalizá-los na partitura; <i>ii)</i> fazer a associação de elementos musicais, textuais, cênicos e expressivos, tais como as emoções do personagem com a dinâmica da frase musical e a entonação do texto ou uma passagem orquestral com ação cênica do personagem; <i>iii)</i> fazer repetições em forma de cadeia, ou seja, unindo trechos de forma gradual; <i>iv)</i> atribuir significados às diferentes secções; <i>v)</i> escrever a letra de cor, sem olhar a partitura e anotar os locais que ainda não estão bem decorados ou as palavras específicas que ainda não estão internalizadas e reescrever aquele trecho até conseguir escrevê-lo de forma mais automatizada; <i>vi)</i> fazer um mapeamento da estrutura musical e do encadeamento da trama de cada trecho da obra para compreender o que está memorizando; <i>vii)</i> utilizar o significado do texto e as emoções do personagem para memorizar a música (memória emocional); <i>viii)</i> visualizar mentalmente páginas, reconhecer padrões visuais (memória visual); <i>ix)</i> fixar mentalmente a escuta musical, entre outras. • Executar cada ato da ópera de memória, observando que partes ainda não estão memorizadas e precisam ser mais trabalhadas. 	Este processo acaba acontecendo de forma simultânea a medida que as etapas 5, 6, 7, 8 e 9 forem sendo internalizadas. Pode durar semanas ou até meses até que todas as partes estejam memorizadas, dependendo do tamanho do papel do personagem que está preparando. Por isso, planeje estrategicamente seu cronograma e os mecanismos
11	<ul style="list-style-type: none"> • Criar uma partitura corporal e gestual para a personagem. • Criar o jeito de andar da personagem e ir desenvolvendo a postura e a linguagem corporal da personagem, de acordo com sua personalidade, classe social, perfil físico e psicológico (anteriormente elaborados) e outros fatores que possam influenciar suas ações físicas. 	Anotar gestos, reações e emoções na partitura. Leve em consideração, para a parte cênica, toda a pesquisa do repertório e da obra que realizou anteriormente e a concepção da produção/montagem de que está participando.
12	<ul style="list-style-type: none"> • Reunir todos os elementos de todas as etapas anteriores e trazer vivacidade ao personagem levando em consideração a visão do diretor cênico e do diretor musical, além da concepção da montagem que fará parte. 	

Tabela 6 – Etapas de organização.

Para organizar o seu estudo, sugere-se considerar a situação e o tempo que o cantor possui para o preparo da ópera. No caso de ter sido chamado com antecedência e tenha um tempo de preparo bem adequado antes da data de início dos ensaios, pode-se organizar um estudo analisando que números musicais da ópera são mais complexos

ou exigem mais e comece preparando esses trechos. Se tiver pouco tempo de preparo até o início dos ensaios, veja o cronograma e estude de acordo com ele, mas sempre fazendo o possível para estudar desde o início os números mais complexos da ópera.

Considero importantes naturalidade e verdade para toda a construção musical e cênica, levando em consideração que a realização final da construção cênica e da personagem dependerá do diretor de cena. Além disso, no meu entendimento, as emoções da personagem, sua partitura corporal e gestual; sua intenção musical e cênica, devem estar presentes em cena, mesmo em momentos musicais onde não se canta, com verdade e convicção.

REFLEXÕES FINAIS

Esse trabalho buscou entender as etapas do processo de preparação para cantores líricos na ópera com a finalidade de apresentar um modelo organizacional desses processos para cantores em formação, a partir de um estudo de revisão bibliográfica de teses e dissertações do período de 2007-2023.

Para se atingir uma compreensão dos processos de preparação para cantores líricos na ópera definiu-se quatro objetivos específicos. O primeiro, foi listar a organização do estudo. Verificou-se, com os textos utilizados no levantamento bibliográfico deste trabalho, que essa organização se dá por estipulação de metas distribuídas pelo período disponível para preparo dando prioridade para as partes mais desafiadoras.

Como foi coletado na dissertação de Martins (2021), a organização do estudo engloba as etapas gerais: *i) etapa inicial*, que inclui o entendimento do texto, a apreciação de inúmeras gravações, o estudo aprofundado do compositor, do libretista e do contexto histórico da obra, análise da partitura, a seleção de pontos de atenção e a organização da partitura; *ii) etapa de desenvolvimento do repertório*, que inclui um estudo analítico frase a frase da obra, traduzindo e interpretando precisamente o conteúdo, integrando todos os aspectos musicais e anotando todos os aspectos interpretativos como timbre, articulação, fraseado, dinâmica e respirações não óbvias; *iii) etapa de estratégias de memorização*: repetição, analogias, ter a tradução decorada e consciência do que está falando para facilitar decorar o texto em outra língua, utilizar a memória vocal, corporal e visual da partitura e utilizar movimentos com as mãos e os braços enquanto canta ou recita o texto.

O segundo, foi descrever as estratégias de memorização. Como vimos no texto de Alexandre Martins, essas estratégias são: a análise e o entendimento da estrutura geral da obra, a divisão e a prática à partir de pequenas seções com aumentos graduais, além da apropriação da memória cinestésica em conjunto com a memória visual e auditiva. Com o texto de Raquel Fernandes, vimos que o processo de memorização está dividido em quatro fases: codificação, armazenamento, manutenção e recuperação.

Na dissertação de Fernandes (2021), vimos que os músicos utilizam principalmente a memória auditiva (capacidade de ouvir a música mentalmente), a memória visual (visualizar a partitura através de imagens mentais), memória cinestésica ou motora (resposta automática dos músculos e articulações), a memória analítica (análise estrutural da obra), e a memória emocional (relacionada com estímulos emocionais). Com o texto de Caregnato (2017), coletamos mais informações sobre estratégias de memorização. Para a autora, as estratégias iniciais para se trabalhar a memorização podem ser: construir uma relação de proximidade com a melodia e observar os contornos melódicos da obra.

O terceiro, foi descrever e organizar em etapas a preparação musical da obra e a construção da personagem. Os resultados obtidos no levantamento bibliográfico, os quais foram encontrados essencialmente na dissertação de Alexandre Martins, mostraram algumas das etapas da preparação musical do cantor lírico para a ópera, como explanado anteriormente no primeiro e no segundo parágrafo destas considerações finais.

Sobre as etapas da construção da personagem. Coletamos do texto de Araujo (2012) colocam essas etapas pelos princípios do Sistema Stanislavski, o qual consiste numa série de procedimentos de interpretação e construção cênica para o ator/cantor. As etapas são: *i) princípio da ação; ii) princípio das circunstâncias dadas; iii) princípio do “se” mágico; iv) princípio da imaginação; v) princípio de concentração da atenção; vi) princípio de unidades; vii) princípio dos objetivos; viii) princípio da fé e sentimento da verdade; ix) princípio da memória das emoções; x) princípio da memória dos sentidos; xi) princípio da comunhão; xii) princípio do tempo-ritmo; xiii) princípio do superobjetivo; xiv) princípio da linha direta de ação; xv) princípio do subtexto; xvi) princípio da perspectiva; xvii) princípio da adaptação; xviii) princípio da caracterização externa; xix) princípio da contenção, controle e acabamento; xx) princípio da voz e da fala; xxi) princípio da ação; xxii) princípio da análise; xxiii) princípio do tom interior; xxiv) princípio das imagens visuais e sonoras; xxv) princípio dos objetos imaginários; xxvi) princípio do improviso; xxvii) princípio da partitura do papel teatral.*

Não necessariamente, todos esses princípios que funcionam como etapas podem ser aplicados para a preparação cênica de uma ópera. Tal como o princípio de improviso, que pode ser utilizado como uma ferramenta de estudo do personagem, mas não ser aplicado numa ópera que possui um libreto e texto determinado. Mas este princípio pode ser um recurso caso ocorra o esquecimento de algum diálogo numa performance de ópera.

Já do texto de Guse, algumas sugestões para os cantores se guiarem sobre a preparação cênica da personagem: realizar a definição da personagem antes de fazer a construção de personagem, levando em consideração a música e não somente o texto; ter em mente um perfil de sua personagem antes do início dos ensaios, para depois moldar-se às orientações do encenador; possuir motivação interna para todas as ações propostas na obra; usar a força da música para a construção e o envolvimento dramático, estabelecer uma prévia relação e conexão dos elementos contidos na partitura antes do trabalho de construção de personagem.

O quarto, foi organizar material com orientação/sugestão dos aspectos envolvidos no estudo de um papel de ópera. Para este objetivo, obtivemos dados satisfatórios para a elaboração do material presente no capítulo três deste trabalho em formato de tabela. Algumas informações da tabela do capítulo 3 foram advindas de reflexões construídas pela autora deste trabalho e grande parte das informações foram coletadas e organizadas a partir das 9 fontes bibliográficas resultantes de um levantamento bibliográfico.

Neste trabalho busquei trazer sugestões de todas as etapas que aplico em meu processo de estudo de um papel de ópera. Apenas adquiri conhecimento sobre algumas dessas etapas depois de anos de estudos com a orientação de grandes profissionais do meio operístico nacional e internacional. Ainda assim, para algumas etapas como a memorização, sentia falta de entender mais, buscar dados na literatura e estratégias, os quais pude conhecer por meio dessa pesquisa. Desde que comecei a estudar canto lírico e mesmo depois de mais de quatro anos de estudo, acreditava que não ia ter capacidade para preparar uma ópera inteira, que era quase impossível e só os cantores muito experientes ou que tinham muita facilidade para entender e decorar tantas páginas,

conseguiram se tornar cantores de ópera. Com o tempo e minhas primeiras oportunidades na ópera, essa visão foi se desfazendo.

Tive grandes desafios, mas à medida que fui passando por essas experiências desafiadoras, vi que esse processo de preparação não era complexo, principalmente depois de entender o que era essencial fazer durante o estudo de uma ópera e que algumas etapas podem tornar o processo de aprendizado mais eficiente. Observei que a etapa inicial de pesquisa e contextualização do repertório torna a compreensão, a captação e memorização do conteúdo da ópera muito mais rápida e eficaz. Saber e entender, antes de começar a estudar a parte musical da obra, o que se está cantando, o contexto da ópera e do período de composição, conhecer o compositor, o libretista, a trama da ópera e o personagem faz com que a etapa de desenvolvimento de repertório seja menos demorada e facilita analisar, destrinchar e captar a estrutura da obra e toda a parte musical. Aprender a obra em seções e trechos de forma gradativa também me ajudou e facilitou muito para internalizar e memorizar a música. Aprender cada trecho de forma planejada e organizada por camadas como: texto, ritmo, melodia e indicações de dinâmica, tornou meu estudo mais eficiente, pois conseguia armazenar todas as informações novas e a longo prazo todo o conteúdo continuava em minha memória.

Com a pesquisa realizada para este trabalho, consegui entender melhor como aprimorar a construção do personagem, a construção cênica e a memorização da ópera, pois não tinha tantos recursos para aplicar nessas etapas e ainda percebia que apresentava algumas dificuldades nessas etapas por não ter encontrado cursos de teatro voltados para ópera e não ter tanto conhecimento sobre o funcionamento do processo de memorização.

Os instrumentos de coleta dos dados permitiram que fossem obtidos resultados satisfatórios para todos os objetivos deste trabalho e para a maioria das etapas do processo de preparação para a ópera. Em pesquisas futuras, pode-se averiguar se outros cantores líricos em desenvolvimento possuem dificuldades em relação ao processo de preparação para ópera, se há uma carência na formação do cantor lírico em relação a orientação para a preparação de uma ópera e se outras instituições de música tem em

sua grade curricular disciplinas de preparação cênica e atuação para ópera, e como isso é aplicado.

A organização de estudo desenvolvida neste trabalho, expressa pelas 12 etapas presentes no capítulo 3 e pelo conteúdo coletado nas 9 fontes bibliográficas desta pesquisa, podem ser utilizadas por futuros professores de canto ou adaptadas para serem utilizadas no ensino de outros instrumentos e, desta forma, auxiliar alunos a estudar de forma mais eficiente e com qualidade. Esse processo pode ser aplicado em sala de aula para o ensino de uma obra musical, o professor pode ajudar e dar as ferramentas para que o aluno consiga desenvolver sua autonomia no estudo e memorização de qualquer repertório que esteja sendo trabalhado por meio de estratégias de memorização, da associação de elementos musicais, visuais, auditivos e expressivos, de pontos de referência, da atribuição de significados, entre outras estratégias citadas neste trabalho.

Este trabalho de conclusão de curso é formativo tanto para quem o produziu como para o leitor por entrelaçar a teoria (literatura) e a prática (experiência). É um trabalho aberto por ser uma sugestão de etapas que são sistematizadas neste diálogo (experiência/vivência e estudos bibliográficos). As 12 etapas não são fechadas, pois o cantor que prepara seu papel de ópera é o protagonista de seu processo. Desta forma, ele pode conectar a própria experiência com as etapas aqui apresentadas e aprimorá-las, desenvolvê-las e organizá-las para seu melhor aproveitamento.

REFERÊNCIAS

- MARTINS, Alexandre Felipe - **Um estudo multicasos sobre estratégias de estudo e de performance de cantores líricos**. 2021. 228 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.
- BRITO, Norma Gabriel / 2018 - **O ator do drama musical: a importância do trabalho de corpo e atuação para o cantor de ópera**. 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- LYRA FERREIRA, Márcia - **A integração entre os elementos vocais e cênicos durante a construção da expressividade do cantor lírico e seus aspectos metacognitivos**. 2015. 109 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- GUSE, Cristine Bello - **Definição e construção de personagens em ópera**. **Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Congresso da ANPPOM, UNESP, São Paulo, 2007.
- GUSE, Cristine Bello - **O cantor-ator: uma revisão da bibliografia norte-americana sobre a atuação cênica do cantor lírico**. *Revista Música*, Universidade de São Paulo, v. 20 n. 1, p. 249-274, julho, 2020.
- ESTEVEZ, André Azevedo Marques - **O atleta da voz: o cantor lírico e o seu corpo**. 2017. 111 f. Dissertação (Mestrado em Atividade Física, Saúde e Lazer) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- ARAÚJO, Aline Soares - **Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical**. 2012. 277 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gérias, Belo Horizonte, 2012.
- FERNANDES, Raquel Sofia Martins - **Performance Musical: Guias de Execução como Estratégia de Memorização**. 2021. 95 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2021.
- CAREGNATO, Caroline - **Memorização, Percepção Musical e Cognição Oito questionamentos do dia-a-dia**¹. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5 n.3, p. 1-19, 2017.
- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 6ª edição. Lisboa: Gradiva Publicações, S.A., 2014.

https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5580269 - Acesso em 24 fev 2023 Online.

<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/169100> - Acesso em 24 de fev 2023.

<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/36596> - Acesso em 24 de fev 2023.

<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95096>. Acesso em 24 de fev 2023.

https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10971429 - Acesso em 24 de fev 2023.

<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8ZUM5Q> – Acesso em 24 de fev 2023.

<https://www.abcoqmus.com/journals/index.php/percepta/article/view/63/59> – Acesso em 24 de fev 2023.

https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2010/luciano_simoes_denise_scandarolli.pdf - – Acesso em 24 de fev 2023.

https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/17294/1/Raquel_Monteiro_MIA_2021.pdf#page11– Acesso em 24 de fev 2023.

https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2010/luciano_simoes_denise_scandarolli.pdf – Acesso em 24 de fev 2023.

<https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/36548/1/202836398.pdf>– Acesso em 24 de fev 2023.

https://web.archive.org/web/20180503034138id_/http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/viewFile/2158/1431– Acesso em 24 de fev 2023.

<https://biblioteca.musica.ufrn.br/?p=1767>– Acesso em 24 de fev 2023.