

## A Preparação Do Músico Para O Palco

*Maria Isabel dos Anjos Veiga Rabelo*  
*Universidade do Estado do Pará-UEPA*  
*(mariaisabelav@bol.com.br)*

*Profa. Ms. Pamella Castro Rodrigues*  
*Universidade do Estado do Pará-UEPA*  
*(pamelrodrigues@uol.com.br)*

**Resumo:** Este trabalho é um projeto de pesquisa em andamento que trata da preparação do músico para o palco. A problemática da pesquisa está baseada na seguinte questão: como, segundo teóricos da educação musical, os estudantes de instrumento podem ser preparados para alcançarem um nível satisfatório na performance? Para buscar responder esta questão, este trabalho propõe como objetivo geral investigar, segundo teóricos da educação musical, como os estudantes de instrumento podem ser preparados para alcançarem um nível satisfatório na performance. A partir deste objetivo geral, pretende-se descrever, a partir de outras pesquisas, o que é exercitado no momento da performance e identificar metodologias que adotem didáticas que trabalhem o controle do corpo para a performance. Esta pesquisa se justifica pela necessidade de visualizar metodologias que tratem sobre o aprendizado de um instrumento musical abordando o ser humano como um todo. Tem como referencial teórico John Sloboda. Utiliza o método da pesquisa exploratória com uma abordagem qualitativa, tendo como ferramenta de coleta de dados a pesquisa bibliográfica.

**Palavras chave:** Performance; métodos; aprendizado do instrumento.

### Introdução

Comecei meus primeiros contatos com a música desde a infância, quando minha tia testava métodos para o ensino de música comigo. Recebi vários estímulos nestes momentos, o que me fizeram ter prazer na música. Sentia-me confortada ao ouvir o som do violino e percebi que este instrumento apresentava uma complexidade técnica, pois ele proporcionava várias possibilidades, o que me incentivou a estudá-lo.

A exposição de músicos em recitais e concertos inspirava ainda mais a necessidade de me expor, como uma espécie de resposta para pais e familiares do que era aprendido. Os recitais que aconteciam nos finais de ano como resultado do estudo do violino em aulas semanais, tornaram-se momentos de compartilhar o que havia trabalhado durante o ano, momentos estes que, sem muita exigência técnica, eram agradáveis pelo simples fato de ver que eu podia fazer música.

Com o objetivo cumprido, dava-se segmento aos estudos e ampliação técnica do instrumento e outras noções teóricas. Ao passar dos anos o nível de complexidade técnica aumentou e conseqüentemente a exigência na preparação para os recitais.

Conforme o nível técnico era exigido de forma mais refinada, o prazer de apresentar no palco foi se modificando motivado por questões como: o público especializado, o nervosismo por dar uma resposta para este público, à exigência da parte do professor, a exigência do estudante, o lado psicológico, entre outros.

A cada recital comecei a notar que instrumentistas que estavam em um nível técnico mais avançado apresentavam certa instabilidade, o que resultava em erros que não cometiam quando estudavam.

A partir desta observação, de experiências próprias e mais tarde com a oportunidade de observar as metodologias usadas por diferentes professores, fui compreendendo que a forma de preparação pode contribuir ou prejudicar o músico quando for interpretar.

Considerando essas observações a respeito da preparação dos estudantes para a performance musical, chega-se à Pergunta de Pesquisa: como, segundo teóricos da educação musical, os estudantes de instrumento podem ser preparados para alcançar um nível satisfatório na performance?

Para buscar responder esta questão, este trabalho propõe como objetivo geral investigar, segundo teóricos da educação musical, como os estudantes de instrumento podem ser preparados para alcançarem um nível satisfatório na performance. A partir deste objetivo geral, pretende-se descrever, a partir de outras pesquisas, o que é exercitado no momento da performance e identificar metodologias que adotem didáticas que trabalhem o controle do corpo para a performance.

## **Justificativa**

A arte sempre teve seu grau de importância na humanidade por sua capacidade de expressão em várias áreas específicas como a literatura, pintura, artes plásticas, música e demais vertentes.

A música é importante por ser uma das mais antigas linguagens que servem como prova da história da evolução humana, cultural e social. A música é trabalhada em conjunto por vários aspectos que dentre tantos estão a percepção, a execução e a expressão.

A expressão musical é desafiadora, o que leva um instrumentista a buscar sempre a perfeição ao interpretar uma música. A contribuição do músico é o fato de estar à serviço da música. Independente do momento ele sempre se sujeitará para alcançar o nível de interpretação mais elevado em uma obra.

Carlson (2010) expõe a definição de Goffman sobre performance:

Toda atividade de um indivíduo, que ocorre durante um período, marcado por sua presença contínua perante um conjunto particular de observadores, e que tem alguma influência sobre esses observadores (CARLSON, 2010, p. 49).

Compreendo que uma obra musical passa por vários processos que se complementam e atuam em conjunto, e que sem o desempenho do músico a obra não poderá ser reproduzida, desempenho este que vem desde a reprodução de todos os códigos musicais da partitura para a tão desejada interpretação e personalidade do músico.

O estudo de uma determinada música proporciona ao intérprete uma interação que provoca um estado no corpo humano de não mais se relacionar apenas com os códigos, porém leva para outro nível de interação que é a interpretação. Segundo Leonhard e House (1972), “No primeiro caso, a performance musical é um instrumento para o desenvolvimento do aluno. No segundo, os instrumentistas são instrumentos para performance musical. A diferença é óbvia.” (Idem, p.278).

Esta questão está relacionada com outro fator preponderante para um excelente desempenho do instrumentista, a maturidade emocional do músico com a obra proporcionando o prazer ao transmitir a música já que este proporciona uma resposta que as vezes se torna involuntária.

Embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64).

Em relação ao prazer estético da arte, segundo Jauss (2002), se concretiza nos três conceitos da tradição estética entendendo por três funções: produtiva, receptiva e comunicativa que são respectivos a poiesis, a aisthesis e a katharsis.

## Segundo Jauss (2002)

a poiesis é o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos; [...] a aisthesis designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo, ou seja, um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis; [...] e a katharsis é o prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o telespectador tanto a transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique (Idem, p. 100-101).

O prazer também está relacionado a outro caso que está localizado na inicialização musical quando a criança é estimulada a conviver com experiências musicais desde o ato de escutar, observar as apresentações e outras práticas que irão fomentar o gosto por estudar música. Quando a criança começa a estudar música, neste ponto de vista ela irá ter a oportunidade de poder se apresentar para parentes e amigos próximos como prova do trabalho que foi realizado anualmente.

Porém o prazer se relativiza quando à medida que a criança vai progredindo nos estudos a exigência técnica aumenta dando ainda mais importância para apresentar o seu desempenho que se modifica com o tempo por suas exigências e assim seu estado de preocupação conseqüentemente aumenta por fatores como o reconhecimento de uma plateia especializada, o professor e outros fatores psicológicos obtidos pelo próprio aluno.

No entanto, o produto final de acordo com o behaviorismo<sup>1</sup> é o que designa se o instrumentista conseguiu chegar ao objetivo da performance. O fazer musical, que tem como instrumento o próprio instrumentista, alia-se à perfeição técnica e à destreza muscular para a sua realização.

[...] o intérprete apresenta um papel fundamental na transmissão dos elementos contidos na obra para o receptor (ouvinte), possuindo a capacidade de acrescentar ou mesmo modificar substancialmente a mensagem contida na partitura. Para o ouvinte, essa subjetividade advinda do processo interpretativo proporciona, a cada execução da mesma obra, sua recriação como se fosse uma nova (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 66).

Sabe-se que estas importâncias dadas na hora da apresentação refletem-se em algumas atitudes indesejadas causadas por reações psicológicas onde o corpo age involuntariamente podendo prejudicar o estudante no seu desempenho na hora da performance.

---

<sup>1</sup> CERQUEIRA, D. L. *Compêndio de Pedagogia da Performance Musical*. São Luís: Edição do Autor, 2011.

Estas reações na maioria das vezes são causadas pelo nervosismo o que resulta desde sudorese até esquecimentos de frases da música. Alguns fatores contribuem para estes acontecimentos e que na maioria dos casos estão relacionados à preparação dos estudantes. Esta preparação é demasiadamente levada para o lado técnico que fica desequilibrado em relação ao lado psicológico, promovendo uma precariedade no controle emocional.

A partir desta visão entendo que para ser um instrumentista é necessário que este compreenda-se como próprio instrumento dando atenção não somente aos aspectos técnicos da música que está a fazer, mas como parte dela.

## Referencial Teórico

Quando analisamos o fazer musical, compreendemos que a música não se apresenta apenas como a reprodução de notas de uma determinada partitura.

Acreditamos que a compreensão seja uma dimensão conceitual ampla que permeia todo fazer musical. Portanto, composição, apreciação e performance são indicadores comportamentais dessa compreensão e as janelas através das quais ela pode ser investigada (FRANÇA e SWANWICK, 2002, p.23).

O objetivo da performance é apresentar na sua totalidade todos os elementos da música que são apresentados no papel para então ser representado pelo instrumentista para transmitir a forma da música.

Num sentido mais amplo, a *performance* abrange todos os tipos de comportamentos musicais manifestos. Uma canção de brincar ou brinquedo cantado improvisado por uma criança pequenina, o cantarolar de uma melodia popular, a participação em um ritual coletivo como no canto de hinos ou canções folclóricas e a dança ao som da música são alguns dos inúmeros modos de *performance* dignos de investigação psicológica. Num sentido mais restrito, porém, a execução musical é aquela na qual um executante ou um grupo de executantes, interpreta música conscientemente para um público. Em nossa cultura ocidental, trata-se frequentemente de música escrita por alguém que não está diretamente envolvido na execução. Os *performers dão realidade a uma composição preexistente* (SLOBODA, 2008, p. 87).

O performer quase sempre é aquele que se propõe a transmitir as ideias de um compositor. São raras as oportunidades em que um intérprete tem de ter um contato real com

o compositor da obra que está se propondo a interpretar. Portanto, na maioria das vezes a partitura se torna o elo entre estes.

[...] na execução de uma “composição”, há um registro objetivo das intenções do compositor, geralmente em forma de partitura. Sem tal registro não há maneiras fáceis de caracterizar uma peça musical independentemente de sua execução, e, sendo assim, questões referentes ao grau de *perfeição* com que o *performer* realiza música tornam-se difíceis de ser respondidas (Idem, p. 87).

O músico deve estar atento desde o princípio à sua forma de estudo. Isto influencia na maneira como o músico estuda o seu repertório mesmo tendo em mente que a música que esta ali apresenta todas as exigências que o compositor escreveu, porém mesmo com todas as simbologias que as notações musicais permitem traduzir na partitura a música ainda propõe variedades de reproduções igualando ou não a interpretação do músico.

Há três estágios principais de envolvimento com uma partitura, que permitem o estudo da *performance*. Primeiramente, há a *performance* não premeditada que o músico é capaz de realizar na primeira leitura da partitura. Isso é geralmente conhecido como leitura à primeira vista. Em segundo, vêm as *performances* geradas por um período de exposição continuada à partitura. O objetivo destas *performances* é geralmente o de aprimorar a execução até que a mesma atinja um certo critério de adequação, já que a leitura à primeira vista nem sempre produz uma execução totalmente satisfatória. Este tipo de *performance* é conhecido como ensaio ou prática. Finalmente, há o produto mais ou menos acabado do ensaio, uma execução que foi aperfeiçoada e que pode envolver a memorização total de uma partitura. Este último tipo de *performance* será chamado aqui de *performance expert*, embora seja importante salientar que alguns músicos pode executar bem diversas músicas sem necessidade de muitos ensaios. Uma boa leitura à primeira vista (e, de fato, um bom ensaio) também identificam um *expert* (Ibid, p. 87-88).

É necessário junto com o cuidado em relação aos procedimentos utilizados na hora de estudar algum repertório com qualquer instrumento é importante ter um conjunto de habilidades que compõem o estudo e preparam na sua totalidade o músico.

A *performance* em nível de *expert* requer um grande número de sub-habilidades. Cada uma dessas sub-habilidades merece investigação psicológica, e algumas já foram bastante estudadas psicologicamente. Há habilidades técnicas específicas tais como o vibrato na execução [...]. Porém, o *expert* é claramente alguém que possui mais do que estas habilidades. Ele atinge o nível de *expert* demonstrando sem falhas todas essas habilidades ao

mesmo tempo, e subordinando-as á estrutura geral da composição musical. (Ibid, p.121)

No processo de educação musical é de total importância que as fases sejam trabalhadas cuidadosamente para não passar por cima de alguma etapa onde configura o músico apto para todas as fases necessárias e não com falta destas.

[...] Um dos grandes entraves dos alunos é a exigência de atender às diversas dimensões da experiência musical simultaneamente. Um aluno pode ser muito capaz de tocar uma passagem com a dinâmica apropriada, mas, pode perder o controle da dinâmica assim que lhe pedem que acrescente algum tipo de fraseado, e podem perder estas duas características se lhe pedem que faça um terceiro ajuste. Cada habilidade está presente, mas sua utilização impede de dar uma atenção significativa aos outros aspectos. Podemos expressar isso em termos teóricos tradicionais dizendo que cada habilidade requer alocação de atenção a partir de um *pool* limitado de recursos de atenção. De um modo ou de outro, o *expert* conseguiu contornar essa limitação. (Ibid, p.121)

Compreendendo que a coordenação motora não é responsabilizada totalmente pelo desenvolvimento do estudante e sim da somatória do estado emocional, entende-se também que a ligação do instrumentista com o repertório que será executado gera resultados que são revelados no palco totalmente diferente ao processo de estudo.

Estas respostas são sinalizadas cognitivamente podendo prejudicar ou não o instrumentista, ajudando a revelar os comprometimentos que o nosso cérebro possui quando é exposto a determinados exercícios sonoros.

A partir destas observações realizadas em pesquisas que apresentam novos pontos de argumentos importantes, encontra-se uma adição para o equilíbrio do desenvolvimento do intérprete. Não se restringindo apenas para o lado psicológico, mas ressaltando a necessidade de um olhar especializado para a preparação do músico para o palco já que o lado técnico é demasiadamente exercitado.

Este estudo propõe investigar os métodos que são utilizados para instrumentistas e cantores e não se restringe à atenção apenas para a técnica, mas apresentam orientações de uma preparação mais sólida ao instrumentista.

A respeito desta preparação realizar-se-á este estudo para compreender métodos e argumentos que comprovem esta diferença que se tornam indispensáveis na hora vital da apresentação.

## Metodologia

A pesquisa será realizada com o auxílio da pesquisa exploratória que, segundo Farias Filho e Arruda Filho (2013)

Visa proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses. As mais comuns são os levantamentos bibliográficos, as entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado, visita a instituições ou busca de *web sites*. Caracteriza-se por uma primeira aproximação com o tema-problema-objeto e busca estabelecer os primeiros contatos com o fenômeno de interesse (Idem, p. 63).

Terá uma abordagem qualitativa, pois esta é uma abordagem que

Parte de uma visão em que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o pesquisador, entre o mundo objetivo e a subjetividade de quem observa, que não pode ser traduzida em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas nos processos da pesquisa qualitativa (Idem, p. 64).

Utilizará como ferramenta para coleta de dados a pesquisa bibliográfica.

Quando elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de livros, artigos de periódicos e, atualmente, com material disponibilizado na internet. Constitui a fase preliminar de levantamento da literatura. Enquanto meio, é a primeira fase de realização de uma pesquisa. Quanto ao fim (finalidade do estudo) deve ser feita com muita atenção, pois necessita de critérios minuciosos para seu desenvolvimento, seleção dos textos e foco de pesquisa (Ibid, p. 64).

O estudo bibliográfico irá abordar os seguintes temas: referências que relatam sobre a performance e metodologias que adotem didáticas que trabalhem o controle do corpo para a performance. Organizar-se-á por meio de produção de fichamentos e resumos das obras consultadas.

A pesquisa abrangerá um levantamento de estudos bibliográficos referenciados e outras pesquisas que tratem especificamente a respeito do que é exercitado no momento da performance.

Esta parte da pesquisa será de identificação de referenciais teóricos que apontam para a necessidade das atividades neurológicas que são necessárias para o músico estar em equilíbrio com a coordenação motora e psicológica.

A pesquisa bibliográfica também será realizada com identificações a respeito de metodologias já existentes que adotam didáticas onde são relacionadas ao controle do corpo para a performance. Esta se restringirá em averiguar estas metodologias reunidas e a partir dos resultados, relacionar esses conceitos que enfatizam a importância do equilíbrio motor e da mente.

## Referências

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisas quantitativas e qualitativas*. 4. reimpr. da 2. ed. de 1999. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.

FRANÇA, Cecília e SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: Teoria, pesquisa e prática. In: *Em Pauta*, UFRGS, v. 13, n. 21, p. 5-41, 2002.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as explicações fundamentais da poiesis, aisthesis e Katharsis. In: JAUSS, Hans Robert. et. al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. P. 67-84.

SLOBODA, John. *A mente musical: A Psicologia cognitiva da música*. Tradução Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

CARLSON, Marvin. Performance, uma introdução crítica. Tradução Thais Diniz e Maria Pereira. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2010. Pag.49.

WINTER, L. L.; SILVEIRA, F. J. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, p. 64-66, 2006.