

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Lucila Romano Tragtenberg

Processos de Criação em Redes de Comunicação na Interpretação Vocal

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo

2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Lucila Romano Tragtenberg

Processos de Criação da Interpretação Vocal em Rede

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Dra. Cecília Salles.

São Paulo

2012

BANCA EXAMINADORA

Para Mauricio Tragtenberg e Beatriz Tragtenberg, Rogerio Rauber, Henrique que
ainda vai crescer e toda minha família, com amor incondicional

Agradecimentos

À professora Cecilia Salles pela generosidade respeitosa, sabedoria iluminadora e imensa ética.

Aos professores Amálio Pinheiro e Jorge Albuquerque Vieira pelas generosas aulas que não cabem nas palavras, mas em tentativa, profundamente vitais.

Aos intérpretes-cantores Adelia Issa, Rosana Lamosa, Ruth Staerke, Fernando Portari e Licio Bruno por participarem generosamente desta pesquisa, trazendo os meandros de seus processos de interpretação.

À Beatriz Tragtenberg pelo apoio carinhoso.

A Rogerio Rauber pelo imenso amor e apoio incondicionais.

A Livio Tragtenberg por toda colaboração criativa, fundante do que sou.

À Mercedes Rauber, Ana Lua e Felipe, Gaia pelo acompanhamento carinhoso.

A Marcelo Tragtenberg e Marcia Nogueira pelo carinho e incentivo.

À Cristina Hirashima pelo apoio vital.

À Lais Guaraldo, minha madrinha, quem me levou à Cecilia.

Ao Prof. Dr. Carlos Gardin pelo apoio para a realização deste doutorado.

À Dudu pelo carinho e boa vontade divinos.

À Cida Bueno pela dedicação e atenção cuidadosa durante todo esse período.

Aos colegas do grupo de pesquisa de Processos de Criação da PUC-SP pela troca e amizade.

Aos meus alunos, pelo carinho e interesse verdadeiros.

À PUC-SP pela bolsa concedida, permitindo a realização desta tese.

RESUMO

Os processos de criação da interpretação, realizados pelos intérpretes-cantores no âmbito da música erudita ocidental, constituem-se no tema desta pesquisa. Investiga-se a hipótese de que seu trabalho possui a dimensão da criação como transcrição sendo por ela constituído em instâncias de comunicação relacionais, bem como, abordamos o problema de sua descrição e interpretação teórico-metodológica. Objetiva-se evidenciar aspectos teórico-críticos significativos daqueles processos, suas conexões em redes de criação relacionais. Os processos de criação da interpretação vocal se encontram em situação de incomunicabilidade, restritos apenas a quem os desenvolve, associados à ideia de *execução* musical que não contempla o aspecto da criação. Esta tese busca contribuir na reversão de tal situação, ampliando o viés metodológico que, na musicologia, tem privilegiado audição de gravações e ainda, ampliar o conhecimento acerca desses processos, configurando a Interpretação vocal em sua processualidade em redes criativas. À metodologia e referencial teórico tomados como sustentação na *Crítica de Processos e Redes da Criação* na obra de Cecília Salles, foram chamados ao diálogo aspectos da teoria da percepção peirceana, o conceito de *Umwelt* da biosemiótica desenvolvido por J. Von Uexküll e *self* semiótico em Vincent Colapietro. Instados ainda na reciprocidade como instância relacional, foram conectados os conceitos de *mestiçagem* na obra de Amálio Pinheiro, Laplantine & Nouss e aspectos da teoria da percepção ecológica de James Gibson. Criação e transcrição foram discutidos ainda, em conexão com a obra de Haroldo de Campos. Do material obtido nas entrevistas realizadas com as sopranos Adelia Issa, Rosana Lamosa, Ruth Staerke, o tenor Fernando Portari e o baixo-barítono Licio Bruno, intérpretes-cantores atuantes no meio musical brasileiro e internacional, foram desenvolvidos tópicos de descrição e análise teórico-crítica do trabalho processual de criação dos intérpretes-cantores, sistematizando instâncias de seus processos criativos. A dimensão perceptiva da *sensação* se evidenciou de modo recorrente, correlacionada à instância da música de câmara referenciada em sutilezas vocais e cênicas.

Palavras-chave: processos de criação em rede; intérprete-cantor; canto; mestiçagem; comunicação; performance.

ABSTRACT

The creation processes of interpretation performed by singers-performers within the Western classical music constitute the subject of this work. We investigated the hypothesis that their work has the dimension of creation as transcreation being constituted by it in instances of relational communication as well, we address the problem of its theoretical and methodological description and interpretation. We aimed to highlight aspects of those significant theoretical and critical processes, their connections to create relational networks. The process of creating the vocal interpretation are incommunicable, restricted to only those who develops, associated to the idea of musical performance that does not include the aspect of creation. This thesis aims to contribute in reversing this situation increasing the methodological bias that in musicology, has privileged hearing recordings and also increase knowledge about these processes, configuring the vocal Interpretation in their processuality creative networks. The methodology and theoretical framework taken as support in the *Critical Process Networks and Creation* in the work of Cecilia Salles, were called to the dialogue with aspects of Peirce's theory of perception, the concept of the biosemiotics *Umwelt* developed by J. Von Uexküll and Vincent Colapietro on semiotic self. Urged still on reciprocity as relational instance, were still connected the concepts of miscegenation or mestizaje in the work of Amalio Pinheiro, Laplantine & Nouss and aspects of the theory of ecological perception of James Gibson. Creation and transcreation yet been discussed in connection to the work of Haroldo de Campos. The material obtained in interviews with the sopranos Adelia Issa, Rosana Lamosa, Ruth Staerke, the tenor Fernando Portari and the bass-baritone Licio Bruno, performers-singers active in Brazil and international musical circle, were developed to describe and analyze theoretical and critical job creation procedural performers-singers, systematizing instances of their creative processes. The perceptual dimension of *sensation* was evident recurrently correlated to the instance chamber music referenced in vocal and scenic subtleties.

Keywords: creative processes in network; performer-singer; singing; miscegenation; communication; performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
 CAPÍTULO 1 - INTERPRETAÇÃO E CRIAÇÃO	 20
Interpretação como parâmetros e estilos musicais em contexto histórico-cultural	20
Reflexões sobre terminologia envolvendo criação, processo e intérprete	31
Interpretação vocal e processos de criação – metodologia e referenciais	46
 CAPÍTULO 2 - PERCEPÇÃO E TRANSCRIÇÃO	 53
Percepção artística	53
Memória afetiva – música de câmara	53
Percepção ecológica	66
Movimento tradutório	75
Movimento tradutório como transcrição	77
Limites e <i>affordances</i>	82
 CAPÍTULO 3 - PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO VOCAL	 87
Suportes, sujeito e <i>Umwelt</i>	87
Percurso metodológico e estrutura investigativa	97
Marcas da subjetividade em poética – <i>Criação como transformação</i>	100
Elementos musicais/texto e expressão - <i>Procedimentos de criação</i>	100
<i>Introdução</i>	
Desenhos rítmico-melódicos, ferramenta e estilo	
Prólogo em relações com <i>seções A e B</i>	
Suspensão, estaticidade e gravidade	

Nostalgia e sensação

Seção A 115

Articulação vocal, poesia e abdução

Pausa, *ritenuto* e distanciamento

Seção B 121

Texto confuso

Mudança de andamento, transição e sentimento

Desenho rítmico e realidade

Interconexão cultural

Tempo e corporalidade

Desenho rítmico e fala

Desenho rítmico e angústia

Desenho rítmico e realidade

Seção A' 128

Andamento, poema e sentimento brasileiro

Harmonia e ‘affordance’ expressivo

Aspectos intrínsecos à interpretação – *Relação artista e matéria* 132

Reflexões sobre processos interpretativos 132

Campo de possibilidades

Investigação, corroboração e tradução

Estilo

Criação coletiva

Antagonismos, lógica e emoção

Consciência e *insights*

Linha vital, canto/teatro e sensações

Fisicalidade, organicidade e expressão

Interpretação e memória ressonante

Relações com o compositor

Redes histórico-culturais

Diversidades em associações musicais à pessoas

Persona

Emoção, emulação, emoção-ruído e sintonia

Emoção essencial e emulação

Emoção, canal e sintonia

Emoção-ruído, comunicação e identificação

Posicionamento e desenvolvimento emocional

Posicionamento afetivo, gênero e expressão

Performance, inacabamento, tendências e canal

Mediação criadora, canal e sentimentos

Identificação pessoal, *projeto poético* e canal

Metodologia de estudo e aspectos circundantes

176

Falta de sistematização - interpretação vocal

Material de trabalho - partituras

Estudo silencioso

Contextualização histórica - música e poema

Texto e música

Harmonia, percepção e piano

CONSIDERAÇÕES FINAIS **187**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **193**

ANEXOS **201**

INTRODUÇÃO

A criação no trabalho da Interpretação em Canto sempre foi de nosso profundo interesse como intérprete-cantora, oriundo de uma intimidade visceral com o aspecto da expressão na música.

Esta proximidade e interesse, assim como a identificação da escassez de estudos sistematizados sobre processos de criação na área¹, levaram-nos a investigar o fenômeno complexo da criação da Interpretação em Canto, em uma dissertação de mestrado. O foco desta esteve dirigido ao âmbito da música contemporânea de indeterminação², no qual a experiência de criação possui um espaço considerável, evidente na proposta feita ao intérprete-cantor: que ele crie parcial ou completamente (como em muitos casos da música aleatória) parâmetros musicais da peça - ritmos, alturas e improvisações - explicitando concretamente seu papel de criador e facilitando assim, uma primeira aproximação investigativa ao tema.

Mas ao retomar o tema para o doutorado, buscando aprofundar as investigações e a adição de camadas de complexidade mostrou-se significativa a abordagem a outro estilo musical, no qual os parâmetros musicais, paradoxalmente, não possibilitassem de modo tão evidente o reconhecimento da dimensão da criação na Interpretação, como o fora na dissertação. Deste modo, seria possível invocar a presença da criação em dimensões possivelmente mais amplas e menos evidentes, entretecida em construções processuais da Interpretação.

Transitando nesse sentido, escolhemos como universo musical em que se situariam os intérpretes-cantores a serem entrevistados, uma canção do repertório de música tonal³, especificamente, da música de câmara e brasileira⁴: a *Canção de Amor* de Villa-Lobos, que é

¹Como assinala Flávio Aproz em referência à interpretação musical “pouco se conhece a respeito desse fascinante universo.” (APROZ apud LIMA, 2006, p. 24). No entanto, há uma ampla bibliografia que vem sendo construída a partir do século XX na área de investigação da performance musical, a ser referida no capítulo um.

²O termo música contemporânea na área da música erudita ocidental se constitui em um termo guarda-chuva que engloba diversas tendências musicais do repertório musical a partir do início do século XX, como atonalismo, serialismo, neoclassicismo, e após a segunda guerra, as músicas concreta, eletrônica, aleatória, eletroacústica e de indeterminação (Harvard Dictionary of Music, 1972). Nesta última são propostos parâmetros musicais indeterminados ao intérprete, para que este os crie (alturas, ritmos, improvisações, movimentações cênicas). Deste modo, é trazido à tona de modo bem visível, o aspecto da criação na interpretação.

³Música tonal - se refere às composições que utilizam o sistema da tonalidade em sua composição, “que designa a série de relações entre notas, em que uma em particular, a ‘tônica’, é central. O termo se aplica mais comumente ao sistema utilizado na música erudita ocidental, do século XVII ao XX.” (SADIE, 1994, p. 953). Alguns exemplos são os gêneros de música veiculados pelo rádio: rock, *mpb* (música popular brasileira), samba, música de câmara, ópera.

⁴ Música de câmara: Peça vocal ou instrumental para pequeno grupo de musicistas, tocada em locais geralmente de poucas dimensões, pequenos espaços. Para maiores informações consultar *Harvard Dictionary of Music* de 1942, p. 143. A escolha da peça brasileira se deve ao desejo de contribuir, como já vem ocorrendo há algumas décadas no

frequentemente interpretada em recitais no Brasil e por todo tipo de vozes, tanto masculinas como femininas, considerada uma referência no repertório da Canção de Câmara Brasileira. Estas características foram explicitadas por Fernando Portari, um dos cinco intérpretes-cantores entrevistados:

Fernando: Essa música me acompanha há muito tempo. Cantei ela muitas vezes, regularmente canto, conheço bem, ouvi **muito** então é uma música bem escolhida por você, porque é uma música **referência**. Para nós é importante, ela é referencial, tanto de homem quanto de mulher, quanto *mezzo*, quanto baixo, todo mundo cantou essa música. (grifos do intérprete-cantor).

Nessa canção, o intérprete-cantor atua junto a parâmetros musicais mais fixos (alturas, ritmos) e já indicados na partitura, em um pentagrama. Ele não recebe nenhuma proposição advinda do compositor para realizar improvisações ou para criar alturas (grave, média e aguda), ou ainda, ritmos da linha melódica. Repetindo, eles já estão grafados na partitura.

Essa opção deslocou o espaço de análise e discussão da criação da Interpretação, que passou da improvisação musical (na música de indeterminação) para camadas e relações processuais de outras naturezas envolvidas em seus processos construtivos. Para discuti-los, um olhar processual se desenvolveu em busca de suas redes processuais de criação, a partir do contato com a obra de Cecília Salles, onde foi possível encontrar teorizações e discussões profundas quanto a aspectos mais gerais e singulares da criação, que se constituíram em um farol apropriado e fundamental para esta tese.

Nas aulas do doutorado, através de Amálio Pinheiro foi possível entrar em contato com a condição da *mestiçagem* (não no sentido biológico, mas cultural) - desenvolvida também por Laplantine & Nouss -, profundamente esclarecedora sobre aspectos que já vivenciáramos como intérprete-cantora, evocados de modos diversos nos relatos dos intérpretes-cantores entrevistados para esta tese. Ela trouxe uma perspectiva de abordagem a uma qualidade específica de produção de vida em redes relacionais, que nesta tese, diz respeito à tríade que engloba intérprete-cantor, partitura e compositor. Assim, foi incorporada também como um farol intenso nesta investigação, clareador de conexões em construções interpretativas vocais.

meio musical brasileiro, com iniciativas expressivas como a construção (permanente) do *Guia Canções Brasileiras* mantido pelo grupo *Resgate da Música Brasileira* de Belo Horizonte organizado por Guida Borghoff e Luciana Monteiro de Castro. O *Guia* dispõe de uma lista de canções brasileiras de câmara para canto e piano, com informações de localizações das partituras, poemas integrais das peças e algumas análises estilísticas. <https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/oguia?OpenForm>

A ampliação do campo de pesquisa e a utilização de referenciais analíticos intrinsecamente ligados à teorização da criação possibilitaram a busca de generalizações acerca de redes relacionais de criação da Interpretação, seguindo a orientação metodológica de tratamento aos *documentos de processo* obtidos: “retirar, deles próprios, generalizações relativas às buscas e aos procedimentos de criação.” (SALLES, 2010, p. 16). Ressaltamos que neste contexto, tal como caracterizado por Cecilia Salles, *documento de processo* “não está atrelado à materialidade do registro, mas a sua função.” (SALLES, 2010, p. 15).

Esse procedimento de generalizações veio assim a gerar as bases para o desenvolvimento da etapa seguinte de um projeto mais amplo- do qual esta tese já faz parte -, de caráter investigativo e propositor de **recursos** quanto a processos de criação da Interpretação vocal em música, em uma perspectiva especificamente pedagógica.

Desse modo, foi necessário o desenvolvimento de generalizações e análises críticas contando com a referência teórico-metodológica da *Crítica de processos e Redes da criação* na obra de Cecilia Salles (1990, 2006, 2008, 2010, 2011), para que possam vir a ser desenvolvidos recursos que possibilitem caminhos práticos (nem por isto desconectados de aspectos teóricos), oferecendo vivências de possibilidades processuais de criação sistematizadas a fim de viabilizar sua dimensão na Interpretação em peças vocais.

Tal proposição se encontra, desde os resultados obtidos nesta tese, muito distante da constituição de uma ‘coleção’ de ferramentas para fórmulas de procedimentos, como ingredientes de receitas para interpretação. A impossibilidade de adoção dessa visão resulta, de partida, da afinidade do trabalho que desenvolvemos como intérprete-cantora compreendendo a criação como fenômeno complexo e com a proposta de teorização sobre criação desenvolvida na obra de Cecilia Salles.

Acresce ainda, a afinidade com a compreensão do corpo, tal como proposta pela teoria corpomídia em Greiner e Katz (2005), como meio em permanentes negociações das informações que ali se encontram com as informações do ambiente, anulando a noção de corpo como recipiente e que, somadas à compreensão dinâmica do *self* semiótico enquanto mediação e aspecto somático, valorizadas no sujeito histórico e culturalmente situado por Colapietro (2003), apontam para multiplicidades nos âmbitos da emissão e interpretação vocal.

Há um paralelo entre essa discussão e a área da Dança, que possui discussões afins quanto a proposições de recursos corporais em seus aspectos de educação somática e autonomia, particularmente, no contexto da técnica Klauss Vianna, empreendida por Neide Neves, assinalando a “impossibilidade de se compreender as técnicas de dança como ferramentas para treinamento de um corpo que armazena possibilidades que serão usadas para a elaboração futura

de coreografias e de uma comunicação com a platéia.” (NEVES, 2010, p. 5). Na área de Canto não parece também ser possível a criação de fórmulas-habilidades para interpretação.

Assim, se a via negativa cumpre o papel de frisar a intenção de não produção de um método no sentido restrito do termo e a importância pedagógica deste aspecto, a via positiva procura ressaltar a intenção da criação de recursos configurados como **caminhos** a serem vivenciados intelectual e sensivelmente, tecidos organicamente no solo da criação, que contemplem aspectos da complexidade do fenômeno da criação na Interpretação a serem trilhados por alunos e profissionais da área, em processos de criação da Interpretação de peças de seu repertório.

Voltados, inicialmente, para as áreas do canto de câmara e contemporâneo, os recursos deverão vir a oferecer possíveis aplicações pontuais também a peças do repertório operístico, cruzamentos com a área multimídia e de experimentação musical.

Nesta tese, a proposição de investigar processos de criação da Interpretação se dá a partir do encontro entre intérprete-cantor e partitura, **instância relacional** cara ao intérprete-cantor. De igual forma, objetiva e orienta, referenciada em recursos vitais para a *Crítica de processos* (Salles), o estudo teórico-crítico dos processos de criação da Interpretação vocal.

Tomamos como referencial metodológico e teórico, o material desenvolvido pela *Crítica de processos* e *Redes da criação*, ambos de base peirceana, na obra de Cecília Salles. Desse modo, a criação é aqui discutida:

... sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando interações, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. (SALLES, 2010, p. 17).

... como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. (SALLES, 2006, p. 17)⁵.

Para discutir tal instância são trazidos ainda ao diálogo os conceitos de *affordance*, invariante e variante em percepção ecológica desenvolvidos na obra de James Gibson, aspectos da teoria da percepção de Charles S. Peirce e o conceito de *Umwelt* de Jakob Von Uexküll. Discutiremos aspectos de *mestiçagem* a partir de Amálio Pinheiro (2007, 2009), Laplantine & Nouss (2002), a fim de trazer transparência às qualidades do trânsito relacional entre intérprete-

⁵ Nesta citação, **como em outras presentes nesta tese**, é mantido o recuo de trechos menores do que quatro linhas (norma ABNT) com o objetivo de destacá-los.

cantor e partitura. Em relação à proposição do aspecto tradutório dos processos de criação da Interpretação como transcrições, recorreremos à obra de Haroldo de Campos.

Todos esses conceitos foram chamados à discussão em rede quanto a aspectos relacionais, com ênfase na **reciprocidade**.

O termo ‘intérprete-cantor’ foi pensado a fim de enfatizar o aspecto da interpretação na prática do canto. Eric Clarke (2003) em *Understanding the psychology of performance*, discute o que denomina como uma situação paradoxal da “Expressão” em performance musical da música de concerto, a qual, apesar de exercer um papel fundamental, é facilmente ignorada. Segundo o autor, fica-se “surdo” em relação a sua presença.

Essa ambiguidade existente em torno do aspecto expressivo se estende à questão da dimensão de criação no trabalho do intérprete.

Os processos de criação de intérpretes-cantores se encontram, paradoxalmente, praticamente inacessíveis, ou seja, em situações de incomunicabilidade a outras pessoas que não os próprios. Pesquisas de interpretações musicais levadas ao público, tem sido frequentemente realizadas através de análises de gravações fonográficas como o fizeram Gunther Schuller e Andranick Tanguiane (1992). Dunsby (2003) menciona a pesquisa realizada por Schuller, que discutiu através da abordagem de noventa gravações, aspectos interpretativos da abertura da *Sinfonia no. 5* de Beethoven. Peter Johnson (2003) valoriza a importância do uso de gravações para estudos de elementos da expressão em performances em *The legacy of recordings*, no tópico *Interpretations of Recordings*: “A comparação de gravações é, de fato, um excelente método da revelação e celebração da maravilhosa diversidade de interpretações e personas reveladas através do arquivo das gravações” (JOHNSON, 2003, p. 208). Clarke (2004) aponta a extensa análise feita por Reep, através de gravações comerciais: mais de cem performances de uma mesma obra. Tanguiane, em *Analysing three interpretations of the same piece of music*, comparou três gravações fonográficas da *ária da Loucura* da ópera *Lucia di Lammermoor*, realizadas por três grandes sopranos do canto lírico (Maria Callas, Dal Monte e Renata Scottò). Mas o acesso aos “modos” como as cantoras chegaram às suas interpretações se manteve, por assim dizer, inexistente.

A prática de audição fonográfica se constitui em uma perspectiva de pesquisa possível ao assunto. Ela pode contribuir em uma camada específica de possíveis respostas às perguntas como “qual” dinâmica está sendo realizada na voz do intérprete-cantor ou “o quê” ele está realizando com os elementos musicais presentes na composição. Há um nível possível de resposta à pergunta “como”, porém esse se mantém em situação de exclusiva descrição, sem possibilidades de correlações.

Por certo que a audição fonográfica possibilita também a prática de identificações e comparações, por exemplo, a identificação de quais dinâmicas sonoras (de intensidades maiores ou menores) foram realizadas pelo intérprete. É possível até mesmo a identificação de sonoridades advindas do tipo de execução técnica de instrumento, denotando a época de sua performance, como na comparação feita por Peter Johnson (2003) entre a sonoridade da violinista Marie Hall, intérprete do Concerto de Violino de Elgar em 1916 e a de Yehudi Menuhin em 1932, interpretando a mesma peça. Em referência à Menuhin, Johnson aponta características de uma técnica de violino essencialmente moderna, diferente da utilizada por Hall. Mas ainda assim, não se obteve dos próprios intérpretes alguma informação sobre a correlação estabelecida entre suas práticas técnicas e a expressão em seu mundo interpretativo.

Desse modo, através da prática de audição de registros fonográficos, os processos de criação da interpretação desenvolvidos, mantém-se inacessíveis a outros, mantendo uma incomunicabilidade.

Historicamente, o campo de pesquisa da performance musical, ou seja, da música trazida ao fluxo sonoro por cantores e instrumentistas é ainda recente. Segundo Cook (2006), ele parece seguir o rumo de vir a se tornar uma das vertentes musicológicas que poderá se estabelecer como um paradigma no campo da musicologia.

O autor acredita que a performance musical vem ganhando espaço investigativo na área musicológica após um período em que compositor e obra constituíram o foco das investigações musicológicas, o qual foi seguido pelo foco na área de análise musical e analistas musicais, a chamada *performance analiticamente informada* em que “o analista também é colocado no comando” (COOK, 2006, p. 7) e ainda, na esteira da valorização da música como processo e não como produto (conceito já central na área da etnomusicologia).

Para Cook (2006), tensões internas à musicologia teriam tido grande parte da responsabilidade no aumento da reflexão acerca do intérprete e da performance. Algumas delas seriam: a) a *performance histórica* que se interessa pelos instrumentos e estilos de época e que teria trazido perspectivas um tanto inflexíveis para a área, com ênfase no entendimento restrito de Interpretação; b) uma possível reação à forte presença do teórico analista musical na *performance analiticamente informada*; c) a hierarquia musical entre obra, compositor e intérprete, indicada por Glenn Gould.

Com relação aos primeiros estudos da performance musical, Loureiro (2006) aponta registros de pesquisas empíricas a aspectos relativos à *expressão* em fins do século XIX. Pesquisas então realizadas por Binet e Courtier (1895), Ebhardt (1898) e Sears (1902), co-

relacionavam aspectos físicos do ato de tocar piano e do órgão com a expressão musical. No início do século XX:

... um grande número de estudos em performance musical foi desenvolvido nas décadas de 1920 e 1930, destacando-se os trabalhos do grupo de pesquisa da Universidade de Iowa, liderado por Seashore, os quais registraram um enorme volume de dados coletados de performances no piano, violino e canto, publicados em vários volumes (Seashore, 1932, 1936, 1937; Skinner e Seashore, 1937; Seashore, 1938; citado em Gabrielsson, 1999, p. 527). (LOUREIRO, 2006, p. 9).

As pesquisas de Seashore referidas acima abarcavam o repertório pianístico e ainda hoje, segundo Palmer (1997, p. 116), o piano tem sido o foco da maior parte delas.

Houve um considerável aumento no número de estudos e na diversidade de áreas interdisciplinares que se dedicaram às pesquisas em performance musical, principalmente a partir do final do século XX como notado por Cook (2006), incluindo pesquisas em aspectos gestuais, o chamado *embodiment*⁶ e as ligadas a recursos computacionais como métodos de investigação.

Na área vocal, ainda quando o musicólogo e semioticista Eero Tarasti (1995) focaliza a música vocal em uma análise semiótica da Canção após análise da partitura *Après un Rêve* de Fauré, o faz através de **gravações** de cantores apontando algumas características dessas mas mantendo a situação de inacessibilidade quanto aos ‘porquês’ de suas escolhas e do que estaria sendo vivenciado pelo intérprete-cantor ao interpretar a peça.

Essa lacuna serviu de ponto de partida para nossa proposta de investigação do processo de criação do intérprete-cantor. A intenção é buscar respostas à pergunta “por que”, diretamente a partir dos intérpretes-cantores. A busca se dá por respostas aos “porquês” que os guiam e estão conectados aos “comos”, orientando-os nos processos de criação, na lida criativa junto aos elementos presentes na partitura, em interações perceptivas, afetivas e lógicas em conexões constituintes das redes criadoras processuais da **Interpretação** vocal. Estas conexões incluem o intérprete-cantor, a partitura, o compositor e informações de suas redes histórico-culturais.

O interesse é focalizar e refletir sobre o aspecto da criação na Interpretação vocal trazendo-o à visibilidade, através de sua ação transcriadora em **criação como transformação**,

⁶Sobre pesquisas acerca de aspectos corporais, *embodiment* e gestual na performance musical relativa aos intérpretes em geral, ver inicialmente Palmer (1997) e Hatten (2004). No Brasil, ver em caráter preliminar, extenso mapeamento realizado por Milani e Santiago (2010) em *Signos, interpretação, análise e performance* e, abrangendo outras áreas da performance, inclusive em recursos computacionais, ver inicialmente Loureiro (2006).

percepção artística, construção de verdades artísticas, relação artista e matéria, redes culturais em conexões a aspectos de seus *projetos poéticos*⁷ (conceituações de Cecilia Salles).

Para tanto, o objeto de estudo desta pesquisa se encontra centrado na dimensão da criação, no trabalho do intérprete-cantor e na investigação de processos criativos de cinco intérpretes-cantores atuantes no cenário musical brasileiro e no exterior - Adelia Issa, Rosana Lamosa, Ruth Staerke, Fernando Portari, Licio Bruno - através de entrevistas realizadas com os mesmos acerca de seus processos de criação vivenciados na interpretação da *Canção de Amor* de Villa-Lobos.

Em busca dos modos como os intérpretes-cantores interagiram com os elementos criados pelo compositor grafados na partitura, optamos por partir da **concretude** da partitura nas entrevistas, levando em conta, ainda, que esta se constitui no elemento com que factualmente o intérprete-cantor entra em contato em seu trabalho diário. Sua utilização possibilitou, de algum modo, uma materialização de sua processualidade criativa.

Foram elaboradas perguntas abertas que compuseram um *roteiro individual*, fundamentadas no referencial teórico adotado nesta pesquisa e na metodologia de História Oral, utilizando os livros *História oral: a experiência do Cpdoc* de Verena Alberti (1990) e *A voz do passado: história oral* do historiador Paul Thompson (1992).

Nessas obras encontramos orientações englobando aspectos como o tipo de roteiro adequado aos tipos de entrevistas pessoais (temática, biográfica), modos específicos para realizações de perguntas abertas, aspectos relativos ao local de sua realização e indicações de procedimentos retribuidores em relação aos entrevistados.

A metodologia aplicada na abordagem ao material, referenciada na *Crítica de processos e Redes da Criação*, será descrita no capítulo três.

Desse modo, a partir da colocação de uma lente de aumento nas atuações criativas/interpretativas, buscou-se oportunizar um modo de acesso as mesmas e, obter assim, elementos para reflexão e análise de processos criativos nessa área.

⁷Todos os termos grafados em **negrito e itálico** pertencem à obra de Cecilia Salles. No primeiro capítulo, no terceiro tópico **Interpretação e processo de criação**, será explicitada a compreensão de *projeto poético* no contexto de sua obra.

Capítulo 1- Interpretação e criação

Interpretação como parâmetros e estilos musicais em contexto histórico-cultural

Iniciar reflexões acerca de processos de criação da Interpretação vocal, no que tange à música de câmara, implica, para nossos objetivos, na necessidade de discutir entendimentos de alguns aspectos musicais da Interpretação, os quais vem sendo tradicionalmente enfocados na realização da música erudita europeia, alguns deles pelo menos desde o Romantismo musical (1790 à 1910) até o nosso tempo. Em que pese serem conhecidos dos musicistas, faz-se necessário abrir um espaço específico para os trazer ao diálogo em nossa discussão dos elementos interagentes nas conexões mobilizadoras dos processos de criação da Interpretação vocal.

No repertório da música de concerto em nosso tempo, Interpretação costuma ser trabalhada com recursos sistematizados associados a, pelo menos, cinco instâncias que envolvem parâmetros e estilos musicais com características de certa **vagueza**, ou seja, não apresentam um nível de exatidão que, por exemplo, a altura de uma nota indicada em um pentagrama possui. A vagueza de uma indicação de intensidade sonora *mf* (meio forte) é facilmente reconhecida pois qual seria a exatidão que tais letras poderiam oferecer acerca de um som ser ‘meio forte’? E o que seria, exatidão absoluta acerca de um som meio forte de qualquer objeto ou pessoa?

Devido ao extenso número de características históricas diversas que essas instâncias assumem, suas características são enunciadas a seguir apenas com a finalidade de oferecer visibilidade a aspectos musicais tradicionalmente ligados à Interpretação em nosso tempo, oportunizando ainda, o acesso deste trabalho a leitores que não sejam musicistas.

A primeira instância diz respeito ao parâmetro de **dinâmica sonora**, indicando uma gama de sons de intensidades menores até as mais fortes, cuja expressividade já se faz evidente, por exemplo, no contraste sonoro entre um murmúrio e um grito. A variação das intensidades resulta em expressões musicais diversas e suas indicações como *p* para um som *piano* não possuem um modo de determinação absoluto, decorrendo daí sua **inexatidão** e o oferecimento de variabilidade ao intérprete-cantor.

A segunda se refere ao **fraseado e à articulação sonora**:

(a) articulação, a dicção da música – a **distinta e clara execução das notas e motivos**, como exemplificado em termos como “legato” e “stacatto”; (b) o processo de **demarcação e organização da estrutura das partes**, exemplificado no **largo arco como símbolo de notas unidas em um grupo**.” (DORIAN, 1942, p. 160, grifos nossos).

Sons articulados em *legato* indicam a realização vocal ou instrumental de “notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial.” (SADIE, 1994, p. 527), oferecendo uma espécie de contínuo sonoro deslizante. De modo oposto, segundo Sadie (1994), os sons articulados em *staccato* indicam a realização de sons de curta duração, destacados na articulação ao som seguinte, podendo receber uma certa ênfase, estabelecendo pequenos pontos sonoros temporais. Uma **variabilidade** reside no modo como serão realizadas essas articulações corporalmente, o que deverá modificar os tipos de *legato* e *staccato*, modificando o caráter do fluxo sonoro.

A realização temporal da peça musical indicada pelo **andamento** (velocidade) constitui-se na terceira instância. Devido à sua variação, visivelmente explícita em um metrônomo⁸, ele possui um grau de incerteza pronunciado que pode modificar drasticamente a natureza do fluxo sonoro, do mais lento ao mais rápido. Algumas indicações ligadas ao caráter da peça podem, por vezes, substituir a indicação de andamento com **nomeações afetivas** como *triste*, *dolente*, *vivace*, *afetuoso* e, evidentemente, contribuem para conexões emocionais a serem criadas. Interessará saber como se dão essas conexões processuais.

O **timbre** musical é relativo às “qualidades ou ao ‘colorido’ de um som” (SADIE, 1994, p. 947) e suas ressonâncias, que podem ser abertas, fechadas, de sons claros, escuros, metálicos e nasais, quando forem vocais. Todos esses sons possuem, evidentemente, formações acústicas diversas e oferecem propriedades que atuam com seu poder expressivo. Assim, as diversidades expressivas de vozes nasais ou aveludadas são facilmente verificadas. Não são especificadas de um modo exato e comum a todos os percebedores, mas são identificáveis em suas múltiplas possibilidades.

⁸O metrônomo é um aparelho, um tipo de relógio, utilizado na indicação dos andamentos musicais, ou seja, das velocidades que as músicas serão tocadas, através de sons periódicos regulares emitidos, medidos em bpm (batidas por minuto): *Largo* é bem lento, *Larghetto* é um pouco mais rápido, e assim, de modo subsequente, até os mais rápidos. Cada um deles abriga uma extensão que designa uma gama de velocidades, oferecendo um campo de variação rico para a construção de uma interpretação. Assim, é possível se ter, por exemplo, uma mesma música com a indicação de *Largo*, sendo tocada em velocidade mais lenta ou mais rápida, escolhida na sua extensão, entre 40 à 59 bpm. Essa escolha trará sentidos diversos à peça musical. Devido a essa variação interna de velocidade em cada andamento, a precisão obtida na velocidade da peça é sempre relativa, e relativa à escolha realizada pelo intérprete.

Os **estilos musicais** na música erudita ocidental, quinta instância, referem-se aos diferentes períodos históricos da música ocidental, geralmente considerados a partir da Idade Média até o nosso tempo. Em que pese não ser possível se falar realmente em um período musical com a intenção de atribuir a ele generalizações absolutas de estilo em suas produções musicais, deixando assim de levar em conta a diversidade das obras de compositores em uma mesma época, como assinala Charles Rosen (2000), alguns procedimentos e características próximos ou comuns entre alguns deles, são referidos em períodos históricos específicos. Desse modo, ainda tem sido frequente no meio musical (historiográfico, musicológico e acadêmico) essa prática de referência totalizadora.

Portanto, os períodos medieval⁹ (400-1450), renascentista (1450-1600), barroco (1600-1750), clássico (1750-1810), romântico (1810-1900), moderno e contemporâneo (século XX em diante) costumam ter evocadas e valorizadas suas especificidades musicais e instrumentação de época, para as interpretações de composições vocais/instrumentais.

Dorian (1942) em seu livro *The History of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to our Day* aborda os diferentes estilos musicais da Renascença ao Século XX. Na citação que segue, é possível observar sua coligação à área da Interpretação. Sadie (1994) no verbete *Expressão* do Dicionário Grove de Música, explicita indicações da área da expressão envolvendo algumas das instâncias citadas:

O tema deste livro é **interpretação**... Os grandes compositores não contribuíram igualmente para a clarificação de vários problemas da interpretação. Palestrina e Bach, deixaram pouca evidência além dos escritos de suas partituras para uma **execução** apropriada de sua música. (DORIAN, 1942, p. 19, grifos nossos).

Mais **comumente** aplica-se “**expressão**” a elementos da **execução** musical que dependem de uma reação pessoal e variam entre diferentes interpretações, i. e., nuances como as que podem ser criadas a partir da **articulação, andamento e dinâmica**. Aplica-se “indicações expressivas”, particularmente a indicações de dinâmica, como *pp* (pianíssimo), *f* (forte), ou *cres* (*crescendo*); palavras como *cantabile* ou *morendo* também são indicações expressivas. (SADIE, 1994, p. 306, grifos nossos).

⁹Assinalamos, entretanto, a fim de evitar um etnocentrismo europeu, que a chamada música ocidental europeia compreendida nos períodos acima citados, é tributária e constituída por uma herança histórico-cultural de misturas e mestiçagens com povos diversos desde a Antiguidade pelo menos e, ainda, da “história do Mediterrâneo, esse **crisol cultural** que haveria de dar origem à Europa” (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 13, grifo nosso). A música árabe-andaluza se constitui em um exemplo vigoroso desta mistura, composta por obras musicais e poéticas da região de al-Andalus (Península Ibérica) que “favoreceu a prosperidade da civilização árabe, conduzindo-a ao seu apogeu a partir da Idade Média até a caída de Granada, em 1492.” (POCHÉ, 1995, p. 13), produzindo complexa imbricação musical, ainda hoje objeto de prática e estudos constantes.

Para uma compreensão da Interpretação facilmente restrita à **realização de parâmetros musicais nas quatro instâncias citadas anteriormente** e aos seus **níveis de inexatidão**, que possibilitam de algum modo¹⁰ a evocação de aspectos afetivos, parecem contribuir as obviedades (termo utilizado aqui ausente de juízos de valor) facilmente perceptíveis em suas características. Alguns exemplos evidenciam tal situação. O parâmetro andamento indica uma propriedade de velocidade que é facilmente verificada em um *ritardando*, por exemplo, que diminuirá, que ‘retardará’ a velocidade do fluxo. A inexatidão gráfica pode ser observada nas grafias das intensidades, como *f* para som forte, ficando evidente que essa sonoridade audível *forte* possui uma miríade de variações acerca de intensidades fortes.

Mas tal inexatidão não deve, como reflete Fubini (1974), ser compreendida como uma falha. Considerado seu aspecto temporal, a temporalidade congelada da partitura, essa necessita vir de algum modo ao tempo real. Quanto ao mito do caráter insuficiente e incompleto da partitura em que se engendra uma visão evolucionista, credora da noção de que retrocedendo em direção aos séculos anteriores as inexatidões seriam encontradas em maior número e grau e quanto mais próximo de nosso tempo elas poderiam estar mais exatas e mais fácil seria a interpretação, Fubini lembra que não é o que se verifica. Para o autor, é tão difícil uma boa interpretação de peças do período barroco quanto do século XX: “por mais perfeita e minuciosa que possa ser uma partitura, o problema interpretativo subsistirá sempre.”¹¹ (FUBINI, 1994, p. 107). Portanto, além da realidade temporal intrínseca à partitura, no que diz respeito à realidade de interpretações vitais, em movimento, o problema se mantém. Nesse sentido, outras características envolvendo a questão da notação, como sua dimensão sógnica discutida por Edson Zampronha (1999), ampliam, por um lado, a perspectiva da discussão da transformação que o autor denomina como ‘paradigma tradicional’ da notação (sua função de registro como código)

¹⁰ Para visão abrangente à produção teórica acerca de aspectos da performance musical ver discussão de Salgado (2003) em dois capítulos, acerca de extensa revisão bibliográfica a diversas abordagens teóricas sobre **significado, expressão e percepção**, alinhando diversas contribuições ao assunto como a icônica, autonômica, estruturalista, simbólica, fenomenológica e ecológica, abordadas por Langer, Meyer-Scruton, Sundberg-Clarke-Sloboda-Rink, Francès-Nattiez, Clifton e por fim, Gibson-Zebrowitz-Davidson-Clarke. No campo da estética e filosofia, a citação de Meyer sintetizada por Huron, denomina duas dicotomias contrastantes: visão absolutista x referencialista e visão formalista x expressionista: “ABSOLUTISTA: ‘significado musical reside exclusivamente dentro do contexto da obra em si.’ REFERENCIALISTA: significado musical se refere ao mundo extramusical de conceitos, ações, estados emocionais e caráter.’ Meyer irá esboçar posição de compromisso reconhecendo a existência de dois tipos de significados musicais. FORMALISTA: ‘significado da música reside na percepção e compreensão das relações musicais estabelecidas na obra de arte e o significado em música é principalmente e fundamentalmente intelectual. EXPRESSIONISTA: o expressionista afirmaria que essas mesmas relações são em algum sentido, capazes de excitar sentimentos e emoções no ouvinte.” HURON, David. Notas em <http://musicog.ohio-state.edu/Music829D/Notes/Meyer1.html>. Nesta tese a metodologia e referencial teórico citados na **Introdução** transitam por vias relacionais em reciprocidade, mestiçagem e mutualidade e, deste modo, afastam-se das dicotomias acima citadas.

¹¹ “por muy perfecta y minuciosa que pueda ser una partitura, el problema interpretativo subsistirá siempre.”

frente ao conceito de notação como representação (quanto ao signo triádico), que será retomada no capítulo dois.

Retomando: as escolhas de velocidade e intensidade que trarão dimensões de expressão à peça, dependem necessariamente de uma participação por parte do intérprete-cantor em caráter evidente.

Mas no entanto, não é o que muitas vezes se verifica. É possível que dinâmicas em uma performance musical venham a ser exemplarmente realizadas, como uma refinada transição de sons menos fortes a fortíssimos, e não ser verificado auditivamente qualquer vestígio de “expressão”, tal como indicado de modo quase tácito na última citação de Sadie acima, acerca de correlações diretas entre dinâmica sonora e expressividade.

Fernando Portari explicita essa situação e indica como tal interação se desenvolve em seus processos de criação da interpretação, comentando, inicialmente, acerca da relação entre intérprete-cantor, estilo e expressividade no processo interpretativo:

Fernando: ... senão a opinião tua, ela não é nada, é um **museu**, você está só querendo dizer: “olha, isso é o **Villa-Lobos**”. Você tem que se apropriar, para fazer parte da sua vida você tem que vivenciar, aquilo tem que bater num lugar seu da tua vivência humana, senão é nada, senão é um exercício plástico, nem estético, um exercício plástico. Não é fazer assim: “olha, **aqui eu faço um crescendo** porque o personagem, ele está querendo”, não é isso. Você vai usar as ferramentas conscientes. Mas porque você **viveu**, você vive aquilo, aquilo tem um eco real dentro do teu sentimento. (grifos nossos).

Nesse ponto se chega a um tópico pretendido desde o início deste capítulo, o questionamento da compreensão da Interpretação vocal apenas em instâncias sonoras de dinâmica/articulação indicadas na partitura e estilo musical.

O que foi possível acompanhar nos exemplos dados por Fernando foram situações de **estaticidade** justamente conectadas a duas das instâncias compreendidas das cinco citadas anteriormente, como de interpretação e expressividade: o **estilo musical**, citado em uma situação de obediência normativa ao estilo do compositor Villa-Lobos e a **dinâmica sonora** exemplificada criticamente em sua possibilidade de mera realização de um tipo de som, ou seja, um som *crescendo* (que se inicia com pouca intensidade e, gradualmente, vai se tornando mais forte) em uma concepção linear, apenas para coerência com algum traço de personagem. Os elementos de vitalidade expressiva, indicados por Fernando, dizem respeito à vivência (anterior e no momento da interpretação) conectada ao mundo afetivo, do sentimento.

Entretanto, antes de seguir adiante, há que sublinhar que as propriedades que facilitam e evidenciam a consideração das cinco instâncias citadas como expressivas (vindo muitas vezes a

serem consideradas como a Interpretação em si) desempenham, certamente, um papel de expressividade ‘real’ nos processos de criação da interpretação e, desse modo, são levadas em conta neste trabalho, principalmente no capítulo três, quanto a aspectos perceptivos a partir da criação processual em rede, da *mestiçagem* e da teoria ecológica de James Gibson.

Chama a atenção o fato de Fernando ter assinalado justamente as instâncias de **expressividade óbvias**, em situações de **inexpressão**. O que pode parecer um jogo de circularidade convoca entretanto a atenção lógica e perceptiva para o fato de que algo além da plausibilidade dos elementos musicais inexatos, tradicionalmente responsáveis pela interpretação/expressão musical e, ainda, algo além das informações de estilo, faz-se presente e atuante na interpretação vocal, ou melhor, nos processos de criação da interpretação. Não sendo, felizmente, necessário lançar mão de “uma mística difusa” (SALLES, 2008, p. 55) que venha a envolver a criação para pensar essas relações, parece ser preciso:

... pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. (SALLES, 2006, p. 17).

Assim, ao nos aproximarmos da fala de Fernando quanto às interações conectivas entre os parâmetros musicais (**oferecidos** pela partitura) e informações estilísticas ligadas ao compositor (**obtidas** a partir de informações de redes histórico-culturais que os envolvem), as **vivências** pessoais de Fernando puderam ser conectadas à rede criativa. Suas vivências, envolvendo o sentimento e, provavelmente, aspectos como a memória e a imaginação conectadas à percepção, como se verá em exemplos no capítulo três, trazem à interação de aspectos afetivos as dimensões somática, perceptiva e lógica, próprias à instância corporal. esses aspectos parecem fazer parte de seu **projeto** de apropriação da peça, a fim de que sua interpretação ganhe *anima*. Por enquanto suas presenças ficarão anotadas e a busca aos modos como se dão seus aspectos interativos será comentada no capítulo três, possivelmente oferecendo informações sobre seu **projeto poético**.

Nas redes das criações processuais, os **projetos poéticos**, como princípios direcionadores, interagem junto às tendências do processo:

As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade de determinados eventos ocorrerem. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras,

relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seu modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista. A busca pela concretização desse projeto é contínua, daí ser sempre incompleta; ao mesmo tempo, o próprio projeto altera ao longo do tempo. (SALLES, 2010, p. 46).

No entanto, ressalta-se que não há aqui a intenção de investigar e apresentar possíveis definições acerca dos *projetos poéticos* dos intérpretes-cantores entrevistados, o foco se dá na construção de seus processos de criação como um todo. Tomar como objetivo de pesquisa a busca de uma tentativa de delineamento dos projetos poéticos pessoais de cada um deles diz respeito a um campo amplo para outros trabalhos - levando-se em conta ainda, que *projetos poéticos* são dinâmicos, incompletos e se alteram ao longo do tempo como assinala Cecilia Salles (2010) – mas tais trabalhos podem ficar como sugestão para futuras pesquisas acadêmicas.

As reflexões realizadas até o momento acerca do entendimento das cinco instâncias musicais tomadas como a Interpretação em seu todo, podem ser conectadas a um movimento expressivo que interage na rede histórico-cultural da *performance musical*. As feições normativas e absorventes que tal viés foi tomando na música de concerto, em um contexto histórico-cultural desenvolvido, pelo menos, do período pós-guerra¹² até nosso tempo como indica Joseph Kerman (1985), em que pese ter possibilitado produções musicais significativas e de excelência em muitos aspectos, parecem ter contribuído para um estreitamento do entendimento de interpretação, especialmente na área vocal.

E é nesse ponto que a discussão se remete ao chamado movimento da *Performance Historicamente Inspirada (Historically Inspired Performance)* - traduzido ao português como *Historicamente Informada (PHI)* – por volta de 1950¹³, a partir do qual os músicos e musicólogos “procuram reconstruir e compreender a música do passado... devem tentar estabelecer todas aquelas características da música que a notação musical convencional deixa de fora... [e ainda a] pesquisa de instrumentos [de época]”. (KERMAN, 1998, p. 262)”.

Assim, vieram a integrar o movimento questões ligadas à recuperação de informações acerca da prática musical interpretativa (técnicas de emissão sonora, questões de notação musical

¹²Para maiores informações acerca do movimento e das hipóteses críticas de surgimento do mesmo no período romântico implicado na noção de *Werktrue*, “fidelidade à obra” ver Taruskin (1995).

¹³Data de 1954 o lançamento de um dos primeiros livros acerca do assunto *Interpretation of Music* de Thurston Dart. Arnold Dolmetsch é indicado como precursor de Dart e “apropriador do termo *interpretação*” (KERMAN, 1985, p.269) em *The Interpretation of Music of the 17th and 18th Centuries* (1915), ainda que levasse em conta, outros elementos de Expressão, segundo Kerman: “sentimento, impressão e espírito – eram categorias que (como substância, conteúdo, espírito) não seriam absolutamente aceitas, na década positivista de 50.” Segundo o autor, Dart retoma trechos de escritos de Girolamo Frescobaldi (1615) utilizados por Dolmetsch como apoio à dimensão da Expressão que discutia, mas apenas para abordar pontos técnicos relativos à notação musical.

relativa à articulação, ritmo e andamento) e da recriação dos instrumentos de época da *Música Antiga* (termo que engloba, a música da Idade Média, Renascença, Barroco e, por vezes, períodos Clássico e Romântico), buscando reproduzir sua produção musical.

O que nos interessa assinalar, sem qualquer juízo de valor, é que o aspecto normativo implícito no movimento, possui, ainda, consequências restritivas para a área da Interpretação musical e vocal.

O musicólogo Richard Taruskin, crítico do assunto, é assertivo em sua observação:

O momento que deveria, em nome da história, ter mostrado o caminho de volta para a verdadeira performance criativa apenas promoveu o sufocamento da criatividade em nome de **controles normativos**. Aqui a *Música Antiga* conspira com a chamada “corrente principal” que externamente expurga.¹⁴ (TARUSKIN, 1995, p. 13, grifo nosso).

A “verdadeira performance criativa” a que alude o autor, diz respeito à prática corrente entre intérpretes no período anterior ao Romantismo, com ênfase no Barroco, de improvisações vocais e instrumentais por parte do intérprete. Ornamentações que incluíam notas criadas pelos intérpretes e os chamados baixos cifrados, que deviam ser desenvolvidos no momento da performance, são práticas de improvisação **comumente** associadas à liberdade do intérprete.

Thurston Dart, no livro *Interpretação da Música*, um dos centrais no movimento de PHI, faz ilações acerca da possível observação de presença ou ausência de liberdade em situações musicais específicas, ou seja, correlacionando improvisação à primeira e notação de um maior número de parâmetros musicais na partitura, à segunda:

A **improvisação**, de um tipo ou de outro, exerceu um papel muito importante na música antiga, mas durante os dois últimos séculos aproximadamente, foi saindo de moda. É provável que não seja coincidência o fato de a notação musical, no mesmo período, ter emaranhado o intérprete numa rede cada vez mais cerrada de **regras precisas e tirânicas**. Compositores como Stravinsky e Schoenberg não deixam nenhuma liberdade ao intérprete: toda nuance de dinâmica, andamento, fraseado, ritmo e expressão é **prescrita** de maneira rígida sendo o intérprete reduzido a condição abjeta de uma pianola ou de um gramophone. (DART, 1990, p. 67, grifos nossos).

No entanto, consideramos que tal configuração não parece fazer jus à complexidade da questão. Se as indicações oferecidas pelo compositor ao intérprete forem encaradas como limites

^{14c} “A moment that might, in the name of history, have shown the way back to a truly creative performance practice has only furthered the stifling of creativity in the name of normative controls. The *Early Music* colludes with the so-called ‘mainstream’ it externally expurgs.”

no sentido restritivo do termo, quaisquer indicações, sejam elas de uma improvisação ou de realização de uma sucessão de dinâmicas bem especificadas na partitura, possuirão o caráter de **supressão** de liberdade, e tal situação não é realmente fato.

Indicar na partitura qualquer tipo de procedimento (arco de *legato* sobre uma sequência de notas, por exemplo) e emocionalidade (andamentos indicados como *Affetuoso*, *Dolce*) - até mesmo as alturas fixas realizadas em caráter mais exato de reprodução à figura grafada no pentagrama - não significa, necessariamente, retirar a liberdade, assim como escolher entre possibilidades não significa uma restrição no sentido menor do termo.

É necessário atentar para o fato de que as seleções a serem feitas, e que efetivamente são feitas em processos de criação da Interpretação pelo lado do intérprete-cantor, fazem-se com algum parâmetro de coerência com a realidade. Um paralelo pode ser feito com o indicado pelo professor e pesquisador Jorge Vieira acerca das relações de criação entre o ser humano e o mundo: “Podemos dizer que o ser humano ou qualquer sistema cognitivo cria o mundo, mas não podemos esquecer que essa é uma criação que tem que acertar com aquilo que já existe e está fora de nossas cabeças. É a busca do acerto ótimo e eficiente que caracteriza a ciência.” (VIEIRA, 2007, p. 27). Na arte, nos processos de criação da Interpretação, busca-se o mesmo acerto.

O que talvez seja possível pensar, e esta reflexão vem sendo feita desde a dissertação de mestrado que realizamos na área da música contemporânea, é que a liberdade do intérprete, no caso o intérprete-cantor, pode ser um parâmetro mais amplo, que comparece de modo menos direto ou evidente, ou ainda explícito como, por exemplo, na proposição de improvisações, mas ele está sempre presente nos processos de criação da Interpretação, o que também vem a ser investigado nesta tese. Podemos também compreender que a liberdade como parâmetro de complexidade, presente no fenômeno da Interpretação, compareça em todos os níveis - levando-se em conta a interpretação como construção processual em que algumas características são ali atribuídas, na qual “a verdade da obra é assim, tecida na medida em que esses traços passam a se relacionar, formando um novo sistema ou uma ‘forma nova’.” (SALLES, 2011, p. 137) -, consonante ao que explica Jorge Vieira, no âmbito da Teoria Geral dos Sistemas:

Mas enfatizamos que, dentre todos os parâmetros apresentados, o mais fugidio e **sempre presente** é a complexidade, que parece exprimir uma tendência evolutiva universal, característica, portanto, de tudo que um ser humano faz, seja como criação científica ou artística. Complexidade comparece em toda a história universal, tem um caráter objetivo e assim exprime aspectos de uma obra de arte que independem da subjetividade de um criador ou observador. (VIEIRA, 2008, p. 90, grifo nosso).

Por fim, sublinha-se a questão de limitação da área da Interpretação no que concerne ao movimento de *Performance Historicamente Inspirada*, presente na fala do musicólogo Joseph Kerman:

Não penso que esteja forçando o significado da palavra *interpretação* quando aplicado à *performance* musical, mas estou tentando limitá-lo, pois me parece que a apropriação desse termo pelo movimento da *performance* histórica – uma apropriação por certo de longa data – causou muita confusão. (KERMAN, 1985, p. 268).

A limitação a que se refere o autor não alude ao sentido restritivo do termo, mas sim ao sentido demarcatório. Relativa à “confusão” indicada pelo autor, em outro momento Kerman indica a correlação entre ‘normas de interpretação estilística’ e o espaço do sujeito na prática interpretativa, segundo o movimento:

Mas a implicação de seu importante livro *The Interpretation of Music* de 1954 (assim intitulado embora seja todo ele sobre música *antiga*), foi que a **interpretação** é uma **questão normativa**, não individual. O único conselho que Dart ofereceu aos músicos foi o de que sua **execução** seja “idiomática” – isto é, bem ajustada a seus instrumentos – e “elegante”, com o que não quis significar “bonita” ou “polida”, mas simplesmente com “estilo”, ou seja, com estilo histórico. (KERMAN, 1985, p. 269, grifos nossos).

Se a interpretação esteve ligada diretamente aos parâmetros musicais e estilísticos citados em caráter normativo, tal como discutido, seria preciso indicar que livros direcionados diretamente à interpretação da música de câmara, desde os já clássicos *The Interpretation of French Song* de Pierre Bernac e *Poetry Into Song* de Deborah Stein & Robert Spillman (direcionado à análise e interpretação do *Lied*¹⁵) e outros títulos como *The Art of the Song Recital* de Shirlee Emmons e Stanley Sonntag, começam a sistematizar alguns recursos na área da interpretação vocal da música de câmara, embora estejam, predominantemente, ligados a aspectos musicais/texto e menos ao desenvolvimento de recursos de criação processuais **em rede** junto à percepção, sensação, imaginação, emoção e sentimentos interconectados aos elementos musicais/texto com vistas a uma tradução mais ampla, uma **transcrição** (termo que será retomado no capítulo dois). Se nota que é indicada ainda, como em *The Art of the Song Recital*, a ideia da *reevocaçã*o de possíveis intenções do autor, que virá a ser discutida no tópico seguinte, focalizando o aspecto da interpretação em aspectos semânticos da peça musical. Comentando

¹⁵ “Termo geralmente usado para a canção de câmara romântica, de Schubert a Wolf e Strauss.” (SADIE, 1994, p. 536).

acerca do papel do texto na interpretação musical, os autores do livro indicam: “*O cantor deve comunicar à audiência o que ele acredita que o compositor acreditou que o poeta quis dizer* [o que ele significou].”¹⁶ (EMMONS, SONNTAG, 2002, p. 111), frase notada em itálico pelos autores indicando ênfase à mesma.

Foi possível observar na bibliografia da área que os processos de criação da Interpretação, em sua liberdade de movimento dinâmico e suas interações **em rede**- que podem se aproximar também do aspecto vital, vivo, subjacente à interpretação vocal -, parecem ainda carecer de estudos dos quais possam ser objetos. Nesse sentido, a configuração de recursos da *crítica de processo e redes da criação* (Salles) para a investigação de processos de criação artística se mostra fundamental. Eles serão retomados após o próximo tópico, quando serão realizadas reflexões acerca de alguns termos musicais com vistas a repensá-los no contexto da criação, uma vez que se encontram aí imbricados.

¹⁶“*The singer must communicate to the audience what he believes the composer believed the poet meant.*”. A marcação em itálico é dos autores e é utilizada a fim de ressaltar e sublinhar as ideias da frase.

Reflexões sobre terminologia envolvendo criação, processo e intérprete

Um dos aspectos evidenciados em relação ao material bibliográfico utilizado durante todo o período de doutorado diz respeito à necessidade de reflexões acerca de alguns termos próprios à terminologia da performance musical, tendo em vista sua utilização como instrumental investigativo apropriado à natureza de nosso objeto de estudo, ou seja, intrinsecamente processual. Sua necessidade se dá, ainda, pela possibilidade de contribuição à compreensão da dimensão processual, fluxo de criação no trabalho da Interpretação vocal. Está apenas circunscrito a esse contexto, não há a pretensão de discuti-los à exaustão ou dar-lhes um caráter de proposição formal, o que mereceria um trabalho específico, considerando o grande número de perspectivas interdisciplinares implicadas na performance musical.

Nesse sentido, refletiremos acerca de termos que são aplicados ao trabalho do intérprete-cantor e se encontram nas redes de criação da Interpretação, possuindo cargas semânticas sobre as quais se faz necessária uma reflexão crítica, pois em alguns deles a configuração processual e de criação parece não encontrar eco. Reafirmando a relevância da questão, é trazida a observação de Cecilia Salles (2006, p. 14): “Os índices de pensamento em processo precisam encontrar **modos** de leitura. (grifo nosso).”

Essa necessidade de arejamento e adequação terminológica foi referida também por Haroldo de Campos acerca do movimento intenso realizado por Max Bense em *Aesthetica I e II*, em revisões terminológicas com vistas a otimizar a possibilidade de leitura em arte:

“Deve-se estar adequado lingüisticamente às produções”, diz ele...“As terminologias são um sistema de transmissão muito sensível e muito frágil”; “a racionalidade que se revela nesse instrumental humano tem em mira constituir uma contribuição à destruição de toda espécie de impensada mitologia em que se costuma afogar a obra de arte”. (BENSE apud CAMPOS, 1992, p. 24)

Desse modo, buscamos refletir, inicialmente, sobre os termos *execução*, *fusão*, *recriação* e *co-criação* como possíveis elementos interagentes às redes processuais da criação da interpretação realizada pelo intérprete-cantor, conectados à ela através do viés **relacional** que compreende compositor e intérprete, considerando o caráter de criação e reciprocidade, expresso na *Relação artista e matéria*:

Relação do artista com a(s) matéria(s)- prima(s) escolhida(s) é estabelecida na tensão entre suas propriedades e sua potencialidade... Na manipulação e transformação da matéria, há mútua incitação. Nessa troca **recíproca** de influência, artista e matéria vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, consequentemente, ampliados. (SALLES, 2010, p. 160, grifo nosso).

Nesse sentido, inicia-se pela noção de re-evocação de ideias originais do compositor, conectada e implicada à de *execução*, termo assíduo, com presença **permanente** na literatura musical ainda em nosso tempo, inclusive no âmbito de pesquisas acadêmicas.

À essa perspectiva se dirigem as declarações emblemáticas citadas por Walls, de Ravel e Stravinsky respectivamente, compreendidas no contexto do formalismo musical¹⁷ do início do século XX:

[Ravel]“Eu não peço interpretação para a minha música, mas apenas que ela seja tocada.” e [Stravinsky]“Música deve ser transmitida, não interpretada, porque interpretação revela a personalidade do intérprete, ao invés da do autor, e quem pode garantir que esses executantes irão refletir a visão do autor, sem distorções?” (WALLS, 2003, p. 17, tradução nossa).

Em uma perspectiva filosófica, os críticos italianos da *Rassegna Musicale* em 1930 - ao iniciar um grande debate sobre a questão da interpretação musical -, polarizado de modo dual sob as inspirações ditas croceana, do filósofo Benedetto Croce (a tese da *re-evocação* da vontade do compositor) e a gentileana, do filósofo Giovanni Gentile (valorizando de modo veemente a vontade subjetiva do intérprete), faziam eco às afirmações dos respectivos compositores ao abordar a figura do intérprete e sua relação com a criação: “... se poderia considerar a interpretação uma atividade artística ou não? E, em consequência, poderia considerar-se uma atividade criadora ou não?”¹⁸ (FUBINI, 1994, p. 102).

Segundo Fubini (1994) a polêmica teria se esgotado na época por não fazer jus à sua complexidade, deixando de lado aspectos históricos, culturais, psicológicos e próprios aos procedimentos da prática musical. Assim como o autor, não acreditamos que com a simplificação da questão e a ênfase em oposições entre compositores, intérpretes e críticos, tangencie-se a natureza da questão da criação musical; ao contrário, a distância parece acrescida.

¹⁷Ver página 81.

¹⁸“... podía considerarse la interpretación una atividade artística o no? y, en consecuencia, podía considerarse una actividad creadora o no?”

Atualmente, a pesquisa sobre performance musical já se constitui em vieses mais amplos, interdisciplinares, caminhando em aprofundamento das questões pertinentes à área, como comentado na introdução deste trabalho, e é nesse sentido que buscamos contribuir.

Mas ainda hoje, como aponta Abdo em seu artigo *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*, a noção de *re-evocação* das supostas intenções do compositor, faz-se presente no ambiente musical, remetendo-nos à Croce:

A tese da “reevocação” do significado autoral teve o seu auge durante a primeira metade do século XX, com a larga difusão do “espiritualismo estético” de Benedetto Croce, mas ainda tem muitos adeptos no campo da música erudita... Quanto a **execução** musical, afirma Croce que seu fim primeiro é “reevocar” fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, **perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a ideia** de que o **executante** tem como dever “*tocar como o próprio compositor tocaria*” (ABDO, 2000, p. 16, 17, grifos nossos).

Tal como aponta Abdo, ainda se encontram no âmbito acadêmico brasileiro (ainda que em processo de reflexões para mudança¹⁹) entendimentos sobre a criação no trabalho do intérprete, tributários de uma herança estético-filosófica que o compreende no âmbito de atuação atrelado a possíveis fidelidades para com as ‘supostas’ intenções do compositor, ou, para com a partitura, neste caso, colocada em âmbito de **restrição**.

Indo em busca da *Estética* de Croce para aprofundamento da questão, pudemos constatar ali pouquíssimas linhas diretamente escritas sobre música, situação também apontada pelo musicólogo Enrico Fubini (1994).

Para compreender melhor como se deram as conexões entre a estética croceana e a tese de ‘reevocação autoral’ aliada à ‘execuções’ musicais com cunho impessoal, trazemos a fala de Fubini sobre o assunto:

... [apesar da] “inexistência de tais relações” entre música e a obra de Croce, tal fato não impediu “que, ao lado de uma crítica literária e de uma crítica das artes figurativas, inspiradas na estética croceana, tenha surgido na Itália, dentro do mesmo período também, uma florescente escola de crítica musical”. (FUBINI, 1994, p. 26)²⁰.

¹⁹As pesquisas em performance musical no Brasil e a proliferação de cursos de Pós-Graduação em Música tem contribuído para o início de uma mudança nesse quadro, como assinalam Borém (1997) no artigo *O ensino da performance musical na universidade brasileira* e Siste (2009) em *As pesquisas em práticas interpretativas: estudos recentes nas universidades estaduais paulistas*, ainda que não abordando diretamente processos de criação.

²⁰[apesar da] “inexistência de tales relaciones” entre música e a obra de Croce, tal fato não impediu “que, al lado de una critica literária y de una crítica de las artes figurativas, inspiradas en la estética crociana, haya surgido en Italia, dentro del mismo período también, una floreciente escuela de crítica musical”.

O autor se refere aos críticos italianos da revista *Rassegna Musicale* mencionados anteriormente, que ao iniciar um debate sobre a questão da interpretação musical, transitavam entre afirmações acerca da ‘fidelidade’ ao autor, questionando o papel da interpretação como atividade criadora em caráter de restrição, como observamos nas perguntas formuladas.

Nesse contexto, a participação de um dos críticos, em especial Alfredo Parente, veio a personificar uma interpretação musical da estética croceana:

Agora, bem, a ingrata operação que consistiu em aplicar a estética à música, que Croce não havia tentado nunca, foi tentada pelos croceanos: durante o período que se estende entre as duas guerras mundiais, quase toda a cultura musical na Itália – a crítica, a historiografia e a estética – se caracterizou por esta tentativa, à margem do que se queira pensar. (FUBINI, 1994, p. 28)²¹.

Desse modo, Fubini distingue claramente a estética croceana idealista da crítica musical croceana, esta personificada na atuação dos críticos da *Rassegna*, focada na discussão sobre a *interpretação musical*. Ao estudar os escritos de Alfredo Parente - um dos críticos participantes dessa discussão e o primeiro (segundo o autor) a tentar oferecer uma aproximação entre música e estética croceana - Fubini aponta o modo um tanto **mecânico** da extensão teórica por aquele realizada:

Sua obra mais significativa, *A música e as artes*, que recolhe ensaios escritos de 1929 em diante para a *Rassegna Musicale*-, pode ser catalogada como o exemplo mais típico de forçar um autor a fazer extensível uma filosofia, de modo um pouco mecânico e extrínseco, a uma série de problemas particulares que apresentavam certa resistência, precisamente, a esta concepção intensamente simplificadora.”²² (FUBINI, 1994, p. 29).

A simplificação a que se refere o autor, diz respeito à crença de Parente acerca de uma suposta eficácia do conceito de ‘unidade das artes’ (central na obra de Croce), entendida como uma ‘redução fundamental das artes a uma única função universal da arte’, a qual teria possibilitado a seguinte prática:

²¹“Ahora bien, la ingrata operación consistente en aplicar la estética a la música, que Croce no intentó jamás, se intentó, en cambio, por parte de los croceanos: durante el período que se extiende entre las dos guerras mundiales, casi toda la cultura musical en Italia – la crítica, la historiografía y la estética – se caracterizó por esta tentativa, al margen de lo que se quiera pensar.”

²²“Su obra más significativa, *La música y las artes* - que recoge ensayos escritos desde 1929 en adelante para la [revista] *Rassegna Musicale* -, puede catalogarse como el ejemplo más típico de afanarse un autor por hacer extensible una filosofía, de modo un poco mecánica y extrínsecamente, a una serie de problemas particulares que presentaban cierta resistencia, precisamente, a esta concepción intensamente simplificadora.”

... limpar o terreno da musicologia de um montão de problemas absurdos, ociosos e inconcludentes que nasceram do pressuposto de que a música possui uma essência peculiar e singular que a distingue das demais artes... e ao limpar o terreno da musicologia, depois de semelhante hecatombe, de tantas questões abstratas e inconscientes, vimos como, efetivamente, se aclarava o horizonte e se perfilava um tanto estático o problema musical.²³ (PARENTE apud FUBINI, 1994, p. 29).

A crítica feita por Fubini a Parente aponta sua discordância quanto a avaliação por este realizada, de que as questões da musicologia fossem muito “abstratas e inconsistentes”. O musicólogo conclui que tal conceito de unidade artística levaria à **segregação** da discussão das **particularidades** técnicas de todo o fazer próprio a cada uma das linguagens artísticas e, colocaria assim, em relevo, uma ‘intuição lírica’ alojada como base comum da criação em todas elas, “tanto de uma sinfonia como de uma escultura ou de um palácio.”²⁴ (FUBINI, 1994, p. 30).

Essa seria a natureza da ponte realizada por Parente entre a estética croceana e a musical: a crença nesse conceito de ‘unidade das artes’, que teria afastado a necessidade de discussão sobre as especificidades de toda ordem, próprias à música. Sua aplicação à questão da Interpretação musical, Fubini a compreende como redutora da estética croceana, de uma natureza crítica “rígida e mecânica”, tendo conduzido praticamente a uma negação do próprio problema, uma supressão artificial do mesmo, pois afinal, os fazeres próprios à música aí estão, existem e comparecem.

O autor assinala, ainda, que se na discussão sobre o problema da Interpretação na *Rassegna*, em alguns momentos surgiram fatores mais complexos relativos à mesma, o que se pode observar em relação a eles é que se constituiu em um movimento de afastamento do ‘croceanismo’ e, de modo reverso, com a ‘transposição literal’ realizada por Parente, os resultados obtidos foram reduzidos a termos muito elementares:

Partindo da distinção croceana das faculdades, Parente separou nitidamente a criação musical da execução, atribuindo a esfera criativa à primeira e a esfera prática à segunda. O compositor cria *ex nihilo*²⁵, o intérprete repete, lê, executa isto, não contribuindo com sua criação [e o faz] com “absoluta passividade criativa”, e ‘nisto é bastante similar a uma máquina, pois ele não faz outra coisa senão repetir; por conseguinte, o intérprete tem a única incumbência de “estabelecer as condições físicas necessárias para voltar a

²³... limpiar el terreno de la musicología de un montón de problemas absurdos, ociosos y inconcluyentes que han nacido del presupuesto de que la música posee una esencia peculiar y singular que la distingue de las demás artes...y, al despejar el terreno de la musicología después de semejante hecatombe, de tantas cuestiones abstractas e inconscientes, vimos cómo, efectivamente, se aclaraba el horizonte y se perfilaba el problema musical en tanto que problema estético.” (apud FUBINI, 1994, p.29). Fubini, na pg. 29, op. cit., oferece a referência da citação sobre Parente e uma indicação bibliográfica a quem se interessar em ampliar informações sobre o autor: “Alfredo Parente, *La musica e le arti*, Bari, Laterza, 1935, p. 261. [Para ampliar información sobre este autor véase AM31, cap. XIV: 2. Pp. 376-379.]”

²⁴... tanto de una sinfonia como de una escultura o de un palacio.”

²⁵Do nada.

trazer à vida, obras que já eram perfeitas na fantasia do compositor.” (FUBINI, 1994, p. 30).²⁶

Tais termos ‘elementares’ que separam, nomeadamente, ‘criação musical como composição’ e ‘execução musical como prática musical’, sem a inclusão de uma esfera criativa nesta última (para não falar da exclusão da teórica), parece ter se constituído em um dos fatores contributivos à questão de compreensão da Interpretação, reduzida em sua realidade artística, acesso e reconhecimento de seus contextos histórico-culturais, empíricos e teóricos em áreas interdisciplinares.

Mas no próprio âmbito da discussão promovida na *Rassegna*, encontraram-se contestações a esse aporte teórico da questão e proposições de pontos de vista diversos, um deles definido em seu extremo oposto através da contribuição dos ‘gentilianos ortodoxos’ (FUBINI, 1994, p. 31) que partilhavam de ideias de Giovanni Gentile, contemporâneo de Croce, autor de *Filosofia dell’Arte*. Gentile focalizava do lado oposto, de modo incisivo, a subjetividade do intérprete, defendendo uma muito “livre tradução” na questão da interpretação, como assinala Abdo:

... a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta..., uma livre tradução... Essa tão livre tradução, com esse ‘contingentismo’ estético, ganha força, no âmbito da cultura italiana, o trocadilho que fala do intérprete como ‘*traduttore*’, logo, ‘*traditore*’ da intenção original (ABDO, 2000, p. 17).

O musicólogo Salvatore Pugliatti (apud FUBINI, 1994, p. 31) afirma, por outro lado, que os gentilianos terminaram por estabelecer uma simplificação oposta a de Parente: “também a execução era criação; o texto escrito, a partitura, não era, baseado nisto, mais do que um pretexto para efetuar uma nova criação.”²⁷

Na contenda entre as visões de Parente e de Pugliatti, foi deixada uma herança ao meio musical: a redução de um radical dualismo em que ou ‘o intérprete atua tendo como critério apenas sua subjetividade’ ou ‘apenas executa’. Outros fatores estão interligados a esse tipo de

²⁶Partiendo de la distinción crociana de las facultades, Parente separó nitidamente la creación musical de la ejecución, atribuyendo a la esfera creativa la primera y a la esfera práctica la segunda. El compositor crea *ex nihilo*; el intérprete repite, lee, ejecuta eso a lo que no contribuyó con su creación [y lo hace] con “absoluta pasividad creativa”, y ‘en esto es bastante similar a una máquina, pues el no hace otra cosa que repetir’; por consiguiente, el intérprete tiene el único cometido de “establecer las condiciones físicas necesarias para volver a traer a la vida obras que ya eran perfectas en la fantasía del compositor.”

²⁷“también la ejecución era creación; el texto escrito, la partitura, no era en base a esto más que el pretexto para efectuar una nueva creación.”

configuração binária, como aspectos hierárquicos na história da música que acercam a figura do músico e que serão retomados ao final deste tópico.

Retomando desse ponto o termo *execução* musical, constatamos que é muito utilizado por autores das mais diversas visões filosóficas e tendências musicais, presente mesmo em dicionários, que, etimologicamente, designam *execução* como performance musical, como no Dicionário Grove de Música (1994), referência na área musical.

Ele parece não englobar, evidenciar ou até mesmo incluir o caráter implícito da atividade de criação na composição da interpretação musical (e, em específico, vocal) e sua realização na performance musical, pois é preciso que se leve em conta a realidade de que, muitas vezes, em apresentações, como trazido por alguns dos intérpretes-cantores entrevistados, o intérprete-cantor modifica no momento da performance sua interpretação, podendo incluir sentidos não criados em ensaios.

Inúmeros fatores podem contribuir para tanto, como a percepção ativada, atuante no momento, e o estado de humor geral pessoal, como verificamos nas indicações de Fernando Portari e Rosana Lamosa:

Fernando: é que na hora da performance, as coisas se inspiram, e elas se misturam, as vezes é uma luz que você vê, uma pessoa que você vê, um suor que cai, que parece uma lágrima...

Rosana: Bem... as modificações aparecem no momento da apresentação, deixo em aberto, para o meu estado naquele dia, possa entrar na interpretação.

Partindo do que foi discutido acerca do termo *execução* (há algo de finitude peremptória evocada pelo termo) quanto à perspectiva de criação no trabalho do intérprete e dos comentários do tenor e da soprano acerca do momento de encontro com o público receptor, as reflexões se direcionam a outro termo, *performance*.

Performance, que aparece citado em pesquisas acadêmicas sobre o trabalho do músico instrumentista, cantor ou regente, discutido sob alguns ângulos em livros como os de Sonia Ray (2005) e Sonia Lima (2006), é ainda **amplamente** substituído por *execução* em muitos dos textos acadêmicos sobre interpretação musical. No último livro citado, há vários momentos em que nas discussões sobre interpretação, prática e performance, a palavra *execução* é ainda utilizada em referência aos momentos de encontro do intérprete com o público (páginas 11, 15, 24, 33, 35, 48) e o intérprete vem a ser referido ainda, como *executante* (páginas 29, 30). Desse modo, discutir mais amplamente acerca dos termos *execução* e performance parece ainda necessário, abrindo

um espaço para que se nomeie claramente aspectos de impertinência e pertinência quanto aos mesmos.

Mas *performance* é um termo também interligado à área da Dança, Artes Plásticas, ao Teatro e à Performance como arte cênica. Esta, formalizada nos anos 70 do século XX, tributária dos dadaístas, futuristas e dos *happenings* dos anos 50 nos EUA (GLUSBERG, 1987), potente em ‘momentos’ que incluem liberdade interpretativa associada à vivência do momento, a imediaticidade, à presença e, por vezes, espontaneidade, improvisação e criação.

Comentando acerca de entendimentos da palavra *performance* nas áreas artísticas citadas, Antonio Herculano Lopes, doutor em Estudos da Performance pela New York University, sob orientação de Richard Schechner, um dos fundadores do Departamento de Estudos da Performance (NY), assinala um caráter processual na palavra Performance:

No campo artístico, a palavra costuma ser mais associada com a noção de **processo** do que com a de resultado. No teatro, o termo tem dupla significação: em sentido lato, é uma exibição formal de uma peça de teatro, número de dança, programa musical, operístico ou circense, diante de uma audiência. Equivale ao termo **apresentação** ou **apresentação; processo de tornar presente uma certa pauta musical**, coreográfica, textual, gestual, de movimentos, etc. Em sentido estrito, refere-se à atuação de **um artista** (performer) numa **apresentação específica**.” (LOPES, 2003, p. 7, grifos nossos).

Processo e apresentação são indicados em configuração de apresentação, aliados à noção de atuação de um performer²⁸ que traz ao tempo real o que está em tempo congelado, grafado na partitura.

O papel da corporalidade na performance, em áreas artísticas diversas, incluída a música, vem a ser assinalado:

Nas artes plásticas, na música, no teatro, na dança, a performance surgiu como um gênero intersticial, jogando frequentemente com o acaso, com a quebra da distância entre espectador, artista e obra-de-arte, com o corpo do artista como local privilegiado da experiência estética. (LOPES, 2003, p. 8).

Incluindo o **acaso** em sua citação no jogo de presença cênica da performance musical, Lopes traz à discussão a instância de aleatoriedade e indeterminação na música e, a partir desta instância, foi possível verificar junto a alguns aspectos interpretativos presentes em processos de

²⁸Para aprofundamento do enfoque à atuação individual do performer ver *Performance: uma introdução crítica* de Marvin Carlson.

criação dos intérpretes-cantores entrevistados, uma **convergência** com a música “tradicional” tonal.

Por um lado, a histórica participação de John Cage na música aleatória e indeterminada a partir dos anos 40 do século XX em um campo evidentemente experimental e, de outro, a condição de abertura ao acaso, ao risco na performance vocal da música tonal, mesmo em músicas de maior determinação como a *Canção de Amor* que se encontra notada em um pentagrama, não oferecendo nenhum elemento de indeterminação e de improvisação ao intérprete-cantor.

Foi comentada pelo tenor Fernando Portari, a situação de risco em interação com possibilidades de acaso, intrínsecas aos momentos da interpretação junto ao público:

Fernando: É que na hora da performance, as coisas, elas te inspiram e elas se misturam, as vezes é uma luz que você vê, uma pessoa que você vê, um suor que cai, que parece uma lágrima... tudo inspira. O momento da performance... ele é insubstituível porque ele te dá a noção de que a vida é para **viver**. Uma coisa do cantor é que ele pode trabalhar, pode estudar, mas a performance... os riscos eles são... inimagináveis.

O que Fernando parece indicar é que na performance musical e no **corpo** nela implicado, acaso e indeterminação também comparecem e atuam de modo criativo nas interações do jogo da interpretação, embora em uma amplitude diversa de suas presenças na música de Cage. Mesmo assim, lá estão, implicados corporalmente. Tal como na vida extra-musical, em que os riscos se fazem presentes, na performance se encontram subjacentes uma situação que envolve, de algum modo, atuações criativas rápidas e interligadas a um aspecto de sobrevivência. O aspecto de crença, valor evocado junto à dimensão da vida, será discutido no capítulo três em **Performance, incabamento, tendências e canal**, mas já pode ser compreendido no âmbito de um valor participante em seu *projeto poético*, tal como configurado anteriormente na página 25.

Paul Zumthor, teórico e estudioso das poéticas da voz e performance, ressalta a contundência da **sensorialidade** na presença corporal implicada na ideia de performance:

Relaciono-a [a performance] ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma **percepção sensorial** - um engajamento do corpo... O **termo** e a ideia de performance tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade... (ZUMTHOR, 2000, p. 22, grifos nossos).

No contexto da oralidade vocal, enquanto “reminiscência corporal profunda, subjacente a qualquer intenção de linguagem” (ZUMTHOR, 1997, p. 14), o autor comenta acerca dessa imbricação enquanto produção viva, em sua potência de expressão:

Produzindo desejo, ao mesmo tempo que é produzido por ele, o som vocal sempre fabrica o discurso, sem que uma intenção prévia ou um conteúdo o tenham programado de modo seguro. O som vocal divaga... **a menos que, falsa oralidade, apenas verbalize uma escrita.** (ZUMTHOR, 1997, p. 14, grifo nosso).

Tal fluxo de som vocal (diverso da fala, que inclui articulação de palavras, pois voz e fala são realidades diversas), engendrado na corporalidade, está implicado no trabalho do intérprete-cantor, tanto nos momentos de encontro com o público como nos ensaios. Constitui-se em um elemento interagente nos processos de transcrição da interpretação vocal, no que tange à **transcrição** da força estética da obra, para além de uma simples ‘verbalização [semântica] da escrita’, como indicado por Zumthor.

Enfim, ao levar-se em conta a herança da Performance, a dimensão relacional entre a tríade intérprete-cantor, composição e compositor é transformada de um espaço-tempo, no qual a criação parece não ser contemplada em função da noção de re-evocação do ‘que quer o compositor’ em uma *execução*, para a abertura de um campo espaço-temporal em que o ‘momento’ e sua fluidez aberta a aspectos de imediatez, de riscos, de trocas dialógicas com o ambiente, se revelam de modo intrínseco, em uma *performance* musical.

Em função da contextualização da palavra *performance* até este ponto, capacitando o ‘momento’ de encontro do intérprete-cantor com o público como uma dimensão criativa, em corporalidade aberta ao acaso e a possíveis modificações, em relações dialógicas criativas associada no campo artístico mais a processo do que a um produto estático, como assinalado por Lopes (2007), considera-se a pertinência em **substituí-la** ao termo *execução*, vindo a ser adotada na continuidade desta tese. Fica ainda a sugestão da **abolição** completa do termo *execução* no âmbito acadêmico e musicológico da música vocal, em função de tudo o que foi discutido anteriormente.

Entretanto, faz-se necessário ressaltar que o aspecto anglicista do termo não passa despercebido nesta reflexão. O contrabaixista e pesquisador Fausto Borém (1997), também refletindo acerca dessa questão, considera a pertinência de sua adoção em função de aspectos contextualizadores da academia musical brasileira - em grande parte agora próxima ao modelo universitário de ensino musical norte-americano, substituinte do modelo europeu de conservatório musical - e da abrangência semântica em *to perform*:

O reconhecimento de que a maioria dos docentes de pós-graduação no Brasil graduou-se nos Estados Unidos me deixa à vontade para espantar, em mim mesmo, qualquer impulso xenofóbico quanto à preferência por performance musical. Resta ainda observar que, na língua inglesa, o verbo *to perform* é muito mais abrangente do que o verbo *to practice*. (BORÉM, 1977, p. 72).

O contexto da citação do verbo *to practice*, enquanto prática musical, remete-se a uma desvalorização desta enquanto atividade musical, no que parece prescindir de um trabalho teórico e intelectual. Tal noção é tributária de momentos em que na história da música, emergiram configurações de cunho hierárquico, produtoras de esferas de valorização e desvalorização intrínsecas entre música teórica e prática, além da desvalorização histórica do trabalho manual (escravo e do artesão) desde a Antiguidade, Grécia antiga²⁹ - e no período da baixa Idade Média. Neste último período, em *De institutione musica*, Boécio, tradutor de tratados de música gregos para o latim e que “tanta importância teve durante todo o Medievo e ainda no Renascimento –, [*De Institutione*] é também de derivação clássica e pitagórica³⁰,” (FUBINI, 2002, p. 94), apresenta uma subdivisão da música em três gêneros diferentes. Sobre sua subdivisão da música em *música mundana, humana e instrumental*³¹, Enrico Fubini comenta acerca de esferas de valorização e desvalorização envolvendo trabalho, razão e sentidos humanos, e o suprasensível:

[A subdivisão das três músicas] nos remete, de fato, a distinções muito mais antigas, sendo o substrato conceitual sobre o que se articula a dita divisão, o que se segue: a desvalorização do trabalho manual, a baixaza do império de nossos sentidos, e o

²⁹Richard Sennett em *O artífice* cita uma passagem da *Metafísica* de Aristóteles, explícita quanto ao assunto: “Consideramos que em toda profissão os arquitetos são mais estimáveis e sabem mais e são mais sábios que os artesãos, pois conhecem as razões das coisas que são feitas.” Aristóteles troca a palavra que costumava designar o artífice, *demioergos*, por *cheirotechnon*, que significa simplesmente trabalhador manual’. (SENNETT, 2009, p. 33). Sobre aspectos negativos conectados ao fazer musical ver p. 63 de *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* de Enrico Fubini. Nesta obra é possível ainda ter contato com a contextualização que o autor realiza acerca do pensamento grego quanto a música em sua dimensão filosófica, terminológica, metodológica e musical.

³⁰ “... tanta importancia mantuvo durante todo el Medievo e incluso en el Renacimiento –, es también de derivación clásica y pitagórica.”, ou seja, da Grécia Antiga.

³¹Tendo como referência a música clássica grega, como indicado por Fubini, a *música mundana* se refere à música das esferas e segundo Lia Tomás, à “harmonia em seus fundamentos, a que rege o movimento dos astros... a sucessão das estações: não podemos escutar o som produzido aqui porquanto ela é macrocósmica. A música humana é o acordo entre a razão e a sensibilidade, o equilíbrio entre a alma e o corpo, pois enquanto concretização da *música mundana*, reflete no homem a harmonia maior. Este, um microcosmo, também é regido pela harmonia... Observe-se que nestes dois casos o som se identifica com o conceito de harmonia e **o ouvir torna-se irrelevante**. Já para a *música dos instrumentos* o som é necessário, porém a música produzida por eles é apenas um prolongamento das qualidades dos demais. Seus princípios são idênticos as outras duas esferas, mas seu estatuto é de **ordem inferior**.” (TOMÁS, 2005, p. 41, grifos nossos).

privilegio que se outorga à razão pura e ao âmbito do suprassensível.³²” (FUBINI, 2002, p. 94).

O autor se refere à desvalorização do músico considerado prático (incluído também, nesse período, o compositor), frente ao músico teórico. Na tradução do livro 1 de *De institutione musica* realizada por Carolina Castanheira (2009) como dissertação de mestrado, a autora explicita tal divisão realizada por Boécio, de modo claro:

Boécio afirma que o músico não é aquele que toca um instrumento ou escreve canções, mas aquele que domina e aplica os princípios especulativos da disciplina. O estudo racional é considerado mais importante do que a performance e não depende desta. Apenas a razão dá a habilidade para julgar o que é apropriado e o que não é, podendo identificar boas e más influências da música e controlá-las. (CASTANHEIRA, 2009, p. 10, 11).

Para Boécio, há três classes de pessoas envolvidas com a música: o compositor, o instrumentista e o músico (no sentido em que o termo era usado na antiguidade³³, ou seja, aquele que tem conhecimentos musicais). As duas primeiras, devido à natureza servil de seu trabalho, estão submetidas à terceira. (CASTANHEIRA, 2009, p. 146).

Desse modo, é possível considerar uma tradição histórica remota de desvalorização intrínseca às atividades práticas musicais e de valorização das teóricas.

Em função de tal tradição - implicada na citação anterior de Borém quanto aos verbos *to perform* e *to practice* -, mostra-se significativa a nomeação de *performance* para os momentos de encontro com o público, para as redes em que se insere a prática musical no país (no sentido amplo do termo, incluindo o aspecto teórico). Acreditamos que seja possível em um futuro, dependente da dinâmica das redes históricas, culturais e sociais que o envolvem, a emergência de um termo em português que se refira aos aspectos processuais criativos da interpretação desenvolvida pelos intérpretes abrangendo os momentos de ensaios.

Por ora e por fim, foi levado em conta o aspecto corporal/vocal na performance, nas considerações de Zumthor quanto a corporalidade e a voz:

³² “... nos remite, de hecho, a distinciones mucho más antiguas, siendo el substrato conceptual sobre el que se articula dicha subdivisión el que sigue: la desvalorización del trabajo manual y de cuanto está bajo el imperio de nuestros sentidos y el privilegio que se le otorga a la razón pura y al ámbito del suprasensible.”

³³ Segundo Castanheira “O termo latino *musicus*, assim como o grego *mousikós*, tinha um sentido mais amplo do que o músico atual. Em linhas gerais, não dizia respeito àquele que sabia tocar algum instrumento, atividade que era desvalorizada pelos teóricos musicais da antiguidade, mas àquele que teve sua alma educada através da música.” (2009, p. 640), ou seja, as pessoas que tiveram o estudo da música.

Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, em nível sonoro, o representa plenamente. Neste ponto remeto ao belo livro de I. Fonagy, *La vive voix*³⁴... daí o lugar central que dou à ideia de performance. (ZUMTHOR, 2000, p. 32).

Prosseguindo, o termo *fusão* é citado por Sandra Abdo, também em *Execução / Interpretação musical: uma abordagem filosófica* , a fim de dimensionar o aspecto de temporalidade em Hans-George Gadamer:

O significado original, diz Gadamer, está para sempre perdido no tempo. A compreensão ocorre do ponto de vista do presente e de nada adianta tentar resgatar o passado. Mais precisamente, a compreensão se efetiva como uma “ fusão de horizontes ”, isto é, passado e presente (autor e intérprete), juntos, constroem, a cada vez, um novo significado. (ABDO, 2000, p. 17).

Fusão também importa reflexões sobre aspectos relacionais. Algo que se funde, elimina a possibilidade contínua de troca entre dois ou mais diferentes, evidenciando uma redução de atividade, mobilidade e de informações em termos quantitativos e qualitativos. Ainda que na citação esteja indicada uma relação de construção de um novo significado a ser realizada, conjuntamente, entre passado e presente, e a autora tenha associado a essas instâncias temporais, respectivamente, a figura do compositor e do intérprete-cantor, o trânsito relacional proposto é o de síntese, da redução a um só.

A condição de *mestiçagem* como visto no capítulo um oferece outra possibilidade relacional, diversa à *fusão* , compreendida não apenas em seu aspecto étnico mas também na “ interação entre objetos, formas e imagens da cultura. A mestiçagem não opera por fusão, que apaga as diferenças, nem por mero reconhecimento das diversidades, que as mantém isoladas... ” (PINHEIRO, 2009, orelha). Ela se remete a configurações em relações móveis entre estruturas ou objetos, em constante troca sem que daí resultem sínteses unificadoras, em constante inacabamento e movimento, ou ainda, disposições nas quais diferentes se relacionam em fronteiras permeáveis, onde um inter-relacionamento é observado. Trocas permanentes gerando configurações em mosaicos, trânsito constante que rompe com concepções binárias como ‘centro e periferia’ de hierarquização implícita, abandonadas em favor de uma constante ‘tensão relacional’:

Tais modos não binários desconhecem o dilema entre identidade e oposição: a mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não

³⁴ *A voz viva.*

remontam saudosa e solitariamente a instâncias autorais perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão. (PINHEIRO, 2007, p. 10).

Um olhar à investigação relacional entre obra, intérprete-cantor e compositor (presente ainda em abordagens a informações de suas redes histórico-cultural e biográficas) no processo de criação da interpretação, não parece se remeter à dimensão de movimento em horizonte de *fusões* (onde perdem-se o um e o(s) outro(s) emergindo um único), mas sim, parece melhor caracterizada na de *mestiçagem*, como flexibilização no fluxo constante de troca de informações entre intérprete e obra, onde cada um se mantém separadamente, mas suas interações constantes e não hierarquizadas criam propriedades móveis conjuntas, advindas de conexões flexíveis estabelecidas entre si.

Entretanto, a relação horizontal da *mestiçagem* não parece inteiramente implicada no termo *recriação*. Este termo - já presente nas polêmicas da *Rassegna*, na aprovação do crítico Guido Gatti da noção de *recriação* da obra de arte (FUBINI, 1994) - aparece, atualmente, em alguns estudos, como os citados em Milani e Santiago (2010). É possível que a ideia de *recriação* (o hífen está sendo utilizado intencionalmente) possa vir a trazer a noção de uma criação que busque evocar um significado autoral, criar novamente o que já foi criado, sem que fique claro o trânsito relacional implicado. Com ela, talvez se corra ainda o risco de compreensão das proposições grafadas na partitura como uma necessidade, ainda, da *re-evocação* de ideias do compositor configuradas com algum sentido restritivo. Note-se que apesar de ser possível localizar na obra do poeta e tradutor Haroldo de Campos a palavra *recriação*, o poeta tenha vindo a criar e, ainda, a utilizar o neologismo **transcrição** para o trabalho de criação em caráter tradutório. O prefixo em *re-criar* é o mesmo de *re-evocação*. Apesar de *co-criação* não possuir o prefixo *re*, parece ter a desvantagem de não explicitar como seria o trânsito da dimensão do ‘junto’ ou conjunto, contemplado pelo prefixo *co-*.

Frente aos termos discutidos, dialogando com a condição da *mestiçagem*, a ideia de transcrição no âmbito dos processos de criação artística e a **relação artista e matéria** na qual “... há mútua incitação. Nessa troca **recíproca** de influência, artista e matéria vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, consequentemente, ampliados” (SALLES, 2010, p. 160, grifo nosso), **propomos reciprocidade** (não sendo possível *re-ciprocidade*), que parece explicitar o trânsito, o fluxo em seus sentidos de vaivém, vias de caminhos a serem trilhados nos processos de criação da interpretação, em trocas horizontais e contínuas.

Concluimos este tópico sugerindo e optando pela utilização dos termos *performance suprimindo execução*, e por *reciprocidade criativa* ao invés de *re-evocação*, *re-criação* ou *co-*

criação, uma vez que acolhem e explicitam, como ferramentas de investigação aos processos de criação da interpretação, a dimensão da criação em um trânsito como via de mão dupla, vaivém constante, processual, inacabado e mestiço, em tensão permanente.

Interpretação vocal e processos de criação – metodologia e referenciais

Este tópico se inicia a partir das discussões anteriores quanto a entendimentos que vem a restringir a compreensão e constituição da interpretação à dimensão dos parâmetros musicais e estilísticos citados, e ainda, à discussão de terminologias envolvendo a inclusão ou não da dimensão da criação nos processos de criação da interpretação vocal.

Por certo que interações são desenvolvidas a partir dos parâmetros citados, mas focalizando assim a interpretação, apenas no discurso musical, tais interações se configuram de modo disperso e reduzido em relação à compreensão da interpretação vocal em modo amplo, em sua complexidade, quanto aos possíveis aspectos constituintes de sua **rede** criativa, da qual participam outros elementos como a corporalidade em instâncias perceptivas, emocionais e lógicas, em interconexões de naturezas diversas.

Mas investigar processos de criação da interpretação realizados pelo intérprete-cantor oferece, inicialmente, o desafio de refletir sobre uma “unidade complexa, um ‘todo’ que não se reduz à ‘soma’ de suas partes constitutivas.” (MORIN, 2007, p. 20). Assim, assumimos a busca pelo respeito à necessidade de proteção ao “todo,” configurado como unidade complexa por Morin. Nossa opção por um percurso de análises e reflexões sobre seus elementos constituintes, orientados em organizações de conexões móveis, instáveis, em diálogo com o acaso, em uma **rede** de simultaneidade de ações ausentes de hierarquia segundo Cecilia Salles (2006), vem nos afastar do risco de fracionamento, com possíveis consequências implosivas para o fenômeno, redutoras e não produtivas para o aumento de conhecimento na área.

A complexidade do todo aqui compreendida não como um todo homogêneo, compacto ou essencial, mas um todo múltiplo em que se fazem presentes conjunções, alternâncias e, além da atração, o afastamento como assinalam Laplantine e Nouss (2002), implicado na dinâmica de tempos que agenciam esperas do criador pela obra, da obra pelo criador, momentos de dúvidas, hesitações e bloqueios compreendidos como ***tempo da criação***, indicado por Cecilia Salles (2010).

Cabe refletir, assim, acerca das relações envolvidas no complexo fenômeno da interpretação. Elas poderiam ser definidas **separadamente**, configuradas em pesquisas isoladas como ‘intérprete-cantor e partitura’, ‘intérprete-cantor e informações de redes histórico-culturais que circundam o compositor’ e ainda, ‘intérprete-cantor e peça musical em fluxo sonoro’, sem

que aspectos conectivos dos mesmos fossem evidenciados. Mas nesse caso, os dualismos provocariam fragmentações improdutivas porque negadoras das conexões existentes.

Portanto, os elementos que vão compondo e interagindo nos processos de criação da transcrição (esta configuração é discutida no capítulo dois) da interpretação vocal serão investigados na instância processual de criação com *tendências* (possíveis atratores) constituindo uma partitura outra que se revela, mais do que singular, *mestiça* em seu engendramento, tornando clara a natureza da Interpretação vocal, diferentemente de uma *execução* como discutido anteriormente.

Os elementos que a compõe processualmente (abertos à introdução do acaso) interagem em *criações como transformações* em *redes da criação*, implicando em conexões entre percepção, memória e imaginação e *procedimentos artísticos*:

A criação [como transformação], como um processo em rede, destaca o estabelecimento de relações; no entanto, para compreender melhor o ato criador interessa-nos a natureza destes vínculos, que podem ser observados sob o ponto de vista das singularidades das transformações operadas. Essas transformações acontecem nos modos como se dá a percepção do artista, nas estratégias da memória, nos processos artísticos agindo sobre as matérias-primas e na força da imaginação. (SALLES, 2010, p. 26).

Os vínculos citados pela autora, em suas naturezas singulares, específicas, envolvem nesta tese, conexões tecidas entre os elementos grafados na partitura, as informações de redes histórico-culturais ligadas ao compositor, à partitura, ao intérprete-cantor e seus filtros de mediação em percepções, sensações, memórias, imaginações, emoções, sentimentos, operações lógicas.

esse processo é visto em um trânsito constante, e tal como indicado ao final do tópico anterior vai sendo estabelecido nas *relações entre artista e matéria* agenciadas a partir da **reciprocidade**.

A instância processual é investigada em uma dimensão relacional e direcionada à perspectiva de pulverização de uma possível ‘origem identitária’ que compareça subjacente à caracterização dualista³⁵ de intérprete-cantor/partitura ou intérprete-cantor/compositor, em dinâmicas relacionais de reciprocidade, *mestiçagem*, mutualidade. Nestas, a característica símica³⁶ dos elementos participantes dessas redes está ainda implicada. Algumas de suas dimensões serão discutidas neste tópico, a partir da fundamentação da semiótica peirceana na

³⁵Construção de frase inspirada (utilizando termos) em anotações de aulas de Amálio Pinheiro, 2008.

³⁶No sentido peirceano do termo.

Crítica de processos e Redes da criação na obra de Cecília Salles, e nos dois próximos capítulos, envolvendo a notação musical e o sujeito semiótico.

A *Mestiçagem* é trazida ao diálogo a partir da obra de Amálio Pinheiro (2007, 2009) e François Laplantine & Alexis Nouss (2002), a fim de configurar como tais modos específicos relacionais podem ser implicados em qualidades relacionais dos processos de criação da Interpretação vocal:

... não lhes é suficiente o hibridismo, pois que à mestiçagem não interessam apenas as proximidades e aglomerações de fronteira, mas principalmente as **inclusões e conexões sintáticas**, através de todos os procedimentos, de toda e qualquer linguagem, que transformam o separado, seja distante ou contíguo, em **retículas ou labirintos de alteridades em ação e reação**. (PINHEIRO, 2009, orelha, grifos nossos).

Ora, a mestiçagem contradiz precisamente a polaridade homogêneo/heterogêneo. Ela oferece-se como uma terceira via entre a “fusão” totalizadora do homogêneo e a fragmentação diferencialista do heterogêneo. A mestiçagem é uma realidade complexa, cujos componentes mantém a sua integridade. (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 80).

Desse modo, a partitura com os elementos musicais/texto nela contidos, o intérprete-cantor e a figura do compositor implícita em informações de suas redes histórico-culturais e biográficas, vão sendo processualmente tecidos na complexidade de tramas em ‘retículas’, configurando mosaicos de alteridades a partir de conexões sintáticas, mas mantendo sua integridade, diversamente à realidade da fusão ou da síntese dialética. Nesse ponto, é possível se falar, em uma qualidade relacional específica.

Mas para compreender a dimensão de redes tecidas, processual e criativamente, no trabalho da Interpretação, cabe refletir mais amplamente acerca do aspecto da criação à luz do referencial teórico-crítico em *Crítica de processos e Redes da criação* na obra de Cecília Salles (1990, 2006, 2008, 2010, 2011).

A autora discute a criação artística em seus aspectos dinâmicos, de movimento, em suas características gerais, e possibilita ainda, o acesso às suas singularidades.

Para compreender alguns pressupostos desenvolvidos em sua obra, fundamentais para o dimensionamento da criação na Interpretação, trazemos sua fala em um de seus primeiros trabalhos no âmbito da discussão da criação sob o ponto de vista da semiótica peirceana: “Tomamos em conta a **criação, de um modo amplo**, como um **signo** em termos peirceanos – signo esse cuja concepção dinâmica lhe é intrínseca.” (SALLES, 1990, p. 13, grifos nossos).

A concepção dinâmica pode ser compreendida como referência ao processo de semiose, ação dinâmica dos signos, produzindo um *continuum* de representações sígnicas que se dão

processualmente: “a ação do signo, semiose, é a de ser interpretado por outro signo.” (SALLES, 1990, p. 13). Começando por compreender *signo* na semiótica peirceana são encontradas muitas definições do mesmo na obra de Peirce, cujo caráter de complementaridade é apontado pela autora (1990). Transcrevemos a definição de Peirce utilizada para evidenciar a sequência processual sónica de modo claro:

...signo como qualquer coisa que é, por um lado, de tal modo determinada por um objeto e, por outro lado, de tal modo determina uma ideia na mente de alguém que esta última determinação, chamada de interpretante do signo, é consequentemente determinada mediatemente por aquele objeto. (CP 8.343).

Assim, o signo em sua composição triádica possui uma função mediadora quanto a representação. Por um lado ele é determinado pelo objeto e, por outro, determina o interpretante³⁷:

Todos os três correlatos são signos, sendo que aquilo que os diferencia é o papel lógico desempenhado por todos eles na ordem de uma relação de três lugares. Esta relação engendra-se de tal modo que não é o caso meramente de contar linearmente os números, 1, 2 e 3. Entre os três correlatos, **algo intrincado se trama**. (SANTAELLA, 2008, p. 17, grifo nosso).

A criação como processo sem um “ponto inicial, nem final” trata de dimensões constantes em um *continuum* de criação em ‘interpretações semiósicas’ (ação do signo de interpretar e ser interpretado continuamente), em constante movimento, mas com tendências. No âmbito do ‘processo como causação final’ é possível verificar uma das perspectivas de tais tendências:

Tendência para a verdade é tendência para fazer contato com a realidade, que é a fonte do dinamismo que impulsiona o signo: o poder de geração da cadeia objeto-signo-interpretante... Ransdell (1979) lembra que no contexto teórico de Peirce há o abandono da ideia de que exista algo como **um** critério de verdade. Esta perspectiva não envolve verdades finais ou absolutas.”³⁸ (SALLES, 2011, p. 165, 166, grifo da autora).

³⁷A ação do signo como interpretante, descrita nesta citação como que “determina uma ideia na mente de alguém”, ligada assim a uma possível mente humana, foi assim definida por Peirce como um modo simplificador para que pudesse ser melhor compreendido, mas cabe especificar que o que é determinado como interpretante é algo que se refere ao signo e não a ação de interpretar realizada posteriormente a esta ação.

³⁸Ver *Teoria geral dos signos* de Lucia Santaella para aprofundamento acerca da tríade signo, objeto, interpretante e suas tricotomias na semiótica peirceana.

No âmbito da criação literária, mas extensiva à criação artística em geral, a criação é apontada em seu caráter de “processo télico, **com propósito, com meta**. O escritor [artista] busca a verdade que a obra acabada lhe dará. A verdade na obra de arte deve ser vista como algo passageiro, mutável, não eterno...” (SALLES, 1990, p. 17, grifo nosso).

Assim, compreende-se que o intérprete-cantor possui um **propósito**, um “**desejo operativo**” (SALLES, 2011, p. 167) como definido por Peirce, envolvendo uma meta como busca da verdade (mutável), ou seja, a interpretação da peça musical transcrita.

Essa verdade “é construída ao longo do processo, à medida que a obra vai ganhando **materialidade** com modos de funcionamento próprios.” (SALLES, 2011, p. 141, grifo nosso).

Nesse processo de *construção de verdades artísticas*, uma perspectiva ainda deve ser mencionada, relativa ao ato criador que “mostra-se como uma profunda investigação da verdade do artista... O criador estabelece, portanto, uma ligação entre a verdade da obra e sua própria verdade.” (SALLES, 2011, p. 140). No capítulo três será possível entrar em contato com esta configuração mútua entre os intérpretes-cantores e a *Canção de Amor*.

O processo de criação, tal como proposto na *Crítica de processos*, pode ser compreendido como:

um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final. (SALLES, 2006, p. 15).

A incerteza do acaso diz respeito também à **vagueza do processo**, a qual o artista (e pode-se incluir o intérprete-cantor) se mantém fiel, como indicado por Cecilia Salles (2011), sem que procure saber de antemão como será a obra antes de seu processo de criação ser percorrido, vivenciado. O acaso, inserido em um movimento falível contínuo, diz respeito também a modos como o artista poderá lidar com tal possibilidade:

Nesse processo, o artista é um elemento controlador. Ele pode temer o inesperado, aquilo que parece dotar a obra em criação de vida própria; ou pode recebê-lo com alegria como um aliado que lhe expande os limites da linguagem - Gombrich (86). (SALLES, 1990, p. 64).

A indicação da presença do inesperado referenciado em momentos nos quais algo interfere em sua criação, podendo ser acolhido em comportamentos diversos, foi comentado por Fernando e Rosana (em citações apresentadas no tópico anterior, página 36 e no capítulo três em

Performance, inacabamento, tendência e canal). Os dois intérpretes-cantores indicaram lidar com tais situações em seus processos de criação, em momentos de performances, como aliadas ao arejamento e expansão da criação.

Pensar processos de criação da Interpretação vocal como *Redes da Criação* implica as compreender como:

... rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso da construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. (SALLES, 2006, p. 17).

... a criação pode ser discutida sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interações, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. (SALLES, 2010, p. 17).

Os processos de criação da Interpretação vocal são compreendidos como processos que vão se desenvolvendo em redes de conexões envolvendo filtros de percepção, aspectos somáticos, emocionais e lógicos, não lineares, falíveis, mas com tendências, abertos à intervenção do acaso e introduzindo ideias novas em transcrições realizadas.

Nas redes da criação processual as tendências estão interligadas aos *projetos poéticos* que interagem como princípios direcionadores, no que diz respeito a “planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seu [do artista] modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista.” (SALLES, 2010, p. 46).

Consoante a um “pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências” (SALLES, 2006, p. 17), a autora cita características significativas dos processos de criação compreendidos organicamente no conceito de rede: “simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos.” (SALLES, 2006, p. 17).

Algumas noções que suportam a *Crítica de processos* e *Redes da criação* são especialmente importantes para os processos de criação do intérprete-cantor, como a não linearidade (interligada à vagueza do processo citada na página anterior), um processo ausente de hierarquia no qual todas as cognições possuem o mesmo valor e a da **entrada de ideias novas**.

A entrada de ideias novas diz respeito, por um lado, a um tipo de raciocínio lógico desenvolvido por Charles S. Pierce, a **abdução**, que insere no âmbito científico o processo de formulação de hipóteses com fins explicativos de algo e, por outro lado, ao julgamento perceptivo no processo de percepção. A abdução pode ser descrita como um processo “que consiste, portanto, em **examinar** os fatos e **permitir que sugiram uma teoria que os explique**.”

É uma inferência que envolve a **preferência** de uma hipótese em detrimento de outras, que também poderiam explicar os fatos.” (SALLES, 2011, p. 169, grifos nossos).

Santaella comenta acerca da proximidade possível entre a abdução³⁹ e o julgamento perceptivo:

... a abdução é uma espécie de julgamento de percepção, ou melhor, ambos são exatamente similares até um certo momento do processo, só se separando no fim. O resultado da abdução, a hipótese ou conjectura, pode ser submetido à crítica, enquanto, do outro lado, seria tão absurdo criticar um julgamento perceptivo quanto seria ridículo criticar o crescimento de nossos cabelos. (SANTAELLA, 2004, p. 118).

A prática abdutiva se mostrou recorrente nos relatos dos intérpretes-cantores e ter a possibilidade de compreendê-la a partir da noção de abdução traz à luz, na categoria de um pensamento lógico, processos de inferência perceptiva, aproximando ainda as análises críticas do material das entrevistas de interconexões das redes de criação dos intérpretes-cantores.

A conexão citada pela autora entre o julgamento perceptivo e o processo de abdução diz respeito à teoria da percepção peirceana, a ser retomada no capítulo dois. O primeiro se caracteriza por ser um julgamento indubitável, também falível, mas sobre o qual não são lançadas dúvidas durante seu processo de formulação, uma vez que a vida humana poderia assim se tornar “insana, esquizofrênica, não conseguiríamos sequer sobreviver, se estivéssemos a todo instante colocando nossos juízos de percepção em dúvida. A abdução, ao contrário, pode e deve ser submetida à crítica.” (SANTAELLA e VIEIRA, 2008, p. 62).

Nos capítulos seguintes, outros aspectos da *Crítica de processos* envolvidos nos processos de criação como *experimentação, ato comunicativo, redes culturais, matéria-prima, procedimentos artísticos* serão ali retomados e explicitados como referenciais convocados a partir do material para as análises dos processos criativos das interpretações.

³⁹A professora e pesquisadora Lucia Santaella comenta o enfrentamento realizado por Peirce acerca da abordagem ao contexto em que as hipóteses vem a ser geradas e selecionadas (ou seja, o processo de engendramento e seleção de hipóteses), incluindo o acaso e o papel da lógica (e determinação) aí implicados. É assinalada uma mudança, com a proposição da abdução como pensamento lógico da descoberta, em relação ao método hipotético-dedutivo em que “uma hipótese é expressa numa afirmação geral, observações são feitas e expressas em afirmações particulares e a conclusão é deduzida e testada pela experiência.” (SANTAELLA, 2004, p. 98). Segundo a autora, no “mundo dos lógicos, dos cientistas e até dos filósofos interessados na metafísica...a maioria deles nega que haja uma lógica interna ao **processo de propor uma hipótese**. Se existe uma lógica da descoberta, sua tarefa deve se restringir à investigação dos métodos de testar as hipóteses que já se apresentam em estado de hipótese. Tudo que vem antes de seu aparecimento, os estágios iniciais que levaram à ela, o ato de concebê-la ou criá-la são todos irrelevantes para a análise lógica do conhecimento científico.” (SANTAELLA, 2004, p. 98, grifo nosso). Na história recente da ciência, a autora indica uma preocupação nascente com este âmbito de geração e seleção de hipóteses, para o qual acredita que a teoria pioneira de abdução de Charles S. Peirce tem muito a contribuir. Para aprofundamento ao tema ver *O método anti-cartesiano de C. S. Peirce* de Lucia Santaella.

Capítulo 2 – Percepção e transcrição

Percepção artística

A percepção como *ação transformadora* se mostrou um aspecto significativo no acompanhamento crítico dos processos de criação dos intérpretes-cantores, mais especificamente quanto aos filtros mediadores de sensação, memória e imaginação e seus modos relacionais implicando intérprete-cantor, partitura, compositor e informações de suas redes histórico-culturais e biográfica.

Em função da dimensão ampla que veio a tomar será discutida neste tópico em seus aspectos de *percepção artística* - tal como compreendidos na *Crítica de processos e Redes da criação* - e da teoria da percepção de Charles S. Peirce, discutindo aspectos da aquisição de conhecimento e comunicação. A teoria ecológica da percepção de James Gibson possui complementaridades à teoria peirceana, como assinalado por Lucia Santaella (2012) e será trazida em seus aspectos de mutualidade, *affordances* e invariantes, percepção direta, sintonia e ‘estados de atenção’ no tópico subsequente a este, também com vistas à discussão acerca de qualidades relacionais e de comunicação envolvendo processos de criação da interpretação vocal.

Memória afetiva - música de câmara⁴⁰

Retomando a contextualização acerca da investigação de processos de criação em rede, qual seja, a de “discutir a criação com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados” (SALLES, 2006, p. 16), a reflexão acerca da *percepção artística* segue tal orientação. Aspectos de memória, sensação e imaginação se encontram envolvidos em interconexões, e deste mesmo modo, serão discutidos.

Inicialmente, a *percepção artística* é compreendida na abrangência da proposição de *criação como transformação*, que se interessa pela natureza das conectividades das relações que vão sendo tecidas nas redes processuais da criação pela via das singularidades das transformações que vão sendo desenvolvidas:

⁴⁰O termo pode ser revisto em referência realizada na página 11.

Estas transformações acontecem nos **modos** como se dá a percepção do artista, nas estratégias da memória, nos procedimentos artísticos agindo sobre as matérias-primas e na força da imaginação. (SALLES, 2010, p. 26, grifo nosso).

Como um dos filtros de mediação do intérprete-cantor no encontro com a partitura e informações das redes histórico-culturais próprias a si, à partitura e à figura do compositor, a **percepção artística** contribui com aspectos de qualidade sensível e de inferencialidade, inerentes ao processo perceptivo:

[**percepção artística**.] Atividade criadora da mente humana, que é uma ação transformadora. O filtro perceptivo processa o mundo em nome da criação: em uma coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que o atrai. Há renitências de seu olhar que refletem o modo de um determinado artista se apropriar do mundo. As percepções interagem com a experiência passada, portanto, não é divorciada da memória. As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória. (SALLES, 2010, p. 23).

Tal **percepção artística** agencia no processo de **ação transformadora**, modos de interação em rede de dimensões tradutório-criativas, seletivas e interativas com a **memória** e as **sensações**.

Em relação a esses aspectos nos processos de criação dos intérpretes-cantores foi possível observar o aspecto da *sensação* como um filtro singular **recorrente** em seus relatos. Pode estar ali implicado, de modos diversos, o processo de *memória sensitiva*, tipo de memória que se apresenta como interagente na atividade criadora a ser investigada através de conexões entre memória e sensação.

Tal como conceituada na obra de Jean-Yves e MarcTadié (1999), a *memória sensitiva* se constitui em um tipo de *Memória afetiva*. Ela traz uma sensação “que nos invade, da sensação experimentada uma vez antes, **mesmo que a lembrança da imagem não chegue à consciência**.”⁴¹ (TADIÉ, 1999, p. 177, grifo nosso).

A memória *sensitiva* diz respeito assim, a uma vagueza qualitativa de sensação que vem a ser experienciada, mesmo sem estar atrelada a qualquer lembrança direta do momento em que foi anteriormente vivenciada. Apenas a pura sensação. Sensação de um momento já anterior, como que transpondo uma linha temporal, ela vem a ser vivida igualmente àquele instante. Sua **presentidade** é inequívoca para os autores. Não é uma sensação que, de algum modo, vem a ser

⁴¹“... de la sensation ressentie autrefois avant, ou même sans, que le souvenir image ne parvienne à la conscience.”

revivida como outra; parece ser a própria, sentida em um tempo anterior retornando em seus circuitos psicofísicos.

Há nesse tipo de memória, descrita por Jean-Yves e Marc Tadié como inconsciente, uma situação específica de **vivacidade e presentidade contundentes**, além da predominância do aspecto de qualidade que a constitui:

Não é a lembrança **imaginada** da sensação que sentimos em uma época, **é ela mesma que ressurge**. A doce carícia de uma pele acetinada... a picada de uma agulha... ela nos faz sentir no presente, a emoção sentida no passado, **idêntica** e também **intensa**.(TADIÉ, 1999, p. 189, grifos nossos)⁴².

Esse momento inconsciente, intenso de percepção, em que a qualidade do que se percebe se faz predominante, na vivacidade de algo que se apresenta como físico em seu aspecto corporal, de corporalidade em sensação como assinalado por Jean Yves e Marc Tadié (1999).

Nessa *memória sensitiva*, “a impressão chega primeiro, nos preenche; apenas em um segundo momento a materialidade do fato passado, suporte desta sensação, chegará à nossa consciência, **se contudo ela aí chegar**.” (TADIÉ, 1999, p. 190). A sensação evocada **pelos** eventos dos momentos do presente os suplanta e é revivida ao invés destes: “Esta impressão não é suscitada pela beleza do espetáculo presente, mas pelo renascimento daquela de outrora, acordada por esta daqui.” (TADIÉ, 1999, p. 190)⁴³.

O tenor Fernando Portari se referiu a uma situação bem próxima à presentidade citada, em relação ao início da *Canção de Amor*. A primeira frase, *sonhar na tarde azul do teu amor ausente*, propõe, ou oferece (termo utilizado por Gibson e que será abordado no capítulo dois), ou, indica ao intérprete-cantor uma localização geográfica em alguma materialidade com uma qualidade de cor azul, que poderia ser responsável pela formação de alguma imagem de tarde azul vista, vivenciada em algum tempo. Mas o que o tenor indica como uma das possibilidades, é algo próximo à *memória sensitiva*:

Fernando: ... ou pode não ser mais tarde azul nenhuma, a tarde azul **ser só uma metáfora de uma sensação**. (grifo nosso).

⁴²“C’est ne plus le souvenir imagine de la sensation que nous ressentions à l’époque, c’est elle-même qui resurgit. La douce caresse d’une peau satinée... La piqûre d’une aiguille, la mémoire affective vraie n’existe que dans la mesure où elle nous fait ressentir dans le présent l’emotion ressentie dans le passé, identique et aussi intense.”

⁴³“Cette impression n’est pas suscitée par la beauté du spectacle présent, mais par la reviviscence de celle d’autre fois, réveillé par celui-ci. “

Nessa “metáfora de uma sensação”, como tarde azul, está implicada uma sensação agenciada na memória do intérprete-cantor associada à proposição do poema, mas que não corresponderá, necessariamente, à situação específica em que veio a ser gerada. O que vem a ser evocada é a sensação que foi sentida e veio a gerar sua marca na memória. Nesse processo, como ressalta Cecilia Salles, “as percepções interagem com a experiência passada, portanto, não é divorciada da memória. As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória.” (SALLES, 2010, p. 23).

Portanto, uma *memória sensitiva* rememora a sensação que vem a ser novamente **revivida** e, tal como evocado por Fernando, leva o intérprete-cantor a vivenciar em suas interpretações nos ensaios e performances, apenas a sensação criada a partir dos *affordances* da partitura, no caso citado, alguma tarde azul. Note-se que o termo ‘revivida’ implica em mobilização de vida.

Para Licio, há implicada nessa frase inicial da canção, uma **sensação** que de algum modo está ligada a um tipo de memória, uma vez que para ele só é possível ter a *sensação* de ausência de algo que já foi conhecido:

Licio: ... realmente existe uma nostalgia porque é *sonhar na tarde azul do teu amor ausente*, quer dizer um amor ausente. Um amor ausente é um amor que você conhece, ou conheceu, se não ele não teria... você só tem a **sensação** de ausência se houve um dia a presença. Ou, pelo menos, mesmo que a presença não fosse física, tenha sido uma presença emocional. Então, a ausência existe. (grifos do intérprete-cantor).

Adelia se refere também a uma *sensação* de ansiedade, mas uma ansiedade que não vinha junto com a imaginação de algum quadro de memória específico. Mesmo tendo tido contato com as palavras do texto, não foi indicada uma construção de situação específica em termos de imaginação geográfica de lugar ou imagem delineada:

Adelia: A gente **sente** que são palavras chave dentro da frase, do verso e a partir daí então que eu construo, as vezes, a frase toda, até a palavra *dor*. Então tem uma **sensação...**, ansiedade. Mas o que eu acho também que a melodia ela pede, eu acho que nessa progressão “*la ra ri, na ri nari*” [cantarola o trecho relativo ao texto “*suportar a dor cruel...*”] ela pede um movimento, **ela pede, a própria música**, as vezes, ela **sugere ou pede**, enfim. Esse movimento dos *ritenutos, rallentandos*, eu acho que **isso também**, e eu **sentia** as vezes isso, **a música está pedindo isso...**(grifos nossos).

A soprano associou, ainda, a uma noção de lembrança:

Adelia: Nessa primeira frase digamos, seria uma espécie de lembrança.

Mas não um tipo de *memória romântica*, que é “esta tentativa de reencontrar, retornando naquele quadro em que nós confiamos nossos sentimentos, a sensação ela mesma.”⁴⁴ (TADIÉ, 1999, p. 177).

Talvez o que estivesse sendo acessada fosse, através do texto como metáfora, a memória da sensação de uma ansiedade, mas de modo que a situação vivenciada, inicialmente, não vem a comparecer.

O que se observa é que a *sensação* de ansiedade associada a uma dor indistinta, **inespecífica** (pois ela poderia estar especificada em algum ambiente geográfico ou relacionada a alguma pessoa corporalizada em uma imagem) advinda em conexão ao texto poético, foi conectada também, a partir de um trecho de “progressão” musical em que as alturas vão ficando mais agudas em marcha ascendente.⁴⁵

A indicação de uma situação de comunicação presente na citação da soprano, de que a música “**pede**” algo ou “**sugere**”, será comentada no capítulo dois, pois envolve aspectos das teorias da percepção ecológica de James Gibson.

A *memória sensitiva*, como tendência observada nos processos de criação dos intérpretes-cantores, parece indicar uma situação específica na vivência interpretativa, no âmbito da música de câmara e que talvez possa mesmo ser observável em outros estilos musicais de interpretação (observando seus contextos específicos).

Essa hipótese não é de todo irreal, pois já em uma peça de outro estilo musical, da chamada música contemporânea brasileira - *Canções dos Dias Vãos 3* de Luis Carlos Csekö analisada em nossa dissertação de mestrado -, foi observada pelo barítono Inácio de Nonno que a interpretou, uma **sensação** que não trazia junto em sua manifestação, alguma lembrança ‘consciente’ de uma situação em que fora vivenciada.

A sensação era de angústia, associada a um mesmo tipo de elemento musical, o *glissando*, em que os sons são produzidos de modo subsequente em um deslizamento escorregadio e rápido, tanto em modo descendente quanto ascendente:

Inácio: ... sobretudo o *glissando*, tanto o ascendente quanto o descendente, os dois. Vinha sempre uma **impressão** de angústia...Eu **não estava preocupado em passar nada naquele momento**, mas o que eu **sentia**... (grifos nossos).

⁴⁴“... cette tentative de retrouver, en retournant dans les cadres auxquels nous avons confié nos sentiments, la sensation ceux-ici.”

⁴⁵Marcha se constitui em um padrão rítmico-melódico ou harmônico de um trecho musical, neste caso uma melodia, que vai sendo repetido de modo subsequente, mas em alturas cada vez mais agudas ou mais graves.

A *memória sensitiva* é um tipo de *memória afetiva*: “A *memória afetiva* é aquela que nos faz experienciar, à evocação de uma lembrança, um sentimento, uma impressão, uma sensação.”⁴⁶ (TADIÉ, 1999, p. 177). Jean -Yves e Marc Tadié acreditam que a “*Memória afetiva* verdadeira seja a que nos faz experienciar, sentir uma sensação.”⁴⁷ (TADIÉ, 1999, p. 184).

A *memória imaginativa*, outro tipo de *memória afetiva*, trata a sensação de modo diverso da *sensitiva*. Ela seria responsável, segundo os autores, pela imaginação de lembranças nas quais a impressão lembrada parece trazer a ‘carga afetiva’ experienciada anteriormente, mas na realidade, essa carga não retorna tal e qual. A carga afetiva que vem a ser experienciada é a ligada ao momento atual. Nesse sentido, Cecilia Salles comenta acerca da *memória adúltera*, se referindo à memória que não revive realmente o que fora anteriormente vivenciado. Ela refaz, reconstrói com a imaginação do ser atual (com suas emoções, desejos, etc) algo do passado, ou seja, o que faz é “repensar com imagens de hoje as experiências do passado.” (SALLES, 2011, p. 104). Apesar dos intérpretes-cantores terem referenciado de modo recorrente a utilização de sua vivência em seus processos criativos (incluindo a vivência emocional), não foram indicadas memórias específicas junto às emoções acessadas. As **sensações** das mesmas eram indicadas.

Licio indicou um exemplo específico de uma situação de seu passado: a distância de sua companheira naquela época, que seria alçada caso necessitasse cantar novamente a *Canção de Amor*, mas o fato é que não se sabe como ela retornaria. Levando em conta os aspectos da *memória imaginativa* citados, é provável que retornassem com algum tipo de ‘atualização’. No entanto, fica aberta uma possibilidade de investigação específica a esse tipo de memória e imaginação em futuros trabalhos sistematizados, pois a presença da imaginação nos processos criativos do intérprete-cantor é ampla.

Essa *memória imaginativa*, portanto, ligada diretamente à imaginação, é indicada pelos dois autores franceses como uma das mais comumente acessadas por todos. De fato, o diretor de teatro e preparador de atores Beto Silveira, de formação stanislavskiana⁴⁸ e que desenvolve um trabalho de *imaginação criadora*, cita duas conclusões de pesquisas de R. Natadze⁴⁹, as quais

⁴⁶ “La mémoire affective est celle qui nous fait éprouver, à l’évocation d’un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation.”

⁴⁷ “La mémoire affective vraie est celle qui nous fait ressentir une sensation.”

⁴⁸ O diretor foi assistente de Eugênio Kusnet, ator e diretor que estudou com Constantin Stanislavski e teve atuação significativa no meio teatral brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. Stanislavski, ator, diretor e pedagogo que atuou do final do século XIX à 1938, tendo sistematizado importantes recursos para o desenvolvimento da criação no trabalho do ator.

⁴⁹ O artigo *Emergence of set on the basis of imaginal situations* pode ser encontrado em: Article first published online: 13 APR 2011 DOI: 10.1111/j.2044-8295.1960.tb00746.x, The British Psychological Society.

indicam ser a imaginação comum a todo ser humano e que a “imaginação é exercitável e cresce ou decresce na razão direta em que é exercitada.” (NATADZE apud SILVEIRA, 2008, p. 22).

Com relação à percepção, que oferece subsídios à imaginação, o diretor assinala que a prática observacional do artista pode ser exercitada, um *estado de ser artista* correlacionado a uma **atenção específica**:

Por mais que falemos em... *insights mágicos*, quero acreditar que tudo isso nasce de um *estado de ser artista*, ou seja, de observar o mundo – mais precisamente observar o Ser Humano em sua relação com o Universo, de maneira sensível e consciente. Do acúmulo destas sensíveis observações explode o *insight*... o fazer da obra é, no entanto, sempre consciente e requer domínio. (SILVEIRA, 2008, p. 26, grifo do autor).

Para compreender mais claramente tal ‘observação sensível acumulada’, da qual veio a ser gerada uma explosão explicativa, é trazida à discussão a abdução, “o método da descoberta” (SANTAELLA e VIEIRA, 2008, p. 117), processo pelo qual se gera e se chega à seleção de uma hipótese explicativa criada para algo ainda não explicado, cujo processo de engendramento “depende da **imaginação criativa** de que o ser humano é dotado.” (SANTAELLA e VIEIRA, 2008, p. 117). É possível se realizar um paralelo da ‘observação sensível acumulada’ citada acima, com o âmbito do processo de abdução e coleta sensível na *percepção artística*. Em que pese o diretor ter se referido a uma observação sensível consciente, o propósito de abertura perceptiva seria consciente, mas seus processos, não o são necessariamente, como visto pela conclusão dessa observação sensível por ele assinalada.

Acerca da natureza e contexto dessa ‘atenção específica’ observativa, a teoria da percepção ecológica de Gibson poderá contribuir através da proposição do ‘estado de atenção’ a que alude o autor, também sugerido como um estado a ser desenvolvido.

A configuração relatada pelo diretor indica um processo de exposição ‘atento’ ao ambiente, em observação sensível e consciente, cujo final indicado é um *insight*.

Como comentado no capítulo um, a abdução como pensamento lógico desenvolvido por Charles S. Pierce veio a inserir no âmbito científico o processo de entrada de ideias novas, de formulação de hipóteses. Cecilia Salles assinala em relação a esse processo de abdução, uma dinâmica de configuração:

é verdade que os diferentes elementos da hipótese estavam anteriormente em nossa mente, mas é a ideia de colocar junto o que nunca tínhamos sonhado colocar junto que faz surgir subitamente a sugestão nova diante da hipótese da nossa contemplação. (SALLES, 1990, p. 79).

A natureza desse processo de abdução é retomada da citação de Santaella no capítulo um, em que comenta acerca da proximidade possível entre a abdução e o julgamento perceptivo:

... a abdução é uma espécie de julgamento de percepção, ou melhor, ambos são exatamente similares até um certo momento do processo, só se separando no fim. O resultado da abdução, a hipótese ou conjectura, pode ser submetido à crítica, enquanto, do outro lado, seria tão absurdo criticar um julgamento perceptivo quanto seria ridículo criticar o crescimento de nossos cabelos. (SANTAELLA, 2004, p. 118).

A conexão citada pela autora entre o julgamento perceptivo e a abdução se remete à teoria da percepção peirceana. Faz-se necessária uma breve incursão à mesma a fim de compreender em que consiste um julgamento perceptivo e como pode estar ligado ao processo da abdução.

Uma vez que a *Crítica de Processos* proposta por Cecilia Salles possui base peirceana, contextualizando aspectos da mesma junto à criação processual, remetemo-nos inicialmente à sua leitura da obra peirceana quanto a compreensão de aspectos da percepção.⁵⁰ A autora se remete a uma citação de R. Bernstein sobre a teoria peirceana acerca da percepção enquanto qualidade:

Percepção é o meio através do qual entramos em contato com a rica textura qualitativa do mundo; através dela, ficamos conscientes de um mundo que se força sobre nós... A percepção condiciona todos os pensamentos e é a base para o controle racional da ação. (SALLES, 1990, p. 103).

Portanto, ao se refletir sobre percepção se está trazendo o horizonte da qualidade em seu frescor de texturas acerca do percebido e, ainda, a noção de que algo se força sobre o percebido (uma instância de secundidade⁵¹, ou seja, relação, conflito, comparação).

A autora se refere a uma passagem na obra de Peirce⁵², que correlaciona de modo claro percepção, pensamento e ação:

⁵⁰Para aprofundamento na teoria da percepção peirceana ver *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica* de Lucia Santaella.

⁵¹Segundo Lucia Santaella (1983), primeiridade, secundidade e terceiridade se constituem em categorias universais do pensamento propostas no âmbito da fenomenologia na 'arquitetura filosófica' do todo da obra peirceana. A primeiridade diz respeito à qualidade dos fenômenos que se apresentam à consciência, a secundidade dizia respeito primeiramente à relação, depois sendo substituída pela noção de conflito, reação e a terceiridade se refere à representação no sentido da mediação. Acerca das três categorias ver também *Panorama de semiótica: de Platão à Peirce* de Winfried Nöth (São Paulo: Editora Annablume, 2003).

⁵²A citação em inglês original de Peirce se encontra referida adiante, na página 70.

Os elementos de todo conceito entram para o pensamento lógico pelo portão da percepção e saem pelo portão da ação intencional; e quem não puder mostrar seu passaporte em ambas as portas deve ser preso como não-autorizado pela razão.” (5.211)... **Isso fica extremamente claro no processo criador.** O portão da percepção do escritor parece estar totalmente aberto para receber o que lhe parece útil... e a obra se manifesta como a porta de saída do pensamento – a ação. (SALLES, 1990, p. 103, grifo nosso).

Comentada no âmbito do escritor, a relação de abertura extrema do portão perceptivo pode ser transposta ao intérprete-cantor, no caso, em sua abertura à partitura que se força sobre ele com seus signos grafados, em uma temporalidade congelada, ‘à espera’ de ser trazida ao tempo real. A criação, no caso, a interpretação enquanto transcrição da partitura, situa-se na porta de saída do pensamento (coligado à percepção em sua porta de entrada) como ação propositada. Ela vai sendo criada processualmente, uma ação que se dá desde os momentos iniciais de encontro com a peça até o de encontro com o público, quando podem ser processadas ainda, junto ao que foi criado até então, novas informações ali, naquele momento.

Na teoria peirceana da percepção, o *percepto* é algo que percebemos como “algo insistente, impositivo... exterior à nós, algo que se força sobre nós, um existente que se apresenta à apreensão de nossos sentidos.” (SANTAELLA e VIEIRA, 2008, p. 59, grifo nosso). O *percepto* é descrito como algo que se apresenta à consciência sem nada dizer, apenas **se apresenta** com sua riqueza de qualidades: ele é mudo, insistente, permanece. Este aspecto será importante na proposição de futuras investigações acerca da mudez e comunicação em perspectiva dialógica envolvendo aspectos da teoria da percepção peirceana, da teoria ecológica de James Gibson da percepção direta (*affordances* como proposições), no entendimento de notação musical como representação sígnica e não como código e, por fim, na compreensão do sujeito semiótico como instâncias de signo e semiose.

Ao se levar em conta a secundidade aludida acerca do *percepto*, que se força em sua insistência, e tomando sua primeiridade, “pura qualidade imediata que, como tal, produzirá como efeito naquele que percebe, um sentimento de qualidade, simples, positivo, sem misturas” (SANTAELLA, 2012, p. 114), que já estará sendo percebida como um *percipuum*, que é “o modo como o *percepto* chega aos nossos sentidos já tendo sido interpretado. É o que conhecemos – já nos pertence. Quando o *percipuum* surge, já está em nível de terceiridade ou nível de significação. Portanto, conhecer um *percepto* é conhecer sobre este *percepto* desde que todo conhecimento envolve terceiridade.” (SALLES, 1990, p. 107).

O elemento envolvido na instância de terceiridade do *percipuum* é justamente o *juízo perceptivo*, que realiza através de esquemas mentais próprios ao percebedor,

juulgamentos acerca do *percepto*. No entanto, é preciso assinalar a natureza de ‘objeto dinâmico’ do *percepto*, determinante, em parte, segundo Santaella (2012), da percepção. Sendo exterior ao percebedor em sua primeiridade, guarda uma proximidade com a “realidade – aquilo que o signo substitui. Nunca temos acesso direto à realidade – nunca temos acesso direto ao objeto dinâmico... O objeto dinâmico é algo diverso do signo **mas que o determina**, pois insiste.” (SALLES, 1990, p. 21, grifo nosso).

Os julgamentos perceptivos se constituem em:

... inferências lógicas, elementos generalizantes que pertencem à terceiridades e que fazem com que o *percipuum* se acomode a esquemas mentais e interpretativos mais ou menos habituais. São os juízos perceptivos que nos dizem, por exemplo, que o cheiro que estamos sentindo é de brócolis cozido, que aquilo que estamos vendo é uma lua cheia solitariamente iluminando o céu etc. (SANTAELLA, 2012, p. 95).

Todo esse processo perceptivo se dá no domínio do inconsciente, sem que possa haver um controle direto, “são processos que estão totalmente fora de nosso controle, o que, vindo de Peirce, não é de se estranhar, visto que ele vê todo e qualquer processo mental como mergulhando em processos que não ficam explicitamente disponíveis à consciência.” (SANTAELLA, 2012, p. 95).

Desse modo, o que vai sendo sentido, a **sensação** relatada muitas vezes pelo intérprete-cantor, caminha por um “campo de testagem” da criação, um “momento especial da criação” (SALLES, 1990, p. 110). Julgamentos perceptivos são, por um lado, indubitáveis, mas por outro, falíveis, por isto a necessidade de experimentar, ‘provar’ como assinala Licio. Para ele, o ensaio é o lugar desse **campo de experimentação**, no qual estarão sendo selecionadas as melhores hipóteses formuladas como explicitado acima, em instâncias perceptivas de inferências lógicas, por vezes, inclusive imbricadas em inferências indutivas e dedutivas.

Há ainda uma instância concreta a ser comentada em relação aos possíveis elementos interagentes das redes processuais de criação que interligam **sensação na música de câmara**. A soprano Ruth Staerke comenta acerca de elementos conectivos musicais e cênicos evocados em interconexão com a realidade da *sensação*.

Comparando a música de câmara e a ópera, a soprano conecta o “sentir” igualmente aos dois gêneros, que se diferenciam, respectivamente, pela contenção/sobriedade e expansão, na chamada expressão corporal (gestualidade, movimentação):

Ruth: Bom, musicalmente falando, os mundos são iguais. Porque você tem que **sentir a música** da mesma forma, apenas você tem que ser mais contido diante da música de

câmara, talvez; contido no que se refere à expressão corporal, talvez; você não pode extravasar quando você está apenas com um pequeno conjunto de câmara, ou com apenas um piano como acompanhamento. (grifo nosso).

As informações dizem respeito à diversidade no **grau de intensidade** vocal e expressividade corporal, aqui mais contidos. Nesse sentido, seriam gestos mínimos, diversos em escala aos gestos amplos característicos da cena operística. Essa configuração é frequentemente evocada para diferenciar os modos de interpretação vocal nos dois gêneros. Porém, interessa verificar como estes modos podem trazer informações sobre a construção processual da criação das interpretações vocais, bem como contribuir para tanto.

A música que é *sentida*, que subjaz os dois gêneros, pôde ser objetivada até o momento quanto à corporalidade, que inclui fluxo vocal, gestualidade junto à presença de poucos instrumentos, portanto, uma intensidade sonora menor que a massa sonora orquestral.

O tenor Fernando Portari traz a diversidade entre os gêneros camerístico e operístico, em relação à presença da **palavra**:

Fernando: Alguma coisa **você quer dizer**, alguma coisa que está **vivendo**, uma história de alguma coisa, é claro que tem coisas que são mais dramáticas [ópera] e outras mais líricas [câmara], mas existe a performance. (grifos nossos).

Assim, é trazido o aspecto de gênero dos textos lírico e dramático (neste momento esta era a intenção de diferenciação entre os gêneros, mas ela não exclui a existência desta diferença dentro do próprio repertório da música de câmara). O lirismo se aproxima de uma intimidade sonora (câmara) e poética a ser sentida, como indicado por Ruth. Anota-se aqui a sua proximidade, no campo da transcrição, com o ‘intraduzível’ da poesia, como citado por Haroldo de Campos (1992), a ser retomada no tópico seguinte, e ainda, a instância do **ato comunicativo** em que o tenor indica a qualidade do que está sendo processado: a vivência, pois a narrativa não é apenas contada, ela é **vivenciada**. Sua vontade comunicativa expressa em “alguma coisa você quer dizer”, diz respeito a uma esfera de comunicação com o público, a um dialogismo integrante do **ato comunicativo** como “tendências do[s] processos de criação [que] podem ser observadas sob o ponto de vista de seu aspecto social.”

Essa vivência em narrativa foi referida em outros momentos da entrevista e parece fazer parte do que acredita para dar *anima*, vida ao que interpreta, vindo portanto a integrar, assim, seu **projeto poético**.

Em que pese a performance ter sido indicada como um elemento comum entre a música de câmara e a ópera (e efetivamente parece ser, salvaguardadas suas características diversas), a **corporalidade** na música de câmara foi evocada por Ruth em sua dimensão de sutileza, diversa à ampla gestualidade e movimentação operística. Há também a questão do figurino utilizado na cena operística, geralmente ausente na cena camerística:

Ruth: Você, ali, você está **sozinho**, a começar pela sua indumentária, sua roupa, já começa por aí, você não pode extravasar, como você extravasa diante de uma personagem, de um personagem, uma fantasia, que você está vivenciando ali, fantasiado de personagem, isso te dá elementos diferentes para você usar todo o seu potencial de corpo de tudo que você pode usar. Então, é mais difícil na música de câmara, muito mais. Porque você tem de demonstrar, apenas com a voz, com a intenção musical, e você tem que **buscar mais profundamente, essas invenções musicais, muito mais, porque você só tem como elemento isso**. (grifos nossos).

A situação de estar ‘sozinho’ na esfera da música de câmara vocal (sem um personagem e suas roupas, suas fantasias) é relacionada a uma ‘intimidade’ advinda do “buscar mais profundamente” a criação engendradora nas “invenções” dos elementos musicais, que pode ser compreendida no âmbito do trabalho da transcrição, uma “visissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso.” (CAMPOS: 2006, p. 43). Ainda, foram relacionadas a poesia em sua dimensão poética do intraduzível e a corporalidade em sua dimensão mais sutil, que não se desloca em movimentações ao longo do palco.

Ruth comentou acerca da minimização dos elementos de expressão na cena camerística e o consequente **aumento de intensidade** na utilização dos mesmos, conectados à interpretação de estilos musicais diversos, que demandam diferentes recursos interpretativos :

Ruth: E a sua expressão, talvez, expressão facial, as pessoas estão olhando para o seu rosto e estão prestando atenção na música. Muito mais difícil! Você se expressar, assim, com tão pouco! Mais contido, mesmo assim, não pode deixar de ter a expressividade, senão é morto; você tem que ter a expressividade. E a diferença de uma música para outra. Se ela é uma música viva; se ela é uma letra jocosa, uma letra mais romântica; tudo isso você tem que expressar com o quê? Com a **voz** e com o que você tem como elementos mínimos que é sua **expressão facial**; é muito pouco! **Então é muito mais intenso**, é muito mais difícil. (grifos nossos).

A intensidade citada por Ruth parece ter sido vivenciada em uma diversidade de atmosferas envolvidas em um recital. Estas são advindas de uma miríade de peças musicais que o compõe. Em consequência são vivenciadas diversas ‘personas’, como nomeadas por Debora

Stein e Spillman em *Poetry into Song* (1996). Personas dizem respeito a quem está falando no poema (e seu ambiente) bem como ao modo de endereçamento, ou seja, para quem a(s) persona(s) fala(m). Essas personas se referem até mesmo a uma instância dialógica na mesma canção, por exemplo, diversas personas em uma só canção, como em *Essa Negra Fulô* de Lorenzo Fernandez e no poema de Jorge de Lima, referida no capítulo três por Licio em função desta pluralidade. A peça possui narrador, o senhor de engenho e a Negra Fulô. Que se note que elas **não são** referidas no livro citado como personagens, no sentido de um de teatro em que personagem e texto possuem papéis centrais. Neste, são trabalhadas, criadas, desenvolvidas, instâncias detalhadas do personagem, e situações por ele vivenciadas são criadas, incluindo o uso de figurino, maquiagem, deslocamentos pelo palco e plateia. Finalizando esse breve paralelo entre aspectos da música de câmara e ópera implicados no ‘sentir’, na sensação dos dois gêneros musicais evocados na citação de Ruth - realizado com a finalidade de evocar mais claramente as instâncias do primeiro gênero - as personas trabalham primordialmente com elementos advindos do discurso musical e do poema. Esta instância criativa vem a gerar uma transcrição, relacionada às informações das redes histórico-culturais próprias às partituras, ao compositor e ao intérprete-cantor, incluindo seus filtros de mediação (percepção, memória, imaginação, sensação). No processo criativo de Ruth se trata de um modo interpretativo de grande intensidade.

Percepção ecológica

Os conceitos de *affordance* e invariante foram desenvolvidos no contexto da teoria da percepção ecológica de James Gibson e são trazidos ao diálogo por se referirem a uma instância relacional contemplada em sua teoria de percepção, envolvendo mutualidade, reciprocidade e significados. Considera-se que possam trazer uma compreensão mais complexa aos processos de criação da interpretação vocal, especialmente pelo enfoque escolhido para ponto de partida desta pesquisa, o momento de encontro entre intérprete-cantor e partitura, esfera relacional considerada neste trabalho em seu aspecto de mutualidade implícita, diretamente implicada no processo de criação da interpretação como transcrição. Em função disso, não há a intenção de reconstruir toda sua teoria da percepção, mas de abordar alguns conceitos na perspectiva descrita acima.⁵³

Gibson desenvolveu sua teoria no contexto da visualidade (há pouca referência em sua obra à sonoridade), mas a abordagem ecológica da percepção proposta pelo autor tem tido aplicações em diversas áreas de pesquisa, incluindo a música⁵⁴.

No campo da psicologia, ela se constituiu em uma oposição ao mentalismo e ao behaviorismo, rejeitando a fórmula estímulo-resposta tomada de “empréstimo da chamada ciência dura da fisiologia, para ajudar a se livrar da doutrina da alma na psicologia, mas ela nunca funcionou⁵⁵.” (GIBSON, 1979, p. 2). Gibson desenvolveu a teoria de um **sistema perceptivo** (principalmente em seu livro *The senses considered as perceptual systems* de 1966) concebendo os sentidos como sistemas integrados, ativos, que buscam informação **em movimento**, orientando o percebedor, selecionando e organizando informações.

Mas a esse sistema perceptivo corresponde um ambiente, cuja interação se desenvolve na mutualidade. De que modo se daria tal relação? O autor propõe sua discussão em um nível que busca respostas para as questões da percepção para além do nível da física propondo o nível

⁵³Ver Gibson (1966, 1979) para aprofundamento de sua teoria da percepção ecológica e ver Santaella (2012) que propõe uma complementação acerca de teorias da percepção, abordando as obras de Merleau-Ponty, James Gibson e Charles S. Peirce.

⁵⁴Para acessar inicialmente contribuições da abordagem ecológica na área de movimento corporal na performance musical ver *Perception of expressive movement in music performance* de Jane Davidson (1991), em música ver *Ways of listening: na ecological approach to the perception of musical meaning* de Eric Clarke (2005). No Brasil, o conceito tem sido utilizado na área da música eletroacústica, ver *Princípios de fenomenologia para composições de paisagens sonoras* de André Gonçalves Oliveira e Rael Toffolo (2004).

⁵⁵“... borrowed from the so-called hard science of physiology, helped to get rid of the doctrine of the soul in psychology.”

ecológico. Busca respostas às perguntas “**Como** nós vemos o ambiente que nos circunda? **Como** nós vemos suas superfícies, contornos e suas cores e texturas?”⁵⁶ (GIBSON, 1979, p. 1).

Anote-se que perguntar *como* e não *o quê*, já nos coloca em uma perspectiva específica, na direção da busca de um *pensamento relacional* entre ambiente e percebedor, o que parece indicar uma perspectiva diversa à busca de origens identitárias isoladas.

Retomando o nível de descrição ecológico,

... as palavras *animal* e *ambiente* **fazem** um par inseparável. Cada termo implica o outro. Nenhum animal pode existir sem um ambiente ao seu redor. Igualmente, embora não tão óbvio, um ambiente implica um animal (ou ao menos um organismo) para ser rodeado.⁵⁷ (GIBSON, 1979, p. 8, grifo nosso).

A palavra ‘*fazem*’ foi assim traduzida a partir da palavra ‘*make*’ a fim de ressaltar a esfera de ação mútua. Ela poderia ter sido traduzida por *constituem*, mas a primeira opção parece indicar mais diretamente os ‘agentes’, **ativos** desta união, embora tal atuação se dê em modos diversos. Se o percebedor deve se movimentar e locomover, como enfatiza Gibson, o ambiente, entretanto, oferece *affordances* mudas, no sentido de que não falam suas características, mas ‘oferecem’ e ainda, ‘atuam sobre’, ou ‘se forçam sobre’ o percebedor sem se movimentar.

A diferenciação entre o nível físico e ecológico vem a ser ressaltada pelo autor, indicando que os conceitos no nível de descrição física do mundo, como espaço, tempo, matéria e energia não implicam diretamente um nível de descrição das interações entre ambiente e seres que se comportam/movimentam. Como salienta Lucia Santaella, “para Gibson espaço e tempo não são propriedades do ambiente vivo, mas sim do mundo da física. Como tal, só podem ser reconhecidos indiretamente, mas não **percebidos diretamente**.” (SANTAELLA, 2012, p. 71, grifo nosso).

No nível ecológico, o ambiente é melhor descrito, segundo o autor, em termos de meios, substâncias e superfícies (que separa os dois termos anteriores). Há, no entanto, uma observação de Reed, em citação de Santaella, cujo tema será retomado nas *Considerações finais* desta tese, acerca de eventos ecológicos:

O movimento físico é reversível, enquanto **muitos eventos ecológicos não o são**.
(REED apud SANTAELLA, 2012, p. 71, grifos nossos).

⁵⁶“How do we see the environment around us? How do we see its surfaces, their layout, and their colors and textures?”

⁵⁷“... the words animal and environment make an inseparable pair. Each term implies the other. No animal could exist without an environment surrounding it. Equally, although not so obvious, an environment implies an animal (or at least an organism) to be surrounded.”

As características de permanência e mudança são relativas à percepção ecológica de espaço e tempo. Alguns aspectos do ambiente e dos animais são permanentes e outros, variantes.

O ambiente é constituído por ‘ricas’ (termo do autor) informações de estrutura e de dinâmicas **invariantes**: “Quase nada é permanente para sempre: nada é também imutável ou mutável. Então é melhor falar de *persistência* embaixo da *mudança*.” Desse modo, um mesmo evento possui invariantes e variantes, e a permanência, assim como a variação, é relativa. Mas a permanência “sustenta” a mudança. Tal condição, segundo o autor, **permite-nos** perceber a mudança, e a mudança, por outro lado, permite perceber a invariância. Os exemplos dados por Gibson são simples: são tomadas em conta invariantes de um quarto, relativamente permanentes quanto ao chão, as paredes e o teto, mas que vem a sofrer mudanças constantes nos móveis, nas roupas de cama. Um observador, ainda segundo Gibson (1979), pode assim ter a possibilidade de reconhecer o mesmo quarto em diferentes ocasiões. O rosto de uma criança também se mantém e se modifica em um choro, ou seja, algumas estruturas invariantes ali se mantém e variações sobre o rosto são verificadas a partir da manutenção de invariantes.

Após experimentos realizados no campo da visualidade e luminosidade, o autor propõe que um “objeto é especificado por *invariantes sobre transformação*... elas são invariantes de estrutura.”⁵⁸ (GIBSON, 1979, p. 178). Não só objetos, mas pessoas, luz, som as possuem.

Clarke (2005) oferece um exemplo de invariância em um tema musical (ou motivo) e suas transformações, ou seja, o tema pode ser considerado um invariante devido às suas reaparições, pois seus padrões de proporções temporais e de alturas não se mostram alterados. Desse modo, ele se manteria inalterado em meio às variações ao seu redor. Dowling e Harwood, em citação de Clarke, comentam sobre diferentes níveis de invariantes, locais e específicas, como o desenho rítmico-melódico constituinte do famoso tema que inicia a *Quinta Sinfonia de Beethoven* e invariantes de carácter mais global, como gêneros de composição (tango), enfim, **níveis micros, médios e amplos**.

Gibson propõe que para perceber o ambiente em sua permanência, de relativa estabilidade, o percebedor deve ter, e ainda, desenvolver, a capacidade de detectar ou captar - o termo utilizado é ***pick up*** - as propriedades invariantes, variantes e *affordances*.

Tal percepção se dá, segundo o autor, diretamente e de modo **ativo**; o percebedor não recebe algum estímulo passivamente. A proposição de **percepção direta** se constituiu em uma novidade na área da percepção. O que Gibson afirma é que as invariantes possuem informações

⁵⁸“an object is specified by *invariants under transformation*... they are invariants of structure.”

que são diretamente captadas, ou detectadas, por parte do percebedor, sem que haja necessidade de representação. Mas o autor não afirma que tal processo se dê de modo consciente, alertando ainda para o fato de que ao usar o termo “*aware*” não está se referindo a um processo de consciência no sentido estrito do mesmo.

Mas essa capacidade de captar a informação consiste, para o autor, em um estado de “sintonia” ou “*attunement*”, a fim de que nesta **sintonia**, seja possível haver uma **ressonância** com as propriedades objeto, mais especificamente com seus *affordances*.

Tendo refletido, anteriormente, acerca da *memória sensitiva* que revive de modo idêntico alguma sensação de algo muito intenso e vívido que fora em algum momento experienciado, parece haver algum paralelo ou imbricação desse corpo que sente a sensação e o que entra em sintonia com um *affordance*. Essa questão surgiu a partir de um dos pontos mais importantes a ser trazido: é o aspecto de “**educação de atenção**” mencionado por Gibson, o qual diz respeito a um aprendizado possível de melhoria da “sintonização” (um exemplo dado foi a educação do paladar para o vinho, que ocorre de modo direto) e indica a possibilidade de progresso no conhecimento de **definição** das coisas, viabilizada pela percepção, o que no processo de **percepção artística** poderá vir a influir na atitude do “... artista [que] recolhe aquilo que o atrai...” (SALLES, 2010, p. 23):

Gibson havia dito que a “sintonização” é dependente da experiência que pode ser adquirida pela “educação de atenção”. – Em essência, educar a atenção de alguém é refinar a habilidade de discriminar através da prática. (GIBSON e GIBSON apud DAVIDSON, 1991, p. 36)⁵⁹.

O progresso do conhecimento é do indefinido para o definido, não da sensação para a percepção. Nós não aprendemos para ter percepções, mas para as diferenciar. É neste sentido que nós estudamos para ver.” (GIBSON apud Davidson, 1991, p. 37)⁶⁰.

Nesse sentido, perceber é também se perceber: “O ato contínuo de perceber envolve a copercepção do *self*... O próprio termo *percepção* precisa ser redefinido para permitir tal fato.” (GIBSON, 1979, p. 240)⁶¹.

Os *affordances* do ambiente se constituem no que “... ele **oferece** ao animal, o que ele provê ou fornece, tanto para o bem quanto para o mal.”⁶² (GIBSON, 1979, p. 127, grifo nosso).

⁵⁹ “Gibson has said that “attunement” is dependent on experience which is achieved by the “education of attention”. -In essence, to educate one’s attention is to refine the ability to discriminate through practice.” (Gibson and Gibson, 1955).

⁶⁰ The progress of learning is from indefinite to definite, not from sensation to perception. We do not learn to have percepts, but to differentiate them. It is in this sense that we learn to see.” (Gibson, 1950, p. 222).

⁶¹ “The continuous act of perceiving involves the coperceiving of the self. The very term *perception* must be redefined to allow for this fact.”

Affordances são constituídos por composições (suas propriedades) e *layouts* oferecidos ao percebedor. Por exemplo, o chão em sua dureza oferece a possibilidade de que se ande por cima dele; a areia fina já oferece, de modo claro, a informação da dificuldade ao andar, em função de suas propriedades de composição e superfície. Um cachorro que demonstre agressividade estará fornecendo informações de perigo. Davidson traz a fala da psicóloga social Leslie Zebrowitz, que comenta acerca do potencial de utilização do conceito *affordance* na área da percepção da emoção:

... expressões de emoção podem ser vistas como sendo *affordances* de especificações sociais como “se aproxime de mim” ou “fique longe de mim ou me ajude” ao invés de simplesmente como “alegria” ou “raiva” ou “medo”. Realmente, emoções são associadas com estados específicos de ações de prontidão... [e] um rosto temeroso ou raivoso não apenas sinaliza ao ambiente *affords* de perigo mas também facilita ações adaptativas apropriadas ao percebedor... (ZEBROWITZ apud DAVIDSON, 1991, p. 47).⁶³

Affordances também fornecem, como notou Zebrowitz, informações no campo da percepção emocional que facilitam as ações de adaptação, e conseqüentemente, **sobrevivência**, ao percebedor. Estariam ali sendo fornecidos também, de modo direto, **significados** (como indica Gibson) que assim seriam percebidos. Nos processos de criação da interpretação, *affordances* presentes na partitura seriam oferecidos ao intérprete-cantor, captando/entrando em contato com (*pick up*) significados que incluem a percepção de invariantes e variantes.

Entretanto, para Gibson, os *affordances* e invariantes não “falam” nada, não se colocam em situação de comunicação:

O termo informação não pode ter o seu significado familiar de dicionário como conhecimento comunicado ao receptor. Isto [este entendimento] é desafortunado, e eu usaria outro termo se pudesse. O único recurso é pedir ao leitor para lembrar que a captação [*picking up*] da informação não é para ser pensada com um caso de comunicação. O **mundo não fala** com o observador. Animais e humanos se comunicam com seus choros, gestos, fala, pinturas, escritos e televisão, mas nós não podemos ter a esperança de entender percepção em termos destes canais; é completamente o contrário. (GIBSON, 1979, p. 242, grifo nosso)⁶⁴.

⁶²“... it offers to the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill.”

⁶³“... emotion expressions may be viewed as specifying social affordances such as “approach me” or “avoid me,, or help me” rather than simply as “happy” or “angry” or “afraid”. Indeed, emotions are associated with specific states of action readiness ... [and] a fearful or angry face not only signals that the environment affords danger but also facilitates appropriate adaptive actions by the perceiver...”

⁶⁴“The term information cannot have its familiar dictionary meaning of knowledge communicated to a receiver. This is unfortunate, and I would use another term if I could. The only recourse is to ask the reader to remember that picking up information is not to be thought of as a case of communicating. The world does not speak to observer. Animals and humans communicate with cries, gestures, speech, pictures, writing, and television, but we cannot hope to understand perception in terms of these channels; it is quite the other way around.”

Em relação à percepção e conhecimento, Gibson evoca uma continuidade entre estes:

Símbolos são tomados como profundamente diferentes das coisas. Mas deixem-me esclarecer sobre isto. Deve haver ali modos de estimulação, ou caminhos de transportar informação, para cada indivíduo que percebe alguma coisa, ainda que abstrata. Ele deve ser sensível ao estímulo, não importa quanto universal ou de fina urdidura seja a coisa que ele apreenda. Não existe símbolo exceto como ele é realizado no som, luz projetada, contato mecânico, ou algo parecido. Todo conhecimento repousa na sensibilidade. (GIBSON, 1966, p. 26)⁶⁵.

Tal afirmação acerca do conhecimento imbricado diretamente na sensibilidade, evoca a afirmação, já citada de Peirce, que correlaciona percepção e pensamento lógico:

Os elementos de todo conceito entram no pensamento lógico pelo portão da percepção e encontram sua saída pela porta da ação propositada; e aquilo que não puder mostrar seu passaporte em ambos portões deverá ser preso como não autorizado pela razão⁶⁶. (CP 5.212).

Por fim, dois últimos aspectos necessitam ser ainda enfocados. O primeiro deles, a mutualidade quanto ao papel do percebedor, que Santaella (2012, p. 73) nomeou como “**reciprocidade** dinâmica entre animal e ambiente” frente ao que lhe é informado, que Davidson comenta na condição de “**afetar**” do percebedor:

Adicionalmente, Gibson comentou que o papel do conhecimento próprio ao percebedor e seus usos – a sensibilidade do percebedor ou a sintonização com o objeto – afeta o que o objeto pode significar. (Este último ponto estima o porque de os mesmos objetos *afford* diferentes propriedades para diferentes pessoas.). (DAVIDSON, 1991, p. 36)⁶⁷.

A mutualidade nesta pesquisa implica no afastamento de uma visão dual, redutora, de um mundo separado dos animais. Trata-se, assim, de uma relação em que está implicada a

⁶⁵“Symbols are taken to be profoundly different from things. But let us be clear about this. There have to be modes of stimulation, or ways of conveying information, for any individual to perceive anything, however abstract. He must be sensitive to stimuli no matter how universal or fine-spun the thing he apprehends. No symbol exists as it is realized in sound, projected light, mechanical contact, or the like. All knowledge rests on sensitivity.”

⁶⁶“The elements of every concept enter into logical thought at the gate of perception and make their exit at the gate of purposive action; and whatever cannot show its passports at both those two gates is to be arrested as unauthorized by reason.”

⁶⁷“Additionally, Gibson notes that the perceiver's own knowledge of paper and its uses - the perceiver's sensitivity or attunement to the object - affects what the object may mean. (This latter point accounts for why the same objects afford different properties to different people.)”

reciprocidade. Os *affordances* contemplam dois caminhos, o do ambiente e o do observador. A informação do ambiente que oferece **propriedades, estrutura** em invariantes e, ainda, variações para o observador, é “acompanhada de informação para especificar ao próprio observador, seu corpo, pernas, mãos, e boca. Isto é apenas para reenfatar que a exterocepção é acompanhada pela propriocepção – que perceber o mundo é co-perceber a si mesmo.”⁶⁸ (GIBSON, 1979, p. 141, grifos nossos).

O que caracteriza a busca de Gibson e em que se baseia a sua teoria da percepção ecológica, está explícito no modo como foram formuladas as perguntas apresentadas ao início deste tópico: no *como*. A pergunta *o quê* no sentido de desvendar algo até seu âmago ou possível essência, foi explicitado pelo autor como não sendo foco de seu interesse.

Uma vez que foi escolhido, como ponto de partida para as investigações acerca dos processos de criação da Interpretação vocal, o momento relacional em que se dá o encontro em torno da partitura, e, em um momento posterior, com informações das redes histórico-culturais que envolvem compositor e partitura, algumas considerações acerca desta instância e conceitos da abordagem ecológica da percepção se fazem, de certo modo, evidentes.

Affordances podem ser entendidas, em um nível, todas as informações que o intérprete-cantor pode considerar como sendo “dadas”, “oferecidas”, na partitura, ali devidamente criadas, estruturadas e organizadas de modos específicos. A soprano Rosana Lamosa se referiu a um dos trechos da *Canção de Amor* na *seção A*, com estas palavras:

Rosana: É ascendente, vão ficando mais aflitivos.... Mais altos e mais aflitivos. Eu acho que ele **coloca** isso para mim. É essa **sensação** que eu vejo nessa progressão. (grifos nossos).

Rosana comenta assim, acerca de sua **sensação** de que algo estivesse sendo **oferecido**, talvez dito, mas certamente “colocado para ela” em um trecho da peça no qual as alturas vão se dirigindo de modo subsequente à região dos sons agudos, associado por ela a um sentimento de aflição. Adelia se refere explicitamente também à **sensação** que teve - além das advindas com o poema da peça - de uma comunicação da música, a qual ao mesmo tempo que *sugere* algo, *pede* algo ao intérprete-cantor:

Adelia: A gente **sente** que são palavras chave dentro da frase, do verso e a partir daí então que eu construo, as vezes, a frase toda, até a palavra dor. Então tem que dar uma

⁶⁸“... accompanied by information to specify the observer himself, his body, legs, hands, and mouth. This is only to reemphasize that exteroception is accompanied by proprioception – that to perceive the world is to coperceive himself.”

sensação, **emitir** uma **sensação**, ansiedade. Mas o que, eu acho também a melodia ela **pede**, eu acho que nessa progressão “*la ra ri, na ri nari*” [cantarola o trecho relativo ao texto “*suportar a dor cruel.*”] ela pede um movimento, ela pede, a própria música, as vezes, ela **sugere ou pede** enfim, esse movimento ou os *ritenutos, rallentandos*, eu acho que isso também, e eu **sentia** as vezes isso, a **música está pedindo isso...**(grifos nossos).

O que pode parecer apenas uma dimensão de comunicação um tanto diferente, parece implicar na compreensão ou uma **captação** (*pick up*) de um **affordance** melódico e de andamentos (velocidades) da peça. É preciso levar em conta que tal como os *affordances*, as invariantes e variantes são mudas e a música também o é, em um nível, na partitura em sua temporalidade congelada, e em outro, no fluxo sonoro, uma vez que não parece haver nenhuma mensagem ou código sendo passado, como propõe o compositor Edson Zampronha (1998).

Zampronha defendeu sua tese acerca de questões envolvendo a notação musical, representação e composição, questionando o paradigma tradicional que compreende a notação musical como código a ser reconstruído pelo intérprete, ressaltando o papel do ‘perceber’ no lugar da prática do ‘reconhecer’ musical. A hipótese de que a música não comunica nada - um tema polêmico, ainda em debate e gerador de grande número de publicações ⁶⁹ - está implicada na mudança de compreensão ‘da notação como código’ para ‘notação como representação’, e segundo o autor, nesta última é levada em conta a dimensão triádica do signo. O compositor a implicou na compreensão da comunicação que é “feita com signos, e esses signos não existem somente na relação entre compositor e intérprete. Não é somente a escrita musical que é feita com signos, as próprias imagens mentais do compositor, assim como do intérprete, também são signos, representações.” (ZAMPRONHA, 1999, p. 127). Tratar-se-ia de representações de representações. Desse modo, não haveria nada sendo passado, nem mensagens que pudessem ser reconstituídas. No entanto, apesar da apresentação da noção de estereótipo ⁷⁰ como um aspecto resolutivo na questão de significado musical no âmbito da música que se utiliza de um pentagrama, restringindo ali, de algum modo, os papéis da sensação e da percepção, talvez seja possível se pensar de outro modo. Pensar-se que, a partir das evidências de Gibson e de Peirce acerca dos *affordances* e *percepto*, que mudos, também não comunicam nada (no sentido de dizer, falar), dos *julgamentos perceptivos* atuantes no *percipuum* e das sensações e compreensões

⁶⁹Para iniciar uma aproximação ao assunto, ver os autores indicados na página 23.

⁷⁰“Essas representações sensório-perceptuais com as quais o ouvinte identifica as obras são resultados de diversas outras representações sensório-perceptuais reconhecidas no processo de escuta. O músico treinado, ao contrário do ouvinte em geral, possui outras representações de caráter mais técnico, e um arsenal de nomes com os quais identifica tais representações, como representações de intervalos, de durações, de timbres, etc., mas de modo algum escapa delas. Essas representações sensório-perceptuais, ou aquilo que Fubini chama de sintaxes convencionadas, são os estereótipos.” (ZAMPRONHA, 1998, p. 226).

ligadas à “captação de algo oferecido”, relações mais complexas possam estar envolvidas, particularmente, nos processos de criação da transcrição na interpretação vocal. A dimensão da criação corporal, que envolve aspectos somáticos, emocionais, perceptivos e lógicos é ampla e dialoga com o conceito de percepção direta, de sintonização de Gibson e da percepção do *percepto* em sua mudez. Desse modo, parece haver a necessidade de investigar mais profundamente sua complexidade antes de se concluir acerca de suas relações com o significado musical.

Com relação ao paradoxo “não comunica”, é mudo, e “*afford*”/“oferece”, outras informações parecem precisar ainda ser desenvolvidas no âmbito das teorias da percepção (Gibson e Peirce) cujos cruzamentos ainda estão por serem aprofundados. A partir destes, fica uma proposição para futuras investigações acerca da mudez e da comunicação em perspectiva dialógica envolvendo aspectos da teoria da percepção peirceana, da teoria ecológica de James Gibson de percepção direta (*affordances* como proposições), do entendimento de notação musical como representação sígnica e não como código, e por fim, a compreensão do sujeito semiótico como instâncias de signo e semiose na área musical como um todo, envolvendo a questão da comunicação em música.

Movimento tradutório

O encontro do intérprete-cantor ao se deparar com a partitura de uma peça vocal escrita na notação tradicional da música erudita ocidental, ou seja, em um pentagrama, pode ser vivenciado em instâncias relacionais diversas, ou ainda, múltiplas.

No entanto, o que pode parecer um tanto óbvio, ou seja, que se trate de um encontro, e um encontro muito frequente tendo em vista que a maioria dos intérpretes-cantores utiliza partituras (normalmente, não gravações) para entrar em contato inicial com as peças musicais que cantará. Mas o que se observa é que esse encontro em si pode produzir realizações musicais em público ou em ensaios, em que o parâmetro *movimento* - constituinte do quinto parâmetro musical *Growth*, segundo Jan LaRue⁷¹ - não compareça significativamente, de modo a produzir o efeito de vivacidade sonora, constituindo-se um fluxo musical contrário a sua própria característica de fluir, mais próximo do estático. Esta situação de estaticidade e ausência de vida enquanto fluxo em *movimento*, instiga a investigação ao fenômeno complexo da interpretação do cantor sob o ponto de vista da transcrição a partir dos elementos oferecidos pela partitura, *affordances*, invariantes e variantes com que se depara o intérprete-cantor, a fim de contribuir para uma interpretação vivaz, em fluxo dinâmico.

Não há interesse em entrar no âmbito da discussão de julgamento de valor estético musical, do que possa ser considerada uma interpretação de êxito estético, embora este possa vir a se tornar uma instância na pesquisa musicológica, como problematiza o semiólogo Jean-Jacques Nattiez no artigo *O desconforto da musicologia*⁷². Nele, o autor comenta uma situação de ambiguidade da pesquisa musicológica frente a seu objeto de estudo, descrevendo e analisando razões relativas à questão do êxito estético do *Belo* (incluindo o *feio* e o *irregular*

⁷¹Jan LaRue, autor de *Guidelines for Style Analysis*, conceituou *movimento* como um dos elementos constitutivos do parâmetro *Growth* (crescimento). Proposto pelo autor como o quinto parâmetro musical a ser considerado em uma análise musical estilística, acrescentado aos quatro tradicionalmente analisados (ritmo, melodia, harmonia, intensidade), diz respeito às propriedades mais amplas de controle evolutivo de uma composição musical que deverão oferecer contornos à forma da mesma (heterogeneidade, homogeneidade, opções de continuação, movimentos geradores de condições de estabilidade e atividade, movimento direcional, estrutura tipo ornamental, interações do texto junto ao movimento da harmonia, superfície rítmica e opções de articulação da peça, entre outros).

⁷²NATTIEZ, J. J. O desconforto da musicologia *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n.11, jan-jun, p. 5-18, 2005. No desenvolvimento do artigo, Nattiez inicia uma discussão, relativa ao *Belo* e seu êxito estético, através da reflexão sobre as “*condições objetivas do belo*” apontadas por MOLINO (1990). Ao discutir o estético em estudos etnomusicológicos que explicita em detalhes, coloca a pergunta sobre a questão da permanência e da unidade quanto ao êxito estético. O artigo de J. Molino citado pode ser encontrado em “Du plaisir au jugement: les problèmes de l’évaluation esthétique”, *Analyse musicale*, n° 19, p. 16-26, 1990”.

tematizados na música de nosso tempo que, em certa medida, como contrários, também se referem a ele), discutido a partir do pesquisador musical e sua posição pretensamente neutra ante seu objeto de estudo, desde o momento inicial de seleção em que análises comparativas, a guisa de definição, são realizadas.

Para discutir a interpretação como transcrição, inicialmente será trazida a questão da tradução frente ao conhecido provérbio italiano na área da tradução literária: *traduttore traditore*, ou seja, *tradutor traidor*. Tendo sido aplicado ao intérprete - como visto no capítulo dois e como será verificado em citação de Stravinski acerca do assunto-, ele é retomado através de três princípios associados ao provérbio e apontados, criticamente, por Laplantine & Nouss, que indicam uma outra visão da questão, a alteridade em diversidade dinâmica inscrita na tradução:

[1] O sentido seria dissociável da forma; [2] o texto é redutível a um núcleo semântico sólido e reconhecível pelo tradutor; [3] a relação entre os dois enunciados é assimétrica. (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 39).

A tradução poderia e deveria, ao invés, marcar a distância entre as línguas, mostrar que existem línguas diferentes. A noção e o termo tradução só aparecem no século XVI, quando se criam as delimitações linguísticas e nacionais. O seu papel é, pois, o de lembrar aos leitores de uma determinada língua que é possível dizer o mundo de uma outra forma, com uma outra pronúncia, com outras cores; de fazer ouvir a língua alheia na sua própria língua e deixar entrar nela uma estranheza que enriquecerá as possibilidades de expressão e a identidade do sujeito. O mesmo só existe quando reconhece o outro, tanto fora de si como no seu seio (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 41, 42).

Consonante ao comentário dos autores, neste trabalho se compreendem os processos de criação da transcrição na interpretação vocal em instâncias nas quais o intérprete-cantor “reconhece o outro, tanto fora de si como no seu seio”, ‘pronunciando’ criativamente as figuras musicais em transcrições com cores próprias, singulares, em trânsito mestiço. O ‘outro’, reconhecido nas figuras da partitura/do compositor e em informações próprias às suas redes histórico-culturais e biográficas, é acolhido em seu estranhamento e em operações sintáticas processuais de transcrição interpretativa. O reconhecimento de tal alteridade, também está implicado na teoria ecológica da percepção a partir do contato com *affordances*, invariantes e variantes, do imbricamento entre percepto (o ‘real’), *percipuum* e julgamentos perceptivos na teoria da percepção peirceana, e na *crítica de processos*, na **relação artista e matéria e ato comunicativo**, este último envolvendo:

As tendências do processo de criação podem também ser observadas sob o ponto de vista de seu aspecto social. A obra em construção carrega as marcas singulares do

projeto poético que a direciona, que faz parte de complexas redes culturais, na medida em que se insere na frisa do tempo e da arte, da ciência e da sociedade em geral. O aspecto comunicativo do processo de criação envolve também uma grande diversidade de diálogos inter e intrapessoais: do artista consigo mesmo, com a obra em processo, com futuros receptores e com a crítica. (SALLES, 2010, p. 89).

Enquanto transcrição, a alteridade citada pelos autores se remete, entre outros aspectos que serão discutidos a seguir, a um espaço amplo, de traduzibilidade frágil, no qual o dialogismo de criação entre intérprete-cantor e peça musical não se reduz a possíveis aspectos semânticos de reconhecibilidades inequívocas, portanto, de solidez.

A tradução compreendida como **transcrição**, neologismo criado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, participa da ampla discussão que envolve tradução e criação já desenvolvida no âmbito da tradução literária. Tendo em vista seus paralelos com a questão da criação implicada no trabalho do intérprete-cantor na área musical, o âmbito indicado é assim trazido a fim de contribuir com as reflexões sobre criação e interpretação vocal.

Tal como o tradutor, o intérprete-cantor não se encontra restrito ao universo do provérbio italiano, como tributário de traduzibilidades semânticas constituintes de dicionários⁷³. Reversamente, o tradutor, escritor e ensaísta Boris Schnaiderman indica a inexistência de “faixas semânticas” entre línguas diversas: “O que sucede é que não existe entre uma língua e outra o que poderíamos chamar de ‘faixas semânticas’” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 26), resultando na impossibilidade de redução semântica do texto, realidade diversa a do segundo princípio comumente associado ao provérbio italiano indicado na citação acima de Laplantine & Nouss. Portanto, será preciso refletir a seguir, sobre as naturezas constituintes da transcrição poética.

Movimento tradutório como transcrição

Discutir os processos de criação da Interpretação em sua dimensão de transcrição, alça, inicialmente, um espaço do ‘indefinível’ à questão. Em movimento contrário à discussão de intérprete como *executor*, algumas noções do ensaísta Albercht Fabri são evocadas:

⁷³Boris Schnaiderman (2011) indica as reflexões de Ernesto Sábató e Jorge Luis Borges sobre os perigos de se utilizar indicações semânticas dos dicionários sem maiores reflexões acerca das mesmas: “A rigor, qualquer tradução é falsa, não existem equivalentes exatos” (SÁBATO apud SCHNAIDERMAN, 2011, p. 26) e “Isto é culpa dos dicionários, que fizeram acreditar na existência de equivalentes, o que não é verdade”. (BORGES apud SCHNAIDERMAN, 2011, p. 26).

... “toda tradução é crítica, pois nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma. “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem”. (FABRI apud CAMPOS, 2002, p. 32).

Boris Schnaiderman indica ainda um tipo de precisão no trabalho da tradução, a ‘precisão de tom’, que “requer uma preocupação com o efeito artístico e certa leveza, que implica, não raro, em relativa liberdade quanto à semântica pura e simples.” (SCHNAIDERMAN, 2011: 31).

O filósofo e crítico Max Bense se refere à dimensão da ‘informação estética’ no que tange à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos.” (BENSE apud CAMPOS, 2002, p. 32). Bense compreende ‘informação’ como “todo processo de signos que exhibe um grau de ordem.” (CAMPOS, 2002, p. 32), distinguindo ‘informação documental’ (que reproduz algo passível de observação), ‘informação semântica’ (vai além da informação documental acrescentando algo não observável) e ‘informação estética’ (transcendendo a anterior em função da imprevisibilidade e improbabilidade citadas). A partir desta última o filósofo desenvolve o seguinte conceito:

de **‘fragilidade’ da informação estética**, no qual residiria muito do fascínio da obra de arte. Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras (por exemplo: “A aranha faz a teia”, “A teia é elaborada pela aranha”, “A teia é uma secreção da aranha” etc), a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista. (CAMPOS, 2002, p. 32, grifo nosso).

A fragilidade da ‘informação estética’ é considerada no sentido de que “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”. (Bense fala da impossibilidade de uma “codificação estética”; seria talvez mais exato dizer que a informação estética é igual a sua codificação original)” (CAMPOS, 2006, p. 33).

A não separação possível entre a informação estética e a sua realização se deve à diferença mínima existente entre o que Bense considera como “informação estética máxima possível e informação estética de fato realizada é na obra de arte sempre mínima” (BENSE apud CAMPOS, 2006, p. 33), o que se dá de modo diverso em relação à informação documentária e semântica, nas quais o nível de redundância é elevado. Nestas, a previsibilidade dos elementos envolvidos propicia uma substituição que possibilite seu refazimento de outro modo. Em relação à informação estética, devido a um mínimo de redundância, “sua essência, sua função estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular.” (BENSE apud CAMPOS, 2006, p. 33).

No entanto, a assertividade de tal impossibilidade de tradução para textos poéticos abre no entanto, para Haroldo de Campos, uma possibilidade de transcrição inscrita do seguinte modo: “Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.” (CAMPOS, 2006, p. 34).

Se parte ainda, da assertividade de Paulo Ronái, segundo Haroldo de Campos, de que “a impossibilidade teórica da tradução literária implica a assertividade de que tradução é arte.” (CAMPOS, 2002, p. 34).

A centralidade do que se quer trazer é tratada de modo bastante claro pelo poeta, considerando a tradução de textos criativos como uma criação de caráter recíproco, implicado em autonomia, de algum modo. E insere a questão na tradução da fisicalidade, materialidade da tradução “do próprio signo”. Ressalta-se a questão de que o significado, “o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a **baliza demarcatória** do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.” (CAMPOS, 2002, p. 35, grifo nosso).

A transcrição afirma e amplia a dimensão de criação em uma tradução. O que poderia ser considerado uma falta intrínseca como comentado acerca de um processo de tradução, a impossibilidade de verter o seu original originalmente, passa a ser uma propulsão à criação, à tradução-criação. O termo não diz respeito apenas à tradução do significado, mas ao que lhe confere sua **força estética como obra** e que, em sua nova língua pode também ser observada, na nova criação:

Enfatizarei, apenas, que não busco, em minhas traduções bíblicas, uma suposta ‘autenticidade’ ou ‘verdade’ textual. Meu empenho está em alcançar em português, segundo linhas e critérios aconselhados por minha longa e variada prática de tradutor de poesia e sugeridos também pela própria natureza do original, uma reconfiguração - em termos de ‘trans-criação’ - das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida. Tenho por objetivo obter, através da operação tradutora, um texto comparativa e coextensivamente forte, enquanto poesia em português. (CAMPOS, 1993, p. 17).

Desse modo, considerando a intraduzibilidade da partitura, por um lado, e as “balizas semânticas” por outro, o campo da transcrição na Interpretação vocal se abre para aspectos mais amplos que algum tipo de reprodução pudesse indicar.

Se na arte de nosso tempo, parece se encontrar o que Haroldo denomina como “provisoriedade do estético” atrelado às flutuações no âmbito da arte e do ‘acaso’ na música, a transcrição em termos musicais, tal como compreendido neste trabalho, incorpora tal condição, incluindo à ela, peças do repertório tonal.

Nos encontros que se seguirão com os intérpretes-cantores no capítulo três, será possível entrar em contato com as múltiplas possibilidades oferecidas pela partitura, mas note-se, **não quaisquer**, as que possam advir da estrutura e organização oferecidas ao intérprete-cantor. O que se verifica é um dialogismo de criações preme de um *continuum* infinito em seu caráter semiótico, fronteiras sempre móveis com trocas constantes, reinventadas em um movimento tradutório de transcrições mestiças.

Cabe iniciar a investigação desses estados perguntando: como se daria essa situação em relação à criação musical proposta pela partitura?

Especificando ainda mais quanto ao aspecto de criação da transcrição presente na Interpretação, em um primeiro momento o intérprete-cantor se encontra com a criação da composição musical, algo que lhe é “oferecido”, ou como se possa também compreender, algo que se força sobre ele. As diversas relações tradutórias que vão sendo estabelecidas pelos intérpretes-cantores com os elementos musicais/poema grafados na partitura da *Canção de Amor* possuem, ao menos, duas instâncias de **similaridade** entre eles. Estas dizem respeito ao que se pode e não se pode reconhecer facilmente, audivelmente, nas interpretações dos intérpretes-cantores quanto aos elementos presentes na partitura.

O **movimento tradutório** nesse contexto diz respeito a transcrições realizadas por parte dos intérpretes-cantores a partir da notação grafada na partitura, com instâncias que compreendemos como similaridades direta e indireta.

No que há de evidentemente similar, uma **similaridade direta** da criação da transcrição na Interpretação vocal com os elementos da partitura - e, portanto, mais facilmente **reconhecível** por outros que não o próprio intérprete-cantor -, são os aspectos evidentes **grafados** na partitura, ou seja, as alturas, ritmos, dinâmicas e andamentos (em que pese parte de sua indeterminação), as palavras do poema que se fazem reconhecíveis no fluxo sonoro vocal. Estes aspectos serão ainda reconhecíveis nas incontáveis interpretações da peça que venham a ser realizadas. Invariantes que guardam algum grau de isomorfismo, retomando a citação de Haroldo de Campos:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes

enquanto linguagem, mas, como os corpos são isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2006, p. 34).

No que a criação da interpretação vocal apresenta de similaridade indireta em relação aos elementos da partitura, concerne às imagens criadas, percepções, sensações corporais, emoções, sentimentos sentidos pelos intérpretes-cantores em seus modos diversos. Ela se refere ainda às possíveis ‘histórias’⁷⁴ por eles criadas que agenciam memória e imaginação, envolvendo suas percepções, sensações, emoções, sentimentos, abduções e outros raciocínios lógicos, pertencentes aos processos de transcrição dos elementos da partitura em interações com a vitalidade e presença próprias à corporalidade humana, que para além de suas generalidades, evidencia a singularidade de intérprete-cantor.

Entretanto, as duas instâncias não são separáveis nos processos de criação da interpretação. Elas estão **imbricadas** de modo tal, em reciprocidade intrínseca configurada na transcrição do intérprete-cantor a partir dos elementos grafados na partitura, que foram aqui diferenciadas apenas com a função de facilitar a visibilidade dos aspectos de criação na Interpretação vocal.

A partitura da composição musical “entra”, por sua vez, no jogo configurado como reciprocidade, ao possibilitar uma diversidade de interpretações em função de sua natureza semiótica, de notação como representação (estrutura triádica) e não como código.

Assim, é possível compreender a diversidade de interpretações mestiças da *Canção de Amor* nas quais é possível se reconhecer, sem fusões, a composição musical e a interpretação transcriativa do intérprete-cantor, cuja fragilidade estética se faz presente estando mantidas sempre as possibilidades de novas gerações criativas nesse trânsito relacional permanente. Tanto os signos da partitura se oferecem em constantes e diversas possibilidades, quanto a instância semiótica do signo intérprete-cantor lhe constitui em um estado de permanente mutabilidade, configurado ainda como agente comunicativo.

O **movimento tradutório** abarca, ainda, um “movimento de tradução intersemiótica” (SALLES, 2011, p. 118), evidente no encontro com os signos escritos na partitura e menos evidente, para outros que não o intérprete-cantor, na interação dos aspectos não explicitamente musicais/texto, como as imagens, percepções, emoções e construções lógicas que conectam

⁷⁴“Histórias” entre aspas pois geralmente não se trata da criação de histórias completas como discutido no capítulo dois. Relembrando, como explicita Portari, por vezes o que se vivencia são sensações advindas de metáforas do poema, i. e., sensação de alguma imagem do poema que já se viveu, alçada na memória mesmo que a situação que a gerou não compareça.

música, texto e dimensão cênica com gestual, possivelmente iluminação e uma ambientação cênica, como se observa em uma tendência atual para realização de recitais.

As poucas anotações realizadas na partitura pelos intérpretes-cantores - como o desenho de óculos e os círculos realizados por Rosana em volta dos andamentos chamando sua atenção para as suas presenças - participam da realidade na qual:

o artista, muitas vezes recorre **a outras linguagens** como elementos auxiliares do percurso. São **códigos pessoais**, como por exemplo, uso de flechas ou determinadas formas geométricas que passam a ter um determinado valor naquele processo para aquele artista. (SALLES, 2011, p. 124, grifos nossos).

Desse modo, refletir sobre movimento tradutório nos processos de criação da transcrição na interpretação vocal no âmbito deste trabalho, significa também discutir acerca dos elementos envolvidos nessa tradução intersemiótica, que conta com os elementos grafados na partitura⁷⁵, informações das redes histórico-culturais que a circundam, assim como ao compositor e ao intérprete-cantor enquanto criador/transcriador, decifrador de signos, sujeito semiótico, ele mesmo signo e instância de semioses. Significa também o sujeito percebedor implicado em *affordances* e invariantes. No encontro com a partitura, há uma pluralidade de *affordances*, um verdadeiro universo a ser criado em transcrições.

Limites ou (em) *affordances*

Retomando a evocação do momento em que se dá, ao menos factualmente, o **encontro** do intérprete-cantor com a partitura, reflete-se sobre as imbricações relacionais no trabalho processual criativo da transcrição na interpretação.

Elas podem estar interligadas às noções de liberdade, limite e significado implicadas em modos de relação configurados como esferas de *restrição e liberdade*, encaradas ainda em nosso tempo, como antinomias.

Nessa configuração o intérprete estaria ‘condicionado’ - no que esse termo evoca de mecanicidade - às indicações de uma partitura, portanto, em caráter restritivo e sua liberdade estaria assim, tolhida.

⁷⁵Como será discutido no capítulo seguinte, o intérprete-cantor quase não anota informações relativas à sua interpretação, sejam desenhos ou informações relativas à expressão. Há, entretanto, um caso acerca de uma respiração anotada por Rosana Lamosa, que tem a possibilidade de indicar, por si só, algum tipo de expressão associada àquele trecho.

Stravinsky nomeou essa antinomia de modo explícito no contexto cultural do início do século XX, época na qual o formalismo musical - sobre o qual nos debruçaremos mais adiante -, herdeiro do pensamento formalista de Hanslick em *O Belo Musical*,⁷⁶ publicado em 1854, compreende a música em sua estrutura e em sua forma, sem que ela devesse ou pudesse significar nada além dela mesma:

Uma das expressões mais radicais e mais notórias do formalismo é, sem dúvida, a de Stravinsky..., um elo ininterrupto em seu pensamento, lúcido, perfeitamente conhecedor, com sua obra de músico,... não nos deixa nada surpreendidos quando afirma, de modo um pouco brutal: considero a música, por sua essência, incapaz de expressar coisa alguma: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenômeno da natureza, etc. A expressão não foi nunca uma propriedade imanente da música.⁷⁷ (FUBINI, 2002, p. 345,347).

Nesse contexto de valorização da estrutura e da forma, central no panorama do formalismo musical no início do século XX, transcrevemos a afirmação de Stravinsky que explicita sua compreensão acerca do trabalho do intérprete em relação às informações com que entra em contato, grafadas na partitura, como uma relação de *restrição e liberdade*:

... a linguagem musical está estritamente limitada pela notação. O ator dramático descobre, assim, que tem muito maior liberdade em relação ao *cronos* e à entonação do que o cantor que está rigidamente preso ao andamento e ao *melos*. (STRAVINSKY, 1996, p. 112).

Ao comparar o ator dramático com o cantor, Stravinsky localiza *liberdade* no trabalho do primeiro, em função daquele não ter o tempo/*cronos* e as alturas/ entonação, *melos* anotados no texto teatral. Essa ausência é compreendida como uma *liberdade* mas que é vedada ao cantor, pois ele as possui grafadas na partitura como indicações de andamento-velocidade, alturas-graves médias e agudas em desenhos das curvas que compõe a melodia. Desse modo, ele estaria ‘rigidamente preso’ a essas indicações grafadas.

⁷⁶Eduard Hanslick (1825-1904), crítico musical, apresentou uma reflexão estética reativa ao contexto musical romântico extremamente valorativo do sentimento, expressão (como os *poemas sinfônicos* de Liszt assim estruturados, baseados em um poema ou texto literário; Wagner, e “a melodia infinita” devotada segundo o autor, ao sentimento de êxtase e entorpecimento) em favor do que considerou a autonomia dos sons musicais, advogando a contemplação como aspecto intelectual da experiência musical: “representações e juízos” (HANSLICK, 1992, p. 18).

⁷⁷“Una de las expresiones más radicales y más notórias del formalismo es, sin duda, la de Stravinsky..., un hilo ininterrumpido liga su pensamiento, lúcido, perfectamente conocedor, con su obra de músico, ... no nos deja nada sorprendidos cuando afirma, de modo un poco brutal: “considero la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una actitud, “considero la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no há sido nunca una propiedad inmanente de la música”. (FUBINI, 2002, p. 345-347).

Esse encontro entre indicações de parâmetros musicais grafados e o cantor, é indicado e associado pelo compositor a uma instância restritiva, como um dialogismo que parece ser fundado em *restrições* (no sentido limitador e cerceador do termo) de sua liberdade criativa.

“Rigidamente preso”, que pode trazer um subjugamento implícito, alude a uma situação de imobilidade. Assim, como algo muito distante de um trânsito dialógico em constante movimento, gerado por trocas que se reconfiguram com informações diversas, múltiplos vieses que possam estabelecer pontos de contato, conexões, e ainda, momentos de aparente vazio próprios aos processos de criação de uma interpretação musical, ‘movimentos’ que se desenvolvem em uma temporalidade, e dizem respeito a *tempos da criação*, tal como delimitados por Cecilia Salles e trazidos à reflexão anteriormente em **Interpretação e criação – metodologia**:

A discussão do tempo da criação é sempre plural: há coexistência de diferentes tempos. A criação como processo implica continuidade, sem demarcações de origens e fins precisos. O tempo contínuo da investigação enfrenta diferentes ritmos de trabalho, e envolve esperas do artista pelo tempo da obra, assim como esperas da obra pelo tempo das avaliações do artista ... O tempo da hesitação e da dúvida leva a idas e vindas, fluxos e pausas. A continuidade defronta-se também com rupturas, como nas intervenções do acaso e nos bloqueios de criação. Há também, os instantes sensíveis da continuidade, associados às descobertas. O processo de criação, que está inserido em seu tempo histórico e em suas redes culturais, não pode ser desvinculado do tempo de autocriação do artista. (SALLES, 2010, p. 130).

Ao se referir ao caráter de continuidade da criação, envolvendo tempos diversos em “... esperas do artista pelo tempo da obra, assim como esperas da obra pelas avaliações do artista”, “a continuidade defronta-se também com rupturas, como nas intervenções do acaso e nos bloqueios de criação”, a autora faz menção a momentos dinâmicos de uma relação contínua entre o artista e a obra, com vazios aparentes em momentos de bloqueios, rupturas espontâneas e inseridas ainda, pelo acaso, como elemento participante do processo de criação. Mas nem por se constituírem em bloqueios e rupturas indeterminadas são alocados do lado de fora do contínuo dinâmico do processo, o que pode levar a um reconhecimento de um arco mais amplo quanto a condições de imobilidade/mobilidade do tempo, em uma camada de mobilidade abrangente na qual trafegariam movimentos de naturezas próprias e aparentemente estáticos.

O recorte acima feito da citação, introduz ainda, a questão de inserção do criador em um tempo que lhe é próprio a sua esfera pessoal de criação, um tempo histórico e de *redes culturais* próprias ao seu tempo. Assim como foi trazido à discussão o caráter dinâmico, contínuo e diverso dos *tempos da criação* na esfera pessoal do criador, a esfera de elementos históricos e

culturais que o atravessam e circundam também contribuem para uma nova configuração acerca da instância relacional entre intérprete-cantor e os elementos grafados na partitura, podendo vir a contribuir no relaxamento da visão acerca do ‘rigidamente preso’ através da compreensão acerca das *redes culturais* em sua abrangência criadora:

O artista em criação é um sujeito histórico, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações. Ele interage com seu entorno, alimentando-se e trocando informações; saindo por vezes, em busca de diálogo com outras culturas. Os processos de criação são, portanto, parte dessa efervescente atividade dialógica, que atuam nas brechas ou nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima de ebulição. A obra, um sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. (SALLES, 2010, p. 145).

No momento em que uma música/partitura é acessada pelo intérprete-cantor como restritiva, constituída como uma limitação no sentido de restrição, o intérprete estaria sendo restringido a realizar ‘algo’ que pode ser compreendido como re-evocação de possíveis “intenções do compositor”, ele estaria sendo constrangido a interpretar aquilo que lhe estaria sendo apresentado, o que incluiria as “possíveis intenções do compositor” sob um pulsar hierárquico impositivo.

Retomando a seguir uma citação de Gibson que possui estreita correlação com seu conceito de *affordance*, é possível estabelecer uma interação explícita com o que se busca discutir:

Mas se o que percebemos são entidades de uma ciência ambiental, os significados podem ser *descobertos*. (GIBSON, 1979, p. 33).

A transcrição compreendida ainda como significados a serem ‘descobertos’ implica nos limites considerados como *affordances*, não quaisquer, mas aqueles que envolvem invariantes e variantes, e não como restrições de liberdade. Licio se referiu de modo claro a esta consideração que estabelece uma possibilidade dialógica, abertura através da qual uma relação horizontal de vaivém, *mestiçagem*, pode vir a se configurar como condição contínua (ao se considerar também as criações em momentos de performance e em repetidas performances de uma mesma peça) de transcrições entre intérprete-cantor e peça musical:

Licio: [como exemplo] A canção de Schubert tem muito espaço para isso [inserção emocional], mas existe uma estética que você tem que respeitar, mesma coisa em alguns

autores franceses e essa estética é um elemento limitador, mas **não no sentido de restringir**, mas no sentido de normatizar e de **dar e de direcionar**, como um elemento, **é um dado interpretativo**. (grifos nossos).

O que comparece nessa citação que interessa ao modo de configuração dos processos de criativos da transcrição em interação com os elementos da partitura, refere-se à possibilidade de consideração destes elementos como **proposições de interação** - ‘chamando’ à **ação**, como notado na mutualidade exposta por Gibson - e consequente **modo de criação**.

Desse modo, o chamado à “descoberta” enfatizado por Gibson, dá lugar a um processo de reciprocidade, fora da esfera de hierarquia, neste caso, em situação vertical.

Portanto, os elementos grafados na partitura anteriormente ao contato com o intérprete-cantor, encontram-se em estado diverso aos que vão sendo processados em sua transcrição como interpretação vocal. Eles partem de uma situação em que se encontravam separados, sozinhos, em um tempo congelado e vão se tornando parte integrante de um processo baseado em uma **relação** que vai sendo estabelecida junto à partitura e aos elementos de suas redes histórico-cultural, assim como as da figura do compositor, interagentes a um **projeto poético** do intérprete.

A interação de todos mantém ainda, a estrutura da música grafada na partitura, pois esta será reconhecida ao ser interpretada mesmo por diversos cantores.

Mas será reconhecida nas diversas interpretações, nas **transcrições** que vão sendo processadas como interfaces entre cada um dos elementos interagentes acima citados, configuradas através de seus processos diversos de correlações visando a força estética da obra. Está também mantida, de algum modo, a integralidade na estrutura do intérprete-cantor, que ainda pode ser reconhecido como tal: não há dissolução do mesmo, ele não se dissolve na composição musical.

Nesta interface que mantém níveis de integralidade de seus elementos, algo se mantém (talvez ‘invariantes’, que podem ser compreendidas no âmbito da percepção ecológica de Gibson) e algo é modificado. Nesta mistura não é verificada uma fusão como discutido no capítulo um.

CAPÍTULO 3

PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO VOCAL

Suportes, sujeito e Umwelt

O trabalho processual de criação realizado por intérpretes-cantores não possui, geralmente, um suporte material em que seus aspectos (ainda que parciais), mantenham-se ali concretizados de modo a serem acessados tal como é possível muitas vezes ser feito junto a anotações de escritores, cineastas, diretores de teatro e artistas visuais. Destes, sabemos que frequentemente utilizam cadernos ou diários que cumprem algumas funções como suportes de armazenamento de material, experimentações e reflexões de ordens diversas (consigo mesmo, acerca do entorno, sobre objetos), vindo assim, como assinala Cecilia Salles (2008), a documentar diferentes informações relativas a seus processos criativos.

Cadernos de artistas são, ainda, objetos frequentes de estudos sistematizados em diversas áreas como a crítica de processos, crítica genética e artes visuais⁷⁸. Em música, um exemplo expressivo são os cadernos de anotações e rascunhos de Beethoven, fonte de material para o maestro Leonard Bernstein, que dali retirou algumas das opções não utilizadas de trechos da *Quinta Sinfonia* e as analisou em si mesmas e comparativamente as opções finais eleitas pelo compositor no programa *Omnibus*, levado ao ar na televisão americana nos anos 50.⁷⁹

Nas partituras musicais utilizadas no período de preparação da peça, na maior parte das vezes, o que o intérprete-cantor costuma anotar são apenas algumas respirações a serem realizadas e traduções para o português de palavras escritas em outros idiomas, como explicitado pelos intérpretes-cantores entrevistados:

Rosana: É que eu não tenho nada... Eu quase não anoto, sabia? Só anoto quando é coisa de texto, quando é uma tradução, uma palavra que eu não conheça. Eu tenho muito respiro só.

⁷⁸O acesso a cadernos de artistas é também presente fora do âmbito acadêmico, como o oportunizado na mostra exclusiva em realizada em 2008, a Mostra *Impulso* na Galeria Emma Thomas em São Paulo, com cadernos de 24 artistas brasileiros, organizada por Marcio Renée.

⁷⁹Lewis Lockwood, estudioso da obra e vida de Beethoven, em seu livro *Beethoven: a vida e música*, comenta acerca da existência e natureza processual criativa do material anotado por Beethoven, aludindo também à possível prática por parte de outros compositores ao longo da história: “Em vez de destruir as ideias preliminares de suas obras, ou de permitir que se dispersassem e se perdessem – como fizeram quase todos seus antecessores, de Bach a Mozart –, Beethoven manteve intacta a maior parte do material inicial de suas composições, o que lhe permitia, a qualquer momento, rever os detalhes de seu desenvolvimento, refletido não só nas obras terminadas, mas também no seu processo formativo.” (p. 39-40).

Rosana: Não [anoto] a interpretação. Anoto respiro, e anoto às vezes a palavra, aquilo que eu quero valorizar, ou que eu preciso de uma ajuda para entender melhor. Mas isso eu anoto quando eu estou estudando pela primeira vez, não é uma anotação que eu fico toda hora refazendo.

Adelia: ... como eu te falei, eu marco muito pouca coisa nas partituras.

Licio: Quando se trata de trecho em língua estrangeira, anoto o significado (tradução) de cada palavra e faço um documento com a tradução linha por linha, para consulta específica. Mas não anoto aspectos interpretativos na partitura.

Possivelmente são anotadas indicações que visem chamar a atenção para alguma passagem específica, como explicitado por Rosana, mais difícil de caráter musical ou de emissão técnica da voz - como o desenho de um óculos, entre muitos outros sinais que cada intérprete pode criar de acordo com o que considerar chamativo - ou ainda, alguma solicitação feita por maestros, por pianistas preparadores (que muitas vezes ensaiam a peça com o intérprete-cantor) ou por músicos que se apresentam em conjunto e precisam designar em comum acordo, as formas para a peça (repetições, etc).

Por certo que algo possa vir a ser inferido a partir, por exemplo, das marcações de respirações realizadas em toda a peça. Inclusive nesta pesquisa, estas marcações nos trouxeram informações complementares dos processos criativos de alguns dos intérpretes-cantores, mas isto foi possível devido ao contato que tivemos com seus relatos verbais nas entrevistas, sobre especificidades interpretativas intrínsecas à elas.

Assim, o grau de imprecisão e as poucas informações que possam ser dali inferidas, ao serem tomadas isoladamente, são consideravelmente altos, especialmente ao se levar em conta que, usualmente, não são anotadas nas partituras ou outros suportes materiais, as possibilidades, reflexões, experimentações, escolhas realizadas, discussões dialógicas, tendências vivenciadas nos processos de criação da Interpretação. Mas estes aspectos enumerados parecem vitais para se adentrar em camadas de sua complexidade, ao se levar em conta que “por trás de uma substituição, eliminação, uma adição, há, certamente, todo um complexo processo envolvendo critérios e razões. Fazer modificações é optar.” (SALLES, 2008, p. 48). E ainda, tal como explicitado pelo tenor Fernando Portari, em relação ao trabalho criativo do intérprete-cantor, “você construiu um mundo ali”, ao aludir à presença de filtros singulares de mediação como a imaginação, memória, sensação, emoção, sentimentos, participantes ativos junto aos critérios e razões utilizados/criados pelos intérpretes-cantores, criando e modificando as próprias criações.

Desse modo, orientamo-nos para a busca da vivência criativa a partir dos **relatos orais** dos intérpretes-cantores sobre seus encontros com os signos na partitura, tomando como uma das perspectivas de abordagem, a de criação **como transformação**, constituída por relações transformadoras de diversas ordens, participantes em redes processuais de criação. Buscamos naquelas, a “**natureza destes vínculos**, que podem ser observados sob o ponto de vista das singularidades das transformações operadas” (SALLES, 2010, p. 26, grifo nosso). Estas transformações incluíram concretude dos signos grafados na partitura e os aspectos singulares conferidos a eles pelos intérpretes-cantores. Esta dimensão realista se configura como uma das dimensões importantes para a investigação e para a realização dos processos de criação da interpretação vocal. Mas nas redes processuais de criação nos deparamos com **contextos** de esferas históricas, sociais, culturais e biográficas circundantes aos intérpretes-cantores, ao compositor e à peça musical, ou seja, informações envolvendo **ambientes** circundantes à tríade intérprete-cantor, partitura, compositor .

Assim partindo de singularidades, contextos e práticas estabelecemos um diálogo acerca de criatividade e atravessamentos do sujeito e *self* pelas esferas histórica-social-cultural, com aspectos de obras do filósofo e semioticista Vincent Colapietro (1989, 2003)⁸⁰ acerca de instâncias da subjetividade, sujeito e *self* na obra de Charles S. Peirce.

Levando em conta a contundência do sujeito pós-moderno, cindido/“fissurado” e assim **situado** em múltiplas localizações entrelaçadas histórica, social e culturalmente - mas não de um modo determinista -⁸¹, Colapietro propõe que o conhecimento da produção e manifestação da criatividade seja reconhecido de modo descentralizado, em decorrência compreensível desse descentramento do sujeito.

Assim, a dimensão da criatividade não mais se vê centralizada no sujeito, mas nos locais diversos em que suas práticas se encontram entrelaçadas, tal como explicitado no título de seu artigo: “Os locais da criatividade: eus fissurados, práticas entrelaçadas” (COLAPIETRO, 2003, p. 59).

Quais seriam essas localizações de práticas **entrelaçadas**? Compreendendo de modo amplo se trata de uma **rede de práticas de significação**, que ao serem focalizadas, como proposto pelo autor, transferem assim a atenção do sujeito/*self* criativo enclausurado em si mesmo, para seu entrelaçamento em práticas situadas histórica-social e culturalmente. Estas *práticas* passam a possuir um papel central, constituindo-se em foco de reflexões teóricas:

⁸⁰Peirce's approach to the self (1989) e *The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices* (2003).

⁸¹A questão da determinação sem determinismo é particularmente importante para nossa discussão acerca de processos de criação da Interpretação. Ainda neste capítulo trataremos a contribuição de Morin (2005) para o assunto, significativa quanto aos *imprintings* e normalizações do sujeito.

A mais importante crítica contemporânea da subjetividade humana consiste em nada menos que o descentramento do sujeito.... as críticas de Peirce, Lacan, Foucault e Derrida (para nomear apenas quatro dos mais importantes teóricos deste olhar) se dirigem em direção ao descentramento do sujeito... essas críticas transportam as *práticas* (especialmente as práticas de *significação* organizadas entrelaçadamente) das margens para o centro da atenção teórica. Resumindo, estabelecem a centralidade da prática. (COLAPIETRO, 2003, p. 68, 69)⁸².

Especificando ainda mais:

No meu julgamento, a mais importante destas implicações é a mudança decisiva da atenção teórica **para questões da prática**: o descentramento do sujeito significa, sobretudo, a centralidade das práticas, em sua materialidade, pluralidade, historicidade e assim, mutabilidade. (COLAPIETRO, 2003, p. 64, grifo nosso).⁸³

Nesse sentido, o fazer artístico do intérprete-cantor tal como vem sendo compreendido neste trabalho a partir da *crítica de processos*, compartilha a delimitação acima citada: “A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e inconsciente.” (SALLES, 2011, p. 34).

Mas a materialidade das práticas entrelaçadas e as intervenções conscientes e inconscientes no fazer artístico possuem ainda, na perspectiva do sujeito encarnado, um aspecto significativo ressaltado pelo autor:

... os esforços sustentados dos atores corporalizados. Um agente de carne e sangue compõe e canta canções, coreografa e dança, escreve e lê poemas, tira e examina fotografias, faz amor e luta guerras. A presença palpável do agente somático assim como os traços desta presença são centrais na minha compreensão da subjetividade. Portanto, o que quer que signifique o descentramento da subjetividade humana, isto não significa para mim o apagamento do agente somático. (COLAPIETRO, 2003, p. 61)⁸⁴.

⁸²“The most important contemporary critiques of human subjectivity amount to nothing less than the decentering of the subject... the critiques of Peirce, Lacan, Foucault, and Derrida (to name but four of the most important theorists in this regard) drive toward the decentering of the subject...these critiques move *practices* (especially an interwoven array of *signifying* practices) from the margins to the center of theoretical attention. In brief, they establish the centrality of practice.”

⁸³“In my judgment, the most important of those implications is the decisive shift of theoretical attention to questions of practice: the decentering of the subject means, above all else, the centrality of practices, in their materiality, plurality, historicity, and thus mutability.”

⁸⁴“... the sustained exertions of embodied actors. Flesh-and-blood agents compose and sing songs, choreograph and performances, write and read poems, take and examine photographs, make love and fight wars. The palpable presence of somatic agents as well as the traces of this presence are central to my understanding of subjectivity. Hence, whatever the decentering of human subjectivity means, it does not mean for me the erasure of somatic agency.”

Nesse contexto, o descentramento do sujeito em redes de múltiplas esferas, longe de sugerir um anulamento ou apagamento do mesmo, evoca, ainda, seu **aspecto somático**. De inúmeros modos pode trazer seu aspecto somático para a discussão.

Neste trabalho observamos que especificidades de nível somático se revelaram significativas, por vezes cruciais, quanto a aspectos de mutabilidade e organicidade presentes nos relatos dos intérpretes-cantores em relação a construções de sentidos e expressões vivenciados nas interpretações. Ao longo de alguns tópicos seguintes e em **Metodologia de estudo, Fisicalidade e expressão**, serão trazidos alguns modos como elementos somáticos específicos vivenciados pelos intérpretes-cantores que contribuíram nas relações entre os elementos da partitura e a construção de fluxos dinâmicos de expressão e movimento.

Assim, considerando o sujeito em seu aspecto somático, parece ser possível também compreender que se nos processos de criação da Interpretação os intérpretes-cantores pouco recorreram a suportes externos para anotações que contribuam no desenvolvimento processual da mesma, como vimos, elas venham ainda a ocorrer, dialogicamente, em **‘escritas’** corporalizadas, cujo grau de efemeridade dependerá da opção em mantê-las ou não na criação interpretativa.

Discutindo escrita, escritura e grafia como ‘marcas’ sígnicas no contexto da composição e improvisação musical sob aspectos da semiótica peirceana, o compositor Edson Zampronha utiliza os termos ‘escrita’ e ‘grafia’, inicialmente, em referência ao trabalho do intérprete⁸⁵:

Compor um quarteto de cordas não é simplesmente se utilizar de um meio de produção musical, mas interagir com toda uma densidade de marcas que este meio já possui em si. Da mesma forma como o corpo do músico é uma escrita, o quarteto de cordas traz em si mesmo o conjunto denso de marcas que o caracteriza... O próprio corpo é uma grafia de gestos e hábitos interpretativos. (ZAMPRONHA, 1998, p. 219, 179).

‘O corpo do ‘músico’ referencia o corpo do intérprete, mas parece dizer respeito também ao do compositor (embora com consequências diversas para este, como ainda será discutido). É o que Zampronha indica, ao refletir sobre a complexidade das ‘marcas’ atuadas por signos no processo de composição musical: “Se regredirmos para trás do momento em que a partitura é realizada pelo compositor só encontraremos marcas (hábitos, memórias, percepções, outras grafias, remissões,...).” (ZAMPRONHA, 1998, p. 212).

⁸⁵As ‘marcas’ citadas relativas à instrumentação, não serão comentadas aqui devido à amplitude do tema. Ressaltamos apenas sua presença, sua dimensão.

A compositora Denise Garcia também se refere ao momento em que uma escuta interna, física, de um ritmo específico, acabou se tornando significativa na totalidade de sua composição para soprano e trompa, *Poema Sujo*: “... assim que bati os olhos no poema, escutei um ritmo ternário, do qual não me livreí enquanto não coloquei no papel. Esse desenho rítmico irrompe no início da peça, retornando várias vezes em uma espécie de voragem vertiginosa...” (GARCIA in FERRAZ, 2007, p. 59-60).

Mas no complexo processo de composição, essas ‘marcas’ corporais do compositor referidas por Zampronha e nas percepções relatadas por Denise Garcia – constituintes de uma **similaridade** verificada em relação à prática de criação do intérprete-cantor ao se utilizar de “hábitos, memórias, percepções, outras grafias, remissões...” - são **desenvolvidas** durante a criação da composição musical em outros suportes físicos. Estes se referem ao contato em interações com o papel da partitura, como explicitado por Denise, e em softwares de computadores no caso da música eletrônica e eletroacústica, em que a música é realizada ali diretamente.

A dimensão do desenvolvimento processual das ‘escritas’ no intérprete-cantor e compositor possui assim naturezas diversas, a partir de suas manifestações nas construções das obras.

O intérprete-cantor **desenvolverá** ‘escritas’ e(m) habilidades físicas corporais, tendo em vista a realização da performance ao vivo em encontro futuro com o público. E o compositor as **desenvolverá** - a partir da mobilização corporal - em interações diretamente grafadas junto ao papel, na partitura ou computador, tendo em vista o encontro desta partitura com o intérprete-cantor que a levará à público ou os momentos futuros de difusão eletroacústica da peça junto ao público.

Acresce ainda o fato de que o papel pode abrigar, e efetivamente o faz, como muitos exemplos já publicados atestam, informações relacionadas aos processos de criação do compositor: rasuras em manuscritos, frases ou palavras acerca de elementos ou caminhos musicais a serem seguidos, esboços de motivos musicais.

Dito de outro modo, mais específico. Enquanto o trabalho processual de criação do compositor lida com ‘marcas’ e ‘escritura da escrita’⁸⁶ junto ao papel de cadernos/partitura ou ao computador, o intérprete-cantor não se utiliza de outra dimensão física além de seu corpo para

⁸⁶Zampronha promove uma discussão profunda acerca do que apresenta como a ‘escritura da escrita’ no processo de escrita composicional, que pode ser acessada em *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*, editado em 2000 pela Editora Annablume.

desenvolvimento e ‘escrita’ da criação como transcrição da interpretação e para a performance ao vivo.

Assim, podemos compreender, ao menos em parte, a dimensão significativa de utilização do espaço corporal como espaço dialógico de ‘escritas’ pelo intérprete-cantor, mais que o espaço dos papéis (partitura ou cadernos).

Mas há ainda uma questão relativa ao que foi discutido que parece se colocar, e devido a sua abrangência poderá vir a ser desenvolvida em outras pesquisas, a saber: a diversidade acima citada parece estar apontando para a possibilidade de diversidade de *Umwelts*⁸⁷ criativos.

A dimensão relacional do compositor com papéis e softwares em seus processos de criação - incluindo a consciência da condição final do mesmo (a partitura e, indiretamente, o público) - certamente é de ordens diversas e inclui demandas diversas à da ênfase corporal e da predição de performances ao vivo, presentes nos processos de criação do intérprete-cantor.

Se num primeiro momento é possível se considerar o intérprete-cantor e o compositor como tendo um *Umwelt* comum (em uma macrodimensão, o gênero humano, e micro, as ‘escritas’ musicais), em um segundo momento, como aponta Jorge Vieira (2008, p. 85)

... é importante, como feito e proposto por Uexküll, que pensem na possibilidade de uma diversidade de *Umwelten* dentro de nossa espécie, com diferenciações que podem estar presentes, inclusive, nas habilidades neurológicas que caracterizam cientistas e os artistas ou mesmo em subclasses internas à esses segmentos. Estilos artísticos, habilidades empíricas ou teóricas, etc., podem ser índices dessas diferenciações. (VIEIRA, 2008, p. 85)

No entanto, essa diversidade não possui a nosso ver, qualquer aspecto negativo; pelo contrário, ela parece operar em um nível de complementaridade produtivo para a criação musical. São pontos de vista diversos de desenvolvimentos da criação.

A presença enfática da corporalidade no trabalho do intérprete-cantor participa ativamente em seus processos de transcrição, uma criação às avessas, imprimindo aspectos diversos aos, provavelmente, impressos pela materialidade do papel e do computador nos

⁸⁷Contextualizando a semiose da ‘escrita’ em seus possíveis aspectos, é trazido o conceito de *Umwelt* de J. von Uexküll, “a base biológica da teoria dos signos ou *Semiótica*, no sentido peirceano” (VIEIRA, 2008, p. 79, grifo do autor). Ele pode ser traduzido como ‘em’ (*Um*) ‘mundo’ (*die Welt*), ou, (n)o mundo como tal, meio-ambiente, mundo em volta. Diz respeito a uma interface entre o sistema vivo e a realidade quanto a características específicas das espécies envolvidas a partir da interação com ela. E “esta interface está aí, é a ponte, a intersecção entre objetividade e subjetividade. Funciona como se cada espécie tivesse um mundo particular, tivesse um universo particular.” (VIEIRA, 2009, p. 15). A questão da diferença da audição humana e em animais como cachorros e morcegos é um exemplo bem claro de uma característica de diversidade de *Umwelt*. Mas o *Umwelt* biológico humano sofreu expansões significativas e estamos nesta pesquisa nos remetendo a ele: “Parece-nos claro que nossa complexidade já adicionou um *Umwelt* psicológico, social e cultural àquele biológico, pela expansão da chamada noosfera e todo nosso arsenal comunicacional e semiótico.” (VIEIRA, 2008, p. 80- 81).

processos de criação do compositor, solicitando destas habilidades e competências de ordens diversas.

A partir da dimensão do sujeito inscrita nas ‘escritas’ de criação musicais - interpretação e composição - acreditamos que seja possível nos aproximarmos ainda mais da realidade de criação vivenciada pelo intérprete-cantor, trazendo ao diálogo a compreensão de *self* e sujeito no contexto da teoria peirceana, retomando o trabalho de Colapietro: “o *self* é ele mesmo um signo. O sujeito em seu mais profundo íntimo é ele mesmo uma forma de semiose”⁸⁸ (PEIRCE apud COLAPIETRO, 1989, p. 37). Signos em semiose, na abordagem peirceana da subjetividade humana: “Nossa leitura de Peirce como um explorador de signos assegura a promessa de adquirir uma forma crucial de letramento; nomeadamente, nossa habilidade de nos lermos como produtos, processos e fontes de semioses. Os signos estão lá, se apenas nós pudermos decifrá-los.”⁸⁹ (COLAPIETRO, 1989, p. 47).

Colapietro comenta acerca da dimensão comunicativa do *self* individual, o qual se mostra em seu mais íntimo, não como uma esfera privada, mas como um **agente comunicativo**. A esfera comunicacional que situa o *self* como “... a fonte *de quem* o discurso flui e o ser *para quem* o discurso é endereçado... alguém *sobre quem* algo é dito” (COLAPIETRO, 2003, p. 38)⁹⁰, indica seu trânsito com sujeitos e instâncias das esferas culturais-históricas-sociais entrelaçadas em materialidades, pluralidades em movimento, afastando a perspectiva de subjetivismo abstrato, que possivelmente o manteria em um isolamento, em situação de difícil acesso.

Falando contrariamente a essa situação de isolamento, a perspectiva relacional do sujeito acima descrita o caracteriza como um agente comunicativo “marca a mudança do *self* em si mesmo para os sutis e ainda precários modos em que o outro é no *self* e o *self* é no outro. A alteridade está inscrita na subjetividade.” (COLAPIETRO, 2003, p. 71).

O *self* é também **atravessado por outras falas**:

O *self* como falante é alguém *por quem*/outros falam... O sujeito é entre outras coisas, o meio através do qual forças e pessoas outras que não o sujeito, falam. Este fato sobre o sujeito demanda que repensemos o sentido, no qual, o *self* é tido como a fonte do pensamento e ação, sentimento e sonhos.⁹¹ (COLAPIETRO, 1989, p. 38).

⁸⁸“... the self is itself a sign (5.313). The subject in its innermost being is itself a form of semiosis.”

⁸⁹“Our reading of peirce as an explorer of signs holds the promise of acquiring a crucial form of literacy; namely our ability to read ourselves as products processes, and sources of semiosis. The signs are there, if only we can decipher them.”

⁹⁰“... a source form whom discourse flows and a being t whom discourse is adressed.... Someone about whom something is said.”

⁹¹“The self as speaker is someone *through whom*/others speak... The subject is among other things, a medium through which forces and persons other than the subject speak. This fact about the subject demands that we rethink the sense in which the self is a source of thought and action, feeling and dreams.”

Este signo, *self*, corporal, constitui-se nessa perspectiva, em uma forma ou instância de semiose. Desse modo, o sujeito é ele mesmo constituído em processos semióticos (ação dos signos) e, ao mesmo tempo, resultante dos mesmos, em estado de crescimento constante. Podem ser também dimensionadas assim, de modo mais específico em uma de suas perspectivas possíveis, as ‘escritas internas’ acima citadas, signos interagentes com signos constituintes do *self* incluindo de modo intrínseco, o inacabamento e o crescimento em *continuum*.

As ‘escritas’ não possuem aqui algum caráter de estaticidade, fixidez, como visto na esfera signica. Elas se desenvolvem em permanente processo, intrinsecamente dinâmico e mutável, nas quais a esfera relacional de intersubjetividade se faz presente, como no “diálogo” não factual que, por vezes, é estabelecido pelo intérprete-cantor com a “figura” do compositor evocado a partir dos elementos grafados na partitura. Alguns intérpretes-cantores trouxeram tal situação, mesmo como no caso de Licio, que ao se referir à partitura, insere o compositor:

Rosana: (acerca de algumas passagens difíceis em geral em músicas diversas) Fico perguntando em alguns momentos, porque **ele** fez aquilo, aquela nota, tão difícil. (Em relação à *Canção de Amor*) Mas eu acho que ela não é para ter o tempo inteiro lento. Tem que haver um grande contraste, quando **ele pede** aquela mudança ali no *Piu Mosso*. (grifos nossos).

Ruth: ... porque está tudo tão explícito na letra que o que te resta mesmo é prestar atenção no que o compositor quis com relação à dinâmica; então **ele já diz tudo**. Num momento mais suave, que a palavra é mais doce, num momento em que ela depois muda um pouco de andamento... (grifo nosso).

Ruth: **Ele** [o compositor] finge que é uma coisa que é outra. (grifo nosso).

Licio: Quando a gente fala de ler a partitura, não só ler as frases, as melodias, mas ler o acompanhamento, ler a dinâmica, ler muitas vezes, no caso de ópera, ou às vezes até mesmo em música de câmara, **ele** muda, **ele** coloca a sugestão emocional para determinados lugares. Por exemplo, aqui, nós não temos isso, mas existem situações em que **ele** diz “triste, com melancolia”, quer dizer, ler essas rubricas. (grifos nossos).

Adelia: é, eu prefiro respirar antes do *ah*, aliás, **ele pede** para ligar. (grifo nosso).

Fernando: **Ele** faz um *Ré* e agora **ele** faz um *Mi* direto. TÁRIII (*-la dor*) **ele** dá uma aliviada. A **sensação** que eu tenho, **ele** alivia. (quanto ao final da peça) É, porque aqui a terminação também você vê que é totalmente sublimada. **Ele** não termina nem no grave, **ele** só deixa ecoar. (grifos nossos).

Discutir os diversos aspectos da trama dos processos de criação da Interpretação é também se localizar neste lugar-trânsito evocado por Colapietro no qual, de modos específicos, correlacionam-se e se interconstituem em alguns níveis, sujeito e ‘outro’, seja este um objeto ou um outro sujeito. A natureza dos vínculos que o sujeito estabelece em “relação com” nos

processos de criação da Interpretação é aqui investigada e analisada, inicialmente, a partir de algo que se força sobre ele. Secundidade evidente no encontro com a partitura e com a presença indireta do compositor através de estruturas e estilos musicais, informações de redes culturais, históricas e biográficas que os circundam.

Mas se é possível caracterizar objetos que se forçam sobre o intérprete-cantor, também é possível verificar que em direção a eles, ele também se dirige, se move, se locomove, se movimenta, percebe. Tal movimentação perceptiva remete a uma das compreensões de Gibson acerca da percepção:

Perceber é uma aquisição do indivíduo, não um aparecimento no teatro de sua consciência. É um estar em contato com o mundo, em um ‘experienciando’ coisas ao invés de ter experiências... percepção não é um ato mental. Também não é um ato corporal. Perceber é um ato psicossomático, não da mente ou do corpo mas de um observador vivente. (GIBSON, 1979, p. 239, 240)⁹².

Como já foi discutido no capítulo dois, no âmbito da teoria da percepção peirceana a imbricação entre percepção, pensamento e ação, que diz respeito ao aspecto psicossomático indicado por Gibson, será salientado apenas um pontos da citação acima: a dimensão ativa do indivíduo envolvida na constituição do ato perceptivo. Nesta, o “estar em contato” no contexto experiencial citado nos parece um ponto significativo nas redes de processos criativos da transcrição na Interpretação vocal.

Notamos que na citação de Gibson a ‘aquisição’ perceptiva está configurada em um contexto ativo, no qual uma ‘aquisição’ não indica obter algo que tenha apenas sido “despejado” à consciência do sujeito, que pudesse ter sido colocado ali e fosse apenas recebido como um embrulho entregue em mãos. A ‘aquisição’ está intrinsecamente ligada a ações, informações que são captadas - *pickup* - por um sujeito, denotando sua atividade, atuação junto ao ambiente. Ela interage também nos processos criativos do intérprete-cantor com a compreensão de seus ‘desejos operativos’ orientados por propósitos, metas e tendências direcionadoras.

Discutindo essa dimensão ativa na perspectiva relacional se retoma a perspectiva da *mestiçagem*, tendo a característica da mutabilidade recíproca como sua constante, o estar/condição em trânsito, como qualidade relacional que mantém trânsitos permanentes de

⁹²Perceiving is an achievement of the individual, not an appearance in the theater of his consciousness. It is a keeping-in-touch with the world, an experiencing of things rather than a having of experiences... perception is not a mental act. Neither is it a bodily act. Perceiving is a psychosomatic act, not of the mind or of the body but of a living observer.

conexão entre partes, em estado de trocas processuais, ausentes de sínteses redutoras a uma única parte.

Nesse jogo mestiço constante, para ‘estar em contato’ em sintaxes constantes, uma das atuações por parte do intérprete-cantor parece ser a de captar, perceber e trabalhar com pensamentos lógicos (abdução, inferência e dedução), em interações com a memória e a sensação, atravessado por outros falantes em dialogismos inter e intrapessoais.

Percurso metodológico e estrutura investigativa

Nosso primeiro passo na investigação dos relatos dos cinco intérpretes-cantores se deu em busca dos elementos que pudessem compor interações de possíveis redes de processos de criação em transcrições de suas interpretações, mas uma busca em que o termo ‘exposição’, inicialmente, aplica-se. Desse modo, analisamos o material das entrevistas individuais primeiramente a partir de sua “fala”, tal como comenta Cecilia Salles (1990, p. 8) “estávamos deixando o signo falar, no sentido em que o controle das interpretações é exercido pelo objeto por vias de suas manifestações ou signos (Ransdell 77)”, compreendendo que:

... o objeto que nos instiga compreender merece primazia... os instrumentais teóricos devem ser convocados de acordo com as necessidades do andamento das reflexões, para que os documentos dos artistas não se transformem em meras ilustrações das teorias. (SALLES, 2006, p. 15).

Assim direcionados, organizamos as informações em trechos, delimitados a partir de seus conteúdos próprios, iniciando o “acompanhamento crítico-interpretativo dos registros.” (SALLES, 2008, p. 69). Em um segundo momento, recursos teóricos específicos foram convocados a partir das necessidades de discussões provenientes ou requeridas pelo material.

A partir da análise de cada trecho das entrevistas, iniciamos um trabalho de busca por aspectos mais amplos ou mais genéricos, uma dimensão mais abrangente acerca das informações sobre processos de criação da interpretação ali contidas, estabelecendo tópicos específicos como **Reflexões sobre interpretação, Metodologia de estudo, Elementos musicais/texto e expressão**, entre outros, que serão abordados ao longo do capítulo.

Os tópicos assim estabelecidos constituem o que acreditamos possa ser compreendida como ‘dimensão média’ dos processos de criação do intérprete-cantor, abrangendo dimensões de sua razoável amplitude quanto aos mesmos, a qual inclui, ainda, uma dimensão micro. Essa foi organizada em sub-tópicos nomeados como: **Emoção, emulação, emoção-ruído e sintonia, Campo de possibilidades, Performance e inacabamento, Estilo, Desenhos rítmicos-melódicos, ferramentas e gêneros** entre outros, alguns comuns aos intérpretes-cantores, mas apresentando maior nível de singularidade dos mesmos.

As características levantadas nesses sub-tópicos fornecerão subsídios iniciais para que em um momento posterior a esta tese, como enunciado na introdução, seja possível iniciar o desenvolvimento de recursos específicos sistematizados para a construção de processos de criação da Interpretação Vocal, englobando aspectos perceptivos e intelectuais, que possam atuar como caminhos.

As duas dimensões acima citadas se conectam ainda a uma mais ampla, representada por tópicos de maior generalidade sobre processos de criação, e que nesta pesquisa, consideramos os presentes na obra de Cecília Salles como: ***Matéria-prima***⁹³, ***Ato comunicativo, Criação como transformação, Redes culturais, Relação artista e matéria, Tempos da criação, Experimentação***, entre outros.

Essa rede gerada foi composta por uma dimensão mais **ampla** de generalidade e dimensões **média** e **micro** das informações dos processos criativos dos intérpretes-cantores. Essa estrutura de três dimensões possui um paralelo com o modelo analítico de Jan LaRue proposto em *Guideline for Style Analysis* (1970), citado no capítulo dois, que enfoca também parâmetros de *movimento, crescimento* e dinamismo processual para a busca de configurações estilísticas de composições musicais, suas singulares estilísticas, através de um extenso instrumental analítico sobre a organização musical.

O modelo de LaRue inclui as *dimensões ampla* (eventos e aspectos amplos considerados na totalidade na peça quanto ao meio vocal/texto ou instrumental, textura, harmonia, ritmo, melodia, som e crescimento), *média* (relações entre frases quanto ao meio vocal/texto ou instrumental, textura, harmonia, ritmo, melodia, som, crescimento) e *micro* (detalhamento de elementos musicais da composição como motivo, membros de frase, quanto ao meio vocal/texto ou instrumental, textura, harmonia, ritmo, melodia, som e crescimento) e, ainda, categorizações que tratam de inserções histórico-culturais da peça e seu compositor, em uma concepção dinâmica de *movimento*, norteadora de seu sistema analítico (GRAVE, 1993).

⁹³Relembrando, todos os tópicos que estiverem em ***itálico/negrito*** neste capítulo, referem-se à dimensão ampla, de maior generalidade, oriundos da obra de Cecília Salles.

Em função da escassez de um instrumental analítico específico na área de música para criações interpretativas de intérpretes-cantores⁹⁴, a estrutura dinâmica triádica das dimensões utilizadas por Jan LaRue para investigação à organização musical que visa o movimento (dinâmica processual) e o **estilo** em composições musicais, foi incorporada nesta pesquisa como um paralelo entre sua análise estilística da composição e a singularidade criativa do intérprete-cantor no contexto de seus processos de criação, em busca de um olhar de maior amplitude ou generalização sobre os mesmos.

Do mesmo modo que o “crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra⁹⁵” (SALLES, 2008, p. 28), foi-se em busca de interações entre as três dimensões nas análises das entrevistas realizadas. Chegamos a **duas vertentes de informações**, que mantivemos como nossas condutoras investigativas neste capítulo: **Elementos musicais/texto e expressão e Aspectos intrínsecos à Interpretação**.

⁹⁴Kofi Agawu faz referência à escassez de instrumental analítico específico também para o gênero da *Canção*, em comentário realizado acerca de sua situação de marginalidade nos textos mais importantes da literatura de análise musical: “*It is the status of song as song that remains untouched by such practice.*” (AGAWU, 1992, p. 31). Tradução nossa: “É o ‘status’ de canção como *canção* que permanece inatingido por esta prática.”

⁹⁵Compreendendo aqui o termo “obra” citado, como as interpretações criadas pelos intérpretes-cantores, levando em conta o contexto da citação configurando processos de criação em modo amplo: “Buscávamos a compreensão do fenômeno da criação em sua complexidade e totalidade...” (SALLES, 1990, p. 13).

Marcas da subjetividade⁹⁶ em poética - *criação como transformação*

Foram mantidas como bússolas as vertentes **Elementos musicais/texto e expressão e Aspectos intrínsecos à Interpretação** emergentes das análises das entrevistas, objetivando apresentar de modo claro como os elementos presentes na partitura foram abordados nas criações, como eles participam dos processos de criação da Interpretação e, ainda, reflexões dos intérpretes-cantores acerca da realização interpretativa em seu caráter amplo.

Consideramos que a primeira vertente se constitui em uma realidade, fundamental nos processos de criação da Interpretação no âmbito focalizado nesta pesquisa, com a qual, inevitavelmente, depara-se o estudante ou profissional de canto, os quais, em geral, utilizam-se da partitura para sua criação da interpretação.

Desse modo, tendo a partitura da peça como ponto de partida para as reflexões sobre a criação da interpretação, tal como vem sendo focado em alguns tópicos deste trabalho, foram surgindo em conexão, questões de outros âmbitos, relativas a filtros singulares de mediação (memória, percepção, imaginação, entre outros), delineando ainda alguns contextos dos *projetos poéticos* pessoais, singulares, de cada intérprete-cantor.

Na tradução do tempo congelado da partitura ao tempo real, aproximaremos-nos das redes de criação da interpretação, transcrição em reciprocidade à criação na peça musical proposta. Esta qualidade de trânsito processual será discutida inicialmente, a seguir.

❖ Elementos musicais/texto e expressão - *Relação artista e matéria*

O encontro entre intérprete-cantor e os elementos grafados na partitura se dá, como já indicado anteriormente, no campo do “relacionamento íntimo e tensivo com a matéria escolhida. Na manipulação e transformação da matéria, há mútua incitação.” (SALLES, 2010, p. 160).

Os aspectos de intimidade, tensão, manipulação e transformação presentes na citação, trazem como pano de fundo o campo da mutualidade, de instigamentos. Este campo pode ser compreendido, ainda, na dimensão do acontecimento, “território do acto” com vistas à multiplicidade do que “nasce do encontro” (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 84-85),

⁹⁶Termo cunhado por Cecilia Salles, presente em diversas páginas, a partir da página 24, de *Arquivos de Criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

possibilidades de imprevisíveis criações a serem processadas em caráter mestiço, residindo nesta abertura incerta e de trânsito constante que não se reduz ao uno/síntese, um de seus aspectos vitais e dinâmicos. Resultam, portanto, várias *Canções de Amor* mestiças que, caso estivessem sendo ouvidas em fluxo real, seriam percebidas nas singularidades dos encontros de cada intérprete-cantor com a peça.

O caráter de mutualidade remete, também, aos conceitos de *affordance*, invariante e variantes discutidos no capítulo dois. **Invariante** nesse contexto diz respeito a duas caracterizações, primordialmente: nomeia a situação de permanência irredutível no oferecimento das *affordances* (características, possibilidades e oportunidades), que pode ser compreendida como a concreta permanência, durável, da partitura, na qual os elementos são sempre os mesmos e estarão disponibilizados a **quaisquer intérpretes-cantores** que venham a entrar em contato com eles. Foi considerado esse contexto em função de se constituir em um nível comum a **todos** os intérpretes-cantores. A segunda caracterização diz respeito aos gêneros musicais de *choro* e *seresta* em dimensão macro, *como* compreendido por Dowling e Harwood na citação de Eric Clarke (2005). Os gêneros contemplam uma multiplicidade em invariantes, pois nem todos os intérpretes-cantores relataram ter realizado estas relações com a *Canção de Amor*, apenas Licio e Fernando a interconectaram ao *choro* e à *seresta*. Rosana a conectou apenas à *seresta*, Ruth ao *choro* e Adelia à música romântica a partir da articulação vocal ligada e do poema da canção. Essas relações foram estabelecidas a partir de informações externas à partitura; não se encontravam ali grafadas nominalmente, eram oriundas de **redes** histórico-**culturais** circundantes à partitura, ao compositor e aos intérpretes-cantores.

Em relação à temporalidade congelada da partitura, sua dimensão sígnica triádica que oferece a instância de semiose (referida no capítulo um) garante de modo implícito, a possibilidade de movimento e a inscreve em um fluxo contínuo.

Em nível médio, a natureza das indicações invariantes pode ser considerada, por exemplo, como a forma da peça, A B A'. Em nível micro, podem ser consideradas as naturezas dos desenhos rítmico-melódicos e harmônicos e o poema grafado.

Mas há um nível de **variações** a partir das invariantes grafadas, que se tornará efetivo apenas quando o fluxo sonoro vocal, audível, transcriar os *affordances* de andamento (*quasi Allegro*, *Lento*, *Piu Mosso*, *Molto Lento*), dinâmicas de intensidades sonoras (sons fortes, meio fortes, *piano*) e arcos de articulação (ligadura) em tempo real.

Desse modo, a “disponibilização” por parte dos elementos grafados na partitura pode vir a ser percebida através da concretude do material em seus elementos, estruturas, balizas semânticas, **affordances** de qualidades, que se mostram colaborativos à transcrições em função

de sua estrutura s gnica e perceptiva. esse é também o campo das *interconexões*, campo relacional de interações, não lineares, ausentes de hierarquização.

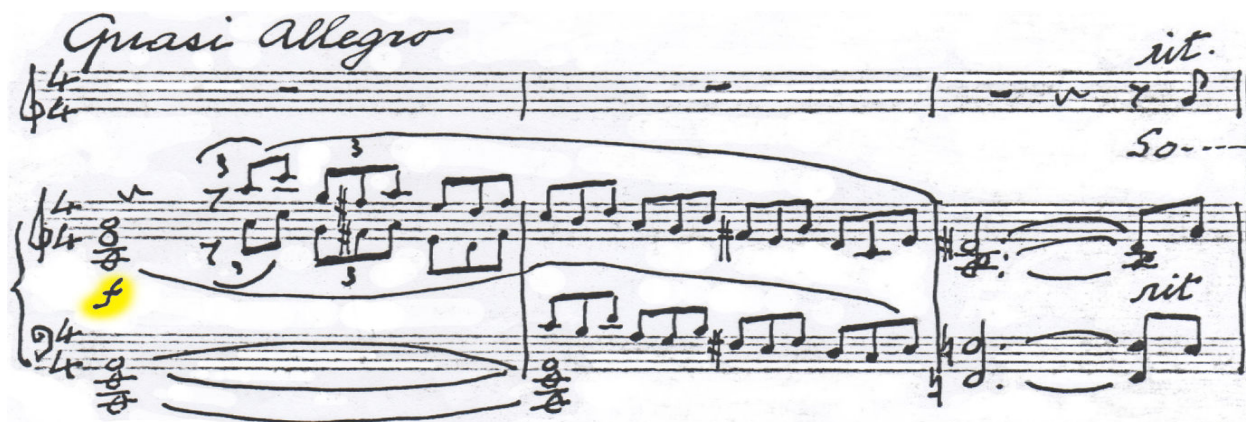
A partir do material presente nas entrevistas, foram criados sub-tópicos *Introdução*, *Seção A*, *Seção B* e *Seção A'* também como bússolas orientadoras. Seus sub-tópicos criados a partir delas possuem informações de caráter mais geral acerca dos processos criativos dos  nterpretes-cantores, embora guardem em sua maior parte, proximidades específicas com a *Canção de Amor*.

A estrutura formal da pe a⁹⁷   ternária, com seções *A B A'*, sendo que a *seção A* apresenta algumas ideias musicais e versos poéticos, a *seção B*   constituída de ideias novas em relação   *A* e a *seção A'* retoma as ideias de *A*, musicalmente quase idênticas em sua totalidade, mas com versos diversos. A canção possui também, uma *Introdução* instrumental iniciando a peça, precedendo a *seção A*.

Os elementos musicais e de texto que constituem signos grafados na partitura, trazem em si algumas ‘proposições’. Nesse sentido, como já discutido, a proposição é um ‘limite’ oferecido ao  nterprete, mas um limite criador e flexível, como assinala Cecilia Salles (2010). O que se poderá verificar, por exemplo, é que uma introdução instrumental realizada ao piano, devido ao desenho musical descendente de rítmica ágil/andamento rápido, informações de redes histórico-culturais do compositor e biográficas quanto ao  nterprete-cantor, levaram dois deles, a compreender esse trecho como um violão que estaria tocando, improviso musical com caráter performático em um estilo de ‘choro’.

⁹⁷*Canção de Amor* talvez tenha sido escrita, como procedimento composicional, inicialmente para piano e depois orquestrada (há uma cópia do manuscrito para piano no Museu Villa-Lobos, sem o poema escrito, apenas a parte do piano), como o foi a  pera “*A menina das nuvens*” de Villa-Lobos, segundo informação do Maestro Roberto Duarte (2009) que tem realizado o trabalho de revisão musicológica das partituras de Villa-Lobos. Sua composição data de 1958, com poema de Dora Vasconcellos, poetisa amiga do compositor. Integra a *Floresta do Amazonas* (peça sinf nica) e o repertório da Canção de Câmara Brasileira, sendo muito frequentemente realizada em recitais, com acompanhamento de piano ou violão.

Introdução da *Canção de Amor*



Introdução - *Canção de Amor*. Manuscrito de H. Villa-Lobos (1958), Museu Villa-Lobos (RJ).

Desenhos rítmico-melódicos, ferramentas e gêneros

Observamos recorrências nas entrevistas do tenor Fernando Portari e do baixo-barítono Licio Bruno quanto ao modo como compreenderam a *Introdução* realizada pelo piano, relativo ao seu desenho rítmico-melódico e à associação a dois gêneros musicais evocados por ele evocados. Tanto Fernando como Licio interpretaram a peça acompanhados por piano e perceberam esse trecho como um violão, mais especificamente, identificaram o desenho rítmico-melódico como próprio da escrita para violão e não para piano.

Assim, esse trecho pareceu igualmente à Licio e à Portari como se verá a seguir, um desenho musical realizado por um violão e, ainda, no gênero do *choro*⁹⁸:

Licio: a própria *Introdução* da música é **violonística**, é de **chorão**⁹⁹... *pappapipapapapaipapapaaaaaa* [cantarola a *Introdução*], é duas coisas: o violão de sete cordas do choro e o violoncelo, quer dizer uma coisa próxima da outra (grifos nossos).

⁹⁸O livro *Villa-Lobos, o choro e os choros* (1977) de José Maria Neves pode ser consultado para aprofundamento de informações acerca deste estilo musical e cruzamentos com aspectos biográficos de Villa-Lobos, seu contexto histórico-cultural, assim como, o livro *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*, extensa biografia do compositor de autoria de Eero Tarasti (1995).

⁹⁹Chorão é um termo que “não tem sentido aumentativo, mas designa simplesmente o músico de ‘choro’, aquele que vivia para compor, tocar e cantar.” (NEVES, 1977, p. 18).

Essas evidências que convocam a memória e imaginação sonora conectadas, também estão presentes na fala de Fernando:

Fernando: A forma dela, o que ela soa pra mim, independente da letra, mais parece um **violão**, TUTITAPOPAPAPEPOU [cantarola a *Introdução*], parece que é uma coisa típica de ‘**choro**’ e tal, é um **improviso**. (grifos nossos).

O tenor adiciona, assim, à associação do desenho rítmico-melódico de um violão tocado em gênero de ‘**choro**’ outro recurso de composição musical, o **improviso**, e desta forma parece ter vivenciado e dado vida à *Introdução* da peça, no que tange aos desenvolvimentos dos *affordances* rítmico-melódicos e da harmonia do trecho. Lembre-se que o improviso é um elemento comum ao *choro*, como comenta o musicólogo José Maria Neves: “o ‘choro’ se aproxima do Jazz pelo seu caráter improvisativo, que exige dos intérpretes perfeito domínio de seus instrumentos.” (NEVES, 1977, p. 23).

Fernando compreendeu ainda a *Introdução* como **performática**. Ao comentar sobre as possíveis “... **ferramentas** que podem te ajudar a entrar em contato... inspirar” na criação da interpretação, o tenor trouxe novamente a figura do **desenho rítmico-melódico** da *Introdução*, acrescentando-lhe um caráter performático.

Essa outra conexão veio a caracterizar tal desenho como uma ‘improvisação performática’, uma vez que um dos entendimentos possíveis de um caráter performático diz respeito a rapidez e certo nível de destreza digital do instrumentista, implicada na improvisação, como indicado na citação de José Maria Neves :

Fernando: RIDARIDARIDATITATITAPLAPLOM [cantarola a *Introdução*], só no final, é que mais ou menos ele estabelece, ele repousa... ela é **performática** nesse aspecto. (grifo nosso).

Em função disto, cabe verificar mais de perto de que é constituído esse desenho rítmico-melódico, seus *affordances* (invariantes e variantes) ao intérprete-cantor, a fim de compreender que tipo de elementos levaram Fernando à inferência, e consequente vivência interpretativa do trecho como performático.

Ele possui um movimento descendente de alturas sucessivas arpejadas¹⁰⁰ em *tercinas*¹⁰¹ ágeis que já **oferecem** um pouco de assimetria no ritmo (que pode oferecer uma ideia de dificuldade acerca do seu fazer) vigoroso, pois a dinâmica indicada pelo compositor para o trecho é de sonoridade *forte*, um *affordance* de sonoridade intensa. Tal desenho, constituído em vigor e agilidade, foi assim associado à ideia de performance, ao que parece em função do caráter de proximidade que possui com os solos de improvisos instrumentais, os quais geralmente realizados por um instrumento tocando sozinho, com destreza técnica, rapidez e um grau considerável de vigor rítmico-melódico, como comentado.

Para tanto, parece ter contribuído nessa conexão outro *affordance* grafado na partitura - que pode ser considerado como “ferramenta”, tal como é entendida no contexto da citação de Fernando acima - e que até agora não havia sido referido, o **andamento** um tanto rápido e enérgico, o *quasi Allegro*:

Fernando: RIDARIDARIDATITATITAPLAPLOM, [cantarola a *Introdução rápida e direta*, sem pausa] Soa um improviso de um violão, que não sabe nem em que tom vai começar! Só no final, é que mais ou menos... ele repousa. (grifo nosso).

Apesar do andamento não ter sido nomeado de modo direto e consciente, sua presença é evidente na concepção de ‘performance improvisatória’ realizada, pois todos os exemplos dados/cantados foram realizados pelo tenor com um andamento (velocidade) rápido.

As associações dos *affordances* citados até agora, parecem ter se dado a partir de uma inferência rápida, direta de algum modo (sem a utilização de palavras que os descrevessem ou nomeassem) ao se levar em conta que foram evocados performatividade e improvisos instrumentais, mas como um ‘todo’ de significado já estruturado para aquele desenho rítmico-melódico.

Parece dizer respeito a uma inferência abdutiva em que os elementos foram rapidamente percebidos e julgados no âmbito do julgamento perceptivo, prosseguindo na geração da hipótese do caráter performático e de improvisação. Essa prática

¹⁰⁰ O arpejo se refere a uma organização sonora de sons de um acorde musical (em que soam simultaneamente dois ou mais sons) que soam de modo subsequente e não simultaneamente.

¹⁰¹ A *tercina* se constitui em uma quiáltera, uma figura rítmica na qual é alterado “o valor das figuras musicais, permitindo que três delas sejam executadas no tempo que pertenceria a duas.” (SADIE, 1994, p. 758). Desse modo, há uma alteração nos tempos fortes e fracos do tempo e se revela uma instabilidade intrínseca à figura da *tercina*, que pode solicitar a necessidade de destreza rítmica por parte do intérprete, em sua realização.

perceptivo-lógica se mostrou recorrente em outros momentos nos processos de criação das interpretações dos intérpretes-cantores entrevistados. Ao longo do capítulo será possível sua identificação junto a outros intérpretes-cantores.

Tal compreensão parece possível ao se levar em conta, entre outras evidências, não ter sido verificado um discurso verbal de inferência indutiva ou dedutiva que o levasse a, conscientemente, montar esse ‘todo’. Ele se daria se houvesse um exame específico verbalizado dos elementos envolvidos, como a especificação do tipo de desenho rítmico-melódico utilizado, a nomeação da dinâmica forte e do andamento *quasi Allegro*. O que se verifica é que todos esses elementos aparecem em uma descrição já **globalizada**, referente a um todo do evento sonoro. Eles estão ali mas presentes já diretamente **no evento** de performance, no plano expressivo, todos em conexão resultando na significação performática improvisatória.

Citando novamente a fala de Fernando referente a Introdução, agora com a nomeação da *sensação*, elemento favorável à hipótese de que o exame parece ter se dado no âmbito da percepção:

Fernando: RIDARIDARIDATITATITAPLAPLOM, [cantarola a *Introdução* rápida e direto, sem pausa] só no final, é que mais ou menos ... ele repousa. Isso já dá para... a minha **sensação**, ela é performática nesse aspecto.(grifo nosso).

Por certo que os elementos desse caráter performático assinalado, incluindo seu âmbito cultural, já integravam a memória do intérprete-cantor e vieram a ser associados, conectados à compreensão do *choro*. Ao entrar em contato com as propriedades dos *affordances* de andamento, desenho rítmico-melódico e harmônico grafados na partitura, parece os ter **transformado, transcriado** em um desenho ‘performativo’ e ‘improvisatório’ de um violão. Como assinala Cecilia Salles:

... a **ação transformadora** envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na **maneira** como são transformados. A inovação da inferência se encontra na singularidade da transformação: algumas dessas combinações são inusitadas. (SALLES, 2006, p. 35, grifos nossos).

Dáí decorre inclusive, a importância do ‘estado de atenção’ proposto por Gibson. No caso do intérprete-cantor, ele pode ser também um dos aspectos responsáveis por uma

abertura enriquecedora, colaborando com a renovação e crescimento em um *continuum* permanente sógnico de entrada e transformações de informações em seu ‘repertório’ singular de elementos continuamente selecionados. Para tanto, parece ser preciso estar em contato, em trânsito permanente com o ambiente em suas invariantes, variantes e *affordances*, o entorno que inclui no mínimo, informações teórico-práticas musicais e de redes histórico-culturais em que estas se inserem.

Todos esses elementos podem vir assim a se conectar em um processo relacional e de **ação transformadora**, associados ao raciocínio de inferência abdutiva responsável pela introdução de ideias novas e formulação de hipóteses, certamente junto aos raciocínios indutivos e dedutivos também presentes nos processos de criação da interpretação em transcrição.

Até aqui foi possível entrar em contato com a transcrição da *Introdução* instrumental da peça, a partir das **interações** de *affordances* do desenho rítmico-melódico tal como **imaginado** em um violão/violoncelo tocado no gênero do *choro*, na estrutura de improvisação performática em um andamento enérgico.

Todas essas características desenvolvidas em memórias e imaginações interagem em **interconexões** com memórias pessoais, uma delas de âmbito familiar de Fernando, ligada a mais um gênero musical, a *seresta*¹⁰²:

Fernando: Como se fosse uma *seresta*, eu que sou filho de seres... meu pai é cantor de *seresta*. Então eu me identifico com essa forma, essa estrutura musical.

Ela se conecta ainda à informações de **redes culturais** em que se encontram inseridos, histórica e culturalmente sobredeterminados, o compositor e a peça musical:

Fernando: A partir dos anos 30, acho que com a Rádio Nacional, e toda a coisa do getulismo criou-se uma ideia de brasilidade. E assim, Chico Alves, Orlando Silva, essa forma musical de cantar, sobretudo a sere... nesse momento, a **seresta**, ela vira uma coisa nacional, ela é uma coisa de identificação nacional, e acho que essa música é um tipo de força, ela **tem uma coisa dentro que é além da música**. Ela tem uma força que te identifica com uma comunidade, com um país. **Ela tem essa força atávica, essa música especialmente.** (grifos nossos).

¹⁰²Segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* on-line, *Seresta* é “o mesmo que serenata. Segundo Luciano Gallet, a *seresta* é o *choro*, com a mesma formação instrumental, ou diversa - acompanhando um cantor solista popular. As *serestas*, hoje em dia em decadência nos grandes centros, foram o regalo da geração passada; e realizavam-se nas ruas, nas praias, especialmente em noite de luar.” As *serestas* possuem em geral, como tema, o amor melancólico, saudosos e são cantadas por um cantor solista, geralmente acompanhado ao violão.

Interrelacionando aspectos histórico-culturais, como um modo mais lírico de cantar¹⁰³ próprio aos cantores de rádio a partir dos anos 30 do século XX, o gênero da *seresta* e a “ideia de brasilidade”, Fernando compreende que a *Canção de Amor* apesar de escrita em 1958, seja tributária dessa herança. Verifica-se a conexão por ele realizada da peça musical com uma grande força própria a essa esfera histórico-cultural, interagindo, ainda, com sua exposição ao gênero *seresta* no âmbito biográfico e familiar.

A proximidade do gênero do *choro* à *Canção* foi também trazida por Licio através de uma informação da **rede** histórico-cultural própria à figura do compositor:

Licio: ... a gente também tem que lembrar que Villa-Lobos foi chorão, conviveu com os grandes chorões cariocas.

A convivência citada com chorões - ocorrida em cinemas (com pianeiros¹⁰⁴) e cafés no Rio de Janeiro, segundo José Maria Neves (1977), onde tocou junto a instrumentistas de *choro* - e a ‘brasilidade’ da *Canção de Amor* evocada pelos intérpretes-cantores, integram uma estrutura interna-externa de configuração de tradições culturais constituintes da obra de Villa-Lobos, explicitada na observação de Alejo Carpentier, citada por Amálio Pinheiro:

Villa-Lobos (...) explicava o acento profundamente brasileiro de sua música por uma projeção **dentro-fora**, por uma operação exteriorizante, expressiva, do seu espírito formado no **Brasil**, herdeiro de todas as tradições culturais – autóctones, africanas, cantochão, barroquismos, classicismos, romantismos, batuques, pianistas de cinema da avenida Rio Branco... – que se entrecruzam hoje no seu país. (CARPENTIER apud PINHEIRO, 2009, p. 12, grifos do autor).

A afirmação de Licio acima evidencia sua conexão a uma informação própria às **redes culturais** e biográficas em que se encontra a figura de Villa-Lobos. Considerando que

¹⁰³Fluxo vocal, em geral, mais ligado e de maior volume vocal.

¹⁰⁴O termo ficou relacionado mais diretamente à indicação de pianistas que tocavam músicas diversas ao vivo junto aos filmes silenciosos, na época do cinema silencioso. Mas, também se referia ao “Pianista popular que ganhava a vida tocando em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, agremiações musicais (ranchos, sociedades dançantes e etc.) e lojas de música.”, segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira on-line*.

em *redes culturais* são levadas em conta por Cecília Salles as interações de um sujeito histórico culturalmente sobredeterminado e seu ambiente, e que os processos de criação “são, portanto, parte dessa efervescente atividade dialógica, que atuam nas brechas ou nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição” (SALLES, 2010, p. 145), a sabida convivência de Villa-Lobos com os chorões e conjuntos de música popular no Rio de Janeiro já citada, aponta para essa efervescência de época e introduz um dos ‘desvios’ na obra compositor do âmbito música ‘erudita’ para a ‘popular’.

Entretanto, esta informação não estava grafada nominalmente na partitura, mas foi citada por Lício e Fernando, mostrando-se parte do que podemos considerar como uma informação própria a seus *Umwelten* (como configurados anteriormente por Jorge Vieira), assim como de Ruth:

Ruth: É o caso da *Canção de Amor*, com esse **espírito chorão de Villa-Lobos**, bem característico dessa canções.

O caráter **romântico** da canção foi também indicado por Ruth. Os *affordances* mencionados pela soprano disseram respeito à **articulação** (indicações de ligaduras criando uma sonoridade ligada no fluxo vocal e instrumental) e **dinâmica** (indicações de aumento e decréscimo gradativo de intensidade, volume):

Ruth: ... ela é uma música bem romântica, com ligaduras extensas e umas dinâmicas de *crescendo* e *diminuendo*s; e esse colorido é que dá esses sentidos.

Rosana associou a peça à *seresta*, evocada em um caráter lírico identificado por ela como um “espírito brasileiro”, outro *affordance* possível na obra de Villa-Lobos¹⁰⁵, relacionado à “projeção dentro-fora”, compreendendo a peça em seu todo como lírica, romântica e melancólica (como Adelia):

Rosana: ... Aqui também tem um drama mas **não é um drama**. É muito mais reflexiva, uma coisa mais lírica. Que eu acho que é uma tendência mesmo das canções nossas, do nosso espírito brasileiro. Sempre foi das **serestas**. Acho que aí bota uma melancolia, uma coisa nossa, bem lírica: *tão longe assim de ti, vencida pela dor, na triste solidão, procuro ainda te encontrar amor, meu amor* [frase final da *seção A*]. Acho que isso é extremamente lírico, e melancólico – mas é romântico, também. (grifos nossos).

¹⁰⁵Villa-Lobos compôs ainda, um ciclo denominado *14 Serestas* para voz solo e piano.

A ênfase no lirismo da *Canção*, estendida a um caráter da canção brasileira, foi também indicado por Fernando, para ele, que a correlacionou a uma atmosfera cultural que envolve diversidades culturais:

Fernando: ... é uma música muito brasileira, nunca toma... Não é que nem o espanhol ou argentino, **ele já é uma coisa dramática**. Ele vai falar do amor, um amor não resolvido ou mal resolvido, ele vai falar ou com raiva, ou com ironia, ou com desprezo, a gente não, **a gente vai sonhar na tarde azul**. (grifos nossos).

Licio também compreendeu a melodia, na totalidade da peça como próxima ao gênero da *seresta* e a associou, como Fernando, a melodias de músicas populares brasileiras:

Licio: Não é uma música que trata da temática de maneira universal, eu acho que a temática é tratada de forma BRASILEIRA, quase como uma **seresta**. Uma estética, uma **melodia muito próxima da seresta popular dessa época**, você tem na música popular brasileira diversas melodias, não vou dizer quais, porque essa daqui realmente tem uma originalidade muito grande, mas muito próxima dessa forma de condução melódica, nostálgica, brasileira, saudosa. (grifos nossos).

Fernando: Várias músicas, que eu me lembre agora, “*lábios que beijei, mãos que eu afaguei numa noite de luar assim*” (cantarola), “*sonhar na tarde azul do teu amor ausente*” (cantarola). É a mesma **forma** musical, que faz esse *link*, para mim. Então já tem uma identidade particular minha, forte, com esse tipo de música. (grifo do intérprete-cantor).

O **desenho rítmico** da parte escrita para o **piano** ao longo de grande parte da peça (*seções A e A'*) atuou como um *affordance* para Licio, de um violão tocando no gênero da *seresta*:

Licio: inclusive... por exemplo, o acompanhamento do piano, *um paaa, paaa um paa...um paa... umm taaa*. Que é quase um violão, a rítmica é violonística - umm taã, um ta, um taaa ta, é quase como se você tivesse fazendo bordão, bordão, arpejo bordão arpejo.

Em função da **ação transformadora** transcriadora nas interações entre elementos musicais, imaginação e memória, parece que ao cantar a peça em ensaios e na performance musical frente ao público, Fernando tenha vivenciado a *Introdução* realizada pelo piano como um violão, em improviso performático, inserido no universo musical do *choro*, mas também da *seresta*, em relação ao modo de cantar e à força cultural de um período que correlaciona à *Canção*. Essas características, integrantes de seu processo criativo, desvelam elementos de uma camada de

expressão e sentido da interpretação em momentos de ensaios e performance. É possível estender essa compreensão a Licio, que igualmente compreendeu o desenho rítmico-melódico da *Introdução* associado à sonoridade do violão e ao estilo musical do *choro*, associando também à *seresta* a melodia e rítmica do piano. Rosana parece ter adentrado um universo lírico, melancólico e romântico associado ao gênero da *seresta*, e Ruth se reportou ao gênero do *choro* e ao romantismo na linha musical. Suas transcrições, assim como as de Rosana em relação à *Introdução*, serão retomadas a seguir em **Prólogo e relações com as seções A e B**. Por ora, anota-se, ainda, que a **sensação** se apresentou para Fernando como elemento interagente na vivência da performatividade desse trecho musical.

Prólogo e relações com as seções A e B

Rosana compreendeu e transcreveu a *Introdução* como um **prólogo preditivo**, do que viria na sequência da peça, a saber, uma angústia que apareceria mais adiante na *seção A*. O trecho musical da *seção A* por ela associado à atmosfera da *Introdução* foi ‘*suportar, a dor, cruel*’. Em que pese as palavras já trazerem um aspecto afetivo forte, a música oferece *afford* no sentido do que mostra para vir a ser interpretado, elementos composicionais marcantes para o delineamento de um quadro de angústia, através da estrutura de **repetição** musical, tal como referido também por Adelia, (comentado anteriormente no início do capítulo dois):

Rosana: Eu acho que ela inspira o que vai vir, realmente. Ela é um bom prólogo para esse... mostra uma **angústia** que **termina num suspense**... *ta-ra-ra-ta-ri-ta-ra* [cantarola *suportar a dor* da *Seção A*] ... é uma coisa que parece uma **repetição angustiada**, esse tema *Tarararararirararararara* [cantarola a repetição musical ascendente do trecho *suportar, a dor, cruel*]... Eu tenho a necessidade de ir até o fim da frase: “*Suporta, a dor, cruel, com essa mágoa crescente*” [cantarolando]. (grifos nossos).

A **sensação** de aflição e o sentimento de angústia aparecem associados às alturas em progressão, em marcha ascendente (sequência de uma mesma ideia musical em alturas ascendentes subsequentes):

Rosana: É ascendente, vão ficando mais aflitivos.... Mais altos e mais aflitivos. Eu acho que **ele coloca isso para mim**. É essa **sensação** que eu **vejo** nessa progressão. (grifos nossos).

É importante notar que algo ou alguém **externo** – expresso na frase “**ele coloca** isso para mim” – aparece à soprano implícito como uma interação relacional propositiva nesse trecho da peça. “**Ele**”, nesse **ato comunicativo**, poderia ser uma referência ao trecho como algo geral, ao compositor ou aos elementos ascendentes específicos grafados na partitura, que **oferecem** uma **sensação** aflitiva para a soprano, insistindo, forçando-se quando “coloca isso” à ela.

Note-se então que a palavra utilizada em sua reflexão conclusiva sobre o trecho, foi “**sensação**” e não ‘sentimento’. E é ela que, justamente, vem a ser **vista** pela soprano. Refazendo a sequência, trata-se de uma sensação de sons ascendentes que vão ficando mais aflitivos, sensação esta que é, de algum modo, ‘vista’ nos *affordances* da partitura.

Refletindo acerca desse encadeamento perceptivo, esta **sensação**, no que possui de **fresco** em seu caráter de qualidade que é ‘colocado’ para a soprano, mostra-se uma instância de comunicação em que nada é dito, **mas é comunicado**. Foi evocada a aflição a partir da progressão musical que pode, nesse contexto, não dizer nada mas **apresenta** suas propriedades, seus *affordances* e desse modo, **coloca** algo que insiste sobre o percebedor.

Nesse caso, é o *affordance* oferecido pela marcha ascendente que foi percebido como uma **sensação** de aflição pela soprano. Ele foi percebido de modo recorrente pelos intérpretes-cantores como uma invariante de emoções de sofrimento: ansiedade, angústia e aflição.

Ruth associou a *Introdução* como *afford* de uma **ansiedade** e como uma previsão de um momento que voltaria no decorrer da peça, mas, diferentemente de Rosana, não assinalou sua volta na *Seção A* como ela o havia feito, e sim, a associou a um trecho mais adiante na canção, que denominou como “miolo” da peça, correspondente à *Seção B* (mais movida, que possui andamento e ritmos mais rápidos):

Ruth: Que eu acho que é este espírito mesmo que você vai encontrar lá no meio, que volta, que lá no meio da canção você encontra esse espírito ansioso... Eu acho que ele já prevê aqui uma coisa uma ansiedade, uma busca, uma maneira de prever.

A soprano evocou, ainda, uma associação com o **poema** da peça nesse ‘miolo’ da *Canção*:

Ruth: Eu acho que é uma coisa premonitória mesmo, do sentido mesmo que a gente vai encontrar na letra. Eu penso assim, como uma introdução que já prevê.

Os aspectos afetivos presentes nas transcrições de Rosana e Ruth, trazem a injeção de elementos vitais aos elementos da partitura, no caso, sentimentos e sensações. Eles compõem na angústia, aflição e ansiedade sendo vivenciados nesse trecho por Rosana como *affordances* musicais e do poema, em conexão à primeira seção da peça, assim como para Ruth, embora ligado a outro trecho musical e do poema.

É possível verificar, assim, duas *Introduções* mestiças: na transcrição de Rosana ela é associada à aflição verificada na *seção A*, e na de Ruth é associada à angústia por ela indicada na *seção B*.

Suspensão, estaticidade e gravidade

O final da *Introdução* foi associado por Rosana com a qualidade expressiva de um suspense. O elemento musical desse trecho específico é um **ritmo de duração longa** para um acorde¹⁰⁶ instrumental, que assim se mantém por quase todo o compasso, trazendo uma aparente imobilidade de inalteração por um algum tempo. Parece ficar evidente, desse modo, sua associação entre o ritmo de duração longa de um acorde - após a grande variedade rítmica do desenho da *Introdução* até aquele momento - como *affordance* para uma expressão de suspensão.

Esse mesmo trecho que finaliza a *Introdução* foi transcrito por Licio como uma ideia de estaticidade:

Licio: ... cria um plano quase que estático no início da música, que se repete depois, mas ele cria o plano estático de estacamento da realidade.

¹⁰⁶Acorde – “O soar simultâneo de duas ou mais notas.”. (SADIE, 1994, p. 5).

Também foi por ele associado outro aspecto expressivo que a *Introdução* lhe parece conferir a esse momento: o caráter de “gravidade”. Por certo que uma nota grave durando um tempo um tanto extenso traz consigo um certo peso sonoro, de timbre mais ‘escuro’ ao momento musical, mas essa gravidade diz respeito também ao estacamento que foi caracterizado por Licio como grave.

O desenho melódico da *Introdução*, de alturas descendentes sucessivas, é associado pelo intérprete-cantor à **sensação** de que estava em um “estado de espírito qualquer e, de repente, cai em si”, para “alguma coisa nova” que virá a seguir, que, no caso, trata-se da entrada da voz na canção:

Licio: Porque **ele** já escreve uma nota grave ali, aquele acorde mais grave, que vem descendo, **ele** escreve um acorde longo, então já tem uma pausa ali, já tem uma gravidade. E isso a **sensação** que dá é que você já estava num estado de espírito qualquer e de repente você cai em si e no teu... naquele momento ,alguma coisa nova, e aí começa. (grifos nossos).

As alturas descendentes subsequentes, aliadas ao desenho rítmico que lhe pareceu uma pausa, foram assim associados a expressões de pausa, gravidade, imaginadas como o “cair em si”, começar algo novo, conectando *Introdução* e *Seção A* e, desses modos, parecem ter sido conferidas à vivência interpretativa daquele momento.

Nostalgia e sensação

Como elemento colaborativo e interativo na criação da ambientação **de nostalgia** que identifica na peça, Adelia utilizou o termo **sentir** para o desenho de alturas descendentes da *Introdução*. É explicitado assim, o *affordance* das alturas descendentes para a soprano, que veio a levantar algumas hipóteses para sua **associação** de nostalgia à *Introdução* instrumental. Uma das interações seria com a tonalidade menor da peça, indicada em sua dimensão de hábito **cultural** relativo à música tonal que vem a associar esse modo musical à tristeza, melancolia¹⁰⁷. Outra

¹⁰⁷Na história da música, em alguns momentos específicos o *ethos* musical foi evocado. No século V a. C, o filósofo e músico Damon desenvolveu aspectos morais e educacionais ligados à música através da crença de que sendo a alma movimento e o som também, verificar-se-ia uma correspondência direta entre os mesmos e a música poderia, assim, atuar sobre o estado de espírito humano. Segundo Fubini (2002), os modos musicais de então passaram a possuir correspondências com determinados caracteres como a coragem, a tristeza, covardia, “estados anímicos” e produziram tais efeitos sobre os humanos. No Barroco, a *doutrina dos afetos* (*Affektenlehre*) diz respeito a “um

hipótese de interação foi a de, em já conhecendo o poema, vir a reconhecê-lo como antecipado na *Introdução*, algo próximo do comentado por Ruth e Rosana, que o compreenderam como prólogo de sentimentos e emoções doloridas e aflitivas presentes na continuidade da canção. Mas a **sensação** foi evocada como um fundo sobre o qual as associações foram realizadas:

Adelia: Obviamente essa **sensação** é muito subjetiva - acredito que outras pessoas a "**sintam**" de outras formas... Não sei exatamente o que me faz **associar** essa introdução à ideia de nostalgia, talvez por ser em modo menor - que a história ou as "práticas comuns" associam à emoções ligadas à tristeza, melancolia, etc... talvez por, já conhecendo o texto, a intenção dele seja antecipada nessa *Introdução*, ou ainda a progressão descendente, que o Villa-Lobos usou em várias outras obras, e que, dentro de uma situação de imaginação e subjetividade, ou seja, "viajando" um pouquinho, pode sugerir o cair da tarde. (grifos nossos).

Seção A

O início desta seção coincide com a entrada da voz na *Canção de Amor*.

Segue na próxima página a partitura contendo a primeira frase da *seção A*.

conceito teórico... derivado das ideias clássicas de retórica, sustentando que a música influenciava os "afetos" (ou emoções) do ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionavam determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos, etc.) a estados emocionais específicos." (SADIE, 1994, p. 9). O modo maior, neste contexto, pôde ser associado a sons abertos, alegres e o menor, a sons melancólicos, tristes.

MUSEU VILLA-LOBOS
Material de Consulta

CANÇÃO DE AMOR
(Song of love)
(D'après le roman "Green Mansions" de Hudson)

Poesia de Dora Varconcellos

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1958)

Introdução

Quasi Allegro

Seção A

rit.

So---

f

rit

LENTO.

-nhar na tar-de a-zul Do

p

ten amor au-sen-te Supor---

Sonhar na tarde azul do teu amor ausente - primeira frase da Canção de Amor

Articulação vocal, poesia e abdução

Focalizando possíveis *affordances* oferecidos pelo poema da *Canção*, é relevante notar como a compreensão que Adelia teve da frase inicial *Sonhar na tarde azul do teu amor ausente* - “**eu já senti de cara**” (em suas palavras) - lhe trouxe informações acerca de como deveria interpretar o trecho, a partir do que lhe foi **fornecido** na partitura e, ao mesmo tempo, percebido e examinado por ela, rapidamente:

Adelia: No caso da poesia, ela tem uma parte que é descritiva, fala do sentimento mas, ela fala da **tarde azul**, o teu **amor ausente**... ela tem muitas situações, e nessas situações assim... **não definidas**. Então para mim, sempre ligada ao texto, eu já **senti** de cara que para dizer esse tipo de coisa eu teria que fazer uma melodia muito *legato*, para **transmitir um sonho** “*sonhar na tarde azul do teu amor ausente*”, é o sentimento, meio de **saudade**, meio **melancólico** talvez. (grifos nossos).

Ao que parece, essa situação de ter examinado os elementos invariantes do texto e uma hipótese, ainda que rapidamente, pode se referir aos raciocínios utilizados naquele momento, no processo criativo da soprano. O raciocínio indutivo a teria levado à descoberta da melhor articulação vocal (abdução).

Os *affordances* fornecidos pelo texto compreendidos pela soprano como “situações não definidas”, referiam-se às descrições da tarde azul e do tipo de amor ausente. Desse modo, o *legato*, com sua fluidez e leveza sonora, parece ter sido selecionado no repertório de conhecimentos da soprano como o modo de articulação do fluxo vocal para o trecho, **relacionado à qualidade de vagueza** (*tarde azul e amor ausente*) e ao caráter de imaterialidade inerente ao **sonho**.

Essa vagueza foi relacionada a **sentimentos** específicos (saudade e melancolia) que foram interconectados ao fluxo de voz em **legato** (bem ligado).

O *affordance* de **andamento** (velocidade) indicado como **Lento** nesta seção, outra invariante oferecida, corroborou sua compreensão do trecho em uma instância de **nostalgia**. Que se note que a palavra usada foi “**senti**”:

Então eu **senti** que eu devia fazer isso muito... e até por isso que veio esse ritmo muito lento, uma forma lenta, uma forma que transmitisse uma certa nostalgia também, aliás a peça toda é muito nostálgica, então esse lento, o *legato*... (grifo nosso).

Pausa, ritenuto e distanciamento

Os *affordances* de pausa, silêncio e duas indicações de velocidade da peça (um tempo *Lento* e *ritenuto*¹⁰⁸) junto ao texto, trouxeram a Licio a noção de um alargamento espacial para a realização de algo diverso da *Introdução*, de uma ambientação de sonho:

Licio: essa pausa, que inclusive a gente vai vendo, a primeira nota além de ser *Lento*, tem o *ritenuto* na primeira nota: *SOOOOONHAAAAAR NA TARDE AZUL*. Aí começa o *Lento* a tempo, mas o sonhar, **o sonho é uma coisa que ele precisa desse espaço**, ele precisa estar, ele já está **distanciado**. (grifos nossos).

A partir da interconexão entre o andamento (velocidade) lento, a primeira nota que se inicia também mais lenta do que seria normalmente e a palavra *sonhar*, Licio transcreveu um espaçamento um tanto etéreo, próprio aos momentos de sonho, fora da realidade, um distanciamento desta. Espaço dessa forma concretizado, aberto, necessário para a vivência do sonhar e que vem por esses meios a ser estabelecido. Por isso sua frase “ele já está distanciado”, pois através destes elementos interagentes nesta relação foi construída a distância do sonhar.

Ruth apresentou uma *gestalt* bastante clara da forma da peça e se referiu de modo sintético à ela, juntamente com os sentimentos ali compreendidos: a peça apresenta dois momentos. O **primeiro** é *sonhar na tarde azul* como “**um começo de tudo**”, e depois, um **momento ansioso, nervoso**, como “miolo” da peça. ‘**Miolo**’ porque é **seguido**, segundo ela, por uma “**placidez**” que se constitui na atmosfera da **última seção**, a *seção A’* (esta repete a maior parte dos elementos musicais da *seção A*, com exceção do andamento *Lento* que se modifica e passa à *Molto Lento*, do poema, que possui frases diversas às da *seção A* e de seus compassos finais, além de uma nota específica na linha melódica referida por Fernando).

As indicações da forma da peça, muito claras para a soprano, vieram já conectadas a aspectos de expressão, emoções e sentimentos. Tal relação indica uma característica de Ruth, já conhecida no meio musical, a de ser reconhecidamente uma cantora

¹⁰⁸Termo que indica uma pequena retenção na duração rítmica da nota, ocasionando uma duração mais lenta da mesma.

expressiva. Em entrevista à cantora lírica Janette Dornellas, Ruth explicitou que desde pequena essa característica foi manifesta:

Ruth: Busquei aperfeiçoamento com o tempo. Fiz cursos com diretores com o Sérgio Brito e vários outros. Já, desde criança, eu tinha essa qualidade de atriz naturalmente. É um dom, mas também pode ser trabalhado. Não conheço nenhuma escola de preparação cênica para cantores nem para diretores de ópera no Brasil. (DORNELLAS, 2012).

Novamente, ao oferecer uma *gestalt* de modo rápido e fácil da forma musical da peça, já relacionada a aspectos de expressão, é possível se verificar no processo criativo de Ruth que as relações entre *affordances* musicais/texto e expressividade vieram a possuir uma intimidade enfática singular. Mais adiante, em **Mediação criadora, canal e sentimentos**, será possível entrar em contato com outros exemplos dessa intimidade que a caracterizam em seus valores e crenças presentes em seu *projeto poético*.

Quanto a aspectos de **expressão** relacionados a possíveis **respirações** nesta seção, Rosana se utilizou de apenas uma grande respiração na marcha ascendente e em seu trecho subsequente, aos quais acompanha o texto *Suportar a dor cruel com esta mágoa crescente*. É preciso ressaltar que a realização das respirações implica, diretamente, na dimensão expressiva da peça, pois são elas que vão delimitar o tamanho da frase a ser cantada e com isto, o que será cantado e de que modo será agrupado ou separado. Elas se revelam elementos de articulação sonora e expressiva, sua delimitação implica em uma criação expressiva também. Em **Fisicalidade e expressão** será discutida a questão da corporalidade implicada e sua relação com a expressividade no fluxo sonoro cantado.

A **finalidade** desse grande arco sonoro para Rosana, a necessidade de chegar ao final da frase sem respirar foi associada a de dizer um sentido expressivo que lhe é importante para o processo de criação da transcrição da peça:

Rosana: Mas eu penso, quando vem essa coisa aflita [a marcha ascendente], de ir para a frente. **De terminar, de dizer o que eu quero dizer: lalarararan essa mágoa crescente.**(grifo nosso).

Para rever outras referências de Ruth e Rosana a elementos da *seção A*, é possível retornar e reler **Prólogo e relações com as seções A e B** com a atenção direcionada à elas.

A passagem da *Introdução* para o início da *seção A* foi relacionada por Fernando a aspectos relacionados com um conflito (referido também para o todo da peça). É possível verificar o crescimento de uma rede transcriadora tecida nas relações entre os *affordances* de invariantes e variantes da música e texto, interagentes a aspectos de sensação e imaginação desde sua referência ao início da peça, à *Introdução*, seguida da *seção A*:

Fernando: O início dela [a *Introdução*], ela sugere uma coisa que não vai ser. Parece que vem, mas não vem, ele **acorda** assim, mas **repousa** [*Introdução* e seu final]. E aí, já a primeira palavra *sonhar na tarde azul* já é de um lirismo, já a **palavra** aí **ajuda a você criar** um tempo que não existe, quer dizer, um **tempo que não tem pulso**. Ele veio cheio de pulso aqui, TARIRARIDORIDADIDODIDATITATITUMPLOM [cantarola a *Introdução* tocada em andamento rápido. A partir daí ele perde... **a música suspende**, o **tempo** suspende. (grifos nossos).

Fernando: A própria progressão da música TARI, TARAA, TATIDADIRARI [cantarola *suportar a dor cruel com essa mágoa*] e repousa novamente. **Ela tem um conflito dentro dela**, minha **sensação**. (grifos nossos).

O conflito indicado por Fernando diz respeito a sua compreensão do que seja vivenciado pela persona da canção em seu todo, que já lhe parece presente na *Introdução* da peça.

Seria a oscilação entre um estado de sonho, sem pulso, “sublimado” como nomeia, e outro, de realidade, do estar acordado. O primeiro foi relacionado ao final da *Introdução* (cujo *affordance* é um ritmo de longa duração seguido de um *ritenuto* que retarda ainda mais a velocidade do trecho) e foi associado pelo tenor a uma suspensão do tempo na peça, tornando-se, assim, melífluo. As palavras iniciais do poema também foram relacionadas a esse estado etéreo. O segundo se refere ao desenho rítmico-melódico vigoroso da *Introdução* e à marcha ascendente da *seção A*.

Fernando: ... que o cara, a pessoa quer ir, mas não tem... **prefere sonhar**, e aí é como se tivesse um **drama** dentro dessa vida. Desse momento dele, mas ele cria um **contraponto entre o drama, uma coisa vivida, e uma coisa sublimada**. A música o tempo todo... Ele deu uma acordada, aí ele mergulha de novo naquela coisa meio etérea, e a **música ela mais ou menos, caminha por aí. (grifos nossos)**.

Seção B

O início da *seção B* é realizado pelo piano, seguido pela voz em andamento rápido.

Segue na próxima página a partitura contendo a primeira frase da *seção B*.

dor na triste solidão Procuro ainda te encon-
 --trar a--mor men a--
 --mor!
 Início seção B
 poco appet.
 Tão bom é Piu Mosso saber calar e dei-xar-se ven...
 MVL - Bb.
 pag. 03

Seção B - Início um compasso antes da indicação de *Piu Mosso*

Seção B¹⁰⁹

Texto confuso

O texto é um elemento importante para Rosana, com o qual ela possui afinidade, pois gosta de poesia. O trecho inicial dessa seção ficou confuso para a soprano, especialmente a primeira frase *Tão bom é saber calar e deixar se vencer pela realidade*. Ela não faz julgamentos acerca do texto, no sentido de vir a apontar erros ou não, apenas não sabe como o entender.

‘Provavelmente’, diz Rosana - quer dizer que algo se passa ali como elemento solucionador da questão -, algo é realizado, mas não muito consciente, pois ela não indica claramente o que seria. Mas adiante vai explicitar a angústia de não compreender bem os sentidos do texto desse momento. Licio também comentou sobre a necessidade de se buscar contextos (investigar) quando o texto não é muito claro.

Mudança de andamento, transição e sentimento

Licio menciona o **momento de transição** da velocidade do andamento lento da *seção A* para o rápido da *seção B* como **identificador de uma mudança**, variante associada a uma mudança de sentimentos, ou seja, do sonho para a realidade (o poema também foi mencionado nessa compreensão).

Desse modo, o intérprete-cantor indicou a vivência de um **momento ‘entre’** (mas já no novo andamento), no qual a sensação e percepção da mudança de velocidade se realiza. Os *affordances* de mudanças de andamento foram vivenciados na pulsação da música, que passa a ficar acelerada, transcrita por Licio em termos de emoção como aceleração da pulsação cardíaca, implicada na realidade que retira a persona musical (pertencente à narrativa da peça) de seu sonho:

Licio: É claro que toda a vez que a gente tem uma **mudança de andamento**, tem uma **mudança de sentimento envolvida**... o mais importante é, na verdade, é a **transição**, porque é onde a gente **sente** que a música mudou... (grifos nossos).

¹⁰⁹O início da *seção B* foi nesta tese localizado no compasso anterior ao *Piu Mosso*, levando em conta que os acordes repetidos pelo piano tem papel preponderante na sonoridade da *seção B* (são repetidos ali, inclusive), tendo sido ressaltados por quase todos os intérpretes-cantores e significados em suas transcrições. Há também a opção de se considerar o início da *seção B* apenas no *Piu Mosso* e o trecho anterior de acordes do piano como uma pequena ponte. Entretanto, seria necessário fundamentar esta escolha.

Interconexão cultural

A harmonia da segunda frase da *seção B*, a saber, *Vivo triste a soluçar, quando, quando virás enfim*, desenvolve-se sobre repetições de terças e sextas nos acordes tocados pelo piano. Essas foram associadas por Licio a um **lamento**, indicado como indígena. Trata-se, para o intérprete-cantor, de um modo de evocação da tristeza que localiza, como brasileiro, em *mestiçagem* com elementos musicais indígenas. O *affordance* nesse caso as terças e sextas na harmonização, foi interconectado diretamente com aspectos culturais.

Verifica-se, assim, também uma alusão à dimensão da *mestiçagem* envolvida na obra de Villa-Lobos e, ainda, nas composições de seu professor de canto, o chileno Victor Olivares, quem compôs uma cantata tendo como tema os índios Mapuches chilenos, utilizando-se largamente desse tipo de acordes, inclusive em outras composições suas. Em um sentido amplo, é possível considerar tais alusões como ‘falas’ que atravessam o intérprete-cantor e interagem em sua transcrição processual da *Canção*:

Licio: o *TAATATITAAAAARARAR* (cantarola o trecho relativo à frase *Vivo triste a soluçar*) é quase um tema indígena, a relação intervalar e o tratamento é quase de um lamento, semelhante a um lamento indígena sul-americano, *LARALILARAAAAA*, e acordes em terça repetidas, terças e sextas repetidas, típico de uma estética sul-americana, indígena, próxima do caráter indígena, do sentimento de uma alma que não é ibérica, **eu sempre pensei nisso**. *VIVOOOTRISSTEEE* você vê, lembra das composições do Victor, ele sempre colocava muita terça seguida, muita sexta, *PAPAPAPAPAPA* e assim encadeada, melodicamente e aqui a gente repete a melodia. **Estou repetindo a melodia e isso tem uma coisa de lamento índio**, elemento sul-americano, é uma maneira de evocar a tristeza que é só nossa, é mais brasileira. (grifos nossos).

Tempo e corporalidade

A questão do tempo que aí se torna mais real, mais físico do que no “sonhar” do início da canção, interagindo para Licio com a corporeidade compreendida no texto *Sinto o ardor dos beijos teus, em mim*. Mas esse tempo real foi apresentado como uma **sensação** manifesta fisicamente. A dor emocional poderia ter durações prolongadas em tempos irrealis ou não cronológicos. A dor física, que obedece a um tempo cronológico, uma vez que não ficaria indefinidamente se manifestando no

corpo é, para ele, mais perceptível. Suas relações foram da seguinte ordem: Tempo real/físico-corporal e irreal/emocional.

Desenho rítmico e realidade

O desenho rítmico da harmonia escrita para o piano no início da *seção B* se constitui em um *affordance* significativo para o movimento da *Canção* e sentidos expressivos. Como um *ostinato*¹¹⁰, um padrão rítmico repetitivo, obsessivo, obstinado, esse elemento **invariante** da peça é composto por um acorde de duas notas (uma nota e sua repetição em uma região mais aguda, ou seja, oitava acima), que vem a ser repetido sequencialmente até o final da primeira frase da seção. Foi compreendido, junto aos *affordances* do poema, na transcrição de Fernando e Licio, como uma **chamada à realidade**:

Fernando: TUTUTUTUTUTUTU [cantarola o trecho inicial da *seção B* que é constituído de uma mesma nota tocada repetidamente pelo piano]. É como se fosse assim, para mim, **ele não está convencido** mas é como se fosse assim: estar na chuva é para se molhar, casa de ferreiro espeto de pau, é um **ditado**. *Tão bom é saber calar e deixar se vencer pela realidade* [primeira frase da *seção B*] que eu traduzo da seguinte forma, não adianta **sonhar, cai na real**, TUTUTUTUTUTUTU, para com esse *sonhar na tarde azul*, para com isso. **Estruturalmente, uma forma musical, e na letra**, pelo menos. (grifos nossos).

Se para Fernando ficou claro que a primeira frase se tratava de algo parecido com um **ditado** e que o desenho (evocado como “forma”) musical indicava uma chamada à realidade, para Licio a associação dessa invariante rítmica obsessiva se deu a um tipo de **temporalidade** mesurada, talvez como um relógio, que ‘desperta’ a persona musical de um sonho e devaneio em sentimentos, em direção à **realidade**:

Licio: Esse *ostinato* TANTANTANTANN que continua por um, dois, três, quatro, cinco compassos [no piano] me dá essa ideia de **tempo**, traz uma realidade! e depois ele continua. Volta aqui uma ideia de temporalidade quando se fala em realidade, a uma possibilidade de relação com mundo, verdadeiro; saio do meu momento aonde eu divago por um sonho, por uma dor, por uma ausência, que pode ser numa fração de segundos e aqui eu tenho uma situação temporal.

¹¹⁰*Ostinato* – “Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas. Um *ostinato* melódico pode ocorrer no baixo, como melodia numa voz superior.” (SADIE, 1994, p. 687).

Desenho rítmico e fala

Fernando compreendeu um caráter discursivo no *affordance* da repetição do desenho de ritmos em duração curta que iniciam a *seção B* na parte instrumental e, para ele, como ‘persona’ da *Canção*, era como se estivesse falando. esse registro de fala, iniciado no piano, foi imbricado à voz. Há, ainda, uma tradição de recitativo em música na qual os ritmos são, geralmente, curtos, do recitar cantando que se remete ao sentido do falar e esta compreensão parece ter sido evocada:

Fernando: Aí ele muda, ele traz um caráter também mais, assumidamente, mais,... **discursivo**, TUTUTUTUTUTUTU [canta repetidamente uma mesma nota, trecho referente à parte do **piano** que está sozinho, sem a voz, iniciando a *seção B*], a própria estrutura rítmica. ... ele **fala, quase que literalmente**. Ele fala: “*tão bom é saber calar e deixar-se vencer pela realidade...*” olha só como... como é interessante, o texto, agora falando contigo. (grifos nossos).

Ao indicar que o desenho rítmico “fala, quase que literalmente”, o tenor indica sua compreensão de um *ato comunicativo* que, nesse contexto, é compreendido na direção da partitura para com o intérprete-cantor e se aproxima assim da concepção de *affordance* de Gibson, do que ela pode estar ‘oferecendo’ ao percebedor, e, por outro lado, do *percepto* na teoria peirceana. Entretanto, os dois autores sublinham o caráter de mudez ali implicado, como comentado no capítulo dois. Eles nada ‘falam’ mas é importante notar uma comunicação que é estabelecida na dimensão relacional de secundidade entre objeto e percebedor, pois a expressão “se força sobre” é utilizada na semiótica peirceana para designar uma condição de “dimensão do real que não depende de nós” (SANTAELLA, 2012, p. 113). esse dado realista é enfatizado na teoria da percepção peirceana, inclusive pela evidência de nosso falibilismo, “de que nossa percepção comete erros”, ou seja, a partir do que Santaella comenta no contexto da teoria geral dos signos peirceana, que “deve, portanto, haver alguma coisa lá, em algum lugar diferente da nossa mente, que não depende de nossa percepção. Existe algo que é puramente físico e que pode ser verificado por aparelhos tão físicos quanto a própria porta que estamos vendo.” (SANTAELLA, 2012, p. 113). Mas Peirce também se refere ao *percepto* como que se forçando sobre ele: “Ora, o percepto se força sobre mim, a despeito de todo esforço direto para expulsá-lo.” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2012, p. 113). Apesar dessa afirmação se dar no

contexto da definição de existentes fora da mente humana, como citado, há na formulação da ideia e da frase, uma indicação de movimento, que pode ser compreendido na direção do percepto para com o percebido: “ele se força sobre mim”. Certamente ele não se movimenta, mas a linguagem parece indicar uma relação dinâmica.

De todo modo, o que os intérpretes-cantores vem desvelando de seus processos de criação em transcrição é que, para além dos estereótipos musicais que possam atuar, direcionar a compreensão expressiva dos elementos da partitura, uma condição de comunicação é instaurada pela porta da percepção em sensações e inferências abduativas, mobilizando emoções e sentimentos de modo enfático.

Desenho rítmico e angústia

Ao comentar acerca do desenho rítmico de notas repetidas no início da *Seção B*, Adelia o conecta com uma **articulação** vocal diversa da seção A, que era *legato*, ligada. Tal desenho lhe evoca um fluxo vocal mais marcado, próximo de algo falado. A soprano **sente**, vivencia angústia que acredita possa estar ligada à dificuldade de respiração advinda do modo como o trecho está composto:

Adelia: Não é tão *legato* ele é mais marcada, menos romântica, talvez a gente pode... eventualmente considerar a palavra realidade, ela é mais real, ela é o dia a dia, essa coisa do dia a dia, isso da rotina. Mas isso me dá, aliás eu sinto isso inclusive, como intérprete na hora de fazer, eu não sei por causa... as frases são longas e eu procuro respirar menos, ela me dá uma certa **angústia mesmo**, isso me dá. Mas isso, **essa parte B me transmite sim**, eu acho que até pela escrita, pelo jeito de fazer, ela me transmite uma angústia. Isso acontece em várias peças, de você se envolver ao ponto de **sentir mesmo**.

Para Rosana foi possível verificar que essa sensação se referia a uma interação rítmico-melódica do desenho inicial da *seção B*, associada por ela à sensação de angústia, mas da qual a soprano só foi se dando conta à medida que ia comentando acerca do assunto. Inicialmente, ela acreditava ser por causa do texto, visto que esse não lhe agradava:

Rosana: Eu tinha dificuldade com essa... eu não gostava nesse *Piu Mosso* ‘*tão bom é poder calar e deixar se vencer pela*’. Na verdade não era exatamente contra a letra em si – eu **não gostava muito da forma também**. Não gostava dessa coisa ta-ran-ta-ra-ri-ran, me incomodava aquilo, porque, claro, era um momento ansioso da música, que aliás é uma quebrada naquele momento de lirismo da primeira parte. Mas eu não sei

porque me incomodava aquilo, eu não gostava da forma. E aí, depois de muito cantar ela, eu acho que eu liguei um outro canal, e passei a gostar. Passei a gostar. Talvez por me acostumar também. Mas eu particularmente gosto quando ele volta para aquela primeira sensação do lirismo: *‘tão doce aquela hora em que de amor sonhei, infeliz a sós, agora, apaixonado fiquei’*. mas isso eu já não gostava: *‘sentindo aqui fremente’*. Eu tinha uma certa dificuldade com essa forma. E para vencer isso, **eu tive que não pensá-la tão ritmicamente**. Eu comecei a pensar ela mais... Mesmo nessas [partes] quando tem esses *ta-tum ta-tum tatum*, **pensar mais legato**. Isso me ajudou a vencer a insatisfação com a forma dela.

Para ultrapassar o mal estar com o desenho rítmico-melódico da peça, Rosana passou a realizá-lo mais legato, desse modo, os sons ficaram mais ligados e tornaram-se, assim, *affordances* menos angustiantes.

Seção A’

A *seção A’* se inicia um compasso antes de uma nova mudança de andamento na peça, o *Molto Lento*. Ela retoma muitos elementos da *seção A*, porém, com algumas modificações musicais e com texto poético diverso, sem repetição do que integra aquela seção.

Segue na próxima página a partitura referente ao início da *seção A’*.

Material de Consulta

teus *Em mim* *ah!* *rall.*

Qualquer *a tempo* *pe-queño sinal* *E pre-mente sur-*

-presa *Vem me amargurar* *Tão* *rall.*

MOLTO LENTO

do-que-la ho-ra Em

MVL - Bb.

Seção A' – Início um compasso antes de Molto Lento

Andamento, poema e sentimento brasileiro

Rosana se referiu a seção *B* em duas partes em função de aspectos de seu texto e andamento. Ela associou o andamento *Molto Lento* e os *affordances* do texto com a ideia de aceitação, composta de dois momentos descritos em **sentimentos**. O primeiro tem um caráter de **conformação**, de melancolia reconhecida e associada pela soprano desde a *seção A* como própria à peça, em sua dimensão ampla (como Adelia) e o segundo, a **angústia** de aceite à paixão solitária:

Rosana: E aí volta [referência ao início da peça no andamento *Lento* da *seção A*] aquela coisa melancólica, *Molto Lento*: “*Tão doce aquela hora em que de amor sonhei. Infeliz, a sós, agora apaixonada fiquei, sentindo aqui fremente o teu reclamo, amor*”. Ou é uma coisa mais conformada, e depois essa angústia de aceitar a solidão e esse estado apaixonado sem estar do lado dessa pessoa.

O poema da frase final da peça é tomado como *affordance* na evocação de sua associação à ideia de que a *Canção de Amor* é lírica e não dramática, próprio ao que considera como um lirismo brasileiro. Interconectado a essa associação, o espírito do gênero musical da *seresta* como atmosfera brasileira foi evocado como reflexivo, lírico, assim como o caráter das canções brasileiras em geral, levando em conta o *affordance* da ‘letra’:

Rosana: E a mesma coisa no fim, quando ela retoma: “*Tão longe assim de ti, ausente ao teu calor, meu pobre coração anseia sempre a suplicar: amor, meu amor*”. É uma canção melancólica. Extremamente melancólica. E lírica. Que é, acho, uma característica muito da personalidade brasileira. É mais voltada para essa coisa, menos dramático e mais lírico. Então, a gente **encontra mais comumente esse tipo de letra**. Que é o contrário, não tem por exemplo, a canção do Schumann, do Schubert – tem sempre um drama, tem uma história, é uma natureza da personalidade alemã. Eles buscam esse drama. As canções têm sempre uma história, ou às vezes não tem, mas **tem** um drama. Você **percebe** um drama. Aqui também tem um drama mas não é um drama, é muito mais **reflexiva**, uma coisa mais **lírica**. Que eu acho que é uma tendência mesmo das canções nossas, do nosso espírito brasileiro. Sempre foi, das **serestas**. (grifos nossos).

Harmonia e ‘affordance’ expressivo

Fernando trouxe à interação *affordances* de **andamento** (*Molto Lento*) que inicia a *seção A*, **harmonização** com melodia de **alturas** ascendentes (realizada pelo piano) e uma **expressão** de sublimação associada à mudança de uma nota na melodia em relação ao mesmo trecho na *seção A*, referida como o que considera uma característica do *superobjetivo* dessa persona musical.

Sua indicação de que a voz ‘ecoar’ no final da peça diz respeito ao *affordance* **rítmico** que mantém a nota final da voz, cantada em um longo tempo por sobre a harmonização realizada pelo piano. Para ele, a peça termina interconectando tais *affordances*, adensando a rede interpretativa e interagindo na constituição de um sentido específico, qual seja, a sublimação da realidade por parte da persona da *Canção*, mantendo-se no plano do sonho e recusando o encontro com uma realidade difícil:

Fernando: Aquele *Lento*. Ele **repete** [da *seção A*] e exatamente e **reforça** a **ideia do sublimado**, ele não termina TUTUTUTITITOTUTATATITATATTOTU [cantarola forte e rápido], não, é TOTUTITETERE [cantarola bem lento]. Ele volta e fica ali, ele não quer se encarar, ele tem lampejo (referência à *seção B*), que é a realidade... bruta, e **ele recusa essa realidade mais cruel**.

Fernando: Porque aqui a **terminação** também você vê que é totalmente **sublimada**. Ele não termina nem no grave, ele só deixa ecoar, que vai para cima, vai subli-... o que vai sendo soado, tocado, **é para cima** TATITAATITII [cantarola melodia ascendente], não tem POUPOUPOU [cantarola melodia descendente bem grave], sublima mesmo, vai para o alto. (grifos nossos).

A mudança de uma nota na melodia dessa seção em relação ao mesmo trecho na *seção A* corrobora sua associação de sublimação ao final da peça, sua **sensação** de que o sofrimento vem a ser aliviado:

Fernando: “*tão longe assim de ti, venci da pe-...*”..., aqui ele , bota um TARA [cantarola o trecho “...-la dor”], ele alivia ainda mais do que a primeira: “*sonhar na tarde azul do teu amor ausente...*”. Ele fez um *Ré*, e agora ele faz um *Mi* direto. A **sensação** que eu tenho, ele alivia. Apesar de estar falando... isso é maravilhoso. Única arte que permite isso, uma das únicas, mais claras. Ele fala um texto, supostamente pesado, dramático, sublimado. Então são coisas antagônicas, ele fala que foi vencido vencido pela dor, mas

de uma forma leve: “*vencido pela dor*”[canta bem suave]. ele sublima, não tem coragem de continuar ali (bate palmas): Está cruel (palmas), Ohh! (palmas). Não tem, ele sublima.

❖ Aspectos intrínsecos à Interpretação - *Experimentação*

Essa segunda vertente de informações localizada nas entrevistas é composta por questões ligadas à Interpretação em caráter mais aberto e, desse modo, elas não se referem necessariamente a elementos da *Canção de Amor*, mas foram evocadas a partir deles. Ela trata de questionamentos, reflexões acerca de aspectos que envolvem emocionalidade, procedimentos metodológicos de estudo, fisicalidade, imaginação, memória, interações com o compositor, com o(s) músico(s) acompanhador(es), presença, tendências, atuação na performance e intervenções do acaso, colocando-nos em contato com elementos das possíveis transcrições em “redes de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém.” (SALLES, 2006, p. 17).

Reflexões sobre processos interpretativos

Investigação, corroboração e transcrição

A investigação iniciada pelo intérprete-cantor em seu processo de criação junto à partitura pode ser compreendida na prática da transcrição, situada pelo poeta Haroldo de Campos no campo da tradução literária, mas extensiva ao da interpretação vocal, como discutido no capítulo dois:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma **vivência interior do mundo e da técnica do traduzido**. Como que **se desmonta e remonta a máquina da criação**, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa **língua estranha**. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecação implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. (grifos nossos).

Licio aponta, como parte integrante do processo de criação de sua interpretação e, de modo mais geral, para processos de criação da Interpretação vocal, a necessidade de investigar e refletir sobre a música:

Licio: ... e essa nota que ele muda, por exemplo, é um ponto que **você tem que parar para perguntar**, por que que toda a melodia até então, é idêntica, com a mudança de... uma nota. Porque existe uma ênfase nesse momento aí, e é justamente na ausência.¹¹¹ (grifo nosso).

O intérprete-cantor assinala assim um aspecto em seu processo de criação, o **perfil investigativo**, retomado em outros momentos de sua entrevista. Esse perfil tal como configurado, cumpre o papel, entre outros possíveis, de manifestar questionamentos concretamente a partir da identificação atenta, aguçada, de específicos elementos musicais e do texto, que possibilitam, com as respostas obtidas, o estabelecimento de relações. Retomando a citação sob a ótica desta interação:

Licio: Por que que toda a melodia, até então, é idêntica, com a mudança de... de uma nota. **Porque existe uma ênfase nesse momento aí**, e é justamente na ausência. (grifo nosso).

Essas relações, entre a mudança de uma nota em um determinado momento e a palavra ‘ausência’, evidenciariam elementos constituintes da trama de criação de significados e de sentidos expressivos para a interpretação da peça:

Licio: ... Porque existe uma ênfase nesse momento aí, e é justamente na **ausência**. (grifo nosso).

É possível perceber através de sua fala uma finalidade nas realizações dos questionamentos, resultando na obtenção de significados para a construção da rede interpretativa. Mas o caráter relacional direto com os elementos da partitura aponta também um caráter relacional ‘ficcional’ com o compositor, pois este não se fazia presente fisicamente naquele momento:

Licio: ... e essa nota que **ele** muda.... (grifo nosso).

¹¹¹A ‘ausência’ a que Licio se refere se constitui em uma palavra presente na primeira frase da *Canção: sonhar na tarde azul do teu amor* **ausente**, integrante do trecho musical citado.

Esse “ele” referencia a figura o compositor, um tipo específico de “diálogo” que não deve passar despercebido. Um *ato comunicativo* entre o intérprete-cantor e o compositor, que embora ausente, participa nesse dialogismo, através dos elementos estruturados e organizados na partitura. Em **Relações com o compositor** será retomado esse tema, referenciado de modo **recorrente** também por outros intérpretes-cantores.

Por ora, retornando à imbricação apontada por Licio entre elementos musicais/texto, caráter investigativo e expressão, acresce à já citada alteração de apenas uma nota - uma única altura na melodia -, uma questão na harmonia por ele levantada:

Licio: olha aqui, com certeza, evidentemente mudou a harmonia nesse momento, ele foi pra outra harmonia, AUSEENTE, já mudou... em termos auditivos e práticos a gente sabe que essa melodia entra, numa outra situação harmônica, diferente da **Introdução**.

esse outro elemento musical, a harmonia, parece ter sido localizado e acessado pelo intérprete-cantor, consoante ao que podemos configurar como uma “busca ativa” (tal como discutido anteriormente nos conceitos de *percepção ecológica* de Gibson) realizada por Licio, explicitando uma postura de inter-relação ativa do intérprete-cantor com os elementos presentes na partitura.

Pois seria possível um intérprete-cantor, em período de estudo de uma peça, não entrar em contato analítico com a harmonização, uma vez que seu contato direto e em caráter obrigatório, dá-se com a linha melódica que canta, sendo a harmonização realizada pelo instrumento acompanhador da voz (piano, violão, orquestra, ...). Por certo que a análise de todos os elementos presentes na partitura se constitui em um importante fator para o intérprete-cantor e, desse modo, deve ser realizada. Entretanto, queremos chamar a atenção para o fato de que ele pode vir a não realizar essa busca investigativa ao elemento harmonia, ou seja, não entrar em contato direto com ele,¹¹² uma vez que não necessariamente precisa acessá-lo para emitir as notas do canto. Caso o cantor-intérprete não se oriente para tal busca, o que Gibson chamou de

¹¹²O intérprete-cantor pode também não entrar em contato efetivo com outros parâmetros - resultando em uma interpretação falha em muitos sentidos - como a intensidade (sons muito baixos aos muito altos), a forma da peça (clareza das ideias que estabelecem o contorno geral da peça), ideias musicais que habitam e constituem as diversas frases da mesma, ou seja, aspectos de caráter mais geral da peça e os que podem ser negligenciados sem que se deixe cantar a melodia com seu ritmo intrínseco.

pick-up (captar), é possível que não entre em contato com a harmonização de modo mais profundo, fato que seria impensável para um pianista, que precisa tocar as notas que a constituem. O fato de ter buscado ou percebido, em mais de um elemento musical, correlações com a palavra pertencente ao poema, parece indicar um estado de busca ativa por parte de Licio e desvelar, ainda, uma prática específica em seu processo de criação: a busca por **corroboração** de um sentido por ele associado a um elemento musical, em outros elementos presentes na partitura. Tal situação foi percebida com sua indagação acerca da nota que se alterava somada, posteriormente, à situação da harmonia no mesmo trecho. Essa prática indica uma possibilidade mais acurada, de construção de significados a partir da percepção da interação dos elementos presentes na partitura.

Observamos essa atitude analítico-investigativa ainda em outros momentos de sua fala:

Licio: E o Villa-Lobos, na minha opinião, ele tem esse cuidado de criar um plano quase que estático, no início da música, que se repete depois, mas ele cria o plano estático de estar, de estacamento da realidade. Para que que ele cria esse plano?

Sua resposta:

Licio: **Para que o canto entre numa atmosfera diferente**, e a atmosfera do canto não tem nada a ver com a **Introdução**, tem essa pausa antes desse início, que inclusive a primeira nota, **além de ser Lento, tem o ritenuto**: SOOOOONHAAAAAR NA TARDE AZUL, aí começa o *Lento*, a *Tempo*, mas o *sonhar*, o sonho, é uma coisa que precisa desse espaço, ele precisa estar, ele já está distanciado. (grifos nossos).

A partir da pergunta formulada sobre um aspecto expressivo identificado (o plano estático da realidade) são relacionados na trama interpretativa outros dois parâmetros musicais de andamento (velocidade da peça), dois *affordances* enfatizando a ideia de estaticidade (*Lento* e *ritenuto*). Estes, por sua vez conectados ao *sonhar* (*affordance* advindo do texto), suportam uma atmosfera diversa à da *Introdução* instrumental. O sonho tem, assim, seu espaço estabelecido anteriormente, já a partir dos dois elementos de velocidade, estando o intérprete-cantor já ali, distanciado do real. Outros questionamentos a serem investigados são indicados por Licio, como interrelações entre texto, música e aspectos da linha melódica:

Licio: muitas vezes, a gente vê as pessoas falando as palavras, ou cantando uma música, em cima da palavras, mas não pensando no por que ele compôs a melodia daquela forma, por que o agudo é feito aqui, por que ele colocou um suspiro aqui, onde necessariamente, na poesia talvez não existisse originalmente.

É possível compreendê-los em uma trama relacional estabelecida sob um trânsito de vaivém entre intérprete-compositor e peça musical, incluindo, de algum modo, a figura do compositor (em informações de suas redes histórico-culturais). Trama na qual a música *afford* ou “sugere” algumas organizações com elementos específicos e o intérprete-cantor os ‘capta’, ou ‘recolhe’ (*pick up*) e investiga sua organização em uma operação de transcrição que se inicia.

A prática da investigação - tomada também como uma abertura ao diferente, ao outro, em uma “vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso” (CAMPOS, 2006, p. 42), sustentando o trânsito de vaivém citado - se faz necessária também quanto a tradução de cada palavra integrante dos poemas/textos utilizados nas peças musicais.

Algumas vezes são utilizadas por estudantes de canto, apenas traduções que já transcriam o texto oferecendo sentidos totais das frases, sem que eles tivessem tido um contato mínimo com cada palavra, o que resulta em dificuldades na hora de pronunciá-las na linha de canto, pois se canta, desse modo, uma palavra com a qual não se criou nenhum vínculo direto. Tal palavra, assim, mantém-se de algum modo, ignorada ao cantar. E afasta o intérprete-cantor do dialogismo com os elementos da partitura, tornando indireto um contato que necessita ser direto para que uma transcrição possa se dar em mutualidade com o que vem da partitura.

Esta parece ser mais uma aparente obviedade, mas visto que ainda hoje como comenta Rosana, tal prática é menos comum do que se requereria, ela termina por evocar da soprano um empenhado questionamento a seus alunos, que expõe seus próprios princípios subjacentes à prática do canto:

Rosana: Como é que você chega aqui cantando uma canção italiana que você não sabe o que é. Você sabe que para cantar, é **diferente** quando você sabe o que está cantando. Como é que você canta uma coisa assim... Não tem o menor sentido. Qual é o sentido disso. Para que quê você está cantando? Para quem que você está cantando? Eu faço essa pergunta sempre... eu vejo que o aluno está ouvindo voz... Para quê? Não tem o menor sentido. É, realmente é muito fácil você se deixar levar pelo prazer da coisa e... parar de pensar.

Rosana interligou à necessidade de tradução, questionamentos ligados a princípios e valores no engajamento com a arte do canto, que subjazem o empenho em sua prática, o sentido pessoal do cantar, finalidades, motivações que permeiam os ‘porquês’ e ‘para quem’ o canto é manifesto, princípios e valores que parecem integrar, na realidade, seu *projeto poético*, e dizem respeito em um nível mais profundo, a um dos propósitos da ‘causação final’ orientador em seus processos de criação. O aspecto comunicativo, ligado ao *ato comunicativo* em sua dimensão social, surge questionado a partir do desinteresse dos alunos pelo conhecimento do texto presente no poema da canção, evidenciando sua compreensão dessa prática como uma possibilidade de alienação, não apenas da expressão em si, mas também do ato de pensar, absortos que os alunos estariam na beleza do fluxo da voz.

esse tipo de perspectiva voltada para a valorização primordial do fluxo vocal em seu aspecto **expressivo** no canto ressoa com o direcionamento estético ressaltado pela soprano Maria Callas que, no século XX, enfatizou e de certo modo resgatou, a dimensão expressiva no Canto. Refere-se, de algum modo, a um aspecto cultural da questão no âmbito da sociedade daquele período e de nosso tempo.

De todo modo, a possível facilidade de obtenção do prazer pessoal em detrimento do ato de pensar, indicaria a intenção mais de um monólogo do que de comunicação com o outro, de um diálogo interpessoal. Por isso a pergunta, para quem? Para Rosana, não faz o menor sentido.

Rosana enunciou de modo **recorrente**, em outros momentos (como o relato de sua formação em Jornalismo antes de se dedicar ao Canto), sua valorização do aspecto comunicativo ligado à palavra, na área da expressão em Canto. Uma afinidade pessoal com a palavra em sua dimensão expressiva e comunicativa que pode ser compreendida como um elemento de seu *projeto poético*. Relembrando, tomando *matéria-prima* como as “substâncias implicadas no fabrico de alguma coisa, ou seja, aquilo de que é feita a obra, que é manipulado durante o processo...” (SALLES, 2010, p. 48), sobressai no processo de criação de Rosana, o aspecto de valorização de uma *matéria-prima*, a palavra, considerada em função do alto grau de importância que possui, em sua aliança a uma finalidade maior, um propósito: a **possibilidade de expressão de emoções**. Como tal, a ‘palavra’ integra uma interação constituída em sua manipulação (no sentido artístico da citação da autora acima) junto aos elementos musicais, no campo da expressão de emoções:

Rosana: E eu não me expresso só na voz – eu me expresso através da voz, mas eu estou tentando expressar uma emoção. Então eu preciso... preciso da palavra. A palavra para mim, eu acho muito importante.

Campo de possibilidades

O direcionamento do intérprete-cantor pela busca da verdade em seu trabalho (‘verdades’ como já comentado), imerso em um processo de causação final, considerando o propósito como um “desejo operativo” (PEIRCE apud SALLES, 2011, p. 167) orienta suas ações em um campo de *experimentação*:

A experimentação deixa transparecer a natureza investigativa da criação. No momento de concretização da obra, hipóteses artísticas são levantadas, postas à prova e deixam, assim, a investigação artística aparente. São **ramificações no tempo da criação**, que geram seleções e opções, que se concretizam, por sua vez, em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras, a partir de critérios que surgem ao longo do percurso. (SALLES, 2010, p. 80, grifo nosso).

O campo de *experimentação* do intérprete-cantor envolvendo as “ramificações no *tempo da criação*”, como citado acima, tem início, geralmente, após o momento de reconhecimento, de leitura dos signos grafados na partitura (texto, ritmos, alturas, por vezes harmonia e, ao final, dinâmica), durante o período de estudo da peça. Muitas vezes, ele a estuda sozinho ou com um pianista acompanhador, ambas situações de dialogismo, porém, de naturezas diversas: o primeiro intrapessoal e o segundo, interpessoal.

Licio explicita a importância do **ensaio** como campo para vivências de possibilidades diversas no processo de criação da interpretação. O que poderia parecer uma ênfase com algum nível de obviedade, não o é de fato, pois o grau de utilização do espaço de ensaio para descobertas criativas, muitas vezes, é bastante reduzido. Desde o âmbito pedagógico em que a falta de disseminação de uma disciplina específica nomeada como *Interpretação*¹¹³ em Canto dificulta a abertura de um amplo espaço para tais experimentos, até as condições de trabalho desgastantes do meio musical brasileiro,

¹¹³A UNESP é uma das poucas universidades que possuem a disciplina *Interpretação* no bacharelado em Canto, na qual a Profª. Dra. Martha Herr também lidera o Grupo de Pesquisa *Expressão vocal na Performance Musical*.

objeto de estudo detalhado de Juliana Coli em *Vissi D'Arte – Por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*.

Ao se referir aos ensaios como plausível campo de possibilidades experimentais, Licio levanta uma situação específica que se remete, por um viés paralelo, a uma das questões centrais na área da interpretação comentada no capítulo um, a tese de *re-evocação* (o hífen é indicado propositalmente) de ideias do compositor por parte do intérprete.

Aludindo à impossibilidade de acesso direto ao diálogo com o compositor acerca de possibilidades diversas de velocidades em um trecho específico da peça, Licio evoca a liberdade de experimentação como elemento **mediador, revelador e definidor** (não no sentido de definitivo) da questão, exemplificando sua postura através dos significados do termo ‘ensaio’ em outros idiomas:

Licio: ... não está escrito assim. Talvez o Villa-Lobos se estivesse vivo, ele chegasse para a gente e dissesse ‘Não, eu aqui me equivoquei, eu queria esse *ritenuto* já como parte do *Lento*’. Então aí a gente tem que se perguntar: Será que a intenção do compositor foi essa? Experimenta! Faz uma exper-... Não existe interpretação sem **ensaio**.... Prova, olha só, o italiano chama de prova, *provare, andiamo a provare*, vamos provar, **provar é experimentar!** Você não pode ter uma noção clara do que você quer fazer se você não experimenta, se você não **vivencia** aquilo de diversas maneiras diferentes. (grifos do intérprete-cantor).

O ensaio se revelou no processo criativo de Licio, um espaço temporal de experimentação como vivência do concreto diverso ao de experimentação virtual, um dos procedimentos próprios ao processo criativo de Fernando que será referido adiante. Adentrando nesse espaço do ensaio a fim de verificar características envolvidas, os seguintes aspectos foram evidenciados, valorizados e conectados por Licio: a **não mecanicidade** do ato de **repetição** da peça musical e o “ato de **pesquisa emocional**” (termos do intérprete-cantor, grifo nosso), relacionado por ele à ‘repetição’ também como seu elemento de oxigenação:

Licio: ... para que existe o ensaio, que no francês chama *répétition*? Eu acho importante falar em francês, porque o repetir uma música, o **ensaiar** uma música, o repeti-la **não é um ato mecânico**, ou não deve ser um ato mecânico, no meu entender. Ele deve ser um **ato de pesquisa emocional**.

Etapas sucessivas no período de preparação da peça foram interconectadas ao processo de **repetição** em ensaios, através de um princípio subjacente. Apesar do amplo âmbito em que foram, inicialmente, evocadas é possível compreendê-las como relativas a seu próprio processo, como se verifica a seguir:

Licio: ... num momento que a música já está sabida, no momento em que as dificuldades técnicas já foram vencidas, no momento que o entendimento à fruição do texto está determinada, **para que repetir?** Por várias razões: para ganhar fluidez, para ganhar segurança e para, também, **entender aonde que você se encaixa**, aonde que **essa verdade da música se encaixa com o teu propósito**, e acho que a pergunta também: até que ponto, é até bonito a gente se emocionar, é válido se emocionar, mas não é o objetivo final, porque não adianta eu me emocionar e eu não passar, não transmitir, não ser capaz de **transmitir essa emoção com o meu trabalho** como artista, com o teu trabalho de intérprete, isto é o mais importante. (grifos nossos).

Às etapas de aprendizado da parte musical, resolução das dificuldades técnicas de emissão da voz e de contato com o texto e suas possibilidades expressivas, segue para Licio a prática de repetidamente cantar uma peça musical em ensaios. Estes, evidenciados como espaço para seu dialogismo com a “verdade da música”, na qualidade relacional de mutualidade (termo gibsoniano), em mútua incitação como indica Cecilia Salles (2010). Nota-se que tal dialogismo criador envolve seu **propósito**, que pode ser compreendido no âmbito de um processo de causação final (meta, propósito) como o princípio subjacente de ‘**transmitir**’ a emoção que, de algum modo (são diversos como se verá adiante) o emociona, não há lugar para o ‘se emocionar’ como um fim em si mesmo. Como ressalta Cecilia Salles “A intenção do artista é pôr obras no mundo. Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo.” (SALLES, 2011, p. 38).

Assim, “entender aonde que você se encaixa” e “aonde que essa verdade da música se encaixa com o teu propósito” diz respeito, no processo criativo de Licio, a uma possível *mestiçagem* baseada no universo emocional e transmissão do mesmo a partir do que ele compreenda como a “verdade” da música. Os modos como a emoção é abordada por Licio serão discutidos adiante em **Emoção, emulação, emoção-ruído e sintonia**.

A ênfase na concretude da vivência na experimentação, assinala um dos caminhos que pode ser trilhado para obtenção de **clareza** quanto a opções pessoais por possibilidades específicas de interpretação musical, e, traz consigo a concretude das

dimensões de corporalidade, temporalidade específica, manifestação de fluxo sonoro, precisão.

Um outro campo de criação e experimentação de possibilidades interpretativas, a virtualidade, foi alçada como espaço criativo e experimental. Portari indicou a prática de estudo silencioso da partitura, utilizada por ele frequentemente, localizando no campo virtual da mente o “engendramento” de aspectos da interpretação, como prática de criação e experimentação. Além de seu aspecto dialógico intrapessoal, sua natureza possui implicações e limites na aplicabilidade do que ali é criado, pois apesar de estarem também sendo criados mapa neuronais (imagens mentais), esses evidenciam seus limites nesta configuração virtual frente a uma vivência corporalizada da sonorização vocal exteriorizada. Ele será retomado em **Metodologia de estudo**.

Rosana trouxe o momento de encontro com o público como outro possível momento de experimentação. Seu caráter de performance é indicado como uma oportunidade aberta para geração e entrada de elementos novos na interpretação, de renovação da mesma, levando em conta também a necessidade de sobrevivência (referente à vitalidade da interpretação) frente a uma situação de **repetição**, condição inerente à profissão, uma vez que uma mesma peça é interpretada inúmeras vezes. O aspecto **emocional**, próprio ao dia da apresentação, é apontado como um agenciador dessa renovação.

Rosana explicita de modo claro como, para ela, a criação na interpretação possui um caráter contínuo, levando em conta seu sentido amplo de impermanência. Esta impermanência contínua pode ser identificada na fala a seguir, como um dos valores, princípios, interagentes em seu *projeto poético*:

Rosana: Acho que essa riqueza do momento emocional ela é, para a gente que é artista e que está sempre *performing*, que está sempre ali, é uma oportunidade de você também experimentar coisas novas, porque é muito chato você entrar e cantar sempre igual a mesma coisa. Então, eu não tenho assim... ‘eu penso essa música assim e ela vai ser sempre assim’. Eu não tenho isso.

Dito de outro modo, sua fala referencia um dos possíveis papéis desempenhados pelo aspecto emocional no contexto de seu processo criativo: gerador de vitalidade à

interpretação e estratégia de sobrevivência a eventuais desvitalizações decorrentes do grande número de repetições interpretativas. Nesse sentido, o ‘momento emocional’ se manteve interrelacionado com a identificação – manifesta e consciente vontade de utilização - de uma abertura de possibilidades. Esta abertura, qualificada pela soprano à situação de performance, ao que parece pela oportunidade de um momento de uma temporalidade processual em tempo real, o ‘estar atuando’, o tempo da palavra conjugado em *perform ‘ing’* assinala o ‘realizando’.

Nesse sentido, Zumthor enfatiza os dois aspectos da performance expressos por Rosana, ao se referir ao termo performance como “relativo, por um lado, às condições de expressão e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*.” (ZUMTHOR, 2000, p. 59).

Uma especificidade dessa imediatez é que envolve a co-relação de performer e público merece ser ressaltada. Tal imediatez parece proporcionar à Rosana, não um ponto estanque, momento pontual (*punctus*) na temporalidade, mas um **fluxo processual** do tempo em que é possível experienciar **diversas emoções** (ou sentimentos).

É possível, ainda, uma reflexão acerca da condição de variabilidade na experimentação emocional trazida por Rosana a partir de aspectos da teoria *Corpomídia* proposta por Greiner e Katz (2005). Agenciando corpo e ambiente em uma perspectiva de co-evolução constante (para além de dualidades redutoras), anulando noções passivas do corpo (como recipiente, por exemplo, em que o corpo receberia o que lhe fosse despejado e lá isto seria implementado diretamente, sem negociações), as autoras propõem a noção do corpo como mídia de si mesmo. As informações selecionadas pelo corpo no ambiente (em que o processo cognitivo da percepção já está inscrito neste processo), entram em negociações com as que já estavam no corpo, resultando em um **processo de corporalização** das informações selecionadas, as quais, voltam ao mundo em disposições corporalizadas diversas, estando implícito nesse trânsito um caráter de contaminação.

A continuidade do fluxo co-evolutivo entre corpo e ambiente, um processo contínuo do se “aprontar” ao longo de toda a vida, mantém o trânsito constante das informações em negociações permanentes e coloca o corpo no “estado de sempre-

presente” (GREINER, 2005, p. 130). Consideramos, neste estado de ‘presente’, a entrada das dimensões de passado e futuro nas negociações a serem feitas.

A aproximação ao conceito de corpomídia e a concepção peirceana do *self* como signo e instância de semiose, contribuem ao afastamento de um entendimento do corpo como mero veículo de informações, afirmando sua instância de produção de conhecimento e mídia de si mesmo, assim como a de agente comunicativo.

A ‘atuação’ de Rosana em agenciamentos de estados emocionais variados como elementos de renovação de sua interpretação, evidencia a concretização de mapas corporais diversos, configurações a serem experimentadas corporalmente. E o momento presente parece se constituir, nesse contexto, em um espaço de experimentação de aspectos emocionais experienciando corpo e(m) música, proporcionando possibilidades de vivências diversas, e, que se ressalte: colaborando na manutenção do fluxo vital em processo. A experimentação emocional pertencente aos processos de criação da interpretação de Rosana parece oferecer uma especificação à máxima de Ezra Pound, discutida no contexto da tradução como transcrição, tal como se compreende também o trabalho do intérprete-cantor: “‘Make it new’: dar nova vida ao passado literário válido via tradução.” (CAMPOS, 2006, p. 36).

Estilo

Para Fernando, o estilo se “impõe pelo convencimento”, “a visão do intérprete sobre aquela obra” considera a convicção profunda como força do intérprete, força que ele exemplifica com a peculiaridade desenvolvida pelo barítono alemão Fischer-Dieskau acerca da interpretação de canções de Schubert: a utilização da voz de falsete e de cabeça, de um som mais leve na interpretação. Completamente diferente, segundo Fernando, do estilo operístico e, portanto, mais denso, de um *Heldentenor*¹¹⁴ (tenor wagneriano) dos anos 30 interpretando uma canção de Schubert. Para o tenor não se trata de aplicar uma ótica valorativa quanto a um ser melhor ou pior, mas sim de verificação da força de “convencimento” pessoal que diz respeito à **convicção** dos

¹¹⁴ “Expressão que designa uma voz de tenor robusta e resistente, particularmente do tipo adequado aos papéis heróicos de Wagner (Tristão, Siegfried). (SADIE, 1994, p. 940). Uma voz robusta pode ser considerada de grande densidade e volume.

intérpretes-cantores responsável por estes modos diversos, para que viessem à realidade sonora e fossem respeitados.

Um caráter de abertura, de proposição presente nas peças de Schubert é evocado:

Fernando: A obra de Schubert é tão genial que ela **abre porta tanto para lá quanto para cá...** agora, vai depender do artista, te convencer.

E desse modo, esse “outro” (a obra musical) é evocado em situação relacional, de abertura de possibilidades, de *affordances* a *mestiçagens* diversas. Nas audições das duas interpretações seria possível reconhecer a peça de Schubert e as singularidades vocais de leveza ou de maior força de cada intérprete-cantor, portanto, não se verificam aí fusões. Dependeria, é do “artista convencer”, da determinação pessoal em uma ou outra forma, mesmo que o que fosse expresso, segundo Fernando, fosse de interesse apenas do intérprete-cantor. Tal afirmação dá a ver uma **relação de abertura** do tenor para com as peças musicais em seus processos de criação da interpretação, que não é orientada pelo horizonte de aceitação ou não do público, e ainda, a circunscrição quanto a verdade como propósito, em sentido amplo, no trabalho da interpretação vocal. A amplitude aqui é compreendida na esfera do propósito da busca da verdade como ‘processo de causação final’ (SALLES, 2011) relativa à ação contínua do signo, de interpretação contínua de um signo em outro, o processo de semiose já citado, no âmbito da semiótica peirceana.

A performance sairia, segundo Fernando, do “ser bom ou ser ruim”, **sairia deste âmbito de valoração para o do “convencimento”** do artista consigo mesmo:

Fernando: ... vitalizar, dar sangue para ela, seja o que você quer dizer com isso, pode não interessar a ninguém. Tem que partir do pressuposto, que você se convence daquilo que você está dizendo. Claro que existem ferramentas que podem te ajudar a entrar em contato.

Investigando mais acerca de possíveis características desse ‘convencimento’, o tenor explicitou duas perspectivas relacionais significativas:

Fernando: O que que está certo, o que que está errado ? É a mesma música [de Schubert]. Eu acho que quem modifica é o intérprete, naquele momento em que ele se apropria daquela música, e ele quer *dizer* alguma coisa com aquilo, ele vai mudando o estilo, o estilo não é uma coisa fixa, “ah o estilo mozartiano é esse”, não é verdade.

Quem dá as bases do estilo não é o compositor, é a **interface** entre o compositor e o intérprete, ela vai mudando, já no tempo. (grifo nosso).

Fernando: Eu acho que, por exemplo, falam no estilo de Villa-Lobos: “você está fora de estilo”, eu acho estilo uma palavra perigosíssima, eu acho que estilo é um bom senso entre o intérprete e o compositor e a obra, é uma coisa **entre**, o estilo vai supostamente mudar quando vier um artista de grande convencimento, e falar assim: “olha só, aquilo está mais dentro do estilo”, as coisas mudam, os gostos mudam, e a tendência... se você ouve obras, no canto, você tem hoje documentos, você ouve coisas antigas, não tem nada a ver como as pessoas cantam hoje. (grifo do intérprete-cantor).

Estilo parece ser para o tenor, o **elemento de interação**. A dimensão do ‘**entre**’ e a situação de **interface** foram evocadas envolvendo compositor e intérprete, referenciando um trânsito relacional de reciprocidade, de *mestiçagem* em alteridade de sintaxes em permanentes transformações. Essa configuração se anota como mais uma das características integrantes de seu **projeto poético**.

O tenor chama atenção, ainda, para as possibilidades que a peça musical do compositor oferece, *afford*: “... abre porta tanto para lá quanto para cá.”.

Seu ponto de vista para navegar pelas tendências, parece ser o da organicidade física, mencionado em diversos momentos de sua entrevista.

Criação coletiva

Para Licio, muitas vezes a criação da interpretação não é dele sozinho, ela é coletiva, no caso da *Canção*, do **intérprete-cantor e pianista**:

Licio: Nesse concerto da Estácio, eu tive tempo de me preparar bastante, na época com a Laís Figueiró. Tive tempo de ter ensaios com ela, e a gente pôde fazer um trabalho, também, pelo nível de excelência dela, como intérprete de música brasileira; o conhecimento dela dessa obra. A gente depende diretamente do..., a gente quando está criando uma interpretação, a gente não está criando essa interpretação sozinho, a gente está fazendo uma **criação coletiva**, de dois... duas. No caso aqui, um pianista e um cantor. (grifo nosso).

Acerca de possíveis interações de criação entre intérprete-cantor e pianista, Licio comentou sobre dois modos possíveis:

Licio: Existem, neste caso, basicamente duas formas práticas de concebermos a interpretação de uma música de Canto & Piano. Normalmente, quando viajamos ou

temos que ser acompanhados por um pianista de pouco ou nenhum relacionamento pessoal, o cantor toma a dianteira como intérprete, promovendo sua interpretação. Em outras ocasiões, conseguimos compor uma relação mais clara de *duo* camerístico, o que se define pela busca de uma linha interpretativa comum entre os artistas, ou seja, feita de forma democrática, e com o posicionamento dos dois intérpretes, o pianista e o cantor.

A relação de ‘duo’ citada por Licio remete à interação relacional de criação processual interpretativa em peças do repertório da música de câmara escritas para dois intérpretes. Em exemplo que se recordara, relativo à outra peça musical, Licio comentou acerca da **busca mútua** por encontrar o **andamento** da peça, a partir do que fosse adequado aos envolvidos, no caso, o intérprete-cantor, o pianista e ainda, à peça a fim de que esta não resultasse arrastada, sem graça, tendo sido realizadas várias experimentações para que se chegasse ao melhor resultado. O andamento deveria ser adequado na interação entre os três envolvidos, o que pode ser compreendido como uma *mestiçagem* específica entre a tríade citada. Cada musicista com suas qualidades específicas interagem, para Licio, orientados pela ‘afinação’ entre si ou ‘*attunement*’ (sintonia), como assinalado por Gibson, em que a ressonância é baseada no **respeito e admiração mútuos**:

Licio: Note que, em cada formação de *duo* como este, é necessário levar em conta as qualidades técnicas de cada intérprete - suas maiores qualidades e suas limitações - pois estamos lidando com seres humanos únicos e insubstituíveis... Por isto é muito interessante quando esta interação ocorre e que os artistas estão mesmo **afinados entre si**, numa atitude de respeito pela obra de arte, pelo compositor e pelo respeito e admiração entre si, fatores indispensáveis para um processo de criação coletiva bem sucedido.

Em relação a um elemento sonoro próprio ao pianista, de “qualidades ou limitações” como citado acima, Licio indica:

Licio: ...o toque do pianista, o toque empregado pelo pianista, a força, a intensidade, maior ou menor, também vai interferir na sua performance interpretativa.

Desse modo, como elemento musical interagente, a qualidade de intensidade sonora advinda do toque do pianista oferece diversidades nos processos de criação da interpretação, pois há pianistas que possuem como característica sonora ligada à

técnica pianística por eles empregada, por exemplo, um toque mais suave, e outros, com maior intensidade.

Antagonismos, lógica e emoção

Comentando acerca de uma similaridade entre a vida cotidiana, ou seja, “vida real, vida vivida” e a música, Fernando explicita uma situação de antagonismo: na vida real, por vezes as pessoas agem de uma forma ou dizem algo, mas o que querem realmente dizer é uma outra coisa, diversa daquela que foi expressa. Fernando acredita que esse antagonismo seja oportunizado também na música: “os grandes compositores, eles te dão sempre essa oportunidade”. Indicando esse antagonismo especificamente em relações texto-música, ou seja, em composições musicais nas quais texto e música caminhem em direções diversas, com o texto trazendo alguns significados e a música outros, eles apresentariam antagonismos criados entre a “suposta lógica” presente no texto, e a música.

A “suposta” lógica do **texto** se refere por um lado, para Fernando, às **imbricações entre emoção e lógica**, e, por outro lado, de modo geral, ao seu processo de criação:

Fernando: ... tem uma lógica mas, por dentro da lógica tem uma emoção,... tem uma coisa que não é lógica, apesar de você ter que usar essa lógica... você usa a lógica, mas para dizer uma outra coisa, para dizer uma **vivência**, para isso você precisa se apropriar disso, você precisa criar esta história interna para você, senão, você pode falar muito bem... até usar os conceitos que a gente falou aqui, mas ela tem que ser apropriada. (grifo nosso).

Lógica e emoção aparecem intimamente próximas, em diálogos internos, mas como instâncias diversas, a segunda dentro da primeira. A ênfase de Portari parece ser a de que a lógica é utilizada para um trabalho com a emoção, trabalha com ela para que uma **vivência** possa ser **expressa**. E desse modo, vemos o intérprete-cantor, como disse Portari, apropriando-se da peça musical. O entendimento de lógica não se remete a uma compreensão desta como manifestação de conceitos intelectuais excludentes e independentes de aspectos perceptivos, que pudessem prescindir ou estar dissociados de percepções e emoções sentidas, vivenciadas. Ao falar em se apropriar da história ou vivência criada, o tenor insiste na necessidade de que a

história logicamente construída, esteja imbricada em ingredientes emocionais. A lógica não aparece apartada destes, ela se imbrica à emoção, evocando o aspecto correlacional entre percepção, pensamento e ação propositada presente na citação de Peirce realizada no capítulo dois (página 72), a qual, segundo Jorge Vieira “funciona como uma espécie de síntese capaz de resumir dois aspectos fundamentais do pensamento: a relevância do papel desempenhado pela percepção na cognição e, evidentemente, na aquisição de conhecimento, e a ligação indissolúvel do pensamento à conduta deliberada.”

Consciência e *insights*

O processo de criação da transcrição é descrito por Fernando como, em parte, consciente. Ele é consciente para “montar um bloco”, “criar uma linha interpretativa” ao que parece, para gerar algumas totalidades da interpretação. Pois quando a peça vai sendo estudada, desmembrada, inferências indutivas e dedutivas vão sendo processadas e o processo se dá, segundo o tenor, cheio de *insights* diversos, compondo momentos separados:

Fernando: É um processo consciente, você vai desmembrando, mas ele é cheio de *insights*, são *insights*, que você fala: ‘ah, é isso, isso!’ ele é consciente para te montar um bloco, para você criar uma linha interpretativa, então você precisa torná-lo consciente, porém ele está sempre na margem... da dinâmica da vida, porque se ele se tornar completamente consciente ele estanca.

Comentando a citação, no que diz respeito à abdução, a imbricação tecida no ***tempo da criação*** do processo de criação de Fernando, envolvendo os “instantes sensíveis da continuidade associados às descobertas” (SALLES, 2010, p. 130) parecem comparecer como tempo de exame, maturação e instantes de descobertas.

O papel contributivo dos *insights*, descrito pelo tenor como ‘o que vem trazendo algo do inconsciente à consciência’, participando em **continuidade** da construção de ‘blocos’, indica também sua natureza inconsciente parcial e a central importância dessa para que o movimento do fluxo de vida não pare, não estanque e permaneça, em sua fluência contínua. Assim, apresenta-se uma configuração de **colaboração** dos

aspectos inconscientes e conscientes em seu processo de criação. Damásio comenta acerca do assunto, explicitando várias colaborações entre inconsciente e consciente, salientando o aspecto espacial dos mesmos em sua funcionalidade. Para ele, o inconsciente parece se constituir em um espaço muito mais amplo que o consciente, assim, muitas atividades contam com sua colaboração ao serem aprendidas e passadas ao seu registro, abrindo espaço para a criação de novas (DAMÁSIO, 2011).

É possível ainda, verificar um caráter consciente interagente aos *insights* em seu **tempo da criação**, em momentos de **diálogo interno**: “parece que ele quer manter aquela dor, aquilo dá um prazer pra ele também... ele lida com aquela dor de perder, ou... não sei exatamente se... *INSIGHT*”.

Esse **ato comunicativo** do tenor consigo mesmo e com a obra, evidencia um caráter processual, no qual ele está lidando com elementos da peça, *affordances* para formulações de hipóteses acerca dos mesmos.

Mas o caráter de adivinhação inconsciente atribuído aos *insights*, na ótica peirceana **abdutiva**, é atribuído no ser humano (e nos seres vivos) à sua **capacidade** de encontrar a hipótese **correta** para explicar o que está em questão, embora a hipótese possua um caráter altamente falível. Essa característica é vivenciada pelo intérprete-cantor, que de modo assertivo pode estar evidenciado na ênfase dada às letras maiúsculas de *INSIGHT*.

Linha vital, canto/teatro e sensações

Como **linha vital** em seu processo de criação, conferindo vida e movimento, Portari indica o que considera, entre outros “fundamentos” citados em outros momentos, uma ‘força mais básica da interpretação’:

Fernando: Você vai dizer, aquele bloco ele fez aquilo, aquele bloco é, agora esse bloco você faz aquilo. **Entre** uma coisa consciente e outra existe um **convencimento inconsciente**, uma linha vital, que é a força da interpretação mais básica, é a coisa do convencimento, **você quer dizer alguma coisa com aquilo**. (grifos nossos).

O processo de desmonte e reconstrução analítica a que se refere Fernando se desenvolve na esfera da transcrição, como indicado por Haroldo de Campos e

discutido no capítulo dois. O intérprete-cantor se utiliza de balizas semânticas em inferências indutivas e dedutivas (sugeridas em sua citação acima) ao desmontar e remontar “a máquina da criação... que se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso.” (CAMPOS, 2006, p. 43).

O aspecto inconsciente que perpassa o processo criativo de Fernando parece estar ligado ao seu “desejo operativo”, **propósito** como indicado no capítulo um, o ‘convencimento’ por ele citado que pode vir a ser compreendido no desejo de “dizer alguma coisa com aquilo”. Esse, no entanto, não se limita ao *superobjetivo* da história criada para a peça musical, e sim, diz respeito a um propósito mais amplo, ligado ao sentido de transcrição em sua potência estética e, ao que parece, de modo simultâneo ao sentido de seu trabalho como cantor, em sua vida.

O tenor parece se referir a um estado **inconsciente** de **convicção** presente no ato de **querer dizer algo** com os blocos interpretativos construídos (seguindo a estrutura musical tonal que possui em sua gramática, frases e períodos), propósito que participa com a vitalidade nos blocos conscientes criados, em uma dimensão relacional com os elementos da partitura oferecidos em seus *affordances*. O ‘querer dizer algo’ diz respeito e pode ser entendido em um sentido mais amplo como um propósito, meta, **processo de causação final**, um propósito com ‘**desejo operativo**’ como citado por Cecilia Salles (2011), não apenas nessa música em que o **ato de comunicação** é valorizado, mas como um elemento de seu **projeto poético**, seus valores e crenças de atuação, de trabalho pessoal.

O “convencimento” pode também ser compreendido em um nível micro, como outro aspecto interagente desse estado de convicção, já a nível consciente, no recurso de *suberobjetivo* de que falava Stanislavski (1995). Ele se constitui no tema principal da peça sobre o qual ela é organizada e desenvolvida, e que pode ser aplicado à realidade da interpretação vocal. Trata-se de um grande sentido da peça, de seu nível mais amplo de significações, organizando a criação do seguinte modo: “os objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do *superobjetivo* da trama (STANISLAVSKI, 1995, p. 285-286). Abaixo, Portari descreve o *superobjetivo* compreendido no poema:

Fernando: o que eu **percebo**, que me **inspira**, é que ele luta, está sofrendo por amor. Ficou apaixonado por alguém que, de certa maneira não corresponde... as vezes está até junto, mas não corresponde....ou se separou, foi embora, mas não corresponde. Aquela

gana, que a pessoa tem da outra, só que ela ao invés de enfrentar a realidade, ela recusa. Ela volta, prefere o sonho, mesmo que o sonho seja totalmente fora da realidade. Ela pode falar assim: “vou acabar”. Ou: “você pra mim não é nada!”, ou: “estou muito melhor, já arrumei outro”. Ela se recusa a ver a verdade, só que é a **verdade dela**. Isso é o maravilhoso, e aí está a grande oportunidade de trabalhar com o teatro e com a música, cantada, é que você tem que encontrar dentro de você, isso. Você tem que se **convencer**, mesmo que você ache, isso absurdo. (grifos nossos).

A narração do sofrimento amoroso intenso de alguém, que o prolonga ainda mais por não querer reconhecer que seu amor **realmente** foi embora ou não é correspondido, caracteriza uma condição que pode ser compreendida como o *superobjetivo* criado em seu processo de criação interpretativo. Ele diz respeito à camada ampla de significações do poema (deve-se levar também em conta, o papel da música na constituição do *superobjetivo* da interpretação, pois ele poderá sofrer alterações significativas dependendo do que ela trará como informações em interações com o texto que podem ser divergentes, como citado por Rosana).

Mais uma relação estabelecida, interagente na construção de sentido do que seria o se ‘convencer’ do intérprete-cantor é verificada, na necessidade de ter que vir a acreditar, **muito**, na condição que está sendo proposta pelo poema da peça, mesmo que Fernando não acredite nela. E para tanto, seria necessário encontrar ‘dentro’ de si este universo.

O tenor assinala, ainda, um aspecto de similaridade entre o teatro e a música cantada (referida também em outros momentos em seu relato). Diz respeito aos modos de lidar com emoções e sentimentos em uma criação interpretativa. Em relação a essa proposição, faz-se necessário, entretanto, logo assinalar duas diversidades evocadas a partir da última descrição de Fernando.

A primeira **diversidade** é relativa à **construção de personagens**, tal como configurada no teatro realista (uma vez que estamos também lidando com um texto configurado como um dos elementos centrais na peça). Ali se verifica uma construção detalhista em muitos aspectos, que adentra no estabelecimento de antecedentes sentimentais, motivações anteriores e posteriores que fariam parte da história pessoal, da ampla rede vital da personagem.

No caso da música de câmara, em geral, essa prática não é verificada dessa maneira, como comentado no capítulo dois. Não se verifica a construção de uma história ficcional **acerca** dos momentos **antecedentes e consequentes** ao vivenciado na

canção. Não há um grau de veracidade e detalhamento tão explícito a ser buscado, nem vivenciado. Permanece, assim, um amplo espectro de **estado emocional** (remetendo a uma dimensão corporal, portanto), anterior mesmo ao sentimento a ser vivenciado fisicamente, incluído o fluxo da voz, permeado pela manifestação de sentimentos relativos aos estados emocionais sentidos.

Exemplificando a partir da história relatada por Fernando, não é apresentada ali uma busca por **descobrir ou estabelecer** as **motivações anteriores** detalhadas da pessoa do poema para que se aja e sinta como tal, a fim de que o intérprete-cantor os inclua na construção processual dos momentos de vida **recortados** daquela pessoa na *Canção de Amor*. Não se verifica uma busca por procurar estabelecer os ‘porquês’ relativos a sua vontade de se manter em situações de sofrimento amoroso no sentido de criar uma história referente a isto. A história criada se dá com menos detalhes, não é preciso saber se o local onde ela está, por exemplo, possui móveis, como são, sua textura, cor, como a pessoa anda ou senta, há quanto tempo ela não veria o amor ausente.

Embora algumas questões vieram a ser formuladas acerca da situação em que a pessoa do texto se encontra, seu caráter era geral, ou seja, apresentava uma vagueza. Por exemplo, Fernando e Lício chegaram a cogitar que essa pessoa não tivesse ido embora¹¹⁵ e que ainda pudesse estar em convivência conjunta, porém, já ausente na emoção, mantendo uma convivência fria. Mas não se pensou como seria essa pessoa fisicamente, a quanto tempo o relacionamento estaria acontecendo, etc. Ruth imaginou que fosse uma mulher, mas ausente de características singulares. No caso da *Canção de Amor*, embora haja uma história permeando a interpretação, seu caráter lírico é acentuado. Mesmo assim, a performance atua, indicada por Fernando nesse âmbito de lirismo poético:

Fernando: ... alguma coisa você quer dizer, alguma coisa que está vivendo, uma história de alguma coisa, claro que tem coisas que são mais dramáticas e outras mais líricas, mas, existe a performance.

Nesse ponto, fica o registro de uma diversidade entre as duas áreas de interpretação, que pode vir a ser objeto de investigação de trabalhos sistematizados futuros. Nessa

¹¹⁵Relembrando o poema na *seção A: Sonhar na tarde azul do teu amor ausente. Suportar a dor cruel com esta mágoa crescente. O tempo em mim agrava o meu tormento amor. Tão longe assim de ti ausente ao teu calor meu pobre coração anseia sempre a suplicar amor, meu amor!*

tese, elas apontam para a presença da sensação nos processos de criação transcriativos dos intérpretes-cantores.

A segunda **diversidade** se constitui no papel desempenhado pelos signos grafados na partitura, propositores de determinadas ideias, estruturas e **organizações sonoras** que indicam possibilidades de criação da interpretação. Eles especificam mais os parâmetros sonoros e de significações possíveis, do que os indicados pelo dramaturgo ao ator, em um texto de teatro. Alturas, ritmos, intensidades já organizados de modos específicos na partitura, compondo a peça musical, indicam *ethos* mais específicos, ainda que mantenham um caráter de amplitude aberto em suas especificações ou possibilidades.

Assim, é referido o caráter implícito em um som de altura aguda ou grave, de ritmo lento ou rápido, que podem ser associados a estados de ânimo, até mesmo de emoções como alegria ou placidez em que pese haver uma gama imensa de variação em cada um deles. Além disso, seus *affordances* possuem algumas invariantes, estas mesmas possibilitando a verificação das variações, como proposto na teoria da percepção ecológica no capítulo dois. Geralmente, estes parâmetros não são dados ao ator em um texto de teatro.

Dessa forma, os elementos com que lida o intérprete-cantor possuem especificidades diversas aos que são dados ao ator que trabalhe com um texto dramático. Ao que parece, aquele lida com maiores recursos recebidos do compositor, intensificando o trânsito relacional entre ambos. Tal fato, ao invés de ser compreendido como uma limitação de sua atuação criativa, pode facilitar sua transcrição que, desse modo, possuirá um maior número de elementos especificados. A transcrição a ser realizada possuirá, ainda, como comentado no capítulo dois acerca da ‘informação estética’ indicada por Max Bense, uma transcendência ao aspecto semântico uma vez que o que vem a ser transcrito “concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos.” (BENSE apud CAMPOS, 2006, p. 32). Desse modo, a partir das balizas semânticas, a força estética que comparece no todo da interpretação criada, estará em sintonia (utilizando um termo gibsoniano) com a força de partida presente na partitura.

As **similaridades** entre teatro e música vocal citadas por Portari, na necessidade de lidar com universos emocionais e sentimentos em uma criação interpretativa, bem

como a organicidade corporal implícita nos dois, aponta para uma realidade em que pontos de interação possam ser encontrados entre as duas áreas, que existem e necessitam ser pesquisadas com cuidado e rigor, em aproximações específicas, detalhadas, que levem em conta as diversidades verificadas e possam, assim, gerar recursos de interpretação adaptados à realidade do Canto.

Por fim, mas certamente não menos importante, inclusive por ser considerado pelo tenor como um “fundamento” no trabalho do cantor, é apresentada mais uma perspectiva constituinte do que seria o “convencimento” ou convicção nos processos de criação de sua interpretação. Comentando acerca de um viés de inutilidade artística no trabalho criador, no qual os “blocos” de ideias musicais que vão sendo compostos durante o processo viessem a possuir um caráter intelectual dissociado da dimensão corporal orgânica, Fernando explicita o que considera importante para a **contundência** artística dessa criação:

Fernando: ele pode ser bom, conceitualmente bom, mas ele não convence. O canto é essencialmente **orgânico**, se não for orgânico, todo o conceito que você formulou, ele fica... frágil, perante uma coisa que não convence. Acho isso um fundamento do cantor. (grifo nosso).

O aspecto orgânico, envolvendo o “equilíbrio vocal” do intérprete-cantor, referem-se:

Fernando: ... àquilo que de certa forma encaixa dentro da natureza da pessoa. Tanto espiritual, tanto do sentido metafísico do que ele acha sobre aquilo, mas também do sentido **orgânico**. (grifo nosso).

Fernando: tem pessoas que tem **tendência vocalmente de precisar um tempo mais lento**, e tem pessoas que vocal... naturalmente tem a **tendência de precisar de um tempo mais movido**. Essas coisas orgânicas, no canto é fundamental, porque senão, se não tiver uma organicidade no canto, ele não convence. (grifos nossos).

Desse modo, a outra perspectiva interagente nas conexões formantes de sua concepção do que seja a ‘convicção’/ ‘estar convencido’ de sua interpretação, fala a favor da **integração corpomente**, ao desacreditar a possibilidade da concepção de análises conceituais da peça musical que sugiram um caráter mental apartado do corporal, uma dualidade excludente entre corpo e mente. Assim, é apresentada a

organicidade física como princípio ou “**fundamento**” do intérprete-cantor, que será desenvolvido em sua dimensão de corporalidade.

Fisicalidade, organicidade e expressão

A fisicalidade foi indicada por muitos intérpretes-cantores como um dos aspectos decisivos nos processos de criação da interpretação vocal. Uma perspectiva da questão foi indicada por Fernando, Adelia e Rosana acerca dos dias em que o organismo apresenta dificuldades e interfere na *relação artista e matéria* “estabelecida na tensão entre suas [da matéria] propriedades e sua potencialidade” (SALLES, 2010, p. 160), enfocada no âmbito de variações na fisicalidade do intérprete-cantor. A partir dessa situação, a dimensão da expressividade na interpretação foi apontada de modo recorrente, como elemento de **transformação**, de compensação expressiva.

Assim, para Fernando os andamentos (velocidades) dados (ou *afford*) podem variar e ficar mais rápidos ou mais lentos em função do estado corporal. Para Adelia, as respirações da peça - que como comentado no capítulo um é realizada em uma ligação sonora especialmente ligada (*legato*) - podem vir a interferir no fluxo vocal, com maiores quebras em situações que precise cantar mesmo em estado de debilitação corporal. Rosana indicou a possibilidade de estar com poucos graves na voz quando fosse interpretar e, deste modo, não os valorizaria naquele dia. Mas para os três intérpretes-cantores, a interpretação deve ser modificada em função dessas variações físicas, transformando uma dificuldade físico-vocal em um **elemento de expressividade**, compensando uma com a outra:

Fernando: [o cantor] um dia ele está melhor no outro dia ele está pior. Interfere, num momento que você não está tão bem, ou você quer correr, ou você quer diminuir [o andamento]. É importante as pessoas saberem isso. O bom artista, o bom intérprete, é aquele que usa tudo isso, e transforma numa coisa expressiva.

Rosana: Aí acho o que mais influencia claro que é o seu momento vocal, se eu estiver cantando isso aqui num dia que eu estou sem grave nenhum, eu não vou poder valorizar o grave, então eu vou ter que passar batido. Isso talvez signifique uma leitura diferente, uma interpretação diferente.

Adelia: Já teve dias que eu não estava tão bem de voz, que eu estava saindo de gripe e tal. Aí, quando eu estou com o fôlego curto, eu respiro mais, quebra um pouco a frase mas, eu não deixo cair a bola, digamos eu tento fazer o possível.

Ruth trouxe a dimensão da fisicalidade como recurso para a expressão da peça, atuante em seu modo visível, no *ato comunicativo* com o público:

Ruth: Tendo o público, então, você tem a máscara, que é uma coisa importantíssima. Você tem os olhos, você tem o corpo, você tem as mãos, você tem o corpo, não precisa mexer muito, **mas tem uma dinâmica o corpo**, tem uma expressão no corpo, e nos olhos. **Não precisa se mexer muito, mas tem uma coisa principalmente do olhar**, que faz uma cena! A própria **postura**, mais ativa, menos ativa, isso já demonstra muita coisa; as mãos, sem muito... sem exagero. Você também estática, não é possível. Sempre tem que se ter um pouco uma maleabilidade, senão você não consegue. Porque você precisa tirar isso, você precisa passar essa emoção de alguma forma. (grifos nossos).

Aspectos físicos indicados apontam para uma dinâmica envolta em movimentos curtos, como geralmente ocorre na interpretação de peças da música de câmara. Suas especificidades orgânicas estabelecem relações com o espaço de modo diverso à ópera, que requer movimentos e movimentação amplos e também ao teatro, quando da movimentação no sentido de deslocamento espacial, entre diferentes locais.

Interpretação e memória ressonante

Especificando um dos modos como se configuram sentimento e ideia em seu processo de criação, em torno do **propósito** de ‘dizer algo’ com o que canta, Portari explicita:

Fernando: uma linha vital, que é a força da interpretação mais básica, é a coisa do convencimento, você quer dizer alguma coisa com aquilo, alguma coisa que você acredita, uma ideia que você acredita, não é uma ideia, é um sentimen... não é uma ideia, ele **se torna** uma ideia, você depois você consegue... estru... eu acho que a partir do sentimento você cria a ideia, a partir daquilo, aquilo vai te inspirando, o que que te inspira? é a tua vivência. A minha vivência me diz que aquilo é um violão, porquê? Porque eu na minha vivência, particular, Fernando, **ouvi muito isso**. (grifos do intérprete-cantor).

Retomada a interação entre a linha vital, força básica da sua interpretação compreendida como o convencimento de algo que o tenor quer dizer, relacionada aqui ao campo afetivo, a sentimentos **de sua própria vivência**, que vão dando forma às ideias conscientes. O exemplo de sua vivência evocando um violão na *Introdução da Canção*, que é realizada pelo piano, traz essa dimensão de modo claro. A vivência particular que alude está ligada a seu pai, que é cantor de serestas, e Fernando deve ter ouvido frequentemente este tipo de construção musical tocada por violão. De fato, ele relatou essa interligação advinda de seu contexto biográfico, explicitada em **Elementos musicais/texto e expressão**.

O tenor acentua a origem desse sentimento em sua vivência, resgatada na memória e atualizada no momento da interpretação:

Fernando: vou fazer um *crescendo* porque o perso... mas porque você **viveu**, você **vive** aquilo, aquilo tem um **eco real** dentro **do teu sentimento**, não da tua cabeça. você joga para cabeça pra conceituar, para estruturar ele, para dar uma forma, mas ele parte de ti.

A **imbricação vital** com um parâmetro musical dado, como exemplo, no caso o *crescendo* (que indica o aumento gradual da intensidade sonora), dá-se através de uma **ressonância** com um sentimento de sua vivência pessoal, portanto, uma linha direta do *affordance* que o parâmetro indica com a evocação da memória de sentimentos vivenciados.

Relações com o compositor

Ele acha que é possível **investigar motivos** do compositor para uso do texto: identificação com o texto da Dora Vasconcellos, biográfica ou não. Supõe que, advindo da seleção desse texto específico, o compositor já tenha vivido uma ‘solidão amorosa’/’tormento de esperar o tempo’/’distância’/’dor e solidão’, e que essa vivência o tenha influenciado na escolha, ao que parece do que **ele próprio, Licio**, vê na peça, pois acredita que haja um vínculo importante entre compositor e a poesia utilizada na composição. Ela estaria, de algum modo, em “sintonia com o seu momento energético e criativo”, tal como indicou acerca de sua possibilidade de escolha do repertório de um recital de câmara, ele acredita que a *Canção de Amor* se

deu pela “inspiração” que o poema teria oferecido ao compositor para a composição da peça, a melodia escrita e a divisão métrica da peça. De todo modo, a associação estabelecida o leva a concluir por uma abertura à peça e realização de um dialogismo em forma de prática investigativa:

Licio: Nesse caso eu acredito que o Villa-Lobos compôs, eu acredito, eu não tenho base histórica para afirmar isso, mas pela **forma como a própria melodia se apresenta, a divisão métrica** se apresenta, me parece que ele compôs isso a partir de um texto que o inspirou inclusive. Também tem isso, isso é um ponto importante para o intérprete, perceber que uma obra de arte, um autor, um compositor ele só sente vontade, ou se sente impelido a compor na medida em que ele reconhece, dentro de uma poesia, um valor artístico e uma carga emocional, que, de alguma maneira, esteja em sintonia com o seu momento energético e criativo; a partir daí ele vai compor, então, isso também é uma coisa importante, porque muitas vezes a gente vê as pessoas falando as palavras, ou cantando uma música, em cima da palavras, **mas não pensando no porquê ele compôs a melodia daquela forma, porquê o agudo é feito aqui, porquê ele colocou um suspiro aqui, onde necessariamente, na poesia talvez não existisse originalmente.**

Redes histórico-culturais

Informações de *redes* histórico-*culturais* em que se inserem a partitura e o compositor também interagem nas *redes* dos processos de criação da transcrição vocal, como assinalado anteriormente. Relembrando, Fernando comentou acerca de um modo de cantar próprio ao gênero da *seresta* e da força cultural desta em um contexto histórico brasileiro, associando-os à *Canção de Amor*:

Fernando: A partir dos anos 30, acho que com a rádio nacional, e toda a coisa do getulismo criou-se uma ideia de brasilidade, e assim, Chico Alves, Orlando Silva, essa forma musical de cantar, sobretudo a sere... nesse momento a seresta, ela vira uma coisa nacional, ela é uma coisa de identificação nacional, e acho que essa música é um tipo de força, ela tem uma coisa dentro que é além da música, ela tem uma força que te identifica com uma comunidade, com um país. **Ela tem essa força, atávica, essa música especialmente.** (grifo nosso).

Considerando o aspecto de que o intérprete-cantor atue em redes histórico-culturais determinadas, por vezes “ele interage com seu entorno, alimentando-se e trocando informações; saindo, por vezes, em busca de diálogo com outras culturas.” (SALLES, 2010, p.145). Nesse sentido, a saída de Licio para a Hungria lhe proporcionou uma prática de acuidade e precisão com a partitura voltada para a compreensão de que

qualquer elemento ali grafado se constitui em um *affordance* e, como tal, “tem um sentido”:

Licio: ... lá na Hungria aconteceu isso que eu estou te falando: eu fui chamado à atenção de uma coisa muito simples: que eu tenho que ter um respeito por aquilo que o compositor, compôs, que é material que ele se debruçou em cima durante muuuuito mais tempo do que eu, se dedicou a fazer, a pensar; porque é um *ritenuto*, mas não é um *ritenuto* [qualquer], é um *ritenuto* de colcheia, não é um *ritenuto* de semínima, **isso tem um sentido**. (grifo nosso).

Sua relação com a partitura passou a ser mais ‘atenta’: uma ‘observação atenta’ se desenvolveu (no sentido que Gibson indica) tendo como pressuposto na qualidade relacional com a partitura e o compositor, o respeito ao **outro**. Respeito que não acarreta em distância ou hierarquização que engesse o trânsito de comunicação (a relação de “museu” de que falou Fernando), mas ao contrário, que aproxima e proporciona o olhar atento e o estabelecimento de mutualidade, de *mestiçagem* em um trânsito permanente e que inclui o outro em sua presentidade. Não é possível utilizar em uma sintaxe mestiça algo do ‘real’ (a concretude do que está grafado na partitura), que no caso é o ‘real’ do ‘outro’ do outro, que não é visto, ou seja, se ele não é visto. Deste modo, faz mesmo diferença se o *ritenuto* (que vai alargar o tempo do som) escrito por Villa-Lobos está escrito para uma semínima ou colcheia (duração de tempo menor que o da semínima), levando-se em conta que qualquer indicação de duração de tempo implica em expressões diversas, portanto, no âmbito de uma partitura funcionam como *affordances* de expressões diversas.

Como visto na *seção B*, a duração rítmica do piano foi transcrita por Licio, Fernando e Adelia como um ‘**chamado à realidade da vida**’ e, por Fernando e Adelia, como um trecho de **fala**, no qual a sequência das notas repetidas com a mesma duração retirou para a soprano a indicação de articulação da voz em *legato*, o “cantabile” indicado por ela como tendo utilizado até então e, passa assim, a ter indicação para a voz de uma articulação vocal mais falada que cantada. Portanto, a persona da canção estaria falando algo, o que é diferente do estado de sonho, devaneio em que estava na seção anterior. Retomando as relações que foram sendo estabelecidas por Adelia para esse trecho, que incluiu as **palavras do poema**:

Adelia: Não é tão *legato*, ele é mais marcada, então isso realmente dá uma, tem, claro, tem a ênfase nas palavras mas é de uma forma um pouco diferente, quer dizer, menos romântica, isso quer dizer, a gente pode eventualmente considerar a palavra realidade. Ela é mais real, ela é o dia a dia, *ostinato* [a repetição rítmica constante dos cinco

primeiros compassos da *seção B*], essa coisa do dia a dia, isso da rotina. E isso [apontando à *seção A*] é mais um sonho de ir.

Assim, a vivência intercultural trouxe uma **mudança** no modo como Licio indicou que virá a cantar esse trecho inicial da *Canção*. Foi indicado por ele que antes de ter tido contato com esse tipo de ‘chamamento’ à ‘escuta atenta’, ele mesmo teria cantado a colcheia em *ritenuto* como se fosse uma semínima, mas que hoje, ele a realizaria de modo diverso, como está escrito, uma colcheia.

Licio acrescentou ainda outro *affordance* desse trecho que acredita muitas vezes não ter sido considerado. Ele é relativo aos andamentos *quasi Allegro* (da *Introdução*) e *Lento* (*seção A* após o compasso do *ritenuto* em colcheia):

Licio: a gente pensa sempre nessa colcheia quase como uma semínima, mas não é semínima. Se fosse, se ele quisesse semínima ele teria escrito uma semínima, então ele não quer; ele quer *TATATATATATATUUUUMMM*, **aqui ainda é rápido** [referencia ao *quasi Allegro* que vigora ainda para este trecho], o andamento, **ele não botou *Lento* nesse compasso. Então, isso tudo a gente está lendo aqui na partitura, ainda, está aqui escrito.** Eu hoje interpretaria isso assim *SOONHAAAR*, e eu já fiz *SOOOOONHAR*, como se isso já fosse parte do *Lento* e não é! Não está escrito assim.

No entanto, apesar de considerar essa ‘escuta atenta’ ao que vem do compositor, da partitura, Licio abre espaço para **experimentações** no caso de aventar hipóteses para locais em que considera possa haver alguma ambiguidade. Pois começar a palavra *sonhar* com a sílaba *so* em um andamento (*quasi Allegro* em *ritenuto*) e seguir com *nhar* em *Lento* requer uma precisão que pode ser de realização sutil, dando margem a possibilidades de realizações diversas:

Licio: Talvez o Villa-Lobos se estivesse vivo, ele chegasse para a gente e dissesse assim: “Não, eu aqui me equivoquei, eu queria esse *ritenuto* já como parte do *Lento*”. Entendeu. Então aí a gente teria que se perguntar: será que a intenção do compositor foi essa? Experimenta! Faz uma exper-... Não existe interpretação sem ensaio.

Diversidades em associações musicais à pessoas

A associação do que está sendo cantado com pessoas conhecidas dos intérpretes-cantores entrevistados, por vezes era realizada, por vezes não. A negativa da prática prevaleceu quantitativamente, porém, algumas associações foram relatadas. Rosana

assinalou que, geralmente, não associa diretamente o que está cantando pessoas conhecidas, mas isto ocorreu em um caso extremo, ligado à perda de seu pai:

Rosana: Eu não associo. Às vezes... eventualmente posso estar cantando no momento em que eu possa estar com saudades de alguém. É muito do que você está vivendo naquele momento, muitas canções que eu cantei logo depois que meu pai faleceu, eu cantava pensando o tempo inteiro nele, e naturalmente tinha um outro colorido, provavelmente bem diferente do que quando ele estava vivo. Então, naturalmente, o nosso emocional influencia uma interpretação que pode ser completamente diferente.

O exemplo de Rosana, evoca uma grande intensidade emocional, em um momento extremamente difícil, a saudade de seu pai. Sua afirmação inicial de que, usualmente, não associa o que canta com pessoas conhecidas, mas eventualmente em momentos de saudades, é acrescida dessa outra perspectiva, a de interação com uma emoção de grande intensidade.

A necessidade de cantar repetidas vezes uma mesma peça musical, traz alguns aspectos ao processo de criação de Rosana, como o caráter de facilidade extrema que nomeou como ‘piloto automático’. E uma grande intensidade emocional vivenciada se mostrou como um elemento de alteração dessa situação, mesmo possuindo um caráter de extrema intimidade e dificuldade, como terá sido a perda de seu pai.

Rosana: E no entanto, eu tive que fazer justamente na semana em que meu pai morreu, cantava muito essa ária, e foi duro, porquê... foi dureza. E aí, então, você vê, uma canção que eu tirava de letra – já cantava no piloto automático, aí, meu pai morreu, aí agora ficou meio chocante, não tem como não chorar, porque eu morro de saudades.

Adelia trouxe uma perspectiva diferente de associação de algum trecho da peça musical a uma pessoa específica.

Sua familiaridade prévia com a peça a ser cantada, trouxe-lhe um modo de específico de interpretar um trecho da *Canção de Amor*. Tendo ouvido a peça uma vez em uma apresentação, quando foi cantá-la realizou um trecho específico da mesma, tal como havia ouvido, mais lento. No entanto, essa **memória auditiva** era **inconsciente** para ela, pois quando perguntada inicialmente sobre o assunto, pensava não ter realizado nenhuma interação com a peça ouvida pela primeira vez em um recital da soprano Maria Lucia Godoy.

Stanislavski (1996) chama atenção para esse tipo de situação que denomina como período de *familiarização* e que se dá nos primeiros momentos de encontro do ator com a peça. Nesse período, a importância do **frescor perceptivo** é encorajado (se abrir para a leitura da peça sem pré-conceitos), e anotada a importância do **primeiro contato** com a peça, quando as primeiras impressões são registradas e a sensação de novidade ali presente pode vir a atuar na sequência do processo da criação interpretativa. Stanislavski enfatizava o valor desse contato, que talvez possa ser compreendido como um dos tipos de contaminação no contexto dessa palavra na teoria corpomídia, fenômeno complexo que pode vir a ser investigado mais específica e sistematicamente. No contexto de Adelia, deu-se assim:

Adelia: Eu costumo fazer um *marcato* nessas notas, “*a-pai-xo-na-da fiquei*”, não sei, eu acostumei fazer isso, aliás a Maria Lúcia Godoy faz, acho que ficou no ouvido e eu achei legal e incorporei, isso foi uma sugestão, “*A-pai-xo-na-da fi...*” uma coisa assim, acho que isso talvez, uma das poucas coisas que de ouvir, e que eu gostei e achei que era legal...

Esse contexto de familiarização parece estar ligado ainda, à **percepção artística**, no sentido em que seu filtro perceptivo “processa o mundo em nome da criação: em uma coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que o atrai.” (SALLES, 2010, p. 23). O modo de cantar marcando as notas com o texto *apaixonada fiquei* foi assim vivenciado a partir da marcação e seleção realizadas no processo de percepção, nesse caso, auditiva e já ligado à própria peça musical.

Licio comentou acerca da conexão que realizou entre a pessoa amada ausente que faz parte do poema e sua companheira, que estava distante, em outro país. A conexão apresentada e aí implicada foi a da distância, do amor e da saudade, não pela impossibilidade de vivência desse amor por opção, como expresso no poema, mas por uma associação que não é específica, não é exata ponto a ponto; é uma lembrança por alto que propicia tal associação:

Licio: **Estava ligada a uma pessoa amorosa**, mas podia estar ligado a uma *persona*, que a gente cria. A gente pode criar essa *persona*. (grifo nosso).

Adelia também referiu essa situação com seu marido Edelton, que a acompanha nos momentos em que canta “*amor, meu amor*” ao final de algumas frases da *Canção*. A soprano canta esse trecho para ele, que está ao seu lado. É evocada aí **uma parte significativa** da frase, a doação do amor da persona da canção, nesse momento vivenciada por Adelia.

Persona

A persona indicada por Licio está imbricada à natureza da vivência das emoções e sentimentos por parte do intérprete-cantor. O “impregnar” a persona com suas emoções pessoais e vivenciar com alguma distância se torna uma opção, assim como a relação a emoções que esteja vivenciando em seu presente:

Licio: Eu acho que há duas maneiras de você enfocar uma partitura. Quando a gente está no palco **A gente pode se permitir que a leitura e que a interpretação seja mais biográfica**; que **retrate um pouco mais a atmosfera emocional, que você está vivendo no presente**. E você pode, também, como que criar, sendo você mesmo, mas criando uma *persona*, que tem dentro de você, criando uma *persona* para interpretar. Mas dentro dessa *persona* você pode impregnar essa *persona* interpretando com um monte de emoções da sua vida real, e isso tem, isso empresta para, não necessariamente, empresta para o resultado final uma coisa melhor. Mas necessariamente não, pode ser... isso varia de pessoa para pessoa, eu acho que é difícil de você quantificar.

Essa persona se posiciona também quanto ao endereçamento do que canta, para quem ela está cantando (como citação de Stein e Spillman no capítulo dois), a sua relação com o público, pois há músicas que acredita, cante-se para o público e outras, separado (“à despeito”) dele. Para ele, deve-se observar que atmosfera vai criar naquele momento: de proximidade ou distância com o seu público. Algumas relações seriam de comunicação direta com ele, outras de introspecção ou, ainda, de separação do mesmo. O termo utilizado foi o de uma “quarta parede” que delimitaria “espaços emocionais” (do intérprete-cantor e o do público). Nessa *Canção*, que para ele, tem um tema de solidão, “o indivíduo está sozinho.” A tristeza que teria sido vivenciada como o sonho na canção, ela o destaca/recorta/separa do mundo. Talvez um momento de introspecção. Esse sonho, na música, o retira (“destaca”) da presença do público:

Licio: Aqui, importantíssimo, esse personagem dessa situação, esse indivíduo dessa situação, ele está sozinho.

Emoção, emulação, emoção-ruído e sintonia

A emoção esteve presente em sua complexidade e, de modo recorrente, nos processos criativos dos intérpretes-cantores. Emoção e sentimento foram evocados por todos os intérpretes-cantores, seja em suas reflexões diretas acerca de papéis que ela venha a desempenhar ou já explicitadas em correlações criativas com os elementos musicais/texto (explicitadas ao longo destes tópicos e sub-tópicos).

Emoção, emulação e emoção-ruído foram evocados por Licio em caracterizações diversas que vem a definir ‘lugares’ diferentes da interpretação vocal. Alguns tipos de vivência emocional foram interconectados à diversidade de gêneros musicais (câmara e ópera), humanos (masculino e feminino) e personas em uma canção (três personas na canção *Essa Negra Fulô* de Lorenzo Fernandes com poema de Jorge de Lima).

À essas emoções vivenciadas trazidas pelo intérprete-cantor, evidenciando movimentos de maior ou menor produtividade interpretativa, subjaz, entretanto, um aspecto mais amplo da interpretação por ele levantado: a **sintonia** entre intérprete-cantor e peça musical. Aqui se percebe a presença de uma característica na qualidade relacional, que gera diversos modos de mutualidade e *mestiçagem* envolvendo emoção, sentimento e a peça musical. Tal como indicado por Gibson quanto a percepção ecológica, o “*attunement*” ou sintonia tem participação direta na relação de percepção que se estabelece entre o percebedor e o percebido, sendo que algumas características dessa relação serão evocadas mais adiante.

Alguns pontos foram organizados em sub-tópicos separados a fim de facilitar a abordagem de modo claro das relações evocadas entre emoção e peça musical nas redes de transcrição.

. Emoção essencial e emulação

A presença da emoção nos processos de transcrição realizados pelo intérprete-cantor foi caracterizada de, pelo menos, dois modos por Licio e Adelia. O que Licio denominou como ‘emoção essencial’ diz respeito ao ‘se colocar’ mencionado acima, em que a carga emocional e afetiva está sendo vivenciada pelo intérprete-cantor, sentida por ele. esse modo de atuação foi por ele valorizado, tendo sido citado de

modo recorrente em outros momentos da entrevista, o que leva a sua compreensão como um valor integrante de seu *projeto poético*.

O outro modo em que a emoção se faz presente envolve uma distância interna quanto ao sentir as emoções, utilizando-as em uma espécie de ‘personagem’, ou ‘persona’ como Licio nomeou em outro momento:

Licio: Já vi gente interpretando música sem estar envolvido com aquela emoção diretamente. Seria como você, não sei se essa palavra seria a adequada, **emular** uma emoção. É quase como se você fosse criar um personagem para cantar essa música. Por exemplo, “*Essa Nega Fulô*” que eu já vi você interpretando, em alguns momentos quando eu vejo algumas pessoas interpretando a nega Fulô, eu vejo elas criarem esse personagem, do senhor de engenho e da nega Fulô, e necessariamente elas **não estão se colocando ali**, elas não estão colocando a sua emoção essencial, **elas estão emprestando possibilidades emocionais para a obra**; eu quero crer que em algumas situações isso é possível. Não sei, se você me perguntar “mas é melhor? é pior? é mais interessante? é menos interessante?” Eu vou te dizer que para mim, acho que é uma questão pessoal. Mas para mim é muito mais interessante, quando você vê que a pessoa está se colocando. (grifos nossos).

Dois momentos são evidenciados: um em que o intérprete-cantor está vivenciando realmente a emoção enquanto interpreta e outro em que não está se emocionando pessoalmente mas está vivenciando a persona da canção com suas emoções pessoais. Por fim, sem estar envolvido emocionalmente, está emprestando “as suas ferramentas” ao público, **para que ele se emocione**:

Licio: ...de uma certa maneira, é **estar vivenciando neste momento, essa emoção de verdade dentro de você**. Nesse outro momento não, você está vivenciando como um personagem, daqui para fora, você não precisa estar envolvido emocionalmente com isso, **você não precisa se emocionar, você pode emprestar as suas ferramentas para emocionar o outro**, mas não necessariamente se emocionar, apesar de estar usando suas próprias emoções! (grifos nossos).

. Emoção, canal e sintonia

Novamente a referência a um ‘canal’ reaparece entre os intérpretes-cantores. Mas no contexto trazido por Licio esse diz respeito a uma **sintonia** entre intérprete-cantor e a peça musical que foi relacionada ao aspecto emocional. Condições de possibilidades para tal relação agregam disposição, ou “**pré-disposição**” como nomeado por Licio, do intérprete-cantor para a mobilização de seu emocional, assim como, de modo diverso, especificidades que a dificultam. Elas dizem respeito à **dificuldades técnico-vocais de alguns trechos** em uma peça musical e à necessidade de interpretar muitas

peças sequencialmente em um recital. Tais condições vem a interferir na sintonia emocional com a ‘sintonia da música’. Esta parece se referir, na realidade, à transcrição criada pelo intérprete-cantor, na medida em que a fragilidade estética transcrita se atualiza nos momentos de ensaios e performances e, pode encontrar ali, as dificuldades citadas. Ela é vivenciada processualmente e, em tal condição, possui a **multiplicidade** de possibilidades indicadas que podem levar o intérprete-cantor a uma alternância entre estar vivenciando emoções e estar em uma condição de emulação das mesmas, um pouco distante delas, “quase como um personagem”:

Licio: Eu acho que isso acontece muitas vezes com a gente, por mais que a gente queira estar vivendo aquele momento emocionalmente, muitas vezes dentro de um concerto musical, onde você interpreta diversas músicas, vai ter uma, ou duas ou três, ou cinco, onde você não vai estar vivenciando aquilo, com toda a tua alma. Você vai estar dando voz a esse personagem, esse indivíduo. Eu acho que uma coisa é você se propor a vivenciar, partindo da premissa que você se proponha a vivenciar e a outra é a tua verdadeira possibilidade de vivenciar. É como um **canal** que está ali, mas não está toda hora que você encontra a sintonia dele. **Não é todo hora que você encontra uma sintonia em que a sua sintonia e a sintonia da música estão batendo.** Não é toda a hora! Mas existe uma **pré-disposição** em algumas pessoas para se abrir para isso; e outras pessoas que estão ali e conseguem, de uma certa maneira, criar esse personagem, lançar mão de alguns conhecimentos emocionais mas não se envolver diretamente com aquilo que está fazendo, **não se envolver emocionalmente**, ou seja, **não estar vivenciando aquela emoção quando você está cantando.** (grifos nossos).

Licio: Na verdade, a gente estabelece, assim, padrões mais claros, mas na verdade são **múltiplos**. Se a gente for pensar bem, mesmo dentro de uma mesma música tem horas que você está totalmente dentro dela e tem horas que você está fora, até porque existe uma dificuldade técnica de determinadas passagens, que às vezes facilita você estar envolvida e as vezes dificulta, para isso existe o ensaio. (grifo nosso).

. Emoção-ruído, comunicação e identificação

A questão das interações entre universo emocional e sentimental do intérprete-cantor e peça musical é complexa e possui diversas implicações. Algumas instâncias de vivências quanto a aspectos de emoção e sentimento podem, para Licio, trazer rendimento maior ou menor para a interpretação da peça. A distinção entre emoção e emocionalidade se refere a estas condições. Emocionalidade se refere a uma situação de descontrole emocional, que pode ser prejudicial corporalmente para o fluxo da voz do intérprete-cantor e diz respeito a um posicionamento ético quanto ao seu próprio trabalho:

Licio: Eu acho que emoção é uma coisa, e **emocionalidade**, se é que a gente pode... é diferente. Uma coisa é você se emocionar numa situação musical, e isso é imponderável, e isso não tem nada a ver com o que falamos antes, eu acho que você pode se emocionar, mas você tem que ter esse domínio musical, é necessário você ter uma certa disciplina. Acho fundamental essa disciplina. Mas, até porque você como intérprete você tem um objetivo, você tem uma **meta**, você tem uma obrigação a fazer. Você tem uma responsabilidade. E essa tua responsabilidade faz com que você **não coloque a sua emoção ou a sua emocionalidade acima ou a frente da obra, a tua emoção tem que servir a obra e não a obra servir à tua emoção**, ou seja você pode se emocionar, mas o momento do palco não é o momento de uma terapia. Não é momento de ter catarse. Se você tiver e isso for... isso pode ser uma manifestação bem interessante no palco, e pode ser que o público ame, mas não necessariamente, aliás isso são situações limite. Não é o dia a dia da produção é o momento de exceção, um momento de extravasar emoção. É muito difícil de estabelecer a linha, as linhas que delimitam a quantidade de emoção que você deve ou não emprestar a uma situação emocional ou a uma interpretação. Eu já vi situações em que as pessoas se emocionaram e foi fantástico; e já vi situações de pessoas se emocionarem ser catastrófico, quase patético; então é muito difícil analisar isso. E que **essa emoção também não seja um ruído** e uma interferência na música, porque às vezes a emoção do intérprete é uma interferência, é um ruído é um ruído emocional, é um ruído estático, um ruído, às vezes sonoro. (grifos nossos).

A emoção-ruído foi imbricada assim, à modificações corporais que trazem prejuízos ao fluxo vocal e à interpretação da peça. Alguns exemplos foram dados por Licio:

Licio: Existem situações em que o intérprete se emociona de tal forma com uma música, que **ele perde**, ele se afasta de uma certa possibilidade de manter o andamento, de respeitar é, a lógica da partitura, de respirar o suficiente, porque as vezes você se emociona e você respira menos profundamente; num trecho em que você precisa de mais ar, você respira menos. De, no caso da gente, do cantor, de se entupir de água de choro, de lágrima, de fechar seus ressoadores. Quer dizer, a emoção, o ato de se emocionar pode ser positivo e pode ser também ruim ... (grifo nosso).

Adelia apontou três situações ligadas ao **ato comunicativo**. A primeira delas advém de sua compreensão de que está **comunicando**, contando uma história, o que identifica com o ato de interpretar, mas trazendo um certo distanciamento emocional do que está sendo cantado. A segunda instância se refere à comunicação consigo mesma, um dialogismo interno envolvendo o sujeito como signo, instâncias do *self* em semioses na condição de estar se **comunicando consigo**, também “fazendo música para mim”, o que faz com que, por vezes, emocione-se quando encontra textos e músicas que considera “fortes” e impactantes à sua sensibilidade. A terceira instância diz respeito ao aprendizado que teve no âmbito teatral, em “manter uma certa distância do seu personagem” na ópera e em canções, não se emocionando com a peça cantada. Porém, Adelia evoca várias situações em que isso ocorre - como em

canções de Hugo Wolf -, o que favorece a hipótese de que a separação e junção entre emoção pessoal e da persona em uma canção vem a ser vivenciada de modos diversos, pois não há uma linha de demarcação rígida e nítida entre os mesmos (o que foi comentado por Licio acerca dos momentos de sintonia com a música referidos acima):

Adelia: Mas isso, essa parte B me transmite sim, eu acho que até pela escrita, pelo jeito de fazer, ela me transmite um, uma angústia. Sabe.... isso acontece em várias, acho que várias peças de você se envolver ao ponto.... de sentir mesmo.

Adelia: Que não é o ideal porque eu estou interpretando, quer dizer, é uma obra que eu estou comunicando, eu estou contando uma história, mas aqui me dá um pouco assim de angústia.

Adelia: Então já aconteceu de algumas vezes cantando Hugo Wolf por exemplo, é impossível você não se envolver, porque ele é muito intenso.

. Posicionamento e desenvolvimento emocional do intérprete - escolha na música de câmara

esse posicionamento se encontraria implícito, para Licio, na prática de **seleção** de peças musicais, em que o intérprete-cantor escolhe e compõe o repertório a ser interpretado em um recital. Nesses casos, como o próprio intérprete-cantor é o responsável por essa escolha, Licio acredita que ela venha a refletir seu posicionamento emocional, venha a possuir assim, engajamento, correlações de ordens diversas com seu universo emocional. Ele acredita, ainda, que tal situação é diferente da que se dá em relação aos papéis na ópera, em que estes já são propostos e, geralmente, não são escolhidos pelo intérprete-cantor.

No contexto da transcrição, Haroldo de Campos comenta acerca de possíveis correlações entre a escolha do texto a traduzir e injeções de vida no trabalho do tradutor:

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser diferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. (CAMPOS, 2006, p. 43, 44).

. Posicionamento afetivo, gênero e expressão

Essa segunda prática envolvendo posicionamento pessoal e **expressão** ligada ao sentimento no processo transcriativo de Licio diz respeito à modificação do gênero de palavras que estão no feminino, a fim de facilitar que seu universo emocional possa ser integrado ao texto da canção. Conexões entre afeto, palavra e música passam para o intérprete-cantor pelo gênero do poema ou texto, mas sua evidência veio a corroborar seu valor ou crença pessoal em “se colocar” no que canta, sua presença emocional e afetiva na relação recíproca e mestiça com a peça musical:

Licio: Eu canto *vencido pela dor*, principalmente por aquilo que eu te disse, porque eu **estou me colocando**, quando eu canto; sempre que eu procuro cantar essa música eu estou procurando **expressar** um sentimento. (grifos nossos).

Nesse caso, na *Canção de Amor*, Licio alterou para o masculino a pessoa da canção. Complementando o entendimento dessa prática e sinalizando mais seu contexto, o intérprete-cantor assinalou, em outro momento, que só realiza essa mudança quando ela não “corrompe o sentido completo da peça”. esse cuidado que subjaz o motivo para a mudança de gênero das palavras, assim como a conexão entre sentimento/expressão/canto, podem ser compreendidos como um princípio de valor em seu *projeto poético*. O cuidado citado parece transparecer também, um parâmetro da condição de reciprocidade para com o que lhe foi oferecido (*afford*) pelo compositor.

Performance, inacabamento, tendências e canal

Retomamos um caráter de inacabamento dos sentidos interpretativos intrínseco ao ato da interpretação no momento da performance citado no capítulo um, que pôde ser verificado na fala de Fernando:

Fernando: ... é que na hora da performance, as coisas inspiram, e elas se **misturam**, as vezes é uma luz, uma pessoa que você vê, um suor que cai, que parece uma lágrima... mas é dinâmico... depende do dia.... (grifo nosso).

A partir de sua fala é possível se perceber espaço para criação na transcrição interpretativa da peça, também nos momentos da performance, interagindo com elementos do meio que o circunda. Foram apresentados, em sua citação, elementos ligados ao acaso de naturezas variáveis, as pessoas (e suas características intrínsecas) presentes na audiência, elementos da corporalidade, de temperatura (ar, calor, frio), enfim, todo o **ambiente** em que se encontra imerso o intérprete-cantor na performance musical poderá se ver implicado pelo caráter dinâmico de sua interpretação.

O inacabamento evocado parece possuir, como um de seus suportes, o princípio vital da “força” do momento, compreendido como um valor, uma crença, integrante do *projeto poético* de Portari:

Fernando: O momento da performance é insubstituível porque ele te dá a noção de que a vida é para viver. Uma coisa do cantor... ele pode trabalhar, estudar, mas a performance... os riscos, eles são... inimagináveis, então essa força do que ainda não é, que está sendo, ela te dá uma dimensão real, a dimensão da vida...

Um dos aspectos que valoriza em seu trabalho é reafirmado novamente, de modo recorrente: a **vivência**, apresentada por analogias à dimensão vital e concreta do real. É desvelada uma dimensão vital ampla, tecida na inclusão de um campo de possibilidades percebido por Fernando como aberto para criações de construções: “... que ainda não é, que está sendo, ela te dá uma dimensão real, a dimensão da vida” que inclui também, uma postura ético-filosófica frente ao momento, à realidade.

As dimensões de **fluxo** e processo estão presentes nos termos que utiliza como o “que está sendo”. A este fluxo, aliado à concreta vivência da oferta de possibilidades, pode ser incluída a superação de riscos: “ainda não é” (compreendido como um espaço, abertura, para mudanças) e “os riscos eles são... inimagináveis”.

O que vem apresentada é a possibilidade de **construção de algo, sendo, em fluxo, considerada a possibilidade de riscos**, e o caráter vital da existência de **vida (inclusive a artística) criativa**, ali desvelado: “a vida é para viver”.

Podemos compreender como integrante de seu *projeto poético*, como valor pessoal e singular contido em suas criações interpretativas a dimensão de consideração e crença quanto ao fluxo vital/processual intenso, em movimento, em que “a vida é para viver”, um exercício ou ainda, **processo do viver**.

Chegando mais perto, detidamente, das condições na performance apontadas por Fernando - o que “ainda não é”; em que “tudo inspira”; e “está sendo” - se apresentam interações dessa possibilidade de criação vivenciada em fluxo com outra fala sua acerca de “canal” e “tendências” em seu processo criativo:

Fernando: O que importa, é você criar um canal, você construir aqui, mais ou menos como a gente construiu aquele: tem a tendência disso, tem a tendência daquilo, e deixar aquele canal aberto.

A característica desse canal, novamente evocado entre os intérpretes-cantores, aparece francamente configurada em uma abertura, abertura para tendências não lineares, que podem se repetir ou não:

Fernando: O que importa, é você criar um canal. Você construir aqui, como a gente mais ou menos construiu aquele... tem a tendência disso, tem a tendência daquilo, e deixar aquele **canal aberto**... ele não é uma coisa fixa: “ah agora eu vou cantar aquela música e naquele dia, lembra que eu sonhei/vi aquela tarde lá... aqui da varanda da minha casa, me lembro daquilo”... **pode até repetir, ou não.** (grifo nosso).

A noção de “tendência” evocada por Fernando, abre espaço para o estabelecimento de um diálogo com a noção de *movimento* ou *trajeto com tendências* na *crítica de processos*, incluído na discussão da *estética do movimento criador*. É possível relacionar as possibilidades de “tendências” apontadas pelo tenor com a noção de *trajeto com tendências*:

O gesto criador está sendo apresentado como um movimento com tendências... trajeto com tendências... tendências mostram-se como condutores maleáveis, ou seja, uma nebulosa, que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador. (SALLES, 2011, p. 35, 38).

As “tendências” referidas por Fernando, características em seu processo de criação, são consideradas aqui em sua maleabilidade “nebulosas”, pois abrangem um rumo “certo” ainda incerto porque constituído de caminhos com possibilidades diversas, em que rumo e vagueza atuam em papéis complementares e constituintes do ato da criação. Em seus processos de criação da interpretação como transcrição, o tenor

trouxe tendências interpretativas para a *Canção de amor*, que tem sido abordadas ao longo de todo o tópico **Aspectos intrínsecos à interpretação**.

Mediação criadora, canal e sentimentos

Ruth relacionou uma ‘escuta atenta’ do intérprete-cantor - de *affordances* de possíveis elementos musicais do acompanhamento instrumental¹¹⁶ junto ao texto - ao que seria para ela, uma ‘missão’ do intérprete:

Ruth: Tem que prestar atenção nessas coisas, porque a beleza está toda aí, **implícita**. Cabe à gente descobrir. Acho que essa é a missão do intérprete. A gente não tem mais os compositores... Quando a gente interpreta uma composição de um compositor vivo, às vezes até o próprio compositor, já conversei [com eles], eles ficam até surpresos de como o intérprete tirou do papel aquilo que eles puseram e como consegue arrancar do papel e trazer coisas **na emoção** que o próprio compositor nem havia pensado. Já aconteceu, antes, um compositor já me disse isso, que **ele põe ali** no papel e de repente o intérprete vem e **descobre coisas que ele mesmo não tinha ainda descoberto**. Então é a missão do intérprete, é **descobrir**. Tirar do papel e jogar para o público. Porque você está **tirando do papel, passando por você, pelo seu sentimento, pelo seu coração, pela sua alma; e você está jogando para frente**; você é um... quase um médium, é um intermediário do papel para o público; é você, o intérprete. Então cabe ao intérprete fazer todas essas... quase um **canal**. (grifos nossos).

Ao comentar sobre a ‘descoberta de coisas’ que o próprio compositor não havia descoberto, a soprano traz à discussão o aspecto inacabado e contínuo da criação que envolve seu aspecto sógnico, de semioses produzindo um *continuum* interpretativo, “ênfatizando a noção de signo como processo e esse processo sógnico, por sua vez, sendo o modo como entramos em contato com a realidade e o modo como se dá o crescimento de ideias.” (SALLES, 1990, p. 13). A emoção e o sentimento são indicados como elementos de mediação na criação, entre o que o compositor grafou na partitura e o que o intérprete-cantor oferecerá ao público receptor.

O intérprete-cantor também é considerado como um meio, quase um ‘médium’, um intermediário criativo que pode guardar uma aproximação com o âmbito de signo do

¹¹⁶A soprano exemplificou esta ‘escuta atenta’ ao que tocam os instrumentos na peça musical, com um trecho realizado pelos violinos, que enfatiza um aspecto do texto cantado pela personagem *Mimi* na ópera *La Bohème* de G. Puccini. Ruth: “MAAAA QUANDO VIEN LO SGELO, IIIIII PRIMO SOLE, e os violinos tem um *crescendo*, aí, uma coisa que vem, como que cresce, assim, brotando, aquele sol vai nascendo, ela precisa daquele sol; se você prestar atenção na orquestração, tem uma coisa que vem lá das cordas, preste atenção. Tem que prestar atenção nessas coisas, porque a beleza está toda aí, implícita. Cabe à gente descobrir. Acho que o intérprete... Essa é a missão do intérprete.”

sujeito e *self* peirceanos. De um lado há o encontro do intérprete-cantor com o objeto que o determina de alguns modos e, de outro, determina e oferece possibilidades de interpretantes ao público receptor.

Esse aspecto, que toma o intérprete-cantor como um meio, como um ‘intermediário’, conectado com suas emoções e sentimentos, pode ser considerado como um dos valores integrantes do *projeto poético* de Ruth, uma vez que diz respeito a uma crença acerca do papel e valor do intérprete-cantor frente ao universo musical do compositor grafado na partitura, por um lado, e ao público receptor, por outro. Não quer dizer que não haja uma criação a ser desenvolvida nessa intermediação, apenas o intérprete-cantor vem a ser situado, localizado quanto aos outros dois elementos envolvidos nesse tipo de trabalho e vivência musical.

Identificação pessoal, *projeto poético* e canal

Mostrou-se recorrente nos relatos dos intérpretes-cantores a citação do aspecto de ‘identificação’ ou não dos mesmos com a peça musical que interpretam. Identificar-se, no contexto trazido pelos intérpretes-cantores, diz respeito a uma sintonia, em algum nível, desses com a peça musical e seus elementos, o que inclui o poema/texto ali presente. Note-se que os termos utilizados para designar uma aproximação ou afastamento da peça musical não foram ‘gostar’ ou ‘não gostar’, foram ‘se identificar’ ou não se ‘identificar’. Adelia relatou uma aversão ao texto da *Canção de Amor*, o poema não lhe agradava. Apesar de considerar a canção bonita, o texto não era interessante para ela, que o considerou fraco. Esta situação foi conectada à sua ‘não identificação’ com a peça, provocando um afastamento em sua abertura à canção, uma restrição em sua comunicação com a mesma:

Adelia: Para mim, essa peça era legal de fazer e tudo, mas não é uma peça... até hoje, eu **não me identifico muito**, assim, no sentido “ah, eu... me entregar”. Não, eu estou interpretando. **Eu não me entrego**. Eu me entrego quando eu vou fazer *Pierrot Lunaire*, por exemplo. Aí eu me entrego. Para fazer isso eu sinto que **tem uma distância**. (grifos nossos).

Adelia: **Eu não me identifico**, não é uma peça que eu sinta prazer assim exatamente, quer dizer, **prazer** até eu sinto, é **gostoso cantar**, ela é bem escrita, mas assim, digamos ideologicamente falando, não é algo que eu ache, sabe... eu sempre gostei muito de poesia. E até hoje eu faço muita coisa relacionada à poesia. Esse texto é muito fraco. Quando você faz coisas com Verlaine, hoje, eu estou fazendo este programa Schumann, que tem muito Heine, apesar de serem outros idiomas mas é muito mais intenso, é uma outra coisa, enfim... a gente falar de qualidade é difícil, de mesurar isso... é engraçado,

mas o Heine tem mais a ver comigo do que a Dora Vasconcellos. Eu acho que chega a ser piegas, mesmo para década de 50. É piegas.

Elementos de *projetos poéticos* também parecem estar implicados em possibilidades de ‘identificação’ com uma peça musical. Nesse sentido, indicam Adelia e Rosana: Adelia: “... eu sempre gostei muito de poesia. E até hoje eu faço muita coisa relacionada à poesia.” e Rosana: “Mas um texto me motiva a querer estudar uma canção. O texto, para mim, é o que me motiva mais, na verdade.” Mas no que tange aos *projetos poéticos*, focalizados ainda na esfera da singularidade, é possível se estabelecer uma conexão entre autoconhecimento e ‘identificação’, o que traz consigo a dimensão ampla da **criação processual**: “A intenção do artista é pôr obras no mundo. Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo.” (SALLES, 2011, p. 38) e ainda, “o processo é o meio pelo qual o artista aproxima-se de seu projeto.” (SALLES, 2011, p. 134), ao longo do qual seus princípios direcionadores vão sendo definidos. Portanto,

... o percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto [poético], leva o artista ao conhecimento de si mesmo. Daí que o percurso criador ser para ele também, um processo de autoconhecimento. O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo. Rasurar a possível concretização de seu grande projeto, é, assim, rasurar a si mesmo, como diz Yeats na epígrafe acima.¹¹⁷ (SALLES, 2011, p. 134, grifo nosso).

Mas a ‘identificação’ parece, assim, viabilizar um grau de intensidade maior no âmbito do **autoconhecimento**, na medida em que possibilita maior abertura ou “entrega” (como indicado por Adelia) ao trânsito relacional em *ato comunicativo* do intérprete-cantor com a peça.

O termo ‘interpretação’ foi utilizado pela soprano na citação acima no sentido de caracterizar uma situação em que, apesar de não haver afinidade com o texto, está ali sendo realizado um trabalho profissional de intérprete. A partir da discussão promovida em **Emoção, emulação e emoção-ruído** é possível verificar também uma conexão entre o universo emocional do intérprete-cantor e possíveis ‘identificações’

¹¹⁷ A autora se refere à epígrafe “Quando refaço uma canção é a mim que me refaço.” Yeats, publicada na página 134 do livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* (Ed. Intermeios, 2011).

interagindo com seu nível de engajamento em uma relação de mutualidade com a peça musical.

A possibilidade de maior proximidade emocional sua para com a peça ou não, denota espaços onde a soprano pode se mover no terreno da interpretação. Eles apontaram duas opções diversas de comunicação sua com a peça, mas nas quais ela estará, ainda assim, sendo interpretada. A variação na proximidade emocional parece dizer respeito, neste contexto, a um **grau** de prazer em cantar a peça advindo da apreciação ou não de sua composição musical/poema ali presente. Pois apesar de não se ‘identificar’ com o texto da peça, houve um grau de proximidade com a mesma, de prazer em cantá-la, advindo de outros elementos seus:

Adelia: eu estou interpretando uma canção que é importante [no âmbito da canção de câmara brasileira], ela é interessante, é Villa-Lobos, enfim, a melodia é bonita, ela é bem escrita.

Desse modo, é possível compreender uma das perspectivas possíveis ligadas à situação de ‘identificação’ citada pelos intérpretes-cantores como relativa a processos de conhecimento e auto-conhecimento que vão sendo desenvolvidos nos processos de criação da transcrição interpretativa.

A ‘identificação’ exposta por Fernando em relação ao trecho da *Introdução*, em que nele reconhece um violão na parte tocada pelo piano, deu-se a partir de um aspecto biográfico ligado à vivência familiar quando ouvia muitas serestas, pois seu pai é um cantor de serestas. E o tenor conecta a questão da vivência ao sentimento, à identificação pessoal e à interpretação. A ‘identificação pessoal’ nesse contexto, indicada em **vivências pessoais**, veio a ser conectada a aspectos da memória, sensação e imaginação (embora estes dois últimos não tenham sido nomeados, tal como discutido acima em relação a esse trecho, a *memória sensitiva* parece ter sido aí evocada):

Fernando: a partir daquilo [do sentimento], aquilo vai te inspirando, o que que te inspira? É a tua vivência. A minha vivência me diz que aquilo é um violão, porque? Porque eu na minha vivência, particular, Fernando, ouvi muito isso. **Então me identifico. Sem essa identificação pessoal, não é nada.** Se a arte não é pessoal, ela não é nada. (grifo nosso).

A motivação que Licio conectou a sua identificação com alguma peça musical, foi a possibilidade de abrir os seus sentimentos. A peça musical atuou como um canal compreendido como um meio de auto-conhecimento e de expressão emocional, mas também em uma relação mútua de conhecimento emocional da “verdade dessa música”:

Licio: Então, se a gente está evidentemente, numa obra falando de um determinado sentimento e eu **escolhi** colocar essa obra num recital ou num concerto, é porque eu tenho uma identificação com ela. E já que eu tenho essa identificação, eu tenho a **possibilidade de mergulhar, de me despir, de uma certa maneira.**

eu acho, com todo o respeito à obra, eu me aproveitei da obra, mas não num sentido negativo, no sentido positivo, **para ampliar a minha possibilidade de expressão emocional**, quer dizer, eu potencializei a minha possibilidade, utilizando a obra como um **canal**, um meio de expressão emocional, de poder entrar em contato com esse sentimento e permitir que esse sentimento me levasse, **ao mesmo tempo que me levasse à verdade dessa música**, eu acho que a música também te leva, a música também te propõe a se abrir. A música pode ser uma **chave** para você abrir, a tua couraça. Então, se você tem essa disponibilidade emocional, de permitir que essa música, que essa chave abra, ou tente abrir a tua couraça, se você tem a possibilidade de, uma vez que virada essa chave, de abrir essas portas e deixar essa emoção fluir, isso eu acho que pode ser, não acho só não, eu acho que tenho experiência que tem um resultado disso, resultado artístico e musical também, dessa possibilidade.

Metodologia de estudo e aspectos circundantes

. Falta de sistematização - processos de criação e interpretação vocal

Ao mencionar a questão da escassez de material sistematizado para o que denominou como “processo de investigação interpretativa”, que nomeamos como processos de criação da transcrição interpretativa, Licio denota um aspecto de seu olhar voltado significativamente para a investigação, que pudemos perceber se desvelando ao longo das análises de suas entrevistas.

Ele explicita a necessidade da realização de pesquisas e sistematizações acerca do assunto e de como elas possam adentrar o período de processo de estudo da peça musical:

Licio: Eu acho que hoje, que a gente vê que existe pouca sistematização ou nenhuma sistematização do processo de investigação interpretativa. Como interpretar, como investigar e como fazer isso ser uma coisa que permeia o dia a dia de ensaios, de processo de preparação musical das peças.

A **especificidade** do estudo preparatório e da criação processual da interpretação pelo intérprete-cantor foi mencionada também por Rosana ao comentar acerca da necessidade de se ter um profissional de música trabalhando com expressão cênica, ao que acrescentaríamos, trabalhando com o aspecto da expressão em gêneros musicais diversos (câmara, ópera, música contemporânea), inclusive, nos que podem não incluir movimentações cênicas como as operísticas (música multimídia, câmara e contemporânea):

Rosana: Logo no começo eu comecei a estudar, a fazer um pouco de teatro... Fiz teatro com uma professora lá em São Paulo que fez um curso voltado para cantores, até, tentou montar, e eu fiz ali, foi... Foi mais um laboratório, não chegou a ser um curso consistente, porque **teria que ser de alguém que conhece também música**. (grifo nosso).

Rosana: Isso falta aqui, a gente não tem esse tipo de profissional.

. **Material de trabalho - partituras**

Ao se preparar para cantar uma peça do repertório da música erudita ocidental (de qualquer estilo musical), o intérprete-cantor tem no Brasil, de modo geral, grande dificuldade em localizar a partitura. Se for do repertório operístico, essa empreitada se torna mais fácil, várias edições de óperas completas estão editadas e são mais facilmente encontráveis no Brasil tanto para aquisição como para empréstimos e cópias em bibliotecas nos acervos especializados. Embora, em relação às óperas menos montadas no Brasil, se tenha dificuldade ainda maior em localizar as partituras completas para aquisição, assim como, dificuldades de acesso em acervos especializados de bibliotecas (muitas vezes elas não constam do acervo ou se verificam dificuldades na disponibilização para fotocópias).

Licio comentou acerca de aspectos de tal situação:

Licio: Pois é, você vê como é o trabalho do intérprete, na verdade, quando você vai interpretar uma música, provavelmente você vai estar com uma dessas partituras na mão, **raramente**, como é o nosso caso aqui, a gente tem mais de uma na mão, quando a gente consegue uma já é muito bom, quando consegue duas, é maravilhoso, tem três aqui!! Então, ... aqui três, já é trabalho de musicólogo... (grifo nosso).

Assim, quando Licio comenta que se encontrar uma “já é muito bom”, “duas, é maravilhoso”, três “já é trabalho de musicólogo”, ele expressa parte da dificuldade indicada e assinala que quem se dedica ao estudo de partituras profissionalmente, que utiliza seu tempo para pesquisa, pode ter a possibilidade de ir em busca de três edições de uma mesma peça.

No entanto, essa situação restrita, que se revela também uma restrição para o intérprete-cantor pode, por outro lado - e talvez deva - estimular uma prática de pesquisa por parte do mesmo. Desse modo, no período de estudo da peça musical, ele poderá contar com diversas edições a fim de compará-las. Uma sugestão possível acerca do assunto seria a inclusão dessa prática de pesquisa no plano pedagógico, em alguma disciplina que convenha às especificidades diversas das universidades e escolas de canto no Brasil, abrindo assim, um espaço já no período de formação do intérprete-cantor para tal prática.

Mas por que seria importante essa comparação de partituras, em busca do que teria sido grafado pelo compositor? O acesso à várias edições se mostra fundamental, uma vez que erros, discrepâncias entre edições diversas podem ocorrer e, frequentemente existem, comprometendo de algum modo a relação fundamental que pode ser estabelecida entre intérprete-cantor e composição.

Essa situação se tornou evidente na comparação realizada das indicações de andamentos (velocidades grafadas na partitura) entre as partituras disponíveis da *Canção de Amor*, na entrevista com Adelia. A soprano levava algumas que foram comparadas às fotocópias das partituras da *Canção* realizadas para esta tese, integrantes do acervo do Museu Villa-Lobos.

Foi possível constatar que a edição americana **não possuía** o andamento *Piu Mosso* grafado. Este andamento acelera bastante o movimento da peça, sinalizando o início de uma outra seção, a *seção B*, que traz grande diversidade musical da anterior, *seção A*. Portanto, a sua ausência descaracteriza fortemente a canção e deixa de oferecer um elemento importante para a criação da interpretação: o de uma mudança, por si só, um *affordance* significativo.

Para Adelia, assim como para todos os outros intérpretes-cantores, a grafia indicada de ‘*Piu Mosso*’ nas partituras por eles utilizadas em seus períodos de estudo,

desempenhou um papel importante em seus processos de criação, oferecendo subsídios para os sentidos que criaram em transcrições e vivenciaram no trecho.

Essa mesma edição americana da *Canção* contém um outro erro de grafia, da palavra “sonhar”, “n” e “h” deveriam estar grafados juntos mas se encontram separados, o que poderá gerar a um eventual intérprete-cantor estrangeiro, algum grau de dificuldade para que venha a saber qual é a palavra em questão.

A partitura da canção *Pregão da saudade* do ciclo *Canções de Amor* de Claudio Santoro com poemas de Vinicius de Moraes interpretada por Licio, acabou lhe trazendo uma surpresa quanto a um trecho específico, significativo porque justamente alusivo à prática do pregão, o título da peça:

Licio: E tem no texto também, na poesia, tem erro, por exemplo, essa própria edição do Claudio Santoro que eu citei, *O Pregão da Saudade*, está escrito “*Di quem quer minha tristeza*” e é “Oi! quem quer minha tristeza”, Oi!!! Oi !!! quem quer, o pregão...Eu fui alertado por uma pessoa de que..., e achei estranho “*di quem quer*” e escrito com “i”, “*di*”, por que que escrito com “i”? Aí fui perguntar: mas está estranho mesmo, não seria mesmo?! Não seria *Oi*? Não seria um pregão? Falei, mas é óbvio que é. O manuscrito, no autógrafo do compositor está escrito de uma maneira e vai o editor lá, e ele não teve o cuidado, que é uma questão também importante, no processo de desenvolvimento da editoração e da edição de partitura de autores brasileiros. A gente tem que tomar cada vez mais cuidado.

Certamente que a palavra *Oi* trará um modo diverso à interpretação desse trecho na peça do que *Di*. Até porque a vogal *o* é mais fácil de sonorizar: se alguém utiliza a voz em um pregão, com voz de chamamento, a vogal se presta mais para essa sonorização, este sentido do chamamento de alguém do que a consoante *d*. Stanislavski, citando S.M. Volkonski, autor de *The expressive word* (1913), já anotava que “as vogais são os rios, as consoantes são as suas margens” (STANISLAVSKI, 1996, p. 125). As consoantes com seus modos de articulação fricativos e oclusivos constroem as margens do rio, do fluxo sonoro. Essa é uma das razões dos vocalizes cantados que desenvolvem a voz, serem sempre realizados com vogais inicialmente no estudo de canto, para que o fluxo da voz possa aparecer e ir sendo desenvolvido sem constrangimento das consoantes ao ar e, conseqüentemente, ao som.

Com relação à prática investigativa comentada em **Campo de experimentação**, a investigação é evocada também por Licio para questionamento quanto a pequenas alterações que sejam encontradas (uma nota de um acorde, etc) e que serão significativas para a interpretação:

Licio: [o intérprete-cantor deve se perguntar]... **porque razão haveria o compositor, de maneira proposital, gerar uma alteração**; leva-se em consideração muitas vezes o seguinte: musicólogos e revisores... não! isso foi um erro de grafia. Isso é, resta separar o joio do trigo. Resta saber quando uma nota é uma alteração proposital do compositor, que faz parte da obra de arte e quando é um erro de grafia, um erro de edição. Só tem essa maneira de você chegar a uma conclusão, é **ir pesquisar e descobrir**. (grifos nossos).

No caso específico da obra de Villa-Lobos é importante assinalar que o Maestro Roberto Duarte, estudioso e intérprete da obra de Villa-Lobos, realiza um amplo trabalho de revisão musicológica e edição, abordando inclusive elementos de seus processos criativos que podem ser úteis para o trabalho de interpretação. Segundo o compositor e regente Ricardo Tacuchian, trata-se do trabalho de “um verdadeiro arqueólogo do processo de criação musical, revelando à posteridade um dos métodos empíricos de composição de Villa-Lobos.” (DUARTE, 2009, p. 20).

A *Canção de Amor* e outras canções do compositor foram revisadas pelo maestro e podem ser localizadas no site da Academia Brasileira de Música <http://www.abmusica.org.br/>.

A busca por suas edições revisadas de obras de Villa-Lobos podem contribuir de modo significativo para um diálogo produtivo e minimamente preciso, do intérprete-cantor com a obra do compositor.

Portanto, a oportunidade de **relação** com a composição que se **oferece** ao intérprete-cantor através da partitura, de seus *affordances* que podem vir a se transformar em “retículas ou labirintos de alteridade em ação e reação” (PINHEIRO, 2009, p. orelha), em que todas as anotações ali grafadas se constituem em elementos de diálogo criativo na transcrição interpretativa do intérprete-cantor, pode vir a ficar imprecisa e até mesmo inexata, como no caso da partitura americana e do *Pregão*. A possibilidade de **trânsito mestiço** com a obra do compositor resultará parcialmente empobrecida, em contornos maiores ou menores em função dos tipos e números de

erros presentes na partitura. Segundo Licio, que ressalta “A gente tem que tomar cada vez mais cuidado.”,

Há ainda um outro aspecto envolvendo partituras como material de trabalho que diz respeito às partituras em **xerox**. Estas são comumente utilizadas pelos intérpretes-cantores, principalmente no estudo do repertório da música de câmara, devido à dificuldade de obtenção de partituras impressas, geralmente importadas e que possuem alto valor de importação, demandam grande tempo de espera. As partituras impressas no Brasil possuem dificuldade em localização e de veiculação em lojas.

Muitas vezes as partituras em xerox já vem com marcas de respiração, e Rosana indicou em seu processo de estudo uma prática de manutenção das respirações que já vem marcadas e as mantém apenas quando as utiliza em sua interpretação da peça. Quando perguntada sobre sua autoria na marcação das respirações, a soprano indicou:

Rosana: Não, essas aí não. Mas é porque eu mantive. Se eu não mudei, é porque eram as mesmas.

As **marcações de respirações** da soprano são orientadas por um princípio pessoal, singular, que deixa margem ao acaso no momento da performance e pode contribuir com a renovação de aspectos expressivos na mesma. Rosana marca apenas as respirações que considera vitais para o bom desenvolvimento da linha vocal, imprescindíveis para tanto e deixa as outras respirações possíveis sem marcação em locais fixos para que seja possível variá-las:

Rosana: Mas e outras coisas assim, por exemplo, **que façam diferença se eu não respirar**. Por exemplo, estou cantando a ária da Dona Elvira. Se eu não respirar naquele compasso não chega na outra frase, aí eu marco. Quando eu não marco, é porque eu sei que posso respirar em qualquer lugar. (grifo nosso).

Rosana: ... e respiração, quando eu marco, é porque eu sei que não posso bobear. Aí eu tenho que fazer. **Geralmente eu não marco porque eu acho que é possível variar**. Entendeu? Agora, por exemplo, Dona Elvira é uma ária que, respirou no lugar errado, não vai. Esse Salieri é a mesma coisa. Tem dois momentos que se eu respiro errado, eu aumento a frase. E eu tenho que marcar, e agora eu vou **escrever enorme assim: olha! Põe em amarelo!** (grifos nossos).

Pode parecer uma obviedade marcar em grande, em amarelo, a fim de se destacar na partitura alguma respiração importante ou aspecto que considere importante, porém, o que se observa junto a discentes em canto é que tal prática precisa ser ensinada como um recurso sistematizado, pois muitas vezes ela não se verifica e o que resulta é uma sequência de indicações repetidamente de uma mesma necessidade que já havia sido verificada uma vez. Como não foi anotada, ela volta a acontecer quando o trecho em questão vem a ser cantado novamente. Tais anotações funcionam como um auxílio de memória para algum aspecto específico, como discutido no início do capítulo três e se encontram restritas àquele âmbito, mas cumprem a função de armazenamento dessas informações:

O artista encontra os mais diversos meios de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra e nutrem o artista e a obra em criação. (SALLES, 2008, p. 39).

. Estudo silencioso

Devido à dificuldade enfrentada pelos intérpretes-cantores em realizar ensaios durante horas seguidas, o que resultaria em extenuação vocal, Fernando relata sua prática de ‘engendrar’ a música mentalmente. Este é um aspecto positivo, que lhe possibilita estudar mais tempo as peças. Mas dessa prática podem resultar também diferenças vocais que necessitarão de ajustes em função da organicidade física do fluxo vocal. Criações pensadas em dinâmicas, andamentos, significados, respirações ‘pedem’ modificações ao serem materializadas corporalmente. A corporalidade realiza ajustes, o aspecto somático se faz fundamental e **definidor** na transcrição:

Fernando: ... (o intérprete-cantor) tem que entender o mecanismo dele, físico, ele tem que jogar com aquilo. Às vezes ele pensa uma coisa, quando ele está estudando, uma partitura, ele não está cantando mas ele está estudando, então o cantor não pode que nem pianista, que toca toca toca para ver, cantor não pode ficar dez horas cantando. Não pode, então ele **engendra** muito, ele **pensa**, deveria pelo menos. Como ele não pode malhar a música ali, horas a fio, ele senta e pensa, **e canta mentalmente** aquilo. No momento que ele for começar a cantar, algumas coisas que ele pensou não vão dar certo, pela questão orgânica. A questão orgânica define muita coisa na interpretação. (grifos do intérprete-cantor).

A valorização da questão orgânica se mostrou recorrente no processo criativo de Fernando e pode ser considerada como pertencente ao seu *projeto poético*:

Fernando: O **fisiológico**, ele também determina a interpretação... ele também determina. Se não for natural, organicamente, não convence. Tem que ser **orgânico, tem que estar no corpo**. (grifos do intérprete-cantor).

O “estar no corpo” evocado em sua organicidade foi exemplificado por Fernando com um dos aspectos básicos do canto, o andamento (velocidade) que está implicado diretamente na capacidade de respiração:

. Contextualização histórica - música e poema

A partitura ou a peça musical escrita, possui também uma rede de informações histórico-culturais que a circundam e a *Canção de Amor*, como visto anteriormente, também a possui. O acesso ao período histórico em que a peça foi criada foi evocado por Licio com relação a um *affordance* por ele captado. Ele diz respeito à escolha do poema para a *Canção*.

A opção do compositor pelo poema da poetisa Dora Vasconcellos (que também foi embaixadora do Brasil nos Estados Unidos e outros países) que era de seu tempo e sua amiga, e não por poetas do passado, é interconectado por Licio à orientação estética modernista. Localizando histórico-culturalmente tal escolha, esta se refletirá no tratamento romântico da peça que, segundo o intérprete-cantor:

Licio: Eu acho que, primeira coisa, situar, contextualizar o momento histórico da criação dessa obra. A poesia é de 58, Villa-Lobos é dessa época, ele não pegou um texto de uma pessoa distante para compor essa música, não é um Olavo Bilac, não é um Castro Alves. Depois, uma música que, em que pese, partir de uma estética já modernista, ela é uma música ‘romântica’ dentro da estética modernista, uma música de caráter romântico, a forma de trabalhar o ideal romântico dentro do modernismo.

Os exemplos citados por Licio para essa “forma de trabalhar o ideal romântico” no modernismo são os gêneros da *seresta* e do *choro* ali presentes e os *affordances* já citados anteriormente em **Desenhos rítmicos-melódicos, ferramentas e gêneros**, aqui lembrados:

Licio: Não é uma música que trata da temática de maneira universal, eu acho que a temática é tratada de forma BRASILEIRA, quase como uma seresta, inclusive, por exemplo, o acompanhamento do piano, *um paaa, paaa um paa...um paa... umm taaa*. Que é quase um violão, a rítmica é violonística – umm taã, um ta, um taaa ta, é quase como se você tivesse fazendo bordão, bordão, arpejo bordão arpejo. A própria introdução da música também é violonística, é de chorão.

. Texto e música

As abordagens iniciais de estudo da peça quanto ao texto e à música, foram relatadas em modos diversos, mas se evidenciou uma recorrência quanto a abordagem inicial ao texto, separados dos elementos musicais.

Para Licio, o texto (poesia ou prosa) possui um sentido em si, que se evidencia ao ser retirado da peça musical. E, para ele, o intérprete-cantor deve retirá-lo da peça musical e ler, recitar com as devidas inflexões, verificar as possibilidades que se apresentam naquele contexto e em outros, **caso o texto não seja muito explícito** (situação também indicada por Rosana e vivenciada por ela na *seção B* da *Canção de Amor*).

A aproximação ao texto e à música, de modo separado e depois em conjunto, como procedimento inicial no período de estudo da peça, foi relatada por Adelia:

Adelia: Eu dou uma lida no texto para sentir mais ou menos... depois eu leio a partitura, sem o texto. Eu leio as notas, aí começo a colocar, aí começo a tentar, a integrar, claro, os dois juntos. Quer dizer, é um processo que é mais ou menos assim, tem que separar, dar uma olhada em separado, depois juntar.

Sobre esse processo de separação e junção de texto e música, Rosana também considera importante em seus processos de criação e para intérpretes-cantores de modo geral, o estudo inicial do texto. Recitar, analisar e ver qual o contexto dele ou qual poderia ser criado, pois, por vezes, para ela há a ocorrência de casos em que os textos não lhe pareçam muito objetivos, tal como considerou o presente na *Seção B* da *Canção*. Este a deixou em dúvida sobre seus possíveis sentidos e lhe direcionou para um momento que configurou como um **objetivo**, propósito do trecho:

Rosana: Esse texto aí para mim é uma coisa que sugere muita coisa mas não é muito claro: *tão bom é saber calar e deixar-se vencer pela realidade*. O quê isso aí quer dizer? Não sei. Pode ser isso, pode não ser isso. É uma frase que é dúbia na minha visão, tem mil possibilidades. Então não sei te definir – se eu penso ela sempre assim? Ou eu passo batido por ela? Às vezes eu passo batido por ela, porque vou para o que interessa... que

para mim o que interessa é *vivo triste a soluçar, quando, quando virás enfim?*. Isso aqui para mim é o que interessa.

Mas a abordagem inicial só do texto lhe parece central para a criação da interpretação, como assinalado anteriormente, assim como se verifica a centralidade da palavra em seu *projeto poético*:

Rosana: Vai dar entonação, pontuação, exclamação, expressão, sentimentos, vai dar tudo!

Rosana: Quando juntar com a música você vai tentar, dentro da música, perceber o que que a música está acrescentando ao texto, como ela está levando essa condução da forma como você vai expressar esse texto.

No entanto, a soprano indica algumas especificidades quanto a esta junção. Para ela, a música pode vir a modificar os sentidos do texto inicialmente configurados, propondo sentidos diversos daquele. Nestes casos, Rosana indica, de modo recorrente em sua entrevista - que pode assim ser considerado como outro princípio direcionador, tendência, valor integrante de seu *projeto poético* -, uma **abertura** para o que vem da parte do compositor (e do diretor de ópera como citado em outro momento da entrevista). Os termos utilizados pela cantora são “mente aberta”, que a pode levar a reconsiderar os elementos envolvidos e buscar outras possíveis inferências, não configuradas por ela até então, reunindo o maior número de informações acerca dos mesmos:

Rosana: Aí depois quando eu já me inteirei, do que é que eu tenho que falar, me expressar, eu vou tentar ver se eu encontro, na música, os mesmos parâmetros. Às vezes não - às vezes a gente se surpreende. Uma coisa que você achava assim “ah, que coisa... esse momento aqui é tão doce...” e **a música não é exatamente isso**. E aí? Aí você tem que buscar outros subsídios, outros recursos, para justificar aquela maneira que você vai ter que cantar - porque você vai ter que cantar aquelas notas. Então você vai ter que buscar ali outro... **outros recursos, ou tentar ler de outra forma**. Ou ver se você não leu errado porque aí é uma coisa, tudo bem, você pode ter uma visão do texto, e aí chega na música e não ser aquilo que você esperava... Mas tem alguns [compositores] que são, assim, contraditórios, às vezes. Mas às vezes a contradição é aquilo que ele está buscando. Dizer uma coisa com uma estética diferente daquela que você espera. Afinal de contas, quem disse que aquela estética é única? **Tem que estar com a mente aberta** mas... **Quanto mais informação você tiver, mais você tem recursos para interpretar**. (grifos nossos).

. Harmonia, percepção e piano

Ao preparar, em ensaios, uma canção de câmara junto com o pianista, o intérprete-cantor pode vir, ou não, a entrar em contatos com a parte da harmonia instrumental que está sendo realizada no piano. Licio indica a importância de tal interação nos ensaios conjuntos com o acompanhamento instrumental, no aguçar da percepção auditiva (mesmo que não tenha sido feita uma análise harmônica teórica) uma vez que, como assinala, o intérprete-cantor lida diretamente com a melodia e não, necessariamente, com a harmonia. Essa situação levaria o intérprete-cantor, segundo Licio, a se voltar mais para o elemento melódico do que para a harmonia na análise e interpretação da peça.

Assim, ele indica a importância de prestar atenção na harmonia nos ensaios, ao que está acontecendo ali, exemplificando com uma variação verificada na *Canção de Amor*: um acorde que aparece inicialmente e volta mais adiante com uma pequena variação, uma mudança de apenas uma nota no acorde, modificando sensivelmente sua sonoridade (implicando em algum significado diverso à primeira vez que apareceu na peça).

É possível compreender a importância dada a esse tipo de investigação por parte de Licio, considerando a perspectiva de seu perfil investigativo integrante de seu *projeto poético*, como já indicado. O intérprete-cantor parece se referir também a um ‘estado de atenção’ e de escuta direcionado para uma interação com a parte musical escrita para o piano, especificamente, os *affordances* da harmonização.

Considerações Finais

Com vistas à contribuição para o entendimento da dimensão criativa complexa no trabalho da Interpretação vocal, como processos de criação transcriativos em relações de reciprocidade mestiça, foi possível verificar nas análises teórico-críticas em modo amplo, tramas em nós (ou picos) das redes criativas compostas entre as relações de *mestiçagem* e mutualidade estabelecidas pelos intérpretes-cantores e os *affordances*, invariantes e variantes oferecidos pela partitura/informações das redes histórico-cultural e biográficas (circundante à tríade partitura, intérprete-cantor e compositor). A densidade da rede transcriativa constituída incluiu aspectos como a diversidade de movimentos emocionais relacionados à transcrição da peça musical; a relação do intérprete-cantor com o material de estudo; metodologias diversas de estudo; aspectos éticos e de mutualidade entre intérprete-cantor, obra e compositor; o perfil investigativo e de experimentação no trabalho do intérprete-cantor; relações com redes histórico- culturais envolvendo a partitura, intérprete-cantor e compositor; na recorrência do termo canal/meio com significados e utilizações diversas; acaso e inacabamento permeando processos criativos e performance; compreensão de estilo musical como interface; a centralidade da organicidade e fisicalidade nos processos de transcrição da peça musical; imbricamento entre memória e sensação; imbricamentos dos pensamentos lógicos.

A análise teórico-crítica dos relatos trouxe informações acerca dos *projetos poéticos* dos intérpretes-cantores, sobre como suas afinidades com determinados elementos grafados na partitura (como o texto/poesia) se faz presente em seus processos criativos artísticos e, inclusive, em atividades docentes; outra compreensão de aspecto amplo foi a ideia do intérprete-cantor como um canal, explicitando uma ética que subjaz, de modo constitutivo, a atuação criativa daquele intérprete-cantor; canal também compreendido como força de um processo do viver em fluxo, de possibilidades, inacabado e que inclui o viver artístico e, ainda, como espaço para o sentir e a expressão emocionais; o entendimento acerca de como lidar com a questão do estilo musical explicitou uma liberdade mais ampla nesse ponto, alicerçada na interação mestiça e na organicidade corporal; a liberdade de experimentação se mostrou presente e significativa; princípios éticos em relação ao trabalho do compositor foram evidenciados a partir de conexões com outra cultura (*redes culturais*) fora de nosso país sendo incorporados na modificação ao modo de abordagem à partitura.

Ao que parece, é possível se compreender o acima considerado como indícios de que a liberdade não esteja restrita a situações de improvisação ou aleatoriedade musicais.

Dois aspectos foram ainda observados quanto aos processos de criação pesquisa e a partir da mesma: um diretamente ligado às análises aqui geradas e o outro, constituído por reflexões que apontam para novas possibilidades de pesquisas e trabalhos artísticos, a partir dos fatores constituintes e relacionais aqui discutidos e da grande proximidade com a amplitude da disseminação da investigação de processos de criação artísticos na atualidade.

O primeiro aspecto diz respeito à questão recorrente da *sensação* no trabalho do intérprete-cantor. Não em configurações românticas do termo, como sensações internas, obscuras, mas a partir de um sujeito semiótico histórica e culturalmente situado, instância de semioses ligadas aos *affordances* da partitura em relações mestiças, alteridade intrínseca às possibilidades de transcrição nos processos de criação da transcrição interpretativa em rede, cuja multiplicidade de relações está conectada às ações transformadoras dos tópicos e sub-tópicos estabelecidos, como desenhos rítmicos-melódicos, ferramentas e gêneros, interconexão cultural, harmonia e *affordance* expressivo, desenho rítmico e angústia, estilo, campo de possibilidades, entre outros.

A recorrência quanto ao aspecto da *sensação* parece indicar uma característica que pode contribuir com o sentido de movimento, de *anima* indicado como fugidio nas interpretações vocais. O desenvolvimento de recursos de ‘estado de atenção’ evocado pela teoria da percepção ecológica pode vir a contribuir com o desenvolvimento da sensibilidade auditiva e corporal a serem criados como recursos factuais. Diante de tal abertura se possibilita, nesse nível, a implicação mestiça do ‘outro’, dos elementos com que o intérprete-cantor entra em contato para, a partir de sua concretude, criar sua tradução do intraduzível em força estética de chegada na sua transcrição musical, construída processualmente em sua interpretação, histórias (narrativas) que se apresentam construídas de modo fugaz mas intenso, conectando aspectos mencionados da percepção, sensação, memória, imaginação, emoção, sentimento, pensamento, lógica e ação.

O que foi visto nas análises dos relatos acerca dos **elementos musicais/texto e expressão** é que foi possível entrar em contato com várias *Canções de Amor*, referidas não apenas ao compositor Villa-Lobos e nem apenas a cada intérprete-cantor, eram *Canções de Amor* mestiças e abertas à novas possibilidades, transcritas em uma “trama relacional conectiva... tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão.” (PINHEIRO, 2007, p. 10), em permanente condição de mutabilidade intrínseca ao momento de realizações diversas de performances junto ao público e em ensaios.

Desse modo, o desenho rítmico-melódico da *Introdução* da peça foi transcrito de modos diversos: em gênero de *choro* para Licio e Fernando em interação com informações da rede histórico-cultural e biográfica do compositor Villa-Lobos; com caráter de improvisação para Fernando que associou aspectos de sua biografia à vivência da peça como gênero de *seresta*; como um prólogo de angústias de momentos posteriores que viriam na canção, para Rosana e Ruth; em uma atmosfera de nostalgia associada por Adelia, identificada na totalidade da peça. Os andamentos *Lento* na *seção A*, *Piu Mosso* na *seção B* e *Molto Lento* na *seção A'* ofereceram *affordances* específicos de emoções, sentimentos e significados específicos.

A importância dessa configuração de retículas de jogo, prazer contributivo e construção permanente se relaciona com o segundo aspecto observado. Este diz respeito às reflexões acerca do movimento que vem se desenvolvendo desde, pelo menos, a segunda metade do século XX, de estudo e desvelamento dos processos de criação artística em grande escala. No Brasil tem se observado, inclusive, o envolvimento de instituições artísticas em seus editais, nos quais propostas de interação são encorajadas. O apelo ao envolvimento sensorial do público tem sido uma tônica. Em termos musicais, Livio Tragtenberg anota um contexto de atuação do compositor nesse quadro de disponibilização do processo artístico:

Um dos pontos que diferenciam nosso momento, em se pensando nos últimos trinta anos, é o estabelecimento cada vez mais simplificado de uma tecnologia que busca oferecer aquelas capacidades que antes se conquistavam e que faziam parte do domínio do *métier* do compositor para um público leigo. Assim, o ato da composição cada vez mais se torna, em escala industrial, um ato de coordenação de elementos pré-dados, em processos mais ou menos fechados, em que o usuário – note-se que se trata de uma linguagem que pertence cada vez mais ao campo das relações econômicas de fruição que de produção –, com a manipulação de algumas coordenadas básicas, conquista e alcança, através de um número restrito de ferramentas, resultados que são reconhecidos como “música” pela grande massa que consome um certo elenco de gêneros musicais restrito a alguns ritmos da música popular. Algo a lamentar? Não...” (TRAGTENBERG, 2012, p. 18-19).

Em que pese sua avaliação se dê no contexto do “ofício do compositor hoje”, e que nosso intuito de análise caminha em outra direção, nota-se que tanto compositores e artistas em geral vem pesquisando e disponibilizando seus processos de criação em várias áreas artísticas (artes visuais, teatro, música, performance, cinema, literatura). Vem sendo, inclusive, desenvolvida uma teoria crítica de processos de criação artística, a partir da crítica genética e com base peirceana, pela professora e pesquisadora Cecilia Salles. Como intérprete-cantora que desenvolve um trabalho interdisciplinar com as artes visuais, temos tido contato com editais para

inscrições artísticas em instituições de grande porte como Sesc, Sesi e Itaú Cultural, que valorizam propostas cuja sensibilização fruidora do público seja contemplada.

Levando em conta o aspecto da recepção em todas as artes, o professor de teatro Marvin Carlson em *Performance: uma introdução crítica* traz a discussão acerca de elementos da performance frente à mudança que vem sendo operacionalizada no âmbito da fruição artística, em nosso tempo, que contribui para reflexões acerca da abertura de processos artísticos à sociedade. De modo geral:

Mesmo os experimentos mais antigos com a arte da performance se moveram nessa direção [a dinâmica da recepção e performatividade de arte] e, ao fim da sua primeira década, a mudança de orientação foi geralmente aceita e conhecida. Isso pode ser visto claramente nas reações de um grupo de artistas de performance reunidos em 1980 pela revista de teatro *Artforum*, que perguntou “que mudanças na ênfase, na estética, dentre outras, a impermanência e a especificidade do projeto e da arte, a performance causou?” Vito Acconci [artista visual] observou que, ao escolher usar a galeria “como o lugar onde a arte realmente ocorria”[como performance], ele **mudou a atenção do “fazer arte” para “experimental arte”**. Isso envolveu, como a maioria dos artistas notaram, uma nova atitude em relação à audiência e em relação à sua colaboração ativa. Como Eve Sonneman observou, a **audiência foi encorajada “a construir sua própria sintaxe de prazer estético ou trabalho intelectual”, depois de ter uma multiplicidade de escolhas.** (CARLSON, 2009, p. 158, 159, grifos nossos).

Essa abertura, ‘disponibilização sensitiva e criadora’ em grande escala, engendrou, de nossa parte, uma hipótese adaptativa: a de que um movimento de sensibilização criativa estaria sendo disponibilizado para que a sociedade pudesse desenvolver alternativas criativas através de diversos aspectos. Estes aspectos seriam a complexidade envolvendo a exposição e atuação junto à múltiplas possibilidades na construção processual e instável de um mundo, ou, de um outro mundo mais complexo, sendo enfatizada a criação como recurso para surgimento de novas possibilidades para os problemas e crises enfrentadas pelas sociedades (econômicas, sociais, ecológicas, afetivas, antropológicas); uma qualidade de contato criativo em relações de reciprocidade com o ambiente em que vive, uma atitude de mutualidade ao invés do estabelecimento de relações de competitividade e extração de propriedades e recursos do mundo. A favor disso fala o respeito às **matérias-primas**, que pode vir a desenvolver uma relação de respeito com o ambiente e de trânsito relacional permanente na direção de produção de vida com valores subjacentes estéticos, para além de valores extrativistas competitivos. Nesse sentido, o *pick up* gibsoniano não estaria restrito em seu entendimento como extração dos *affordances* que o mundo oferece ao ser humano e sim, compreendido como um convite à mutualidade, de captação, permanente.

Discutindo o contexto das **soluções** encontradas por sistemas abertos para suas crises, Jorge Vieira aponta a busca pelo **crescimento em complexidade** como tentativa para a permanência, e ao que parece, seria também o que ocorreria com os sistemas vivos, com os seres humanos. Ainda em relação à disponibilização sensitiva, a questão do afeto para o ser humano, o “criar afetivo” como nomeado por Jorge Vieira (2008, p. 59), segundo o autor pode ser vital para nossa **conectividade** e sobrevivência.

Nos processos de criação dos intérpretes-cantores entrevistados, a análise teórico-crítica dos relatos trouxe informações acerca de seus **projetos poéticos**, sobre como suas afinidades com determinados elementos grafados na partitura (como o texto/poesia) se faz presente em seus processos criativos artísticos e, inclusive, atividades docentes; outra compreensão de aspecto amplo foi a ideia do intérprete-cantor como um canal, explicitando uma ética que subjaz de modo constitutivo, a atuação criativa daquele intérprete-cantor; canal também compreendido como força de um processo do viver em fluxo, de possibilidades, inacabado e que inclui o viver artístico; o entendimento acerca de como lidar com a questão do estilo musical explicitou uma liberdade mais ampla nesse ponto, alicerçada na interação mestiça e na organicidade corporal; a liberdade de experimentação se mostrou presente e significativa; princípios éticos em relação ao trabalho do compositor foram evidenciados a partir de conexões com outra cultura (**redes culturais**) fora de nosso país sendo incorporados na modificação ao modo de abordagem à partitura.

Ao que parece, é possível se compreender o considerado como indícios de que a liberdade não esteja restrita a situações de improvisação ou aleatoriedade musicais.

Estando nós inicialmente renitentes à hipótese por nós mesmos desenvolvida, encontramos no livro **O Artífice** de Richard Sennett, uma abordagem consonante ao explicitado:

Tanto em matéria de recursos naturais quanto de mudanças climáticas, estamos enfrentando uma crise física em grande medida gerada pelo próprio homem. O mito de pandora tornou-se agora um símbolo secular da auto-destruição. Para enfrentar essa crise física somos obrigados a mudar tanto as coisas que fazemos quanto a maneira como as usamos. Teremos de aprender diferentes maneiras de construir prédios e promover o transporte e inventar rituais que nos acostumem a economizar. Teremos de nos transformar em bons artífices do meio-ambiente. (SENNETT, 2008, p. 2).

Não é à toa que o título do livro seja justamente **O Artífice**. Esperamos poder contribuir, de algum modo, para o comportamento criativo, gerando informações teórico-práticas acerca dos mesmos quanto a reciprocidade criativa frente a *affordances* do ambiente, que possibilitem construções processuais de traduções transcriadoras mestiças do mundo, trabalhando aspectos

emocionais como os evocados pelos intérpretes-cantores, que subjazem de modo enfático sua prática criativa artística e de vida.

Parece que no tempo histórico-cultural em que estamos situados, seja importante desenvolver projetos potentes artisticamente, voltados para esse objetivo. Fica uma observação nesse sentido, e também no campo das pesquisas acadêmicas, que possam vir a investigar processos de criação, dando visibilidade a uma senda sinalizada por Gruzinski em *O pensamento mestiço*, para a qual talvez seja possível contribuir através de desvelamentos dos processos de criação artísticos no contexto desse movimento amplo observado na sociedade, desejando que o futuro da espécie possa ser positivo:

Será o caso de dizer que, nos campos que aqui nos interessam – o estudo e a compreensão das misturas –, a criação estética, concebida na forma de um pensamento figurativo ou poético, tem tanto a nos ensinar quanto as ciências sociais, frequentemente atoladas nos caminhos batidos do discurso e da teoria? (GRUZINSKI, 2001, p. 38).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDO, Sandra N. Execução/Interpretação musical. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000.
- AGAWU, Kofi. Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'. *Music Analysis*, Vol. 11, No. 1, pp. 3-36, Março 1992.
- ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do Cpdoc*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1990.
- APEL, Willi. *Harvard dictionary of music*.(ed.) 2 ed. Cambridge Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1972.
- BERNAC, Pierre. *The interpretation of french song*. New York: W.W. Norton & Company, 1976.
- BORÉM, Fausto. O ensino da performance musical na universidade brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS- GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 10, 1997, Goiânia. Anais... Goiânia: ANPPOM, 1997. p. 72-85.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. *De institutione musica, de Boécio - livro I: tradução e comentários*. Belo Horizonte, 2009. 153f. Dissertação de mestrado em Letras: estudos clássicos. Universidade Federal de Minas Gerais.

CLARKE, Eric. *Understanding the psychology of performance*. In J. Rink (Ed.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 59-72.

_____. *Ways of listening: an ecological approach to the perception of musical meaning*. New York: Oxford University Press, 2005.

COLAPIETRO, Vincent Michael. *Peirce's approach to the self: a semiotic perspective on human subjectivity*. Nova York: State University of New York Press, 1989.

COOK, Nicholas; CLARKE, Eric. (Eds.). *Empirical musicology: aims, methods, prospects*. New York: Oxford University Press, 2004.

_____, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.

CROCE, Benedetto. *Estetica*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1912.

DAMÁSIO, António. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DORIAN, Frederick. *The history of music in performance: the art of musical interpretation from the renaissance to our day*. Nova York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou?* (subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos). São Paulo: Algor Editora, 2009.

DUNSBY, Jonathan. *Performers on performance*. In J. Rink (Ed.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 225-236.

EMMONS, Shirlee; SONNTAG, Stanley. *The art of song recital*. Illinois: Waveland Press, 2002.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

_____. *Música y lenguaje em la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

GIBSON, James Jerome. *The ecological approach to visual perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1979.

_____. *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin, 1966.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GREINER, Christine e KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia em *O Corpo*: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HATTEN, Robert. *Musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. In: RINK, John (ed.) *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *A mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LEHMANN, Lotte. *More than singing: the interpretation of songs*. New York: Dover, 1985.

LIMA, Sonia Albano de. (org). *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Editora Musa, 2006.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a vida e música*. 2ª. ed. São Paulo: Conex, 2005.

LOPES, Antônio Herculano. Performance e história. *O Percevejo*. Rio de Janeiro, Ano 11, no. 12, p. 5-16, 2003.

LOUREIRO, Mauricio. A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Revista Opus*, Campinas, v. 12, p. 7-32, 2006.

MILANI, Margareth, SANTIAGO, Diana. Signos, interpretação, análise e performance. *Revista Científica FAP*, Curitiba, v. 6, jul/dez, p. 143-162, 2010.

MORIN, Edgard. *Introdução ao pensamento complexo*. 3ª. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NATTIEZ, J. J. O desconforto da musicologia *Per Musi* – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n.11, jan-jun, p. 5-18, 2005.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

NEVES, Neide. *A técnica como dispositivo de controle do corpomídia*. São Paulo, 2010. 130f. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica.

OLIVEIRA, André Gonçalves; TOFFOLO, Rael. *Princípios de fenomenologia para composições de paisagens sonoras*. (2004).

PALMER, Caroline. Music performance. *Annual Review of Psychology*. Vol. 48, p. 115-138, February, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 7-8, Hatrshorne, Charles; Weiss, Paul; Burks, Arthur (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958.

PINHEIRO, Amálio. *Mídia e mestiçagem*. In: Amálio Pinheiro (Org.). *Comunicação & Cultura*. 1ª ed. Mato Grosso do Sul: UNIDERP, 2007, v. 01, p. 17-31.

PINHEIRO, Amálio (org.). *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

POCHÉ, Christian. *La música árabe-andaluza*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SALGADO, António G. *Vox phenomena: a psycho-phisophical investigation of the perception of emotional meaning in the performance of solo singing (19th Century German Lied Repertoire)*. Sheffield, 2003. Tese de doutorado em Filosofia. Departamento de Musica da Universidade de Sheffield (UK).

SALLES, Cecilia Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

_____. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5^a. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e “não verás país nenhum”*. São Paulo, 1990. 246 f. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SANTAELLA, Lucia. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

_____. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: UNESP, 2004.

_____. O que é *semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

SANTAELLA, Lucia; VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Metaciência como guia de pesquisa: uma proposta semiótica e sistêmica*. São Paulo: Editora Mérito, 2008.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STANLEY, Sadie. (e.) *Dicionário grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. 8a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

STEIN, Deborah e SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of Lied*. New York: Oxford University Press, 1996.

SILVEIRA, Beto. *Assim no palco como na vida*. São Paulo: Totalidade, 2008.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999.

TANGUIANE, Andranick. Analysing three interpretation of the same piece of music. IN: DALMONTE, Rosanna (Ed); BARONI, Mario (Ed.). *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento: Università Degli Studi, Dipartimento di Storia della Civiltà, 1992, 21-40.

TARASTI, Ero. “Après un Rêve”: a semiotic analysis of the song by Gabriel Fauré. IN: _____. (ed.). *Musical signification: essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin, New York: Mouton de Gruyten, 1995, p. 435-469.

TARUSKIN, Richard. *Text and act*. Nova York: Oxford University Press, 1995.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TOMÁS, Lia. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

TRAGTENBERG, Livio. *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

VIEIRA, Jorge A. *Teoria do conhecimento e arte*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

_____. *Ciência- formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

_____. Teoria do conhecimento e arte. *Música Hodie*, Vol. 9, nº 2, p. 15, 2009.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Internet:

Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. <http://www.dicionariompb.com.br/seresta/dados-artisticos>. Acessado em 2011.

<http://www.dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos>. Acessado em 2011.

BORGHOFF, Guida e CASTRO, Luciana Monteiro de. *Guia canções brasileiras*. <https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/oguia?OpenForm>. Acessado em 2010.

DORNELLAS, Janette. Um medo ordinário: a ansiedade na performance do cantor lírico. <http://www.movimento.com/2012/06/um-medo-ordinario-pesquisando-a-ansiedade-na-performance-do-cantor-lirico/>

HURON, David. *Notas*. Disponível em <http://musicog.ohio-state.edu/Music829D/Notes/Meyer1.html>. Acessado em 2011.

NATADZE, R. EMERGENCE OF SET ON THE BASIS OF IMAGINAL SITUATIONS. Article first published online: 13 APR 2011. DOI: 10.1111/j.2044-8295.1960.tb00746.x . Acessado em 2011.

Entrevistas:

BRUNO, Licio. Entrevistas realizadas em 15/07/2009 e 11/01/2010. Rio de Janeiro. Gravação em mp3.

ISSA, Adelia. Entrevista realizada em 08/07/2010. São Paulo. Gravação em mp3.

LAMOSA, Rosana. Entrevista realizada em 15/09/2010. Rio de Janeiro. Gravação em mp3.

PORTARI, Fernando. Entrevista realizada em 09/02/2011. Rio de Janeiro. Gravação em mp3.

STARKE, Ruth. Entrevista realizada em 20/10/2009. Rio de Janeiro. Gravação em mp3.

ANEXOS

Partitura da *Canção de Amor* manuscrita por Villa-Lobos**Partitura da *Canção de Amor* utilizada por Rosana Lamosa**

Com relação às marcações de respirações e suas possíveis evidências expressivas, aspecto discutido no capítulo três, há apenas duas delas nesta partitura, grafadas na página 212 que podem denotar, a partir apenas da observação de sua anotação gráfica, possíveis expressões ali intrínsecas (se note que são várias, apenas o intérprete-cantor poderia ter acesso a qual seria, ou quais, no caso de variação em performances diversas). Elas foram anotadas na frase *quando, quando virás enfim*, colocadas antes e depois da primeira palavra *quando* e trazem um recorte a esta palavra que vem a ser repetida em seguida. Elas podem indicar algumas possibilidades expressivas como ansiedade, nervosismo junto à amorosidade, mas de todo modo, indicam uma ênfase na espera ansiosa e esperançosa.

Em relação a outros tipos de anotações, há anotações de círculos em volta de alguns andamento, chamando a atenção para as mudanças dos mesmos. Há ainda a anotação *não muita voz* feita pela soprano na página 211, acima do início da frase *na triste solidão procuro ainda te encontrar*, que **pode** indicar que aquele trecho tenha sido realizado de modo mais íntimo ou mais contido. Mas ainda assim, não seria possível saber os contextos desta ‘intimidade’ e da ‘espera ansiosa’ citada no outro trecho, no todo da interpretação transcrita.

MUSEU VILLA-LOBOS
Material de Consulta

CANÇÃO DE AMOR

(Song of love)

(D'après le roman "Green Mansions" de Hudson)

Poesia de Dora Varconcellos

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1958)

INTRODUÇÃO

Quasi Allegro

SEÇÃO A
rit.

The introduction is written for piano in 4/4 time. It features a melody in the right hand with triplets and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Quasi Allegro'. The score includes dynamic markings like 'f' and 'rit'.

LENTO

The first vocal entry is in 4/4 time, marked 'LENTO'. The lyrics are: '- nhar na tar-de a - zul - - - - - Do'. The score includes piano markings like 'p' and 'rit'.

The second vocal entry is in 4/4 time, marked 'LENTO'. The lyrics are: 'ten amor an -- sen -- - - - te Supor...'. The score includes piano markings like 'p' and 'rit'.

-tar a dor cru--el com esta magua cres--

-cen --- te O tempo em mim a grava o meu tor--

mento amor! Tão lon--ge assim de
a tempo

ti Venci munda pela

dor na triste solidão Procuro ainda te encon--

--trar a--mor men a--

mor!

poco appet.

Tão bom é saber calar é dei-xai-se ven...

PIU MOSSO

mf

cer Pela re-ali-da--de

Vivo trinta so--luçar

Quando quando virás Enfim

Sin-----to o ar--dor dos beijos

MVL-Bb.

no. 04

Material de Consulta

teus *Em mim* *ah!* *rall.*

Qualquer
a tempo *pe-queno sinal* *E pre-mente sur-*

-presa *Vem me amargar* *Tão* *rall.*

MOLTO LENTO
do-... ce aque... la ho... ra *Em*

MVL - Bb.

que de amor so -- nhei *Inse...*

liz a sós a -- go -- ra apaixonada fi --

quei *Sentindo aqui premente o teu re --*

rall. *a tempo*
-- clamo amor! *Tão lon -- ge assim de*

rall. *rit.*

MVL-Bb.

Material de Consulta

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (treble clef) begins with a whole note 'ti' followed by a long melisma 'Susen --- te ao teu ca ---'. The piano accompaniment (grand staff) features a 7/4 time signature and includes chords and moving lines in both hands.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics 'lor meu pobre coração anseia sempre a supli-'. The piano accompaniment continues with complex harmonic textures.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line includes the lyrics 'car amor meu a-'. The piano accompaniment features a 'rall.' marking and complex chordal structures.

Handwritten musical score for the fourth system. The vocal line begins with 'mar.'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'p' and 'pp', and concludes with a double bar line and a final chord.