

PERFORMANCE E PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO VOCAL: METODOLOGIA E SISTEMAS

Lucila Tragtenberg¹

Resumo

Aspectos da performance vocal e processos de criação da interpretação do intérprete-cantor na música erudita ocidental nos relatos de intérpretes-cantores, próximos à Teoria Geral de Sistemas, conceito de isomorfismo em sistemas diversos (Rosenblueth), caráter temporal em música/partitura/intérprete, se alinham com vistas à crescente complexidade de nosso doutorado. A metodologia, central na investigação, utiliza conceitos de processos de criação em Cecília Salles.

Palavras-chave: Interpretação Vocal. Processos de Criação. Performance.

Abstract

Aspects of vocal performance and creative processes of the interpretation of the performer-singer in Western classical music in the reports of performers-singers close to General Systems Theory, the concept of isomorphism in diverse systems (Rosenblueth), temporal nature of music/score/interpreter views align with the increasing complexity of our doctorate. The methodology, the research center, uses the concepts of creative processes in Cecilia Salles.

Key words: Vocal Interpretation. Creative Processes. Performance.

A performance musical e processos de criação em música, vem sendo investigados recentemente, a partir da primeira metade do século XX, um campo com muito a ser explorado quanto a expressão, intenção, significado, estrutura, forma, percepção e gestualidade. Algumas abordagens teóricas à *significado e sentido* em música, foram alinhadas por Salgado (2003)², citadas aqui de modo referencial à aprofundamentos em posteriores ocasiões. São elas a icônica, autônoma, estruturalista, simbólica, fenomenológica e ecológica, e seus

¹ PUC/SP

² Salgado, na tese *Vox phenomena: a psycho-philosophical investigation of the perception of emotional meaning in the performance of solo singing*, realizou extensa revisão bibliográfica de abordagens teóricas à performance musical.

respectivos autores, Langer, Meyer/Scruton, Sundberg/Clarke/Sloboda/Rink, Francès/Nattiez, Clifton e por fim, Gibson.

As reflexões iniciais sobre a questão da criação na performance musical, através da revista *Rassegna Musicale* nos anos 30, transparecem na citação de Bernac: “Como pode ser assegurada a ‘íntima correspondência’ (em palavras de Gisèle Brelet) entre a invenção e a execução? Este é o problema-chave da interpretação musical.” (BERNAC,1978, p.1)

A questão da criação/interpretação assim colocada, segundo Fubini, carece de outros aspectos que ampliam o entendimento de sua realidade: a existência da partitura e a natureza temporal da música, contextos e aspectos estéticos, filosóficos, culturais, históricos e sociológicos (FUBINI,1994, p.102).

O autor relaciona a tríade música/partitura/intérprete ao caráter temporal da música onde o intérprete traz a música congelada ao tempo real e ao espaço, esta por sua vez já advinda de um tempo interior, na mente/corpo do compositor. Partindo de um olhar sobre esta tríade, esta comunicação versa sobre a investigação dos processos de criação da Interpretação do intérprete-cantor da chamada música erudita ocidental, a partir de sua comunicação com a obra criada pelo compositor, através dos elementos presentes na partitura.

Este tema é de nosso profundo interesse e como anota Vieira (2009) “Este é um detalhe importante da gente trabalhar em termos de conhecimento... conhecimento bom ou eficaz é o conhecimento amado”.

Assim, em nosso doutoramento em Comunicação e Semiótica/PUC-SP, sob orientação de Cecilia Salles, buscamos adição de complexidade ao trabalho iniciado no mestrado em Canto-UFRJ, visando a proposição de um conhecimento sistematizado, recursos para a criação da Interpretação.

Versaremos sobre as “partituras” internas, os modos como os intérpretes-cantores lidam com a música para criar suas interpretações. Estes modos se encontram ainda como uma “caixa preta” na literatura especializada e para o público.

O caráter temporal da música, sistemas e mapeamento isomórfico

O cantor na performance da música erudita vocal ocidental, se depara com a complexidade do fenômeno da interpretação em elemento fundamental, a temporalidade da música, na realidade, temporalidades diversas: na existência da

partitura, em um tempo congelado, fixo; na temporalidade do compositor, que ouviu a música internamente e a grafou na partitura; na performance do intérprete-cantor, que a traz ao tempo real, vivo; no tempo fixo das gravações e no atualizado em tempo real pela escuta.

Vieira ao se referir a uma visão sobre arte e complexidade, afirma crer que a “Teoria de Sistemas pode conciliar vários campos de conhecimento e gerar uma proposta interdisciplinar” (2008, p. 97)³. Utilizando aqui a definição de sistemas de Uyemov (apud Vieira 2008:88) como “um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto de partilhar propriedades” aplicada à música, se pode compreendê-la como um sistema global que através da diversidade de sistemas (alinhados então como subsistemas) como a partitura, o intérprete, compositor, apresenta através de suas respectivas temporalidades, **diversidade** em um dos parâmetros sistêmicos, a *composição* (esta se refere à **natureza** dos elementos então agregados, sua quantidade e diversidade), contribuindo para o nível de **informação** do sistema.

O parâmetro da *conectividade*, que diz respeito à capacidade de conexão dos elementos entre si e com o meio ambiente, sua organização no tempo, no caso da música e outras artes temporais se apresenta segundo Vieira (2008:93) em nível considerável: “[...] um notável nível de conectividade é introduzido, embora não visível à nossa percepção imediata: enlaces de natureza temporal, ordenação e organização no tempo... Sistemas desenvolvem-se no tempo, tendo sua complexidade intertextual dinamizada em profunda semiose. O que garante a conectividade entre os sistemas signicos, logo, a intertextualidade e intersemiose?”

E aí chegamos à questão do mapeamento isomórfico (Weil apud Vieira, 2008), da possibilidade de se realizar um mapa de relações que ocorram igualmente em dois sistemas, mesmo sendo eles de constituições ou naturezas diversas, ou seja, uma interação mútua entre sistemas abertos que parece se dar com este tipo de natureza isomórfica.

Nos chamou a atenção o exemplo dado por Vieira (2008, p. 94) de mapeamento isomórfico, citado por Rosenblueth no campo da música, onde uma sinfonia de Beethoven se mantém presente nos vários sistemas de naturezas e temporalidades diversas: no compositor (que ouviu a peça interiormente em

³ O livro *Teoria do Conhecimento e da Arte* de Jorge Vieira nos serviu de apoio em vários momentos a fim de possibilitar um diálogo com o universo das ciências exatas.

imagens mentais auditivas), na partitura contendo a obra em signos grafados, nos pianistas intérpretes, nas gravações, em membranas auditivas, nos sistemas eletromagnéticos gravados nas fitas, nas estrias do vinil, enfim, sistemas de naturezas e temporalidades muito diferentes mas onde a obra do compositor se mantêm. E nessa situação se coloca novamente a pergunta, o que estaria presente de um sistema à outro, ao longo destas temporalidades diversas?

Segundo Rosenblueth (apud VIEIRA, 2008) o que passou de um sistema ao outro e manteve a obra foi a estrutura, o conjunto de relações iguais entre os elementos dos sistemas diversos que propiciaram uma isomorfia, oportunizando um mapeamento isomórfico (a colocação emparelhada destas relações) e garantiram a permanência dos mesmos ao longo do tempo.

Parece que o isomorfismo identificado diz respeito a um certo grau de semelhança da peça de Beethoven em sistemas diversos.

Chamamos atenção para o termo “um certo grau” de semelhança pois o aspecto da performance musical, traz a realidade de diferentes interpretações desta obra por pianistas diversos⁴, que se olhadas bem de perto, deverão mostrar execuções diferenciadas da peça de Beethoven, talvez se possa dizer, diferentes peças em uma mesma peça.

Semelhanças poderão ser encontradas, garantindo que se reconheça a música, a isomorfia citada garantindo aspectos de igualdade nas diversas interpretações.

Assim, um mapeamento destas possíveis “igualdades” será desenvolvido em nossa tese de doutorado e de modo inicial nesta comunicação, com os relatos dos intérpretes-cantores, com o qual buscamos ainda desvelar, características de diversidades que nos aproximem da realidade de “diversidade” de músicas de uma mesma música.

Um exemplo claro disto se refere ao aspecto de andamento (velocidade) da obra. É bastante conhecida a realidade de condução, de regência, por parte de diferentes maestros, de uma mesma sinfonia e de que cada um imprime andamentos (velocidades) muito diferenciados à peça, e com eles, sentidos também

⁴ No suporte de gravações também ocorre uma sutil diferenciação na interpretação da obra, ao se gravar um recital algo de ópera, muitas vezes constatamos que a expressão que era vivenciada ao vivo, não se verificava na gravação da mesma. Com relação ao cinema, o cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, declarou recentemente em entrevista à Folha de São Paulo (13/11/2010) que sempre sai frustrado de seus processos de criação pois “A câmera nunca consegue captar todo o sentimento.”

muito diversos. Se ouve a mesma sinfonia tornada outra sinfonia. Isomorfia e diversidade.

Neste sentido, as informações sobre processos de criação de Interpretação da peça *Canção de Amor* de Villa-Lobos e das de L. C. Csekö, advindas de entrevistas com intérpretes-cantores, serão abordadas na busca de aspectos isomórficos, visando uma possível configuração deste entre-lugar, adicionando a ele, possíveis revelações das diferenciações que garantem a diversidade de uma mesma música, ouvida em interpretações diferenciadas. Estamos na direção do que Cecilia Salles nomeia como “as singularidades dos processos” e “percepções transformadoras” (SALLES, 2010, p. 18-19), percepções que encontram sentidos e significados inclusos em uma camada não dada de modo direto, ao “olhar” lançado sobre o material de criação.

Por outro lado, o conceito de *Umwelt* introduzido pelo biólogo J. von Uexküll, uma interface desenvolvida entre as espécies e o mundo, criando um tipo de “mundo particular” próprio à cada uma delas, aplicável também aos seres humanos, aponta para uma busca deste “universo particular” de cada intérprete-cantor, desenvolvido junto ao meio ambiente (VIEIRA, 2008, p. 78). O conceito de *Munddividência* (VITA, 1964, p. 20) da área da filosofia, se reporta também a um mundo pessoal, a importante “visão de mundo” e pode se mostrar mais adiante, junto com o de *Umwelt*, um recurso em busca da identificação e formação dos entre-lugares e “caixas pretas” dos intérpretes-cantores.

Quanto a metodologia⁵ de abordagem ao assunto, seguimos a um “olhar interpretativo relacional” sugerido por Cecilia Salles (2010) em busca de uma prática não fracionada na abordagem analítica do material de entrevistas, um “olhar em rede” à “rede do universo criativo” visitado.

A utilização da História Oral, que nos aproxima dos processos de criação dos intérpretes-cantores através das entrevistas, se alinha à noção ampliada de “documentos de processo”, utilizada pela autora no sentido de “designar todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação.” (SALLES, 2010, p. 15).

⁵ A metodologia neste trabalho se centra na abordagem de Cecilia Salles em seu livro *Arquivos de Criação: crítica e curadoria*. O conceito *rede de criação* foi apresentado inicialmente em seu livro *Redes da Criação: construção da obra de arte e deverá orientar nossa tese de doutoramento*.

Partimos ainda, da imersão aos relatos obtidos nas entrevistas para iniciar a busca a partir dos mesmos, de generalizações relativas a seus processos de criação, percurso esse, indicado por Cecilia Salles (2010) no sentido de retirar dos documentos as generalizações e procedimentos de criação e a partir deles, buscar um diálogo com teorias que tenham a possibilidade de gerar um aprofundamento às informações ali encontradas.

Intérpretes-cantores em atuação

Os trechos de entrevistas selecionados, se referem à questões de temporalidade, estilo e identificação de sentidos à elementos musicais.

Os intérpretes-cantores Licio Bruno⁶, Ruth Staerke e Rosana Lamosa, enfocaram a partitura da *Canção de Amor* de Villa-Lobos. Marcelo Coutinho, Eladio Pérez-González e Inácio de Nonno nos desvelaram suas interpretações respectivas de *Divisor de Águas*, *Brazil S/A* e *Canções dos Dias Vãos 3*, do compositor contemporâneo L. C. Csekö.

Licio Bruno aponta a necessidade de compreender o estilo da peça que irá interpretar, tendo buscado em relação à de Villa, uma contextualização de sua estética no momento histórico em que foi composta e nos fala a partir de seu entendimento desses elementos:

Licio: “[...] primeira coisa, situar, contextualizar o momento histórico da criação dessa obra, a poesia de 58, Villa-Lobos, ..., partir de uma estética modernista, ela é uma música romântica, ..., o ideal romântico dentro do modernismo, ..., 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...”.

Ao perguntarmos a partir de que elementos musicais ele havia percebido esse caráter de “seresta”, apontou o acompanhamento e a noção de chorão ali presente:

Licio: “Por exemplo, o acompanhamento do piano, um paaa, um paaa, um paa, umm taaa. Que é quase um violão, a ritmica é violonística...é como se você estivesse fazendo um bordão, bordão, arpejo, ..., a própria introdução da música,

⁶ Licio Bruno nos concedeu duas entrevistas, em 07/09 e 01/10, Ruth Staerke em 11/09 e Rosana Lamosa em 10/10. Os relatos de Marcelo Coutinho, Eladio Pérez-González e Inácio de Nonno foram extraídos de nossa dissertação de mestrado defendida em 1997.

também é violonística, é de chorão, Villa-Lobos, a gente também tem que ver, lembrar que foi chorão, conviveu com os grandes chorões cariocas.....inclusive a melodia, muito próxima da seresta popular dessa época...”

Ruth Staerke também nos fala desse caráter específico brasileiro também ligado ao choro, transparecendo no estilo da composição através da melodia:

Ruth: “[...] ela tem uma...é assim, como árias de autênticas canções brasileiras, que são canções de amor.....e que são a tradição melódica, mesmo, nacional, que é o caso de *Canção de Amor*, em que ele usa esse espírito chorão de Villa-Lobos, né? Espírito chorão! Bem característico dessas canções.”

Rosana também localizou na linha melódica uma brasilidade, lirismo e a presença do estilo de serestas:

Rosana: “Extremamente melancólica. E lírica. Que eu acho que é uma tendência mesmo das canções nossas, do nosso espírito brasileiro. Sempre foi...das serestas.”

E adicionou uma característica que considera presente em nossa natureza, não mencionada pelos outros dois cantores, a contemplação:

Rosana: “É muito mais lírico. Muito mais voltado nessa atmosfera... da natureza brasileira contemplativa.”

Em relação a um momento da música onde um padrão de fluxo musical lento se modifica para um mais movido, onde o andamento (a velocidade) se acelera, os cantores assim os perceberam:

Licio: “E como numa fração de segundo entra num novo impulso emocional, né? ...Porque ele colocou um *poco affrettando* porque eu acho que existe uma pulsação, pode ser interpretada como uma pulsação emocional, cardíaca, né? No sentido de que, quando você se emociona e teu coração de certa maneira pulsa mais rápido...o texto me leva a pensar que há uma ruptura aqui. Talvez seja uma oportunidade de dizer pra você mesmo ‘chega com isso, melhor é saber calar e se deixar a realidade tomar conta’...uma possibilidade de relação com o mundo, verdadeiro; saio do meu momento aonde eu divago por um sonho, uma ausência, uma dor....esse ostinato traz uma realidade!”

Ruth: “muda um pouco o andamento,... tão bom é saber calar e se deixar vencer, pois é, pela realidade,..., QUANDO, QUANDO?QUANDO? virá esse fim, é uma coisa ansiosa né?”

Rosana: “Tão bom é saber calar e deixar se vencer pela realidade. Isso aí é uma coisa estranha no texto para mim, entendeu? Por quê? O que isso aí quer dizer? Não sei. É uma frase que é dúbia, na minha visão, tem mil possibilidades, né?...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... quando, quando virás enfim? Isso aqui é para mim é o que interessa.”

Verificamos em termos de ‘igualdades’ de relação dos três cantores, a localização de uma atmosfera brasileira presente na linha melódica, ligada à seresta e, no estilo do compositor, ligado ao choro. Diversamente, sentimentos diferenciados foram associados a um trecho musical e à poesia ali presente, sendo eles o de ansiedade, o de cair na realidade e o de incompreensão com o que está ali escrito. Será necessário seguirmos em momento posterior, com as análises dos relatos presentes nas entrevistas para se ter uma possibilidade de obter um grau significativo para visibilidade e configuração de aspectos de visão de mundo (mundividência) e singularidades dos universos particulares, *Umwelt*, dos intérpretes-cantores.

Com relação aos três barítonos que interpretaram peças de Csekö, emergem questões de percepção e vivência ligadas à temporalidade na música, à ausência de um modo fixo/preciso dos tempos na indicação de espaços sucessivos delimitados entre barras, com duração indicada de *circa 5”*:

Marcelo: Apesar dele escrever *circa* de 5 segundos eu acho que esse tempo é um tempo **interno seu**, da própria interpretação, do que você sente, da força com que você executa aqueles 5 segundos, 4". Se você já disse aquela mensagem dos 5" em 3" eu acho que aí valeu. Quando eu faço a peça, depois que ela já está pronta, eu não fico pensando : "*ah, fiz 5 segundos CEPA/CÊPA/CÊPA*". Eu não fico contando, eu fico procurando transmitir o que aquela célula tinha pra transmitir, se demorou 3, 5 ou 6" mas se foi passado, é uma coisa que eu **sinto** quando eu estou fazendo. (TRAGTENBERG, 1997, p. 6)

Marcelo interligou essa sensação de delimitação do tempo para a execução dos elementos escritos na partitura, com a sua sensação interna de já haver transmitido o sentido expressivo do trecho, em um tempo que fosse aproximado aos 5 segundos indicado. Não manteve uma contagem mental enquanto cantava, se guiou pela expressão que queria dar aos sons e pela sensação de que já a havia realizado. O processo de Eladio em *Brazil S/A* foi de outra natureza. A sua

sensação de *circa 5"* advinha da contagem mental dos mesmos, correlacionando a vivência da duração do tempo na música mesurada com a de duração aproximada: Eladio: Bom, simplesmente a experiência da música mesurada. Você conta cinco, *tum, tum, tum, tum, tum* e vai. (TRAGTENBERG, 1997, p. 108)

Essa contagem se relacionava de modo harmonioso com sua interpretação da peça:

Eladio: Mentalmente você conta. No caso, por exemplo, dessa peça, eu poderia preencher esse tempo com algum **gesto** ou com algum movimento, sem deixar de contar os cinco segundos [rindo]. (TRAGTENBERG, p. 1997, p. 109)

Inácio encontrou os tempos certos dos trechos e de duração total da peça, através de sua repetição em ensaios:

Inácio: No primeiro ensaio que a gente estava fazendo com tudo em cima, a peça durou seis minutos. Impossível. Aí eu já fui sentindo **onde é** que eu poderia ganhar tempo. Ganhar tempo não; no caso, **tirar** tempo. Onde eu poderia reduzir. Então eu fui indo, fui indo até chegar. Engraçado que foram quatro minutos e meio no espetáculo do meio-dia e meio e quatro minutos e meio no de seis e meia. Foi **ótimo**, sinal de que foi bem ensaiado. (TRAGTENBERG, 1997, p. 54-55)

Um exemplo explícito de como buscou essa redução de tempo se dá no primeiro quadro de improvisação:

Inácio: Então eu fui reduzindo assim. Tinha momentos que eu sentia que eu me **espalhava** mais e que eu falei: "*Bom, não posso me espalhar tanto.*" E normalmente eram esses momentos de grandes legatos. Foi aí que eu reduzi. (TRAGTENBERG, 1997, p. 55)

Vimos assim, como no campo da música contemporânea abordada, o elemento temporal de durações foi vivenciado de modos diversos, ausente de igualdade dos intérpretes a esse elemento. Em relação à canção de Villa-Lobos, o andamento também teve interpretações diversificadas. Emergiram aspectos de igualdades quanto a elementos estilísticos e sociais apontados pelos intérpretes de Villa-Lobos, através do elemento musical melódico e da associação de informações contextuais ligadas à época em que viveu o compositor e em que a peça foi composta.

REFERÊNCIAS

SALGADO, António. *Vox phenomena: a psycho-phisophical investigation of the perception of emotional meaning in the performance of solo singing (19th Century German Lied Repertoire)*. Doutorado, Universidade Sheffield (UK), 2003.

SALLES, Cecilia. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Horizonte, 2010.

TRAGTENBERG, Lucila. *Processo interpretativo em reciprocidade criativa com o compositor na música contemporânea através dos intérpretes da obra vocal de L. C. Csekö*. Mestrado em Canto, UFRJ, 1997.

VIEIRA, Jorge. *Teoria do conhecimento e arte*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. *A câmera nunca consegue captar todo o sentimento*. Folha de São Paulo, 13 de novembro de 2010.