

PROCESSOS CRIATIVOS DE CANTORES EM REDES ATRAVÉS DE ENTREVISTAS COMO DOCUMENTOS DE PROCESSO

CREATIVE PROCESSES OF SINGERS ON NETWORKS THROUGH INTERVIEWS AS PROCESS DOCUMENTS

Lucila Romano Tragtenberg

PUC-SP

Resumo: Os processos de criação da interpretação de cantores da música erudita serão aqui abordados a partir do material de entrevistas que realizamos com cantores de nosso cenário musical. Trataremos alguns tópicos de generalizações que foram por nós retirados das entrevistas a fim de tornar visível a dimensão da criação como transcrição em rede nos seus processos, refletindo e analisando os documentos de processo com base nos recursos de Redes da Criação e da Crítica de Processos de Salles (2006, 2010).

Palavras-Chave: Processos de Criação; Transcrição; Redes; Documentos de Processo; Canto.

Abstract: *The processes of creation of the interpretation of singers of classical music will be approached here from the material of interviews that we realized with singers of our musical scene. We will take some topics of generalizations that were taken from us of the interviews in order to make visible the dimension of the creation as a network transcreation in their processes, reflecting and analyzing process documents based on the resources of Creation Networks and Process Criticism of Salles (2006, 2010).*

Keywords: *Creative Processes; Transcreation; Networks; Process Documents; Singing.*

Introdução

Pesquisas que investigam processos de criação de compositores musicais já se constituem em grande número na área da musicologia. Porém, o mesmo não se dá em relação aos processos de criação da interpretação realizada por cantores (da música erudita ocidental), eles ainda se constituem em uma caixa preta, acessível e circunscritos apenas aos que os realizam. Em pesquisas que temos realizado sobre o assunto, não nos foi possível localizar bibliografia diretamente acerca do mesmo. O campo dos processos de criação do cantor ainda se constitui em terreno quase inédito, cujo desvelamento e conhecimento está por ser construído.

Para lançar focos sobre eles, refletir e objetivar informações acerca da complexidade dos mesmos, realizamos pesquisas sobre o momento de criação da interpretação a partir do contato do cantor com a partitura musical, onde se encontram os elementos criados pelo compositor. Em nosso mestrado abordamos a área da música contemporânea, estudando os processos de criação da interpretação de Inacio de Nonno, Eladio Pérez-González e Marcelo Coutinho, sobre músicas do compositor contemporâneo Luis Carlos Csekö.

O enfoque que demos na época foi o da relação criativa entre compositor e canto, ou seja, o compositor cria os elementos para a partitura e o cantor cria a partir deles a sua interpretação, o que denominamos de *reciprocidade criativa*, e no doutorado, a abordamos na área da canção de câmara, onde aparentemente, há menor espaço para criação do cantor (os parâmetros musicais já estão notados na partitura). O que parece óbvio, que se trata de criações, na realidade não o é, pois a dimensão da criação no trabalho interpretativo do cantor não é evidente para o meio musical e acadêmico, em que pese já se fale em *recriação* para o seu trabalho. A insistên-

cia na utilização do termo *execução* nos textos acadêmicos sobre música e em referências orais às performances musicais, é um dos indicadores da ausência da contemplação à criação no trabalho do intérprete.

Neste artigo trataremos algumas categorizações sobre processos de criação da interpretação da peça *Canção de Amor* de Villa-Lobos, como *documentos de processo* retirados das entrevistas realizadas com os cantores Fernando Portari, Lício Bruno, Rosana Lamosa, Adelia Issa e Ruth Staerke. O conteúdo destas categorizações foi analisado segundo nosso referencial teórico, do qual trataremos nesta comunicação, recursos da *Crítica de Processos* e *Redes* de Cecilia Salles (2010, 2006) e o conceito de Transcrição na obra de Haroldo de Campos (1992, 2010).

Metodologias e redes da interpretação vocal

Uma metodologia largamente utilizada para abordar aspectos da interpretação musical tem sido a audição de gravações das performances musicais.

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 Scottot). 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 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 audição de registros fonográficos, os processos de criação da interpretação desenvolvidos, mantêm-se inacessíveis a outros, mantendo sua incomunicabilidade.

Em função disto, optamos por utilizar a metodologia da História Oral, para ter a possibilidade de acesso direto às informações dos processos de criação da interpretação realizados por cantores, ouvindo dos mesmos, relatos sobre a construção de suas interpretações em entrevistas.

Apoiados em Alberti (1990) e Thompson (2002), criamos *Roteiros Individuais, Perguntas Suplementares*, e utilizamos outros recursos ali indicados para a estruturação, organização e realização das entrevistas.

Alguns pontos importantes quanto ao momento de realização da entrevista foram assinalados por Thompson (2002) e foram por nós observados como: o entrevistador deve estar preparado para deixar o roteiro em momentos que sentir; o entrevistador deve estar atento ao que está sentindo o informante e respostas concisas podem denotar cansaço ou preocupação com o horário, deve haver uma adaptação às estas necessidades; o entrevistador não deve sair imediatamente após o término da entrevista e ao ficar um pouco mais, procurar dar algo de si, demonstrando apreço como retribuição ao que recebeu.

Quanto à elaboração das perguntas, alguns princípios básicos, foram extraídos da obra de Thompson (2002, p. 262): as perguntas devem ser simples e diretas em linguagem comum; elas devem evitar sugerir a resposta à mesma, o que segundo Thompson, “pode ser realmente uma arte”; para obtenção de uma descrição ou um comentário usar perguntas abertas como “conte-me a respeito de...” ou “o que você pensa disso?”; pode-se utilizar interjeições ou comentários mais enfáticos, ao obter um fato insuficiente sobre o qual considera-se necessário maiores informações que poderão ser úteis, como “Isso parece interessante...”.

Esta estruturação e organização das entre-

vistas produziram informações que puderam ser reconhecidas como *documentos de processo*. Segundo Salles *documento de processo* “não está atrelado à materialidade do registro, mas a sua função.” (SALLES, 2010, p. 15).

Foi possível ainda, obter declarações dos cantores nas entrevistas que corroboraram uma situação por nós já suposta, pois exercemos a mesma profissão que eles e conhecemos a realidade da criação transcriadora da interpretação a partir da partitura. A situação é que o cantor não anota em sua partitura nenhuma informação sobre a interpretação que está criando. São anotadas apenas algumas respirações e alguns trechos mais difíceis, algum significado em português da letra que está em outro idioma, mas apenas isto. As ilações que podem ser retiradas destes poucos elementos quanto aos modos de processos transcriadores da partitura são parcas e insuficientes.

Em função disto, é relevante para a área vocal a configuração de *documentos de processo* de Salles, que abarca as entrevistas que pudemos fazer para abordar este assunto de modo direto, recebendo informações de quem produziu os processos de transcrição da interpretação vocal.

O neologismo Transcrição foi conceituado pelo poeta Haroldo de Campos e trouxe a dimensão da criação à atividade da tradução. Pela afinidade da realidade tradutória e de criação com a área literária, trouxemos este conceito para o âmbito do trabalho do cantor.

Os processos criativos dos cantores se revelaram em nossa pesquisa, como processos de Transcrição, levando-se em conta a dimensão tradutória fundante do encontro entre o cantor e a partitura, momento selecionado para nossa pesquisa. O conceito de informação estética de Max Bense é tomado por Haroldo, que sintetiza sua ação poética transcriadora em trazer no

texto de chegada toda a contundência poética do texto de partida, para além da realidade semântica.

A metodologia de *redes da criação* conceituada por Salles nos possibilitou verificar conexões nas informações dos relatos, levando em conta as análises que foram possíveis a partir de nosso referencial teórico de apoio. Segundo a autora, a criação é assim 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).

Salles aponta que os elementos que compõem a criação 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, redes culturais, relação artista e matéria, projetos poéticos, entre outros aspectos.

Os vínculos das redes de criação, de acordo com Salles, em suas naturezas singulares, específicas, envolveram na pesquisa que fizemos, conexões tecidas entre os elementos grafados na partitura, as informações de redes histórico-culturais ligadas ao compositor, à partitura, ao cantor e seus filtros de mediação em percepções, sensações, memórias, imaginações, emoções, sentimentos, operações lógicas.

Categorizações de processos de criação/transcrição

A utilização de referenciais analíticos intrinsecamente ligados à teorização da criação, possibilitou a busca de generalizações acerca de redes relacionais de transcrição 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).

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 transcritora ali contidas, estabelecendo tópicos específicos.

Nesta comunicação trataremos *Elementos musicais/texto e expressão e Aspectos intrínsecos à interpretação*. Os tópicos assim estabelecidos constituem o que acreditamos possa ser compreendida como ‘dimensão média’ dos processos de criação/transcrição do cantor e que inclui, ainda, uma dimensão micro.

A dimensão micro abrange sub-tópicos que foram assim organizados e apresentam maior nível de singularidade relativa aos cantores. Selecionamos os seguintes: *Desenhos rítmicos-melódicos, ferramentas e gêneros; Performance e inacabamento*.

As duas dimensões acima citadas se conectam ainda a uma mais ampla, representada por tópicos de maior generalidade sobre processos de criação artístico e que neste trabalho, consideramos os presentes na obra de Cecilia Salles: *Relação artista e matéria, Experimentação*.

Essa rede gerada foi então composta por uma dimensão mais ampla de generalidade, e dimensões média e micro das informações dos processos criativos transcritores dos cantores.

Esta estrutura de três dimensões tem para-

lelo com o modelo analítico de Jan LaRue proposto em *Guideline for Style Analysis* (1970), que possui as dimensões ampla, média e micro e enfoca parâmetros que buscam configurações de estilo de composição da música que está sendo analisada, mostrando-se assim, afins com a pesquisa à transcrição realizada por cantores.

Iniciaremos com o tópico *Elementos musicais/texto e expressão* (dimensão média), referenciado na *Relação artista e matéria* (dimensão ampla).

O sub-tópico que trataremos inicialmente é *Desenhos rítmicos-melódicos, ferramentas e gêneros* (dimensão micro). Observamos recorrências nas entrevistas do tenor Fernando Portari e do baixo-barítono Lício Bruno quanto ao modo como compreenderam a *Introdução* realizada pelo piano, quanto ao seu desenho rítmico-melódico e à associação a dois gêneros musicais por ele evocado. Tanto Fernando como Lício interpretaram a peça acompanhados por piano e perceberam esse trecho como um violão, mais especificamente, identificaram o desenho rítmico-melódico como próprio da escrita de violão e não de piano.

Assim, esse trecho pareceu igualmente à Lício e à Portari, um desenho musical realizado por um violão e, ainda, no gênero do choro.

Essas evidências que convocam a memória e imaginação sonora conectadas, também estão presentes na fala de Fernando quando ele apresenta sua noção deste trecho introdutório como um improviso.

O tenor adiciona assim a associação ao improviso, e desta forma parece ter vivenciado e dado vida à *Introdução* da peça, no que tange aos desenvolvimentos do que era ‘proposto’ pelo desenho rítmico-melódico e pela harmonia do trecho. Lembre-se que o improviso é um elemento comum ao choro, como comenta o musicólogo José M. Neves: “o ‘choro’ se aproxi-

ma do Jazz pelo seu caráter improvisativo, que exige dos intérpretes perfeito domínio de seus instrumentos.” (NEVES, 1977, p. 23).

Ao comentar sobre ao que chamou de ‘possíveis ferramentas’ que podem ajudar o cantor a entrar em contato com os elementos da partitura, à ‘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 o desenho rítmico-melódico 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 M. Neves.

Em função disto, cabe verificar mais de perto de que é constituído esse desenho rítmico-melódico, sua estrutura rítmica com a qual entraram em contato os cantores, 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 arpejadas em tercinas 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, 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 tocado sozinho, com destreza técnica, rapidez e um grau considerável de vigor rítmico-melódico.

Para tanto, parece ter contribuído nessa conexão outro elemento musical grafado na par-

titura - que pode ser considerado como “ferramenta”, tal como é entendida no contexto de Fernando - e que até agora não havia sido referido, o andamento um tanto rápido e enérgico, o *quasi Allegro*.

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

Sigamos agora, com o sub-tópico *Performance e inacabamento*, cuja dimensão média são os *Aspectos intrínsecos à interpretação* e a ampla é a *Experimentação*. Este desvela um caráter de inacabamento dos sentidos interpretativos intrínseco ao ato da interpretação, no momento da performance, que foi trazido na fala de Portari.

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 por ele 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 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, integrante do projeto poético de Portari.

Um dos aspectos que valoriza em seu trabalho é reafirmado novamente, de modo recor-

rente: a vivência, apresentada por analogias à dimensão vital e concreta do real. É apontada uma dimensão vital ampla, tecida na inclusão de um campo de possibilidades percebido por Fernando como aberto para criações de construções, como um tempo que ainda não é, que está sendo, que 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 processos estão presentes no termo que utiliza como o “que está sendo”.

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 desvelando: 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.

A proximidade do gênero do *choro* à *Canção* foi também trazida por Licio Bruno através de uma informação da **rede** histórico-cultural própria à figura do compositor, quando ele assinala que Villa-Lobos conviveu com os grandes chorões cariocas, que tocava com eles em cinemas e cafés no Rio de Janeiro, segundo José Maria Neves (1977). A ‘brasilidade’ da *Canção de Amor* evocada pelos 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 sobre o gênero de choro da *Canção de Amor*, evidencia sua conexão a uma informação própria às **redes culturais** e biográficas em que se encontra a figura de Villa-Lobos. Considerando que em **redes culturais** são levadas em conta por Cecilia 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’.

Considerações finais

Foi possível nos aproximarmos de alguns aspectos dos processos de transcrição em rede interpretativa, do tenor Fernando Portari e do baixo-barítono Licio Bruno e como quanto os elementos musicais rítmico-melódico e de andamento presentes na partitura, se conectaram à criações por eles realizadas, às noções destes elementos ligados ao gênero de choro, como um improvisado e ainda, performático. Desse modo eles foram vivenciados pelos cantores em suas apresentações musicais e trouxeram expressão ao trecho. A situação de criação pre-

sente no momento da performance musical, desvelada pelo tenor Portari, corrobora a tese de que o trabalho realizado pelo cantor quanto à interpretação, é um trabalho de criação, não apenas nos momentos de ensaio, mas também frente ao público.

A configuração de redes da criação proposta por Cecília Salles estruturou e organizou as informações próprias à estes processos, nos livrando do vazio metodológico em que se encontrava a bibliografia da área musical, para uma abordagem ao trabalho transcriador do cantor.

Referências

ALBERTI, Verena. História oral: a experiência do Cpdoc. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

CLARKE, Eric. Understanding the psychology of performance. In J. Rink (Ed.): Musical Performance: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge U. Press, 2003, 59-72.

DUNSBY, Jonathan. Performers on performance. In J. Rink (Ed.): Musical Performance: A guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 225-236.

JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. In: RINK, John (ed.) Musical performance: a guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

NEVES, José Maria. Villa-Lobos, o choro e os Choros. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

PINHEIRO, Amálio (org.). O meio é a mestiçagem. São Paulo: Estação Letras e Cores, 2009.

SALLES, Cecília. Arquivos de criação: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

_____. Redes da criação: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

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.

THOMPSON, Paul. A voz do passado. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

Lucila Romano Tragtenberg

Mestra em Canto pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Doutora (2012) em “Processos de Criação” pelo curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. É professora de Voz e de Canto na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) nos cursos de Graduação (teatro, dança, performance) e Extensão. Professora de Técnica e Criação Vocal na Casa das Rosas (SP). Soprano solista em música de câmara, contemporânea, ópera e multimídia. Preparadora vocal de grupos de teatro e performance.. Líder do grupo de pesquisa Criação, Transcrição e Voz da PUC-SP, cadastrado no CNPq. Participa também do grupo de pesquisa GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia da UNESP.