

Interpretação vocal e imaginação criativa

Lucila Romano Tragtenberg (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil)

lucilatragtenberg@gmail.com

Resumo: Discute-se aqui a compreensão de interpretação vocal como parâmetros (dinâmica sonora, fraseado e articulação sonora, andamento, timbre) e estilos musicais (medieval, renascentista, barroco, clássico, romântico, moderno e contemporâneo), trazendo ao diálogo a questão da imaginação criativa no processo da interpretação vocal. A teoria de *redes da criação* de Salles (2006) redimensiona tal compreensão levando em conta os parâmetros musicais oferecidos pela partitura, informações estilísticas ligadas ao compositor e algumas das vivências pessoais do intérprete-cantor (memória e imaginação conectadas à percepção, aspectos afetivos, dimensão somática). Interpretação vocal como transcrição será trazida à discussão em Haroldo de Campos (1993, 2002, 2006).

Palavras-chave: Transcrição; Interpretação vocal; Processos de criação vocais.

Vocal interpretation and creative imagination

Abstract: Here we discuss the understanding of vocal interpretation as parameters (sound dynamics, phrasing and sound articulation, tempo, timbre) and musical styles (medieval, renaissance, baroque, classical, romantic, modern and contemporary), bringing to the dialogue the issue of creative imagination in vocal interpretation. Salles's *theory of creation networks* (2006) gives a new dimension to such an understanding, taking into account the musical parameters offered by the score, stylistic information related to the composer and some of the personal experiences of the singer-interpreter (memory and imagination connected to perception, affective aspects, somatic dimension). The voice interpretation as transcreation will be addressed based on Haroldo de Campos' work (1993, 2002, 2006).

Keywords: Transcreation; Vocal Interpretation; Vocal creation process.

1. 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 vêm sendo tradicionalmente enfocados na realização da música erudita europeia, alguns deles pelo menos desde o Romantismo musical (1790 a 1910) até o nosso tempo. Em que pese serem conhecidos dos musicistas, faz-se necessário abrir um espaço específico para trazer ao diálogo em nossa discussão os elementos interagentes nas conexões mobilizadoras dos processos de criação da interpretação vocal. Reuni-los e discuti-los é ainda uma tentativa de abrir um espaço para repensá-los quanto a sua posição e valorização nos processos de criação 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: dinâmica sonora, fraseado e articulação sonora, andamento, timbre e estilos musicais.

Estas instâncias possuem características de certa *vagueza*, ou seja, não apresentam um nível de exatidão como, por exemplo, a altura que 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 apresentadas a seguir, apenas com a finalidade de oferecer visibilidade a aspectos musicais tradicionalmente ligados à interpretação em nosso tempo.

A primeira instância diz respeito ao parâmetro de *dinâmica sonora*, indicando uma

gama de sons de intensidades, das 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 instância se refere ao *fraseado* e à *articulação sonora*. De acordo com Dorian (1971, p. 60) “(a) articulação, a dicção da música – a distinta e clara execução das notas e motivos...; (b) o processo de demarcação e organização da estrutura das partes, exemplificado no largo arco como símbolo de notas unidas em um grupo”. Sons articulados em *legato* indicam a realização vocal ou instrumental, segundo Sadie (1994, p. 527), “de notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial”, oferecendo uma espécie de contínuo sonoro deslizante. De modo oposto, os sons articulados em *staccato* indicam a realização de sons de curta duração, destacados da articulação do som seguinte, podendo receber certa ênfase, estabelecendo pequenos pontos sonoros temporais, segundo Sadie (1994, p. 548). Uma *variabilidade* reside no modo como serão realizadas essas articulações fisicamente junto ao instrumento ou, no caso do cantor, junto a seu próprio corpo, 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 metrônomo, o andamento 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”, afirma Sadie (1994, p. 947), e às suas ressonâncias, que podem ser denominadas como 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 possíveis de serem especificadas de um modo exato e comum a todos os percebedores, mas são identificáveis em suas múltiplas possibilidades.

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. Apesar de não ser possível falar dos períodos musicais com a intenção de lhes atribuir generalizações absolutas de estilo devido à diversidade das obras de compositores em uma mesma época, tal como aponta Rosen (2000, p. 16), alguns procedimentos composicionais e interpretativos, e características musicais similares são referidos a períodos históricos específicos. Desse modo, ainda tem sido frequente no meio musical (historiográfico, musicológico e acadêmico) essa prática de referência totalizadora. Portanto, os períodos medieval (400-1450), renascentista (1450-1600), barroco (1600-1750), clássico (1750-1810), romântico (1810-1910), 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 (1971), 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:

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,1971, p. 19, grifo nosso).

Sadie (1994), no verbete *expressão* do *Dicionário Grove de Música*, explicita indicações da área da expressão envolvendo algumas das instâncias citadas anteriormente:

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, grifo nosso).

Para uma compreensão da interpretação facilmente restrita à realização de parâmetros musicais nas cinco instâncias citadas anteriormente e aos seus níveis de inexatidão, que possibilitam de algum modo a evocação de aspectos emocionais e 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.

A inexatidão desses parâmetros não deve, como reflete Fubini (1994, p. 107), ser compreendida como uma falha. Considerado seu aspecto temporal, a temporalidade congelada da partitura 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 (1994) lembra que não é o que se verifica. Para Fubini (1994, p. 107), 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.” Portanto, além da realidade temporal intrínseca à partitura, no que diz respeito à realidade de interpretações vitais, quer dizer, que contenham movimento no fluxo sonoro, o problema se mantém.

Outras características envolvendo a questão da notação, como sua dimensão signífica discutida por Edson Zampronha (2000, p. 54), 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) frente à notação como representação (quanto ao signo triádico).

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. 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 (1994), acima, acerca de correlações diretas entre dinâmica sonora e expressividade. Na obra de Tragtenberg (2012), o tenor 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. (PORTARI apud TRAGTENBERG, 2012, p. 25, grifo nosso).

Nesse momento se chega a um ponto pretendido desde o início deste tópico: 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 Portari, dizem respeito à vivência (anterior e no momento da interpretação) conectada ao mundo afetivo, do sentimento.

Entretanto, antes de seguir adiante, há de se sublinhar que as cinco instâncias citadas como expressivas (vindo muitas vezes a serem consideradas como a interpretação em si) desempenham um papel de expressividade real nos processos de criação da interpretação.

Chama a atenção o fato de Fernando Portari ter assinalado justamente as instâncias de *expressividade óbvias*, em situações de *inexpressão*. Percebe-se assim que há algo além da plausibilidade dos elementos musicais inexatos (tradicionalmente responsáveis pela interpretação/expressão musical) e há algo além das informações de estilo que se fazem presentes na interpretação vocal, ou melhor, nos processos de criação da interpretação. Não sendo, felizmente, necessário lançar mão, de acordo com Salles (2006, p. 55), de “uma mística difusa” 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 Portari 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 o envolvem), as vivências pessoais de Fernando Portari puderam ser conectadas à rede criativa. Suas vivências – envolvendo o sentimento e, provavelmente, aspectos como a memória e a imaginação conectados à percepção –, bem como a interação dos aspectos afetivos e das dimensões somática, perceptiva e lógica, próprias à instância corporal, fazem parte de seu *projeto* de apropriação da peça, a fim de que sua interpretação ganhe *anima*.

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 mo-

vimento 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-guerra até nosso tempo, como indica Joseph Kerman (1985, p. 53), 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 1950, a partir do qual os músicos e musicólogos, segundo Kerman (1985, p. 262), “procuram reconstruir e compreender a música do passado [...] [e] devem tentar estabelecer todas aquelas características da música que a notação musical convencional deixa de fora [...]”.

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 relativas à articulação, ritmo e andamento) e à 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 (1995, p. 13, grifo nosso), 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.

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. 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 (1990), 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. Segundo Dart (1990, p. 67, grifo nosso):

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.

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 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. Segundo Vieira (2007, p. 27):

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.

Na arte, nos processos de criação da interpretação vocal, 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 neste artigo.

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. Segundo Salles (2012, p. 137), “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”. Essa afirmação torna-se consonante ao que explica Jorge Vieira (2008, p. 90, grifo nosso) 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.

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 (1985, p. 268):

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.

Relativo à “confusão” indicada pelo autor, em outro momento Kerman (1985, p. 269, grifo nosso) 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.

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 (1974), *Poetry Into Song* de Deborah Stein e Robert Spillman (1996) (direcionado à análise e interpretação do *Lied*) e outros títulos, como *The Art of the Song Recital* de Shirlee Emmons e Stanley Sonntag (2002) – começam a sistematizar alguns recursos na área da interpretação vocal da música de câmara, embora estejam, predominantemente, ligados a aspectos musicais/textuais e menos ao desenvolvimento de recursos de criação processuais *em rede* junto à percepção, sensação, imaginação, emoção e aos sentimentos interconectados aos elementos musicais/textuais com vistas a uma criação mais ampla, uma *transcrição*. Nota-se que é indicada ainda, como em *The Art of the Song Recital* (EMMONS, SONTAG, 2002), a ideia da *reevocação* de possíveis intenções do autor, que virá a ser discutida no tópico seguinte, focalizando a interpretação em aspectos semânticos da peça musical. Comentando acerca do papel do texto na interpretação musical, Emmons e Sonntag (2002, p. 111) indicam: “*O cantor deve comunicar à audiência o que ele acredita que o compositor acreditou que o poeta quis dizer [o que ele significou]*”, frase notada em itálico pelos autores indicando ênfase à mesma.

2. Transcrição

Iniciaremos este tópico buscando um paralelo na área da literatura sobre questões como tradução e transcrição, pois que elas já possuem nesta área uma longa discussão, e trazendo aqui ao diálogo os processos de criação da interpretação vocal, que incluem partitura e intérprete-cantor.

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* (mais adiante discutiremos este termo), algumas noções do ensaísta Albercht Fabri (apud Campos, 2002, p. 32), no âmbito da literatura, são evocadas para se iniciar uma discussão quanto à tradução e transcrição também no âmbito da interpretação vocal: “[...] 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”.

Boris Schnaiderman (2011, p. 31) 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”. O filósofo e crítico Max Bense (apud Campos, 2002, p. 32) 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) compreende “informação como todo processo de signos que exhibe um grau de ordem”, 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, Bense (apud

Campos, 2002, p. 32, grifo nosso) desenvolve o conceito de “**fragilidade da informação estética**, no qual residiria muito do fascínio da obra de arte.”

Haroldo de Campos (2002, p. 32) afirma a respeito das diversidades das informações que:

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.

A fragilidade da “informação estética” é considerada, segundo Campos (2002, p. 33), no sentido de que “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”. Bense (apud Campos, 2002, p. 33) fala da impossibilidade de uma “codificação estética”; seria talvez mais exato dizer que a informação estética é igual a sua codificação original.

A não separação possível entre a informação estética e a sua realização se deve à diferença mínima existente entre o que Bense (apud Campos, 2006, p. 33) considera como “informação estética máxima possível e informação estética de fato realizada [, que] é na obra de arte sempre mínima”, 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 possibilita seu refazimento de outro modo. Em relação à informação estética, devido a um mínimo de redundância, segundo Bense (apud Campos, 2006, p. 33) “sua essência, sua função estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular”.

No entanto, a assertividade de tal impossibilidade de tradução para textos poéticos, no âmbito da área literária, abre, para Haroldo de Campos (2006, p. 34), 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.

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

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. Ele insere a questão da tradução da fisicalidade, materialidade da tradução do próprio signo. Ressalta-se a questão de que o significado, segundo Campos (2002, p. 35, grifo nosso), “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”.

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, ou seja, a impossibilidade de verter o seu original literalmente, 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 observado na nova criação, tal como afirma Campos (1993, p. 17):

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.

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 do que algum tipo de reprodução poderia indicar. A interpretação insere-se, assim, no campo da criação. Se na arte contemporânea parece se encontrar o que Campos (2002, p. 36) 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 peças do repertório tonal.

3. Execução musical e performance

Retomando o termo *execução* musical, constatamos que ele 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* (SADIE, 1994, p. 321), referência na área musical. O termo *execução* parece não englobar, evidenciar e nem mesmo incluir o caráter implícito da atividade de criação na composição da interpretação musical (e, em específico, vocal) e sua realização na performance musical. É preciso que se leve em conta a realidade de que, muitas vezes, em apresentações, como mencionado 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 do tenor Fernando Portari e da soprano Rosana Lamosa, presentes na tese de Tragtenberg (2012, p. 40):

Fernando: é que na hora da performance, as coisas se inspiram, e elas se misturam, às 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 [que] o meu estado naquele dia possa entrar na interpretação.

Partindo do que queremos discutir 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, o de Sonia Lima (2006), há várias ocasiões 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 (LIMA, 2006, p.11, 15, 24, 33, 35, 48) e o intérprete vem a ser referido, ainda, como *executante* (LIMA, 2006, p. 29, 30). Desse modo, discutir mais am-

plamente acerca dos termos *execução* e *performance* parece necessário, abrindo um espaço para que se nomeie claramente aspectos de impertinência e pertinência quanto a eles. 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 1950 nos EUA, segundo Glusberg (1980, p. 12) é potente em “momentos” que incluem liberdade interpretativa associada à vivência do momento, à imediaticidade, à presença e, por vezes, espontaneidade, improvisação e criação.

Comentando acerca de entendimentos da palavra *performance* nas áreas artísticas citadas, Antonio Herculano Lopes (2003, p. 7, grifo nosso) – 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**.

Processo e apresentação são indicados em configuração de apresentação, aliados à noção de atuação de um performer 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, é assinalado por Lopes (2003, p. 8) da seguinte maneira:

Nas artes plásticas, na música, no teatro, na dança, a *performance* surgiu como um gênero intersticial, jogando freqüentemente 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.

Incluindo o *acaso* em sua citação no jogo de presença cênica da *performance* musical, Lopes (2003) 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 criação dos intérpretes-cantores entrevistados, uma *convergência* com a música “tradicional” tonal.

Por um lado existe 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* de Villa-Lobos, que se encontra notada em um pentagrama, não oferecendo nenhum elemento de indeterminação e de improvisação ao intérprete-cantor.

Em Tragtenberg (2012, p. 41), 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, às 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 Portari 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, eles lá estão, implicados corporalmente. Tal como na vida extra-musical, em que os riscos se fazem presentes, na performance se encontra subjacente uma situação que envolve, de algum modo, atuações criativas rápidas e interligadas a um aspecto de sobrevivência.

Considerações finais

Compreendendo então o processo de criação da interpretação vocal como uma transcrição que se utiliza das balizas demarcatórias dos elementos da partitura musical para criar uma performance vocal, com sua força estética tão contundente quanto a obra presente na partitura, é possível verificar neste processo a presença da força de imaginação do intérprete-cantor, aliada à sua memória e sensações. Lembramos que a imaginação, segundo Salles (2012, p. 100), “não opera, portanto, no vazio, mas com a sustentação da memória”. Assim, o campo da interpretação vocal possui como substância um trabalho de transcrição que agrega essa imaginação criadora do intérprete-cantor para além dos parâmetros musicais e da dinâmica sonora. Realizar um trecho vocal em sonoridade piano, provavelmente, possuirá junto um universo de criações imaginativas do intérprete-cantor, adicionando criação no processo de transcrição interpretativa vocal.

A metodologia de Redes se mostrou apta à convocação de análise dos trechos dos intérpretes-cantores quanto à imaginação, memória, redes culturais e comunicação.

Por certo que após o exposto e discutido acerca do termo *execução*, para quando se quer referir a uma atividade musical, continuamos a propor a mudança geral no ambiente musical para a palavra *performance*, que inclui a noção de um processo de criação por parte do intérprete.

Referências

- BERNAC, Pierre. *The interpretation of French song*. New York: W.W. Norton & Company, 1976. 352p.
- CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet O-que-sabe: Eclesiastes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. 247p.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 320p.
- _____. *A Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. 127p.
- DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 236p.
- 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. 408p.
- EMMONS, Shirlee; SONNTAG, Stanley. *The art of song recital*. Illinois: Waveland Press., 2002. 592p.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. 208p.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 148p.

- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1985. 332p.
- LIMA, Sonia Albano de (Org). *Performance & interpretação musical: uma Prática Interdisciplinar*. São Paulo: Editora Musa, 2006. 127p.
- LOPES, Antônio Herculano. Performance e história. *O percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 5-16, 2003.
- RAY, Sonia. *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005. 60p.
- ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: EDUSP, 2000. 946p.
- SADIE, Stanley. *Dicionário grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1060p.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006. 176p.
- _____. *O gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2012.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Editora Perspectiva: 2011. 212p.
- STEIN, Deborah e SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of lieder*. New York: Oxford University Press, 1996. 432p.
- TARUSKIN, Richard. *Text and act*. Nova York: Oxford University Press, 1995. 392p.
- TRAGTENBERG, Lucila. *Processos de criação em redes de comunicação na interpretação vocal*. Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2012. São Paulo: PUC-SP, 2012. 220p.
- VIEIRA, Jorge A. *Teoria do conhecimento e arte*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007. 136p.
- _____. *Ciência - formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008, 136p.
- ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000. 298p.

Lucila Romano Tragtemberg – Professora de voz, música e processos de criação vocal na graduação no curso de Artes do Corpo/Departamento de Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora de voz no curso de Extensão do COGEAE/PUC-SP. Gravou o CD *Voz, verso e avesso*, com músicas de Livio Tragtenberg sobre poemas e transcrições de Haroldo de Campos, com patrocínio do Programa Petrobras Cultural. Professora de voz na Sala Crisantempo (SP) e de processos de criação vocal na Cooperativa da Invenção, na Casa das Rosas (SP).
