

Performance vocal: expressão e interpretação

Lucila Tragtenberg (PUC-SP, São Paulo)
lucilatragtenberg@gmail.com

Resumo: O processo de criação na interpretação vivenciado por intérpretes-cantores constitui o foco deste artigo. Alguns aspectos teóricos que circundam a questão são abordados, assim como a investigação de relatos de três intérpretes-cantores – Marcelo Coutinho, Inácio de Nonno e Eladio Pérez-González – sobre suas interpretações de três obras do compositor Luis Carlos Csekö: *Divisor de Águas*, *Canções dos Dias Vãos* e *Brazil S/A*, respectivamente.

Palavras-chave: interpretação vocal, canto, gestual, improvisação, atuação cênica, processo criativo.

Vocal performance: expression and interpretation

Abstract: The creative process of interpretation experienced by singers constitutes the focus of this article. Some theoretical aspects related to the question are addressed as well as the viewpoints of three Brazilian singers – Marcelo Coutinho, Inácio de Nonno and Eladio Pérez-González about their interpretations of works by Brazilian composer Luis Carlos Csekö: *Divisor de Águas*, *Canções dos Dias Vãos* and *Brazil S/A*, respectively.

Key words: vocal interpretation, singing, performing gestures, improvisation, theatrical interpretation, creative process.

1– Introdução:

O trabalho vocal intrinsecamente ligado ao processo criativo da interpretação se constitui no tema deste artigo, centrado em minha dissertação de Mestrado. Como esse assunto me é caro e de profundo interesse, ele será também aprofundado no Doutorado a ser iniciado brevemente.

Os objetivos deste trabalho consistem em investigar o processo de criação do intérprete-cantor (termo que utilizo pretendendo enfatizar o aspecto expressivo da prática do cantor), contribuir para a produção de conhecimento sobre o repertório de música brasileira e registrar e valorizar o trabalho de intérpretes-cantores brasileiros contemporâneos.

Inicialmente, será apresentada uma breve abordagem teórica quanto a algumas questões que circundam o tema, seguida de uma reflexão sobre a prática interpretativa de três intérpretes-cantores. Para isto, foram selecionados trechos de entrevistas com os mesmos, realizadas para a dissertação, que propiciam acesso às suas partituras internas de criação interpretativa, iniciando seu processo de exposição externa.

2– Investigação e Performance:

Os processos de criação de intérpretes-cantores se encontram praticamente inacessíveis a outras pessoas que não os próprios executantes. Por outro lado, processos

desenvolvidos por compositores já possuem diversas abordagens e pesquisas facilmente encontráveis em publicações.

Ao longo da história, algumas abordagens de performances de intérpretes (cantores, maestros) se deram no âmbito do estudo de gravações fonográficas, como a de Gunther Shuller, instrumentista, regente e compositor citado por J. DUNSBY (2002, p.213) em seu artigo *Performers on Performance*. Schuller discutiu em seu livro *The Compleat Conductor*, aspectos de interpretações realizadas por regentes, de grandes obras do repertório sinfônico, obtidos através da análise de gravações fonográficas.

Dentre as muitas biografias e alguns estudos sistematizados sobre cantores, destaca-se *Analysing three interpretation of the same piece of music* de Andranick TANGUIA-NE (1992), sobre três interpretações da ária da Loucura de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, realizadas por três grandes intérpretes do canto lírico e também abordadas através de gravações fonográficas. Entretanto, a autora não abordou o modo como os intérpretes chegaram às suas interpretações. Esta lacuna serviu de ponto de partida para nossa investigação sobre o processo de criação do intérprete-cantor.

Há não muito tempo no curso da história, desde período próximo à primeira metade do século XX, a performance musical vem sendo investigada através de trabalhos

sistematizados quanto a tópicos ligados à expressão, intenção, significado, estrutura, forma, percepção, gestualidade.

No início dos anos 30, o assunto era tratado, segundo aponta Enrico Fubini em seu livro *Música y Lenguaje en la Estética Contemporânea*, com uma restrição inerente ao modo como os questionamentos iniciais sobre intérprete e criação foram dimensionados pelos filósofos e críticos nos anos 30 (através da revista *Rassegna Musicale*), ou seja, se seriam os intérpretes também criadores ou apenas passivos executores de criações alheias, sem, neste caso, levar em conta contextos técnicos, históricos, sociológicos e psicológicos da questão. Desenvolveram-se então, ao longo do século XX, abordagens que contribuíram para a maior amplitude dessa reflexão nas áreas da filosofia (Scruton, Clifton), da psicologia (Sloboda, Clarke), estética, musicologia e estudos sobre a percepção. Aproximações filosóficas quanto à natureza temporal da música e ao fluxo temporal em si (Bergson, Bachelard) participam da ampliação do campo de inserção e pesquisa do fenômeno da interpretação.

3- Tempo e Performance:

Em seu livro *A dialética da duração*, Bachelard evoca a constituição do conceito de tempo e cita Hegel que, segundo ele, não estaria empenhado em:

uma análise da noção de tempo, noção abstrata de tempo abstrato, do tempo tal como se apresenta na física, do tempo newtoniano, do tempo kantiano, do tempo em linha reta das fórmulas e dos relógios. Trata-se de outra coisa. Trata-se do tempo nele mesmo, da realidade espiritual do tempo. Esse tempo não transcorre de modo uniforme; não é tampouco um meio homogêneo através do qual nós passaríamos; não é nem a cifra do movimento nem a ordem dos fenômenos. Ele é enriquecimento, vida, vitória. Ele próprio é espírito e conceito. (BACHELARD, 1988, p.88)

Esta falta de uniformidade e de homogeneidade por onde transitaríamos é retomada por Bachelard ao apontar a descontinuidade do 'instante' como um aspecto criador de tempo. Eduardo Seincman aborda temporalidade e memória na obra de Bachelard e Bergson em seu livro *Do Tempo Musical*, ao estudar a questão da temporalidade junto ao fenômeno musical. Confrontando a contradição entre a continuidade temporal ('durée') de Bergson e a descontinuidade do 'instante' de Bachelard, aborda ainda o aspecto da memória:

Desse modo, se em Bergson o tempo é um "dado imediato da consciência" e a memória é cumulativa – o passado debruçando-se ininterruptamente no presente –, em Bachelard, por sua vez, o tempo é consequência não da "durée", mas do instante pensado, instante que cria o tempo ao seu redor. A memória para Bachelard é, pois, seletiva e aponta, simultaneamente, para o passado e o futuro. Não é a duração que constrói o homem, mas o inverso. Não se pode mais, como em Bergson, opor intuição e razão como entidades separadas e irrecon-

ciliáveis, já que a própria memória necessita da razão... (SEINCMAN, 2001, p.172)

Segundo Seincman, Bachelard compreende que o sujeito desempenharia um papel ativo, interferindo de modo permanente nos rumos de sua vida, enquanto a memória, como uma construção, lidaria com sentimentos, fatos e datas, visando criar um projeto da realidade:

Quando queremos falar de nosso passado, ensinar a alguém como é nossa pessoa, a nostalgia das durações em que não soubemos viver perturba profundamente nossa inteligência historiadora. Gostaríamos de ter um contínuo de atos e de vida para contar. Mas nossa alma não guardou uma lembrança fiel de nossa idade nem a verdadeira medida da extensão de nossa viagem ao longo dos anos; guardou apenas a lembrança dos acontecimentos que nos criaram nos instantes decisivos do nosso passado. Em nossa confiança, todos os acontecimentos são assim reduzidos à sua raiz num instante. Nossa história pessoal nada mais é assim que a narrativa de nossas ações descosidas e, ao contá-la, é por meio dessas razões, não por meio da duração, que pretendemos dar-lhe continuidade. Assim a experiência de nossa própria duração passada se baseia em verdadeiros eixos racionais; sem esse arcabouço, nossa duração se desmancharia. (BACHELARD 1988 apud SEINCMAN, 1994, p.173)

Seincman apresenta este resgate do aspecto racional da criação humana frente à atividade artística como um aspecto muito positivo:

Esta revisão do aspecto racional da criação humana é, também para a arte, fundamental, pois nega que os eventos sejam parte de uma "natureza" e afirma a necessidade de o ser humano acreditar em algo, mesmo que "ilusório". Assim, a própria questão de haver ou não uma continuidade de fato, em um certo evento, deixa de ter sentido. Sabe-se que a arte é capaz de criar "ilusões verdadeiras", e esta é a verdadeira realidade do fenômeno estético. O verdadeiro intérprete é aquele que tem condições de criar a ilusão de continuidade em seu auditório, e esta ilusão passa a ser, em última instância, a realidade de fato. (SEINCMAN, 2001, p.173)

Caberia, ainda, guardar agora uma distância em relação à questão do que seria considerado um verdadeiro intérprete. No momento, mais importante que uma definição do que constitui um intérprete, parece ser a possibilidade de, a partir da relação apontada por Seincman entre intérprete-criação-memória-ilusão-realidade-continuidade, focar-se em trabalhos empíricos a serem realizados (em perspectiva de inter-relação com estudos teóricos), abordagens de aspectos relativos à ilusão e realidade na situação humana, frente à condição temporal de continuidade/fragmentação de instantes e à memória, sempre com vistas ao alargamento do olhar diante do fenômeno da interpretação.

4- Criação e Intérpretes-Cantores:

Nas entrevistas realizadas com os três intérpretes-cantores na dissertação de mestrado (e que serão abordadas em seguida), foi utilizada a metodologia da História Oral, que tem como uma de suas características, a utilização e atuação da memória enquanto elemento central de obtenção de informações e conhecimento. Primando pela valorização do depoimento individual enquanto visão pessoal de realidade e de mundo, em uma linha atual de compreensão do sujeito como criador da história, a História Oral resgata a percepção pessoal, subjetiva e a memória, alçando-as a um patamar ativo e presente no processo de criação da História.

Esta metodologia se coaduna perfeitamente com os objetivos do trabalho, em especial, o de ouvir diretamente dos intérpretes, o que reconhecem enquanto seu processo de criação interpretativo junto aos elementos musicais e cênicos criados pelo compositor. Torna-se ainda funcional e condizente com a intenção de registrar o trabalho de um grupo específico de intérpretes-cantores, realizado em determinada época. Sublinha também um aspecto de singularidade que é de capital importância no trabalho.

Retomando a afirmação de Gisele Brelet, toda execução se constitui em:

"...uma limitação de uma perspectiva pois que, no entanto, abarca a obra em sua totalidade: a originalidade de uma execução se constitui, precisamente, na sua maneira (do intérprete) de restituir sua perspectiva pessoal da totalidade da obra." (BRELET, 1947; apud FUBINI, 1994, p.121)

É exatamente esta maneira pessoal de interpretar (percepção-perspectiva pessoal) na criação da interpretação de uma peça vocal que é muito importante e deve ser preservada na investigação desse processo. Nesta perspectiva, a metodologia da História Oral foi escolhida nesse trabalho, a fim de valorizar e resguardar a singularidade do sujeito.

Uma vez que apenas os próprios intérpretes podem falar a respeito da sensação implícita (ou ausente), por exemplo, em uma sonoridade emitida *piano* ou *meio forte*, ou sobre seu modo de percepção pessoal da peça, o relato oral torna-se imprescindível ao trabalho. Seria possível ouvir uma gravação das peças por eles interpretadas, mas utilizando essa audição como fonte de pesquisa em relação às dinâmicas ali presentes e à percepção pessoal do intérprete em relação à peça, o que se poderia fazer, seria apenas tentar adivinhar o porquê das dinâmicas realizadas.

Entretanto, o *porquê* é mais indicado ao questionamento das dinâmicas realizadas (tomando-as como elemento musical guia na aproximação com o intérprete) do que as perguntas *o quê* ou *como*, uma vez que estas gerariam respostas apenas descritivas (utilizando a palavra em um sentido de restrição) quanto à interpretação realizada.

É importante assinalar que não existe aqui a intenção de buscar um método, normatizações ou uma unificação no campo da interpretação. Os processos de criação do intérprete-cantor parecem antes trafegar pela via da diversidade. Não há também a intenção de privilegiar a semântica na música em busca de qualquer simplificação fácil de significados na pesquisa da criação interpretativa, em detrimento da realidade da música instrumental e do fluxo sonoro em si mesmo.

Por certo, cada intérprete enxergará de um modo pessoal e único, as informações grafadas em uma partitura de modo igual para todos que se debruçam sobre ela. O acréscimo de sensações vividas no mundo interior do intérprete (não necessariamente apenas afetivas, também as racionais) é um caminho a ser investigado quanto à *densidade* interpretativa de um trecho cantado.

Porém, como fazer isto? Para entrar na via que se dirige às muitas informações que poderão compor esta complexa resposta, se faz importante o acesso à *partitura* interna do intérprete. No sentido de ir em busca desta *partitura* interna, começando a reconhecer este terreno amplo e desconhecido, aqui serão abordados trechos das interpretações de três barítonos sobre três peças diferentes, porém, de um mesmo compositor, Luís Carlos Csekö. São eles: Marcelo Coutinho, intérprete de *Divisor de Águas*; Inácio de Nonno, intérprete de *Canções dos Dias Vãos 3* e Eladio Pérez-González, intérprete de *Brazil S/A*. História Oral.

As investigações se referiram diretamente a três aspectos que o intérprete-cantor observa e realiza em sua prática interpretativa, partindo dos dados criados e fornecidos pelo compositor: abordagem dos elementos musicais de caráter improvisatório; criação de um gestual e movimentação cênica; criação de sua concepção quanto à expressão que norteia toda a peça.

Devido à carência de estudos na área de interpretação quanto ao processo de criação realizado por intérpretes-cantores, a aproximação com a obra de Constantin Stanislavski tornou-se fundamental e revelou-se muito apropriada, uma vez que pudemos encontrar pontos de contato diretos com os aspectos de reciprocidade criativa entre intérprete e compositor, que interessava ser investigada.

Retomando o *porquê*, restringido neste artigo ao aspecto das dinâmicas vivenciadas pelos três barítonos ao interpretar as peças citadas acima, veremos agora algumas respostas a ela. Marcelo Coutinho nos falou de um primeiro sentido expressivo, ao descrever um *Divisor de Águas* estrondoso, através de uma situação de dinâmica contrastante:

Marcelo Coutinho: "A Divisor de Águas é o que eu falei, é uma peça que começa de um fortissimo, de um estrondo, e vêm para um diminuendo, e ele trabalha com esses claros e escuros que eu falei pra você, com essa dinâmica forte/fraca..." (TRAGTENBERG, 1997, p.10).

O primeiro aspecto percebido no relato de Marcelo diz respeito à relação intérprete-cantor/instrumento, uma vez que a sonoridade em *fortíssimo* a que ele se refere, era executada pelo piano (página 1 da partitura citada), iniciando a peça.

Ao levar em conta a sonoridade fortíssima que vinha do piano em sua percepção expressiva daquele momento, Marcelo nos revela como aí se deu sua interação com o outro instrumento presente na peça. As indicações de dinâmica foram feitas pelo compositor e percebemos como, através delas, Marcelo criou sua intenção de "*estrondo*" inicial que depois diminui. Um contraste estabelecido pela dinâmica foi o modo como o barítono apontou os "*claros/escuros*" presentes na peça.

A peça possui indicações de utilização *da voz falada e cantada* e o uso dessa alternância vocal foi assim percebido pelo barítono:

Marcelo Coutinho: "Nesse lance da voz falada, ele sugere que você fale lento, que você fale rápido, que você fale rapidamente, que você fale mais rápido, que você fale moderado. Eu acho que nessa rapidez com que você fala o texto é que está a relação com a parte cantada. A dinâmica está muito ligada a isso. Às vezes ele pede pra você falar com a voz pesada e, logo em seguida, você tem um canto forte também, que vem descendo, ou que vem subindo. Existe uma interligação." (TRAGTENBERG, 1997, p.12)

Voz falada e *voz cantada* estão interligadas musicalmente em sua concepção, através dos elementos musicais de andamento e dinâmica indicados pelo compositor, e ele termina por concluir sua concepção expressiva das mesmas:

Marcelo Coutinho: "A criação da parte cantada estava muito ligada com a parte falada (...) você deve manter esse mesmo tom irônico (...) cantando". (TRAGTENBERG, 1997, p.23)

Para Marcelo, os *glissandos* estavam ligados a um sentimento de angústia que ele percebia através do texto e que também imprimiam dramaticidade ao trecho (juntamente com o falsete), o qual se encaminhava dessa forma, tenso, ao "*cume*" final de que nos falava:

"Marcelo Coutinho": Tinham momentos assim, por exemplo, em que os improvisos, os *glissandos* aconteciam com maior frequência, (...) dando uma dramaticidade maior - *POóing* [faz como se fosse um *glissando* descendente], *gliIIIÍ* [glissando ascendente] *Fár* [g. descendente] *biÚÚÚ* [g. ascendente] *BLIM BLIM* [mantendo região aguda] ... retratando a angústia do poema. E isso acontece mais na parte final, é óbvio (...), que vai num *crescendo*.

E aí você tem aqui esse *In* [canta um trecho que as alturas são bem distintas e com um *falsetto* exagerado no final, que fora indicado pelo autor, o som que faz nesta sílaba *In* é médio], *de* [som grave] *VÁ* [som

bem agudo]. Você tem saltos aqui, grandes. Ele guarda isso para o final, que é como se o cara tivesse dando a última chance de dizer que era uma injustiça." (TRAGTENBERG, 1997, p.30-31)

Inácio de Nonno compreendeu *Canções dos Dias Vãos 3* como um recorte muito pequeno de angústia na vida de um homem, a partir dos elementos musicais e cênicos presentes na peça (alguns diretamente ligados a este sentimento) e da duração da peça:

"Inácio de Nonno": Com a continuação dos ensaios, sobretudo depois que eu conversei com ele, quando ele começou a falar dele, foi que eu percebi exatamente qual era o efeito que ele queria nessa peça. É um corte muito pequeno de um momento de angústia, seria a análise, o resumo da ópera. Seria isso, em que ele recorta com esses elementos que ele utilizou aqui. Daí essa necessidade que ele teve de fazer a coisa curta, curta, curta." (TRAGTENBERG, 1997, p.62-63)

"Inácio de Nonno": É, reduzido o tempo. Pequeno. Não podia passar de quatro minutos e meio de jeito nenhum. É como se ele pegasse um segundo e prolongasse esse segundo. É como se pegasse um segundo, um momento seu, filmasse e passasse esse filme em uma câmera lenta que dura quatro minutos. Então, é um segundo que dura quatro minutos. Foi a sensação que eu tive." (TRAGTENBERG, 1997, p.62-63).

Sobre algum momento ou elemento musical que o tivesse levado a vivenciar mais fortemente essa angústia, descreve:

Inácio de Nonno: "...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... Sabe, eu estou angustiado nesse momento. Então, essa coisa de angústia sempre me vinha. *Ahahahahahah*, na minha cabeça ficava sempre uma coisa assim: angústia, angústia, sofrimento, opressão. Essas palavras, esses sentimentos me vinham a peça inteira, sobretudo nesses momentos de *glissando*." (TRAGTENBERG, 1997, p.59)

Tal como Marcelo, Inácio percebeu os momentos de *glissandos* musicais ligados a uma sensação de angústia. Seu gestual apresentou uma característica diferente. Nos momentos em que produz palmas, utiliza-se de um gestual estruturalmente ligado à produção sonora, prática muito presente na música do século XX. Ao comentar que para ele as palmas não tinham qualquer intenção de "*passar um sentimento específico*", Inácio reconheceu, nesse trecho, um gestual ligado estritamente à produção sonora e não uma função de simbolismo que acompanha o gesto, e dessa forma o realizou. Este último, entretanto, está presente em outros momentos da peça:

Inácio de Nonno: "Foram muito bruscos, todos muito bruscos. Ele não queria nada que parecesse casual... Ele não queria boneco, ele não queria um boneco, mas

não queria que parecesse nunca uma coisa natural. Sempre de uma pessoa oprimida. Ele não disse isso; eu é que, quando comecei a sentir assim, ele disse "é isso que eu quero". Eu falei: "Ahá" [rindo]... É o papel do intérprete. Nós temos os nossos recursos." (TRAGTENBERG, 1997, p.63)

Sua movimentação se dá, na maior parte do tempo, com gestos bruscos, teatrais (enfáticos, amplos) e não casuais, para ele, ligados a um simbolismo gestual de uma intenção, vivenciando uma "pessoa oprimida" como nos disse. O fato de ter percebido poucos contrastes entre os elementos musicais da peça (mais precisamente o ruído utilizado como fonte sonora) contribuíram para essa sensação de opressão:

Inácio de Nonno: "Eu acho que o tempo todo, na medida em que ele utilizava o ruído (porque sss é ruído, não é som), e som de fato, som de voz, o contraste está estabelecido. Por aí. Se eu fosse fazer uma crítica, eu diria que ele poderia ter utilizado os contrastes para partes mais íntimas, mais intimistas, poderia ter utilizado isso de forma mais evidente. Eu acho que a música fica muito tensa o tempo todo." (TRAGTENBERG, 1997, p.49)

Inácio é muito claro quanto aos momentos e elementos musicais que contribuem para um contraste real que reconhece na peça e que conduzem a um estado de relaxamento (apontados como muito raros):

Inácio de Nonno: "Era quando apareciam *legato* e *piano*. Quando apareciam *legato* e *piano* (...) aconteciam esses contrastes, para mim." (TRAGTENBERG, 1997, p.61)

Para ele, o contraste tensão/relaxamento (essas sensações de estados emocionais) era percebido como um forte elemento de informação nova através do *legato* e de uma dinâmica com uma sonoridade mais fraca. Os outros contrastes e elementos de tensão (*glissandos*), segundo nos disse, eram muito repetidos.

Por fim, quando perguntei a Inácio se alguma vivência pessoal anterior teria surgido em sua interpretação, o barítono me respondeu:

Inácio de Nonno: [Rindo] "Não havia esse tempo, não havia esse tempo. Adoraria que houvesse, mas não havia esse tempo." (TRAGTENBERG, 1997, p.64)

Um elemento cênico, a roupa indicada pelo autor, revelou-se estar intimamente ligado ao sentimento de angústia por ele vivenciado na peça, porém, correlacionado a uma situação ocorrida em sua vida pessoal. Quando lhe perguntei sobre alguma recordação espontânea que tivesse ocorrido, disse:

Inácio de Nonno: "Talvez eu tenha me lembrado sim. Poderia ter lembrado dos tempos em que eu trabalhei na Universidade [ficou em dúvida, como quem se recorda]. Isso aconteceu sim. Quando eu botei aquela calça preta, camisa branca e a gravata, aquela coisa meio desleixada de uma pessoa que está chegando do trabalho, cansada,

como eu nunca chego do trabalho dessa forma, eu me lembrei do tempo em que eu trabalhava na Reitoria, na seção de pagamento..." (TRAGTENBERG, 1997, p.64-65)

A roupa foi o primeiro elemento que evocou sua lembrança, localizando-a também em um tempo e espaço, ou seja, quando realizava um trabalho burocrático na universidade:

Inácio de Nonno: "Era uma coisa que estressava terrivelmente porque eu queria ser músico, eu não queria ser nada daquilo. Então, agora que você falou, talvez tenha passado em algum momento pelo meu inconsciente aquela sensação de angústia que eu tinha quando ia para a Reitoria trabalhar. Era uma coisa que eu detestava, me fazia mal à saúde física e espiritual... Um horror! Imagina! Eu queria ser músico." (TRAGTENBERG, 1997, p.65)

Era uma lembrança igual àquela do seu personagem, uma situação ruim, de estresse. Entretanto, Inácio não sabia se ela havia aflorado em seu inconsciente ou não. A dúvida persistia:

Inácio de Nonno: "Então eu tenho a impressão que eu transferi um pouco daquela angústia, inconscientemente, agora que eu estou verbalizando eu estou descobrindo que de repente a coisa pode ter sido por aí. Quando ele falou em trabalho, cansaço, depressão, opressão. No meu trabalho é claro que volta e meia acontecem essas coisas, mas não é marca do meu trabalho. Aí eu me lembrei quando o meu trabalho me marcava a esse ponto. Foi quando eu trabalhava nisso. Então isso me veio, com certeza." (TRAGTENBERG, 1997, p.65-66)

Inácio não tinha, de modo consciente, a ligação que havia feito com um período em sua vida em que vivera, de forma semelhante, uma situação de angústia, similar à de seu personagem (caso este que Stanislavsky denomina como *sinceridade de emoções*). Intuitivamente, de modo inconsciente, ele se reportara a um período em que vivera, tomando contato novamente com as sensações e vivências daquela época.

Eladio Pérez-González, ao interpretar *Brazil S/A*, inseria seu 'personagem' em uma situação de humor crítico (variado de muitas maneiras como "deboche, ironia, gozação..."), com que atacava duramente uma medida do governo que considerava abusiva. Como isto se dava para ele em um nível de denotação de elementos musicais e cênicos presentes na partitura?

No início da peça *Brazil S/A*, o gesto de roubar é precedido de uma simples e única vogal *a*. Vejamos como o gestual e elemento musical indicado pelo compositor no trecho foram por ele interpretados:

Eladio Pérez-González: "Acontece que aí, nesse momento, tem um gesto. Então você ataca: aaaaaaaa [cantando com sonoridade forte], e faz o gesto de roubar, como chamando a atenção." (TRAGTENBERG, 1997, p.89)

É interessante perceber como uma vogal apenas, que não possui qualquer significado intrínseco, adquiriu a intenção de "*chamar a atenção*" para o gesto, na percepção de Eladio. E dessa forma, o gesto e a vogal foram enfatizados. Eladio comenta um dos raros momentos em que a voz cantada é indicada na peça:

Eladio Pérez-González: "Você veja: esta repetição, esta reiteração aqui "*a providência que o governo tomou a respeito foi: rápida*" [lendo o texto que está na página 2 da partitura]. Rápida. "*Resolveu aumentar nosso imposto de renda e aqui vai um "gesto de roubar"* [indicação pedida pelo compositor] Muito bem. "*Para continuar mantendo um número razoável de milhões de dólares que possam ser roubados*" — *rápida, rápida, rápida* [voz cantada] se refere a esse roubar. Entende? Está aqui, a providência que tomou foi rápida. Tudo está — como se diz? — imbricado, envolvido aí." (TRAGTENBERG, 1997, p.91-92)

A intenção que atribuiu ao trecho cantado *rápida, rápida, rápida* (além de sua relação com o gestual e o texto) está correlacionada com o da voz falada, tal como Marcelo estabeleceu em *Divisor de Águas*, citado anteriormente. Eladio compreendeu como uma referência ao roubo que estava sendo anunciado. Vejamos qual a interpretação que ele deu a esse trecho:

Eladio Pérez-González: "...Entendi que o roubo se realizava de maneira muito rápida porque você não tinha como se

defender da coisa. Quanto mais rápido e rasteiro, melhor para o governo. Então eu colocava a crítica aí..." (TRAGTENBERG, 1997, p.90)

Sinteticamente, alguns pontos merecem ser destacados: como um elemento musical, o *glissando* citado por Marcelo Coutinho e Inácio de Nonno, trouxe a eles, de modo igual, associações emocionais ligadas ao sentimento de angústia, mesmo pertencendo a contextos musicais diferenciados. Como um figurino evocou em Inácio recordações de cunho emocional, porém ligadas a situações por ele vivenciadas em sua vida real e transportadas, ainda que inconscientemente, para o mundo interpretativo que estava compondo. Como uma simples vogal cantada em uma dinâmica de *crescendo* trazia em si, a sensação compreendida pelo intérprete, como uma função de chamar a atenção para a denúncia que ali se fazia.

Por fim, ficamos um pouco mais próximos da *partitura* interna de alguns intérpretes-cantores através de elementos estruturados no universo de improvisação e indeterminação, cuja amplitude colaborou para a compreensão de fragmentos dos processos de criação aqui registrados, um início de pesquisa em um campo tão vasto. É importante ressaltar ainda o registro dos depoimentos de intérpretes contemporâneos e brasileiros atuantes sobre obras de um compositor igualmente brasileiro e atuante em nossa época.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. SP: Editora Ática, 1988.
- DUNSBY, J. *Performers on performance*. IN: RINK, John. (Ed.) *Musical Performance: a guide to understanding*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporânea*. Madrid: Alianza editorial, 1994.
- SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. SP: Via Lettera, 2001.
- TANGUIANE, Andranick. Analysing three interpretations of the same piece of music. In: Segundo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Ed. Rosanna Dalmonte e Mario Baroni. Trento: Università Degli Studi, Dipartimento di Storia della Civiltà, 1992, p.21-40.
- TRAGTENBERG, Lucila Romano. *Intérprete-Cantor: Processo Interpretativo em Reciprocidade Criativa com o Compositor na Música Contemporânea através dos Intérpretes da Obra Vocal de Luís Carlos Csekö*. 1997. Dissertação (Mestrado em Canto) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro da UFRJ, 1997.

Lucila Tragtenberg, Soprano, é Mestre em Canto pela UFRJ, Professora de Técnica Vocal na PUC-SP e de Canto na escola Seminários de Música Pró-Arte (RJ). Atualmente, grava o CD *Lucila Tragtenberg: Voz, Verso e Averso*, aprovado no Programa Petrobras Cultural, com lançamento previsto para agosto de 2007.