



A conexão entre o planejamento interpretativo e o prazer estético: o caso da canção de câmara

Ricardo J. Tuttman 

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

tuttmann@musica.ufrj.br

ARTIGO

Editor-Chefe: Mauro Chantal

Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina

License: ["CC by 4.0"](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Enviado: 20.08.2023

Aceito: 24.09.2023

Publicado: 01.12.2023

DOI: <https://doi.org/10.35699/1.1.2023.48627>

RESUMO: É da natureza do ser humano buscar prazer estético nas manifestações artísticas. Ao ouvir-se uma canção de câmara, este sentimento só é encontrado quando emoções são transmitidas à plateia. Este texto enfatiza o planejamento interpretativo da obra, a escolha das palavras-chave, a administração da energia emocional, o fluxo de imagens e a autenticidade na expressão. Ressalta-se o valor da interpretação fiel à obra, e o contínuo aprimoramento das habilidades interpretativas dos artistas.

PALAVRAS-CHAVE: Canção de câmara. Planejamento interpretativo. Prazer estético.

The Connection Between Interpretive Planning and Aesthetic Pleasure: The Case of the Art Song

ABSTRACT: It belongs to human nature to seek aesthetic pleasure in artistic expression. When we listen to Art Songs, we experience this beauty through the emotions conveyed to us as the audience. This text highlights the importance of carefully planning the interpretation of the musical piece, selecting meaningful keywords, managing emotional intensity, creating a cohesive flow of imagery, and expressing authenticity. It stresses the significance of staying true to the original work and continually refining interpretive skills as an artist.

KEYWORDS: Art song. Interpretive planning. Aesthetic pleasure.



1. Introdução

A busca do prazer estético é o principal motivo que move alguém a uma manifestação artística. Mário de Andrade (1995) afirma que “nenhum artista é digno desse nome, que não organize a sua arte (...) dentro duma determinada compreensão estética, isto é, duma finalidade estética” (ANDRADE, 1995: 59). Todo artista deve ter por objetivo primário transmitir emoções e sensações ao seu público, para gerar o prazer estético que ele procura. O conceito de prazer é muito raramente encontrado na neurociência, mas ele reside em nossos corpos e em nosso ser. A percepção de prazer atende a uma inclinação vital. É uma sensação impossível de ser tocada, mas, que gera bem-estar e pode ser traduzida por alegria, contentamento, satisfação, deleite etc. Uma canção pode nos prover prazer pela música, pelo texto ou pela fusão de ambos (JOURDAIN, 1997). O que explica as experiências de prazer estético são os componentes mentais compartilhados por todos nós (KORSEMEYER, 2014). Essa autora observa que:

Teorias da atitude estética recomendam que a melhor maneira para alcançar prazer estético é assumir uma desinteressada e contemplativa instância, que serve para limpar a mente de preconceitos e preocupações pessoais, abrindo nossas sensibilidades às qualidades estéticas (...) disponíveis para o espectador, leitor ou ouvinte atentos. (...) O imediato pré-requisito para apreciação é a atitude de repouso, a postura distanciada, reflexiva (KORSEMEYER, 2014: 82).

No Canto, a geração de prazer estético é muito mais simples do que nos gêneros puramente instrumentais. Ainda mais, quando consideramos a canção de câmara brasileira, com o texto em português, que, conta uma história facilmente compreensível e transmite imagens e sentimentos de forma clara e precisa.

Quando, por intermédio de nossa interpretação, deixamos nossa plateia em estado de elevação, nós a levamos para uma região nunca percorrida, porém facilmente reconhecida. Nós mesmos, enquanto intérpretes, somos por ela cativados e transportados a um ponto que vai além de nossa consciência. Assim que isto ocorre, a plateia recebe aquilo que veio procurar em nossa apresentação (STANISLAWSKY, 1998).

Atualmente, o ser humano é fortemente impactado pela torrente contínua de informações que recebe. O cérebro trabalha ininterruptamente, em alta velocidade, em estado de fadiga constante. Em consequência, o tempo para se apreciar e transmitir



a Beleza do mundo vai se reduzindo consideravelmente. O reflexo disso também atinge os palcos e, com raras e honrosas exceções, o que se observa são desempenhos frios e distantes; até mesmo, poder-se-ia dizer, inconscientes.

Esse problema não é de hoje. LEHMANN (1985) já o observava, na Europa, há quase oitenta anos, em 1945, com os intérpretes alemães. Naquela ocasião, porém, a causa seria provavelmente a recém-concluída Segunda Guerra Mundial¹:

Ouvi vários jovens cantores e descobri, com surpresa cada vez maior, que eles consideram concluída sua preparação, quando desenvolveram uma voz bonita, uma técnica utilizável e acuidade musical. Neste momento eles se consideram prontos para aparecer ao público² (LEHMANN, 1985: 10).

Em face disto, pergunta-se: por que há tantos cantores que não conseguem emocionar seu público, mesmo dispondo, para isso, do poderoso recurso do texto? Por qual o motivo há tantas presenças "apagadas" no palco? Por que um objetivo artístico aparentemente fácil de ser atingido mostra-se, tantas vezes, impossível de ser concretizado?

Infelizmente, podem-se listar vários aspectos. Um deles é o fato de que, em nenhuma outra área da atividade musical, encontra-se tanto diletantismo como no Canto. Muitos jovens cantores ainda acreditam que cantar bem é simplesmente um dom: bastam uma bela voz e uma boa técnica vocal para uma perfeita interpretação, como se ela viesse por si só, a partir desses dois requisitos. Em nosso país, é ainda maior a ocorrência de cantores despreparados, devido a todas as nossas bem conhecidas dificuldades estruturais no que tange a Cultura.

Outro motivo pode ser possivelmente encontrado na etapa de formação dos jovens intérpretes, no decorrer dos seus cursos de graduação, conforme vimos observando no decorrer da nossa trajetória pedagógica. As percepções cotidianas, no ambiente acadêmico, nos levam a tecer algumas reflexões sobre a interpretação da Canção de Câmara, especialmente da canção brasileira.

¹ A obra consultada para a elaboração deste artigo, publicada em 1985, trata-se da republicação inalterada do mesmo título publicado em 1945, pela editora Boosey & Hawkes, Inc., New York.

² *I have listened to many young singers and have found with ever increasing astonishment that they consider their preparation finished when they have developed a lovely voice, a serviceable technique, and musical accuracy. At this point they consider themselves ready to appear before the public.*

2. Primeiros passos

Inicialmente, é necessário conscientizar os alunos sob nossa orientação, que uma das atribuições de um artista, conforme já mencionado, é tocar as plateias. Isso se realiza através do despertar de emoções geradas por impressões, que deixarão no público uma marca indelével de sua arte, e transformarão seus eus-líricos em seres reais. Nossa plateia, então, poderá amá-los, sentir com eles afinidades e, finalmente, se emocionar.

As aptidões artísticas inatas se desenvolvem, em qualquer pessoa, na medida dos estímulos que recebem. É evidente que algumas nascem com características especiais, que as distinguem das demais, e a atuação de alto nível de um artista é o resultado de um potencial adequadamente desenvolvido com aprendizagem dirigida. O intérprete deve, como primeiro passo para a sua formação, conhecer, avaliar e aceitar as suas próprias deficiências: a falta de conhecimentos e a pouca experiência de palco. A internet disponibiliza uma quantidade imensurável de informações, que, entretanto, só são consultadas em “momentos emergenciais”, ao invés da formação do hábito de pesquisa contínua em todo aquele manancial de conhecimento.

Esse processo de reconhecer suas próprias deficiências exige humildade, que, conforme largamente observado, é uma qualidade rara nas jovens gerações. Os novos intérpretes almejam atingir em pouquíssimo tempo — e de preferência sem passar pelas necessárias etapas intermediárias de amadurecimento — um nível artístico só conquistado através de anos de estudo e tempo de carreira. Apesar da velocidade cada vez maior dos avanços tecnológicos, há fases da formação de um profissional — não importando sua área de atuação — que continuam dependendo de tempo para a aquisição de conhecimentos, a acumulação de experiências e o amadurecimento psicológico.

Outra qualidade necessária ao processo formativo do intérprete profissional é a disciplina. Todo o trabalho desenvolvido para uma eficiente transmissão de sentimentos e emoções requer disciplina. A grande pedagoga alemã MARTIENSSEN-LOHMANN (1993) pondera, que a existência artística do cantor começa com disciplina, a qual o acompanha até o seu mais alto nível. O público leigo não faz ideia, de quanto da existência diária e da vida de um artista determinado a atingir sua produção máxima

encontra-se sob o título “disciplina”. Ao contrário, a plateia imagina que sua vida seja uma sequência de êxtases, um contínuo desfrutar de um romântico *dolce far niente*. Afinal, o artista “só precisa cantar”. Disciplina, porém, é um fator que precisa ser incutido no jovem cantor ou cantora em doses especialmente altas. Ela é uma questão de educação, porque uma boa formação exige muito mais do que o ato de exercitar as pregas vocais.

Outro requisito importantíssimo para atingir-se a meta do artista completo encontra-se no uso consciente da energia. Antes de cada apresentação, o jovem cantor precisa aprender a acumular forças físicas, intelectuais e psíquicas. Para saber fazer isso, é necessário que ele as incorpore ao seu comportamento diário, de maneira a exercitá-las e poder cantar fisicamente livres. Esta liberdade também é essencial no plano psicológico, sendo, para tanto, necessário um trabalho para o desenvolvimento não apenas da autoconfiança, como também de uma autoavaliação correta e equilibrada (MARTIENSSEN-LOHMANN, 1993).

3. As chaves e as cores

Vamos olhar, agora, os recursos textuais, frequentemente subutilizados ou mesmo completamente esquecidos. As palavras de toda frase não têm a mesma importância. Dentre elas, há uma que claramente se destaca: trata-se da palavra-chave. Enquanto intérpretes, cabe a nós encontrá-las, durante o planejamento interpretativo de cada peça, uma para cada frase do texto. Uma vez determinada a palavras-chave, as demais, necessárias para a compreensibilidade da frase, são acrescentadas com precisão e determinação, porém com leveza, em segundo plano e sem qualquer realce. O destaque cabe exclusivamente à palavra-chave.

LEHMANN (1985) assim se expressa a esse respeito:

Parece quase supérfluo dizer: nunca se esqueça, de que uma frase sempre precisa ter uma palavra principal, e, com ela, um ponto de culminância musical. É mesmo inacreditável quão frequentemente este fato elementar e evidente é negligenciado... Muitas vezes me surpreendo novamente com a falta de sentimento musical pela natureza essencial da frase³ (LEHMANN, 1985: 14)

³ *It almost seems superfluous to say: never forget that a phrase must always have a main Word and with it a musical high point. Yet it is incredible how often this elementary and self-evident fact is neglected... Again and again, I am astonished anew by a lack of musical feeling for the essential nature of the phrase...*

A escolha da palavra-chave correta de cada frase deve ser realizada logo nas etapas iniciais do planejamento interpretativo, contando com o auxílio do subtexto. Através dele, começaremos a ver com clareza as palavras que pedem mais ênfase e esboçar uma complexa escala de acentuação.

Da mesma forma que determinamos a palavra-chave de cada frase, precisamos, num plano acima, destacar a frase que é, indubitavelmente, a mais importante da canção e que contém o seu núcleo emocional. Podemos chamá-la, por analogia, de frase-chave. Uma vez assinalada esta frase, estamos em condições de desenvolver conscientemente o planejamento interpretativo da peça sob o aspecto textual. Poderemos ter frases com alguns pontos de maior carga emocional, mas sempre apenas uma de máximo emocional absoluto. Ao contrário da palavra-chave, que é a única a ter o máximo destaque em cada frase, é possível apresentarmos diversos níveis de relevo a cada frase de uma canção. Uma vez identificada a frase-chave, dispõe-se, no Canto, de várias ferramentas para destacá-la dentre todas as outras. Por exemplo, executando-a entre cesuras expressivas, dentro do permitido pela partitura. Ou realçando-a através de uma variação na agógica, novamente observadas as limitações impostas pela música. Ainda uma terceira possibilidade é escandindo-se as palavras do texto, em *détaché*⁴.

No primeiro momento, o planejamento se faz traçando-se uma linha contínua de expressão de sentimentos, uma gradação emocional, que se estenderá do início da canção até o seu clímax. Após este, segue-se um declínio também contínuo na intensidade emocional, até a última nota executada, enquanto conduzimos a peça à sua conclusão. Naturalmente, que quando o ponto culminante estiver no final da canção, compete aos intérpretes manter aquele crescendo de intenções até a conclusão da peça. As linhas de crescendo e decrescendo emocionais serão detalhadas numa etapa posterior, em comum acordo com o instrumentista. Sob este aspecto, a comunhão de concepções é fundamental. A situação ideal de planejamento interpretativo é

⁴ Palavra francesa cuja tradução é "desligado" ou "separado". A indicação é encontrada na partitura dos instrumentos de cordas e indica uma forma de execução, na qual cada nota é articulada numa clara alternância de arco para cima e para baixo, com forte arcada na metade superior do arco. (HIRSCH, 1996, p.118). Em Canto, produz-se este efeito ao se prolongar cada nota até a cabeça da nota seguinte. Numa tradução livre, poder-se-ia entender o efeito como "desligado" ou "*non-legato*". O termo não deve ser confundido com o *staccato*, uma vez que esta forma de execução implica em redução no valor da nota. Além disso, a expressão francesa para o *staccato* é *détaché sec*.

alcançada quando este é desenvolvido simultaneamente pelos dois artistas envolvidos no processo de criação da linha interior para ambos: cantor e instrumentista. Uma boa interpretação só será atingida, caso o cantor disponha de um instrumentista que compartilhe suas ideias e sentimentos (LEHMANN, 1985: 12).

Quase sempre, nas obras dos grandes compositores, o clímax da poesia foi devidamente identificado e sublinhado pela música que ele escreveu. Felizmente, na canção brasileira – e em geral, nas latinas –, a frase-chave normalmente é aquela que contém, na linha do canto, a nota mais aguda da peça.

Uma ferramenta muito poderosa para evidenciar-se a frase-chave – ou qualquer palavra ou frase da canção – é a utilização de diversas cores de voz. Lotte LEHMANN (1985: 14) afirma que, “para mim é absolutamente contra os princípios, cantar sempre com a mesma cor de voz”.⁵ Os sombreamentos dinâmicos são como esboços, mas as cores de voz dão uma qualidade pessoal à figura sonora. Esta é outra vantagem que a voz dispõe sobre todos os outros instrumentos: um piano sempre terá o timbre de um piano; um violino, o de um violino etc. A voz, porém, pode criar vários matizes.

4. A corrente de energia e a linha infinita

Para a canção ser animada por emoções, há um enorme gasto de energia física e emocional. Estas estão dentro de nós, bastando, para tanto, que as achemos e usemos devidamente. Elas brotam das profundezas do nosso ser e funcionam não só dentro, mas também fora de nós; são ricas em estímulos das emoções, da vontade e do intelecto. Nossa atenção precisa se deslocar sempre juntamente com a corrente de energia, de forma a ajudar a criar uma linha infinita e ininterrupta, essencial à nossa arte. Cada nova frase precisa ser cantada nesta linha, e deve ter um novo começo, sempre tendo em mente as palavras-chave de cada uma. O novo pensamento deve viver e respirar, emergindo da frase anterior, como se ele tivesse acabado de nascer de dentro do intérprete, a partir

⁵ *For me it goes absolutely against the grain to sing always with the same tone color.*

do seu próprio sentimento, animado pela energia interior. Daí advém uma linha contínua de energia vital.

A esse respeito, STANISLAVSKY (1998) observa que:

(...) a própria arte se origina no instante em que essa linha ininterrupta é estabelecida, seja ela de som, voz, desenho ou movimento. Enquanto houver, separados, apenas sons, exclamações, notas, interjeições, ao invés de música; ou linhas e pontos separados, em vez de um desenho; ou arrancos espasmódicos separados, em vez de movimento coordenado — não se pode falar em música, ou canto, desenho ou pintura, dança, arquitetura, escultura, nem, finalmente, em arte dramática (STANISLAVSKY, 1998: 81).

Adicionalmente, o mesmo autor pondera:

A energia, aquecida pela emoção, carregada de vontade, dirigida pelo intelecto, move-se com orgulho e confiança (...). Manifesta-se na ação consciente, cheia de sentimento, conteúdo e propósito, que não pode ser executada de modo desleixado e mecânico, mas deve ser preenchida de acordo com os seus impulsos espirituais (STANISLAVSKY, 1998: 67).

A distribuição, de maneira consciente, das energias vocais e emocionais ao longo da apresentação vai sendo aperfeiçoada pela experiência acumulada ao longo da carreira (SALAMAN, 1993: 81). Essa repartição regulará o fluxo da tensão dramática e proverá um balanceamento das passagens principais com outras emocionalmente menos carregadas. Desta forma, cria-se, em primeira linha, a necessária alternância entre tensão e relaxamento (HAEFLIGER, 2000: 160).

5. Dando vida à canção

Um artista não pode se contentar com aquilo que outros já fizeram. Precisamos pensar e sentir por nós mesmos, assim como descobrir novas leituras das obras. Esta asserção nos remete diretamente ao hábito muito disseminado de aprender-se peças com a plataforma YouTube. Então, copiam-se dinâmicas, andamentos, agógica, inflexões, ataques de notas, qualidades e defeitos etc., etc. No palco, o resultado desse processo é uma cópia ruim, mal-acabada e sem personalidade. Defeitos e imperfeições assim copiados — que são absolvidos em grandes artistas, em função de seus nomes consagrados — não necessariamente o serão nos artistas em começo de carreira, ainda não tão famosos como aqueles. Em suma: copia-se uma interpretação, que, ao ser reproduzida, passa um atestado de pobreza artística.

Há também vários cantores que interpretam todas as canções da mesma forma. Uma vez classificada a peça — numa simples dicotomia: séria ou cômica — todas serão executadas da mesma maneira monótona. STANISLAVSKY (1998: 184) observa que “a repetição dos mesmos efeitos se tornará monótona, assim como são monótonos os padrões de um papel de parede, por mais vistosos que sejam.” Este é mais um argumento para enfatizar a necessidade de se fazer um planejamento interpretativo cuidadoso de cada peça, lembrando que musicalidade é uma importante qualidade verdadeiramente inata (JOURDAIN, 1998: 252).

MOORE (1981: 11) afirma que “o intérprete é o criado do compositor e precisa ser, até certo ponto, ele próprio criador”.⁶ Segundo ele, “um cantor precisa acreditar naquilo que canta”.⁷ Já ANDRADE (1995) pensa que:

o intérprete, desconhecendo o trabalho de criação, concebe a obra na sua realidade integral e total. (...) [Ele] tira da obra intenções que ela lhe sugere. Essa passividade inicial do intérprete lhe permite ser muito mais fiel à obra-de-arte que ao criador (ANDRADE, 1995: 61).

Entretanto, FURTWÄNGLER afirma (1994) que:

(...) perante as obras-primas precisa haver um certo e um errado, um bom e um mau, haver diretrizes sobre a necessidade e o significado de um trabalho interpretativo, além da adoração literal da “representação fiel à partitura” ou da completamente confusa palavra-chave da “reprodução criativa”, a qual diz tudo ou nada⁸ (FURTWÄNGLER, 1994: 78)

O intérprete precisa certamente compreender, saber ler este todo, esta estrutura viva, de maneira correta. Esta é a sua tarefa real, aquela que o tempo coloca à sua frente.

O ato de interpretar exige então, conforme expusemos, compreensão individual e reprodução do que foi compreendido. Assim sendo, parece um paradoxo afirmar, por um lado, a necessidade da criação individualizada e, pelo outro, ter a intenção de explicar concepções e diretrizes para uma boa interpretação. Há uma grande variedade de caminhos para atingir este objetivo. Além disso, pode ser perigoso fazer definições sobre coisas que precisam nascer da inspiração e, acima de tudo, estar vivas.

⁶ *Hier möchte ich auch betonen, daß der Interpret der Diener des Komponisten ist.*

⁷ *(...) ein Sänger muß an das, was er singt, glauben, (...)*

⁸ *Es muß den Meisterwerken gegenüber ein Richtig und ein Unrichtig, ein Gut und ein Schlecht geben, muß Richtlinien über Notwendigkeit und Bedeutsamkeit einer Interpretationsleistung geben jenseits der sterilen Buchstabenanbetung der ‚notengetreuen Darstellung‘ oder des völlig unklaren, alles oder nichts besagenden Schlagwortes von der schöpferischen Wiedergabe.*

Para bem se desincumbir dessas tarefas, o intérprete precisa atingir um estado criador. Para alcançá-lo, é necessária a aquisição e o uso de recursos, conforme observado por STANISLAVSKY (1998):

O estado criador, o subconsciente, a intuição, estas coisas não estão automaticamente às nossas ordens. Se conseguirmos desenvolver o método certo de chegar a elas, elas podem, pelo menos, impedir-nos de cometer velhos erros (STANISLAVSKY, 1998: 312)

Como consequência disto, durante a execução, o artista precisa ser parte da música instrumental, vivendo o que o instrumento executa, assim como o instrumentista, aquilo que o cantor expressa. Assim como uma boa construção alia a fantasia e o senso de estilo aos requisitos construtivos, o intérprete deve sempre tomar a estrutura musical e suas exigências como base para sua criação.

6. Dosando as emoções

Para uma boa interpretação da Canção de Câmara, é necessário remeter ao público a emoção e a corrente de imagens do eu-lírico, e não a nossa própria. Ou seja: precisamos trabalhar com nosso material emocional para transmitir os sentimentos do Personagem naquela situação. STANISLAVSKY (1998: 93) denomina aquela corrente de “emoções análogas”. Além disso, ao interpretar, precisamos estar conscientes de não reproduzirmos as imagens, as emoções e as paixões de um personagem, porém de agir segundo essas, de forma que ocorram espontaneamente verdadeiros sentimentos. Isto é perfeitamente possível porque, conforme afirma ANDRADE (1995), “se o homem comum tem personalidade só, indissolúvel, no artista se dá uma espécie de desdobramento contínuo de personalidade, que o faz viver duas vidas diferentes, (...) ter uma vida interior mais intensa” (ANDRADE, 1995: 58). Principalmente quando o eu-lírico da canção é altamente dramático, precisamos estar alertas para evitarmos uma identificação dele com nossa própria pessoa. A Arte nunca deve consistir em representar a si mesmo (HAEFLIGER, 2000). Agir como o eu-lírico não é fácil e STANISLAVSKY (1998) observa “serem necessários um grande esforço, muito estudo, o desenvolvimento de hábitos e de uma técnica, para trazer ao palco a vida de qualquer ser humano. (...) Precisamos ter paciência, tempo e fé” (STANISLAVSKY, 1998: 303).

Continuando, a respeito da anteriormente mencionada expressão “verdadeiros sentimentos”, esse autor cita um aforismo do poeta e romancista russo Pushkin⁹ — “sinceridade de emoções” — que é a “base de tudo; é a nossa base criadora” (STANISLAVSKY, 1998: 289). Em resumo: quando nos encontramos dentro do eu-lírico devemos usar nossas próprias emoções, sensações e instintos. É preciso que sejamos nós mesmos, sem nos ocultarmos atrás de qualquer imagem. Para reforçar a importância da emoção sincera, temos que estar conscientes de que:

(...) a condição de ter de criar algo à vista do público, a não-veracidade convencional, forçada, está implícita na apresentação (...), ao nos impingiros atos e as palavras prescritos por um autor (...). Todas estas coisas impelem (...) para o exibicionismo, para a representação insincera. (...) Nisto não há sentimento. Há apenas artificialidade convencional, representação estereotipada (STANISLAVSKY, 1998: 308).

Uma vez de posse das paixões e sentimentos do eu-lírico, toda percepção, toda a emoção é liberada de maneira dosada, de acordo com o plano interpretativo desenvolvido nos ensaios. No seu decorrer, as emoções devem ser libertadas, de forma que, ao longo da apresentação, o público se emocione muito através da nossa emoção verdadeira, porém totalmente controlada (STANISLAVSKY, 1998). Dentro da situação de tensão que é o momento da execução no palco, o intérprete profissional não pode deixar a transmissão de sentimentos confiada ao acaso. Antes de atingir-se o clímax da obra, a emoção tem de ser poupada, acumulada, guardando-se o ápice da corrente emocional para o ponto culminante da canção, ouseja, para a frase-chave, e, dentro dela, para a palavra-chave (SALAMAN, 1993). Aqui é imprescindível a assistência constante do professor, porque a juventude do cantor ainda não lhe terá dado um controle emocional desenvolvido, nem uma ampla memória emocional.

⁹ Alexander Pushkin (1799-1837) é considerado o maior poeta russo e o criador da literatura russa moderna. Suas obras mais importantes são *Eugen Onegin*, *Boris Godunov* e *Pique Dame*, todas três utilizadas como argumento para as óperas homônimas (FREEDMAN, 1978, p.76). A primeira e a última por Tchaikovsky; a segunda por Mussorgsky.

7. Problemas de identificação

Uma canção tem, às vezes, um eu-lírico que não apresenta nenhuma semelhança, e/ou é menos atraente do que o seu(sua) intérprete na realidade, e/ou diverge dos seus desejos e requisitos. Caso o artista ainda não tenha maturidade emocional para lidar com essas situações, podem facilmente aparecer problemas — inconscientes ou não — de distanciamento do eu-lírico, levando a uma interpretação fria, sem qualquer envolvimento. Nestes casos, é fundamental lançar mão das técnicas interpretativas, para que a sua execução seja tão convincente quanto a das demais canções, que lhe dão prazer de cantar. STANISLAVSKY (1998: 40) observa: “O caso é que você de fato gosta mais de você no papel, do que do papel em você”. Este autor também pondera que, para uma boa execução, é preciso utilizar-se “uma enorme aplicação de nossa técnica externa da expressividade do aparato corporal, nossa voz, dicção, entoação, manipulação das palavras, frases, (...), expressão facial, [e] plasticidade do movimento (...)” (STANISLAVSKY, 1998: 295).

LEHMANN (1985) afirma, enfaticamente, que o bom intérprete saberá criar uma ilusão convincente e adequada para a plateia. Caso contrário, ele estaria passando um triste atestado de pobreza artística, quando se mostra incapaz de gerar nos ouvintes, imagens suficientes para levá-los aos domínios da fantasia. A autora usa o argumento de que há, por exemplo, peças nas quais o eu-lírico é jovem, belo e apaixonado. Contudo, na realidade, ainda que o intérprete não seja mais jovem, nem belo, e nem esteja apaixonado, nem por isso deixa-se de cantar aquela peça. Deve-se, igualmente, criar na assistência, a ilusão do personagem interpretado. Se não conseguir proceder desta maneira, o artista disporá, ao longo dos anos, de um repertório cada vez menor. Esta autora destaca, que “o cantor flutua acima de todas as limitações, é jovem, é homem ou mulher, saudade e realização, morte e ressurreição...”¹⁰ (LEHMANN, 1985: 16).

¹⁰ (...) *the singer soars above all limitations, is young, is beautiful, is man or woman, longing and fulfillment, death, and resurrection...*

8. Considerações finais

A Canção de Câmara, devido ao seu caráter intimista é um gênero que requer um bom planejamento interpretativo para gerar as emoções estéticas procuradas pelas plateias. Essa tarefa se apresenta mais fácil quando o texto da peça está em português. Entretanto, somente com o emprego dos recursos interpretativos o intérprete poderá explorar todo o potencial artístico da obra. Isto deriva do fato, de que, no palco, não basta entregar uma *performance* apenas correta; é preciso transmitir-se à plateia toda a carga emocional da canção, conforme demandariam o compositor e o autor do texto. Para uma boa interpretação, devem ser explorados os mais diversos matizes tímbricos e dinâmicos, bem como as inflexões da voz, para transmitir todas as nuances emocionais. É de extrema importância dar atenção aos detalhes e ao acabamento da obra como um todo. Nossa voz, nosso rosto e nosso corpo devem ser os melhores instrumentos físicos de expressão.

A importância de uma execução fiel ao texto e à obra deverá ser sublinhada durante as diversas etapas de formação do intérprete. É fundamental conscientizá-lo, que não se pode conceber uma *performance* que represente, em primeira linha, o artista, enquanto cabe à obra o segundo plano. Outrossim, a contínua necessidade de aprimoramento do cantor não compreende apenas a técnica vocal, porém, também o aperfeiçoamento constante de suas habilidades interpretativas, de forma que lhe permita empreender releituras, e transmitir cada vez mais às suas plateias toda a riqueza de sentimentos de cada composição. Caso dificuldades emocionais coloquem obstáculos à evolução artística do aluno em formação, seu professor precisará alertá-lo para esse quadro, e desenvolver com ele um trabalho, de forma a superar os empecilhos verificados. A capacidade do intérprete de explorar ao máximo as possibilidades interpretativas vai depender de sua experiência, conhecimento, bom-gosto, sensibilidade e talento. Principalmente na canção brasileira, por interpretarmos no próprio idioma nosso e da plateia, poderemos criar planos e perspectivas ao nível de virtuosidade.

O trabalho interpretativo pode ser, naturalmente, enriquecido através de intensa apreciação do material disponível na internet — desde que não se copiem as interpretações alheias —, bem como da leitura de obras sobre a prática interpretativa.



O que vale é a autenticidade espontânea do sentimento, o conhecimento exato da forma, o profundo respeito ante a intenção do compositor e a técnica impecável, que só então tornam possível a transmissão da própria concepção (HAEFLIGER, 2000:160).

Concluo este texto com palavras do soprano LEHMANN (1985):

(...) se sua alma puder pairar acima da técnica e flutuar nas sublimes regiões da arte criativa, você terá cumprido sua missão como um cantor. Porque que missão pode ser maior do que dar ao mundo horas de exaltação, na qual ele pode esquecer a miséria do presente, as preocupações da vida cotidiana e se perder no eternamente puro mundo da harmonia?¹¹ (LEHMANN, 1985: 17)

Referências

- Livros

ANDRADE, Mário Raul Moraes de. *Introdução à Estética Musical*, 20ª. Ed., São Paulo: Hucitec, 1995.

FREEDMAN, Richard, *Romance*, Lisboa - São Paulo: Ed. Verbo, 1978.

FURTWÄNGLER, Wilhelm, *Ton und Wort*, Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1994,

HAEFLIGER, Ernst, *Die Kunst des Gesangs*, 4. erweiterte Auflage, Mainz: Schott Musik International, 2000.

HIRSCH, Ferdinand, *Das große Wörterbuch der Musik*, Weyarn: Seehamer Verlag, 1996.

JOURDAIN, Robert, *Música, Cérebro e Êxtase*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1997.

KORSMEYER, Carolyn. *Prazeres Estéticos*. Revista Redescrições – Revista on line do GT de Pragmatismo, Ano 5, Número 2, 2014.

LEHMANN, Lotte, *More than singing – The interpretation of Songs*, Mineola, N.Y.: Dover Publications, Inc., 1985.

MARTIESSEN-LOHMANN, Franziska, *Der Wissende Sänger*, Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1993.

MOORE, Gerald, *Dichterliebe — Die Lieder und Liederzyklen Robert Schumanns*, Tübingen: Wunderlich Verlag, 1981.

¹¹ (...) if you soul can soar above technique and float in the lofty regions of creative art, you have fulfilled your mission as a singer. For what mission can be greater than that of giving to the world hours of exaltation in which it may forget the misery of the present, the cares of everyday life and lose itself in the eternally pure world of harmony...



TUTTMAN, Ricardo. "A conexão entre o planejamento interpretativo e o prazer estético: o caso da canção de câmara"

SALAMAN, Esther, *Die befreite Stimme – Methodik und Aspekte der Gesangskunst*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1993.

STANISLAVSKY, Constantin, *A Construção da Personagem*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1998.