

Interpretação: significando a expressão corporal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Daniele Briguenta

Escola Municipal de Música de Embu das Artes - cantando.voz@gmail.com

Flávio Apro

Universidade Estadual de Maringá – flavioapro@hotmail.com

Resumo: Este artigo aborda o conceito de interpretação como processo, ao mesmo tempo condicionado pela estrutura formal da obra e intencional, uma vez que a subjetividade do intérprete, produto de sua história de vida, orienta a significação dos elementos que compõe a *performance*. Considera, ainda, a importância da saúde vocal e determinados hábitos do cantor no resultado interpretativo. A *Performance*, é apresentada como conceito composto por múltiplas variáveis que geram implicações metodológicas às pesquisas na área.

Palavras-chave: Processo interpretativo. *Performance*. Saúde vocal.

Interpretation: giving sense to the body expression

Abstract: This article approaches the interpretation concept as a process, simultaneously limited by the formal structure of piece and intentional act of the interpreter, since their subjectivity, which is the result of their life history, guides the elements signification responsible for building the performance. In addition, the article considers the importance of vocal health and certain behaviors to the interpretative result. The performance is presented as a concept comprised by multitude of variables that generate methodological consequences to researches in the area.

Keywords: Interpretative process. Performance. Vocal health.

1. Performance e processos cognitivos

Consideraremos, nesta análise, o cantor enquanto intérprete das obras que apresenta, além dos desdobramentos relativos às opções e posicionamentos que este assume no desenvolvimento do processo criativo de construção da *performance*. Entendemos o processo interpretativo como leitura simultaneamente condicionada pela estrutura formal da obra e intencional, no qual o resultado inevitavelmente carrega a personalidade do intérprete, além da história e da cultura com a qual este se identifica. Em resumida definição presente no Dicionário Grove de Música, o verbete interpretação é assim definido:

O aspecto da música que resulta da diferença entre notação, que preserva a diferença entre notação, que preserva um registro escrito da música, e execução, que dá vida sempre renovada à experiência musical. Tradicionalmente, desde a era romântica, a interpretação era encarada como dependendo da visão que o intérprete tinha da obra e de sua capacidade para apresentar essa visão de forma plausível a uma plateia. Mais recentemente, também tem sido encarada como abrangendo uma compreensão da obra como criada pelo próprio compositor, face às convenções de notação e execução de sua época (...). (DONNINGTON, 1994, p. 460).

Embora o processo interpretativo seja dimensão fundamental na prática dos cantores, não se faz suficiente para compreender o conceito mais amplo de *performance* vocal, que inclui múltiplas e variáveis dimensões, além de especificidades em comparação à *performance* instrumental. Nas palavras de Valente (2013)

A voz cantada reúne num mesmo corpo instrumento, meio de execução e, em grande medida, o próprio receptor, que decodifica e interpreta aquilo que lhe entra pelos ouvidos. (...) o instrumento do qual a voz emana é instrumento de sopro de origem orgânica; como tal, engloba um conjunto de referenciais particulares da categoria; por sua vez estará sujeito a oscilações de natureza múltipla (p.22).

Há que se acrescentar o fato de que o cantor, de acordo com Valente (2013), é uma pessoa resultante de certa história de vida, e esta por sua vez, relaciona-se com a cultura e sociedade a qual pertence, de modo que “esse leque de variantes faz com que a voz garanta sua singularidade a despeito de tantos elementos semelhantes entre um coro de tantas outras vozes” (VALENTE, 2013, pag. 23).

Entendemos o fenômeno da interpretação como processo criativo no qual o intérprete faz a obra viver e esta exige execução, uma vez que sua própria forma é resultado de uma primeira interpretação daquele que a concebeu. Explicando:

A interpretação tem início na hora em que é gestada pelo compositor (...). É aí que entra a ideia como material primeiro, um atributo indispensável ao compositor, que tem capacidade de reconhecer o potencial dessa ideia. Uma imaginação criativa se manifesta pelas combinações intervalares, pelo ritmo e por outras ferramentas composicionais no construir da música. Essa imaginação também pode ser lida como interpretação criativa e como ruptura movida por necessidades sempre renovadas (LABOISSIÈRE, 2007, p. 112, 113 e 114).

A obra contém, no ato de sua concepção, a necessidade de interpretação. Assim, “elaborada a escritura, esse movimento é o único que chamamos de criação, por não ter precedentes e por se efetivar deixando o seu registro como material básico para todo o desenrolar de novas interpretações” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 114). Torna-se evidente, portanto, que o trabalho do compositor requer continuidade, uma vez que “na sua [da obra] completude se contém a representação que o autor concebeu da peça enquanto compunha” (PAREYSON, 1993, 2013). Esta “representação” deve ser revelada pelo intérprete no momento da execução.

Tocamos, neste momento, no aspecto de responsabilidade que o intérprete carrega ao executar uma determinada obra. Nas palavras de Guse (2014)

Um dos principais desafios do intérprete musical consiste em conjugar a expressividade imanente a cada obra que executa com aquela que só ele mesmo

consegue dar à *performance*. Ao mesmo tempo em que a música que se executa pertence a um compositor, a música que se escuta também pertence a um intérprete/executor (p. 1).

Sendo assim, a obra executada pelo intérprete é também produto de um processo criativo. Tragtenberg (2007), descreve sua pesquisa realizada “para investigar o processo de criação do intérprete-cantor” (p. 41), na qual a pesquisadora entrevistou três intérpretes contemporâneos brasileiros sobre suas execuções de três diferentes obras de um mesmo compositor, também brasileiro e atuante. O propósito da pesquisa foi acessar o que a autora denomina partitura interna do intérprete, ou seja, o caminho percorrido durante o processo interpretativo, orientado pela história de vida do intérprete e as emoções decorrentes dela. Em outras palavras, seu estudo procurou captar a subjetividade dos intérpretes, presente no processo de construção de suas *performances*.

Nesse mesmo estudo, foram coletados depoimentos por meio de entrevistas individuais com os cantores. “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 tornou-se imprescindível ao trabalho” (TRAGTENBERG, 2007, p.43). A autora alerta para a lacuna existente na literatura, com relação ao acesso ao processo de significação de cada um dos elementos musicais e corporais apresentados na *performance* dos cantores, afirmando que, para se compreender as opções feitas pelos intérpretes durante o processo criativo, a pergunta mais adequada é “*por que*” em substituição ao “*o quê* ou *como*, uma vez que estas gerariam respostas apenas descritivas (utilizando a palavra em um sentido de restrição)” (2007, p. 43, *itálicos da autora*). E esclarece:

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 afetivas, também as racionais) é um caminho a ser investigado quanto à densidade interpretativa de um trecho cantado (TRAGTENBERG, 2007, p. 43).

Nesse sentido, pode-se afirmar que é justamente a limitação da notação da partitura, o que garante, ou mesmo exige, a liberdade do intérprete na construção de sua *performance*, “porque estas [as partituras] são vistas como um veículo capaz de criar várias possibilidades de *performances* através de uma moldura particular que implica restrições e liberdades.” (GROSSMAN, 1994 apud GUSE, 2014, p. 2).

Cabe ao intérprete, portanto, significar a obra desvendando sua lei interna, utilizando para isso, o conhecimento acumulado por meio de suas experiências de vida. Guse

(2014) afirma que a comunicação depende do estoque de conhecimento, e este, é adquirido com a experiência física. A autora explica que “lembramos de um objeto ou acontecimento junto com os ajustes motores que fizemos para obter a percepção desse objeto ou acontecimento, bem como nossas reações emocionais que foram desencadeadas nesse processo” (p. 4).

Assim, torna-se clara a relação estabelecida, na cognição humana, entre experiência de vida, memória e reações físico/emocionais. De modo que a inter-relação desses elementos, fornecerá subsídios para que o intérprete atribua significados aos elementos objetivos da obra que executa.

A pesquisa realizada e descrita por Tragtenberg (2007), revela momentos do processo interpretativo, nos quais o funcionamento da cognição humana, se materializa no gestual e na expressão corporal do *performer*. Partindo dos dados fornecidos pelo compositor, foram considerados três aspectos observados pelo cantor: “elementos musicais de caráter improvisatório; criação de um gestual e movimentação cênica; criação de sua concepção quanto à expressão que norteia toda a peça” (TRAGTENBERG, 2007, p.43).

O barítono Inácio de Nonno, um dos entrevistados, ao relacionar os elementos musicais, cênicos e a duração da peça, significa a obra como um instante de intensa angústia. Em sua declaração, afirma: “É como se ele [o compositor] pegasse um segundo e prolongasse esse segundo. É como se pegasse um segundo, um momento seu, filmasse e passasse esse filme em câmera lenta que dura quatro minutos. Foi a sensação que eu tive” (TRAGTENBERG, 1997 apud TRAGTENBERG, 2007, p. 44).

Os elementos musicais que levam o cantor ao significado de angústia, segundo a autora, são os glissandos ascendentes e descendentes. Já a curta duração da obra se justifica por tratar-se de um instante de tempo, na concepção elaborada pelo cantor. Temos, nessa declaração, a significação de dois dos elementos musicais formais presentes na obra. Mas, quais movimentos cognitivos, este cantor realizou para configurar as relações glissando/angústia e duração/instante? Caberia ainda questionarmos: quais experiências físicas por ele vivenciadas, determinaram essa significação?

O cantor entrevistado revela que, ao deparar-se com o figurino indicado pelo autor (calça preta, camisa branca e gravata), foi remetido, a princípio inconscientemente, ao momento de sua vida no qual trabalhava na seção de pagamentos da Reitoria, atividade que, segundo ele, detestava e que por isso, lhe causava “sensação de angústia” (TRAGTENBERG, 1997 apud TRAGTENBERG 2007, p.45). Esta declaração, mostra-se bastante reveladora quanto às relações estabelecidas entre: experiências de vida, afetos, memória, elementos

cênicos e significação. Vejamos os esclarecimentos de Correia (2007) para uma primeira aproximação dessa dinâmica cognitiva:

Não existe compreensão consciente e objetiva sem antes ter sido uma experiência física da realidade. As projeções metafóricas possibilitam a ligação entre essa experiência física e a produção de sentido ou conceitos. Inversamente, também contribuem nos processos em que conceitos abstratos se estruturam como acontecimentos físicos. Compreender a experiência pela via metafórica é um dos maiores triunfos imaginativos da mente humana. (...) Toda memória, mesmo a do mais insignificante evento, foi emocionalmente afetada quando foi registrada e é afetada emocionalmente de cada vez que é construída. (CORREIA, 2007 apud GUSE, 2014, p. 4 e 6).

A interdependência entre conhecimento e experiências vividas, pode ser uma via para a compreensão da significação atribuída pelos intérpretes no processo de construção de suas *performances*. Uma vez que “possuímos entre consciente e inconsciente um estoque de conhecimento que foi assimilado pela experiência física/corporal e que corresponde também a um estoque de afetos assimilados pela experiência física/corporal.” (GUSE, 2014, p. 6).

Por meio dessas evidências, podemos afirmar que, subtrair as experiências de vida e, por consequência, a personalidade do intérprete, de sua *performance*, é, do ponto de vista cognitivo, algo impossível. Essa constatação nos remete a um aspecto intrínseco a toda obra de arte: a “personalidade da interpretação” (PAREYSON, L. 1993). A interpretação “contém *simultaneamente* a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa. Os dois aspectos são inseparáveis” (p. 216, *itálico do autor*).

Mas, quais recursos físico/corporais o barítono Inácio de Nonno, utilizou para materializar os significados por ele atribuídos aos elementos objetivos da obra? Vejamos a descrição: “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” (TRAGTENBERG, 2007, p. 45).

O intérprete justifica suas opções gestuais e corporais ao declarar ter deduzido que o compositor não queria algo que parecesse natural, mas sim uma pessoa oprimida. E revela: “Ele [o compositor] não me disse isso; eu é que, quando comecei a sentir assim, ele disse “é assim que eu quero.” Eu falei: “Ahá” [rindo]... É o papel do intérprete. Nós temos os nossos recursos” (TRAGTENBERG 1997 apud TRAGTENBERG, 2007, p.45).

Essa significativa declaração do cantor, comprova a relação intérprete-obra estabelecida na construção da interpretação. Nesse caso específico, a intenção do compositor não foi diretamente considerada; no entanto, a obra revelou-se ao intérprete sem que a sua mediação [do compositor] fosse necessária. Assim,

A comum premissa de que o intérprete possui uma total obrigação de fidelidade à partitura, como re-evocação das intenções do compositor em relação à execução de sua obra, perde argumento quando refletimos sobre o fato de que a notação musical é extremamente limitada quanto à indicação de aspectos da expressividade humana. (GUSE, 2014, p. 2).

Conclui-se que o intérprete caminha, continuamente, pela tênue linha entre sua personalidade e as exigências da obra. Nesse percurso, intuição e equilíbrio são indispensáveis para diferenciar os momentos em que a ousadia se faz necessária daqueles em que a obra conduz, soberana, as escolhas do intérprete. De modo que, no ofício imprevisível e fascinante do intérprete, nunca serão supérfluas reflexões como as que seguem:

(...) esses limites podem ser estabelecidos quando conseguimos distinguir as semelhanças pertinentes das casuais e ilusórias, chamadas por ele de “interpretações paranoicas”. Ressalta também que frequentemente os textos dizem mais do que seus autores pretendiam dizer, mas certamente menos do que muitos leitores gostariam que eles dissessem (ECO, apud APRO, 2004, p. 54).

Utilizamos, até aqui, contribuições das áreas da cognição humana e interpretação para destacar a relação entre esses processos e o gestual do cantor no momento da *performance*. O corpo e seus recursos expressivos colocaram-se como centro dessas reflexões. Desse modo, trataremos a seguir, de aspectos relevantes da saúde vocal, hábitos e suas implicações para o trabalho de professores na preparação de futuros *performers*.

2. Saúde vocal e *performance*

Um satisfatório e apreciável desempenho vocal, interpretativo e performático, em seu sentido mais amplo, só faz-se possível, por meio de um corpo saudável, equilibrado e bem compreendido. Essa é a ferramenta, de recursos infindáveis, que o cantor possui.

Nesse sentido, é importante observar que a negligência quanto aos hábitos e cuidados físicos necessários ao bom desempenho vocal, pode levar a danos e alterações físicas, por vezes irreversíveis. Conviver com seu instrumento musical, requer disciplina e considerável dose de renúncia, sendo de vital importância haverem adequadas orientações quanto à técnica para o canto e aos hábitos que devem acompanhar, perenemente, cantores profissionais e aspirantes. O esclarecimento e alerta de Fucci Amato (2006) faz-se oportuno:

O canto é uma atividade física, muscular e racional com gasto energético real, o que pressupõe um corpo equilibrado, alimentado e descansado. A concepção de que cantar exige preparo físico, treino e concentração, similarmente à atividade física é essencialmente correta, ainda mais no tocante à ansiedade de desempenho. (*performance*). A inteligência (entendimento e compreensão) vocal refere-se assim aos cuidados e hábitos de higiene e saúde vocal que devem ser praticados pelo cantor, num processo de autopercepção (propriocepção) refinado e eficaz. A grande questão que se coloca é *quanto* o cantor entende de seu organismo e de suas reações e *como* pode colaborar para sua maior eficiência vocal. Algumas orientações gerais

para a produção da voz cantada podem ser elaboradas, sempre com a ressalva de que é o próprio cantor que estabelecerá suas prioridades, se possuidor de consciência corporal, física e emocional efetiva (p.73 e 74, itálicos da autora).

A autora oferece ainda, recomendações específicas referentes à hidratação, alimentação, prática de exercícios físicos, sono e aquecimento vocal. Fatores que, segundo ela, determinarão os resultados musicais e corporais alcançados na *performance*. Enfatiza os benefícios do silêncio antes da *performance* vocal, e afirma que este estará “evidenciando os atributos vocais referentes à sonoridade, brilho, riqueza harmônica e pureza. Para produção vocal de alto rendimento, o silêncio é o fator de maior preservação da voz” (FUCCI AMATO, 2006, p.75).

No tocante ao processo de construção da *performance*, algumas pesquisas no Brasil, têm demonstrado um novo e profícuo referencial teórico, metodológico e técnico, advindo de pesquisadores de diferentes nacionalidades. Estudos na área da cognição humana, têm fornecido apropriado arcabouço teórico na compreensão do processo interpretativo (entendido como processo criativo) e sua inter-relação com a expressão corporal apresentada pelos cantores na execução de uma obra, como evidenciamos brevemente no tópico anterior.

Nomes como os da pesquisadora inglesa Jane W. Davidson e do suíço Paul Zumthor ganham destaque entre as referências das pesquisas na área. Estes autores trazem evidências científicas que demonstram a relação entre a cognição humana, o aprendizado e atividades musicais, além de abordagens metodológicas inter-disciplinares sobre a *performance* vocal, respectivamente.

Valente (2013) afirma que “a *performance* é viés analítico ainda pouco explorado, que oferece um manancial de novas abordagens. Sob o aspecto musical, inúmeros componentes incluem variáveis importantes.” (p. 33) Entre elas, a autora destaca como principais categorias de análise: emissão vocal, gestualidade, condições de transmissão, paisagem sonora (meio ambiente acústico), condições socioculturais e mídias. E alerta:

(...) todo estudo que se possa ser desenvolvido resultará inevitavelmente parcial: a voz *brinca* matreiramente com aquele que pretende dominá-la: são os pequenos sortilégios que, a cada tentativa de análise, impõem barreiras, oferecem resistência, lançam novos enigmas debochando – parece, até – daquele que se incumbe a infundável tarefa de estudá-la... Longe de serem esgotadas, as vozes cantantes constituem uma paleta ampla e plena de matizes: entre os gritos do *rock* pesado e o sussurro de um acalanto, muitas notas ainda ficarão por se escutar e muito ainda à voz resta a dizer... É tarefa primordial construir e utilizar instrumentos diferenciados para poder escutá-las com clareza, em seus traços mais discretos e quase desimportantes (...) (VALENTE, 2013, p.33, itálico da autora).

Este escrito teve como propósito, propor reflexões acerca de temas que têm se apresentado pertinentes e necessários à área da *performance* vocal, tais como: interpretação, cognição, gestual, expressão corporal e fisiologia da voz. O conceito de interdisciplinaridade coloca-se como fundamental para a compreensão da relação entre esses temas e de suas implicações para o trabalho de intérpretes e professores.

Os temas apresentados são complexos e carecem de investigações mais profundas por parte dos envolvidos na área da *performance* vocal. De modo que as reflexões aqui presentes, apontam para novos caminhos metodológicos e comprovam a fundamental necessidade de diálogo entre as diferentes áreas do conhecimento, expressões artísticas e entre os próprios intérpretes cantores.

Bibliografia

- APRO, Flávio. *Os Fundamentos da Interpretação Musical: aplicabilidades nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. São Paulo, 2004. 121 p. + anexos. Dissertação de Mestrado – Mestrado em Música, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2004.
- DONNINGTON, Robert. Interpretação. In: *Dicionário grove de música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alvez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 460.
- ECO, Umberto. *Los Límites de la Interpretacion*. Tradução de Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 1992.
- FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Voz cantada e performance relações interdisciplinares e inteligência vocal. In: LIMA, Sonia Albano de (Org.) *Performance e Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa editora, 2006. p. 65-79.
- GUSE, Cristine Bello. Reflexões sobre Liberdade Interpretativa na Performance Musical dos Cantores. *Ensaio*, Tatuí-SP, 2014, p. 1- 6.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993.
- TRAGTENBERG, Lucila. Performance Vocal: Expressão e Interpretação. *Per Musi Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n.15, 2007, p. 41-46.
- VALENTE, Heloísa de A. Duarte; Os grãos quase graúdos da voz. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte & Coli, Juliana (org.) *Entre Gritos e Sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2013. p. 21-33.