



## Reflexões sobre o trabalho criativo do cantor na interpretação vocal

Lucila Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - [lucilatragtenberg@gmail.com](mailto:lucilatragtenberg@gmail.com)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: performance

**Resumo.** Discutiremos aspectos específicos no trabalho do cantor na criação da interpretação: o *Ato Comunicativo*, a *Experimentação* e a *Relação Artista e Matéria* (Salles, 2010). Buscamos elucidar este assunto ainda alheio a outros que não os cantores, contribuindo com a bibliografia da área. Traremos ao diálogo recursos da *Crítica de Processos* de C. Salles e da teoria da *Percepção Ecológica* de J. Gibson, em reflexões sobre entrevistas com cantores, realizadas em nosso doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Foram desveladas conexões das redes de criação da interpretação dos entrevistados, interrelacionando seus níveis macro e micro.

**Palavras-chave.** Canto. Criação. Processos.

### REFLECTIONS on THE SINGER'S CREATIVE WORK in VOCAL INTERPRETATION

**Abstract.** We will discuss specific aspects of the singer's work in the creation of interpretation: the *Communicative Act*, *Experimentation* and the *Artist and Matter Relationship* (Salles, 2010). We seek to elucidate this issue that is still alien to others than singers, contributing to the bibliography in the area. We will bring to the dialogue resources from C. Salles' *Critique of Processes* and from J. Gibson's *Ecological Perception* theory, in reflections on interviews with singers, carried out in our PhD in Communication and Semiotics at PUC-SP. Connections of the networks creating the interpretation of the interviewees were unveiled, interrelating their macro and micro levels.

**Keywords.** Singing. Creation. Processes.

### 1. Introdução

Os processos de criação da interpretação realizados por cantores se encontram ainda em ostracismo. O trabalho criativo de compositores possui ampla bibliografia mas o de cantores, ainda não. Muitos dos estudos musicológicos sobre a interpretação vocal são realizados abordando gravações fonográficas, quando se pode apontar o que é realizado. Mas com este tipo de abordagem não é possível saber, por exemplo, os porquês das decisões poéticas tomadas pelos cantores, que os levaram a cantar de um modo tal e não de outro. Por isto optamos por ouvir diretamente deles informações acerca de suas decisões. Assim, foram entrevistados cantores em nosso doutorado, que desvelaram aspectos de seus processos de criação interpretativa.

Em nosso mestrado investigamos o fenômeno complexo da criação em Canto. O foco era o âmbito da música contemporânea de indeterminação, onde a experiência criativa possui um espaço evidente na proposta feita ao cantor: que crie, parcial ou completamente,



parâmetros musicais da peça, explicitando concretamente seu papel inventivo. Isto facilitou nossa primeira aproximação investigativa.

Na retomada do tema no doutorado, foi importante abordar outro estilo musical onde os parâmetros musicais não evidenciassem o reconhecimento da criação interpretativa, tal como na dissertação. Assim, poderíamos invocar a criação com maior complexidade. Para tanto, escolhemos investigar a interpretação de uma canção tonal, a *Canção de Amor* de Villa-Lobos, sobre a qual entrevistamos cinco cantores atuantes no cenário musical brasileiro e no exterior: Adelia Issa, Rosana Lamosa, Ruth Staerke, Fernando Portari e Licio Bruno.

Nesta canção o cantor atua junto a parâmetros musicais mais fixos. Não há propostas para elaborar elementos da linha melódica. Eles já estão grafados na partitura. Tal opção deslocou o foco de análise da criação interpretativa. Passamos da improvisação musical na música de indeterminação a outras relações processuais. Para discuti-las, nos apoiamos na *Crítica de Processos* de Cecilia Salles sobre aspectos da criação. Abordamos aqui três recursos da *Crítica de Processos*: a *Relação Artista e Matéria*, o *Ato Comunicativo* e a *Experimentação*. Trazemos também os conceitos de *affordance* e *pick-up* da teoria da *Percepção Ecológica* de J. Gibson, para discutir aspectos do trânsito relacional entre cantor, partitura e compositor. Todos estes conceitos são abordados nos seus aspectos relacionais, enfatizando a mutualidade como reciprocidade criativa.

## **2. Referenciais teóricos e criação vocal**

Os processos de criação da interpretação vocal são aqui compreendidos com base na *Crítica de Processos* de Salles. São processos desenvolvidos em redes de conexões que envolvem: 1) filtros de percepção: sensação, memória, imaginação; 2) aspectos somáticos; 3) emoções e sentimentos; 4) aspectos lógicos: dedução, indução, abdução; 5) aspectos não lineares, falíveis, mas com tendências (algumas do projeto poético do artista) abertas ao acaso; 6) novas ideias em transcrições (traduções criativas).

A criação vocal é aqui discutida “[...] sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando interações, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores” (SALLES, 2010, p. 17)

Nas redes da criação processual dos cantores, podemos verificar tendências de criação como interligadas aos seus projetos poéticos, os quais interagem como princípios direcionadores em “simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos.” (SALLES, 2006, p. 17).



São recursos da *Crítica de Processos a Relação artista e matéria, Ato comunicativo e Experimentação*. A **Relação artista e matéria** compreende um relacionamento tenso entre eles. Aí se estabelecem as suas potencialidades, ocorrendo uma mútua incitação. Tal influência recíproca os faz se conhecer, se reinventar e ampliar significados, tornando cada vez mais real o projeto criativo do artista. Trazemos esse tópico para investigar como um dos cantores lidou com alguns dos elementos musicais da partitura, como se dá a relação de uma das cantoras com as palavras presentes na partitura e como a questão da fisicalidade foi trazida nas entrevistas.

O **Ato comunicativo** relaciona o projeto poético do artista com as complexidades das redes culturais e sociais onde ele está imerso. Diálogos inter e intrapessoais também estabelecem comunicações que participam da rede de criação. Eles são diálogos do artista consigo mesmo, com a obra durante seu processo de criação, com o público futuro e com a crítica. O diálogo ficcional do cantor com o compositor e dele consigo mesmo envolve emoção, sentimento, consciente e inconsciente.

Ao buscar potência poética em seu trabalho, o cantor, imerso em um processo de causação final e considerando seu propósito como um desejo operativo, orienta suas ações em um campo de **Experimentação**. Tais experimentações se colocam no terreno das hipóteses e inúmeras opções e seleções que poderão compor sua interpretação. No próximo tópico, veremos algumas indicações específicas, não usuais, de correlações do baixo-barítono Lício Bruno acerca da pesquisa entre elementos musicais e a poesia da *Canção de Amor*. Outro campo de criação e experimentação de possibilidades interpretativas, a virtualidade, se alçou como espaço criativo e experimental pelo tenor Fernando Portari. Já a soprano Rosana Lamosa trouxe o momento de encontro com o público, a *performance*, como outro campo experimental.

Ainda como referencial teórico, utilizamos os conceitos de *affordance* e *pick-up* da teoria da Percepção Ecológica de James Gibson. Um *affordance* se refere a uma instância relacional contemplada em sua teoria de percepção ecológica, envolvendo mutualidade e significados, e diz respeito àquilo que o ambiente oferece ao animal. *Affordances* são constituídos por composições, suas propriedades, oferecidas ao percebido. Por exemplo: uma cadeira *afford* (oferece) a possibilidade de sentar ou subir sobre ela, por se constituir de um material duro, forte, que suportaria tal peso. Ainda, se for verão e entrarmos em um local que tem uma cadeira de veludo e outra de ferro, será mais provável que optemos por sentar na de ferro, pois o veludo é quente e seria incômodo no calor. Assim, são oferecidas informações



ao percebedor que escolhe a melhor opção neste relacionamento que envolve significados e mutualidade. Para o cantor, a partitura lhe oferece uma série de *affordances* como os elementos musicais, a letra, informações cênicas. Gibson propõe que para perceber o ambiente em sua permanência, de relativa estabilidade, o percebedor deve ter, e ainda, desenvolver, a capacidade de detectar ou captar - o termo utilizado é *pick up* - as propriedades invariantes, variantes e os *affordances*. Portanto, o cantor deve desenvolver esta capacidade ao lidar com a partitura.

### 3. Interpretação vocal em criação

A partir daqui seguem reflexões com algumas análises das entrevistas que realizamos, frente aos três recursos da *Crítica de Processos* que selecionamos.

Quanto a *Relação artista e matéria*, trazemos os aspectos da investigação, fisicalidade e palavra:

#### a. Investigação

A prática de investigação realizada pelo baixo-barítono Licio Bruno em seu processo de criação da interpretação da *Canção de Amor*, se deu primeiramente na abordagem da partitura, matéria-prima inicial. O cantor salienta a necessidade de investigar e refletir acerca dos elementos grafados na música impressa:

Licio Bruno: ... e essa nota que ele muda, por exemplo, é um ponto que você tem que parar para perguntar, por que que toda a melodia até então, é idêntica, com a mudança de... uma nota. Porque existe uma ênfase nesse momento aí, e é justamente na ausência. (TRAGTENBERG, 2012, p. 130)

Segundo Licio, as relações entre a mudança de uma nota em um determinado momento e a palavra *ausente*, evidenciariam nós constituintes da rede de criação de significados e de sentidos expressivos para a sua interpretação da peça.

Ele assinala assim um aspecto em seu processo criativo, o perfil investigativo. Esse perfil tal como configurado, cumpre o papel, entre outros possíveis, de manifestar questionamentos concretamente a partir da identificação atenta, aguçada, de elementos específicos musicais e do texto. Estes questionamentos possibilitam, com as respostas obtidas, o estabelecimento de relações. Retomando a citação sob a ótica desta interação:

Licio Bruno: Por que que toda a melodia, até então, é idêntica, com a mudança de... de uma nota. Porque existe uma ênfase nesse momento aí, e é justamente na ausência. (TRAGTENBERG, 2012, p. 131)



(Figura 1) – Início da *Canção de Amor* de Villa-Lobos, compasso 6 e 7 palavra *ausente*

O baixo-barítono acresce à já citada alteração de apenas uma nota (uma única altura na melodia), uma questão na harmonia:

Licio Bruno: olha aqui, com certeza, evidentemente mudou a harmonia nesse momento, ele foi pra outra harmonia, AUSEENTE, já mudou... a gente sabe que essa melodia entra numa outra situação harmônica. (TRAGTENBERG, 2012, p. 132)

Este outro elemento musical, a harmonia, foi localizado e acessado pelo cantor. Podemos configurar como uma “busca ativa”, tal como indica Gibson (1979) quanto a esta característica fundamental do percebido: ele se movimenta no ambiente, ele busca ativamente as informações ali presentes. Elas não caem sobre ele, como se estivesse parado, o percebido vai à sua procura. Este foi o comportamento desvelado pelo cantor, explicitando sua postura de interrelação ativa com os elementos presentes na partitura. Esta atitude é distinta de uma ocorrência muito comum entre estudantes de canto: a declaração de que não sabem como interpretar uma partitura. Mas o fato é que, pois, via de regra, eles não entraram em contato real com os signos ali grafados. Caso o intérprete não se oriente para tal busca, atuando com uma atitude contrária ao que Gibson indicou como *pick-up* (retirar), é possível que não entre em contato com a harmonização de modo mais profundo. Isto pode ocorrer com o cantor, fato que seria impensável para um pianista, que precisa tocar as notas que a constituem.

#### b. Fisicalidade



A fisicalidade, o estado corporal, foi indicado por muitos dos cantores entrevistados como um dos aspectos decisivos nos seus processos de criação interpretativos. Fernando Portari, Adelia Issa e Rosana Lamosa trouxeram perspectivas, acerca dos dias em que o organismo apresenta dificuldades. Trata-se de variações na fisicalidade do cantor, interferentes na *Relação artista e matéria*. A partir daí, a dimensão da expressividade na interpretação foi apontada de modo recorrente como elemento de transformação, de compensação expressiva.

Assim, para Portari os andamentos dados (ou *afford*) podem variar e ficar mais rápidos ou mais lentos em função do estado corporal. Para Adelia Issa, as respirações da peça podem vir a interferir no fluxo vocal, com maiores quebras, em situações que precise cantar mesmo estando com debilitação corporal. Rosana Lamosa indicou a possibilidade de uma situação atípica, como estar com poucos graves na voz quando fosse interpretar e, deste modo, não os valorizaria naquele dia.

Mas para os três cantores, a interpretação deve ser modificada em função dessas variações físicas, transformando uma dificuldade físico-vocal em um elemento de expressividade, compensando uma com a outra:

Fernando Portari: [o cantor] um dia ele está melhor no outro dia ele está pior. Interfere, num momento que você não está tão bem, ou você quer correr, ou você quer diminuir. É importante as pessoas saberem isso. O bom artista, o bom intérprete, é aquele que usa tudo isso e transforma numa coisa expressiva. (TRAGTENBERG, 2012, p. 153)

Rosana Lamosa: Aí acho o que mais influencia, claro que é o seu momento vocal, se eu estiver cantando isso aqui num dia que eu estou sem grave nenhum, eu não vou poder valorizar o grave, então eu vou ter que passar batido. Isso talvez signifique uma leitura diferente, uma interpretação diferente. (TRAGTENBERG, 2012, p. 153)

Adelia Issa: Já teve dias que eu não estava tão bem de voz, que eu estava saindo de gripe e tal. Aí, quando eu estou com o fôlego curto, eu respiro mais, quebra um pouco a frase mas, eu não deixo cair a bola eu tento fazer o possível. (TRAGTENBERG, 2012, p. 154)

### c. Palavra

Se para Licio Bruno a investigação se mostrou como uma de suas práticas em seu processo criativo interpretativo, foi possível perceber a importância da “palavra” como matéria, no processo de Rosana Lamosa. Ela enunciou de modo recorrente em vários momentos da entrevista, sua valorização do aspecto comunicativo e expressivo ligado à palavra, que pode ser compreendida como um elemento de seu *projeto poético*. Tomando a matéria-prima como as “substâncias implicadas no fabrico de alguma coisa, ou seja, aquilo de que é feita a obra, que é manipulado durante o processo [...]” (SALLES, 2010, p. 48),



sobressai no processo criativo de Rosana, o aspecto de valorização de uma matéria-prima: a palavra. Ela é considerada pela cantora em função do alto grau de importância que possui na aliança que ela faz a uma finalidade maior, um propósito, que é a possibilidade de expressão de emoções:

Rosana Lamosa: E eu não me expesso só na voz – eu me expesso através da voz, mas eu estou tentando expressar uma emoção. Então eu preciso... preciso da palavra. A palavra para mim, eu acho muito importante. (TRAGTENBERG, 2012, p. 136)

Em referência ao *Ato Comunicativo* surgiram nas entrevistas os aspectos da expressão corporal, envolvimento emocional do cantor e a questão do consciente e inconsciente na criação vocal.

a. Expressão corporal

A soprano Ruth Staerke trouxe a dimensão do aspecto corporal como recurso para a expressão da peça:

Ruth Staerke: Tendo o público, então, você tem a máscara, que é uma coisa importantíssima. Você tem os olhos, o corpo, as mãos, não precisa mexer muito, mas tem uma dinâmica o corpo, tem uma expressão nele e nos olhos. Não precisa se mexer muito, mas tem uma coisa principalmente do olhar, que faz uma cena! As mãos, sem exagero... Porque você precisa passar essa emoção de alguma forma. (TRAGTENBERG, 2012, p. 154)

A soprano correlacionou em sua rede processual de criação, uma comunicação expressiva interconectando a emoção, corporalidade e comunicação com o público.

b. Envolvimento emocional do cantor

Adelia Issa apontou três situações ligadas ao *Ato comunicativo*:

Adelia Issa: [...] que não é o ideal porque eu estou interpretando, quer dizer, é uma obra que eu estou comunicando, eu estou contando uma história... (TRAGTENBERG, 2012, p. 166)

Adelia Issa: Mas essa Parte B me transmite sim, eu acho que até pela escrita, ela me transmite uma angústia. Sabe.... isso acontece em várias peças, de você se envolver ao ponto.... de sentir mesmo (TRAGTENBERG, 2012, p. 166)

Adelia Issa: Então já aconteceu de algumas vezes cantando Hugo Wolf por exemplo, é impossível você não se envolver, porque ele é muito intenso. (TRAGTENBERG, 2012, p. 166)

A primeira situação advém de sua compreensão de que está comunicando, contando uma história, o que identifica como ato de interpretação, mas trazendo um certo distanciamento emocional do que está sendo cantado. A segunda instância se refere à comunicação consigo mesma, um diálogo interno envolvendo o sujeito em condições de estar se comunicando consigo, também “fazendo música para mim”, o que faz com que, por vezes,





emocione-se quando encontra textos e músicas que considera impactantes à sua sensibilidade. A terceira instância evoca várias situações em que ocorre um envolvimento emocional da cantora, o que favorece a hipótese de que a separação e junção entre emoção pessoal e da persona em uma canção, vem a ser vivenciada de modos diversos.

c. Consciente e inconsciente na criação vocal

O processo de criação interpretativo é descrito por Portari como, em parte, consciente, e se refere a um *Ato comunicativo* com ele mesmo. Ele afirma que é consciente para “montar um bloco”, “criar uma linha interpretativa”. Quando a peça vai sendo estudada, desmembrada, inferências indutivas e dedutivas vão sendo processadas e o processo se dá, segundo o tenor, cheio de *insights* diversos:

Fernando Portari: É um processo consciente, você vai desmembrando, mas ele é cheio de *insights*, que você fala: ‘ah, é isso!’ ele é consciente para te montar um bloco, para você criar uma linha interpretativa, então precisa torná-lo consciente, porém ele está sempre na margem... da dinâmica da vida, porque se ele se tornar completamente consciente ele estanca. (TRAGTENBERG, 2012, p. 146)

No que diz respeito à abdução (introdução de ideias novas, hipóteses), a imbricação tecida no tempo da criação do processo de Fernando, envolvendo os “instantes sensíveis da continuidade associados às descobertas” (SALLES, 2010, p. 130), parecem comparecer como tempos de exame, maturação e instantes de descobertas.

O papel contributivo dos *insights*, descritos pelo tenor como ‘o que vem trazendo algo do inconsciente à consciência’, participando na continuidade da construção de ‘blocos’, indica também sua natureza inconsciente parcial e a central importância dessa para que o movimento do fluxo de vida não pare, não estanque, e permaneça em sua fluência contínua.

Assim, apresenta-se uma configuração de colaboração dos aspectos inconscientes e conscientes em seu processo de criação. Damásio (2011) explicita várias colaborações entre inconsciente e consciente, e afirma que o inconsciente parece se constituir em um espaço muito mais amplo que o consciente. Assim, muitas atividades que contam com a colaboração do consciente, ao serem aprendidas e passadas ao registro do inconsciente, abrem espaço para a criação de novas.

Com relação ao recurso da *Experimentação*, apresentaram-se os aspectos de ensaio criativo, criação virtual, criação na performance.

a. Ensaio criativo

O campo de experimentação do cantor tem início, geralmente, após o momento de reconhecimento da partitura, de leitura dos signos ali grafados.





Licio Bruno explicita a importância do ensaio como campo para vivências de possibilidades diversas no processo de criação da interpretação. O que poderia parecer uma obviedade, não o é de fato, pois o grau de utilização do espaço de ensaio para descobertas criativas, muitas vezes, é bastante reduzido. Desde o âmbito pedagógico, em que a falta de disseminação de uma disciplina específica de *Interpretação* em Canto dificulta a abertura de um amplo espaço para tais experimentos, até as condições de trabalho desgastantes que o cantor enfrenta no meio musical brasileiro, o qual foi objeto de estudo detalhado de Juliana Coli em *Vissi D'Arte – Por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*.

Ao se referir aos ensaios como plausível campo de possibilidades experimentais, Licio Bruno evoca a liberdade de experimentação como elemento mediador, revelador e definidor da questão:

Licio Bruno: [...] Talvez o Villa-Lobos se estivesse vivo chegasse para a gente e dissesse 'Não, eu aqui me equivoquei, eu queria esse *ritenuto* já como parte do *Lento*'. Então aí a gente tem que se perguntar: Será que a intenção do compositor foi essa? Experimenta! Faz uma exper-... Não existe interpretação sem **ensaio**.... Prova, olha só, o italiano chama de prova, *provare, andiamo a provare*, vamos provar, provar é experimentar! Você não pode ter uma noção clara do que você quer fazer se não experimenta, se você não vivencia aquilo de diversas maneiras diferentes. (TRAGTENBERG, 2012, p. 137)

Adentrando nesse espaço do ensaio a fim de verificar características envolvidas, os seguintes aspectos foram evidenciados, valorizados e conectados por Licio: a não mecanicidade do ato de repetição da peça musical e o “ato de pesquisa emocional”, relacionado por ele à ‘repetição’, ainda como um elemento de oxigenação:

Licio Bruno: [...] o repetir uma música, o ensaiar uma música, o repeti-la não deve ser um ato mecânico, no meu entender. Ele deve ser um ato de pesquisa emocional. (TRAGTENBERG, 2012, p. 137)

O cantor equaliza o sentir das emoções com relação à comunicação da música cantada e o público:

Licio Bruno: [...] até que ponto, é até bonito a gente se emocionar, é válido se emocionar, mas não é o objetivo final, porque não adianta eu me emocionar e eu não passar, não transmitir, não ser capaz de transmitir essa emoção com o meu trabalho como artista, com o teu trabalho de intérprete, isto é o mais importante. (TRAGTENBERG, 2012, p. 138)

Nota-se que tal dialogismo criador envolve seu propósito, o princípio subjacente de ‘transmitir’ a emoção que de algum modo, o emociona, mas sem lugar para o ‘se emocionar’ como um fim em si mesmo.

#### b. Criação virtual

Um outro campo de criação e experimentação de possibilidades interpretativas, a virtualidade, foi alçada como espaço criativo e experimental. O tenor Fernando Portari indicou sua prática de estudo silencioso da partitura, utilizada por ele frequentemente. Deste modo, ele localiza no campo virtual da mente, o “engendramento” de aspectos da interpretação, o tornando como uma prática sua de criação e experimentação. Além de seu aspecto comunicativo dialógico intrapessoal, sua natureza possui implicações e limites na aplicabilidade do que ali é criado. Pois apesar de estarem também sendo criados mapa neuronais (imagens mentais), esses evidenciam seus limites nesta configuração virtual, frente a uma vivência corporalizada da sonorização vocal. Isto foi relatado pelo cantor, afirmando que ao cantar em voz alta o que havia engendrado mentalmente, por vezes o resultado não era adequado, era então necessário mudar o que havia criado daquele modo.

### c. Criação na performance

Rosana Lamosa trouxe o momento de encontro com o público, como outro possível momento de experimentação. Seu caráter de performance é indicado como uma oportunidade aberta para geração e entrada de elementos novos na interpretação, de renovação da mesma, contando ainda com a necessidade de sobrevivência frente a uma situação de repetição (referente à vitalidade da interpretação). Esta é uma condição inerente à profissão, uma vez que uma mesma peça é interpretada inúmeras vezes. O aspecto emocional, próprio ao dia da apresentação, é apontado por ela como um elemento agenciador dessa renovação.

A soprano explicita de modo claro como, para ela, a criação na interpretação possui um caráter contínuo, levando em conta seu sentido amplo de impermanência e aberto a experimentações. Esta impermanência contínua pode ser identificada na fala a seguir, como um dos valores, princípios, interagentes em seu projeto poético:

Rosana Lamosa: Acho que essa riqueza do momento emocional ela é, para a gente que é artista e que está sempre *performing*, é uma oportunidade de você também experimentar coisas novas, porque é muito chato você entrar e cantar sempre igual a mesma coisa. Então, eu não tenho assim... ‘eu penso essa música assim e ela vai ser sempre assim’. Eu não tenho isso. (TRAGTENBERG, 2012, p. 139)

Dito de outro modo, a fala de Rosana referencia um dos possíveis papéis desempenhados pelo aspecto emocional no contexto de seu processo criativo: gerador de vitalidade à interpretação e estratégia de sobrevivência a eventuais desvitalizações decorrentes da necessidade de um grande número de repetições interpretativas. Nesse sentido, o ‘momento emocional’ se manteve interrelacionado com a identificação de uma abertura de possibilidades. Nesta abertura, qualificada pela soprano quanto a situação de performance, ao

que parece pela oportunidade do momento de uma temporalidade processual em tempo real, o ‘estar atuando’ conecta o aspecto emocional com experimentações, em sua rede processual de criação.

É possível, ainda, uma reflexão acerca da condição de variabilidade na experimentação emocional trazida pela soprano, a partir de aspectos da teoria *Corpomídia* proposta por Greiner e Katz (2005). Agenciando corpo e ambiente em uma perspectiva de co-evolução constante, anulando noções passivas do corpo (como recipiente, por exemplo, em que o corpo receberia o que lhe fosse despejado e lá isto seria implementado diretamente, sem negociações), as autoras propõem a noção do corpo como mídia de si mesmo. As informações selecionadas pelo corpo no ambiente entram em negociações com as que já estavam no corpo, resultando em um processo de corporalização das informações selecionadas. Estas voltam ao mundo em disposições corporalizadas diversas, estando implícito nesse trânsito, um caráter de contaminação.

A continuidade do fluxo co-evolutivo entre corpo e ambiente, um processo contínuo do se “aprontar” ao longo de toda a vida, mantém o trânsito constante das informações em negociações permanentes e coloca o corpo no “estado de sempre-presente” (GREINER E KATZ, 2005, p. 130).

A ‘atuação’ de Rosana Lamosa em agenciamentos de estados emocionais variados como elementos de renovação de sua interpretação, evidencia a concretização de mapas corporais diversos, configurações a serem experimentadas corporalmente. Um momento que parece se constituir, nesse contexto, em um espaço de experimentação de aspectos emocionais experienciando corpo e(m) música, proporcionando possibilidades de vivências diversas, e, que se ressalte: colaborando na manutenção do fluxo vital em processo, da presença de vida, de movimento, na música (aspectos sempre perseguidos por musicistas).

### **Considerações Finais**

A abordagem a aspectos dos processos de criação da interpretação realizados pelos cantores quanto a *Canção de Amor*, e a reflexões a partir de recursos teóricos da *Crítica de Processos* e *Percepção Ecológica*, ampliou o olhar compreensivo sobre estes. Verificou-se a realização de uma trama cuja textura em rede, conectou a dimensão macro dos recursos da *Crítica de Processos* com a dimensão micro das informações dos cantores entrevistados. A densidade das redes transcriativas constituídas pelos cantores incluiu a diversidade de movimentos emocionais atuando em momentos de experimentações na performance em



público, o perfil investigativo e de experimentação na qual o papel da liberdade se mostrou presente e significativa, a centralidade da organicidade e fisicalidade, a importância da afinidade do cantor com determinados elementos na partitura, como o texto/poesia.

Ao que parece, é possível se compreender o acima considerado como indícios de que a liberdade não esteja restrita a situações de improvisação ou aleatoriedade musicais, comparecendo também nas composições musicais da música tonal, um de nossos pressupostos iniciais que se tornou mais claro a partir das análises feitas.

Tornaram-se evidentes alguns dos porquês das realizações de trechos da canção, para cada cantor. Esperamos ter contribuído para o desvelamento e reflexões críticas quanto ao trabalho de criação na interpretação vocal.

### Referências

- BRUNO, Licio. Entrevista a Lucila Tragtenberg. Rio de Janeiro, 15 de julho de 2009. Áudio. 38 p. Não publicada.
- COLI, Juliana. *Vissi D'Arte – Por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2017. 299 p.
- DAMÁSIO, António. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 440 p.
- GIBSON, James. *The ecological approach to visual perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1979. 332 p.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005. 154 p.
- ISSA, Adelia. Entrevista a Lucila Tragtenberg. São Paulo, 8 de julho de 2010. Áudio. 30 p. Não publicada.
- LAMOSA, Rosana. Entrevista a Lucila Tragtenberg. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 2009. Áudio. 22 p. Não publicada.
- PORTARI, Fernando. Entrevista a Lucila Tragtenberg. Rio de Janeiro, 15 de julho de 2009. Áudio. 38 p. Não publicada.
- SALLES, Cecília. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010. 236 p.
- SALLES, Cecília. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006. 176 p.
- STAERKE, Ruth. Entrevista a Lucila Tragtenberg. Rio de Janeiro, 17 de julho de 2009. Áudio. 32 p. Não publicada.
- TRAGTENBERG, Lucila. *Processos de criação da interpretação vocal em rede*. 208 f. Tese (Doutorado em Processos de Criação nas Mídias). Programa de Comunicação e Semiótica,



XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa, 2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4491>. Acesso em: 28 jan. 2020.