

A canção de câmara encarnada: uma narrativa sobre a construção sonora a partir do texto

Ricardo Ballesterio

A performance do repertório vocal de câmara ocupa um lugar de destaque dentro do grande espectro de atuação colaborativa do pianista na música de concerto. Em seus livros, os pianistas colaboradores têm abordado a interpretação de gênero da canção de câmara de maneira extensiva (KATZ, 2009; SPILLMAN, 1985; BOS e PETTIS, 1949; MOORE, 1944), compartilhando conceitos e métodos consonantes com o tempo e a realidade em que foram escritos.

Neste ensaio, fugindo tanto das fórmulas prescritivas tecnicistas quanto dos enfoques analíticos positivistas, encontro na autoetnografia um meio para tecer relações entre vivências, questionamentos e práticas, com especial atenção aos processos de corporificação do texto na performance da canção de câmara. Ressoando Versiani (2005, p. 87), “poderíamos pensar em autoetnografias como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o ‘encontro de subjetividades’, a interação de subjetividades em diálogo”.

A escolha por escrever aqui uma narrativa para abordar processos ligados à canção de câmara vem de um posicionamento ideológico que pretende

valorizar o intérprete situado, contextualizado. Mesmo contendo elementos que variam quanto ao grau de formalidade, defendo aqui que eles têm o potencial de explicitar elementos formadores, informadores, descritivos, analíticos e críticos importantes para compreensão dos processos de construção da performance musical.

Por dentro do campo: contextos e questionamentos

Escrevo este pequeno ensaio a partir de minha vivência como um pianista que teve seu primeiro contato com o canto ainda na adolescência. Comecei, então, a atuar como pianista em aulas de canto, nada sabendo sobre o *métier*, justamente por não ter recebido nenhuma instrução prévia.

No ofício, aprendi a observar o campo, os processos e os atores envolvidos. A partir da minha percepção e interação com o meio, comecei a me tecer como um pianista presente, disposto a me relacionar com as especificidades próprias do canto: os saberes fisiológicos, linguísticos, corporais e musicais e a sua indissociabilidade dos atributos e percepções corporais, sociais, psicológicas e intelectuais do cantor. A partir das relações musicais que comecei a desenvolver com os cantores, iniciei uma trajetória musical na qual esse gênero tem ocupado uma posição de destaque. Não à toa, quando fui aos EUA para realizar o mestrado e o doutorado, escolhi deliberadamente professores que possuíam um vínculo particular com a canção.

No contexto das instituições americanas onde estudei (Westminster Choir College e Universidade de Michigan), do programa para jovens artistas da Houston Grand Opera, onde permaneci por um ano, do Vancouver International Song Institute e do Singing Britten (como professor convidado da Britten-Pears Foundation), encontrei figuras importantíssimas para a construção do meu percurso artístico: além dos meus professores principais, os pianistas Dalton Baldwin, Martin Katz e J. J. Penna, tenho aprendido continuamente com vários artistas, participando de aulas e masterclasses sobre a canção. Personalidades como Ann Murray, Grace Bumbry, François Le Roux, Roger Vignoles, Rudolf Piernay, Shirley Verrett, Stephen King, Thomas Allen e Zehava Gal compõem esse quadro inspirador.

Menciono aqui esses nomes não como uma forma de endossar o que escrevo, mas por reconhecer que a minha narrativa não pertence somente a mim: ela ecoa o que aprendi com as pessoas citadas e com colegas e alunos em vários

momentos da minha atuação como pianista, pesquisador e professor. A minha experiência no campo e a minha relação com ele antecedem o meu contato com os textos sobre a canção de câmara, de artistas ou teóricos, e com as teorias que são aplicáveis ao gênero, especialmente aquelas oriundas da linguística.

Aqui, deliberadamente, fujo de questões típicas das colmeias acadêmicas e tecnicistas que buscam respostas para problemas fragmentados, muitas vezes a partir de instruções de artistas de renome ou de referenciais teóricos eurocêntricos. Assim, apesar de serem importantes em outros contextos, nenhuma das seguintes perguntas me motivou a escrever esta narrativa:

- Como definir o gênero da canção de câmara?
- O que está escrito na partitura?
- Qual é o contexto da gênese da composição?
- Quais foram as intenções originais do compositor?
- Como uma determinada teoria ou autoridade vê a composição e/ou valida uma performance?

Esses questionamentos partem de um lugar que exclui histórias, percepções, contextos, corpos e desafios. Ressoando as discussões sobre pesquisa artística (BORGDORFF, 2017) e, em especial, sobre a importância da autoetnografia nesse tipo de pesquisa (VELARDI, 2018), interajo, com as minhas percepções, com o próprio campo da performance da canção de câmara, não escrevendo sobre ele. O presente trabalho é fruto direto da minha constante presença no campo, a partir da qual eu escrevo.

Assim sendo, interesse-me por perguntas que prescindem de respostas universais, mas que verdadeiramente emanam das minhas experiências como performer e que, continuamente, me (des- e re-) constroem:

- A canção é a partitura?
- A obra existiria se permanecesse na estante?
- A canção só se relaciona com seu contexto de origem?
- O compositor é o único ou principal ator?
- Existe uma interpretação ideal e válida para todos?

Sem querer responder a elas, mas sabendo que elas desempenham um papel central nas minhas reflexões artísticas, busco aqui descrever, revelar e contextualizar alguns dos processos que tratam da construção sonora da performance da canção

de câmara. Fazendo ligações *a posteriori* com outras áreas do conhecimento, a partir da minha presença física no campo e das múltiplas relações que estabeleci com ele, exploro as instâncias e as oportunidades das quais disponho para criar um corpo sonoro para a canção.

A performance da canção de câmara: breves impressões

O que tem me fascinado na performance da canção, desde o princípio, é a proximidade física com o cantor, da qual posso tirar um grande proveito. Considerando as configurações tradicionais de um recital de canto (às quais a canção não precisa necessariamente se restringir), as salas de música de câmara, com palco e plateias menores, favorecem a escuta atenta e mútua dos performers. Refletindo padrões eurocêntricos, a performance da canção apoia-se em um tipo de apreciação contemplativa, mas não necessariamente passiva, do público. Esse caráter vicinal mostra-se especialmente importante para o aguçamento da sensibilidade das relações entre a ação física e as suas intenções.

A ideia de canto íntimo (*Le chant intime*, inclusive, é o título de um livro, publicado em 2004, do qual o barítono francês François Le Roux é coautor) pode passar a impressão, para os artistas e o público que veem a canção de fora, de que a canção é um gênero-bibelô altamente estilizado, desprovido de carne e osso. Essa percepção não vem do nada. Descolada da burguesia, em cujo seio floresceu, e do tempo em que havia um ambiente doméstico propício para a sua realização e apreciação, a performance da canção parece estar, em grande parte, desconectada da realidade. Suas formas de representação (a que a canção se refere) e apresentação (onde e como ela é exibida ao público) mostram-se particularmente obsoletas diante das transformações recentes, dos pontos de vista social (quem faz e consome música clássica hoje no nosso país), midiático (através de que meios as pessoas a acessam) e cultural (como são tratadas as diferenças entre o nosso contexto e aquele da gênese da obra).

No Brasil, especificamente, tenho a impressão de que a desincorporação da canção de câmara se dá de uma maneira mais aguda: escreve-se muito sobre a canção através de diversas perspectivas analíticas, musicológicas e interdisciplinares que revelam novos repertórios, novos olhares e novas aplicações teóricas. Entretanto, predominam, tanto no meio acadêmico como no profissional, leituras pálidas, desmotivadas, descontextualizadas e desincorporadas. Uso o termo leitura em vez de performance de modo intencional, porque representa melhor as qualidades neutras e desencarnadas que percebo nessas leituras. Elas

são a antítese da força da voz viva como suporte vocal da comunicação humana, como nos apontou Zumthor (2000).

Dos processos de corporificação da canção

Kofi Agawu (1992), em um texto referencial sobre a canção de câmara do século XIX, aborda a canção como um gênero que inclui dois sistemas semióticos (sistemas de signos, de significados): música e linguagem (ou texto, ou palavra). As possibilidades de equilíbrio e a relação dimensional entre os dois sistemas podem se mostrar fundamentais nos processos de análise. Na análise, opta-se por um posicionamento a partir do qual se observa a dinâmica entre esses elementos. Na performance, a relação entre esses sistemas é cambiante, altamente subjetiva e condicionada às percepções e possibilidades singulares de realização física dos performers. A relação entre os sistemas é construída no processo de preparo e está sujeita a transformações (muitas vezes consideráveis) no ato da performance.

Para mim, a canção não é música **sobre** o poema. É uma terceira coisa a ser concebida e corporificada pelos performers. A conceptualização e a materialização sonoras emergem do aguçamento da percepção auditiva, embora não exclusivamente. Ressoando Le Roux e Raynaldy (2004): a escuta ativa ocorre antes mesmo da produção sonora. Ela está presente no processo desde os primeiros instantes, até mesmo no primeiro contato com o papel.

A partitura é uma representação muda, mas a leitura em voz alta do poema da canção já é uma materialização sonora intencional. Nesse primeiro passo, acesso conhecimentos dos quais disponho e dialogo com a minha percepção dos aspectos musicais do próprio idioma em questão: as cores vocálicas (variedade e qualidade), o sistema consonantal (suas peculiaridades articulatórias), sua classe rítmica (silábica ou acentual) e todas as suas possibilidades gestuais e expressivas, compreendidas a partir de múltiplas leituras e traduções. O texto falado em voz alta não é um exercício exclusivo dos cantores: é também uma prática comum entre nós, pianistas, e entre alguns compositores, em especial aqueles que possuem processos mais estreitamente vinculados ao texto. Sabe-se que Hugo Wolf, o icônico compositor austríaco, recitava os poemas em voz alta, repetidas vezes, até entrar numa espécie de transe criativo. Só depois desse processo, sentava-se para grafar a canção.

O ato da leitura em voz alta permite-me entrar em contato físico com a materialidade fônica dos poemas, explorando suas durações, alturas,

intensidades e timbres particulares (mas não fixos). A escuta atenta e ativa acompanha-me, à medida que eu exploro a corporificação dos elementos verbais, em vários âmbitos.

Os aspectos fonéticos articulatórios constituem o primeiro plano sonoro com o qual eu me (pre)ocupo. Começando a investigação dentro da sílaba, escuto como os elementos fônicos abrem portas para:

- a) a técnica vocal, no tocante à clareza, depuração e liberação de vogais e consoantes (FISCHER-DIESKAU, 1985) em seus diversos contextos vocais, como registros, potência e estilo (MILLER, 2004);
- b) questões pianísticas, no que se refere, especificamente, a questões de dinâmica, duração, pedalização e tempo (KATZ, 2009);
- c) potencialidades expressivas, exploradas a partir das qualidades acústicas de vogais e consoantes.

Emergentes da leitura em voz alta e não da partitura, a construção sonora do texto passa para um nível suprasegmental: a minha escuta vai para o que está entre as sílabas e as palavras. Ouço sons que, estando em diferentes contextos fonológicos, transformam-se: o /s/ de *sim* é diferente do /s/ de *desde*. Um é [s] e outro é [z]. Escuto sons que são dinamicamente construídos, muito além da concretude absoluta dos fonemas. Do som à palavra, como escreve Le Roux e Raynaldy (2004), performados de maneira dinâmica e viva como na fala, com variações de intensidade e tempo. Quais? Aquelas que construímos. Nessa dimensão altamente sinestésica, gestos musicais ocupam o espaço no tempo. Vejo (isso mesmo, as metáforas vão para o visual) quais desenhos, contornos, arcos, linhas e ângulos são imaginados, percebidos, desejados e construídos, e quanto tempo eu necessito para que eles criem a impressão cinética desejada. O movimento (evito o termo andamento porque não está predeterminado por termos italianos da partitura ou por valores metronômicos) expressa-se através do que, em música, chamamos de agógica. Etimologicamente, agógica tem as suas raízes no verbo grego *ágō*, que significa conduzir, andar, levar...

Como resultado dessa primeira exploração, tenho uma leitura viva, em relevo e, por isso, tridimensional (corpo-som, espaço, tempo), construída a partir da minha percepção dos aspectos fonéticos, fonológicos e expressivos do texto do poema. Só depois dessa exploração física do texto é que sigo para os elementos musicais da partitura, associando o texto vivo ao ritmo escrito.

Não trato essa parte do processo como uma justaposição de elementos. Na verdade, exploro as possibilidades sinérgicas entre o texto falado e o ritmo escrito, estando consciente a todo momento de que a performance não será nem estritamente verbal, nem musicalmente metronômica. Na escrita tradicional, uma sílaba corresponde a uma nota musical, exceto nos melismas, quando há mais de uma nota designada para uma sílaba. Consciente de que não há representação gráfica musical para todos os fonemas de cada sílaba, investigo, dentro da sílaba, qual será a duração e intensidade de cada elemento fônico. Para esclarecer melhor o processo, incluí aqui exemplos dos padrões estruturais básicos da sílaba do português brasileiro, segundo Cavaliere (2005):

- Sílaba simples – V (ex.: a)
- Sílaba complexa crescente, com um elemento assilábico – CV (ex.: ma-)
- Sílaba complexa crescente, com mais de um elemento assilábico – CCV (ex.: blu-) e CCVC (ex.: cris-)
- Sílaba complexa decrescente, com um elemento assilábico – VC (ex.: ar-)
- Sílaba complexa decrescente, com mais de um elemento assilábico – VCC (ex.: aus-) e CVCC (ex.: pers-)
- Sílaba complexa equilibrada – CVC (ex.: por)

A construção física do texto no âmbito silábico-rítmico ocorre a partir de escolhas estilísticas e de certas estratégias técnicas, já que a percepção da métrica musical na música vocal vem da colocação da vogal em sincronia com as partes instrumentais. (Para o leitor: utilizando o quadro acima, fale a palavra contida nos exemplos acima e sincronize uma batida de mão com cada vogal). Por conta dessa sincronia com a vogal, há uma antecipação da produção das consoantes no fluxo temporal. Essa é uma prática de performance relativamente recorrente. Não à toa, Miller (2004) dedica uma seção de seu livro para o que ele chama de consoantes antecipatórias.

Vou para as palavras! Escuto como as palavras oxítonas, paroxítonas e proparoxítonas relacionam-se com os padrões rítmicos. Ritmo e palavra reforçam-se ou se contradizem? De quais possibilidades rítmicas disponho para além da ideia fixa dos tempos fortes? O que ficará mais longo, ou o que ficará mais curto? Na *Modinha* de Jayme Ovalle, por exemplo, as sete primeiras sílabas do verso octossílabo *Por sobre a solidão do mar* possuem, na partitura, a mesma duração em semicolcheias. Em 4/8, começando com uma pausa de colcheia, a primeira sílaba de *solidão* coincide com o terceiro tempo que, na percepção de muitos, seria o tempo mais forte daquele compasso, já que há uma pausa no primeiro

tempo. Nem precisaria escrever aqui quantas vezes escutei, nesses trinta anos, a palavra *solidão* cantada como proparoxítona. Numa situação como essa, a essa altura do processo, já sei que é muito provável, e sinceramente desejável, que o cantor não faça o ritmo “certo” nem o ritmo que está escrito. Que a ele sejam permitidos o tempo e o espaço para construir um ritmo “encarnado” para a palavra *solidão*.

Chego à fase do processo na qual considero as relações entre os versos e o ritmo: como construo as relações sintáticas, semânticas e expressivas, reiterando, ajustando ou modificando as durações do ritmo a partir de escolhas. Como esses ritmos se ajustam às percepções sinestésicas que construo a partir de relações metafóricas visuais e táteis? Percebo, então, como esse verso encarnado ocorre no tempo através de uma dinâmica particular intra, inter e transsilábica e intra, inter e transvocabular. Numa espécie de exploração lúdica, vejo o quanto essa dinâmica está latente na própria escrita do compositor. Alguns compositores, através de uma escrita rítmica mais complexa, deixaram pistas ou provas dessa dinâmica do texto. Investigo o que pode ser enfatizado ou o que precisa ser construído a despeito da própria escrita musical.

Através dessa escuta contínua dos elementos encarnados da voz falada, chego ao que considero uma performance hologramática da canção. Essa percepção está, de certo modo, em consonância com o que Morin (2011) chamou de princípio hologramático em sua teoria da complexidade. Para o autor, o holograma é uma imagem que em cada ponto contém a quase totalidade da informação sobre o objeto representado. Significa que não apenas a parte está num todo, mas que o todo está inscrito, de certa maneira, na parte (MORIN, 2011).

Incorporando o elemento altura ao processo, passo a jogar com a altura em sua constituição intrassilábica (vogais e consoantes, sons vozeados e não vozeados) e intravocabular (observando os microcontornos melódicos que as palavras formam). Nos versos, dialogo com a performance hologramática e continuo a jogar com as metáforas sinestésicas. Percebo, então, a partir desse ponto, como a intensidade e o tempo dão corpo e organicidade e não apenas matéria à performance, e começo a compreender o corpo-som vocal, constituído por aspectos fonéticos, fonológicos, fisiológicos, prosódicos e expressivos.

Por que eu, como pianista, procedo dessa forma que mais se parece como a descrição de processos de um cantor? Porque não acredito na soma das partes e, almejando uma construção relacional e colaborativa, não vejo como posso

realizá-la caso não a sinta no meu corpo; algo que aprendi com Martin Katz e está brilhantemente explorado em seu livro (KATZ, 2009).

Só depois disso que o meu corpo de pianista começa a lidar com o meu próprio instrumento. Foneticamente, o pianista torna-se sensível à constituição da sílaba encarnada, sincronizando a ação pianística ao seu núcleo: a vogal. Conhecedor da articulação dentro de uma perspectiva do gesto expressivo, o pianista relaciona-se com o tempo e a intensidade necessários para a articulação das consoantes em contexto. Não se trata de prever a realização *per se*, mas de projetar e vivenciar fisicamente a organicidade da música vocal e da intrínseca relação entre voz e piano, texto e música, todos corporalmente materializados.

Não é tanto uma questão de ajustar a ação do piano ao texto, como defenderam Bos e Pettis (1949). Acredito na construção física relativa ao texto encarnado, em suas diversas dimensões. Ampliando o conceito de estilo na fala proposto por Granger (1974), o canto também é a face sonora da linguagem e traz consigo toda uma materialidade fônica a ser trabalhada. A performance da canção encarnada, como uma construção sonora compartilhada, nasce e floresce das interações, vivenciadas e percebidas tanto pelo cantor como pelo pianista, entre as vogais e consoantes e os seus aspectos rítmicos, prosódicos e expressivos, explorados por ambos até a sua completa corporificação.

Referências

AGAWU, Kofi. Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied. **Music Analysis**, New Jersey, v. 11, n. 1, p. 3-36, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/854301>. Acesso em: 9 jan. 2019.

BORGDORFF, Henk. O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. **OPUS**, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.

BOS, Coenraad Valentyn; PETTIS, Ashley. **The Well-Tempered Accompanist**. Pennsylvania: Bryn Mawr, 1949.

CAVALIERE, Ricardo. **Pontos essenciais em fonética e fonologia**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. **Hablan los Sonidos, Suenan las Palabras**: Historia e Interpretación del Canto. Madrid: Ediciones Turner, 1985.

GRANGER, Gilles-Gaston. **Filosofia do estilo**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.

KATZ, Martin. **The Complete Collaborator**. New York: Oxford University Press, 2009.

LE ROUX, François; RAYNALDY, Romain. **Le Chant Intime**: de l'Interprétation de la Mélodie Française. Paris: Fayard, 2004.

MILLER, Richard. **Solutions for Singers**: Tools for Performers and Teachers. New York: Oxford University Press, 2004.

MOORE, Gerald. **The Unashamed Accompanist**. New York: The Macmillan Company, 1944.

MORIN, Edgard. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SPILLMAN, Robert. **The Art of Accompanying**: Master Lessons from the Repertoire. New York: Schirmer Books, 1985.

VELARDI, Marília. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Revista Moringa**: Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 9, n. 1, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/40646>. Acesso em: 9 jan. 2019.

VERSIANI, Daniela Beccacia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.