

Processo de construção interpretativa no Canto Popular

Rute Lopes Santiago

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
rutinha.rls@gmail.com

Thais dos Guimarães Alvim Nunes

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
thaisdosgui@gmail.com

Comunicação

Resumo: Esta pesquisa é resultante do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação com foco no processo de construção interpretativa da voz na canção popular brasileira. A canção escolhida para ser interpretada foi "Cultura e civilização", do compositor Gilberto Gil, lançada no ano de 1968. O processo de construção interpretativa envolveu algumas etapas, tais como, o estudo do movimento Tropicalista, contexto no qual a canção foi composta; a análise do conteúdo poético da canção; a audição e a análise de duas gravações específicas; a transcrição da performance vocal de uma das gravações; a aprendizagem individual da canção; a prática da performance vocal da canção com um grupo instrumental e, por fim, a apresentação pública da interpretação construída dentro de um espetáculo musical. Todo o processo prático foi registrado em áudio de forma a gerar dados para a análise.

Palavras-chave: *Performance* vocal; Canto Popular; Processo de construção interpretativa.

1. Introdução

O enfoque desta pesquisa se deu, sobretudo, na compreensão e no desenvolvimento das qualidades materiais (timbre, emissão, ressonância, tessitura etc.) e simbólicas da voz para a *performance* no Canto Popular. Entretanto, a partir da busca inicial de trabalhos acadêmicos que pudessem subsidiar o processo de construção interpretativa voltado ao Canto Popular, foi possível constatar que se trata de uma área ainda incipiente. Com relação aos livros de Canto Popular publicados no Brasil, é possível notar que eles dão maior enfoque à técnica para o desenvolvimento de uma sonoridade limpa e equilibrada, bem como ao conhecimento fisiológico do aparelho vocal em detrimento à abordagem sobre interpretação.

Por muito tempo o cantor popular se desenvolveu de maneira intuitiva a partir da

sua prática profissional, e quando decidia buscar auxílio para aperfeiçoamento na escola, deparava-se com técnicas voltadas ao Canto Erudito, que muitas vezes interferiam nas características estéticas do Canto Popular. O enfoque técnico aplicado em aulas de cantores com interesse no repertório popular era usado, predominantemente, para garantir a saúde vocal. Apesar da área de ensino e aprendizagem do Canto Popular crescer nos últimos anos¹, a sistematização do ensino, bem como as publicações voltadas ao seu estudo ainda são muito pequenas no Brasil. Desta forma, acreditamos que ao realizar pesquisa acadêmica voltada à reflexão sobre os processos envolvidos na construção da *performance* voltada ao Canto Popular, podemos colaborar com esta área de investigação.

A delimitação desta pesquisa se deu em compreender os aspectos do Canto Popular Brasileiro Urbano, sobretudo àqueles explorados no movimento musical tropicalista, ocorrido no Brasil entre os anos de 1967 e 1968. A escolha em abordar o repertório do Tropicalismo surgiu da oportunidade de participar da elaboração e realização de um espetáculo musical em comemoração aos 50 anos do movimento. Conforme destaca Machado (2007, p. 28-29), a incorporação do rock e da guitarra no Tropicalismo culminaram na incorporação da estridência² na voz. É a partir desse movimento que o comportamento vocal passa a não mais seguir determinados padrões preestabelecidos, rejeitando os inúmeros rótulos instituídos pela indústria fonográfica e pela crítica. Neste sentido, as produções fonográficas produzidas no período³ ampliam as possibilidades de recursos vocais explorados até então na *performance* da canção popular brasileira. Com isso, experimentar interpretar uma canção tropicalista é se abrir para diferentes abordagens do uso da voz.

¹ Tem ocorrido uma ampliação na oferta de cursos superiores em Instituições Públicas voltados ao ensino do Canto Popular, com a contratação de docentes com formação na área. Alguns exemplos são a UFSCar, UFMG, UFPB, UFC, UnB, UFSJ, UFBA e UNILA, além da Unicamp, criadora do primeiro curso superior na área. Esse fator faz com que haja um aumento de profissionais com qualificação específica atuando no mercado de trabalho. Clara Sandroni se dedica a esse tema na sua recente pesquisa de doutorado (2017).

² De acordo com a pesquisa realizada por Alves e Antelmi (2007), para alguns preparadores vocais a voz estridente caracteriza-se por ser “aguda e penetrante” e apresenta “intensidade aumentada”. Alguns autores e profissionais da voz atribuem a ela um fator negativo e desagradável. Outros chamam a atenção pela sonoridade metalizada a ela atribuída.

³ Para o desenvolvimento desta pesquisa foram ouvidos 13 discos ligados ao movimento tropicalista que aparecem listados nas referências deste artigo. Dedicamos uma seção do trabalho à descrição das principais características vocais observadas nesta escuta apoiada em terminologias e abordagens analíticas trazidas nas pesquisas de Adriana Piccolo (2006), Joana Mariz (2013) e Regina Machado (2007, 2012, 2013). Dado o limite do artigo, tais descrições não serão apresentadas.

2. Poética e *performance* da canção “Cultura e civilização”⁴

*A cultura, a civilização
Elas que se danem
Ou não*

1. Somente me interessam
Contanto que me deixem meu licor de jenipapo
O papo
Das noites de São João
Somente me interessam
Contanto que me deixem meu cabelo belo
Meu cabelo belo
Como a juba de um leão

Contanto que me deixem

Ficar na minha
Contanto que me deixem
Ficar com minha vida na mão
Minha vida na mão
Minha vida

2. Eu gosto mesmo
É de comer com coentro
Eu gosto mesmo
É de ficar por dentro
Como eu estive algum tempo
Na barriga de Claudina
Uma velha baiana
Cem por cento

A letra de “Cultura e civilização” expressa a mistura e o antagonismo presentes no movimento tropicalista. O título convida o ouvinte a refletir sobre duas palavras que expressam o coletivo: a cultura, cujo termo representa um conjunto de características inerentes a qualquer comunidade, seja ela tradicional ou moderna; e a civilização, própria de uma sociedade estruturada, complexa e urbana. A cultura à qual Gil se refere nesta canção é a erudita que, em grande medida, procura dominar as normas e regras de uma sociedade. Neste contexto, o artista se situa na tensão entre local e global. Ele condiciona o interesse pela cultura e pela civilização à manutenção da sua liberdade de expressão e dos seus costumes regionais. É como se ele se dispusesse a se abrir para influências culturais e sociais do mundo contemporâneo sem o risco de perder sua origem, suas crenças, suas características pessoais e reflexões internas. Para isso, Gil traz em sua letra um conjunto de elementos que se incorporam à cultura baiana: o licor de jenipapo, as noites de São João, o coentro, além de demarcar que é filho de baiana. Na mesma medida em que quer “ficar por dentro”, no sentido de acompanhar o movimento cultural e político de seu tempo, ele parece almejar estar protegido “na barriga de Claudina”. Gil quer estar com as rédeas de sua vida na mão e poder usar seu “cabelo belo como a juba de um leão”, contrariando os padrões de beleza vigentes.

⁴ Este texto compõe o material de apoio “Para ouvir Canções da Tropicália”, elaborado em 2017 pelos membros do Grupo de Estudos da Canção Popular da Universidade Federal de São Carlos.

Podemos perceber a posição de destaque que a gravação de Gilberto Gil para “Cultura e civilização” assume no seu disco de 1969. Gravada apenas com voz e violão, o compositor constrói sua interpretação em ambos os instrumentos ao longo de 16 minutos e 22 segundos, uma duração muito superior à comumente utilizada para faixas de um disco. Gil explora diversos recursos interpretativos na voz que ajudam a ressaltar o conteúdo da letra da canção. As inflexões da fala são empregadas de maneira a prender a atenção do ouvinte, além de incitar uma posição dialógica entre o artista e o público. O uso da voz ruidosa e a emissão vocal produzida com laringe mais fechada geram uma sonoridade mais tensa que, somados à exploração da estridência pela valorização dos harmônicos agudos e projeção frontal, fazem com que seu canto se aproxime de elementos que compõem a estética sonora do rock. Assim como Gal Costa, Gil explora a mudança de timbre na voz. Ao realizar grandes saltos no interior de uma frase melódica, ele reproduz com a voz o efeito de distorção frequentemente utilizado pelos guitarristas roqueiros.

O arranjo, por sua vez, reforça o antagonismo trazido pela letra. Há momentos de maior projeção e experimentação na voz, o que remete à liberdade de expressão e, portanto, à rejeição a padrões pré-estabelecidos e aceitos⁵: “*que se danem a cultura e a civilização*”. Por outro lado, existem momentos de relaxamento na voz do cantor. O mesmo pode ser percebido no acompanhamento ao violão. Apesar do instrumento ser predominantemente executado com uma batida mais solta, onde os dedos tocam todas as cordas quase simultaneamente, há momentos nos quais as cordas são dedilhadas, sugerindo uma ação mais planejada. Tal ocorrência faz reverberar no arranjo o pêndulo entre improvisado *versus* planejamento, remetendo à oscilação contestação/ação/enfrentamento *versus* análise/reflexão presente no refrão: *que se danem* (contestação/ação/enfrentamento) *X ou não* (análise/reflexão).

A versão de “Cultura e civilização” gravada por Gal Costa traz a instrumentação idiomática do rock composta por voz, guitarras, contrabaixo e bateria. A introdução do arranjo é construída ao longo de 44 segundos, momento em que o som das guitarras, por meio da exploração de pedais de efeito, compõe inicialmente uma ambientação que parece sugerir o ato de sintonizar uma frequência de rádio. Tal ambientação é complementada pela

⁵ O equilíbrio do arranjo, o uso de instrumentos acústicos, a limpeza da emissão vocal, etc., eram as sonoridades aceitas, ao contrário de gritos, ruídos e guitarras.

emissão de sons nos demais instrumentos que reproduz a cena de ajuste final da banda para início de sua performance. Esse procedimento de incorporação da desordem sonora é explorado por Rogério Duprat em arranjos de canções ligadas ao Tropicalismo, tal como podemos verificar no início desse arranjo⁶. Em seguida, os instrumentos vão gradativamente sendo incorporados à interpretação a partir da marcação do chimbau da bateria, da entrada do contrabaixo e das guitarras, respectivamente. Enquanto uma guitarra com efeito de distorção passa a dobrar a linha do contrabaixo, a outra realiza um improviso com pedal de wah-wah até a entrada da voz. As guitarras permanecem em todo o fonograma e assumem posição de destaque.

O canto, por sua vez, reproduz a diversidade de timbres e efeitos explorados na guitarra. É possível notar a relação mimética entre ambos os instrumentos: enquanto o canto, em muitas ocasiões, reproduz o efeito de distorção, o ruído, a mudança drástica de timbre e de registro do instrumento, a guitarra parece imitar gritos e sílabas vocais. O emprego entoativo da fala no canto é bem menor se comparado ao explorado por Gil. Gal Costa privilegia a diversidade timbrística e a projeção da voz fazendo aparecer em menor escala o pêndulo ação *versus* reflexão, presente no conteúdo da letra: “*que se danem ou não*”. Na sua *performance*, é notável o tom agressivo recorrente no rock, com exploração de gritos e regiões extremamente agudas da voz, o que a coloca numa posição de enfrentamento. Ao privilegiar a exploração dos sons em detrimento da entoação da fala, Gal se distancia de uma posição dialógica com o ouvinte.

3. Processo de construção interpretativa de “Cultura e civilização”

Acreditamos existir variados caminhos para o processo de construção interpretativa de uma determinada canção. Nesta pesquisa, optamos por partir do estudo mais aproximado da origem da canção escolhida, a fim de compreender as características estéticas e o período histórico-social no qual estava inserida.

⁶ Como músico erudito, Rogério Duprat era afinado com as práticas da música aleatória e da vanguarda inaugurada nos anos de 1950 pelo músico americano John Cage. Duprat foi, ainda, integrante do grupo Música Nova na década de 1960, que buscava uma renovação da música erudita brasileira. Cansado de fazer música para um público pequeno e de elite, Duprat encontra na música popular, sobretudo nos compositores ligados ao Tropicalismo, um meio para dar mais vazão às suas elaborações criativas. Sua reflexão de que a música erudita precisava de renovação e expansão vai de encontro com a percepção de Caetano e Gil em relação à música popular (GAÚNA, 2002, p. 77-100).

Paralelamente às partes preliminares, em busca das ferramentas de análise para a observação dos discos bem como a busca pela compreensão da poética e da *performance* de “Cultura e civilização”, iniciamos o processo de aprendizagem e execução da mesma. A construção da *performance* vocal foi subsidiada pelo registro em áudio do processo em diferentes momentos, para que fosse possível analisá-los separadamente da execução. A escuta das *performances* gravadas serviu para orientar o estudo, uma vez que auxiliou na constatação de procedimentos interpretativos ainda não assimilados e/ou que necessitavam de melhora. A seguir serão apresentadas algumas etapas percorridas e comentários sobre elas.

3.1 Escuta da música e transcrição em partitura

O processo inicial se deu por meio da escuta de “Cultura e civilização” na interpretação de Gal Costa, presente em seu segundo LP individual. Os procedimentos empregados nesta primeira etapa permitiram compreender diversos elementos explorados na *performance* da canção como, por exemplo, a tonalidade, a tessitura vocal percorrida pela cantora, os efeitos utilizados na voz, além do conhecimento da forma da canção e o auxílio na memorização de seu conteúdo poético.

3.2 Imitação

Por se tratar de uma canção que, até então, era desconhecida e diferente esteticamente das canções já interpretadas pela autora desta pesquisa, os estudos iniciais da música se deram de forma individual, cantando junto com a gravação de Gal Costa. Através desses estudos individuais, buscou-se reproduzir a interpretação vocal presente no fonograma, para que fosse possível experimentar na prática as qualidades materiais e simbólicas exploradas por Gal.

No processo inicial de imitação, foi possível identificar algumas limitações pessoais na reprodução de determinados efeitos interpretativos utilizados pela intérprete. Os gritos, por exemplo, após algumas tentativas, trouxeram desconforto e tensionamento excessivo na musculatura vocal. Desta forma, decidimos inicialmente que, ao invés de realizar os gritos com ruídos e sujeira na voz, o trecho seria emitido utilizando voz de cabeça com o apoio

necessário para que as notas dos gritos fossem alcançadas. Porém, o ruído presente no grito seria substituído pelo uso de estridência, construída com a abertura horizontalizada da boca, e a projeção dos sons nos ressonadores frontais.

A gravação desta etapa teve como objetivo demarcar o ponto de partida do processo prático de construção interpretativa. O canto foi executado conjuntamente ao fonograma de Gal Costa. Através da escuta posterior do registro, foi possível perceber que a voz apresentava certa insegurança e incerteza, além de dar a sensação de estar “amarrada”, sem liberdade e apropriação do conteúdo cantado. Entretanto, por se tratar de um processo de imitação, além da preocupação com a realização das características materiais da voz, havia a preocupação em cantar exatamente ao mesmo tempo que a cantora, no mesmo pulso e reproduzindo a rítmica da melodia, o que inevitavelmente limitou a interpretação e diminuiu sua naturalidade.

O aprendizado com a tradição, envolve, muitas vezes, o processo de imitação. Ao delinear uma proposta metodológica de formação em performance vocal para cantores e atores, a cantora e professora de canto Consiglia Latorre considera a imitação um fator positivo. De acordo com Latorre “a partir da imitação criativa, passo importante para vivenciar recursos vocais de intérpretes de outras épocas, o aluno/cantor poderá descobrir e desenvolver sua própria síntese de performance vocal” (LATORRE, 2010, p. 3).

Através do processo de imitação, foi possível conferir o aspecto destacado por Latorre. Aproveitamos diversas ideias interpretativas de Gal Costa, mas buscamos descobrir outras maneiras de realizar determinados trechos da canção.

3.3 Ensaio com o acompanhamento no violão

Após a escuta, a transcrição e o processo de imitação para a compreensão da canção, iniciamos os ensaios apenas com o acompanhamento no violão, deixando de cantar junto com o fonograma e repensando em uma nova forma de interpretação. O primeiro aspecto sobre o qual se discutiu a respeito foi a tonalidade. De modo geral, a tonalidade estava confortável para cantar, entretanto, nos dois primeiros compassos da canção o fá2 se fazia presente (Figura 1) e a nota mais grave possível de ser alcançada era o sol2. A solução encontrada foi modificar as notas no início da interpretação de maneira compatível com a

harmonia, mas que ao mesmo tempo pudesse ser emitida numa região de maior conforto vocal (Figura 2).

FIGURA 1 - Primeiros três compassos da transcrição da partitura. Notas realizadas por Gal Costa

Fonte: Autoria própria

FIGURA 2 - Notas utilizadas na reinterpretação da canção

Fonte: Autoria própria

Observamos que cantar apenas com a harmonia do violão tornou necessária grande energia na voz e no corpo para que o conteúdo poético da canção fosse melhor apresentado, como os antagonismo e a crítica nele presentes. Apesar de Gilberto Gil conseguir exprimir com grande propriedade os sentidos da canção em sua versão apenas com voz e violão, tal aspecto apresentou-se como uma grande dificuldade por requisitar uma atitude expansiva enquanto intérprete, uma habilidade até então pouco explorada. Na medida em que se aprofundou conhecimento sobre o contexto e o movimento em que a canção se inseria, ganhou-se mais fluidez na interpretação, por estimular a apropriação do seu conteúdo poético. Tal conhecimento mobilizou, ainda, possíveis caminhos para as articulações entre letra e música.

Uma nova gravação foi realizada na qual a voz foi gravada por cima do áudio do acompanhamento no violão para os ensaios individuais. A partir da escuta desse registro foi possível perceber que a voz estava sendo produzida com mais apropriação da melodia e do texto da canção; as quebras vocais fizeram-se presentes com mudança de timbre em diversos momentos da interpretação e a emissão utilizada foi predominantemente frontal, ressaltando características vocais às quais buscava-se desenvolver. Apesar de Piccolo (2006)

mencionar que a técnica de apoio no Canto Popular é utilizada com menos intensidade, para a interpretação de “Cultura e civilização”, sobretudo nos gritos e notas agudas, o apoio foi imprescindível, independente do uso do microfone, para que a intenção de expansão aparecesse. Houve um avanço interpretativo entre o primeiro e segundo registro, entretanto, foi possível notar que ainda havia certa regularidade na voz, sem muitas variações de dinâmica no decorrer da canção. Percebeu-se ainda momentos de imprecisão na afinação.

3.4 Gravação em estúdio

Uma nova gravação foi realizada, agora em estúdio. Alguns avanços puderam ser verificados nessa interpretação. A afinação foi mais precisa, houve maior desprendimento e flexibilidade no canto, alguns ruídos foram inseridos em inícios de frase, a manipulação do timbre pôde ser verificada entre um registro vocal e outro, aproximando de uma relação mimética com os efeitos de distorção utilizados na guitarra elétrica do rock. A dinâmica, antes mais homogênea, foi melhor explorada. Nessa etapa, percebemos que o avanço na interpretação ocorreu após o estudo aprofundado do contexto social e histórico do Tropicalismo, que auxiliou na apropriação do conteúdo poético da canção.

3.5 Ensaios com a banda

Uma das questões percebidas quando iniciamos os ensaios com o grupo foi que o treinamento anterior ter se dado apenas com o violão, fez com que a interpretação ganhasse mais vigor e fluidez com a banda⁷. Outras variáveis foram incorporadas com a nova formação instrumental que impulsionou a presença maior do corpo e requisitou maior clareza e apropriação do conteúdo da canção.

“Cultura e civilização” é uma música que demanda energia vocal e corporal para interpretá-la. Por conter trechos com repetição de letra, o intérprete precisa criar variedade, ao mesmo tempo que necessita manter coerência. Apesar dessa pesquisa se dedicar ao a

⁷ A banda contou com os seguintes instrumentos: violão, guitarra, baixo-elétrico e bateria, formação semelhante à versão da Gal Costa.

estudo específico da voz, foi possível notar a relevância do corpo durante uma *performance*, e o quanto ele pode interferir no conteúdo poético da canção interpretada.

No decorrer dos ensaios, foi possível observar a influência da condição física sobre a *performance*. Naqueles em que o corpo se apresentava mais cansado, a interpretação da canção foi prejudicada. Foi possível verificar que o estado emocional também pode atuar negativamente no resultado. Sendo o corpo o instrumento do cantor, é inevitável que quando este não esteja em suas melhores condições o resultado interpretativo seja impactado. A qualidade da interpretação é influenciada pela condição do instrumento.

Outro fator observado durante os ensaios foi a necessidade de domínio e segurança de todos os membros da banda. Ainda que as notas e a forma da canção já estivessem seguras e internalizadas, a ocorrência de erros harmônicos, por exemplo, causava instabilidade no canto. O ambiente também foi outro fator relevante que influenciou no resultado interpretativo. Quando o ensaio acontecia no palco do Teatro notou-se maior desprendimento e energia se comparado aos ensaios realizados em sala de aula. A expansividade do palco, ainda que com a plateia vazia, facilitou a concentração e a experimentação em detrimento do ambiente menor, com salas vizinhas realizando atividades concomitantes.

Ao inserir o microfone, este tornou-se uma nova variável a ser considerada na interpretação, pois além de impactar na maneira de se trabalhar a dinâmica, seu uso passou a ressaltar com mais detalhes as falhas e desafinações indesejadas. O microfone impactou ainda no timbre da voz e passou a interferir na forma de manipular o mesmo. Neste sentido, passar a ensaiar com o equipamento tornou-se um procedimento fundamental.

3.6 Apresentações nas escolas

A canção “Cultura e civilização” foi apresentada conjuntamente a outras 9 canções tropicalistas em duas escolas públicas. Pudemos perceber que surgiram novos fatores que influenciaram na interpretação. O ambiente da escola, repleto de alunos assistindo ao show, foi favorável para a *performance*. Os músicos da banda também estavam com muita energia e engajados para a apresentação, o que também favoreceu. Comparando o momento da apresentação com os ensaios, foi possível notar que, apesar do nervosismo no ato de cantar

para um público, a transferência de energia da voz para o corpo se deu com mais facilidade durante a apresentação.

4. Sobre *performance*: diálogo com alguns autores

Ao pesquisar a aprendizagem musical no Canto Popular, a pesquisadora Maria de Barros Lima faz referência ao trabalho da autora Lucy Green e sua experiência no estudo dos processos de aprendizagem e desenvolvimento musical de bandas de música relacionados à música popular, no qual atesta: “as habilidades de *performance*, composição e improvisação são adquiridas não somente no trabalho individual, mas crucialmente, como membro de um grupo e geralmente desde os estágios bem iniciais” (GREEN, 2001, p. 79 apud LIMA, p. 47).

Quando iniciaram os ensaios com a banda, notamos que houve uma grande diferença na energia empregada na voz se comparada à versão apenas com acompanhamento de violão e realizada desde o início do processo. A inserção da bateria, do contrabaixo e da guitarra requisitaram da voz um protagonismo para que não fosse encoberta pelos instrumentos. Alguns ajustes foram necessários, como citado anteriormente, sobre transmitir aos membros da banda quais foram as escolhas interpretativas relacionadas a intensidade e intenção utilizada nos trechos da canção. Com os novos instrumentos, tais escolhas se potencializaram, e a dinâmica resultou mais contrastante do que anteriormente. Tais fatores confirmam os diálogos gerados numa *performance* coletiva.

Ao interpretar a canção “Cultura e civilização”, foi possível observar as diferenças obtidas nas *performances* de cada etapa do processo. O ambiente, bem como a condição física e o estado emocional influenciaram nas interpretações. Neste sentido, concordamos quando Zumthor destaca que “cada *performance* nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuda.” (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

Mas a *performance* implica também elementos que estão além do momento presente. No seu artigo *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* Ruth Finnegan destaca:

O que os participantes trazem consigo para uma *performance* molda seu

significado. A *performance* não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento, vivendo apenas “no presente”. Ela pode de fato ser criada na magia do momento experiencial - mas está *também* enraizada em, ou reverbera, algo mais abstrato, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações para seus participantes que vão além do momento imediato (FINNEGAN, 2008, p. 36).

Desta forma, podemos dizer que a *performance* de “Cultura e civilização” reverbera as primeiras escutas da canção, a análise da sua letra, dos fonogramas encontrados, os ensaios e as apresentações. Apesar de as etapas do processo de construção interpretativa estarem no tempo passado, bem como as *performances* realizadas, estas continuam se fazendo presentes através da memória. De modo complementar, estas memórias podem ser revisitadas por meio da escuta dos registros realizados do processo. Cada *performance* pode, ainda, trazer ecos de outras recriações, como por exemplo, as características vocais extraídas de Gilberto Gil e Gal Costa. Além disso, a *performance* pode existir nos diálogos sobre a interpretação da canção, como nas análises e discussões realizadas após cada ensaio e/ou a apresentação. Neste sentido, concordamos com Finnegan quando diz que a *performance* não se dá exclusivamente no momento presente.

Conclusão

Nosso principal objetivo da pesquisa foi verificar e experimentar possíveis caminhos para a construção de uma interpretação vocal para a canção “Cultura e civilização”. Para isso, verificamos o comportamento vocal presente na produção fonográfica do movimento tropicalista para melhor compreender o período sócio histórico no qual estava inserido; observamos diferentes interpretações da canção “Cultura e civilização” para então construir uma nova interpretação; refletimos sobre o processo de construção interpretativa de maneira crítica e concluímos que todas as etapas percorridas foram fundamentais para se chegar aos resultados alcançados. Além disso, o registro das etapas práticas mostrou-se bastante positivo para o desenvolvimento enquanto intérprete, permitindo visitar, reavaliar e traçar estratégias para as novas interpretações. Por fim, acreditamos que a *performance* não se configura enquanto evento isolado. Por meio da memória, agregam-se elementos do presente e do passado, conectando uns aos outros.

Referências

ALVES, Cristina Canhetti; ANELMI, Gabriella Silveira. *Terminologia de recursos vocais e termos descritivos sob o ponto de vista de fonoaudiólogos e preparadores vocais*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). São Paulo: Faculdade de Fonoaudiologia - Universidade Católica de São Paulo. 2007.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.15-43.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: editora UNESP, 2002.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. Uma proposta metodológica de formação em performance vocal-corporal. In: *IX Encontro Regional da ABEM Nordeste, 2010, Natal. Políticas Públicas em Educação Musical*. Natal: Escola de Música da UFRN, 2010.

LIMA, Maria de Barros. *Aprendizagem musical no canto popular em contexto informal e formal: perspectiva dos cantores do Distrito Federal*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes - UnB: Brasília, 2010.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes - Unicamp: Campinas, 2007.

_____. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese (Doutorado). São Paulo: FFLCH: USP, 2012.

_____. Modelo de análise para o comportamento vocal na canção popular. In: *Anais do XXIII Congresso da Anppom*. Natal, RN, 2013. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2237>>. Acesso em: 24 out. 2017.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes da Unesp. São Paulo: 2013.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim; MACHADO, Adelcio Camilo; MALVAES, Maria Julia (orgs.). *Para Ouvir Canções da Tropicália*. São Carlos: UFSCar / ProEx, 2017. Disponível em: <<https://mega.nz/#!tEYijAaZ!qyZXDJZ33esxxepYXI5YVQX8sjmrdMtG11O9zBL9gL8>>. Acesso em: 19 jul. 2018

PICCOLO, A. N. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Orientador: Prof. Dr. Leonardo Fuks. Rio de Janeiro: UFRJ/EM, 2006.

SANDRONI, Clara. *O ensino de Canto Popular no Brasil: um subcampo emergente*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música. UFRJ: Rio de Janeiro, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Discografia

CAETANO VELOSO. *Caetano Veloso*. Philips, 1968.

CAETANO VELOSO. *Caetano Veloso*. Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo: Philips, 1969. R 765.086 L.

CAETANO VELOSO e GILBERTO GIL. *Barra 69*. Philips, 1972.

GAL COSTA. *Gal*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. vinil no R765.098.

GAL COSTA. *Gal Costa*. Rio de Janeiro: Philips, 1969.

GILBERTO GIL. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Philips, 1968. - R 765.024 L.

GILBERTO GIL. *Gilberto Gil*. Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo: Philips, 1969. R765.087L.
ARA LEÃO. *Nara Leão*. Philips, 1968.

OS MUTANTES. *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor, 1968. Disco vinil no LPNG 44.018.

OS MUTANTES. *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor, 1969. Disco vinil sem no.

ROGÉRIO DUPRAT. *A Banda Tropicalista do Duprat*. Philips, 1968.

TOM ZÉ. *Tom Zé*. Rozenblit, 1968.

TROPICÁLIA. *Tropicália ou Panis et Circensis*. São Paulo: Philips, 1968 (no R 765.040L).