

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós Graduação em Música**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**AS INTER-RELAÇÕES ENTRE OS GESTOS MUSICAIS E OS
GESTOS CORPORAIS NA CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO
DA PEÇA PARA PIANO SOLO “SUL RE” DE HÉCTOR TOSAR**

IRENE PORZIO ZAVALA

Porto Alegre,

2012

Irene Porzio Zavala

**AS INTER-RELAÇÕES ENTRE OS GESTOS MUSICAIS E OS
GESTOS CORPORAIS NA CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO
DA PEÇA PARA PIANO SOLO “SUL RE” DE HÉCTOR TOSAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Música da Universidade Federal do
Rio grande do sul, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Música

Orientadora: Prof^a. Dra. Cristina Capparelli
Gerling

Agradecimentos

À minha orientadora artística e acadêmica Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling por me ajudar a traçar um novo caminho pianístico e pela solidariedade ao compartilhar o seu profundo conhecimento e a sua visão crítica e extremadamente artística sobre a música.

Aos Professores da UFRGS que também foram indispensáveis para a minha formação durante o curso: à Profa. Dra. Catarina Domenici pelo exemplo artístico e ao Prof. Dr. Ney Fialkow pela inspiração musical. À Profa. Dra. Luciana Del Ben pela orientação para definir a minha pesquisa e à Profa. Dra. Regina Antunes pelo incentivo e ajuda para o meu projeto e pelo empréstimo de materiais.

Ao curso de Pós-Graduação da UFRGS pela oportunidade de crescimento artístico e acadêmico que me proporcionou e à CAPES pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual a minha dedicação total não teria sido possível.

A Lauro Pecktor pelo comprometimento e capricho na realização da trabalhosa edição no Sibelius de “Sul Re” que levou meses de revisão conjunta.

À minha família que torce por mim em todos os momentos importantes da minha vida e me acompanha mesmo desde longe. Aos meus sogros Ana Maria e Antônio que já fazem parte da minha família.

A George que soube agüentar as horas e horas de estudo de piano e por compartilhar o seu caminho comigo

Aos amigos e colegas da Pós e do IA que fizeram a minha estadia em Porto Alegre muito feliz, pelo seu apoio e a companhia, especialmente a Paulo Meirelles que me ajudou na fase final imprimindo o trabalho em Porto Alegre.

RESUMO

O presente trabalho é um estudo do gesto como alicerce da experiência musical. São desenvolvidos os conceitos de gesto musical e gesto corporal e a sua conexão com a interpretação musical. Posteriormente, procedo à análise das inter-relações entre ambos os tipos de gesto na obra para piano solo “Sul Re” (1981) de Héctor Tosar (1923-2002) na busca por discutir e refletir sobre o papel do corpo na construção do sentido musical.

RESUMEN

Este trabajo es un estudio del gesto como base de la experiencia musical. Son desarrollados los conceptos de gesto musical y gesto corporal y su conexión con la interpretación musical. Posteriormente, me dedico al análisis de las inter-relaciones entre ambos tipos de gesto en la obra para piano solo “Sul Re” (1981) de Héctor Tosar (1923-2002) en una búsqueda por discutir sobre el papel del cuerpo en la construcción del sentido musical.

ABSTRACT

This work is a study of gesture as a foundational component of musical experience. The concepts of musical gesture and body gesture are developed, as well as their relation to musical interpretation. Afterwards, I focus on the analysis of the interrelationships between both kinds of gesture in the piano solo piece “Sul Re” (1981) from Héctor Tosar (1923-2002), with the aim of discussing and reflecting about the way our body emerges in the construction of musical meaning.

SUMÁRIO

I)	Apresentação	1
II)	Metodologia da pesquisa	4

CAPÍTULOS:

1-	O corpo na interpretação musical	5
1.1-	O corpo e o intérprete - a técnica como postura estética	6
1.2-	O corpo expressivo e a negação do dualismo cartesiano	9
1.3-	O corpo e a construção do sentido musical	11
2-	O gesto	17
2.1-	O que é o gesto?	18
2.2-	Gestos musicais	22
2.3-	Gestos corporais na interpretação musical	26
2.4-	Os gestos musicais e os gestos corporais em interação	32
2.41-	A continuidade e a conformação de gestos	34
2.42-	O caráter dos gestos.	37
3-	“Sul Re”: as inter-relações entre gestos corporais e gestos musicais	39
3.1-	Algumas considerações preliminares	40
3.2-	A obra e o compositor	42
3.3-	Introdução à organização dos gestos musicais e a fundamentação da abordagem a partir dos gestos em “Sul Re”	45
3.4-	Análise das inter-relações entre gestos corporais e gestos musicais	50
4-	Considerações finais	99
	Bibliografia	106
	Anexo: Partitura “Sul Re”	109

I) Apresentação

A música é uma das artes que se concretizam e se realizam através do movimento. O som é movimento das ondas no ar. O intérprete se movimenta para colocar o corpo sonoro a vibrar da maneira desejada. O ouvinte, mesmo sem realizar um movimento visível, parte da sua experiência de movimentação para perceber os sons e construir um significado. Em “Musical gestures”, Godoy e Leman apontam a inescapável ligação entre movimento e música:

Acreditamos que as experiências musicais estão intimamente ligadas com as experiências de movimento: os musicistas fazem música com movimentos e as pessoas muito freqüentemente fazem ou imaginam movimentos quando escutam música. Atreveríamos-nos até mesmo a afirmar que a música é basicamente a combinação entre som e movimento, e que a música significa alguma coisa para nós porque resulta dessa combinação. (GODOY & LEMAN, 2010, p. IX)¹.

Resulta evidente que existe um componente físico que está relacionado ao som: é necessário que exista um intérprete que ponha um corpo em vibração para ouvirmos música². “Devemos admitir que o som, por si mesmo, reclama antes um movimento de apreensão, e a percepção visual um gesto de designação” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.163). O corpo do intérprete e a maneira que ele o utilize para a produção do som determinam o tipo de som que será produzido no instrumento musical (caso pensarmos na voz, isso também é válido).

Ao ler uma partitura pela primeira vez, o intérprete tem um repertório gestual que depende da familiaridade com o instrumento e da sua própria corporeidade. Sabemos que a leitura da partitura requer uma decodificação que pressupõe conhecimentos sobre escrita musical. Por outro lado, grande parte do que fazemos na hora de ler a partitura foi previamente aprendido e automatizado. São comportamentos e

¹ “We believe that experiences of music are intimately linked with experiences of movements: Musicians make music with movements and people very often make, or imagine, movements when listening to music. We would go so far as to claim that music is basically a combination of sound and movement, and that music means something to us because of this combination”. (GODOY & LEMAN, 2010, p. IX)

² Com exceção da música criada a partir de meios eletrônicos, aonde a produção do som acontece de maneira diferente. Na maioria dos casos, mesmo existindo uma pessoa que acione o som, os gestos dele/a não têm uma relação direta com o som produzido.

respostas que integram o chamado saber tácito e que surgem como se fossem espontâneos a partir do contato com o instrumento.

O intérprete, tanto no processo de estudo de uma peça quanto numa interpretação amadurecida, utiliza de maneira integrada o corpo e a mente. Os nossos sentidos da vista, ouvido e tato participam de maneira conjunta no ato de tocar um instrumento, integrando-se na nossa percepção e em consequência na nossa compreensão da obra. Para Merleau-Ponty os sentidos são “portas de acesso a um mesmo mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 181).

O ato de tocar um instrumento ou de cantar envolve a realização de movimentos corporais intencionais cuja finalidade é a expressão de idéias musicais. Neste trabalho procuro relacionar os gestos musicais da obra para piano solo “Sul Re” com os gestos corporais que integram a execução instrumental.

Gestos musicais e gestos corporais em “Sul Re” de Héctor Tosar

A palavra gesto é utilizada cotidianamente em referência aos movimentos do corpo com uma intencionalidade comunicacional. Assim, o movimento dos dedos ao digitar no computador³, por exemplo, não seria considerado um gesto, mas sim um movimento, enquanto os movimentos corporais que um instrumentista realiza na interpretação musical são gestos, e não simplesmente movimentos. Os gestos corporais do intérprete fazem parte da *performance* e estão ligados de maneira inseparável à produção do som e à construção do discurso musical, cuja finalidade é a comunicação expressiva. Os gestos musicais, analogamente, são “movimentos” musicais intencionais, ou unidades de sentido musical. Hatten, no seu livro “Interpreting musical gestures, topics and tropes”, os define como “unidades energéticas significativas que dão forma ao som através do tempo” (HATTEN, 2004, p.95)⁴ ou configurações [Gestalt] percebidas sinteticamente com um significado emergente. A identificação e a

³ Dependendo do contexto, o movimento dos dedos ao digitar (assim como qualquer outro movimento corporal) pode ser considerado um gesto, caso ele tenha algum conteúdo expressivo, comunique alguma outra coisa além da função de datilografar. Por exemplo, se a pessoa estiver datilografando com muita força para alguém perceber que o outro está com raiva, podemos entender isso como um gesto.

⁴ “significant energetic shaping of sound through time” (HATTEN, 2004, p.95).

compreensão dos gestos musicais requerem uma atitude ativa do intérprete na busca de um significado através do processo hermenêutico.

Ao estudar uma obra, o intérprete pode utilizar de maneira integrada os sentidos da visão, tato, e a audição, valendo-se de conhecimentos prévios adquiridos através de estudos de análise, harmonia ou noções de estilo. Para Hatten, “aprender como interpretar é inseparável de conhecer como a peça é estruturada, qual é o seu significado expressivo, como pode ser manifesto esse significado no corpo para que finalmente todos esses elementos sejam transmitidos através do instrumento” (HATTEN, 2004, p. 127).⁵

A escolha da obra “Sul Re” antecedeu a escolha da temática da pesquisa: o meu interesse pela obra do compositor Héctor Tosar e em particular por essa que é sua última peça para piano solo me levou a delinear ferramentas para a interpretação.

“Sul Re”, obra para piano solo, foi composta em 1981, na última fase composicional de Tosar e, denominada pelo musicólogo Coriún Aharonián como síntese de si próprio. (AHARONIÁN, 1999, p. 44) Nesse período, o compositor sente que através do piano, o seu instrumento, consegue se expressar melhor e retoma com mais força algumas características: a expressividade juvenil, o rigor, a agressividade da sua linguagem, o lirismo e o interesse pelo timbrístico e textural.

Desde o primeiro contato com a peça, me chamou a atenção o elemento gestual: a amplitude da expressividade que, na minha percepção, é gerada através de uma poderosa fusão entre os gestos musicais e os gestos corporais, captando a atenção do público de maneira muito sedutora.

Neste trabalho, procuro estabelecer uma discussão das características gestuais da obra “Sul Re”, analisando os gestos musicais e corporais em interação, considerando como central o papel do corpo para a interpretação da obra.

⁵ “Learning how to perform is thus inseparable from learning how the piece is structured, how it has expressive meaning, how one can physically manifest that meaning in one’s body, and how one can then transfer that bodily meaning to the instrument” (HATTEN, 2004, p. 127)

II) Metodologia da pesquisa

A metodologia foi construída através de vários processos paralelos e sucessivos:

- 1- Análise para interpretação: análise dos gestos musicais e as suas inter-relações para construir o sentido da obra. Essa análise foi realizada através do contato com o instrumento, entendendo os gestos musicais e corporais como interligados.
- 2- Filmagens:
 - a) Do estudo: registro de trechos das sessões de estudo. No processo de aprendizado da obra as filmagens eram observadas para analisar e fazer anotações sobre os gestos corporais e a sua relação com os gestos musicais, modelando as decisões interpretativas.
 - b) De interpretações completas da obra durante o estudo e de interpretações provenientes de recitais. Análise dos gestos corporais e musicais e anotações das observações. Comparação das diferentes performances sempre com o foco nas inter-relações entre gestos corporais e gestos musicais.
- 3- Gravações das sessões de estudo no Piano Vertical *Yamaha Disklavier* modelo E3.
- 4- Análise dos dados e relações com as propostas de Merleau-Ponty, Alexandra Pierce e Robert Hatten como as principais referências.

PRIMEIRO CAPÍTULO

O corpo na interpretação musical

1.1) *O corpo e o papel do intérprete*

Ao longo da história da interpretação musical, o papel do corpo tem sido vinculado essencialmente ao estudo da técnica instrumental. Em grande parte dos tratados, a técnica exerce uma função essencialmente ligada aos aspectos mecânicos da realização sonora. Isso se contrapõe à visão holística de Merleau-Ponty, que considera o corpo como um espaço expressivo: “portanto, a motricidade não é como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que nós previamente nos representamos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 193).

A palavra técnica tem sua raiz etimológica no termo grego *techne*, que significa arte. Por outra parte, ao procurarmos a definição de técnica em vários dicionários, encontraremos definições que se referem à técnica como um conjunto de habilidades, procedimentos ou recursos que servem a uma ciência ou arte. Nesse conceito de técnica, ela exerce uma função de mediadora entre intenção e realização, servindo à ciência ou à arte, não fazendo parte integrante da arte ou da ciência.

Ao respeito dessa diferenciação entre o sentido originário e o atual do termo, o musicólogo italiano Luca Chiantore faz a seguinte análise: “a moderna tendência de separar técnica e arte denuncia uma das peculiaridades da nossa cultura: a separação entre significado interior e forma exterior de uma ação” (CHIANTORE, 2001, p.20).⁶ A ideia da composição como um ideal imaterial traz consigo uma postura estética na qual a obra de arte extrapola o domínio humano. Nessa visão, o intérprete é entendido como um mediador, cujo papel é desvendar o significado imanente da obra de arte. Em consequência, os componentes individuais do intérprete estão subordinados a uma suposta essência da obra, reforçando assim, a separação entre significado interior (essência da obra) e exterior (realização musical na *performance*).

Segundo Luca Chiantore, “a atividade artística nos coloca diariamente ante a necessidade de transcender esse grande dualismo. No caso da música, a unidade estreita entre intenção e realização é decisiva, sendo ainda mais forte para os intérpretes do que

⁶ “La moderna tendencia a escindir técnica y arte denuncia una de las peculiaridades de nuestra cultura: la separación entre significado interior y forma exterior de una acción.”

para os compositores” (CHIANTORE, 2001, p.20).⁷ Segundo Hatten, “para que um intérprete consiga atingir uma integração gestual que parte do todo em direção aos elementos que aparecem separados na notação musical, ele deve também integrar de maneira direcionada todos os músculos do braço e da mão” (HATTEN, 2004, p. 118).⁸ A realização corporal não está de fato separada da realização musical, ambas se fundem para que a interpretação aconteça.

O processo de materialização da interpretação musical é muito complexo e se nutre de várias fontes:

No momento da execução, tudo o que tenhamos aprendido, pensado ou imaginado a respeito da obra passa pelo filtro da materialidade da nossa ação e da nossa capacidade de entrar em sintonia com o instrumento. E sem um domínio técnico no nível da nossa fantasia, as melhores intenções nunca chegarão a ser concretizadas (CHIANTORE, 2002, p.20).⁹

Neste trabalho, a busca pela compreensão dos movimentos corporais não se enquadra dentro do estudo da mecânica instrumental. A análise dos gestos corporais estará sempre vinculada à técnica pianística, tendo como meta a realização de movimentos coordenados da forma mais espontânea e natural possível. No entanto, o propósito desta pesquisa não se reduz estritamente a essa meta, tendo como principal objetivo analisar o papel expressivo do corpo na interpretação de “Sul Re”.

⁷ “Pero la actividad artística nos pone diariamente ante la necesidad de trascender semejante dualidad. En el caso de la música, la íntima unidad entre intención y realización es decisiva, y lo es aún más para los intérpretes que para los compositores”. (CHIANTORE, 2001, p.20)

⁸ “For an interpreter to achieve a “top-down” gestural integration at the piano of separately notated elements, she must also integrate in a goal –directed fashion all the separate muscles in the arm and hand” (HATTEN, 2004, p. 118).

⁹ “En el momento de la ejecución, todo lo que hayamos aprendido, pensado o imaginado acerca de la obra pasa por el filtro de la materialidad de nuestra acción y de nuestra capacidad de entrar en sintonía con el instrumento. Y sin un dominio técnico la altura de nuestra fantasía, las mejores intenciones nunca llegarán a concretarse” (CHIANTORE, 2002, p.20).

1.2) *O corpo expressivo e a negação do dualismo cartesiano*

*“Tenho consciência do mundo por meio do meu
corpo”
Maurice Merleau-Ponty*

A cultura ocidental tem sido influenciada por várias correntes de pensamento que se baseiam na dicotomia mente-corpo. Uma das concepções mais disseminadas é a do filósofo René Descartes, resumida numa frase: penso, logo existo (*ego cogito, ego sum*). Nessa abordagem filosófica, referida como o “dualismo cartesiano”, o corpo e a mente são vislumbrados como entes separados, tendo a mente um papel superior. Não devemos esquecer-nos da forte influência que se origina da tradição judaico-cristã e na crença da existência de uma alma que transcende o corpo. Nessa tradição, o verdadeiro ser não reside no corpo e sim numa alma eterna que habita de maneira passageira um corpo perecível. Essa divisão entre o corpo e a mente também aparece na visão do filósofo Immanuel Kant no seu livro “Crítica do Juízo”. Ele define um bom propósito ou propósito puro como “aquele que se desgarras das demandas dos desejos corporais e responde unicamente ao comando da razão moral pura” (KANT APUD JOHNSON, 2007, p. 7).¹⁰

O surgimento da Psicologia da Música no decorrer do século XX como parte das ciências cognitivas voltada para o entendimento da percepção musical trouxe novas reflexões sobre a maneira pela qual o ser humano processa e compreende a música. Uma idéia de crucial importância para a presente pesquisa é a afirmação de que a mente e o corpo participam de maneira interligada na nossa percepção para a construção do sentido musical. Essa visão já tinha sido abordada na fenomenologia principalmente por Merleau-Ponty. O autor critica o dualismo cartesiano e aponta que o nosso corpo é uma condição da existência, tendo uma permanência absoluta que serve de fundo à permanência relativa dos objetos (MERLEAU-PONTY, 1999, p.136). Contrastando com Descartes, o autor afirma: “tenho consciência do mundo por meio do meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122). O corpo é a nossa porta de acesso ao mundo através dos sentidos, os que participam interligando-se na percepção.

¹⁰ “one that rises above the demands of our bodily desires and answers only to the commands of pure moral reason” (KANT APUD JOHNSON, 2007, p. 7).

Apesar da sua importância, o corpo pode passar despercebido na experiência perceptiva. A respeito disso Merleau-Ponty aponta que

(...) à medida que continuamos com a nossa vida não reparamos no papel que os sentidos têm em organizar a experiência e constituir o mundo físico; é precisamente o seu trabalho cumprir com o seu papel de forma invisível para nós (MERLEAU-PONTY, 2004, p.12).¹¹

Mark Johnson, um dos seguidores de Merleau-Ponty, descreve algumas das várias maneiras pelas quais o corpo se “esconde” na nossa percepção, vindo a causar assim uma falsa impressão de separação da mente. Em primeiro lugar, a intencionalidade de uma ação coloca o foco no objeto e não no ato de percepção do mesmo. Drew Leder designa essa característica como “desaparecimento focal”¹² e exemplifica: “eu não cheiro o meu tecido nasal, escuto o meu ouvido ou saboreio as minhas papilas gustativas, mas percebo [o mundo] através desses órgãos” (LEDER *apud* JOHNSON, 2007, p.5).¹³

Além do fato do corpo se “esconder” na percepção através do foco no objeto percebido, o nosso esquema corporal também tem um papel “silencioso” na nossa percepção. Segundo um estudo crítico realizado por Shaun Gallagher, “o esquema corporal é um sistema de processos que constantemente regula a postura e o movimento: processos sensório-motores que funcionam sem a consciência reflexiva ou a necessidade de monitoramento perceptual” (GALLAGHER, 2000, -).¹⁴

Uma terceira forma pela qual o nosso corpo se “esconde” na percepção é a existência de processos viscerais dos sistemas respiratório, digestivo ou endócrino, por exemplo. Apesar disso, esses sistemas estão por detrás das nossas experiências mais

¹¹ “So as we get on with our life we do not notice the role of the senses in organizing experience and constituting the physical world; it is precisely their business to make this role invisible to us” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.12).

¹² “Focal disappearance” (JOHNSON, 2007, p.5).

¹³ “I do not smell my nasal tissue, hear my ear, or taste my taste buds but perceive with and through such organs” (Ibidem).

¹⁴ “Body schema is a system of processes that constantly regulate posture and movement-- *sensory-motor processes* that function without reflective awareness or the necessity of perceptual monitoring” (GALLAGHER, 2000, p. 5). Disponível em: <http://pegasus.cc.ucf.edu/~gallagher/paris2000.html> Acesso: 25/01/2012

poderosas. “O resultado é que vivenciamos um sentimento, mas nunca sentimos nossos órgãos internos gerando esse sentimento” (JOHNSON, 2007, p.6).¹⁵

Merleau-Ponty coloca o corpo como condição de existência e, portanto, da percepção. No entanto, esse fato tem o potencial de criar a impressão de uma mente incorpórea, já que o corpo, na sua onipresença na atividade perceptual acaba por “esconder-se”.

A principal consequência dessas maneiras pelas quais o nosso corpo desaparece é a sensação ou crença de que os nossos pensamentos e inclusive os nossos sentimentos acontecem de maneira independente dos processos corporais (JOHNSON, 2007, p.6).¹⁶

1.3) *O corpo e a construção do sentido musical*

Nas últimas décadas, o corpo na interpretação musical tornou-se um objeto de estudo e vem se constituindo como uma temática que atrai pesquisadores de diversas áreas. Por ser um assunto multifacetado na sua natureza, existem investigações na Psicologia, Filosofia, Neurociências, Semiótica, Psicologia da Música, Música e Tecnologia, e nas Práticas Interpretativas, entre outras.

Ao longo das pesquisas realizadas sobre o corpo na interpretação musical, torna-se evidente que o papel do corpo na construção do sentido musical é essencial e que ainda resta muito por ser estudado e descoberto sobre este assunto. No segundo capítulo, dedicado ao gesto (item 2.3) vou me referir a algumas pesquisas realizadas sobre o corpo na interpretação musical, utilizando muitas delas o termo “gesto”.

Para Johnson, antes inclusive da experiência consciente, “o corpo habita e interage de forma significativa com os diferentes ambientes além da mera tomada de consciência” (JOHNSON, 2007, p.24).¹⁷ Inclusive nesse nível inconsciente, “as

¹⁵ “The result is that we feel a feeling but we never feel our internal organs generating that feeling” (JOHNSON, 2007, p.6)

¹⁶ “The principal result of these forms of bodily disappearance is our sense that our thoughts, and even our feeling, go on somehow independent of our bodily processes” (Ibidem)

¹⁷ “However, even prior to conscious experience, our bodies are inhabiting, and interacting meaningfully with, their environments beneath the level of conscious awareness”. (Idem, p.24)

características do movimento formam a base, tanto para o significado dos movimentos, quanto do sentido do mundo no qual nos movimentamos” (Ibidem).¹⁸

A fenomenóloga Sheets Johnstone no livro “The Primacy of movement” descreve as quatro qualidades essenciais dos movimentos: tensão, linearidade, amplitude e projeção (SHEETS JOHNSTONE APUD JOHNSON, 2007, p. 22-23). Essas quatro qualidades são de legítima importância para o estudo das inter-relações entre gestos musicais e corporais.

- 1- Tensão: todo movimento requer um esforço para ser realizado e em consequência algum nível de tensão. Existe a tendência de antecipar a quantidade de tensão necessária para efetivar cada movimento. Por exemplo, se formos levantar uma caixa muito pesada, nossa atitude corporal (tensão antecipada) será muito diferente daquela que teríamos se formos levantar uma caixa vazia. Nos gestos corporais realizados na interpretação o grau de tensão é muito importante para a expressividade. Com o emprego do termo tensão não necessariamente estamos referindo-nos a um fato negativo. É possível afirmar que para tocar uma peça de extrema dificuldade, na qual as dinâmicas sejam muito fortes, o grau de tensão será mais alto do que numa obra muito lenta e com dinâmicas em *pp*, mesmo que a nossa execução procure o relaxamento. Além disso, a maneira pela qual nós preparamos o gesto é um indicador do tipo de som que será produzido no instrumento.

- 2- Linearidade: todo movimento cria um caminho de movimento. Esses movimentos são reais e projetados, lineares ou curvos, abruptos ou suaves, descendentes ou ascendentes. Desde criança aprendemos as sensações produzidas pelas diferentes linearidades e isso nos permite sentirmos confortáveis na realização dos diferentes movimentos. Ao tocar um instrumento percebemos como os gestos corporais se encadeiam, formando gestos maiores, e não uma sucessão de gestos separados. Esse caminho que o movimento gera

¹⁸ “these characteristics of movement are forming the basis for both the meaning of our movement and, at the same time, the meaning of the world that we move within” (JOHNSON, 2007, p.24)

descreve um percurso no espaço (físico e musical) e em consequência, uma forma.

- 3- Amplitude: qualquer movimento pode ser realizado com varias amplitudes dependendo da utilização do espaço. Essa utilização do espaço pode ser expansiva ou restrita. Segundo Johnson: “seja baseado em diferenças anatômicas, de gênero, de classe ou de outras formas de socialização, essas variantes na amplitude são muito significativas” (JOHNSON, 2007, p.24).¹⁹ A respeito da amplitude dos movimentos, Merleau-Ponty explica:

A posição dos objetos está imediatamente dada pela amplitude do gesto que a alcança e no qual está compreendido (...) Os lugares do espaço não se definem como posições objetivas em relação à posição objetiva de nosso corpo, mas eles inscrevem em torno de nós o alcance variável de nossos objetivos ou de nossos gestos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.198).

Se a amplitude dos gestos no cotidiano é capaz de transmitir conteúdo expressivo, podemos pressupor que na interpretação musical isso também ocorra.

- 4- Projeção: é a maneira pela qual o movimento acontece. Pode ser violenta, gradual, começando calma e tornar-se violenta no final, etc. Os gestos corporais se projetam no tempo e a nossa percepção é capaz de entender um gesto como uma unidade de sentido, percebendo assim a sua projeção no tempo.

O ser humano realiza movimentos no cotidiano e esses movimentos têm diferentes características e significados que dependem do contexto. Os movimentos realizados para tocar um instrumento não deixam de estabelecer relações com o repertório de movimentos corporais do ser humano, sendo possível encontrar analogias. Como afirma Mark Johnson:

O ponto que quero enfatizar com a descrição fenomenológica de Sheets-Johnstone sobre os quatro parâmetros básicos de movimento é que dimensões como essas vão ter um papel essencial na maneira pela

¹⁹ “Whether based on anatomical differences or on gender, class, or other forms of socialization these variations in amplitude are very real and significant”(JOHNSON, 2007, p.24)

qual as coisas podem ser significativas para criaturas que têm corpos como os nossos e se movimentam em ambientes como os nossos (JOHNSON, 2007, p.24).²⁰

Se pensarmos nas quatro qualidades supracitadas, essas características dos movimentos são compreendidas através da nossa experiência corporal. A tensão que pode ser observada na realização de um movimento está em relação com a tensão da nossa musculatura ao realizar atividades. A linearidade está em relação com a nossa noção de espaço, assim como a amplitude é vivenciada através do grau de expansão dos nossos movimentos. A projeção está vinculada à direção dos nossos movimentos. Como poderíamos compreender a descrição de um movimento amplo, por exemplo, se não fosse pela nossa experiência corporal?

Para Delalande, os padrões musicais têm relação com o sistema sensório-motor, não sendo reduzíveis unicamente ao aspecto simbólico: “tocar piano é também uma experiência tátil e kinestésica que a descrição semiológica é incapaz de penetrar” (DELALANDE, 1995, p.227).²¹ Ouvir música, segundo ele, é também uma experiência sensorial, um conjunto de sensações que são convertidas imediatamente em significado, mas mesmo assim não são reduzíveis a esses significados.

Ao tocar um instrumento, como afirma Merleau-Ponty, o intérprete integra o instrumento ao seu espaço corporal. O autor coloca o exemplo de um organista, explicando de forma muito poética como é estabelecida essa relação com o instrumento numa interpretação musical. Pela clareza em tratar um assunto tão difícil de traduzir em palavras e a beleza da escrita, tomei a liberdade de fazer uma citação um tanto extensa. Ao referir-se ao organista, ele expressa que:

O que ele aprende para cada tecla e para cada pedal não são posições no espaço objetivo, e não é à sua memória que ele os confia. Durante o ensaio, assim como durante a execução, as teclas, os pedais e os teclados só lhe são dados como as potências de tal valor emocional ou musical, e suas posições só lhe são dadas como os lugares onde esse

²⁰ “The point I want to emphasize with Sheets-Johnstone’s phenomenological description of the four basic qualitative parameters of movement is that dimensions like these will play a crucial role in how things can be meaningful to creatures who have bodies like ours and move in environments like ours”(JOHNSON, 2007, p.24)

²¹ “Playing the piano is also tactile, kinesthetic experience which the semiological program is incapable of penetrating” (DELALANDE, 1995, p.227)

valor aparece no mundo. Entre a essência musical da peça, tal como ela está indicada na partitura, e a música que efetivamente ressoa em torno do órgão, estabelece-se uma relação tão direta que o corpo do organista e o instrumento são apenas o lugar de passagem dessa relação. Doravante a música existe por si e é por ela que todo o resto existe. Não há aqui lugar para uma recordação da localização das teclas, e não é no espaço objetivo que o organista toca. Na realidade, seus gestos, durante o ensaio, são gestos de consagração: eles estendem vetores afetivos, descobrem fontes emocionais, criam um espaço expressivo (...) (MERLEAU-PONTY, 1999, p.201-202).

Esse espaço expressivo ao que Merleau-Ponty faz alusão é indispensável para conceber o corpo na interpretação musical, e é através do gesto que procuro adentrar-me nele. Os gestos musicais e corporais constroem o espaço expressivo na medida em que estabelecem conexões afetivas, aonde “o corpo do intérprete e o instrumento são apenas um lugar de passagem dessa relação” (Ibidem).

Além de termos a capacidade de compreender os movimentos realizados segundo elementos presentes na nossa experiência como seres corpóreos, existe outra capacidade humana que é de crucial importância para compreender o papel do corpo na cognição: a mimese.

Desde os nossos primeiros dias de vida começamos a estabelecer uma conexão entre o nosso corpo e o dos outros. Podemos imitar os gestos que percebemos sendo realizados pelos outros através da propriocepção. A propriocepção é a “percepção do corpo próprio através dos receptores neurofisiológicos e proprioceptores fisiológicos” (LOPEZ CANO, 2005, -).²² A propriocepção nos fornece informação ao respeito da nossa postura corporal, possibilitando o nosso movimento.

A coordenação do corpo em conexão com o corpo dos outros se origina como uma capacidade imediata e não verbalizada. Ela é uma condição para poder interagir e entender o mundo ao nosso redor. Essa habilidade mimética do ser humano está ligada à ativação de um grupo de neurônios, chamado neurônios espelho. Ao observarmos alguém realizando uma atividade, no nosso cérebro são ativados o mesmo grupo de neurônios que se estivéssemos realizando essa atividade nós mesmos. Isso possibilita a nossa compreensão do que vemos realizado por outros. Como afirma Mark Johnson “o

²² “percepción del propio cuerpo a través de receptores neurofisiológicos y propioceptores fisiológicos” (LOPEZ CANO, 2005, -)

fenômeno dos neurônios espelho sugere que a nossa compreensão é uma forma de simulação” (JOHNSON, 2007, p.161).²³

“Esse entrosamento intenso e pré-reflexivo com os outros revela o nosso mais profundo entendimento das outras pessoas e demonstra a nossa conexão social intercorpórea” (Idem, p.162).²⁴ Ao pensarmos na interpretação musical, podemos deduzir que a percepção do público tem um elemento corporal na sua gênese, dado pela ativação neuronal da mesma região que se estivesse tocando.

Existe, então, uma conexão muito forte entre ação e percepção, para a qual o papel do corpo na interpretação musical é fundamental. A construção do significado musical não deve desconsiderar o corpo e sim, procurar conhecer as diferentes formas pelas quais o corpo tem uma participação fundamental na construção desse sentido. Podemos concluir que o significado “não é somente o que é conscientemente entremeado nas nossas formas de sentir ou pensar e sim, o significado chega até o mais profundo da nossa interação com o ambiente” (Idem, p.25).²⁵

²³ “Mirror-neuron phenomena suggest that understanding is a form of simulation”. (JOHNSON, 2007, p.161)

²⁴ “This deep and pre-reflective level of engagement with others reveals our most profound bodily understanding of other people, and it shows our intercorporeal social connectedness” (Idem, p.162)

²⁵ “The key to my entire argument is that meaning is not just what is consciously entertained in acts of feeling and thought; instead, meaning reaches deep down into our corporeal encounter with our environment” (Idem, p. 25)

SEGUNDO CAPÍTULO

O gesto

2.1) O que é o gesto?

Gesto é um termo que pode ser utilizado de muitas maneiras, sendo uma palavra que faz parte do nosso vocabulário cotidiano. É comum ouvirmos que alguém teve um gesto de solidariedade ou que outra pessoa se expressiu através de um gesto raivoso, por exemplo. No segundo caso, a palavra gesto se refere à realização de movimentos corporais que têm um componente expressivo que nos permite identificar emoções, afetos (nesse caso, a raiva). No entanto, no primeiro caso, a palavra gesto é utilizada de forma simbólica aludindo a uma atitude que pelas suas características tem um sentido e uma intenção que nesse caso pode ser identificada como solidaria.

Como podemos observar, a utilização da palavra gesto é bastante ampla. No entanto, existem alguns traços recorrentes que aparecem nas diferentes maneiras de utilizar o termo. O primeiro deles é a expressão. O gesto tem como característica primordial a sua capacidade potencial de expressar idéias, pensamentos, estados anímicos e/ou, no caso dos gestos que integram algum tipo de linguagem, reforçar ou contradizer essa linguagem.

Além da característica expressiva dos gestos, eles têm uma intencionalidade. Essa intencionalidade não implica necessariamente uma tomada de consciência por parte de quem o realiza, estando, sim, relacionada com a interpretação de quem percebe o gesto e a sua intenção. Ela diz respeito à organização do gesto, o que tem uma direção, uma forma desenhada no tempo, e é capaz de transmitir uma intenção expressiva, mesmo não podendo-se afirmar em todos os casos se essa foi “planejada” ou não.

A palavra gesto tem sua origem no termo Latim *gestus*, que significa postura ou pose indicando um comportamento expressivo, em particular das mãos, com o objetivo de comunicar sentimentos. Em Latim, *gestus* também significa atitude. O verbo *gestio* tem duas conotações: comportamento alegre como saltitar e se regozijar e desejar ou anelar alguma coisa. Em francês, *le geste* remete a três sentidos: a uma postura ou expressão facial, a um “passo” de caminhada ou baile e à realização de algum tipo de ação (GODOY & LEMAN, 2010, p.70).

Na etimologia da palavra gesto é possível constatar estreitas relações com a utilização atual do termo. Na origem da palavra estão contidas as idéias de expressão, comunicação de sentimentos, ação, atitude, comportamento, postura e movimentos

corporais inseridos dentro da dança (podemos ampliar essa idéia como movimentos corporais inseridos dentro de uma arte ou linguagem).

Robert Hatten se dedicou ao estudo dos gestos como uma habilidade humana, dentro da qual está inserida a compreensão dos gestos musicais. Para ele, o conceito de gesto é eternamente fascinante por envolver uma capacidade que é fundamental para nossa existência como seres humanos: “a habilidade de reconhecer o significado de configurações energéticas a través do tempo” (HATTEN, 2004, P.93).²⁶

A realização e a interpretação dos gestos têm uma origem pre-lingüística e é essencial para a nossa sobrevivência no mundo. “Na filogênese dos mamíferos sociais, como os primatas humanos e não-humanos, tem sido provado como benéfico – e inclusive essencial para a sobrevivência – entender as ações dos outros seres. Com certeza, sem essa habilidade, o desenvolvimento social e cultural dos humanos teria sido impossível” (TUURI, p. 259, 2010).²⁷

Podemos afirmar que o ser humano tem a capacidade de reconhecer unidades de sentido como uma maneira de atribuir uma forma e um significado ao percebido. Robert Hatten propõe definir o gesto humano de maneira geral como uma “configuração energética de expressividade significativa realizada no tempo ao longo de todas as modalidades de percepção, ação e cognição” (HATTEN, 2004, p. 97).²⁸ O nosso sistema sensorio-motor integra os sentidos para a percepção. Como citei anteriormente, Merleau-Ponty considera que os sentidos são portas de acesso ao mesmo mundo. Robert Hatten chama a essa representação dos eventos realizada de forma conjunta pelos sentidos no sistema sensorio-motor de intermodalidade.

As nossas ações e percepções estão coordenadas pelo sistema sensorio-motor, o que, segundo Hatten, nos permite perceber, movermos para melhorar a nossa percepção, para expressarmos e interagir com o ambiente, e manipular os objetos:

²⁶ “the ability to recognize the significance of energetic shaping through time”. (HATTEN, 2004, p.93)

²⁷ “In the phylogenesis of social mammals, such as humans and non-human primates, it has proved to be beneficial – maybe even essential for survival – to understand the actions of others. Surely, without such an ability, the social and cultural development of humans would have been impossible”(TUURI, p.259, 2010)

²⁸ “expressively significant, energetic, temporal shaping across all human modalities of perception, action, and cognition” (HATTEN, 2004, p.97)

(HATTEN, 2004, p.97-98). Essas cinco aptidões do nosso sistema sensório-motor são muito importantes para entendermos o seu papel na interpretação musical.

Em primeiro lugar, temos a capacidade de perceber (percepção aural, visual, táctil e olfativa). Os sentidos participam de maneira conjunta para a percepção, com o qual as informações do tato, por exemplo, se complementam com as visuais. Ao ouvirmos uma *performance* musical ao vivo, todos os sentidos colaboram para a construção do significado musical.

Podemos também nos movimentar para melhorar a nossa percepção e guiar a interpretação. Na interpretação musical, o movimento do corpo gera diferentes perspectivas para a audição, para o tato e a noção de espaço, dependendo das posturas adotadas. Isso é válido também para o ouvinte. A capacidade de movimentação nos permite articular as partes do corpo para comunicar atitude, emoção, desejo e informações de todos os tipos. Essa capacidade expressiva da movimentação humana, a gestual, se vincula a nossa predisposição desde o nascimento, à comunicação (como foi abordado no item 1.3).

Outra habilidade é a movimentação com a finalidade de interagir com o ambiente. Podemos imaginar múltiplas formas de interagir com o ambiente: plantar, colher, construir, ajudar, enganar, etc. A nossa interação com o ambiente faz parte da nossa atitude ativa no mundo, qualidade indispensável para a criação artística.

Finalmente, cabe mencionar a nossa habilidade para manipular objetos, o que nos permite apropriarmos deles e percorrê-los a partir da nossa corporalidade. Essa capacidade é central para o nosso conhecimento do mundo. Como afirma Merleau-Ponty “meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.122).

A execução de um instrumento pressupõe uma manipulação, a que acontece acompanhada das outras habilidades do sistema sensório-motor como a percepção, a capacidade de movimentarmos para melhorar a percepção e para expressarmos, assim como para interagir com o ambiente.

A manipulação acontece de formas diferentes dependendo do instrumento. No caso do piano, por ser um instrumento que não se movimenta no espaço ao utilizá-lo para a interpretação, a manipulação acontece dentro de um espaço mais restrito. Em

alguns instrumentos musicais, como os instrumentos de sopro, por exemplo, essa manipulação tem um papel central na realização musical, tendo conseqüências não só na expressividade dos movimentos, mas também na produção do som²⁹.

Assim como a ampla utilização do termo sugere, o gesto tem como característica saliente a sua permeabilidade nos diferentes sentidos da percepção. Isso conduz a que seja abordado desde diversas perspectivas de estudo, sendo um assunto interdisciplinar por excelência.

Mc Neill classifica os gestos realizados na linguagem oral segundo quatro tipos: icônicos, metafóricos, dêiticos e batidas. Os dois primeiros são imagéticos enquanto os dêiticos e as batidas não remetem a imagens. Os gestos icônicos representam um objeto concreto ou evento, guardando uma relação estreita com o conteúdo semântico. Os metafóricos se assemelham aos icônicos, com a diferença que os primeiros representam uma idéia abstrata (MC NEILL, 1992, p.78-80). Os dêiticos apontam para alguma coisa, seja concreta ou abstrata (no geral com o dedo apontador). As batidas são gestos que têm só duas fases (por exemplo, pra cima e pra baixo), reforçando a palavra ou a frase (Idem, p.80). Na análise dos gestos corporais utilizados em “Sul Re” apresentarei exemplos de gestos corporais que podem ser catalogados como dêiticos.

²⁹ “Marcelo Wanderley e Bradley W.Vines, no seu artigo: *The musical significance of clarinetists’ ancillary gestures: an exploration of the field*, estudam os movimentos dos clarinetistas no espaço e as suas conseqüências na expressão musical.

2.2) Gestos musicais

*Os gestos musicais estão baseados no afeto humano e na sua comunicação*³⁰
Robert Hatten

O termo “gesto musical” é utilizado de formas diferentes na teoria musical. Alguns autores utilizam o termo como referência aos movimentos corporais presentes na realização musical (o que são de fato gestos corporais) ou como referência aos gestos musicais indiferenciados, ou seja, referem-se tanto aos gestos composicionais como unidades de sentido musical, ou aos gestos corporais que concretizam ou realizam os gestos musicais.

Hatten propõe uma teoria dos gestos musicais ao defini-los como unidades de sentido musical. Apesar da definição não incluir os gestos corporais de forma explícita, o autor considera que gestos corporais e musicais estão interligados e que a participação do corpo é indispensável para a concepção de gestos musicais. Ao referir-se aos gestos musicais ele aponta que “não são meramente as ações físicas envolvidas na produção do som ou série de sons de uma partitura escrita, e sim a forma característica que dá a esses sons um significado expressivo” (HATTEN, 2004, p.93).³¹ Essa ambiguidade na utilização do termo está relacionada à interligação que existe entre os gestos corporais e musicais. Apesar de poderem ser separados para a pesquisa científica, eles têm uma interligação intrínseca na realização do intérprete.

Gestos musicais e gestos corporais refletem os afetos humanos e são os meios de comunicação destes afetos, atitudes e posicionamentos. Conforme apresentado anteriormente, segundo Robert Hatten os gestos musicais são configurações percebidas sinteticamente com um significado emergente (HATTEN, 2004, p.95).

O gesto musical é movimento (implicado, virtual ou realizado) interpretável como um signo, seja intencional ou não, e como tal, ele comunica informação sobre quem o realiza (personagem ou *persona* que quem o realiza está representando ou incorporando). Outra maneira de especificar o gesto é como

³⁰ “Musical gestures are grounded in human affect and its communication” (HATTEN, 2004, p.93)

³¹ “(...)they are not merely the physical actions involved in producing a sound or series of sounds from a notated score, but the characteristic shaping that give those sounds expressive meaning” (HATTEN, 2004, p.93)

movimento que é marcado como significativo (Lidov, 1993). A dimensão particular de significado relevante pode ser marcada como relevante biologicamente e/ou culturalmente (HATTEN, 2004, p.125).³²

Para Thomas Fay (1974), um gesto musical é:

uma unidade musical percebida como significativa que resulta do processo de segmentação do ouvinte. O gesto musical então é propenso a exibir propriedades da teoria Gestáltica (como por exemplo, completude, distinção, consciência), sendo o aspecto do “movimento” e o de ser uma organização temporal-dinâmica características de especial importância (GODOY & LEMAN, 2010, p.72).³³

O gesto musical pode ser inferido tanto da notação musical quanto da *performance*. Em último caso, como afirma Hatten, a motivação da notação é uma realização audível. Além disso, os gestos musicais não precisam ser vistos para serem compreendidos, já que os nossos sentidos participam de forma intermodal na percepção. Mesmo não observando os gestos do intérprete, eles são reconstruídos mentalmente na percepção.

A análise a partir do gesto pode ajudar a encurtar a distancia que existe entre estrutura e expressão na tradição analítica, deixando de vê-las como opostas. Nos gestos musicais, podemos observar tanto a estruturação da expressão quanto a expressão da estrutura (HATTEN, 2004, p.10). Os gestos revelam intenções e têm um caráter expressivo que os define.

A perspectiva do gesto musical tem um vínculo estreito com a nossa forma de perceber e interpretar, nas quais os sons se unem para criar unidades maiores e os parâmetros aparecem organizados de maneira integrada. “A interpretação - seja no nível da percepção ou da cognição, podendo ser avaliativa em seu juízo de forma ou criativa

³² “Musical gesture is movement (implied, virtual, actualized) interpretable as a sign, whether intentional or not, and as such it communicates information about the gesturer (or character, or persona the gesturer is impersonating or embodying). Another way of specifying gesture is as movement that is marked as meaningful (Lidov 1993). The particular dimension of relevant meaning may be marked biologically and/or culturally”. (HATTEN, 2004, p.125)

³³ “a musical gesture is a musically and perceptually meaningful unit that is the result of a listener’s segmentation process. A musical gesture thereby may exhibit properties known from Gestalt theory, e.g. completeness, distinctiveness, consciousness) yet the aspect of “movement”, and of temporal-dynamic organization is often of special importance”. (GODOY & LEMAN, 2010, p.72)

na sua participação da manifestação do significado - confia nas categorias sintéticas como o gesto desde o início” (HATTEN, 2004, p.3).³⁴

A interpretação dos gestos musicais envolve a compreensão da notação e a correlação desses gestos através do domínio sensorial, motor e a afetividade da experiência humana. A capacidade que o ser humano tem de compreender os gestos musicais está fundamentada em aptidões cognitivas e perceptuais, as quais por sua vez, estabelecem laços entre a experiência musical e outros tipos de experiência humana. Esses laços são fundamentais nas maneiras pelas quais o significado musical fica estabelecido (Idem, p.95).

O gesto nos desafia a conceber os parâmetros do som como interligados, criando uma configuração da qual o sentido é construído. Apesar de que possamos descrever separadamente as características dos parâmetros do som, os gestos não podem ser compreendidos sem considerar a maneira pela qual eles se sintetizam dentro da estrutura musical.

A separação dos parâmetros é recorrente na análise musical, podendo trazer benefícios para dar ênfase a aspectos diferenciados no exame da partitura. No entanto, como afirma Hatten em tom irônico, seria como dizer que a língua e as papilas gustativas necessitam uma análise completa e detalhada dos ingredientes antes de concluir que um alimento é gostoso (Idem, p.3). Evidentemente, os nossos sentidos têm a habilidade de sintetizar.

Os gestos musicais estão inseridos na estrutura³⁵ da obra. Para entender o gesto musical em relação à expressividade da obra, é imprescindível evitar relegar uns parâmetros em favor de outros. Em muitas análises se determinam alguns como ornamentais (articulação, timbre, etc.) e outros como fundamentais (altura e duração), o que se afasta da intenção da análise a partir do gesto e acaba por ter consequências negativas para a *performance*. Segundo Hatten:

³⁴ “Interpretation-whether at the level of perception or cognition, and whether evaluative in its judgment of form or creative in its participation in the emergence of meaning-relies on synthetic categories such as gesture from the start”. (HATTEN, 2004, p.3)

³⁵ Ao utilizar o termo estrutura, concordo com a crítica de Hatten ao respeito da utilização dicotômica desses termos. Não me refiro então à estrutura como um ente estático nem desligado da expressividade. Pelo contrário, a estrutura e a expressividade estão intimamente ligadas, sendo impossível considerar uma estrutura que não seja expressiva dentro do discurso musical.

Outra razão pela qual alguns intérpretes perdem o discurso gestual de um movimento, mesmo se adaptando ao piano moderno, é a predisposição a um desenvolvimento orientado através do motivo de alturas. Essa tendência relega as articulações como meramente detalhes da superfície, certamente, mas carecendo de significado estrutural e em conseqüência abandonados à discricão do intérprete. Não é de se surpreender que a interpretação resultante falhe em projetar a evolução progressiva dos gestos temáticos (HATTEN, 2004, p.183).³⁶

Na perspectiva dos gestos musicais, parâmetros que habitualmente se consideram ornamentais podem assumir um papel preponderante na configuração do gesto. Hatten identifica vários tipos de gestos musicais, sendo eles categorizados segundo dois tipos: estilísticos ou estratégicos. Os gestos estilísticos são gestos musicais que têm traços característicos que representam um determinado estilo (a utilização da ligadura de duas em duas notas no período clássico, por exemplo).

Os gestos estratégicos, como a palavra sugere, têm alguma função estratégica na estrutura expressiva, estando inseridos dentro de um estilo, mas sem necessariamente ser uma amostra do estilo. Podem ser de vários tipos: espontâneos, dialógicos, retóricos, temáticos ou tropológicos. É importante lembrar que as análises de Hatten se concentram no repertório clássico vienense do final do século XVIII e início do século XIX. Já “Sul Re”, escrita no final do século XX, requer um entendimento dos gestos que têm ressonância na obra. Na minha pesquisa o estudo está voltado para os gestos estratégicos, dentre os quais abordarei gestos espontâneos, dialógicos, retóricos e temáticos.

Os gestos espontâneos aparecem como invenções originais, expressões individuais do compositor, mesmo estando inseridas dentro de um estilo. Os gestos dialógicos são gestos que têm uma relação de diálogo ou conversação com outro gesto, estando o seu conteúdo vinculado estreitamente ao do outro gesto. Os gestos retóricos marcam uma interrupção do fluxo do discurso musical pelo contraste expressivo. Os gestos temáticos são configurações que têm uma identidade forte na peça, e poderão estar sujeitos a desenvolvimento ou variação no transcurso da obra.

³⁶ “Another reason some performers miss the gestural discourse of a movement, even after adjusting for the modern piano, is their bias for pitch-oriented motivic development. This bias factors out articulations as mere surface detail-expressive, to be sure, but lacking in structural significance and thus left to the performer’s spontaneous discretion. It is no wonder that the resulting performance fails to project the progressive evolution of thematic gestures” (HATTEN, 2004, p. 183)

2.3) Gestos corporais na interpretação musical

O gesto humano pode ser considerado como uma maneira fundamental e inescapável de compreensão que nos une diretamente ao significado expressivo imanente da música
Robert Hatten³⁷

Podemos definir os gestos corporais, de maneira geral, como movimentos do corpo que têm um sentido expressivo potencial. Por tratar-se de gestos, pressupõe-se que não são movimentos ou posturas corporais desprovidos de sentido ou simplesmente mecânicos e sim têm um potencial comunicacional percebido por um receptor. Os gestos corporais realizados numa interpretação musical são diferentes de outros tipos de gestos realizados no cotidiano ou em outras linguagens, tendo como característica essencial a sua ligação ao discurso musical, e em consequência, aos gestos musicais.

Para Cláudia Mauléon, os gestos realizados na *performance* são “movimentos ou ações que têm sentido em um contexto cultural e comunicacional” (MAULÉON, 2010, p. 98).³⁸ Os gestos então, cobram um sentido na percepção, sendo necessário conhecer o contexto para ser capaz de interpretá-los. David Lidov também define o gesto artístico como um movimento que é marcado pelo seu significado, seja por quem o realiza ou quem o percebe. Dessa forma, como afirma Hatten, poderíamos supor que qualquer movimento realizado em uma *performance* musical, por criar um significado sonoro, poderia ser considerado um gesto. No entanto, para o autor, muitos movimentos não parecem estar vinculados ao sentido expressivo da música (HATTEN, 2004, p.113).

François Delalande, que se dedicou ao estudo dos gestos de Glenn Gould, afirma que “o tipo gestual é tanto uma organização psicomotora quanto de conteúdo expressivo” (DELALANDE, 1995 p.221).³⁹ Os gestos realizados numa interpretação

³⁷ “Human gesture may be understood as a fundamental and inescapable mode of understanding that links us directly to music’s potential expressive meaning” (HATTEN, 2004, p.1)

³⁸ “Movimientos o acciones que cobran sentido en un contexto cultural y comunicacional” (MAULÉON, 2010, p.98)

³⁹ “The gesture type is thus both a psychomotor organization and an expressive content” (DELALANDE, 1995, p.2)

têm um conteúdo expressivo que está conectado com a obra de tal forma que resulta difícil, inclusive, dissociar completamente os gestos corporais dos gestos musicais.

Como afirma Delalande, o gesto se relaciona intimamente com o tipo de toque instrumental (*piano/forte, staccato/legato*). Os gestos deixam as suas marcas no resultado sonoro. A forma de realizar um legato, por exemplo, pressupõe gestos diferentes do staccato e a forma de fazer esses gestos vai ter uma consequência direta no som produzido.

Segundo Godoy e Leman, “no contexto da *performance* musical, os gestos são movimentos realizados pelos intérpretes para controlar o instrumento musical ao tocar uma figura melódica, para coordenar ações entre os musicistas (gestos de regência), ou para impressionar a audiência.” (GODOY & LEMAN, 2010, p.5) Na minha visão essa definição de gestos corporais é bastante rígida e afastada da experiência de *performance*, seja do intérprete ou do público. Sabemos que os gestos corporais têm funções muito mais sutis do que essas três possibilidades e a idéia de “impressionar o público” é bastante limitada se levarmos em consideração uma observação mais consistente dos gestos dos intérpretes.

Existem vários tipos de gestos realizados em uma interpretação musical. Os diferentes pesquisadores classificam esses gestos de maneiras diversas. É recorrente a diferenciação entre gestos que produzem o som (Delalande, Cadoz, Wanderley), também chamados de facilitadores (Delalande) e gestos que acompanham (Delalande, Wanderley, Godoy, Jesenius). Os primeiros estão ligados à produção do som e têm um sentido expressivo dado pela realização musical. Os gestos que acompanham não têm como finalidade a produção sonora e sim são movimentos que o intérprete faz como resposta à música, sendo próprios da sua expressividade.

“Para Godoy *et al* (2010) e Jesenius (2010), os gestos que acompanham traçam a mímica dos gestos produtores de som e desenham o movimento das formas sonoras imaginadas.” (MAULÉON, 2010, p.100)⁴⁰ Dentre os gestos que acompanham, alguns autores incluem os gestos comunicativos (Davidson, Jensenius). “Esses movimentos podem ser tipos de comunicação executante-executante e executante-receptor, e abrange

⁴⁰ “Para Gødoy, *et al* (2006) y Jesenius (2010), los gestos de acompañamiento trazan la mímica de los gestos productores de sonido o dibujan el movimiento de las formas sonoras imaginadas.” (MAULÉON, 2010, p.100)

desde a comunicação no sentido lingüístico (emblemas), até formas mais abstratas de comunicação” (JENSENIUS *apud* MAULÉON, 2010, p.101).⁴¹

A respeito dos gestos comunicativos, Delalande, ao estudar Glenn Gould, percebeu que os gestos que ele realizava no estúdio de gravação eram diferentes dos gestos ao vivo. A sua conclusão foi que a audiência influencia nos movimentos do intérprete, seja pelo *feedback* que lhe proporciona ou pelo fato do intérprete acentuar para o público as suas intenções comunicativas (MAULÉON, 2010, p.101).

No meu ponto de vista, um dos problemas que apresentam essas categorizações dos gestos é a dificuldade de delimitar aonde começa um gesto e aonde termina, já que os gestos se encadeiam numa fusão contínua no ato de tocar. Além disso, os gestos que produzem o som podem ser realizados de varias maneiras, podendo ser interpretados como gestos que têm uma intenção expressiva ou até uma conotação extra-musical. Como definir as fronteiras de um gesto que acompanha e um que produz som? Na análise dos gestos em “Sul Re” aparecem alguns exemplos deste impasse.

A respeito da união entre o psicomotor e o afetivo, Delalande aponta que:

Seria mais correto então não falar mais de tipos de gestos e sim de esquema expressivo, colocando-nos por cima da distinção entre afetivos e psicomotores; de fato essa distinção é um recurso descritivo já que no comportamento expressivo o afetivo e o psicomotor estão unidos (DELALANDE, 1995, p. 221-222).⁴²

Em alguns casos, o receptor pode interpretar características que estão em relação com a psique do intérprete ou próprias da sua personalidade, atribuindo assim, aos gestos, características psicológicas. Existem estudos sobre o papel dos gestos corporais na transmissão de elementos extramusicais. No livro “Musical gestures”, Peter Elsdon estuda a gestualidade do pianista Keith Jarret, pianista conhecido pela extravagância dos seus gestos. Ele aponta alguns gestos corporais recorrentes e os

⁴¹ “Estos [movimientos] pueden ser tipos de comunicación ejecutante-ejecutante y ejecutante-perceptor y abarcan desde la comunicación en un sentido lingüístico (emblemas), hasta formas más abstractas de comunicación.”(JENSENIUS *apud* MAULÉON, 2010, p.101)

⁴² It will be more correct therefore to no longer speak of gesture types but of expressive schemata, placing ourselves above the distinction between affective and psychomotoric; in fact this distinction is a descriptive device since in expressive behavior the psychomotor and the affective are linked” (DELALANDE, 1995, p.221-222)

relaciona com aspectos psicológicos, estados anímicos que denotam o entrosamento de Jarret com a música nos gestos improvisativos.

Glenn Gould é um exemplo da problemática na categorização dos gestos. Conhecido pela sua maneira “excêntrica” de tocar, os seus gestos corporais são para muitos, exagerados, ao mesmo tempo em que para outros, são gestos extremamente expressivos. Para os primeiros, os gestos corporais atrapalham a realização musical, agregando componentes extramusicais não desejados. Para outros, os gestos corporais estão atrelados ao significado expressivo e integram a interpretação de forma harmônica. Podemos concluir que a categorização dos gestos é subjetiva, dependendo de vários fatores que definem a compreensão do papel dos gestos na realização musical.

Nessas discussões podemos ver de forma clara como o estudo do corpo na *performance* não é um domínio exclusivo da pesquisa em música e sim abrange um estudo social, antropológico, filosófico e psicológico, já que a música é um fenômeno cultural.

François Delalande, ao estudar a gestualidade de Glenn Gould, analisa detalhadamente as regiões do corpo que estão implicadas nos diferentes tipos de gesto e a sua relação com o discurso musical. Nessa pesquisa, o referido autor focaliza o entendimento da gestualidade do artista. Na minha pesquisa, não procuro estudar detalhadamente os meus gestos, já que o foco não está no estudo da minha gestualidade em particular e sim na observação e na análise da maneira pela qual os gestos se relacionam com o discurso musical e com conteúdo expressivo da obra. Mesmo que possamos afirmar que as decisões interpretativas sobre os gestos corporais tenham um vínculo com a personalidade do intérprete, é possível estabelecer uma discussão fundamentada que transcenda o âmbito puramente individual.

No caso da interpretação musical, os gestos corporais fazem parte da linguagem musical, estando assim, ligados aos gestos musicais. Como afirma Mauléon “gesto e ação conformam assim uma unidade de sentido inseparável e se refletem mutuamente” (MAULEÓN, 2010 p.99).⁴³

Os gestos corporais são estudados por diversas perspectivas como a Biomecânica, as Neurociências, a Filosofia, a Semiótica, a Psicologia ou a Musicologia,

⁴³ “Gesto y acción conforman así una unidad de sentido inseparable y se reflejan mutuamente” (MAULEÓN, 2010, p.99)

tendo cada uma delas objetivos e metodologias diferentes. O estudo dos gestos corporais dentro das Práticas Interpretativas é bastante recente, valendo-se da experiência empírica (o intérprete tem o conhecimento prático dos gestos corporais realizados na sua prática) como um dos seus pilares.

Algumas pesquisas, como por exemplo, as realizadas por Jane Davidson (entre 1993 e 2007), uma das precursoras do estudo do corpo na interpretação musical, ou Marcelo Wanderley e V. Wines (2005), entre outros, têm como foco a análise qualitativa e quantitativa dos gestos na *performance*. Ao comparar várias *performances* com diferentes maneiras de utilizar o corpo é possível estudar o impacto dessas no público ou entender qual é a conexão desses movimentos corporais com intencionalidade e com a estrutura da obra. Na presente pesquisa, o meu foco não está na resposta do público aos diferentes tipos de gestos corporais e sim na análise da gestualidade realizada pelo intérprete, a que está inserida dentro das escolhas interpretativas e, como tal, é importante que seja analisada e discutida.

A avaliação dos gestos corporais esbarra em um elevado grau de subjetividade, já que dependendo do contexto e de quem os percebe eles podem ser ou não portadores de algum significado expressivo. Por essa razão, Godoy e Leman observam que os pesquisadores tem se dedicado mais à extensão dos gestos do que às suas intenções. A extensão pode ser medida, enquanto, segundo eles, a intenção é “às vezes vaga e sujeita à interpretação” (GODOY & LEMAN, 2010, p.5).⁴⁴ No meu ponto de vista, a interpretação dos gestos não deve ser relegada a um segundo plano por conter elementos subjetivos. De fato, a interpretação da música não é uma ciência e ela lida com a subjetividade humana, sendo mesmo assim possível gerar discussões e construir conhecimento. A expressividade dos gestos deve sim ser estudada, estando inserida dentro de uma busca pela comunicação das intenções expressivas em música.

Assim como foi afirmado anteriormente, o presente estudo das inter-relações entre os dois tipos de gesto em “Sul Re” tem como principal objetivo uma análise qualitativa dos gestos. Por essa razão não me detive na classificação e contagem dos gestos utilizados e sim me dediquei a estudar os gestos corporais que tivessem alguma característica que os conectasse com o discurso musical. Ao apresentar a análise dos

⁴⁴ “often vague and subject to interpretation” (GODOY & LEMAN, 2010, p.5)

gestos corporais de uma obra, é possível questionar: como delimitar os gestos corporais sendo que eles fazem parte da realização individual? Não existem dois intérpretes que utilizem exatamente os mesmos movimentos corporais partindo da base de que cada corpo é diferente assim como a maneira de utilizá-lo. Além de não ser possível utilizar os mesmos movimentos, os gestos e o seu potencial expressivo estão em estreita relação com a personalidade do intérprete e com a sua concepção da obra.

Na minha pesquisa, tenho como propósito traçar um mapa de gestos válidos para a minha interpretação. Longe de prescrever gestos para outros intérpretes, a minha intenção é estudar e discutir a forma pela qual os gestos participam na construção do sentido musical. Se o fazer musical pressupõe a realização de movimentos corporais, é importante entender como esses movimentos podem se configurar como gestos, trazendo à luz um elemento expressivo que faz parte da comunicação total da performance.

Uma vez, ao comentar com uma pessoa conhecida sobre o tema da minha dissertação, ela me perguntou: então isso quer dizer que você vai tratar o intérprete como um mímico? Isso me fez refletir sobre a minha pesquisa e concluir com mais convicção: é imprescindível considerar o nosso corpo como parte da interpretação e quebrar o preconceito de que tudo o que seja feito corporalmente responde a uma necessidade estritamente mecânica para a realização instrumental.

A análise dos gestos corporais em “Sul Re” foi realizada nas sessões de estudo através de anotações, e, após o estudo, na observação das filmagens e a audição das gravações realizadas no Yamaha Disklavier. De maneira proposital, excluí a observação de gestos do rosto, já que eles de maneira geral têm um vínculo mais forte com o estado anímico e os aspectos inconscientes da expressividade. O meu interesse nesta pesquisa é gerar uma discussão a partir de gestos que, na minha interpretação, tenham uma conexão com a estrutura expressiva da obra e participem na construção do sentido musical.

2.4) Os gestos musicais e os gestos corporais em interação

“Ritmo, melodia e a harmonia brincam com e contra o campo de jogo da métrica de uma maneira que sugere a energia e a flexibilidade humanas”⁴⁵
Robert Hatten

A experiência musical é um fenômeno muito complexo e que ultrapassa os limites do conhecimento humano capaz de descrevê-la ou compreendê-la na sua totalidade. Apesar de tentarmos nos aproximar da maneira pela qual apreciamos a música ou a interpretamos, sempre existirá uma grande parte da experiência que ficará no horizonte do desconhecido e do indescritível. O estudo integrado dos gestos corporais e dos gestos musicais está atrelado a uma busca por uma compreensão mais global do fazer musical. Essa abordagem se propõe estudar a experiência musical não como um fenômeno puramente intelectual, e sim procurar entendê-la dentro do âmbito da experiência humana corpórea.

A conexão entre ambos os tipos de gesto integra a prática cotidiana dos intérpretes e é um ato muitas vezes inconsciente. Evidentemente que é impossível analisar cada movimento realizado para tocar, já que numa interpretação é realizada uma coreografia vastíssima de gestos. Hatten, baseado em Pierce, sugere duas possibilidades que utilizam o corpo para compreender os gestos musicais. Em primeiro lugar, através dos movimentos do nosso próprio corpo. Ao estudar uma melodia, por exemplo, o corpo é uma ferramenta única para auxiliar na compreensão das inflexões, dos pontos de apoio e do clímax dos gestos musicais, movimentando-nos junto com ela de forma espontânea. Outro mecanismo que também vincula o corpo para construir os gestos musicais de forma natural é a entonação. As curvas próprias da linguagem

⁴⁵ “Rhythm, as well as melody and harmony, plays with and against the metric sports ground in a way that suggests human energy and flexibility” (HATTEN, 2004, p.115)

servem como uma analogia para entender o percurso dos gestos (HATTEN, 2004, p.130).

A música é uma forma de arte temporal: ela tem um percurso que acontece no tempo, convidando-nos a participar a través da experiência perceptiva. Ao apreciar ou interpretar uma obra, nossa atenção não se dirige unicamente ao momento presente, sendo necessário, para a compreensão do discurso, exercer um diálogo entre o passado recente (mecanismo de retenção) e o horizonte de expectativas criadas (protensão)⁴⁶. É nessa interação dos tempos que o gesto (tanto musical quanto corporal) ocupa um papel essencial: o gesto tem forma e projeção. Ele tem uma preparação, a que antecipa o gesto que prossegue, envolvendo assim o passado recente no início do gesto que já aconteceu, e o futuro no gesto que antecipamos. Os mecanismos de protensão e retenção são indispensáveis para a compreensão gestual na interpretação musical, tanto para o intérprete quanto para o público.

O gesto na música se constitui como uma unidade de sentido que transborda o domínio puramente físico ou puramente musical, criando uma fusão que gera um resultado sonoro-visual, mesmo tratando-se de uma gravação (aonde não temos nenhuma referência visual disponível). Apesar disso, como anteriormente mencionado, a nossa percepção é intermodal. Isso implica que o gesto musical tem como origem o gesto corporal, e a nossa mente recria os sons com a sua correspondência nos movimentos corporais geradores de esses sons (para mais detalhes, ver item 1.3 sobre mimese e neurônios espelho).

Para Hatten, a abordagem heurística é muito apropriada para estudar obras contemporâneas com uma linguagem de “vanguarda”. No entanto, ele declara que resulta muito mais fácil estudar os gestos na obra de Beethoven, por exemplo, do que pesquisar os gestos em obras contemporâneas, já que a reconstrução do estilo beethoveniano é mais acessível pela grande bagagem de estudos existentes.

Mesmo em se tratando de uma busca complexa e, considerando a nossa breve distancia histórica com a linguagem dos autores mais recentes (e a conseqüente dificuldade em definir o seu estilo), acredito que a busca pelas conexões entre os gestos corporais e musicais em “Sul Re”, assim como em obras mais recentes, pode contribuir

⁴⁶ Thomas Clifton (baseado em Edmund Husserl) no seu livro *Music as Heard* trabalha os conceitos de protensão e retenção ao referir-se ao tempo fenomenal ou tempo percebido.

para facilitar o nosso entendimento. Além disso, se por um lado não contamos com tanto material musicológico sobre elas, a nossa proximidade temporal acaba tendo um papel auxiliador na nossa concepção das peças.

2.41) A formação e a continuidade dos gestos musicais e corporais

Como são realizados os gestos musicais na performance?

Para que os gestos musicais sejam perceptíveis, é necessário que exista uma pessoa que os interprete, dando-lhes uma forma sonora a través da interação do seu corpo com o instrumento musical⁴⁷. “O sistema sensório-motor receptivo desempenha um papel no ajuste do gesto, principalmente na busca pelo tom”.⁴⁸ (DELALANDE, 2003, p.314). Aqui o autor se refere à busca pela qualidade sonora e à capacidade que o sistema sensório-motor tem de ajustar, modificar o nosso corpo na adaptação com o instrumento para conseguir o som desejado.

Na interpretação do piano, mesmo não existindo uma busca pela afinação, também são realizados ajustes no sistema sensório-motor no contato com o instrumento. Ao tocar o instrumento, “o intérprete utiliza o corpo e os gestos não só para produzir os sons, mas também para recebê-los”.⁴⁹ (Ibidem) Esse ponto é de crucial importância para compreender como são gerados os gestos na interpretação: existe uma retroalimentação constante entre o ouvir e o tocar, entre o movimento que gera um som e a sua consequência sonora.

Esse dinamismo necessário para a interpretação existe graças à nossa propriocepção. Como foi abordado no item 1.3, a propriocepção é a consciência do nosso corpo. O sistema sensório-motor envia constantemente informações que nos permitem sentir o peso da tecla, o momento de abandono dela, pela relação que esses movimentos têm com a nossa sensação corporal. A propriocepção, junto com a

⁴⁷ Podemos considerar os gestos musicais presentes na leitura silenciosa da notação musical, mas mesmo nesse caso está implícita uma sonoridade, e essa sonoridade pressupõe gestos de realização.

⁴⁸ The sensorimotor reception plays a role in the adjustment of the gesture, primarily in the search for tone. (DELALANDE, 2003, p. 314)

⁴⁹ “The performer uses body and gestures not only to produce sounds but also to receive them” (Ibidem)

exterocepção (noção da localização de outros corpos) participam de forma conjunta para, por exemplo, a localização das teclas, imprescindível para realizar saltos no piano.

A construção de gestos musicais depende das nossas habilidades intermodais e a sua conseqüência na propriocepção, de habilidades motoras, assim como da compreensão da linguagem musical. Essa compreensão é indispensável para que os gestos corporais tenham uma intencionalidade e uma estrutura expressiva afinada com o estilo composicional da obra. Na interpretação musical, o que foi estudado, imaginado ou analisado sobre a obra interage com a nossa memória corporal e a forma pela qual nos relacionamos com o instrumento.

Os gestos podem existir em diferentes planos. Um gesto complexo pode estar integrado por gestos menores, e esses gestos menores, por sua vez, podem conter gestos internos menores ainda.

A continuidade dos gestos

Uma das propriedades dos gestos musicais é a sua continuidade, mesmo através das pausas. O mesmo acontece com os gestos corporais. É possível definir um gesto a partir de vários movimentos corporais, os que pelas suas inter-relações, se configuram como uma unidade de sentido maior.

Os gestos têm um componente imediato ou imagético e outro temporal ou seqüencial. O primeiro componente se relaciona com a habilidade de reconhecer os elementos musicais sobre os quais o evento no presente perceptual está construído. O componente temporal é a forma do gesto, o seu componente seqüencial como forma de uma ação contínua. Ao percebermos, (sob condições normais⁵⁰), ambos os componentes aparecem interligados para possibilitar a compreensão do gesto. Como expressado por Merleau-Ponty: “no normal, todo movimento tem um fundo, e o movimento e seu fundo são movimentos de uma totalidade única” (MERLEAU-PONTY, 1999. p.159).

Para Hatten, “o gesto prototípico é uma configuração relativamente curta que tende a ocorrer dentro do âmbito do presente da experiência ou da memória ainda em

⁵⁰ No conhecido caso apresentado por Oliver Sacks do musicista que confunde a sua mulher com um chapéu, a habilidade da percepção imanente está anulada. Devido a isso, o doente confunde objetos que, mesmo apresentando formas muito diferentes (a sua mulher e um chapéu!) têm uma forma seqüencial semelhante (na forma de se movimentar, por exemplo).

processo” (HATTEN, 2004, p.101).⁵¹ Os gestos prototípicos são suficientemente curtos para maximizar a nossa percepção imagética (imediate), e suficientemente longos para serem percebidos com um significado sequencial (HATTEN, 2004, p.102).

A continuidade dos gestos é uma consequência da integração dos eventos na percepção que acontece através da coerência funcional. Para Hatten, essa coerência funcional é atingida através da soma de múltiplas ações em direção a um objetivo. Segundo Mc Cabe, “o fluxo dos padrões especifica toda a informação pertinente sobre o evento como um conjunto, e sobre as suas partes, sem apresentá-las como separadas” (MC CABE *apud* HATTEN, 2004, p.99).⁵²

A realização do *legato* no piano é um caso que exemplifica claramente a concepção de continuidade do gesto. No piano é tecnicamente impossível produzir um *legato* real (já que a queda do som após o ataque é muito rápida). No entanto, criar a ilusão de *legato*, principalmente nos registros mais agudos (aonde a permanência do som é menor) é uma habilidade essencial para os pianistas e é muito estudada.

Alexandra Pierce, ao falar da continuidade da melodia no piano, aponta para a importância do corpo. Em primeiro lugar, devemos conseguir cantar a melodia para direcionar os sons e definir as dinâmicas e as inflexões melódicas. Além disso, a autora propõe que a melodia seja delineada através de movimentos do braço, fora do instrumento preferencialmente com contornos arredondados, ou seja, considerando formas circulares e evitando ângulos agudos.

Outras estratégias para construir uma melodia contínua propõem definir a dinâmica e o tipo de ataque e abandono de cada nota, com o qual pode-se construir de forma consciente uma linha melódica contínua. Esta modalidade de análise detalhada, mesmo tendo alguma utilidade, não enfatiza o suficiente que a melodia é uma configuração, uma unidade de sentido, e que para conseguir a continuidade devemos conseguir vê-la como um todo. Para Ernst Kurth, “a melodia acontece entre os sons, no

⁵¹ “A prototypical gesture is a relatively short temporal gestalt that generally occurs within the temporal frame of the experiential present, or working memory (ca. 2 seconds)” (HATTEN, 2004, p.101)

⁵² “the flow patterns specify all the pertinent information about both the whole event and its parts without presenting the parts as separate” (MC CABE *APUD* HATTEN, 2004, p.99)

contorno de energia cinética que flui entre cada emissão de som e que fica armazenada em prontidão como energia potencial nos acordes” (HATTEN, 2004, p.114).⁵³

Apesar da importância dada às alturas na criação de um gesto contínuo para constituir uma melodia (um dos traços mais característicos da música do repertório clássico erudito ocidental até o século XX), a concepção de gesto vai além das alturas para constituir-se como uma unidade. Cada um dos elementos da música (articulação, dinâmica, timbre, etc.), é tratado de maneira igual na sua potencial importância para a criação do gesto, considerando os parâmetros como interdependentes.

2.42) O caráter dos gestos

O estudo da ligação entre o caráter dos movimentos presentes na linguagem musical e os movimentos humanos ainda se encontra em um estágio incipiente e está inserida dentro da busca pelas formas de significação musical.

Conforme foi explicado anteriormente, o ser humano tem a capacidade de propriocepção, noção do corpo próprio; e a exterocepção, noção dos objetos ao seu redor. Trevarthen acrescenta uma terceira habilidade, a alterocepção, a capacidade de perceber a expressividade dos outros. (HATTEN, 2004, p.103) A alterocepção é indispensável para a compreensão do papel dos gestos corporais na *performance* e a sua relação com o caráter expressivo.

Hatten salienta que ao ouvirmos uma *performance* com os olhos fechados ou ao ouvir uma gravação, somos capazes de reconstruir os tipos e qualidades de movimentos que dão o caráter aos gestos musicais. Nesse caso, ele não especifica se esses movimentos são corporais ou são próprios do discurso musical.

Em outra ocasião, ao referir-se aos gestos temáticos, ele considera que estes “revelam diferentes energias físicas corpóreas” (HATTEN, 2004, p. 186).⁵⁴ Para Francès, a emoção em música está ligada ao som através da representação do movimento. O som pode estar relacionado com o que ele chama de forma de comportamento cinético (FRANCÈS *apud* DELALANDE, 2003, p.314). O autor

⁵³ “melody occurs between the tones, in the sweep of kinetic energy that flows through them and becomes dammed up as potential energy, in chords” (HATTEN, 2004, p.114).

⁵⁴ “reveal the embodied physical energies” (...) (Idem, p. 186)

exemplifica referindo-se à conexão entre movimentos corporais no cotidiano e os movimentos presentes na música. De maneira geral, um movimento “Allegro” é mais propenso a ser alegre do que um movimento muito lento. Uma pessoa deprimida realiza movimentos mais lentos, com menos tônus muscular, o que pode ser relacionado com o tipo de movimento que está implícito numa peça muito lenta.

Davidson e Salgado comentam que o intérprete não constrói uma interpretação musical simplesmente baseado no conhecimento musical formal e no refinamento das habilidades motoras. Nos ensaios, as intenções expressivas emergem primeiramente de projeções metafóricas ligadas à experiência física e à criação de significado (DAVIDSON & SALGADO, 2001 p. 1).

Com isto, posso dizer que neste trabalho estou de fato apresentando um relato de como fui criando um significado expressivo desde as primeiras leituras, primeiras apresentações e recitais. De maneira geral, intérpretes tendem a dividir seções e a atribuir diferentes cenários ou qualidades de expressão para cada uma delas. De acordo com esses diferentes caracteres, são explorados vários tipos de gestos.

Os gestos musicais têm um significado que é tanto imediato quanto complexo. Segundo Hatten, eles “vão além da partitura para incorporar a intrincada forma e o caráter dos movimentos, os que têm um significado biológico e social para os seres humanos” (Idem, p. 94).⁵⁵ Podemos deduzir que esse significado biológico e social se relaciona com os movimentos que são realizados para gerar os sons.

⁵⁵ “go beyond the score to embody the intricate shaping and character of movements that have direct biological and social significance for human beings” (HATTEN, 2004, p. 94).

TERCEIRO CAPÍTULO

“Sul Re”: as inter-relações entre gestos corporais e gestos musicais

3.1) *Algumas considerações preliminares*

Ao planejar a estruturação da minha dissertação, um dos problemas que enfrentei foi a dificuldade de conseguir transmitir de forma escrita a maneira pela qual os gestos corporais e musicais se inter-relacionam em “Sul Re”. Apesar disto, parto da hipótese que as duas categorias de gestos se influenciam de forma recíproca e não unilateral. Procurando não contradizer a minha hipótese, ou seja, explicitando que a análise e compreensão dos dois tipos de gestos foram realizadas de forma simultânea, creio que não teria sido coerente com as idéias que fundamentam essa pesquisa, realizar a análise dos gestos musicais fora do instrumento, por exemplo, sem a participação direta do corpo na compreensão musical.

No decorrer da pesquisa, à medida que eu percebia que um movimento era inapropriado, por exemplo, procurava entender o seu papel no gesto musical, e isso me levava à análise dos gestos musicais. De forma complementar, ao observar a finalização ou o começo de um gesto musical, utilizava determinados gestos corporais. Em muitas ocasiões, a minha compreensão dos gestos musicais surgia da minha relação corporal com o instrumento. Numa etapa pré-reflexiva, os gestos corporais estavam subentendendo os gestos musicais. Acredito que essa inter-relação entre a análise, compreensão e realização dos gestos corporais e musicais faz parte da experiência de todos os intérpretes, estando ligada à forma da aprendizagem musical na prática instrumental.

Para o estudo, utilizo como base os pressupostos explicitados nos capítulos anteriores, que podem ser resumidos em três linhas gerais:

- 1) O papel do corpo como condição primaria da existência (baseada na visão do corpo de Merleau-Ponty)
- 2) A interação entre os sentidos na percepção (todos os sentidos participam de forma conjunta, eles são “portas de acesso ao mesmo mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.181).
- 3) A unidade entre corpo e mente na interpretação musical, ou seja, maneiras de estudar e de interpretar integram a nossa memória corporal,

os sentidos, a imaginação, assim como os conhecimentos adquiridos anteriormente.

Essas três premissas formam a base da inter-relação entre os gestos musicais e os corporais, considerando-os não como uns subordinados aos outros, e sim como integrados, tanto na percepção quanto na execução.

Apesar de conseguir adequar a metodologia aos pressupostos, a dificuldade maior se localiza na organização da minha dissertação: como redigir um texto que fale das inter-relações sem acabar limitando e fragmentando o campo de atuação de cada um deles e sim, considerando-os como intimamente vinculados desde a sua gestação?

Pelo outro lado, torna-se indispensável falar de gestos musicais e de gestos corporais de forma separada, mesmo que ambos compartilhem uma característica comum na sua origem (ambos são gestos, portadores de sentido potencial), pertencem a domínios diferentes. Os gestos corporais fazem referência a movimentos corporais e os gestos musicais a unidades de sentido musical. Para entender como ambos se inter-relacionam é preciso reconhecer seus domínios conexos para avaliar e refletir sobre as conseqüências.

Foi assim que decidi organizar o presente capítulo dedicando a parte seguinte à contextualização da obra e posteriormente à análise dos gestos musicais e corporais em interação. Penso que não faria sentido dedicar um capítulo para gestos corporais e outro para os gestos musicais, levando em consideração que estão interligados desde a sua concepção.

Mesmo que pesquisas recentes apontem para o papel do corpo na percepção musical do público (DAVIDSON 2006, 2007; WANDERLEY & V. WINES, 2005, dentre outras), este não é o foco da presente investigação. A presente pesquisa centra-se na construção da interpretação a partir da experiência do intérprete em contato com a obra, refletindo sobre as inter-relações entre os gestos corporais e gestos musicais.

3.2) *A obra: contextualização*

Antes de proceder à análise dos gestos corporais e musicais de “Sul Re”, vou me deter brevemente na contextualização da obra, referindo-me ao seu compositor, Héctor Tosar, e à sua formação e produção artística.

Héctor Tosar nasceu em Montevidéu em 1923. Desde a sua juventude recebeu orientação de renomados mestres. Aos doze anos inicia suas aulas de piano com o maestro Wilhelm Kolischer. Poucos anos depois começa as suas aulas de composição com Lamberto Baldi, regente estável da orquestra Sinfônica Nacional durante dez anos. Assim como havia anteriormente procedido com o jovem C. Guarnieri no Brasil, Lamberto Baldi impulsionou a carreira do jovem Tosar, que desde sua adolescência demonstrava excepcionais condições compositivas (AHARONIÁN, 1999, p.7).

Antes de obter a maioridade, Tosar estréia três obras para piano da sua autoria: a *Sonatina Nº1* (que posteriormente retira do seu catálogo), a *Danza Criolla* e um *Preludio*. A *Danza Criolla* é uma peça que requer habilidades técnico-interpretativas consideráveis, com o que podemos deduzir que o nível pianístico de Tosar nessa época já era bastante refinado.

Além de apresentar suas peças no piano, em 1940 a Orquestra Sinfônica del SODRE, dirigida por Lamberto Baldi, apresenta a *Toccata*, uma obra de distinta relevância para o repertório do compositor. Segundo Aharonián, a *Toccata* apresenta características que definem o estilo da sua linguagem: o trabalho intenso da estrutura e dos detalhes, evitando o simples, criando um clima expressivo agressivo e penetrante e com um trabalho contrapontístico dos planos sonoros. Essas características supracitadas serão encontradas na sua última obra para piano solo “Sul Re”, objeto desta pesquisa.

Em 1946 Tosar recebe uma bolsa de estudos para assistir em Tanglewood, EUA, às aulas com Aaron Copland. Aí conhece vários compositores Latino-Americanos como Ginastera, Cordero, Orrego Salas, dentre outros. No ano seguinte recebe outra bolsa para o mesmo lugar, aonde faz aulas de composição com Arthur Honegger e de regência com Serge Koussevitzky. A partir de 1948 usufrui de uma bolsa por três anos em Paris, estudando composição com Honegger, Milhaud, Jean Rivier e regência com Eugène Bigot e Jean Fournet.

Ao longo da sua carreira, Tosar passou por alguns períodos de silêncio criativo. O principal deles se estendeu desde 1964 até 1969; nesta época o compositor se sentiu compelido a fazer uma revisão total da linguagem musical. A partir de 1976 começa uma nova etapa, denominada por Aharonián de a “síntese de si próprio” (AHARONIÁN, 1999, p.44). Nela Tosar volta a compor para o seu instrumento, o piano. Em entrevista inédita realizada por Aharonián em 1983, Tosar declara “sinto que o piano é o meu instrumento e sinto que através do meu instrumento posso escrever música muito melhor” (AHARONIÁN, 1999, p.42).⁵⁶ Dessa etapa são as “Tres Piezas para Piano”, “Nomoi”, “Ecos” e “Sul Re”.

Nos escritos de Héctor Tosar, fica evidente a personalidade exigente e altamente crítica que o caracteriza, passando períodos de vazio composicional e eliminando obras do seu catálogo, como a “Sonatina N°1” e a “Sinfonia N°1”, obras que ele preferiu esquecer. É importante observar que o compositor nasceu numa época na qual o nacionalismo Latino-Americano ainda exercia uma forte influência e o folclore era moeda corrente na criação de um estilo autóctone. Apesar de compor algumas peças de caráter nacionalista, Tosar admite não sentir-se sincero dentro dessa estética:

Antes de chegar a obras que hoje ainda considero, fiz algumas tentativas de esse tipo; mas logo reparei que não correspondiam com a minha sensibilidade (...) Além disso, desde essa época me sentia cidadão e não campesino e o folclorismo campesino era uma atitude postiça (AHARONIÁN, 1999, p.8-9).⁵⁷

Apesar da cercania geográfica com Eduardo Fabini (eram vizinhos), o principal compositor nacionalista uruguaio, Tosar e ele quase não mantiveram contato. No início da sua carreira, as suas principais influências foram Ravel e Debussy e mais tarde Stravinsky. Tosar, assim como Alberto Ginastera, tinha uma grande admiração pelo trabalho do compositor húngaro Béla Bartók.

A estética de Tosar tem como denominador comum uma busca pela comunicação e a sinceridade expressiva, sendo esses os pilares que o guiam ao longo da

⁵⁶ “Siento que el piano es mi instrumento, y siento que a través de mi instrumento puedo escribir música mucho mejor” (AHARONIÁN, 1999, p.42)

⁵⁷ “Antes de llegar a obras que hoy todavía considero, hice algunos intentos de ese tipo; pero pronto me di cuenta de que no correspondían a mi sensibilidad”. (...) “Además, desde esa época me sentía ciudadano y no campesino, y el folclorismo campesino era una actitud postiza” (Idem, p. 8-9)

sua carreira. Teve receio de aderir totalmente ao dodecafonismo ou ao nacionalismo, procurando vislumbrar o que dessas estéticas podia ser aproveitado para gerar uma expressão própria. Ao revisar sua escrita (1964-69), foi indagado sobre o papel das novas correntes (música eletrônica e aleatória) e disse: “as novas correntes naturalmente, abrem caminhos ao compositor. É difícil depois saber escolher entre essas novas tendências, qual é a que está mais perto da própria sensibilidade” (AHARONIÁN, 1999, p. 31).⁵⁸

Também faz parte da sua visão estética, uma atitude de cautela frente ao tecnicismo exagerado e o intelectualismo. Ao referir-se ao papel da música erudita em Latino-América, ele diz:

Acredito que Latino-América no geral está chamada mais cedo ou mais tarde a agregar uma nota importante na linguagem musical, como nas outras artes também. Não a través de um novo tecnicismo e sim a través de uma mensagem direta, simples. Eu acredito que a música é comunicação e que o músico deve escrever para ser compreendido pela humanidade, e não como um simples jogo que não vai dar em nada – ou como máximo -, vai chegar às mãos de um grupinho muito pequeno. Para isso é necessário ser claro, ser espontâneo e ser comunicativo (AHARONIÁN, 1999, p.32).⁵⁹

“Sul Re” é a última obra para piano de Tosar, composta em 1981. É visível o conhecimento idiomático do piano que o compositor tem, já que a obra explora até os limites as possibilidades timbrísticas e expressivas do instrumento, sem por isso deixar de ser “pianística”. Como o nome o sugere, “Sul Re”, cuja tradução é “Sobre Ré”, é uma obra composta a partir da nota *Ré*. Depois de ter composto obras para piano com perceptível influência do dodecafonismo como as “Tres piezas para piano” (1976), Tosar escreve sua última peça para esse instrumento utilizando a altura designada por *Ré* como nota polar e que funciona como elo estrutural da obra.

⁵⁸ “Las nuevas corrientes, naturalmente, abren caminos al compositor. Es difícil después saber elegir, entre estas nuevas tendencias, cual es la que está más cerca de la propia sensibilidad”(AHARONIÁN, 1999, p.31)

⁵⁹ Creo que Latinoamérica en general está llamada tarde o temprano a agregar una nota importante en el lenguaje musical, como en las otras artes también. No a través de un nuevo tecnicismo, sino a través de un mensaje directo, simple(...) Yo creo que la música es comunicación y que el músico tiene que escribir para ser comprendido por toda la humanidad, y no como un simple juego que caerá en saco roto – a lo mejor -, o en manos de un grupito muy pequeño. Para eso es necesario ser claro, ser espontáneo y ser comunicativo (Idem, p.32)

3.3) *Introdução à organização dos gestos musicais e fundamentação da abordagem a partir do gesto em “Sul Re”*

Ao longo do estudo de “Sul Re”, a minha delimitação das seções formais foi se processando de maneira bastante difusa. Sempre que tentava dividir a obra em seções, percebia as separações como linhas tênues, e dependendo de como eu pensasse a organização temporal, as seções podiam ser parte de pequenos gestos ou se inserir em uma idéia maior. Ainda que este fenômeno possa ser observado em obras de todos os estilos e épocas, em “Sul Ré” essa dificuldade para definir uma estrutura me pareceu muito forte. Assim, comecei a perceber que a minha dificuldade em delinear uma forma era, de fato, uma característica intrínseca da obra, que se configura como um grande gesto do início ao fim.

Ao ser indagado por Coriún Aharonián, Tosar respondeu que ao colocar o título de “Sul Re”, estava estabelecendo um diálogo com o ouvinte, atraindo-o para a idéia do Ré como nota polar, como nota estrutural (AHARONIÁN, 1999, p.48). Ainda que seja possível falar de uma nota estrutural, é visível que a estruturação é muito livre e diversificada, parecendo querer atingir os limites das possibilidades expressivas do instrumento. Após “Sul Re” Tosar se dedica a compor obras para sintetizador, declarando que esse instrumento pode ser muito útil para os compositores que já utilizaram ao extremo as possibilidades tímbricas dos instrumentos tradicionais (AHARONIÁN, 1999, p.51). Alguns exemplos dessa exploração instrumental em “Sul Re” se materializam na utilização do registro total do piano, em uma paleta de dinâmicas desde o *pppp* até o *ffff*, bem como na utilização de vários timbres nas cordas do piano (*muted*, batendo na corda, *pizzicato*, *glissando*). Além disso, a peça é marcada por mudanças contínuas de sonoridade, caráter, textura e variedade rítmica, que por momentos, apesar da escrita bastante precisa, soa muito livre e quase improvisada.

Para construir um caminho para o entendimento da estruturação de “Sul Re” acredito na realização de uma análise baseada nas diferentes “facetas” do Ré para desvendar a relação que os gestos musicais têm com a nota Ré.

Como afirma Robert Hatten, os gestos podem estar hierarquicamente organizados. Assim, os gestos maiores podem estar compostos por gestos de menor tamanho. Do meu ponto de vista, em “Sul Re” os gestos musicais acontecem em dois

planos: na macro e na micro-estrutura. Os que fazem parte da macro-estrutura recebem a catalogação de G1, G2, G3, etc. Os gestos musicais menores, que estão dentro dos gestos maiores (G1, G2, etc.) são designados por g^1 (G1), g^2 (G1), g^3 (G1), respectivamente o primeiro, segundo e terceiro pequeno gesto do grande gesto G1. Caso façam parte do G2, a nomenclatura correspondente será g^1 (G2), g^2 (G2), g^3 (G3), etc.

Tabela dos gestos musicais de “Sul Re”

	g^1	g^2	g^3	g^4	g^5	g^6
G1 (c*.1-19)	c.1-6	c.7-14	c.15-19			
G2 (c.20-30)						
G1'(c.31-41)						
G3 (c.42-53)						
G4 (c.54-60)	c. 54-57	c. 58-60				
G5 (c.61-70)	c. 61-69	c. 70				
G6 (c.71-85)						
G7 (c.86-94)						
G8 (c.95-124)	c.95	c.96-100	c.101-108	c.109-113	c.114-121	c. 122-124
G9 (c.124-128)						
G10 (c.129-177)	c.129-149	c.150-158	c. 159-177	c.177		

(*c= compasso)

Como apontado anteriormente, a análise dos gestos musicais de “Sul Re” se baseia na relação que cada trecho musical estabelece com a nota *Ré*. Dessa maneira, a estrutura está organizada em dez gestos, que por sua vez estão conformados por gestos menores.

Os dez gestos estão especificados na tabela e detalhados com a característica específica de relacionamento com o *Ré*:

G1: 1-19 (g^1 1-6, g^2 7-14, g^3 15-19): Gestos em direção ao *Ré*. Gestos prototípicos.

G2: 20-30: *Ré* estável. Gesto dêitico.

G1': 31-41: Gestos em direção ao *Ré*

G3: 42-53: *Ré* em diálogo com outras alturas. Gestos dialógicos.

- G4: 54- 60 (g¹ 54-57, g² 58-60): Do *Ré* para o *Ré*. Movimento de ondas.
- G5: 61-70 (g¹ 61-69, g² 70): Afastamento do *Ré*.
- G6: 71-85: Grande gesto contínuo na região aguda, *Ré* como nota pedal no início.
- G7: 86-94: Gestos dialógicos. *Ré* com intervalo harmônico de quinta.
- G8: 95-124 (g¹ 95 g² 96-100, g³ 101-108, g⁴ 109-113, g⁵ 114-121, g⁶ 122-124): *Ré* como nota pedal. Gesto retórico.
- G9: 125-128: Afastamento do *Ré* e chegada final
- G10: 129-177 (g¹ 129-150, g² 151-177, g³ 177): Coda final, *Ré* estável, *ostinato* rítmico. Gesto temático.

A obra tem várias características que favorecem uma abordagem a partir do gesto. Em primeiro lugar, não apresenta ou desenvolve um motivo que possa ser identificado como gerador ou que seja recorrente. Assim, a utilização do termo “gesto musical” resulta mais apropriada do que “tema”, “motivo” ou “célula”. Além disso, as unidades de sentido musical estão delineadas por todos os parâmetros do som, sem necessariamente estarem marcadas pela altura. O termo motivo tem sido utilizado no estudo analítico principalmente para se referir a uma organização de alturas, e em outros casos a uma organização rítmica reconhecível. No caso de “Sul Re”, as unidades de sentido, que chamo de “gestos musicais”, têm relação com todos os parâmetros do som: timbre (relação com o tipo de toque nas formas de ataque e saída das notas, e com o registro e as suas implicações no timbre), altura, duração e intensidade.

Observemos o exemplo do G1:

**...SUL RE
(PIANO)**

H. TOSAR

91
 $\frac{6}{8}$ ($\text{c. } 61 - 66$)
Poco presto ($\text{c. } 160$)
accel.
decel.
Poco pesante
93
accel. e cresc. molto

92
Inquieto, nervoso
(a tempo)
92

*Molto m. s. oppure: *23* sost.

** $\frac{6}{8}$ = *Ris sopra*

*** $\frac{12}{8}$ = *Ris sotto*

Figura 1: G1 (c.1-19)

O gesto é definido pela interação entre os parâmetros, sendo todos eles indispensáveis para a sua conformação. O G1 é formado por três gestos menores: g^1 , g^2 e g^3 , os que têm características comuns:

Altura: direção principalmente ascendente (sinuosidade na ascensão) e conclusão na chegada ao *Ré*.

Duração: notas curtas que constroem um acelerando até o final da frase na chegada ao *Ré*.

Timbre: registro grave e médio do piano. Finalização da frase com acento, ataque rápido.

Intensidade: gestos que começam com dinâmicas *p* e *pp* e terminam em sempre com maior intensidade (*f*, *ff*)

Dessa maneira, fica em evidência que o gesto musical se configura pela interação entre os parâmetros do som, criando uma unidade de sentido peculiar em cada ocasião.

Como já foi apontado anteriormente, a nota *Ré* é uma nota estrutural. A organização da obra consiste em gestos musicais que guardam diversas relações com a nota *Ré*. No exemplo abaixo podemos apreciar três maneiras de abordar o *Ré*: Figura 2: G1, gestos em direção a *Ré*; Figura 3: G2, *Ré* agudo em *pp* com variações rítmicas e Figura 4: G10, *Ré* como *ostinato* rítmico:



Figura 2: G1 (c. 1-6). Gestos em direção ao *Ré*.



Figura 3: G2 (c. 20-35). *Ré* agudo em *pp* com variações rítmicas



Figura 4: G10 (c. 154-158). Ré como *ostinato* rítmico.

Dadas essas características, procederei a partir do próximo item, à análise dos gestos musicais em interação com os gestos corporais.

3.4) *Análise dos gestos musicais e as suas inter-relações com os gestos corporais em “Sul Re”*

Para ilustrar o potencial expressivo dos gestos sugeridos pela escrita, pensemos em um exemplo de uma obra amplamente conhecida: a sonata Op. 13, “Patética”, de Beethoven. O início do primeiro movimento “Grave” apresenta várias características gestuais que estão em estreita relação com o sentido musical. Em primeiro lugar, os gestos começam num acorde na região grave na dinâmica forte com uma duração longa. O gesto necessário para produzir um acorde forte e de longa duração é um gesto amplo, com uma preparação que cria uma atenção especial ao evento.

Quando as notas seguintes aparecem, elas conduzem para um adiamento da resolução e finalmente para o acorde de dominante. Logo depois é atacado o próximo acorde, sendo possível perceber a reincidência do gesto dramático, novamente seguido de elaborações de figuras mais curtas que adiam a resolução harmônica. O dramatismo do início da Sonata Patética não é alheio à gestualidade que pressupõe a escrita, transmitindo:

- Insistência, dada pela repetição dos gestos
- Caráter intenso, tenebroso, grave, *pesante*, gerado corporalmente também pela sustentação dos acordes do início de cada pequeno gesto. O peso do drama e o peso do corpo estão interligados.
- Suspense: ao observarmos os gestos corporais percebemos um suspense criado não só pelo conteúdo puramente musical e sim exacerbado pelo drama das

pausas (e notas longas) e a atitude corporal implicada nelas. Cada pequeno gesto recomeça corporalmente, o que gera uma tensão na expectativa do que virá.

Esse exemplo teve como propósito dar uma primeira amostra de como a escrita de uma obra pode ter uma gestualidade altamente influenciada pela notação musical, sendo importante discutir o seu potencial comunicativo e a sua relação com o discurso musical. Na continuação, me dedicarei à análise de “Sul Re” de Héctor Tosar. A análise dos gestos corporais e musicais estará organizada segundo a tabela dos gestos apresentada no item 3.3.

Para a análise dos gestos corporais, vou me apropriar das quatro qualidades essenciais dos movimentos (ver item 1.3) propostas pela fenomenóloga Sheets Johnstone: tensão, projeção, linearidade e amplitude, assim como da classificação de gestos de Mc Neill (ver item 2.1) e dos tipos de gestos musicais propostos por Hatten (ver item 2.2).

Primeiro Gesto (G1: c. 1-19)

O G1 está organizado em três gestos menores: g^1 (c1-6), g^2 (7-14) e g^3 (15-19) e tem como característica unificadora a presença de gestos em direção ao *Ré*. Desde o início da obra a idéia de nota polar fica em evidencia. O *Ré* é uma nota insistente que aparece sempre no final de cada gesto prototípico (para definição ver item 2.41), dos pequenos gestos (g^1 , g^2 e g^3) e no final do grande gesto G1.

O *Ré* é enfatizado mediante:

- Utilização de dinâmicas sempre *ff* ou *fff* com *sfz*
- Prolongação do *Ré* depois do ataque, deixando-o como ressonância
- Aceleração do tempo até a chegada ao *Ré*
- Subida no registro do *Ré* no transcurso do G1 (*Ré* do g^1 é mais grave do que o *Ré* do g^2 e esse é mais grave que o do g^3) gerando uma progressão ascendente no registro até a finalização do G1.
- Ênfase maior a cada final dos g^1 , g^2 e g^3 (Ver figura 5)



a) Final do g^1 b) Final do g^2

c) Final do g^3

Figura 5a, b e c.

O G1 é um exemplo de estruturação em vários níveis. Vou me deter mais detalhadamente nesse caso particular do G1 para exemplificar esse tipo de estruturação que está presente na totalidade da obra.

Ao mesmo tempo em que o G1 contém três pequenos gestos, cada um deles por sua vez é composto de vários outros gestos musicais que podem ser reconhecidos como unidades de sentido, conformando gestos prototípicos. À medida que reconhecemos a semelhança com os gestos anteriores ou compreendemos os procedimentos de aumentação (rítmica, dinâmica e de andamento) nossa percepção os relaciona para criar uma unidade de longo prazo.

Como mencionado, a obra pode ser configurada como um grande gesto, sendo bastante tênue a linha que divide um gesto do outro, já que a percepção de cada um deles vai mudando no transcurso da obra. Se observamos o primeiro gesto prototípico que aparece na obra (ver figura 6 compassos 1 e 2), constatamos um movimento de figuras rápidas em *crescendo* que chega ao Ré e o deixa como ressonância num compasso inteiro.

Nos dois compassos seguintes o movimento é semelhante: figuras rápidas em *crescendo*, mantendo um registro grave, em direção ao Ré, seguido por uma ressonância de Ré num compasso inteiro. Essa semelhança entre os dois gestos gera uma continuidade, sendo possível associar os dois primeiros gestos prototípicos.



Figura 6: g^1 (G1) (c.1- 6). Gestos prototípicos relacionados.

Se observarmos o terceiro pequeno gesto prototípico do g^1 (G1) podemos reconhecer a semelhança na dinâmica *pp* e o acelerando, presentes nos dois gestos anteriores. Por outra parte, esse pequeno gesto se destaca dos anteriores principalmente por ter intervalos de maior amplitude: os gestos anteriores começaram pelo trítono e o terceiro pequeno gesto começa por quintas, seguido por sextas até chegar à oitava determinando o final do g^1 .

Podemos constatar que o g^1 é construído a partir das relações entre os três primeiros gestos que o integram, os que constroem um percurso em direção ao Ré. Os parâmetros do som são utilizados de forma integrada para a configuração de uma unidade de sentido que tem o Ré como nota polar.

Qual é então a relação desses gestos musicais com os gestos corporais? Começando pelas quatro qualidades essenciais dos movimentos, tensão, projeção, amplitude e linearidade, (propostas por Sheets-Johnstone) podemos constatar: a tensão é crescente, todos os pequenos gestos começam com pouca tensão e vão aumentando a tensão até os pontos de chegada no Ré. O movimento se projeta como um crescente de tensão que, apesar das pausas, cria um movimento contínuo em direção ao Ré do final do g^1 . O ponto de maior tensão é a chegada ao Ré, sendo necessário preparar o gesto para atacar com acento e *ff* (ver figura 7.) A tensão e a projeção dizem respeito tanto aos gestos musicais quanto aos gestos corporais, estando eles interligados.

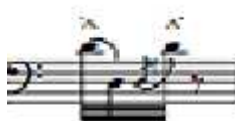


Figura 7: final do g^1 (c.6)

Existem algumas decisões interpretativas no que concerne aos gestos corporais que considero importantes: qual é a atitude corporal nas pausas? Como deve ser a maneira de atacar a nota “emudecida”⁶⁰?

A realização das pausas torna-se um ponto crucial no que tange aos gestos corporais. É sabido que nas pausas não utilizamos nenhum movimento para a produção do som, sendo que os nossos movimentos corporais não estão determinados pela notação, ficando “livres”. Por outro lado, sabemos que a atitude corporal nas pausas diz respeito à direção do gesto musical. Observemos as pausas presentes no g¹.



Figura 8: pausas no g¹ (c. 1-6).

Além das pausas marcadas, no segundo e quarto compassos tampouco há um gesto definido a se fazer, já que a mão esquerda segura a nota “emudecida” para criar uma ressonância por simpatia durante o compasso 2 e 4 na sua totalidade. Na minha interpretação, as pausas do g¹ são pausas que criam um suspense e dirigem a atenção às ressonâncias do piano, efeito que será utilizado ao longo da peça. O Ré subjaz todos esses pequenos gestos pela presença da nota “emudecida”.

Por esses motivos, penso que os gestos corporais devem acompanhar o percurso da ressonância, sem desmontar o gesto propriamente dito ou realizar gestos diferentes que desfavoreçam a continuidade do g¹. É preciso entender a ressonância como o nexos do g¹ e para isso a ressonância precisa ter um lugar de importância na realização gestual.

Tanto Hatten quanto Alexandra Pierce abordam a importância da forma de realização das pausas. Para Hatten “o gesto dentro de uma fermata tende a ser uma postura. Um movimento congelado ou pose pode revelar a energia e o afeto com o qual

⁶⁰ Indicação de nota “muted”.

é representado, incluindo aqueles requeridos para criar essa pose. (...) A postura então reverbera com a “ressonância” do agente implicado” (HATTEN, 2004, p.126).⁶¹ O conceito de ressonância é utilizado por Pierce como “a contínua movimentação da ação de tocar que se estabelece como uma pausa mesmo que continue.” (PIERCE, 2010, p.120).⁶² A reverberação, no seu transcurso, revela a intenção da ação que precede e da que vai vir. Dessa forma, com relação ao gesto em questão não existe um único gesto possível para que a ressonância possa ser ouvida com clareza e o g^1 seja entendido como uma unidade contínua. Neste caso específico procurei um gesto que comunique a intenção musical de estabilidade. Muitas vezes, a utilização de alguns gestos pode até contradizer o discurso musical.

A nota “emudecida” (ver figura 8, antes do c.1, nota quadrada) traz uma discussão interessante. Qual seria o gesto corporal adequado para tocar a nota “emudecida”? Na minha visão, o Ré “emudecido” é um efeito necessário para criar as ressonâncias ao longo de todo o $G1$, tendo um papel específico no gesto musical que o diferencia de outros tipos de ataque. Dessa maneira, na minha decisão interpretativa, não faria sentido preparar de forma enfática o gesto para tocar essa nota “emudecida”, e sim procurar abaixá-la de maneira discreta antes de começar. Se a decisão for contrária, o ouvinte se depara com um gesto sem som, o que implica em uma expressividade diferente, e modifica consideravelmente o início da peça.

O segundo pequeno gesto, g^2 ($G1$) compassos 7-14, começa de maneira claramente contrastante com o g^1 : indicação de caráter “*agitado, nervoso*”, staccato, pausas abruptas e acentos deslocados e imprevisíveis. Por outra parte, o final do gesto (compassos 10 e 11) é semelhante ao g^1 : acelerando, crescendo e direção melódica ascendente. Depois do Ré, novamente aparece um momento de ressonância e no “*Poco pesante*” do compasso 12, o Ré aparece reforçado realizando um movimento semelhante ao do final do g^1 :

⁶¹ “Gesture under fermata is akin to posture. An apparently “frozen motion of pose may reveal the energy and affect with which it is invested, including that required to move into the pose (...). The posture thus “reverberates” with the resonance of the implied gesture of an agent.” (HATTEN, 2004, p.126)

⁶² “the continuous mobilizing of playing action that settles to rest even as it moves on” (PIERCE, 2010, p.120)



Figura 9: g^2 (G1) (c.7-14)

O g^2 , apesar de ter uma grande semelhança com o g^1 , sendo válidas as apreciações feitas anteriormente sobre tensão, projeção e as conseqüentes inter-relações entre os gestos corporais e musicais, apresenta uma particularidade: o nervosismo e a agitação provocados pelos acentos deslocados e o staccato. Os gestos realizados para produzir sons *staccato* e acentuados são claramente diferentes dos anteriores, sendo necessário fazer uma saída rápida da tecla para atingir o staccato nessa velocidade. Movimentos descoordenados, curtos e inconstantes estão relacionados ao caráter agitado e nervoso, realizado num gesto musical com pausas e acentos em lugares imprevisíveis.

O g^3 (G1) nos surpreende: começa em um registro muito agudo, não explorado até o momento, iniciando pelo *Ré* (que até agora era unicamente um ponto de chegada). Neste ponto, ele inicia o movimento em direção descendente, produzindo uma nova chegada ao *Ré*. Apesar do início contrastante, nos seguintes compassos o g^3 mantém os padrões utilizados anteriormente de acelerando, crescendo, subida melódica, ênfase no *Ré*, e ressonância após ele.

O piano é um instrumento no qual existe uma correspondência geográfica dos registros. Mesmo para quem não conhece o instrumento, é possível constatar que quando se toca nos extremos do instrumento, o som produzido é diferente, contrastante. O g^3 traz uma nova sonoridade nas notas agudas e é gerado através de um gesto mais amplo, já que pela distancia entre o último *Ré* do g^2 e o *Ré* agudo que inicia o g^3 é necessário realizar um movimento de braço para atingir as três oitavas de distância.

Mas como realizar essa chegada ao registro agudo? Progressivamente enquanto a ressonância do final do gesto anterior está presente tentando atingir o *Ré* agudo ou mantermos nossa mão no registro grave para não deixar entrever que haverá uma mudança de sonoridade para o registro agudo? Para mim, o início do g^3 é uma delicada surpresa que produz um efeito de cascata, começa muito piano e vai se dirigindo ao registro grave para voltar ao caráter anterior. Para produzir esse efeito, o gesto que

conduz ao Ré agudo não deve ser abrupto ou enfático, mas tampouco muito preparado, já que assim perderia o componente de surpresa.

A finalização do g^3 , que coincide com o final do grande gesto G1, traz uma novidade: ao chegar ao *Dó#* ele faz uma pausa abrupta, uma suspensão que atrasa a chegada ao *Ré*. Aqui podemos observar o diálogo com a tradição na utilização da sensível do *Ré* seguida de uma pausa abrupta⁶³. Pelas características dos dois gestos anteriores (ambos concluíram no *Ré*), é provável que após ouvirmos esse *Dó#* nossa expectativa seja a chegada do *Ré*.

A minha interpretação desse gesto corporal visa reforçar a idéia de suspensão com um gesto da mão suspensa no ar, um gesto pra cima, sem peso. Ele será sucedido por um gesto de apoio na chegada ao *Ré*, nota polar. A utilização do peso e a leveza como duas formas extremas de relacionar-se com o teclado é muito comum entre os pianistas. Alexandra Pierce e Hatten exemplificam passagens nas quais esses gestos antitéticos estão subentendidos no repertório tradicional. O gesto de levantar desafia a gravidade, tendo como consequência natural uma queda subsequente. Referirei-me mais detalhadamente sobre essa idéia no G4.

Após o suspense, o *Ré* chega novamente, desta vez de forma mais enfática do que nas outras finalizações dos g^1 e g^2 , agora num registro mais agudo e oitava duplicada:



Figura 10: final do g^3 e do G1

Observamos como a projeção dos três gestos que compõem o G1 (g^1 , g^2 e g^3) é semelhante: gestos que começam com dinâmicas *p* ou *pp* e aumentam para *ff* através de

⁶³ Tosar acreditava que o compositor deve ter a habilidade de apresentar os mesmos materiais mas com uma função diferente. Apesar de não tratar-se de uma obra tonal, ele utiliza a sensível para criar uma expectativa em direção ao *Ré* que conclui o G1.

um acelerando e têm como ponto de chegada uma mesma nota polar, o *Ré*. A linearidade dos três gestos também é análoga: tem uma direção e um sentido claros, mas as alturas criam um movimento sinuoso e não retilíneo. Isso também pode ser observado nos movimentos realizados pela mão direita, que cria contornos para conduzir até o *Ré*. Podemos constatar que o G1 está construído como um grande gesto em direção ao *Ré* e a forma composicional está baseada nas diferentes relações que os gestos estabelecem com essa nota. A hierarquização do *Ré* como nota polar é construída progressivamente, estabelecendo-se cada vez com mais força o seu papel protagonista. Assim, uma das principais perguntas que me coloquei na hora de tocar a peça foi: como tocar o *Ré*? Reforçando-o? Se sim, como reforçá-lo, através da dinâmica, do toque, da agógica?

Na busca por uma resposta, procurei os escritos de Tosar sobre “Sul Re” e encontrei um depoimento que me inspirou muito. Ao responder à pergunta realizada por Aharonián, indagando se os *Ré* que aparecem são um mesmo *Ré* ou vários, ele responde: “são outros *Ré*. Mas, obviamente, estreitamente aparentados entre eles (...) Vamos dizer que são como as múltiplas facetas de uma mesma personalidade. E acredito que isso me leva à idéia de um *Ré* “raivoso”: eu diria que é um *Ré* expressivo. É um *Ré* do qual brota alguma coisa” (AHARONIÁN, 1999, p.49).⁶⁴

Ao longo da análise vamos ver como essa afirmação condiz com a escrita: o *Ré* aparece de múltiplas maneiras, sendo importante analisar o seu papel dentro dos gestos e dentro da obra como um todo para poder, assim, achar a expressividade das diferentes aparições da nota. No caso do G1, a expressividade do *Ré* de maneira geral é construída através de um caráter afirmativo, enfático, nota que chega decidida, se impondo sobre as outras.

Levando isso em consideração, acredito que os gestos corporais de chegada do G1 devem ser enfáticos, ajudando a marcar essa supremacia do *Ré* sobre as outras notas. Para esse propósito, proponho a utilização do “ponto de equilíbrio”⁶⁵ de Alexandra Pierce. A autora relaciona o centro tonal com o centro de equilíbrio do corpo. “A relação

⁶⁴ “Son otros *res*. Pero, obviamente, estrechamente emparentados entre sí (...) Digamos que son como las múltiples facetas de una misma personalidad. Y creo que eso me lleva a lo del *re* “embroncado”: yo diría que es un *re* expresivo. Es un *re* del cual brota algo” (AHARONIÁN, 1999, p. 49)

⁶⁵ “Physical balance” (PIERCE, 2010, p. 20). A autora propõe vários exercícios para achar o ponto de equilíbrio do corpo, também conhecido como centro de gravidade.

entre equilíbrio físico e uma cadencia tônica é mais do que uma analogia: o intérprete, mantendo o tónus, sai do Centro para atravessar a viagem harmônica da peça desde a tônica a través de uma progressão que conduz de volta para a tônica” (PIERCE, 2010, p.20).⁶⁶

A utilização da metáfora de gravidade para a música já tinha sido sugerida por Rameau em 1737, quem considerava a tônica como um centro de gravidade ao redor do qual giram a dominante e a subdominante. A gravidade é uma força motivadora, segundo ele, para as progressões harmônicas (HATTEN, 2004, p.114).

Apesar de “Sul Re” não se tratar de uma peça tonal, ela tem uma polarização no *Ré*, em consonância com a idéia Pierce. Ao realizar os três pontos de chegada a atitude corporal de equilíbrio possibilita uma visualização desse trecho como distinguido, associando-se assim o equilíbrio musical (pela chegada ao pólo) e o equilíbrio corporal. O equilíbrio, acompanhado do apoio (utilizando o peso do braço e do corpo para remarcar o ponto de chegada) geram uma fusão entre gesto musical e corporal, reforçando a conclusão de cada gesto e colaborando para evidenciar o caráter enfático do G1.

Evidentemente que a sugestão de relacionar equilíbrio físico com pólo tonal não deve ser uma regra, e sim uma possibilidade expressiva a ser utilizada em um momento apropriado. Como todo recurso interpretativo, se for utilizado de forma irreflexiva ou exagerada, perde o seu papel comunicativo e vira um ornamento de mau gosto. No caso do G1, acredito que é um gesto corporal interessante, reafirmando a polaridade da obra, polaridade que pela complexidade da linguagem pode passar despercebida. Além disso, está vinculado diretamente com a intencionalidade dos gestos musicais.

Outra maneira de reforçar o papel do *Ré* é não desmontar o gesto após o ataque. No final dos três gestos que integram o G1, o *Ré* conclusivo é uma nota curta em dinâmica muito forte que fica como ressonância através da nota “emudecida”. Para reforçar a permanência dela na ressonância, o gesto após o ataque não deve ser

⁶⁶ “The relationship between physical balance and cadential tonic is more than an analogy: a performer, maintaining tonus, moves off Center in order to render the harmonic journey of the piece from tonic through a progression that leads back to the tonic”. (PIERCE, p. 20, 2010)

distendido, e sim manter a atenção na nota que está ressonando nas cordas do piano. A idéia de não desmontar o gesto é muito recorrente nas aulas de instrumento, sendo muito importante para atrelar a expressividade corporal à direção das frases ou gestos.

Segundo gesto (G2: c. 20-30)

O segundo grande gesto de “Sul Re” começa em dinâmica *pp* após uma longa ressonância do *Ré* na fermata final do gesto anterior. É importante ouvir com atenção o momento de começar o G2 nas diferentes acústicas. Em algumas salas, será necessário deixar ressoando mais para que o segundo gesto surja quando restem poucas ressonâncias. O gesto afirmativo de conclusão do G1 é seguido por um gesto antitético de delicadeza extrema na região mais aguda do teclado, marcando o começo de um novo caráter. Como abordado no item 2.42, o caráter dos gestos aflora na fusão entre os gestos musicais e corporais.

G2 é caracterizado por um estabelecimento do *Ré*. O G1 apontou pro *Ré* com insistência, até conseguir uma estabilidade do *Ré* no G2. Esse começa na região aguda como conseqüência do direcionamento do G1 que apontou para um registro cada vez mais agudo. O G2 surge como conseqüência direta da expressividade do G1, e mesmo apresentando características claramente diferentes, é possível associar G1 e G2 como partes de um discurso maior em desenvolvimento.

A nota polar no segundo gesto tem outro papel: ela já não disputa a sua supremacia, ela é simplesmente a única altura. Além de manter quase exclusivamente a nota *Ré*, o G2 tem características que contrastam com o G1: registro principalmente agudo, rítmica variada, alturas constantes, caráter *scherzoso* e dinâmica *pp*. O gesto é calmo, sem ansiedade. O ar distendido e de brincadeira, *scherzoso*, se relaciona com a obtenção da supremacia. Os gestos já não conduzem enfaticamente para uma nota que busca a reafirmação, eles são todos gestos dominados pelo *Ré*, inseridos dentro do pólo estrutural.

Ao pensarmos nos gestos corporais em sintonia com o discurso musical, eles devem ser harmônicos, coincidindo com o caráter do trecho, plácidos, sem agitação. Ao mesmo tempo, a indicação “Scherzoso” sugere um ar de brincadeira, despreocupação, dilui a tensão que até agora foi apresentada nos gestos abruptos e agressivos em direção

à nota *Ré*. Ao observar as minhas filmagens durante o estudo, percebi que os gestos corporais do G2 não eram apropriados. Eles pareciam gestos muito complexos e ansiosos, o que não combinava com o caráter estabelecido pela dinâmica *pp* e a indicação *scherzoso*. Foi então que descobri que a minha dificuldade na realização rítmica estava gerando gestos corporais inapropriados, e que devia estudar o ritmo fora do instrumento para incorporá-lo, integrá-lo ao meu repertório gestual e automatizá-lo.

Ao longo do estudo, o intérprete passa por vários estágios de familiarização com as peças, iniciado desde o seu primeiro contato com a obra até uma eventual memorização, na qual o automatismo dos gestos corporais tem um papel essencial. O intérprete estuda para incorporar a música ao seu repertório gestual. Assim como a palavra o sugere, incorporar (do latim *in-corporus*) significa trazer para dentro do corpo. Como afirma Merleau-Ponty:

A Consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo. Um movimento é apreendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu “mundo”, e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. Portanto, a motricidade não é como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que nós previamente nos representamos (MERLEAU-PONTY, 1999, p.193).

A capacidade de transmitir um gesto contínuo (como foi falado no capítulo 2.31, contínuo não necessariamente implica a ausência de pausas) está estreitamente vinculada à solvência rítmica do intérprete, sem a qual a síntese do gesto não se configura de forma clara.

Muitas vezes, o intérprete utiliza alguns gestos que têm como propósito direcionar a atenção do ouvinte, seja para um elemento importante da estrutura ou para um elemento interpretativo que ele considera primordial. O dedilhado pode ter um papel essencial para essa finalidade. É possível escolher algum dedo em especial, por considerá-lo capaz de realizar um som mais incisivo ou mais delicado, para remarcar, etc. Segundo Hatten:

Esses gestos têm um papel narrativo num nível mais alto, semelhante aos gestos de apontar que podem acompanhar a fala, como analisados pelo lingüista e psicólogo David Mc Neill (1992). Eles podem também ser deduzidos como parte da obra, mesmo na ausência de notação

específica, levando em consideração o conhecimento do estilo. (HATTEN, 2004, p.95).⁶⁷

Ao longo de todo o G2 podemos observar que Tosar escreve os diferentes *Ré* de várias formas. Ele cria dois e três planos no discurso, deixando no registro médio algumas notas mais longas e subordinando as notas mais agudas aos pontos de chegada do registro médio. O registro grave aparece só no final do c.24, agregando assim um terceiro plano sonoro.

Mesmo dentro do plano mais agudo, ele diferencia os *Ré* com acentos e deixando alguns deles dentro de um grupo de notas rápidas e outros de forma solitária. No compasso 27, por exemplo, o *Ré* que aparece sozinho está acentuado. Após essa ocorrência, aparecerá o *Lá* grave na voz inferior, a partir do qual podemos deduzir que esse *Ré* do compasso 27 tem um papel importante, até semi-conclusivo. A voz mais aguda do G2 é realizada com as duas mãos alternadas. A minha proposta de dedilhado é a seguinte:



Figura 11: c.27, escolha de dedilhado.

Mesmo podendo utilizar o dedo 5 para tocar o *Ré* solitário, acredito que ele merece ser destacado, seja pela sua escrita diferenciada como isolado quanto pelo seu papel na continuação do gesto, aonde aparece o *Lá* no registro grave (nota mais grave do teclado). A escolha de dedilhado neste caso não está relacionada a uma economia de movimentos ou a uma maior facilidade de realização e sim a uma potencialidade expressiva do dedilhado em um determinado contexto.

⁶⁷ “Such gestures play a narrative role at a higher level, not unlike the abstract pointing gestures that may accompany speech, as analyzed by the linguist and psychologist David Mc Neill (1992). They may also be inferred as part of the work, even in the absence of specific notational making, given an understanding of the style” (HATTEN, 2004, p.95)

O dedo 3, por estar no meio da mão, gera outro ângulo entre a mão e o teclado, diferenciando-se assim do Ré anterior tocado com dedo 5. A minha intenção é criar um gesto do tipo “dêitico” na categorização de Mc Neill, um gesto que aponta. Ao fazer uma troca de dedo 5 por dedo 3 nessa nota, a última nota cobra maior importância, mais ainda se acompanhada de um gesto ascendente após o ataque que reforce a ressonância.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically a fragment of G2 (measures 27-30). It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with several notes marked with accents and slurs. The first measure is labeled '1ª chegada' and the second measure is marked with '(perdendosi)'. The final measure is labeled '2ª chegada'. The bass clef staff contains a bass line with a dynamic marking '<mp' and a fermata over the final note. The grand staff shows the overall texture of the piece.

Figura 12: fragmento de G2 (c.27-30)

Como podemos observar na figura 12, três compassos depois (c.30) há um gesto semelhante com um Ré agudo que culmina o G2. No entanto, esse Ré não tem acento, o que combina com a idéia de “*perdendosi*”, como indicado na partitura. A expressividade dessa nota final é muito importante. Considero apropriado utilizar um toque de ataque lento e saída vagarosa, ouvindo a ressonância do Ré anterior com atenção para procurar tocar o último Ré na hora certa produzindo um efeito de *legato* para evitar ao máximo o ataque.

Se no G1 foram principalmente exploradas a altura, a dinâmica e a duração, no G2 a altura passa a um segundo plano, trazendo em evidencia o timbre e a duração como parâmetros principais. O timbre é dado pela sonoridade característica do piano no registro agudo, acrescentado de algumas notas na região mais grave, que têm o papel de gerar harmônicos e criar um espaço musical⁶⁸ mais amplo. Além disso, a velocidade das figuras gera um timbre “metálico”. A escrita rítmica é sempre sutilmente diferente, mas mantém figuras de fusa, tendo como resultado uma impressão perceptiva de ser um trecho muito livre, até improvisado.

⁶⁸ Robert Cogan & Pozzi Scott no seu livro *Sonic Design*, (1984), utilizam o termo espaço musical para referir-se ao âmbito no qual os sons se situam. Assim como nas artes visuais a utilização de certo tipo de luz e sombras está relacionada à criação de um espaço visual, na música as alturas definem um contorno melódico.



Figura 13: fragmento do G2 (c.21-24)

Um último ponto a se destacar do G2 sobre as inter-relações entre os gestos musicais e corporais é a forma de atacar as notas graves. Há unicamente dois momentos no qual elas aparecem, e em ambas as oportunidades há uma pausa de pelo menos uma semínima, que possibilita um deslocamento delicado para a região grave, evitando assim, um gesto impetuoso ou nervoso que possa criar um contraste entre os planos agudo e o grave. No início das filmagens ao longo do meu estudo, pude constatar que pela minha falta de familiaridade com a obra, os gestos em direção à região grave eram pouco harmônicos, acabando por gerar dinâmicas mais fortes do que eu procurava, além de produzir um gesto corporal inapropriado que acabava por fragmentar o gesto.

O G2 é de curta duração (só 11 compassos), sendo interrompido por uma volta do gesto inicial, o G1'. A partir desse momento, a exploração da sonoridade pianística que Tosar se propõe em “Sul Re” fica em evidencia. Essa exploração está associada às várias facetas do Ré: os vários Ré com diferentes intenções expressivas.

Volta ao primeiro gesto (G1': c.31-39)

O G1' volta à idéia inicial de gestos em direção a Ré, com a diferença de que a direção geral é descendente, retornando ao registro grave do início da peça. Essa utilização do G1 com a variante de dirigir-se para os graves cria a união do G1, G2 e G1' em um gesto maior que pode ser caracterizado pela busca do Ré, a afirmação dele, e a nova busca até finalizar o G1' no Ré grave. Como falei no início, a configuração dos gestos é estruturada em várias camadas, sendo possível pensar desde gestos de um ou dois compassos até considerar a obra como um grande gesto do início ao fim.

Considero pertinente ressaltar que até esse ponto foram utilizados todos os Ré do teclado, em diversas dinâmicas, articulações e acentuações, havendo mudanças de

caráter muito significativas. Apesar dessa variedade, o *Ré* funciona como um elo gestual, já que todos os gestos existem em função do *Ré*. Essa característica me remete à idéia de Schoenberg de “variação progressiva”⁶⁹, utilizada por Robert Hatten em relação aos gestos musicais. Hatten chama de gestos temáticos às unidades de sentido que serão desenvolvidas, variadas ou terão variações progressivas sem perder a “genealogia” do gesto temático, seu papel gerador do discurso musical. Mesmo carregando afetos radicalmente opostos, é possível reconhecer nas diferentes seções da obra, a relação com o gesto temático. Segundo Hatten “essa identidade contínua de uma idéia temática que evolui constantemente é importante se pretendemos inferir um agente dramático ou inclusive uma *persona*, a partir da evolução dramática do gesto” (HATTEN, 2004, p. 180).⁷⁰

Apesar de não existir um gesto temático como idéia de configuração sintética, em “Sul Re” a nota *Ré* tem a mesma função de ser um elemento gerador dos gestos, sendo possível afirmar que ela se constitui na “genealogia” ou identidade à qual Hatten se refere. A evolução dramática dos gestos de “Sul Re” se dirige e se confronta com a nota *Ré*. Ademais, essa evolução configura as várias facetas de uma mesma personalidade, seja nas palavras do próprio Tosar ou com relação à *persona*⁷¹ dramática de Hatten. Para Tosar:

O ouvinte já vem preparado pelo título. O fato de ouvir reiteradamente o *Ré* cria uma necessidade de permanência. Então isso também dá a possibilidade ao compositor de usar esse elemento estruturalmente. Em certa medida, o *Ré*, essa reiteração do *Ré* é como um tema de sonata ou um leitmotiv. É uma nota, mas equivale em certa medida a isso. O ouvinte de uma sonata sabe que o tema que ouviu no começo vai voltar a ser ouvido, de fato o está ouvindo mais ou menos constantemente (AHARONIÁN, 1999, p.48).⁷²

⁶⁹ “Developing variation”. O termo foi utilizado primeiramente por Arnold Schoenberg, referindo-se ao processo formal que utiliza a variação e o desenvolvimento de maneira conjunta

⁷⁰ “This continuous identity of a constantly evolving thematic idea is important if we are to infer a dramatic agency, or even persona, from the dramatic evolution of a gesture” (HATTEN, 2004, p. 180)

⁷¹ O termo *persona* tem vários significados. Em teatro é o personagem que o ator incorpora. Por outra parte, em psicologia o termo se refere à máscara que a pessoa mostra ao mundo.

⁷² “Además el oyente viene ya preparado por el título. El oír reiteradamente ese re crea una necesidad de permanencia. Entonces esto da también una posibilidad al compositor de usar ese elemento estructuralmente. En cierto modo ese re, esa reiteración del re, es como el tema de una sonata, o un leitmotiv. Es una nota, pero equivale en cierto modo a eso. El oyente de una sonata sabe que el tema que oyó al principio lo va a volver oír; de hecho lo está oyendo más o menos constantemente” (AHARONIÁN, 1999, p.48).

Uma peculiaridade do G1' é a permanência do Ré, diferentemente do G1 aonde o Ré era atacado abandonando a tecla abruptamente:

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled 'G1', consists of two staves in 2/4 time. The upper staff has dynamics *pp*, *p sfz*, *pp*, and *p sfz*. The lower staff has dynamics *pp*, *mf*, *f*, *f*, and *p*. The second system, labeled 'G1'', also has two staves. The upper staff has dynamics *pp*, *mf*, *f*, *f*, and *p*. The lower staff has dynamics *pp*, *mf*, *f*, *f*, and *p*. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings. The second system includes the instruction 'accel. molto' and a '(moto)*' marking.

Figura 14: fragmento de G1 (c. 1-4) e G1' (c. 32-35).

Assim como foi sugerido nos gestos em direção ao Ré no G1, no G1', ao tocar o Ré a minha interpretação procura não desmontar o gesto, deixando a mão próxima à nota, sem preparar demais o gesto seguinte, reforçando a estabilidade na nota polar.

Terceiro Gesto (G3: c.42-53)

O G3 pode ser caracterizado como o Ré versus outras notas. Depois de ter sido afirmado o Ré nos gestos anteriores, o G3 apresenta outras notas para dialogar com o Ré. Começa criando um diálogo entre o Ré e o Lá^b (trítone) e depois com outras notas. O Ré sempre aparece como nota principal, seja pela dinâmica (aparece mais forte), os acentos, ou pela recorrência.

The image shows a single system of musical notation for G3, consisting of two staves. The upper staff has dynamics *pp*, *mf*, *mf*, *pp*, *mp*, *pp*, and *pp*. The lower staff has dynamics *pp*, *mf*, *mf*, *pp*, *mp*, *pp*, and *pp*. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings. The instruction '(quasi flauto, come improvvisando)' is written below the first measure. The score is marked with red circles and arrows, highlighting specific notes and dynamics.

Figura 15: início do G3 (c. 41-46).

No G3 a utilização de dinâmicas diferentes para poucos conjuntos de notas, a organização em pequenos gestos e a utilização das pausas lembra a escrita pontilhística de Webern. A exploração do timbre do piano quase sem o pedal é outra característica diferencial deste gesto. Podemos traçar alguma semelhança com o G2 na presença de pausas abruptas, mas é essencialmente diferente no seu tratamento do *Ré*, já não mais como nota onipresente.

A linearidade do G3 é a menos contínua, consistindo de pequenos gestos de notas rápidas fragmentados com pausas. As pausas são de diferentes tipos. Algumas mais distendidas, quando os pequenos gestos deixam soando o *Ré*. Em outros momentos aparece o trítone ou o intervalo de quarta (*Ré-Sol*) no final do gesto, fazendo uma frase interrogativa (ver figura 15). A expressividade corporal vai ajudar a transmitir essa diferença entre as tensões nas pausas. O trítone adquire um papel secundário depois do *Ré*, com o qual ele passa a fazer parte da sonoridade do G3. A mão esquerda segura o trítone *Ré-Láb* como notas “emudecidas”, favorecendo a ressonância desse intervalo.

A projeção do G3 é de curto prazo, justamente pelo agrupamento em tão pequenos elementos de articulações diferentes, aonde as pausas têm um significado expressivo variável. Os gestos corporais poderiam ser planejados em unidades maiores, traçando relações entre os pequenos gestos para facilitar a execução. No entanto, na minha interpretação, considero positivo reforçar essa característica inconstante e fragmentada dos gestos através da utilização de gestos corporais também inconstantes e fragmentados. Aqui vale lembrar a discussão apresentada no item 1.1 ao respeito do papel da técnica. Nem sempre a maneira mais fácil de produzir os sons vai ser a ideal para a interpretação.

O terceiro gesto, de maneira geral, pode ser catalogado como dialógico, não no sentido corrente de pergunta-resposta e sim como uma conversação de várias vozes. Se observarmos nos primeiros dois compassos da figura 16, podemos ver que o segundo compasso é quase o (1ª parte: *Láb-Láb-Ré* e 2ª parte *Ré-Ré-Láb-Láb*). No terceiro e quarto compassos podemos considerar um segundo diálogo, também em espelho: (1ª parte: *Ré-Ré-Ré-Ré-Ré-Láb* e 2ª parte *Láb-Ré-Ré-Ré-Ré*). Mesmo não sendo uma retrogradação exata é possível ouvir os pequenos gestos como relacionados. Além das

notas retrogradadas, as dinâmicas também o estão, o que acrescenta o efeito de diálogo entre os gestos pela sua semelhança invertida.

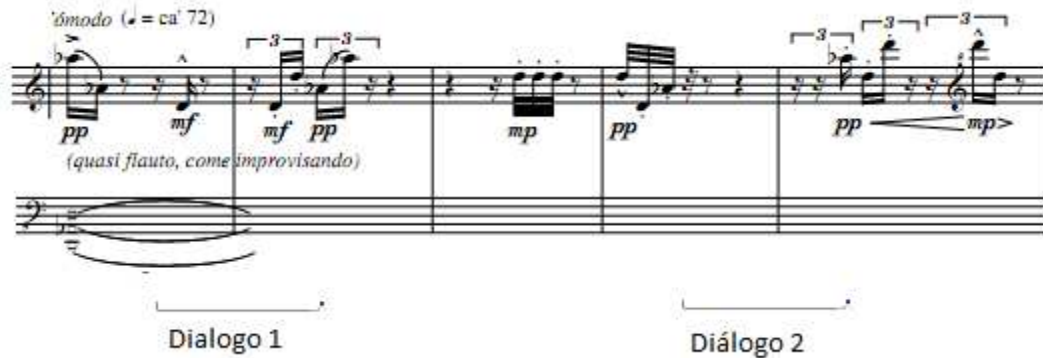


Figura 16: início de G3 (c. 42-46). Diálogo.

No compasso 49 também aparece um movimento retrógrado:



Figura 17: c. 49

A partir do compasso 51 o Ré volta a ser enfatizado, concluindo o G3 com uma filtragem de som que deixa o Ré como nota resultante. É importante atacar de forma clara todas as notas do cluster de forma sucessiva e ir soltando as notas com saída rápida da tecla para que o processo de filtragem fique em evidencia, abandonando uma a uma as notas até restar só o Ré. O gesto do cluster sucessivo é um movimento enfático que se assemelha a um rasgueado no violão. O ímpeto da criação do cluster é antitético à subsequente filtragem de sons que acaba deixando uma única nota ressoando com uma fermata. Assim como o G1 e o G2, o terceiro gesto termina numa fermata prolongada, que como veremos, será uma forma recorrente de passar de um gesto ao seguinte.



Figura 18: final do G3, c.52-53

Quarto gesto (G4: c.54-60)

O G4 é caracterizado pelo movimento que surge do *Ré* e volta pra ele. Os gestos são menores no início, ampliando-se progressivamente à medida que as alturas vão dirigindo-se para o registro agudo e aumentando a dinâmica. A amplitude, como uma das características dos movimentos sugeridas por Sheets Johnstone, pode ser constatada tanto nos gestos corporais quanto musicais. Essas características se assemelham ao G1, com a diferença de que no G1 os gestos não partiam do *Ré*.

Observemos dois trechos, o primeiro do G1 e o segundo do G4:

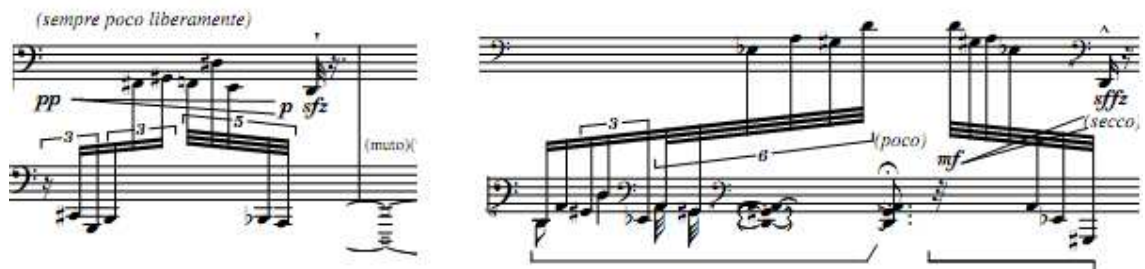


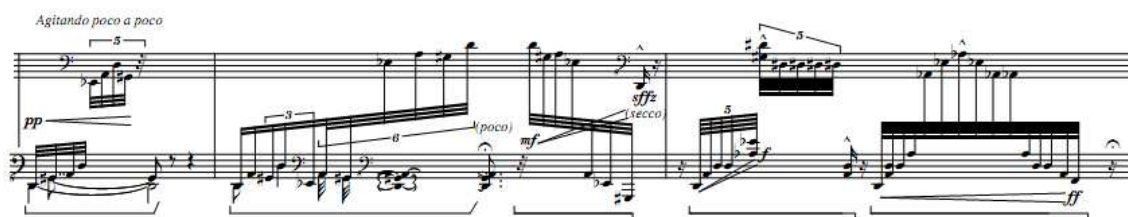
Figura 19: fragmento do G1 (c.3-4) e fragmento do G4 (c. 55).

No quarto gesto, a utilização de pontos de apoio na região grave representada pela nota polar *Ré* é evidente. Os gestos, ao se dirigirem à região aguda, são seguidos de pausas que suspendem o movimento, reforçando o efeito de chegada no *Ré* na descida subsequente. Como foi abordado no estudo do G1, Hatten e Pierce dão grande importância à conscientização musical-corporal dos pontos de chegada e à construção desse apoio através do direcionamento. A compreensão da métrica, segundo Pierce, está vinculada à capacidade de organizar os tempos vividamente em relação aos apoios ágeis

e para que a movimentação após os apoios se desencadeie fluidamente. A atividade entre os apoios é indispensável no entendimento da métrica, pois “o rebote com vigor faz com que um apoio flutue e se dissipe, logo depois junta energia para dirigir-se ao próximo apoio” (PIERCE, 2010, p.63).⁷³

Pierce explica a diferença entre a métrica metronômica e a organização de uma métrica vívida, musical. Na realização musical, a métrica possibilita pequenas oscilações que aparecem espontaneamente no encontro do corpo do musicista com o instrumento e em relação às mudanças tímbricas, rítmicas e harmônicas que conformam os gestos musicais. Além disso, os tempos estão imbuídos de afeto, o que modifica o percurso entre os apoios, assim como a forma de apoiar cada tempo (PIERCE, 2010, p.63). Essa afetividade dos gestos é consequência da nossa compreensão do seu caráter, do significado que os gestos têm para nós como intérpretes.

O quarto gesto se caracteriza pela presença de movimentos em forma de onda que partem do Ré e voltam para ele. A combinação da ascensão da altura conjuntamente com a dinâmica após o apoio contribui para esse efeito de onda, ao que Hatten relaciona com o fluxo de energia próprio de uma métrica vívida. A partir do compasso 57 as ondas se tornam maiores, deixando de voltar para o Ré, ficando suspensas, perdendo-se assim a sensação de apoio produzida pela presença do Ré. Para Hatten: “sentimos corporalmente a energia que leva o movimento dentro do campo gravitacional da métrica. Experimentamos a sensação de leveza no topo de uma curva de energia, assim como a volta à gravidade na finalização do gesto” (HATTEN, 2004, p.202).⁷⁴



⁷³ “Rebounding with vigor, a beat (or measure) floats and dissipates, then regathers energy as it is impelled into the next ping” (PIERCE, 2010, p.63)

⁷⁴ One senses the embodied energy it takes to move within the virtual gravitational field of meter (Chapter 6). We experience the sense of weightlessness at the top of an energy curve, as well as the relapse into gravity at the close of this gesture”. (HATTEN, 2004, p. 202)

Figura 20: início do G4 (c. 54-56), movimentos em forma de onda.

Na visão de Hatten, grande parte do percebido no primeiro contato com uma linha melódica está relacionado com a nossa experiência de agir no mundo à medida que nossa atenção vai se movimentando pelos diferentes sons. “A maioria das pessoas já experimentou a sensação física de estar numa onda do mar, com o vaivém dentro do nosso corpo, levantando-nos em um momento de excitante leveza e depois voltando-nos para abaixo mais rapidamente ao repouso” (HATTEN, 2004, p.202-203).⁷⁵

Ao executar essa passagem, sentia de forma espontânea essa suspensão e leveza nas regiões agudas, voltando ao eixo nas notas graves para depois continuar os movimentos de onda progressivamente maiores. A minha conscientização da importância da sensação corporal dos apoios e a leveza no G4 só foi evidente após a leitura da descrição de Pierce a respeito da relação entre a nossa experiência corporal dos apoios e a sua manifestação na música. Antes disso, a minha sensação dos apoios era um saber tácito, pré-reflexivo, mas mesmo assim, sendo uma forma de compreensão do sentido musical através do corpo.

Após a minha leitura de Pierce, pude constatar nas filmagens como a minha sensação corporal estava explícita na forma de tocar através de gestos muito sutis que deixavam entrever a internalização da métrica. Esses gestos resultavam de uma fusão tão intensa entre a percepção corporal dos apoios e a organização dos parâmetros que não era possível entender até que ponto os movimentos de onda eram realizados pelos gestos corporais ou pelos gestos musicais. De fato, sem a compreensão corporal da métrica dos gestos musicais e os consequentes momentos de apoio e de leveza, acredito que não seria possível configurar uma unidade de sentido musical.

⁷⁵ “Most of us have experienced the physical sensation of a wave near the shoreline swelling underneath our body, lifting it for a moment of exhilaration weightlessness, and then bringing us down more quickly to rest” (HATTEN, 2004, p. 202-3)

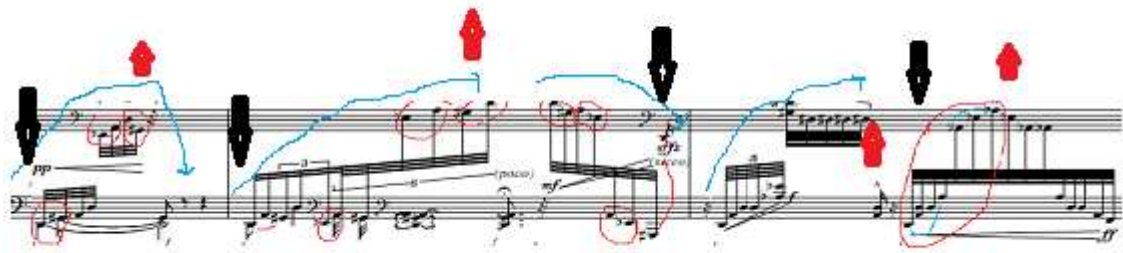


Figura 21: início do G4 (c.54-56). Movimento de ondas e trítonos.

No quarto gesto, o trítono, intervalo que já tinha sido introduzido desde o início da peça e cobra maior importância no G3, se estabelece como intervalo principal. Como podemos observar, os intervalos que aparecem primeiro são *Ré-Sol#* e *Mib-Lá*, ambos trítonos. Depois, o intervalo *Ré-Sol#* (que ele coloca a partir daí como *Láb*) é utilizado com a quinta de cada nota (trítonos entre *Ré-Lá-Ré*, e *Mib-Láb-Mib*).

Para Tosar a altura sempre foi um elemento primordial para a composição, dedicando-se a estudar os grupos de sons e as características recorrentes das combinações intervalares, escrevendo em 1992 o livro “Los Grupos de Sonidos”, no qual se dedica à análise das qualidades dos diferentes grupos intervalares. Na sua última fase composicional, o autor afirma que a importância da altura continua sendo central nas suas composições, considerando o registro como indispensável para o entendimento da altura. Ao longo de “Sul Re” podemos observar como o papel da altura é crucial para a expressividade dos gestos musicais.

O G4 culmina com um movimento descendente em um gesto que enfatiza a voz superior e marca o trítono *Mib-Lá*. São gestos curtos que se dirigem ao *Ré* final (com o intervalo de quarta inferior) compensando o movimento ascendente que apresentaram os movimentos em onda do g^1 (G4). Essa finalização abrupta (que denomino g^2) interrompe o fluxo do g^1 produzindo uma descida rápida para a região grave. Visualmente, os dois gestos do G4 são muito diferentes: enquanto o primeiro implica em movimentos flexíveis, escorregando-se pelo teclado, o segundo tem ataques rápidos e curtos que aparecem em diferentes lugares do teclado. Os últimos dois ataques (*Lá-Ré*) reforçam a chegada. O primeiro deles, sendo tocado muito forte, fica suspenso no ar após o rebote para, após a pausa, fazer o ataque final. Podemos entender esse

gesto como dêitico (gesto que aponta segundo a categorização de Mc Neill), apontando a chegada do Ré.

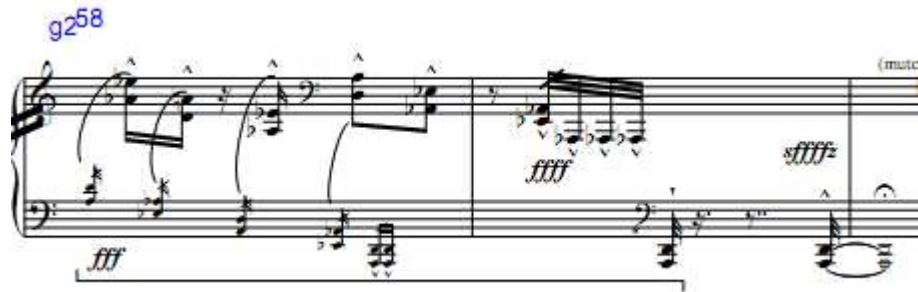


Figura 22: final do G4 (c. 58-59).

Quinto Gesto (G5: c.61-70)

Em relação aos gestos anteriores, o G5 se distancia mais do Ré, mas em contrapartida volta de forma enfática a partir dos clusters que finalizam o gesto. O gesto pode ser dividido em três seções. No g^1 (c. 61-69) podemos traçar semelhanças com o G3 pela textura menos densa com eventos curtos, e a especificação da dinâmica e forma de ataque (presença ou não de acentos e *sfz*) para cada grupo intervalar:

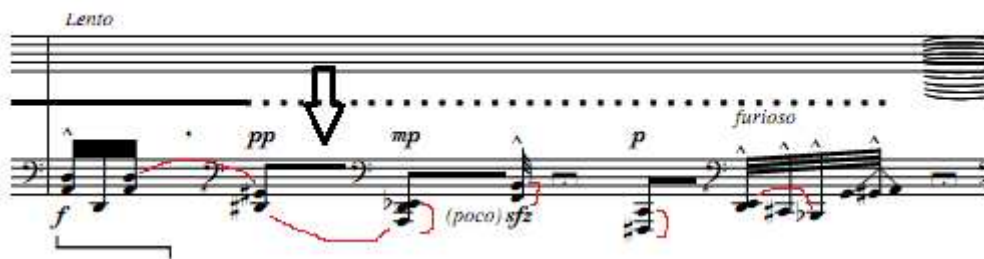


Figura 23: início do G5 (c. 61).

Esse primeiro pequeno gesto que aparece na figura 22, apesar de não ter uma aparência melódica, esconde uma melodia que tem o trítone como elo estruturador (ver indicações do trítone na figura 22). Tendo sido estabelecido o trítone nos gestos anteriores como um intervalo característico, ao aparecer no g^1 (G5) ele cobra importância melódica. Na hora de realizar esse trecho, considero importante equilibrar cada grupo intervalar, cuidando as indicações específicas para cada um deles, mas ouvindo-os como inter-relacionados na construção desse caminho de trítonos. Para isso, a indicação de *Lento* é muito sugestiva: é preciso ouvir cada intervalo até o final da ressonância. Além disso, Tosar enfatiza a importância de prolongar cada ataque até a chegada do seguinte mediante uma linha horizontal (ver figura 22).

Ao analisarmos o início do gesto, é visível que o primeiro grupo intervalar (intervalo Ré-Lá-Ré) se destaca, seja pela sua dinâmica, pela presença da nota polar ou pela forma de ataque. Antes de iniciar o gesto, a mão direita deixa uma oitava com notas

“emudecidas”, com o qual se estabelece o *Ré* como nota suprema antes de construir um afastamento gerado principalmente pelo trítono. O gesto corporal para tocar esse intervalo é marcadamente diferente, o que também contribui para o seu destaque no papel do gesto. No entanto, a forma de tocar os três grupos intervalares seguintes, na minha visão, deve procurar uma unidade, um direcionamento para o intervalo *Fá-Si* com indicação de *sfz*. Como já foi abordado, para construir uma melodia é indispensável entender o encaminhamento entre um som e o outro e para isso, o corpo não deve contradizer a intenção de unidade produzindo rupturas (por exemplo, reiniciando o movimento de forma semelhante em cada ataque, o que quebraria a idéia de contorno melódico).

Os gestos seguintes do g^1 são prototípicos e podemos interpretar algum deles como dialógicos. Assim como no G3 foi utilizada a retrogradação como forma de interligar os pequenos gestos prototípicos, no G5 é utilizado esse procedimento no compasso 62, só que novamente sem ser uma retrogradação exata. Aqui fica em evidencia o receio de Tosar de utilizar um sistema composicional ou método sem que passe pelo filtro da sua sensibilidade. A retrogradação não precisa ser literal para cumprir o efeito de espelho.



Figura 24: c. 62. Gesto dialógico

A seguir, há um gesto retórico, interrompendo a impetuosidade do gesto em *fff*. Os gestos seguintes do o^1 (G5) são como pequenos murmúrios (registro muito grave, rítmicas diferentes que parecem transmitir uma espontaneidade própria da fala) interrompidos que não têm um nexos. Essa discrição ou timidez dos gestos também é uma forma de expressão. É importante compreender o clima confuso e introvertido dessa passagem, controlando os gestos corporais para que eles contribuam no caráter.

Penso que a utilização de gestos que marcassem de forma exagerada o início e o final seriam contraditórios com as características do gesto musical. Na minha visão, é preciso manter a tensão que é gerada pela quase inexistência de som e movimento, criando um momento no qual o ouvinte tenha que fazer um esforço para tentar ouvir e perceber o que está acontecendo.

A partir do compasso 70, Tosar indica *appena mormorando*, dinâmica mais *piano* ainda, *pppp* e começa no registro mais grave do piano. O efeito que tinha sido iniciado no g^1 se estabiliza no g^2 no qual o murmúrio constrói um grande *crescendo* que desencadeia nos clusters de finalização do G^5 .

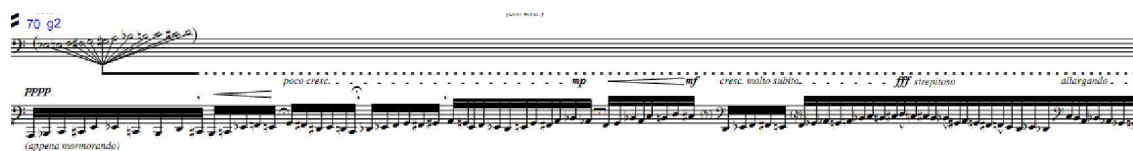


Figura 25: início do g^2 (G^5) (c. 70)

A finalização do g^2 está marcada pela chegada de três clusters que mantêm a dinâmica *fff*:

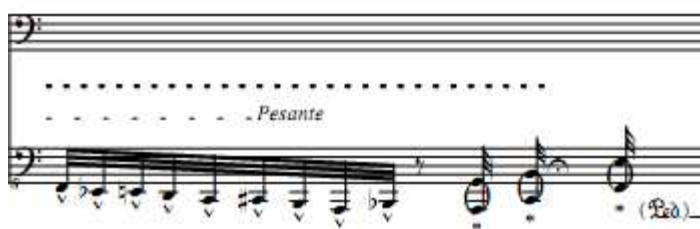


Figura 26: final do g^2 (c. 70).

A forma de tocar esses clusters é com a mão aberta, batendo no teclado de forma semelhante a percutir um instrumento de percussão com as mãos. Esse efeito visual que relaciona o toque no teclado com um toque num instrumento percussivo colabora para a nossa percepção de um timbre diferenciado que quebra o percurso do gesto de forma abrupta. Para realizar os clusters em dinâmicas *ff*, *fff* e *ffff* e como notas curtas e acentuadas é aconselhável utilizar deliberadamente o peso do braço e afastar

um pouco a mão do teclado. Esses clusters são imitados pelo registro agudo, tendo a nota Ré como eixo, voltando assim a afirmar a polaridade em torno do Ré.

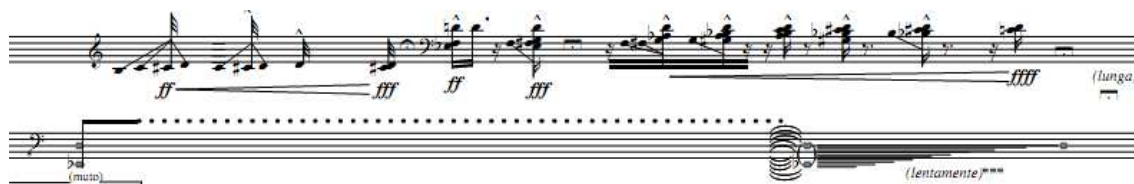


Figura 27: g^3 (c. 70). Clusters com o Ré como nota pedal.

O trecho finaliza com um procedimento semelhante à filtragem do final do G3, só que desta vez partindo das ressonâncias que estavam sendo sustentadas pela mão esquerda num cluster “emudecido”. À medida que a mão direita vai atacando menos notas (primeiro 5, depois 4, depois 3 até atacar só 2) a mão esquerda vai diminuindo as notas “emudecidas”, limpando as ressonâncias até novamente deixar só o Ré.

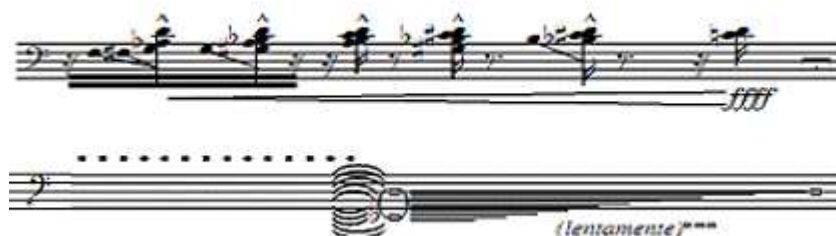


Figura 28: filtragem no final do G5 (c. 70) e ressonância do Ré.

Novamente, a finalização do G5, conforme as culminações dos gestos anteriores, é seguida de uma longa ressonância que nos prepara para um novo gesto.

Sexto Gesto (G6: c.71-85)

No G6 o Ré aparece disperso dentro de gestos ondulantes, e assim como o G2, se situa num registro muito agudo. Começa introduzindo pequenos gestos semelhantes que têm o trítono com o Ré como identificador (*Ré-Sol#*), além de outros trítonos:

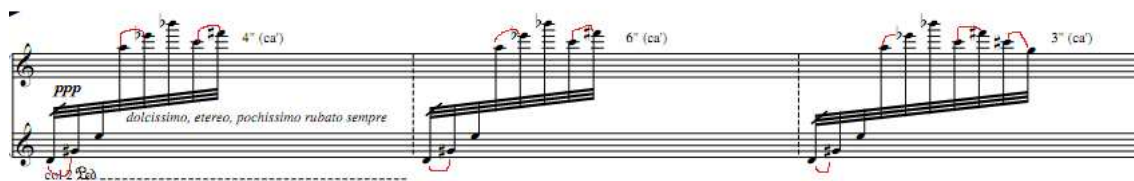


Figura 29: Primeiros compassos do G6 (c. 71-73).

O movimento que é iniciado de forma misteriosa nesses pequenos gestos interrompidos por fermatas, toma forma a partir dos compassos seguintes, construindo um grande gesto ondulado. As ondas aparecem pelas oscilações de alturas majoritariamente por grau conjunto e intervalos de terça, compreendidas em um grande gesto que tem uma duração aproximada de um minuto. Na escrita se vislumbra a influência de Ravel, compositor admirado por Tosar, sendo visível o parentesco com “Undine”. Observemos como a escrita tem pontos em comum com essa obra:

- Registro agudo;
- Notas rápidas e com sutis mudanças rítmicas internas;
- Textura contínua, ininterrupta;
- Movimento de “ondas” dado pelo contorno da melodia das notas rápidas realizando arpejos ascendentes e descendentes e movimento por grau conjunto;
- O movimento de ondas é reforçado pela utilização de *crescendos* e *decrescendos* que direcionam os gestos;
- Cruzamento das mãos: fusão das mãos para a realização das ondas;
- Melodia com notas relativamente longas e inserida dentro do fluxo das ondas.



Figura 30: “Gaspard de la nuit, I mov: Undine” (c. 17-20).



Figura 31: “Sul Re”, G6 (c. 82-83).

Apesar das semelhanças entre as obras, em “Sul Re” não há uma melodia propriamente dita e sim uma ênfase no *Ré* nos diferentes registros. Além disso, as ondas do G6 são mais descontínuas, tendo sempre uma organização sutilmente diferente que acaba por gerar um efeito atordoante, sem uma direção clara de subida e descida, constantemente em mutação. Os grupos de notas, como podemos observar na figura à continuação, são de 1, 2 ou 3 notas dependendo do momento tanto na mão direita quanto na esquerda. Essa variação traz como resultado ondas menores e com mais ziguezague.

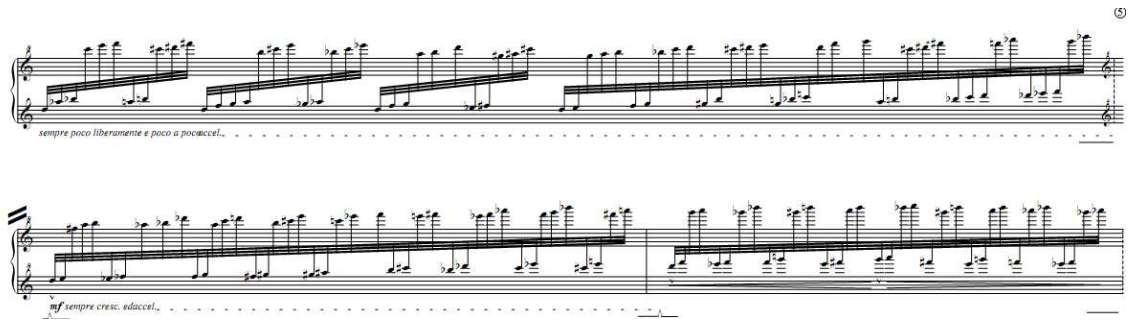


Figura 32: G6 (c. 76-77).

Um elemento de desafio do G6 é a falta de pontos de referencia para a realização dos gestos. Não só não há uma demarcação constante de compassos, ficando bastante livre para a interpretação, mas também não há grupos claros de notas que funcionem como gestos menores, facilitando assim a execução. A escrita pressupõe um grande gesto com um crescente de dinâmica, alturas e velocidade que acaba no cluster dentro do âmbito Ré-Lá (no registro mais agudo do teclado).

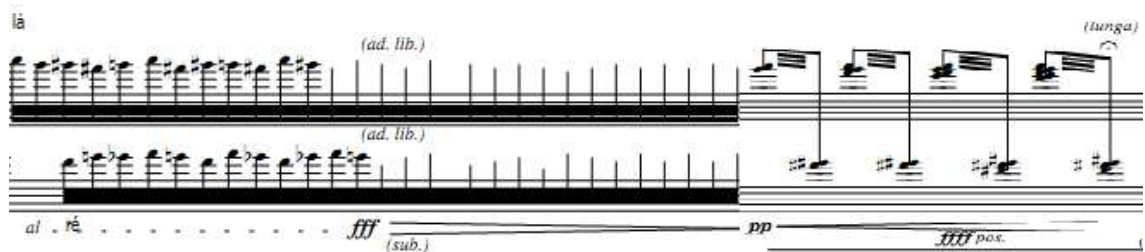


Figura 33: cluster final do G6 (c. 85).

Apesar de ser concebido como um grande gesto, o intérprete precisa organizar em pequenos gestos para conseguir tocar, pois sem a incorporação e automatização dos gestos a execução se torna laboriosa e pouco produtiva. Como foi abordado anteriormente, o gesto prototípico dura aproximadamente dois segundos. O G6 tem uma duração de um minuto, o qual extrapola enormemente as dimensões de um gesto que é facilmente compreendido.

Para conseguir aprender essa passagem, procurei entender a organização interna do G6. Ao procurar recorrências, percebi que o gesto é gerado a partir da

variação permanente, criando um efeito de ondas em constante mutação e sendo percebidas como um todo do início ao fim. No entanto, era impossível tocar o trecho sem estabelecer alguma organização interna. Nesse momento entendi de forma vívida o papel do gesto na compreensão do discurso musical, não só do ouvinte, mas também do intérprete: é muito trabalhoso ou até impossível tocar sem uma organização dos eventos em unidades de sentido. Mesmo sendo agrupamentos artificiais, procurei agrupar o gesto em unidades menores, o que possibilitou a minha aprendizagem do gesto. Esses agrupamentos foram escolhidas levando em consideração os movimentos das mãos ao tocar, já que para mim, nessa passagem, a memória corporal é a principal ferramenta de interiorização.

A respeito dessa necessidade de agrupar os eventos, Alexandra Pierce aponta que:

A paixão pela recorrência regular de períodos de tempo, provavelmente imbuída dentro do mais profundo de nosso ser, pode ser uma conseqüência da nossa experiência de caminhar, respirar ou dos nossos batimentos cardíacos. Os intérpretes sabem que mesmo quando um contexto musical é deliberadamente não medido pelo compositor, a menor repetição que exista, seja dentro da construção da composição ou emergindo dos gestos ao tocar tende a provocar uma invasão de batidas métricas dentro de nós (PIERCE, 2010, p.64-65).⁷⁶

A escolha do dedilhado tem um papel central nos gestos corporais, sendo fundamental para a interpretação pelo fato de trazer conseqüências no caráter (como foi discutido no G2) e na continuidade dos gestos. O dedilhado é um assunto central no que diz respeito às inter-relações entre os gestos musicais e corporais. Em muitas ocasiões, o dedilhado é escolhido de forma apressada ao aprender uma peça, fazendo escolhas que não levam em consideração as respirações e os pontos de chegada ou desconsideram a intenção do gesto na sua totalidade (por exemplo, a dinâmica e a velocidade na qual vai ser executado numa interpretação final). Ao incorporarmos um dedilhado, muitas vezes é trabalhoso desfazer-se dele. Além disso, o dedilhado acaba favorecendo uma

⁷⁶ “The passion for regularly recurring time spans, seemingly built into our deepest fibers, may be a response to our experience of walking, breathing, and heartbeat. Performers know that even when a musical context is deliberately unmeasured by the composer, the slightest repetition-whether within the fabric of the music or arising in the playing gesture-tends to cause an invasion of “beating” within oneself” (PIERCE, 2010, p. 64-65)

determinada organização dos gestos que pode não ser condizente com o discurso, e a nossa compreensão deles fica distorcida ao longo do estudo.

Para o G6, a escolha requer uma observação cuidadosa dos movimentos das duas mãos numa busca pelo movimento fluente e sem interrupções. Em alguns trechos, mesmo sendo mais confortável utilizar alguns dedilhados, esses são propensos a interromper o fluxo, o que precisa ser evitado já que a meta principal é a continuidade. Como foi apontado no item 2.41, a continuidade é uma característica essencial dos gestos. Neste caso, a continuidade pressupõe também a ausência de pausas, com o qual a continuidade dos movimentos se corresponde com a continuidade do discurso. Na partitura em anexo, é possível constatar a escolha de dedilhados no G6, com o intuito de realizar um gesto ininterrupto.

Para construir um crescendo progressivo no transcurso de um minuto é necessário criar uma sensação corporal que consiga aumentar gradativamente a dinâmica. A forma de realizar as mudanças gradativas de dinâmica se constitui num exemplo da nossa intermodalidade. Ao mesmo tempo em que ouvimos os sons e a sua intensidade, sentimos o peso da tecla e percebemos o nosso tônus muscular ao tocar. Além disso, visualizamos a partitura e imaginamos a dinâmica que será atingida posteriormente, controlando dessa forma a dinâmica do instante em que tocamos. É comum ver a naturalidade com a qual um intérprete profissional gera uma mudança gradativa de dinâmica, enquanto um principiante não consegue fazer um crescendo ou decrescendo progressivo. Isso se deve a sua inexperiência em coordenar os sentidos para a intermodalidade (dedicando-se só a ouvir, por exemplo, sem atenção ao peso da tecla, ou vice-versa), além do desconhecimento das possibilidades do instrumento. Constatamos assim como o domínio das variações dinâmicas transcende o entendimento meramente intelectual.

Sétimo Gesto (G7, c.86-94)

O G7 apresenta uma sonoridade diferenciada: o intervalo de quinta justa *Sol-Ré*. Nos primeiros dois compassos esse intervalo aparece na região mais aguda, fixando-se como sonoridade característica do G7. Em “Sul Re”, a sonoridade de quinta justa não tinha sido explorada, utilizando como intervalo característico o trítone. No entanto,

nesse início, o intervalo de quinta justa é reforçado pela repetição e pela manutenção do registro. Além disso, o seu intervalo complementar, a quarta justa, aparece constantemente. Só nos primeiros dois compassos, a quarta justa aparece 11 vezes. A quarta e quinta justas criam um ambiente “Misterioso”, conforme a indicação de caráter de Tosar. Apesar de serem intervalos categorizados como mais consonantes, o seu papel em “Sul Re” deve ser vinculado com a sonoridade global da obra, na qual esses intervalos destoam com as sonoridades anteriores, surpreendendo o ouvinte.

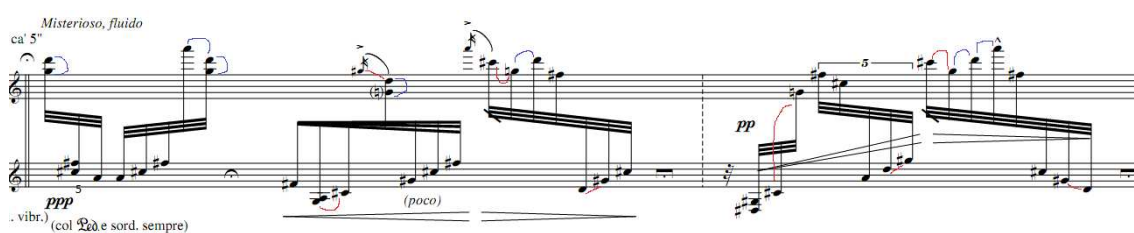


Figura 34: G7 (c. 86-87). Quintas justas e trítonos.

Mesmo não sendo o objetivo principal deste trabalho analisar os grupos de sons utilizados, é interessante constatar que essa busca pela análise dos grupos de sons aconteceu de forma natural. Ao tocar esse trecho, sempre me surpreendeu a sua sonoridade, que de fato, pra mim, subentendia um clima “Misterioso”, sendo até desnecessária a indicação de caráter do compositor. Os gestos musicais e a sua relação com o contexto propiciam esse clima, que no meu estudo chamava de “sonoridade de gelo”. Após procurar entender os elementos que faziam desse gesto um momento tão peculiar, compreendi que essa sonoridade que de forma intuitiva eu atribuía o adjetivo de gélida, estava construída a partir de intervalos justos, muitos deles tocados de forma simultânea, criando um timbre, um caráter e um tipo de sonoridade característicos.

Apesar de introduzir os intervalos de quarta e quinta de forma marcante, o trecho continua tendo o trítono como um intervalo importante. É interessante perceber que no primeiro pequeno gesto, o trítono não aparece, o que pode ser uma causa do forte choque dessa sonoridade de quartas e quintas justas. A partir do pequeno gesto, como podemos observar na figura 33, aparecem dois trítonos de forma alternada em cada pequeno gesto: *Sol-Dó# e Ré-Sol#*.

Ao longo do G7, a atenção aos gestos corporais está direcionada à fluência. Tosar escreve “Misterioso y fluido”. A fluência está relacionada à habilidade de gerar gestos inteiros com as duas mãos alternadas. Para isso é crucial observar os movimentos das mãos em conjunto, entendendo a forma de realizar o cruzamento delas para construir uma coreografia coordenada. É imprescindível considerar desde o início as inflexões de dinâmica, os acentos, os pontos de chegada, já que esses fatores são decisivos para que a coreografia das mãos consiga expressar o gesto musical.

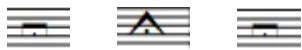
Outro ponto significativo é a compreensão do papel das fermatas. Ao observar as filmagens percebi que as fermatas estavam ficando muito semelhantes, sem condução, dando a impressão de que eu realmente não sabia o que fazer e estava lendo para preparar o gesto seguinte, sem muita noção do conjunto. Acredito que grande parte do mistério que o sétimo gesto pode produzir está ligado à forma de construir o suspense nas fermatas. É preciso delinear a intenção das esperas, sendo algumas mais calmas, mais místicas, outras mais tensas e conduzindo para o próximo gesto e outras que parecem ficar congeladas no tempo. As primeiras fermatas estabelecem uma relação de cumplicidade entre o intérprete e o público na escuta das ressonâncias, sem conduzir aos outros gestos. A noção de tempo parece suspender-se e a protensão é quase substituída pela imersão total no momento presente e a lembrança das sonoridades na retenção.

Após os dois primeiros compassos, os gestos começam a incrementar a dinâmica, a densidade de notas, até que no compasso 88 se inicia um diálogo entre o registro grave e o agudo. O mistério começa a tomar outras formas: enquanto no início era gerado pela sonoridade característica de quarta e quinta justas e a suspensão dos gestos, paulatinamente o registro grave começa a aparecer com mais importância, até iniciar um diálogo com o registro agudo.



Figura 35: início do diálogo entre os registros (c. 88-89).

Como podemos apreciar na figura 34, os gestos são dialógicos. Neste caso têm um formato binário característico pergunta-resposta (ou de fato neste caso, afirmação-comentário) diferentemente dos gestos dialógicos que descrevi no G3 e no G5 (pág. 67 e 74 respectivamente). É importante coordenar os movimentos corporais para produzir essa comunicação entre os registros. Para isso, novamente as fermatas têm um papel essencial sendo necessário planejar a sua duração e o momento de atacar o início de cada pequeno gesto nos registros opostos, incorporando o movimento que nos traslada em direção a eles. Tosar utiliza três tipos de fermatas na obra:



Algumas perguntas são indispensáveis para montar a coreografia de movimentos: Quais serão os pontos de apoio? Quais os impulsos de direcionamento? Como realizar a fluência que Tosar pede?

Os pontos de apoio ao longo do G7 são cruciais para entender o dialogo entre os registros. Os apoios são dados pelo registro grave, no qual a melodia é acentuada, rápida, e culmina num intervalo de segunda que ressoa enquanto o registro agudo complementa o diálogo.

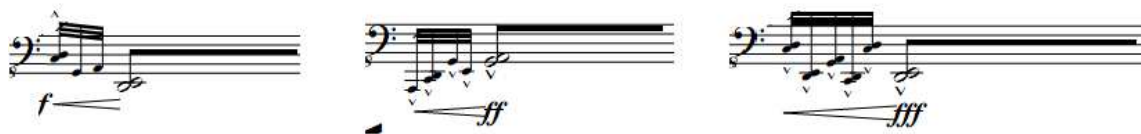


Figura 36: exemplo do tipo de gestos do registro grave (c. 91-93).

Os gestos têm em comum, com algumas exceções, a presença da fermata no registro agudo. Dessa forma, podemos considerar a realização do apoio no registro grave, e o mesmo movimento de apoio, no rebote, nos conduz de forma direta ao registro agudo. Assim, realizamos um único gesto de apoio e saída que da flexibilidade ao diálogo, ligando os dois registros, conduzindo o gesto grave em direção ao gesto agudo. No entanto, o gesto agudo é seguido de uma fermata, com o qual fica suspenso, sendo possível deixar as mãos fora do teclado para reforçar essa suspensão. Após ouvir a ressonância algum tempo (esse tempo é diferente em cada gesto), o gesto grave requer um ataque decidido e em consequência, uma preparação clara e enfática que será o resultado da interação entre os gestos musicais e corporais.

Segundo Pierce, “o desafio dos intérpretes não se arraiga unicamente na realização correta das durações e a aparente manutenção do *andamento*, mas também no “momentum” intrínseco de cada um dos tempos” (PIERCE, 2010, p.65).⁷⁷ Assim como foi observado em “Sul Re”, a forma de atacar cada apoio é diferente e está relacionada com o conteúdo do discurso musical. Segundo a autora:

a consideração do “momentum” para o próximo apoio requer várias formas de planejamento: talvez gerar uma expansão e depois recolher-se de forma compacta para uma saída forçada em direção ao apoio; ou talvez ser breve, reunir um “momentum” limitado, ou inclusive quase parar antes de realizar uma propulsão gentil para o apoio” (PIERCE, 2010, p.65).⁷⁸

Assim como o G6, o sétimo gesto constrói um grande crescendo, exigindo um estudo consciente no controle progressivo das dinâmicas. Esse controle vai ser diferente da forma de realizar o G6, já que o âmbito dos gestos é totalmente diferente e, como

⁷⁷ “The challenge for *performers* lies not just with accuracy of durations and apparent steadiness of tempo, but also with the momentum intrinsic to each individual beat” (PIERCE, 2010, p.65).

⁷⁸ “Regathering of momentum for the next ping needs varied tailoring: perhaps to expand, and then knit itself tightly to a forceful push into the ping; or perhaps to be short-lived, collect limited momentum, even almost stop before a gentler propulsion to the ping. (PIERCE, 2010, p.65)

sabemos, o piano tem um potencial de intensidade diferente nas regiões graves e agudas. A dinâmica do G7 aumenta até atingir o *ffffz* no final do gesto, realizando um cluster cromático que preenche quase duas oitavas. Essa é a segunda aparição do cluster de sétima, que no G5 tinha aparecido como um toque percussivo que antecedia a reafirmação do *Ré*. No G7, o cluster antecede o retorno enfático ao *Ré* que assumirá o papel de nota pedal, encaminhando-se para a finalização da peça.

Oitavo Gesto (G8: c.95-124)

A partir do oitavo gesto, a obra reafirma o *Ré* até o final, utilizando múltiplos procedimentos. O G8 começa com o *Ré* como nota pedal, acrescentando pouco a pouco todas as notas do total cromático alternando as duas mãos, ao mesmo tempo em que aumenta a intensidade. O resultado é uma sonoridade muito cheia, de fato, a mais cheia da obra.

Pela escrita, esse primeiro gesto do G8 que culmina num cluster, pode ser entendido como um gesto mais livre, sendo tocado diferentemente em cada *performance* mas sempre mantendo a idéia de ir preenchendo o total cromático paulatinamente.

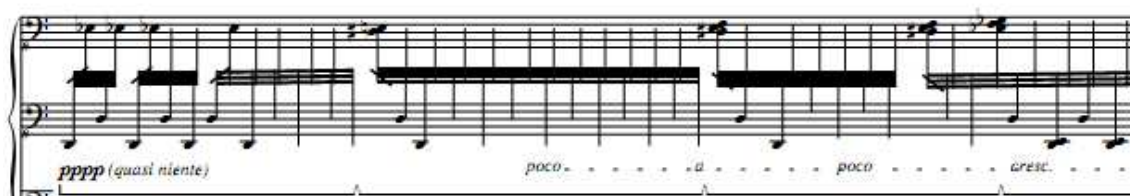


Figura 37: início do g^1 (G8) (c. 95).

As mãos se mantêm quase na mesma região do teclado. Visualmente, o indicador de tensão do gesto é o crescente peso e a força necessários para atingir a máxima sonoridade, conforme a indicação de Tosar “tutta forza”. Esses gestos de mãos alternadas num constante de figuras rápidas em crescendo podem ser associados com os efeitos de instrumentos de percussão, que constroem um grande crescendo através dos “rulos”.⁷⁹

⁷⁹ O “rulo” é um efeito realizado na percussão que sustenta o som mediante a repetição rápida dos sons, semelhante ao trêmolo.

O g^1 (G8) culmina de forma abrupta, deixando as ressonâncias preencherem a sala. Após uma longa fermata, aparece um trecho muito especial que tem o caráter de Intermezzo por estar inserido entre gestos que têm o Ré como pedal e por ser uma breve intervenção que traz uma sonoridade que corta o fluxo anterior. Ao longo do estudo, sempre achei difícil encontrar o momento de começar a tocar o Intermezzo. Percebi que precisava definir qual era a intenção da fermata, e para isso devia entender a forma de iniciar o novo gesto.

Novamente constatei que o início e a finalização dos gestos estão ligados à atitude corporal. Ao observar as filmagens verifiquei que a minha gestualidade corporal na fermata era indefinida, vazia; era evidente que estava aguardando alguma coisa que estava por vir, mas sem estar realmente envolvida no discurso. A forma de resolver essa passagem foi através da junção dos gestos musicais e corporais. Constatando que o Intermezzo precisava chegar de forma gradual e surgir de dentro das ressonâncias do gesto anterior, optei por um gesto que, deixando as mãos no ar após o forte ataque final do g^1 , lentamente ia perdendo a tensão, desmontando o gesto progressivamente até tocar, com ataque lento, o primeiro acorde do Intermezzo. A agressividade do gesto anterior não podia, no meu entender, perder a sua vitalidade de um instante para o outro e sim ir perdendo a sua força na medida em que as ressonâncias sumiam dando lugar ao próximo gesto.

Até o momento não tinham sido utilizadas sonoridades de acordes, privilegiando-se as texturas de uma voz simultânea. Ao ouvirmos acordes cheios, o impacto é autêntico, mais ainda após o estrondo do g^1 . Podemos constatar uma polifonia de quatro e cinco vozes com um trabalho contrapontístico muito característico de Tosar que até o momento não tinha sido explorado.



The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in a lower bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a piano (*pp*) dynamic and a *poco* marking. It features a fermata over a chord in the first staff, followed by a melodic line in the second staff and a bass line in the third staff. The music is characterized by complex textures and polyphony.

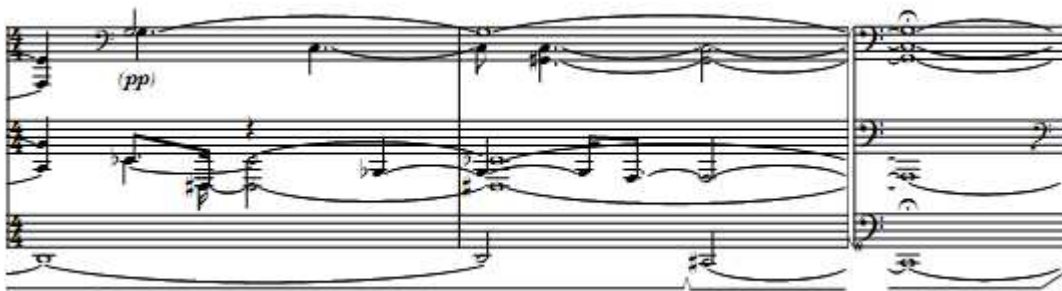


Figura 38: g^2 (G8) (c. 96- 100). Intermezzo.

Se no g^1 realizamos movimentos apressados e com um índice de tensão crescente, o g^2 traz uma paz contrastante, implicando a realização de poucos movimentos, sustentando os acordes e conduzindo de forma delicada as vozes da polifonia. É importante ressaltar que o Intermezzo conclui com o baixo no $Dó\#$, sensível do Ré, sendo uma passagem suspensa, etérea que antecede a volta ao $Ré$ no g^3 (G8).

Após o Intermezzo, o $Ré$ aparece como nota pedal de três formas diferentes. No g^3 aparece de forma irregular se intrometendo na melodia do registro grave. No g^4 aparece de forma regular em uma de cada duas semicolcheias. No g^5 o registro grave apresenta passagens virtuosísticas de escalas e arpejos enquanto o $Ré$ aparece no geral oitavado ou dentro de acordes em lugares totalmente imprevisíveis gerando uma polirritmia.

Nos três gestos o $Ré$ precisa ser ouvido. No entanto, a melodia realizada nas outras vozes é importante para gerar esse confronto entre a nota polar e outra linha melódica que busca ter um papel relevante. A insistência de cada gesto é crescente, tendo todos eles uma projeção semelhante: começam em dinâmicas muito fracas e aumentam até chegar a *fff* e *ffff*. (no caso do g^4 após alcançar o *ffff* há um *diminuendo súbito*) Na finalização do g^3 observamos um gesto retórico que interrompe o fluxo do discurso: a dinâmica *pp* após *fff* detém o percurso do g^3 , iniciando-se assim o quarto pequeno gesto do G8.

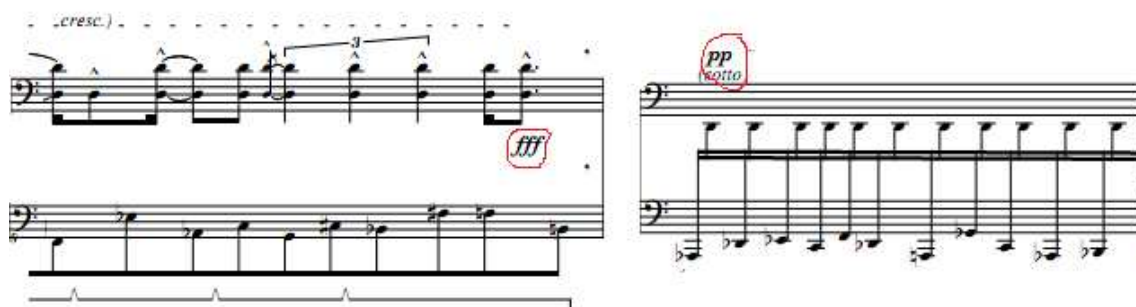


Figura 39: gesto retórico no início do g^4 (G8) (c. 108-109).

O g^4 é interrompido por outro gesto que não chega a ser retórico já que é preparado pelo *rallentando* e diminuindo que finaliza o g^4 . Mesmo tratando-se de gestos que utilizam o Ré como pedal, podemos observar como o caráter do g^4 e g^5 é diferente. O primeiro é um gesto de rítmica regular, sonoridade seca, sem pedal, no qual o Ré acaba parecendo como um fundo pela sua recorrência constante. No g^5 os gestos são totalmente irregulares, havendo mudanças de compasso e da figuração da melodia da mão esquerda, além de apresentar *crescendos* e *decrescendos* em cada um dos compassos. A impetuosidade do g^5 é muito evidente, sendo necessário escolher os dedilhados apropriados para favorecer a fluência da passagem além de propiciar os acentos necessários dado que com alguns dedilhados se faz mais difícil atacar em dinâmicas tão fortes e a uma velocidade tão alta.

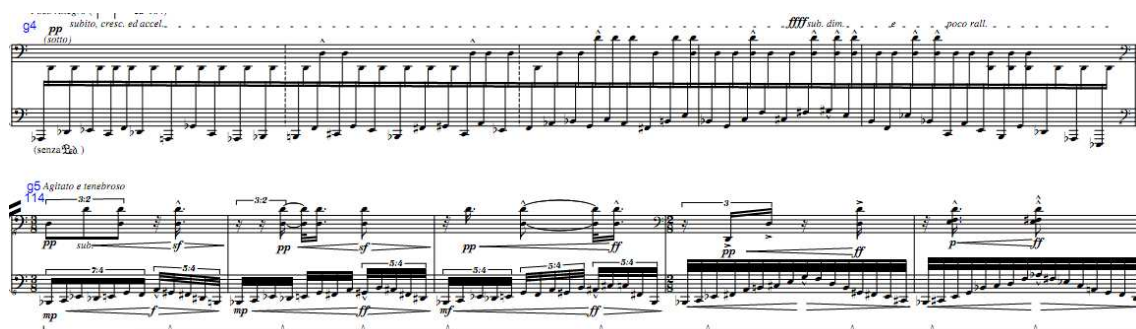


Figura 40: g^4 e g^5 (G8) (109-118).

A realização do g^5 apresenta múltiplas dificuldades, principalmente a polirritmia, o controle das distintas variações de dinâmica em pequenos trechos e a execução virtuosística da voz grave. Assim como tinha acontecido no G2, a minha dificuldade na resolução do ritmo estava impedindo a automatização dos gestos. Decidi estudar a polirritmia fora do piano para entender o momento de ataque dos diferentes Ré. Os dedilhados da mão esquerda precisaram ser repensados para conseguir realizar as inflexões de dinâmica, utilizando sempre o dedo polegar para atacar a nota mais aguda dos arpejos que começam no compasso 117 (ver figura 40). No compasso 115 é importante dissociar as dinâmicas nas duas mãos, tocando *ff* na mão direita no momento do decrescendo da mão esquerda.

No G4 me referi aos movimentos de onda nos quais os apoios se situam na região grave, havendo uma leveza na região aguda que conduz mais rapidamente à descida. No g^5 (G8) as ondas carregam um grande impulso no qual a dinâmica aumenta enormemente na subida e na descida diminuem. Pela projeção do movimento, esse tipo de onda nos remete a movimentos de esforço continuado: na subida é perceptível um esforço realizado para atingir um objetivo, relaxando após ele. Nas ondas do início do G4, o apoio na região grave era suficiente para gerar todo o movimento de onda, sendo assim um gesto mais leve e que implica menos esforço na sua projeção. As diferenças entre a forma pela qual os dois tipos de gestos em onda se apresentam na percepção estão relacionadas com o caráter dos movimentos.

O oitavo gesto de “Sul Re” conclui com uma subida melódica de clusters na voz superior, interrompida por fermatas. O cluster final tem o Ré# como nota superior, sendo executado com os dois antebraços.



Figura 41: Redução dos clusters que conduzem ao cluster final com Ré# como nota superior (só a mão direita) (fragmento dos compassos 121-123).



Figura 42: Cluster do final do G8 (c. 123).

Para realizar um cluster cromático de duas oitavas é preciso apoiar os dois braços no teclado e para isso, é necessário aproximar mais o tronco do teclado, curvando um pouco as costas. Esses movimentos, que provavelmente não tinham sido utilizados até o momento, causam um impacto visual. Não só a sonoridade do cluster impressiona pela sua dinâmica *ffff* e a própria condição de cluster que conclui uma subida em direção ao *Ré#* (que de fato ouvimos o *Ré* também como conclusão já que ele está no cluster e o nosso condicionamento auditivo no transcurso da obra espera a chegada de um *Ré*). O gesto corporal necessário para realizar esse cluster é diferente e provoca um fechamento do grande gesto G8 que enfatiza o *Ré* como nota polar. Acredito que esse é o clímax da obra, produzindo uma finalização parcial, que será continuado por uma *coda*.

Ao interpretar “Sul Re”, várias vezes ouvi o comentário de que parecia que a obra terminava nesse cluster. Isso me fez repensar o meu gesto. Ao observar as filmagens, vi que não só estava apoiando os braços e curvando as costas, mas, além disso, a minha cabeça ficava abaixada, o que podia ser interpretado como uma finalização. Os intérpretes, principalmente de música atual (a que muitas vezes pode implicar em uma primeira audição para o público) utilizam os gestos corporais de várias maneiras para marcar a finalização da obra ou insistir na continuidade dos gestos musicais, evitando que um gesto determinado possa causar a impressão de final. O meu gesto após tocar o cluster começou a guardar um pouco de tensão, deixando entrever que a obra não conclui nesse momento.

Nono Gesto (G9: c. 125-128)

Assim como apontei anteriormente, a partir do G8 há uma longa afirmação do Ré até o final da obra, com o qual poderíamos considerar os G8, G9 e G10 como fazendo parte de um mesmo gesto. Dadas as peculiaridades do G10 na utilização das cordas do piano, decidi dedicar-me separadamente a esse gesto. No entanto, para entender o papel do G9 é imprescindível contextualizá-lo. Ele se encontra entre dois grandes gestos de afirmação do Ré, funcionando com um Intermezzo entre eles, semelhante ao papel do g² (G8).

O nono gesto tem indicação de “quasi celesta”, o que além de estar relacionado com o seu registro agudo, pressupõe um toque mais brilhante e delicado. Na minha interpretação utilizo o ataque rápido e bem articulado, que acompanhado do pedal gera uma sonoridade que lembra a celesta. A fluência dos gestos é fundamental, sendo importante, como analisado em outras ocasiões, coordenar os movimentos das duas mãos para construir um gesto inteiro.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'G9' and contains a complex melodic line with various ornaments and dynamics. It starts with a *pp* dynamic and includes markings like '(lunga!)', '(quasi celesta)', and '(muto)'. The bottom staff shows a piano accompaniment with a *p* dynamic and a *dim.* marking. Below the piano part, there are dynamics *pp*, *(molto)*, *fff*, *fff*, and *pp*, along with a '(ca. 5")' marking. The second system of notation starts at measure 127 and continues the melodic and piano parts, ending with a '(ca. 10")' marking.

Figura 43: G9 (c. 125-128). Breve afastamento do Ré e última chegada a ele.

O caráter do G9 é etéreo, parece surgir do nada criando um momento de encantamento, como se não fizesse parte real dos acontecimentos (como se fosse um

sonho). Sua duração é breve. No momento em que se encontra em uma dinâmica mais suave, atingindo o si mais agudo do piano, após a fermata se encaminha para o registro grave, finalizando de forma abrupta insistindo novamente no *Ré*.

Décimo gesto (G10: c. 129-177)

O último gesto de “Sul Re” extrapola as possibilidades timbrísticas proporcionadas pelo teclado, fazendo uso das cordas do piano para gerar novos timbres. Como afirmado por Tosar, a obra apresenta vários *Ré* expressivos como se fossem diferentes facetas da mesma personalidade. G10 transforma o espaço musical criado e o espaço corporal ou “kinoesfera”. O espaço musical estava delimitado pelas possibilidades de realização no teclado, abrindo-se assim o leque de opções sonoras ao tocar nas cordas. A kinoesfera, a “bolha dentro da qual nos movimentamos” (DAVIES, 2001, p.94),⁸⁰ é um conceito utilizado por Laban e se refere ao espaço que fica compreendido dentro do âmbito do que conseguimos atingir com o movimento das nossas extremidades.

Para onde seja que o corpo se movimente, ele está rodeado de espaço. Ao redor do corpo se encontra a esfera do movimento ou kinesfera, a circunferência à que podemos alcançar ao estender normalmente as nossas extremidades sem mudar de posição ou o nosso lugar de apoio... Fora dessa esfera se encontra o espaço mais amplo ou geral ao qual o homem pode ingressar ao movimentar-se da posição original (LABAN APUD CAMURRI et al, 2003, p.18).⁸¹

A kinoesfera é um espaço imaginário que está implícito tanto na visão do público quanto na do intérprete. Ao longo da obra toda, “Sul Re” estabeleceu uma kinoesfera resultante de tocar no teclado, o espaço convencional do piano. No entanto, para tocar o G10 é preciso ficar em pé, se deslocar para alcançar as cordas mais graves e agudas, criando um novo espaço de ação que não tinha sido estabelecido ou sugerido ao longo da peça. Isso traz uma pergunta: é importante ressaltar essa mudança? Na minha

⁸⁰ “the bubble in which we all move” (DAVIES, 2001, p.4)

⁸¹ Whenever the body moves or stands, it is sur-rounded by space. Around the body is the sphere of movement, or Kinesphere, the circumference of which can be reached by normally extended limbs without changing one’s stance, that is, the place of support...Outside this immediate sphere lies the wider or “general” space which man can enter only by moving away from their original stance. (LABAN *apud* CAMURRI et al, 2003, p.18)

interpretação, o recurso de técnicas expandidas em “Sul Re” não tem como propósito criar um contraste no discurso, muito pelo contrário, ela é o resultado de um esgotamento dos recursos timbrísticos do instrumento numa busca por novas possibilidades de afirmar o *Ré* para a finalização da obra.

Durante o estudo, procurei construir o gesto em direção às cordas, sem quebrar o fluxo dos gestos musicais. Apesar de apresentar características diferenciadas, essas já são suficientes para marcar o início de um novo gesto, sendo preferível evitar reforçar essas mudanças para não deter o discurso. Para esse fim, construí um encaminhamento gestual que vinculasse o G9 e o G10: após o primeiro *Ré* conclusivo, fico em pé segurando o pedal e ataco o segundo *Ré* em dinâmica *fff* em pé. Dessa forma, o final é reforçado através de um gesto corporal inesperado (ficar em pé não é previsível nesse momento), ao mesmo tempo em que preparo a minha posição corporal para o gesto seguinte.

levantar

(molto)

fff

fff tocar em pé

pp (ca' 10")

(♩ = 108 ±)

(muted)

mp

lado ***** f = apagar la cuerda correspondiente con el dedo medio de la m. d.

Figura 44: final do G9 e transição para o G10 (c. 128). Momento de levantar.

O G10 apresenta alternância entre a execução nas cordas e no teclado, o que impede a utilização corrente da estante, sendo necessárias outras maneiras de colocar a partitura, algumas dentro da cauda do piano ou em uma estante do lado. Nenhuma dessas possibilidades me conformou, já que a integração da leitura e dos movimentos acaba ficando prejudicada. Por outra parte, a memorização da obra é um verdadeiro desafio, favorecendo o desenvolvimento dos gestos no piano e possibilitando uma interpretação mais acabada e expressiva. Para tocar com partitura, é preciso coordenar cuidadosamente os gestos realizados ao tocar e os movimentos de virada de página,

assim como a forma de observar a partitura nas diferentes localizações dentro ou ao redor do piano.

O primeiro gesto do G10 utiliza cordas abafadas (a mão direita abafa a corda enquanto a esquerda toca a tecla correspondente) e harmônicos (todos eles com a nota Ré em diferentes alturas). Chegando ao final do g^1 (G10) é utilizado o som convencional do teclado. As dinâmicas são muito suaves, exigindo o controle do intérprete na organização dos gestos. Eles precisam ser coordenados visando a economia de movimentos dado que o deslocamento exigido dentro das cordas e entre as cordas e o teclado é bastante amplo (considerando o curto período que se tem entre um ataque e outro e a necessidade de acertar o ponto de tocar a corda com uma intensidade baixa). A flexibilidade de movimentos nessa passagem é crucial para não gerar uma impressão de tensão já que o caráter dos gestos musicais não transmite isso. É uma passagem na qual os novos timbres captam a atenção do ouvinte pela sua delicadeza e colorido diferenciado.

A partir do g^2 (G10) começa um *ostinato* rítmico que será mantido até o final da obra. É a primeira vez que aparece um ritmo reconhecível com pulsação definida na obra. Ele se torna um gesto temático, com a rítmica como o parâmetro definidor e o Ré como nota pedal. Os diferentes gestos menores vão apresentando outras variações do gesto temático. No início do G10 é possível observar o anúncio do *ostinato* que se estabelece no g^2 pelas sincopes. Dessa forma, à nota que funciona como elo estrutural da obra é atribuído um gesto temático, reforçando o seu papel central.

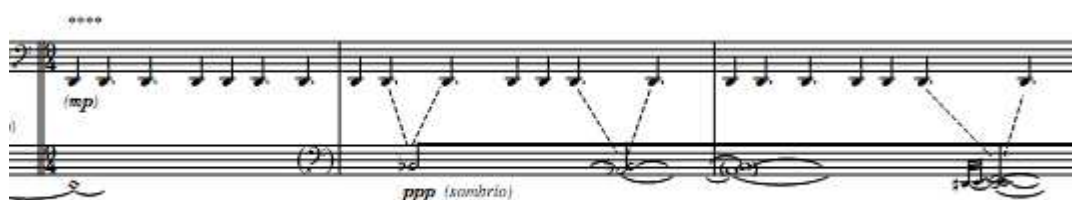


Figura 45: 2 primeiros compassos do g^2 (G10) (c. 151). Início do *ostinato* rítmico.

Um ponto relevante sobre os *ostinatos* rítmicos é que são tanto audíveis, quanto visíveis pela movimentação cíclica do corpo. Além disso, o *ostinato* começa

como um toque percutido nas cordas, o que acrescenta o efeito visual. No g^2 a dissociação da função das mãos é total, dedicando-se a direita a percutir a corda do Ré enquanto a esquerda vai realizando uma melodia de notas longas na região grave que parece movimentar-se independentemente do *ostinato* (ver figura 45).

No compasso 159, início do g^3 , as duas mãos passam a tocar no teclado, havendo novamente uma mudança da kinesfera, só que a partir desse momento, o nosso imaginário vai ser capaz de prever uma possível mudança no espaço que o nosso corpo ocupa, já que foi instituída a chance de movimentação em outra kinesfera. O Ré continua como nota pedal, agora no teclado e como intervalo de segunda menor (Ré-Mib). Na voz superior aparecem pequenos gestos, como intervenções no *ostinato* da nota pedal. No compasso 162 aparece um gesto retórico no piano súbito que recolhe as dinâmicas:



Figura 46: Gesto retórico no g^3 (G10).

O *ostinato* continua, incrementando a participação da voz superior à medida que as dinâmicas se tornam mais intensas. No compasso 173 a mão direita abafa as cordas, voltando à sonoridade utilizada no início do G10:

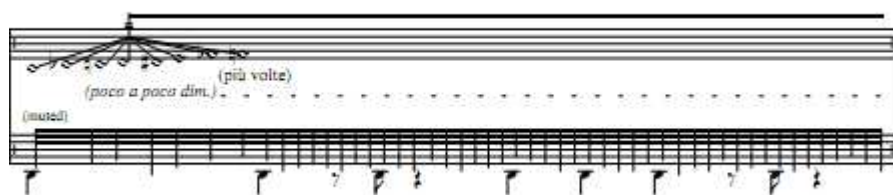


Figura 47: c. 175. Notas abafadas dentro do intervalo *Ré-Lá*. Notas improvisadas mantendo o *ostinato* no *Ré*.

O gesto final, g^4 é um *glissando* nas cordas do piano, antecedido por harmônicos de *Ré*. Após o *glissando*, são deixadas “emudecidos” dois *Ré* no teclado, perdendo-se assim todas as ressonâncias e restando unicamente o *Ré*. O final da obra apresenta um gesto diferente que funciona como gesto final, o *glissando*. É realizado com as duas mãos em direções opostas, tendo um efeito visual que o diferencia de todos os outros gestos realizados na obra. O efeito de filtragem, no qual todas as ressonâncias vão sumindo menos o *Ré*, é mais lento do que as filtrações do final do G3 ou do final do G4. Após o *glissando*, realizado em pé, o intérprete fica nessa posição segurando duas teclas, imóvel. É um final no qual o movimento cessa, e como se viesse de muito longe, a nota polar continua tênue, mas persistente na nossa percepção.

QUARTO CAPÍTULO

Considerações finais

Ao longo da pesquisa, senti que a minha sensação ao tocar o piano foi mudando de forma muito positiva. Pouco a pouco comecei a perceber uma relação de cumplicidade com o corpo ao tocar, tomando consciência e desfrutando dos meus gestos e a sua ligação com os sons produzidos, e em consequência, vivenciando corporalmente as intenções dos gestos musicais. O prazer de tocar para mim é mais nítido desde que comecei a procurar o papel que meu corpo desempenha na interpretação. Para mim, ele sempre foi um reflexo de como eu vivenciava o ato de tocar, trazendo-me, durante muito tempo, problemas que eu sentia que não conseguia resolver.

Na minha memória ressoam imagens de momentos nos quais eu ouvia professores ou colegas falando: para que tantos gestos? Por que abaixar a cabeça em tal trecho se o melhor ângulo para tocar é 90 graus? Cuidado com as caretas, isso é tensão desnecessária! Lembro de concordar com essas apreciações e de voltar a tocar uma semana depois sem conseguir mudar, já que na hora de tocar em público, eu parecia não conseguir controlar o meu corpo. De fato, não era teimosia minha fazer tal ou qual movimento; para mim era um grave problema e o que mais me doía era não saber o que fazer para mudar isso.

Em uma aula da minha graduação, conversando com o meu professor, lembro de chegar a uma conclusão com a qual ele concordou: não me identificava nesse tipo de gestualidade que ele me sugeria, sentindo-me presa se não me mexia um pouco e isso acabava travando a minha expressividade musical. Nesse momento comecei a entender que não se tratava de prescrever os gestos, tentar imitar a gestualidade do professor que para ele funcionava perfeitamente, ou de pensar a técnica separada da expressividade. Era preciso compreender os mecanismos que facilitavam a execução, mas não podia adotá-los sem passar pelo meu próprio filtro.

Ao longo do tempo, ao ter a chance de observar intérpretes com diferentes tipos de expressividade corporal, comecei a entender que a minha busca era unicamente minha e que só ia conseguir melhorar técnica e musicalmente se encontrasse o meu próprio caminho. Evidentemente, a quantidade de movimentos desnecessários que eu fazia era um sinal de que não estava conseguindo entrar em sintonia com o meu próprio corpo. Ao observar filmagens, não me convencia a minha forma de tocar e conseguia detectar muita tensão nos meus gestos, entendendo a crítica construtiva que os professores e colegas faziam. Era preciso, então, mudar a minha concepção de corpo

como meio para um fim e incluí-lo no meu estudo dando-lhe um espaço expressivo que o fizesse parte integrante da interpretação.

A intenção desta pesquisa foi analisar, partindo da minha própria experiência, a forma pela qual o corpo participa na interpretação. Procurei reproduzir a minha experiência real, utilizando filmagens, gravações e as minhas observações durante o estudo, para discutir e refletir, sem o afã de chegar a uma conclusão absoluta, aplicável para outros intérpretes. Longe disso, a pesquisa teve desde o seu começo, o intuito de compartilhar análises que trouxessem a experiência do intérprete e a forma pela qual ele realiza as suas escolhas, procurando ir além de uma análise musical convencional, construindo uma análise da própria prática de tocar através de uma reflexão do fazer musical que incluísse o corpo.

Mesmo que o corpo para mim seja um lugar de expressão e que eu o considere como primordial, não posso afirmar que essa visão seja compartilhada por todos os intérpretes. A maneira pela qual incorporamos a música na hora de tocar está vinculada à nossa subjetividade e, como tal, parte da experiência pessoal de cada musicista. Mesmo procurando discutir a minha própria experiência e refletir sobre a forma na qual o corpo pode manifestar-se na construção do sentido musical, o papel do corpo é tão vasto que não acredito que possamos chegar a conhecer a totalidade da sua atuação. No entanto, a busca por uma aproximação da forma pela qual ele participa pode trazer inúmeros benefícios para o nosso crescimento como intérpretes.

A interligação entre os gestos musicais e corporais está no cerne da nossa experiência como intérpretes desde o primeiro contato com uma obra até a apresentação ao vivo ou gravação dessa interpretação. Ao longo do estudo, o nosso corpo participa algumas vezes de forma inconsciente e outras de forma consciente, para a automatização dos gestos e a compreensão do sentido musical. Na hora da realização instrumental, os gestos musicais e corporais são um só. Cada idéia se concretiza no instante em que o movimento do corpo se dirige ao início de um novo gesto, e essa correspondência entre o tato, o ouvido e a visão formam uma amalgama da qual o sentido musical aflora.

No decorrer do estudo de “Sul Re”, em várias ocasiões ficou evidente a necessidade de organizar a obra em unidades de sentido, sendo isso uma condição sem a qual a automatização dos gestos corporais seria impossível. Constatei assim, que a

união entre intenção e movimento, imbuída na concepção de gesto, é não só a base da comunicação através da música, mas também do processo de construção da interpretação. Desde a escolha do dedilhado até a forma de realizar os movimentos ao tocar, tudo está permeado pela onipresença dos gestos musicais e corporais, que fundamentam e dão sentido às nossas ações.

As inter-relações entre ambos os tipos de gesto não envolvem unicamente o universo do intérprete. Os gestos são também um ponto de contato entre quem os realiza e o público, sendo a matéria prima da comunicação. Para quem assiste a uma *performance*, as fronteiras entre gesto musical e corporal aparecem difusas, assim como a fragmentação entre gestos que produzem o som e gestos que acompanham. Na experiência perceptiva ativa e envolvida no discurso musical, a continuidade dos gestos gera uma expressão que resulta da interligação entre os gestos.

Como unidades de sentido, os gestos têm uma direção e um sentido que os projeta no tempo. É possível perceber pontos de chegada e de saída dos gestos, demarcando o seu âmbito de existência. Em alguns casos, o gesto deve ser contínuo apesar de ter várias pausas ou implicar mudanças grandes de registro. Em outras ocasiões, é preciso marcar a ruptura ou mudança expressiva de um gesto mesmo numa nota repetida.

Para isso, o dedilhado tem um papel essencial na construção dos gestos corporais que determinam a continuidade dos gestos e a intenção desses (como por exemplo, a utilização de um determinado dedilhado para enfatizar uma nota, gesto dêitico abordado no G2). As ligações entre os sons conformam o contorno dos gestos. Como foi abordado no exemplo sobre a construção de uma melodia, a forma de ir de um som para o outro está determinada pelo gesto, gerando uma unidade no longo prazo que confere sentido a cada som.

Os gestos musicais, realizados através dos gestos corporais, se entrelaçam ou se interrompem, dialogam ou se complementam, constituindo uma forma que caracteriza a obra. Podemos concluir então, que os gestos configuram a estrutura expressiva da obra já que constroem uma unidade através da sua interação. Os gestos estão inseridos dentro do contexto global da obra, exercendo o seu papel dentro do discurso musical. Um mesmo gesto pode ter funções e significados diferentes dependendo da sua localização e da nossa interpretação dele.

A percepção dos gestos musicais é muito relativa e, um enfoque fenomenológico pode ser uma contribuição extremamente relevante para a sua compreensão. Como foi observado no estudo de “Sul Re”, ao começarmos a ouvir a peça, entendemos o primeiro compasso como um primeiro gesto. Se continuarmos a ouvir, conseguiremos traçar relações entre os gestos e agrupá-los e relacioná-los para constituir unidades de sentido maiores.

Dadas as peculiaridades da percepção, surgem alguns questionamentos: Como se situa o intérprete na realização gestual, no gesto imediato ou na projeção dos gestos no tempo como elementos que fazem parte de uma estrutura maior? Penso que ele deve ter a percepção da estrutura geral da obra, mas sem deixar de vivenciar junto como os ouvintes, o que está sendo realizado no instante perceptivo. O componente imediato e o sequencial devem participar de forma conjunta considerando tanto a obra no transcurso linear do tempo quanto relação dos gestos com as partes do discurso na procura de transcender essa linearidade mostrando uma compreensão que é capaz de sintetizar.

Assim como foi observado no estudo de “Sul Re” a forma de atacar um gesto musical ou sair dele é expressa também através dos gestos corporais, podendo estes até contradizer o sentido dos gestos musicais. Na forma de iniciar um gesto se percebe a intenção dele, e na maneira de finalizar, além de dar uma forma ao gesto tocado, entendemos a sua conexão com o gesto seguinte. A atitude nas pausas e/ou fermatas é um exemplo claro da participação do corpo na construção do sentido musical. Não havendo nenhum gesto corporal para a produção do som no instrumento que esteja definido pela notação musical, o corpo tem um papel essencial na transmissão da tensão, expectativa e direção dos gestos musicais.

O corpo também participa de forma ativa no entendimento do ritmo. A rítmica precisa ser vivenciada e incorporada para entender o movimento dos tempos, não somente nos apoios, mas também nos tempos fracos e no espaço entre um e outro tempo. A noção de apoio e suspensão provém da nossa experiência como seres corpóreos que nos movimentamos sujeitos à gravidade. Assim como aponta Pierce (PIERCE, 2010, p.65), a realização musical vai além da execução metronômica, existindo um “momentum” próprio para cada tempo que implica em diversas formas de realização dependendo da intenção e a organização da rítmica. Além da rítmica, as funções das alturas dentro do contexto podem transmitir sensação de apoio ou de

suspensão, como foi analisado no G1 na suspensão do *Dó#* que é resolvido no *Ré* para finalizar o gesto.

Tocar um instrumento é uma das muitas atividades que podemos realizar. Como tal, ela mantém pontos em comum com essas atividades que fazem parte da nossa experiência, principalmente no que tange às qualidades dos movimentos. As qualidades dos movimentos propostas por Sheets Johnstone são muito esclarecedoras para entender esses pontos em comum que unem o movimento musical e os movimentos corporais que são feitos para produzi-lo com a nossa experiência corporal de movimentação.

Como podemos constatar em “Sul Re”, a tensão dos movimentos é compreendida como uma atividade com maior componente de esforço, o que se traduz em um caráter mais agitado, tenso ou enfático. Por outro lado, movimentos suaves e delicados na execução traduzem a sensação de leveza e pouca tensão própria da nossa experiência ao realizar esse tipo de movimentos. A projeção dos movimentos também nos proporciona diferentes maneiras pelas quais os gestos constroem o seu caminho, podendo ser uma projeção abrupta, paulatina, tal como os nossos movimentos do dia a dia. De fato, todas as características dos movimentos estão relacionadas ao caráter da passagem em questão.

A nossa capacidade de intermodalidade ou integração dos sentidos na percepção é fundamental para a interpretação. Ao mesmo tempo em que tocamos, ouvimos, olhamos a partitura e todos os nossos sentidos compartilham o mesmo objetivo da realização musical, participando de forma integrada. Ao tocar, é necessário sentir o nosso corpo através da propriocepção ao tempo em que nos preparamos para um próximo movimento, utilizando a nossa imaginação para projetar esse gesto. As nossas sensações ao tocar o instrumento são indispensáveis para reajustar os nossos gestos através do sistema sensório-motor e conseguir a continuidade enquanto, de forma simultânea, a vista antecipa o próximo gesto que será realizado.

O elemento visual na percepção é de grande importância. Assim como foi explicado, o nosso cérebro recria os movimentos que são realizados para gerar os sons, o que reforça o papel dos gestos corporais para a *performance* musical. A existência da kinosfera, assim como a recorrência cíclica de movimentos em um *ostinato* ou a característica dos gestos corporais necessários para realizar um cluster de duas oitavas (como no final do G8), são alguns exemplos de como a percepção visual tem um papel

essencial na construção do sentido musical. Ao assistir a uma *performance* ao vivo ou mesmo ouvindo uma gravação, esses elementos estão presentes na nossa experiência perceptual.

O gesto tem um papel central na automatização. As primeiras sessões de estudo demonstraram que a falta de familiaridade com a obra é propensa a causar gestos corporais que não condizem com os gestos musicais. No decorrer do estudo, os gestos vão se tornando naturais uma vez que as dificuldades técnicas e rítmicas são superadas e o discurso musical começa a ser compreendido e assimilado pelo intérprete.

Ao finalizar esta pesquisa, percebo que as minhas inquietudes a respeito do corpo eram pertinentes. O nosso corpo é o cerne da nossa experiência e, como tal, forma a base para a interpretação musical, podendo se transformar em um problema caso não lhe assinemos o seu devido lugar na nossa prática. Entender a forma pela qual os gestos musicais e corporais se inter-relacionam ao interpretar implica em colocar o corpo em um plano de igualdade com a mente e refletir sobre a experiência artística desde a perspectiva humana de quem a realiza, trazendo à luz materialidade da obra de arte. É, sem dúvida, uma busca sem fim, mas com um caminho cujo destino promete levar-nos em direção a um maior entendimento das formas de significação musical partindo da experiência do intérprete.

BIBLIOGRAFIA

- AHARONIÁN, Coriún. *Héctor Tosar: compositor uruguayo*. Montevideo: Tríllice, 1999.
- CAMURRI, Antonio; CANEPA, Corrado *et al.* *Automatic classification of hand gestures on tangible acoustics interface according to Laban's theory of gesture*. Genova: Editora M. Sales Dias *et al.*, 2009.
- CAMURRI, Antonio; MAZZARINO, Barbara *et al.* Expressive interfaces. *Cognition, technology & Work*. Londres, v.6, n.1, p.15-22, 2003.
- CARAMIAUX, Baptiste. "Gestification" do son: *mapping adaptatif geste/son dans un contexte d'écoute et de performance musicale*. 2008. 67 páginas. Dissertação (Mestrado). Université Pierre et Marie Curie, Paris, 2008.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2007 (Terceira Edição)
- CIZMIC, Maria. Embodied experimentalism and Henry Cowell's "The Banshee". *American Music*, v.28, n.4, p. 436-458, 2010.
- CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983
- COGAN, Robert & POZZI, Scott. *Sonic Design-The Nature of Sound and Music*. Cambridge: Publication Contact International, 1984.
- DAVIDSON, Jane & SALGADO, Jorge. Meaningful musical performance: A bodily experience. *Research Studies in Music Education*, vol. 17 n.1, 2001, p. 70-83.
- DAVIDSON, Jane. Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. *Psychology of Music* Vol. 35, p.381-401, 2007
- DAVIES, Eden. *Beyond Dance - Laban's Legacy of Movement analysis*. Nova York & Londres: Routledge, 2001.
- DELALANDE, François. Sense and intersensoriality. *Leonardo*, vol. 36, n. 4, p.313-316, 2003
- DELALANDE, François. Meaning and behavior patterns: the creation of meaning in interpreting and listening to music. In: Ed. EERO TARASTI. *Musical signification:*

essays in the semiotic theory and analysis of music. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995, p. 219-228.

ELKMAN, P. Biological and cultural contributions to body and facial movements in the expression of emotions. In: (Ed. A. O. RORTY) *Explaining emotions* Los Angeles: University of California Press, p. 73-101, 1980.

GALLAGHER, Shaun. *Phenomenological and experimental research on embodied experience* (Trabalho apresentado em Paris, 2000). Acesso online 23/01/2012 <http://pegasus.cc.ucf.edu/~gallaghr/paris2000.html> p.

GRITTEN, Anthony e KING, Elaine. *Music and gestures*. Hampshire: Ashgate publishing limited, 2006.

GODOY, Rodolf Ing & LEMAN, Marc. *Musical gestures: sound, movement and meaning*. Nova York: Routledge, 2010.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

IAZZETA, Fernando. *Música Prática* In: Sons de Silício – Corpos e máquinas fazendo música. 1996. Tese (Doutorado). Pontificia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo, p. 16-40, 1996. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/tese.htm>

JAQUES-DALCROZE, Emile. *Rythm, music and education*. Tradução: Harold F. Rubinstein. Maryland: Barclay Press, 2009

JOHNSON, Mark. *The meaning of the body: Aesthetics of Human Understanding* Chicago: University of Chicago Press, 2007.

KENDON, Adam. *How gestures can become like words*. In: *Cross cultural perspectives in Nonverbal communication*. Toronto: Hogrefe, 1988

_____ Gesture. *Annual review of Anthropology*, v.26, p. 109-128, 1997.

_____ Gesture, visible action as utterance. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____ Do gestures communicate? A review. *Research on Language and Social Interaction*, v.27, n.3, p. 175-200, 1994.

LIDOV, David. *Is language a music? : Writings on musical form and signification*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

LOPEZ CANO, Rubén. Los cuerpos de la música. Introducción al dossier música, cuerpo y cognición. *Revista Transcultural de Música*, v. 9, sem numeração de pág, 2005. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>. Acesso online 12/02/2012

MAULEON, Claudia. *El gesto comunicativo del intérprete*. In: Anais da “IX Reunión” da SACCOM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música), Bahía Blanca, 2010, p.98-106.

Mc NEILL, D. *Hand and mind: What gestures reveal about thought*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (Tradução) São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The world of perception* (Tradução) Nova York: Taylor & Francis E – Library, 2004.

MULDER, Axel. *Hand Gestures for HCI*. In: Research on human movement behavior reviewed in the context of hand centred input. Simon Fraser University, Canadá, 1996.

PEÑALBA, Alicia. *El cuerpo en la interpretación musical*. 2008. Tese (Doutorado). Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008.

PIERCE, Alexandra. *Deepening Musical Performance through Movement- the theory and practice of embodied interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

PIERCE, Alexandra, and Roger Pierce. *Expressive Movement: Posture and Action in Daily Life, Sports, and the Performing Arts*. New York: Plenum Press, 1989

RINK, John. *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SAD, Jorge. Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Buenos Aires, n.20, 2006, p. 63-71.

SANTIAGO, Patricia e BORGES, André. Considerações Peircianas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.20, p. 83- 91, 2009.

TOSAR, Héctor. *Los Grupos de Sonidos*. Montevideo: Biblioteca de la Escuela Universitaria de Música, 1992. (Manuscrito).

TUURI, Kai. Gestural attributions as Semantics in User Interface Sound Design. In: *Gesture in Embodied Communication and Human-Computer Interaction, Lecture Notes*

in Artificial Intelligence. Editores Kopp, S & Wachsmuth. Berlin: Springer Verlag Heidelberg, 2010, p. 257-268

ULLOA, Jorge Martinez. El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical. *Revista Musical Chilena*, n.211, p 54-65, 2009.

W. VINES, Bradley. Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction: Performance Gestures of Musicians: What structural and emotional information do they convey? *Lecture Notes in Computer Science* v. 2915, p. 468-478, 2004.

WANDERLEY, Marcelo; W. VINES, Bradley et AL. The musical significance of clarinetists' ancillary gestures: an exploration of the field. *Journal of New Music Research*, v.34 n.1, p. 97-113, 2005.

ZAGONEL, Bernardete. *O gesto musical*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

...SUL RE
(PIANO)

H. TOSAR

G1 g1
(♩ = 60 - 66) 1

(muso)*

pp

p sfz

(sempre poco liberamente)

pp

(muso)*

ppp

accel.

(a tempo)

ff

Inquieto, nervoso

p

mp

(sin.)*



10

pp

sfz

sfz

sfz

Poco pesante

pp

accel. e cresc. molto



16

sfz

p

ppp

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

ppp

Poco presto (♩ = 160)

accel.

cresc. pass.

(muso)*

*Muto m. s. oppure. sost.

** = 8a sopra

*** = 8a sotto

G2
 Scherzoso (lo stesso tempo)
 20
 pp
 (sempre col 2do.)
 (sempre col 2do.)

G1'
 Molto rubato quasi recitativo
 accel. molto
 27
 pp
 mf
 p
 (pendenti)
 (sempre col 2do.)

G3
 36
 precipitato
 pp
 mf
 pp
 mp
 (mano)* (sim.) (sim.)
 (mano)*
 (sempre col 2do.)

76 ⑤

sempre poco liberamente e poco a poco accel.

77

mf sempre cresc. ediaccel.
(senza sord.)

79

sempre poco a poco cresc.

82

p

*Nota incerta. Illegibile no manuscritto.

85 **G7**
(lunga) *Misterioso, fluido*
col 5^{ta}
ppp *fff* *pos.* *(poco)* *ppp* *(col 2da e sord. sempre)*

88 *(quasi) mp* *pp* *(quasi) mf* *(senza sord.)* *mp* *f* *(col 2da sempre)*

92 *f* *fff*

94 *(⁴ = 54)* *fff* *pos.* *fff* *col 7^a* *(L. vibrc.)*

* sol # = Não está presente no manuscrito. (N. E.)

③

98 95 91

Musical score for measures 91-95. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 91 is marked *pppp* (quasi niente). Measure 92 is marked *poco*. Measure 93 is marked *poco*. Measure 94 is marked *cresc.*. Measure 95 is marked *mp* and *cresc. sempre*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

96 92

Musical score for measures 92-96. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 92 is marked *pp*. Measure 93 is marked *poco*. Measure 94 is marked *pp*. Measure 95 is marked *pp*. Measure 96 is marked *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

100

Musical score for measures 96-100. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 96 is marked *ppp*. Measure 97 is marked *ppp*. Measure 98 is marked *ppp*. Measure 99 is marked *ppp*. Measure 100 is marked *ppp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

① 122
96

pppp

ca. 2'

123

pppp

123

ppp
cres. pass.

G9 (31+)

(lunga.)
(quasi retento)

pp

pp

dim. al. niente

127

pp

G10 91 (= 108±)

(ca. 10')

pp

mp

○ = cluser cromatico
 *** = cuerdas
 ■ = oclado
 f = apagar la cuerda correspondiente con el dedo medio de la m. d.

167

(senza sord. sost.)

170

6:4

172

molto

174

(poco a poco dim.)

176

G4 (approx.)

mp (larga)

mf (1. vibr.)

Ricomponen. Fantasia
Octavio de 1981

* Notas incertas. Illegíveis no manuscrito.