

Performance musical e o corpo: Sobre os gestos expressivos “acompanhantes”*

JOÃO GABRIEL CALDEIRA PIRES FERRARI**

Resumo

O trabalho enfoca os diferentes conceitos de “gesto” que suporta a prática interpretativa, relacionando-os com os conceitos de “movimento” e “gesto corporal” (Madeira & Scarduelli, 2014) e as *affordances* de Gibson (1979), para então discutir a tipologia do “gesto” como embasamento para um modelo de análise musical cognitiva (Ben-Tal, 2012; Zbikowski, 2011, Madeira & Scarduelli, 2015). O artigo pretende discutir a ideia de que os gestos físicos que constituem a *performance* musical contém informações a respeito da expressão musical (Leman et al., 2012; Davidson, 2012), relacionando esses conceitos para explicar de que modo a interação instrumento-*performer* determina o entendimento do músico e o resultado da produção artística. O gestual será abordado pela teoria da cognição incorporada (Johnson, 1987) e o instrumento pela abordagem ecológica como discutida por Windsor e de Bézenac (2012). A revisão referida pretendeu relacionar conceitos a fim de clarificar o conceito de “gesto” em *performance* musical. A presente pesquisa reconhece o gesto como ação de caráter expressivo do *performer*, ao mesmo tempo codificador e resultado de processos cognitivos. O trabalho considera que, na pesquisa atual, há uma valorização do gestual diretamente envolvido na produção sonora e uma negligência no estudo do gesto “acompanhante”. A hipótese central do trabalho é a importância desse gesto acompanhante/expressivo na prática instrumental, que revela informações únicas a respeito do discurso musical.

Palavras-chave: cognição incorporada, performance musical, gesto expressivo, violão

Music performance and the body: On “accompanying” expressive gestures

Abstract

The paper focuses on different concepts about “gesture” that support the musical performance, relating them with the concepts of “movement” and “bodily gesture” (Madeira & Scarduelli, 2014) and “affordances” (Gibson, 1979) to then discuss the gesture typology as a basis for a model of cognitive musical analysis (Ben-Tal, 2012; Zbikowski, 2011, Madeira & Scarduelli, 2015). The paper intends to discuss the idea that physical gestures that constitute the musical performance contain information on the musical expression (Leman et al., 2012; Davidson, 2012), associating these concepts to explain how the interaction between instrument-*performer* determines the understanding of the musician and the result of the artistic production. The gestural will be approached through the embodied cognition theory (Johnson, 1987) and the instrument through the ecological approach discussed by Windsor and de Bézenac (2012). The review previously mentioned intended to relate concepts to clarify the concept of “gesture” in musical performance. The research recognizes the gesture as an act of the performer’s expressive character while codifying and resulting in cognitive processes. The paper considers that, in today’s research, there is an overrating of the gestural directly involved in sound production and negligence in studying the “accompanying” gesture. The paper’s central hypothesis is the importance of this accompanying/expressive gesture in the performance, which reveals unique information about the musical discourse.

Keywords: embodied cognition, musical performance, expressive gesture, guitar

* Ampliação de artigo publicado em Anais do SIMCAM14 (2019), intitulado *Performance musical e o corpo: entendendo o repertório gestual que suporta a prática instrumental*

** CMPC-PPGM/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
E-mail: joagabriel3006@terra.com.br

Introdução

Música é movimento, mas o que significa essa afirmação? Podemos pensar que a música é composta por ondas sonoras que vibram e realmente se movem no espaço físico. A música pode nos motivar a se mover, dançando ao som de uma melodia ou se levantando para aumentar ou abaixar o volume de um rádio. De maneira mais óbvia e direta, “a música é uma das artes que se concretizam e se realizam através do movimento” (Zavala, 2012, p. 1). E este movimento é expresso através de interações do indivíduo com o ambiente, ou *ações*. Mesmo quando a ação não é presente (ou visível) música quase sempre implica em ação humana (Cadoz & Wanderley, 2000, como citado em Ben-Tal, 2012, p. 248); seja na preparação de um instrumento ou máquina, na produção sonora por meio de um intérprete e na manipulação póstuma desses sons gerados. Esta interação em forma de ação já foi examinada sobre diversas óticas e abordagens metodológicas, das quais incluem-se duas neste artigo: a cognição incorporada (Johnson, 1987) e a abordagem ecológica (Gibson, 1979; Windsor & de Bézenac, 2012). Essas e outras questões acerca de música e movimento já foram amplamente exploradas nas teses de Bertissolo (2013) e Zavala (2012), mas continuam sendo propulsoras para a musicologia. No presente artigo enfocaremos especificamente o corpo como objeto, como propulsor e centro da interação do músico com o fazer musical, e de que forma o corpo influencia a *performance* e os tipos de gestos que fazem parte da prática instrumental, ressaltando e focando em um gesto específico: o gesto *expressivo* ou *intencional*.

30

O corpo é importante para a performance?

Uma das abordagens do estudo em *performance* musical, ao pensar no conceito de “música é movimento”, é o estudo do corpo “performático”. A fenomenologia beneficiou em muito o estudo do “corpo musical”, rompendo com o “dualismo cartesiano” onde “o corpo e a mente são vislumbrados como entes separados, tendo a mente um papel superior” (Zavala, 2012, p. 8). De fato, concordamos com a fenomenologia, pois “a mente e o corpo participam de maneira interligada na nossa percepção para a construção do sentido musical” (Merleau-Ponty, 1999, p. 136 como citado em Zavala, 2012, p. 8). Assim, pensando no corpo como principal – e talvez único – condutor de experiências, não se pode discutir música sem pensar no corpo que ouve, concebe ou interpreta essa música.

Leonido e colegas (2017) investigaram e comprovaram a visão do campo de estudos em Música sobre a importância do estudo do corpo em *performance*. O artigo se propôs a estudar a “integração corpómente-instrumento na arte musical” (Leonido et al., 2017, p.79) e como hipóteses anteviram que: (i) “uma coordenação motora diferenciada é condição essencial para músicos”; e (ii) “os movimentos corporais são componentes importantes para a performance musical” (Leonido et al., 2017, p.79). Através de um inquérito por questionário (fechado e

aberto) a docentes, discentes de instituições de ensino musical, entre outros indivíduos ligados à área, observaram que a maioria (mais de 73% de todos os inqueridos) concordava com as duas hipóteses. Futuros desdobramentos acerca dessas hipóteses podem ser conferidos no artigo supracitado. Verifica-se assim que há um “senso comum” – ou conhecimento informal – observado que reconhece a importância do estudo do corpo em *performance*.

Entretanto, embora observemos este aparente reconhecimento da importância do corpo, não podemos afirmar que o campo reconhece sem ressalvas o estudo deste. Os estudos em *performance*, embora extensos e de grande número, não se dedicam especificamente ao papel do corpo do músico e como este influenciaria a construção do saber musical. Resta-nos perguntar, portanto, como se dá esta construção do conhecimento. É nesta lacuna de fundamentação teórica que se insere os trabalhos de *performance* embasados na cognição incorporada, reafirmando a importância do corpo na *performance* e explicitando como exatamente se constrói o saber musical a partir deste.

O corpo como mediador de experiências

A fenomenologia, através da ideia de que o corpo é responsável pelo nosso entendimento de mundo, deu margem à teoria da “cognição incorporada”. Nessa teoria vigente, o corpo de um sujeito pode ser considerado o mediador entre o ambiente no qual o sujeito vive e as experiências subjetivas do sujeito naquele ambiente (Leman, 2012, p. 5), a nossa interação com o mundo se dá através do nosso corpo. A partir dessas ações de um sujeito com o mundo constrói-se um repertório de gestos, que também pode ser considerado um repertório de experiências (Leman, 2012, p. 5), visto que tais são inseparáveis. O conceito de gesto pode ser aplicado tanto a sons quanto a movimentos corporais, como iremos explorar a seguir.

Este repertório de gestos e ações faz parte de um mecanismo complexo de agrupamento entre ação e percepção que é responsável pela predição de experiências e também por questões de intenção musical (Leman, 2012, p. 6): ao ouvirmos um som podemos recorrer a experiências passadas para relacionar essa experiência de escuta com uma ação que teria originado esse som. Ao ouvirmos um som de um automóvel se aproximando, podemos buscar memórias de experiências com um som parecido (automóvel se aproximando), experiências de interação com o objeto gerador de som (dirigir um automóvel) ou até mesmo experiências que se aproximem desta (ouvir motores de automóveis).

O gesto no campo das práticas interpretativas é um objeto de estudo de destaque, entretanto não se pode conceber um gesto separável do indivíduo que realiza o gesto (intérprete) e do indivíduo que percebe esse gesto (intérprete, espectador, pesquisador, etc.). O conceito de gesto será elaborado posteriormente neste artigo, entretanto podemos começar a delinear seu sentido através desta ideia de interação de um indivíduo com um ambiente: *gesto é ação*.

Campos de Pesquisa

A área de pesquisa do corpo em *performance* musical é variada, possuindo divergências de pressupostos filosóficos, metodológicos (ou estratégias de pesquisa) e teorias empregadas. A fim de entender melhor o repertório gestual da *performance*, nos debruçaremos brevemente sobre alguns principais campos de estudo acerca da prática instrumental. A pesquisadora Jane Davidson (2012), com carreira de quase duas décadas de pesquisa, identifica quatro grandes campos de pesquisa acerca do corpo em *performance*: estudos sobre programações motoras, sobre afetos/efeitos musicais, sobre treinamento musical e sobre a criação musical colaborativa (Davidson, 2012, p.596-7). Consideremos principalmente os dois primeiros campos.

Estudos sobre programações motoras

Originalmente definido como *motor-programming studies*, apresenta como principal preocupação investigar como o corpo “monta” ou constrói a *performance* musical. Para o presente artigo vale destacar a importância dada desse campo à influência da cultura e de fatores biomecânicos no fazer música: além das programações motoras haveria fatores biomecânicos que moldam como produzimos a *performance* musical. Examina-se neste campo principalmente os componentes “físicos” do corpo e do instrumento que possibilitam e condicionam a interação musical. No artigo citado a autora menciona o instrumento *dutar* do Afeganistão, tradicional do Irã e Ásia Central. Esse possuiria similaridade a todos outros instrumentos da família do alaúde em formato e tamanho justamente por causa de facilidade de postura de mão. Assim as características culturais de um instrumento musical dependeriam de princípios ergonômicos (Baily, 1985 apud Davidson, 2012, p.597) que influenciariam no modo de interação do músico e também na história da *performance* deste instrumento.

Estudos sobre afetos/efeitos musicais

Em inglês definido como *musical affect studies*, se propõe a estudar a expressividade e comunicação através de meios corporais, “como a música nos afeta”. Segundo Davidson (2012) estudos desse gênero associam quantidade de movimento e expressividade através de “gestos” corporais usados na *performance*, como por exemplo, uma relação de quanto maior a intenção de expressão, mais amplos eram os movimentos do intérprete, observada pela autora (1994, como citado em Davidson, 2012), sendo também observada por Madeira e Scarduelli (2014, p. 22).

Nesse campo de estudos se incluem com maior predominância o estudo de “gestos” corporais como movimentos expressivos, “imbuídos no fluxo geral da *performance*” (Davidson, 2012, p. 598, tradução nossa). A autora reconhece também um gesto específico que “acompanha” a *performance*: embora não seja diretamente necessário para a

produção musical, possui um papel essencial que em algum nível impacta o som produzido, como estudaremos posteriormente.

Um importante conceito desse campo, além do estudo do gesto em si, é a ideia que esses gestos interpretativos seriam próximos a gestos cotidianamente usados em comunicação não verbal. Segundo Watt e Ash (1998, como citado em Davidson, 2012) a música atuaria como um parceiro de conversa, e os gestos realizados durante a *performance* seriam gestos que geram e reagem às estruturas musicais (p. 599).

Tipologia do Gesto

Entendendo a importância do estudo do corpo em *performance*, o modo como o corpo influencia em nosso entendimento de mundo e especificamente nosso entendimento musical, e os diferentes gêneros de pesquisa acerca do corpo, revisaremos agora brevemente diferentes conceituações do “gesto” em música. Zavala (2012) destaca definições que circulam o termo, como expressão, intencionalidade, postura e atitude (p.17), todos permeados pela ideia de movimento. Bertissolo (2013) também oferece grande discussão acerca do termo (p.26-35) embasado em teorias da cognição incorporada.

Madeira e Scarduelli (2014) realizam uma longa revisão bibliográfica em seu artigo “O gesto corporal na *performance* musical”, e elaboram um novo conceito de gesto corporal mais genérico, que é citado pelos pesquisadores em um trabalho posterior: “movimento corporal realizado consciente ou inconscientemente, marcado pela significância, seja pelo transmissor ou o receptor” (Madeira & Scarduelli, 2015, p. 7). Concordamos com os autores previamente citados nesse parágrafo no sentido de que o gesto é principalmente *expressivo*, no sentido literal de expressar algo. No estudo da prática instrumental violonística os autores Madeira e Scarduelli revisam conceitos de gesto e definem três tipos de gesto:

Gesto de excitação. Mão direita do violonista na tradição destra, “cuja função principal é transmitir energia do instrumentista para o instrumento” (Madeira & Scarduelli, 2015, p. 7).

Gesto de seleção. Mão esquerda do violonista na tradição destra, “nos quais é transmitida pouca ou nenhuma energia do instrumentista ao instrumento, cuja função principal é selecionar a frequência a ser posta em vibração” (p. 7).

Gesto acompanhador. Movimentos ou conjunto que não se relacionam diretamente com os gestos previamente definidos (excitação ou seleção), mas sim com o conteúdo musical. Esse último gesto é brevemente definido e pouco exemplificado, o que denota possivelmente uma menor preocupação com esse tipo de gesto.

As definições de Madeira e Scarduelli são um pouco vagas pois há pouca exemplificação de cada categoria gestual indicada acima. A fim de clarificar o objeto de estudo deste presente artigo, nos utilizaremos de uma breve crítica: os autores reconhecem a possibilidade de sobreposição

de categorias gestuais, e queremos reafirmar também a flexibilidade destas categorias. O violonista pode realizar um “gesto de excitação” com a mão direita quando ataca diretamente as cordas acima da boca do instrumento, porém o posicionamento da mão também influenciará o som: caso esteja mais perto do meio do instrumento, terá um timbre mais “doce”, caso toque perto do cavalete do instrumento, um som mais “metálico”, considerando assim esse posicionamento como um “gesto de seleção”. Portanto, os gestos instrumentais podem apresentar vários aspectos sobrepostos que devem ser considerados, evitando categorias exclusivas ou que generalizem um componente apenas.

O gesto “des”necessário

Parte da contribuição desse artigo é demonstrar a importância do gesto que não está diretamente relacionado à produção musical, o gesto corporal da prática interpretativa que não executa a nota, que visa (conscientemente ou inconscientemente) a expressão. Em Delalande é o gesto *acompanhante*: “gestos de peito, ombro, mímicas e respiração” (Delalande, 1998 apud Madeira & Scarduelli, 2015, p.2). Em Jensenius e colegas são *comunicativos* e em Cadoz e Wanderley *semióticos*; visam principalmente à comunicação *performer-performer* ou *performer-receptor* (Jensenius et al, 2010 apud Madeira & Scarduelli, 2015, p.3). Como visto previamente é o gesto *acompanhador* de Madeira e Scarduelli.

Entende-se que todos os gestos expressam, portanto são expressivos, mas propomos uma definição específica de um gesto *expressivo* que teria como principal função a assimilação da expressividade pelo próprio intérprete. Antes de um gesto que expressa para o público, este gesto faz parte da construção da expressividade do intérprete para si mesmo. Observemos a seguir a presença desse tipo de gesto na literatura existente e sua consequente importância para o entendimento musical.

O gesto expressivo como gramática musical

Já foi explorado no presente artigo a ideia do gesto corporal da *performance* como análogo a outras formas de comunicação não verbal fora da música. Em cima desse conceito Zbikowski se propõe a estudar a relação do gesto musical (entendido aqui como gesto corporal utilizado na *performance* musical) com uma possível gramática musical, em uma comparação entre música e linguagem, seguindo inclusive a teoria contemporânea da metáfora: o gesto musical seria um mapeamento de um domínio (de experiências físicas) a outro domínio (sequências de materiais musicais) para organizar nosso entendimento do segundo domínio (Zbikowski, 2011, p. 83).

De acordo com o autor, para expressar nossos pensamentos precisamos tanto de recursos imagéticos e dinâmicos de gesto quanto construções estáveis e firmes da linguagem (2011, p. 89). A linguagem “estável” musical seria sequências de material musical análogos a pro-

cessos dinâmicos, como passagens de fixação ou desestabilidade harmônica, ou cadências finais. O gesto “dinâmico” musical por sua vez seria, por exemplo, o gesto de balançar de um pianista, conceituado no artigo como o *gesto expressivo*. Esse gesto expressivo, segundo Zbikowski, seria usado como uma forma de complemento expressivo ao pensamento embasado em estruturas musicais. Leman e colegas (2009) também ressaltam esse gesto como complemento da expressão: “gestos de mão que acompanham a fala podem ser vistos como um componente motor da fala, necessário para criar o espaço narrativo que é compartilhado em uma situação comunicativa” (McNeill, 2005; Gallagher, 2005 como citado em Leman et al., 2009, p. 274).

Em uma *performance* de Fred Astaire tocando “*The Way You Look Tonight*”, Zbikowski observa gestos específicos alinhados com processos dinâmicos musicais. Gestos descendentes de cabeça se relacionariam com a “categoria X” de firmamento tonal da música; gestos circulares da cabeça do pianista se relacionam na música com a “categoria Y”, um momento de desestabilidade tonal; e gestos de afastamento e aproximação do teclado do piano se relacionariam com um momento de cadência final. Novamente, embora estes movimentos não sejam considerados diretamente “necessários” para a *performance*, consideramos que significam e modificam profundamente o conteúdo musical.

Expressividade e técnica instrumental na prática instrumental da harpa

Na prática instrumental da harpa encontra-se o estudo do gesto *expressivo* (embora não conceituado como tal) no texto de Ferigato e Loureiro (2018). Com o propósito de investigar significados e funções do gesto corporal os autores propuseram a dois harpistas convidados, de nível intermediário, a executarem um excerto de caráter cadencial que foi composto para o estudo, com os seguintes critérios: ser absolutamente inédito para os instrumentistas e conter elementos técnicos e expressivos variados que estimulassem o gestual corporal (Ferigato & Loureiro, 2018, p. 2). O excerto apresentava duas versões com mudanças de expressão (aqui entendida no uso comum do termo: *piano*, *forte*, *mezzo-forte*, etc.) e dinâmica musical (*crescendos* e *decrescendos*). O artigo apresenta como resultado a observação de dois tipos de gestual: gestos de transição realizados pelas mãos e gestos acompanhantes realizados pela cabeça e tronco do intérprete.

O primeiro, gesto de transição pelas mãos, seria um movimento de mãos desconectadas do instrumento em saltos de grupos de notas. Segundo os autores, “[a]inda que este gesto se caracterize como técnico, a forma como se apresenta em sua trajetória é um indicativo importante da intenção expressiva” (Ferigato & Loureiro, 2018, p. 6), sendo de novo reconhecido como um dos gestos mais característicos da prática instrumental da harpa. O segundo grupo de gestos, os gestos acompanhantes de cabeça e tronco, seria mais evidente em momentos de frases ligadas, com as mãos conectadas ao instrumento, e tendo a cabeça

e tronco “acompanhando de forma mimética nas variações de dinâmica e agógica” da música (p. 6). Os autores ressaltam um fator importante: quanto maior a quantidade de um tipo de gestos, menor a quantidade do outro tipo de gesto em certo momento da prática.

Percepção de expressividade através de padrões de movimento na música guqin

Em um estudo de caráter quantitativo, Leman e colegas (2009) examinaram a correlação de movimentos da prática instrumental e movimentos de ouvintes que percebem essa prática. Segundos autores essa possível relação comprovaria uma percepção da expressão musical compartilhada através de padrões de movimentos que seria intimamente embasada em nossa cognição incorporada. Para tal, a pesquisa se baseou em um “gênero” musical desconhecido aos participantes: a música *guqin*. Os autores ressaltam a contribuição dessa tradição musical para a cognição incorporada ao apontar que a codificação dos gestos interpretativos em padrões de som na técnica instrumental tradicional da música *guqin* se daria de modo relativamente direto (Leman et al., 2009, p. 264). O instrumento *guqin*, da família da cítara, consiste em uma prática interpretativa aonde a mão direita realiza o ataque pinçado às cordas, e a mão esquerda seleciona e modifica as frequências realizadas (próximo à prática instrumental do violão, por exemplo).

Metodologia. Instruiu-se os participantes a responder espontaneamente através de uma espécie de joystick à escuta à música: durante a escuta de uma performance gravada, os participantes manipulariam um joystick livremente. Depois da primeira sessão de escuta “interpretada” os ouvintes poderiam ouvir livremente os excertos; após a segunda, os participantes poderiam examinar a partitura gráfica da performance; após a terceira, poderiam ter acesso ao vídeo do intérprete tocando os excertos. A quarta sessão consistia de uma escuta informada de partitura e vídeo. Ambos os movimentos do intérprete e dos participantes foram mapeados e gravados.

Resultados. Buscando similaridades entre os padrões de movimento do intérprete durante a performance e os padrões de movimento dos participantes, verificou-se que o padrão de velocidade do intérprete que apresentou maior correlação com o padrão de velocidade dos ouvintes foi o ombro direito do intérprete. Esse gesto teria um caráter *intencional*: a mão direita transferiria energia à corda, enquanto a mão esquerda utilizaria essa energia da corda para modificar a frequência (como um *glissando*). Logo após tocar com a mão direita, então o intérprete focaria sua atenção na mudança de frequência da mão esquerda, e o ombro direito refletiria essa intenção interpretativa (p.273), em caráter de preparação. Os autores esclarecem:

Assim, a articulação de ombro que se junta ao pinçar das cordas [da mão direita] pode ser uma expressão do padrão de movimento que deve ser executado posteriormente pelo intérprete. Nesse sentido, o movimento do ombro possui um caráter intencional ao invés de um caráter executor. (p.274, tradução nossa)

Para o presente trabalho concordamos e ressaltamos a importância dos conceitos de gestos *intencionais* ou *expressivos* ao invés de gestos executores, e o mapeamento de gestos em áreas do corpo, com movimentos de grande escala realizados pelos ombros e cotovelos, e movimentos de pequena escala realizados pelos pulsos e dedos.

Análise de gestos “expressivos” ou auxiliares na prática de flauta solo

Outra metodologia utilizada para observar gestos instrumentais é a análise de movimentos segundo os fundamentos de movimento de Laban-Bartenieff, utilizada por Santos e Loureiro (2017). Observando e analisando a gravação em vídeo e áudio de performances de flauta solo os pesquisadores buscaram relacionar os gestos *expressivos* realizados com a organização de frases musicais dos intérpretes, afirmando que “gestos podem expressar o modo como músicos entendem estrutura musical e transmitir a direção de uma frase musical” (Santos & Loureiro, 2017, p. 295, tradução nossa).

Metodologia. Cinco flautistas profissionais realizaram dois trechos musicais, cada um repetindo quatro vezes cada trecho. A performance foi gravada em vídeo e áudio, e os movimentos corporais dos intérpretes foram gravados com um equipamento de captura de movimento (traje *mocap*). Posteriormente as performances foram analisadas de acordo com os fundamentos de movimento Laban-Bartenieff.

Resultados. Os pesquisadores identificaram quatro gestos *expressivos* realizados durante a performance que se relacionaram com estruturas musicais concebidas pelos intérpretes: (i) movimentos cíclicos em sentido horário, realizados com sentido de agrupar a frase musical; (ii) movimentos para frente e trás relacionados ao pulso musical; (iii) movimentos para cima e para baixo relacionados à estrutura rítmica da frase, onde cada célula rítmica foi acompanhada de um padrão de movimento específico correspondente; e (iv) movimentos em semi-círculo em sentido horário, realizados com a ocorrência de um motivo musical.

Assim, o estudo relacionou os gestos expressivos com estruturas musicais, estipulando que a ocorrência e utilização destes gestos pode ser uma forma do intérprete de organizar o material. Neste caso, tivemos três exemplos: agrupamento de frases musicais, realce do senso temporal e condução do motivo musical (Santos & Loureiro, 2017, p. 301).

Embora tanto os gestos quanto os modos de organização sejam intrinsecamente subjetivos, ou seja, específicos a um grupo de intérpretes ou a um indivíduo, a pesquisa apresenta um avanço no estudo de padrões de movimento e na relação destes com a organização de estruturas musicais concebida pelo intérprete na construção de sua performance.

Expressividade em formação solo ou duo de sopro

De maneira similar ao estudo sobre a prática da harpa, Jane Davidson (2012) explorou os gestos *expressivos* em duos e música solo de sopros. Com um pequeno trecho a duas vozes composto especificamente para o estudo, a pesquisadora desejava explorar como a música seria abordada em contexto de música solo ou a duas vozes. Esse estudo pertence ao quarto grupo de estudos do corpo identificados por Davidson (criação musical colaborativa), então a ideia principal era verificar a expressão e comunicação entre intérpretes para uma música colaborativa, porém encontra resultados relevantes à prática instrumental como um todo, como discutiremos.

Utilizando apenas categorias de movimentos (e não amplitude de movimentos) a autora sumariza (Davidson, 2012, p. 605): (i) instrumentistas do mesmo instrumento se movem de maneira similar; (ii) houve uma correlação entre movimentos de perna e balançar rítmico, e um movimento de segurar o instrumento e “circular” o instrumento, algo típico da prática instrumental dos sopros; (iii) houve uma correlação entre efeitos de movimento e contornos musicais (como o subir e descer de uma frase relacionado com dobras de joelho, entre outros).

Reforçamos a influência de fatores biomecânicos do instrumento que pautam e facilitam a expressão musical de certos gestos: o aspecto físico e a construção de instrumentos de sopro influenciam e de certo modo condicionam interações instrumentais, incluindo não somente os gestos “executores”, mas também os gestos *expressivos* da performance. Não se identificaram gestos *expressivos* faciais relevantes, apenas olhares de “entrada” e coordenação de grupo. Como a pesquisadora investigava especificamente a expressão corporal através de expressões faciais ela realizou um segundo estudo com pianista solo, que examinaremos a seguir.

Expressão facial como gesto expressivo na prática de piano solo

Davidson teve como hipótese que a expressão musical através do corpo seria composta por ações de movimentos corporais e faciais. A prática instrumental de sopros dificultaria a expressão facial, pois a face estaria muito ocupada com a atividade de controle instrumental (Davidson, 2012, p. 614). Logo, utilizou-se da prática pianística por ser um instrumento que possibilita a expressão facial e a expressão corporal.

Metodologia. Diferente dos outros estudos examinados, esse estudo se deu através de observação de uma gravação prévia. Davidson observou o pianista Lang Lang tocar a *Liebesträum* de Liszt, tido como uma canção de amor. Vale notar que Lang Lang é reconhecido por ser um dos mais expressivos do ramo (sendo considerado até gestual *demais* por alguns espectadores), mas como a autora ressalta, o repertório gestual é único a cada intérprete e instrumento, embora os gestos possam ser compartilhados.

Resultados. A pesquisadora, juntamente com uma aluna de graduação, observou momentos chave da narrativa musical que se relacionaram tanto com gestos de corpo (expressão corporal) quanto com gestos de face (expressão facial). Esses gestos ocorriam em conjunto, como por exemplo, um balançar para cima e para baixo da cabeça enquanto a face demonstrava sobranceiras levemente levantadas, às vezes com uma boca entreaberta (p. 616). Como a pesquisadora escreve: “em suma, Lang Lang gera uma grande intenção de expressão cuja mensagem é distribuída, por ambos o corpo e a face” (p. 618, tradução nossa).

Esta metodologia proposta por Davidson é de grande valia ao campo, por permitir uma análise simples e eficaz dos movimentos do intérprete sem necessidade de uma grande infraestrutura ou equipamentos. Se por um lado isto prejudica o grau de cientificidade ou objetividade do experimento, por outro permite um maior acesso do pesquisador a este tipo de análise de movimentos corporais.

Expressividade como proposta composicional na performance percussiva

Nos estudos previamente mencionados os pesquisadores examinaram os gestos sob a ótica do espectador, principalmente. Em Chaib (2013) o autor traz uma abordagem voltada para o uso destes gestos na construção da performance, ou seja, como o intérprete pode se beneficiar da expressividade oferecida por tais gestos para montar propostas de performance. Chaib traz importantes contribuições ao estudo do corpo e gestos corporais em performance, principalmente da prática percussiva.

O estudo de Chaib nasce do problema de expressividade na prática percussiva. Segundo o autor, diversas indicações de dinâmicas e expressão na partitura são de difícil realização na prática instrumental da percussão, como é o caso de articulações, ligaduras de expressão, etc.

Metodologia. O autor examina cinco problemas da prática instrumental percussiva e apresenta estes gestos expressivos como soluções para a construção de uma performance desejada. Para isto, o autor relaciona as formas lineares dos gestos – as trajetórias realizadas pelo corpo do intérprete – com estruturas musicais, principalmente o *tempo* musical.

Resultados. Os cinco problemas examinados e as cinco soluções sugeridas são descritas a seguir: (i) impossibilidade de sustentar notas longas, comprometendo a unidade do fluxo musical; *solução*: realizar movimentos curvilíneos similares com braços em diferentes trechos da música, a fim de relacioná-los entre si (Chaib, 2013, pp. 172-3); (ii) dificuldade de manter coesão frasal entre eventos sonoros de timbres demasiado contrastantes; *solução*: realizar movimentos circulares com pernas, troncos e cabeça em momentos de transição para garantir homogeneidade entre as partes (pp. 174-5); (iii) conflito entre informações expressivas diferentes mas com o mesmo resultado sonoro; *solução*: uso de gestos de diferentes formas para cada evento a fim de diferenciá-los (pp. 175-6); (iv)

homogeneidade da massa sonora, dificultando a percepção de eventos rítmicos específicos; *solução*: acentuar eventos através de movimentos de braço que destaque a percepção destes eventos (pp. 176-7); (v) contraste entre indicações de movimento e o texto musical, onde a partitura instrui um movimento de braço lento seguido abruptamente de uma dinâmica *forte*; *solução*: utilizar tensão e relaxamento muscular para estabelecer pontos ideais de movimento que induzam a percepção do espectador (pp. 178-9).

Embora o objeto de pesquisa de Chaib esteja alinhado ao objeto de pesquisa do artigo presente, Chaib conceitua de outro modo o gesto. Para o autor, estes gestos expressivos teriam um caráter primariamente *visual*, utilizado para provocar reações no espectador que fossem de interesse ao compositor e/ou ao intérprete que os realiza. O autor também reconhece que estes gestos possuiriam função dupla: desenvolver o material apresentado do compositor ao intérprete e fornecer uma estrutura através do corpo (Chaib, 2013, p. 171). Aqui verifica-se a reafirmação da importância do corpo do músico no entendimento musical e na construção da performance.

De todo modo, reforçamos o caráter inovador do trabalho de Chaib ao apresentar a expressividade construída a partir da composição através de decisões do intérprete, expressas corporalmente, apresentando propostas de expressividade para solucionar problemas de construção da narrativa e performance musical.

Gesto instrumental como conceito composicional

Como visto em Zbikowski (2011), o gesto instrumental possui íntima relação com as estruturas musicais, seja como “consequência” destas, ou como organizador das mesmas. Para além da construção da performance, esse gesto é conceituado como um organizador composicional pelos pesquisadores Weiss e Campos (2018). O texto sugere primeiramente a organização de gestos instrumentais em parâmetros de características motoras. A partir destas, extrairíamos padrões de movimentos do corpo do intérprete. Estes, finalmente, poderiam ser utilizados como um gesto musical para a concepção e desenvolvimento da obra assim como outros gestos musicais, como melodias, acordes, estruturas frasais, etc.

Metodologia. Weiss e Campos definiram três gestos corporais da prática violonística: um de mão esquerda, chamado de *textura* – definido por uma pulsação regular e repetição de movimentos rápidos – e dois de mão direita: gesto *ataque* e gesto *glissando* – o gesto *ataque* seria um movimento cruzado de mão direita sobre a mão esquerda e o gesto *glissando* seria um aumento de pressão com os dedos da mão direita.

Resultados. Após a concepção destes três gestos como material composicional, o compositor explorou diferentes formações para a obra. Originalmente para violão *solo*, a peça se tornou difícil de ser realizada por exigir gestos executados muito rapidamente, o que para o compositor foi um indício de um conflito entre o evento sonoro desejado e o gesto corporal que o executasse. Como solução, o compositor rearranjou a

obra para três violões. Assim, temos uma trajetória interessante do processo criativo composicional: originando-se a partir de um gesto corporal, enfrentando dificuldades na realização da performance e rearranjando este gesto, distribuindo-o entre mais de um instrumento.

A pesquisa apresenta uma nova abordagem ao estudo da composição que parte dos movimentos corporais ao invés do caminho tradicional, do material temático ou “musical” ao instrumento, ou de um gesto musical indissociável do instrumento. Entretanto, os autores não se aprofundam no estudo deste gesto instrumental nem discutem a influência deste para o entendimento dos intérpretes ou da plateia.

O balançar do músico a estruturas musicais

De modo geral a *performance* é pautada pelos aspectos biomecânicos do instrumentista e instrumento, mas também pelos aspectos e intenções expressivas manifestadas pelo corporal do instrumentista. Os achados de Davidson reforçam a teoria de um “centro físico de informação expressiva” (p. 624): em um nível de maior escala poderia ser identificado em movimentos de balanço ou oscilação corporal ou em menor escala em movimentos de levante de sobancelhas ou mão.

Assim, os gestos seriam extensões do centro físico, uma forma de balanço genérico: os harpistas usariam o torso e cabeça quando não pudessem usar suas mãos de maneira expressiva; os flautistas não podem utilizar expressões faciais por sua técnica de boca, então utilizam movimentos de corpo; e os pianistas valorizam certos gestos a outros dependendo da configuração corporal.

É importante pensar que o gesto em si não seria expressivo. Do mesmo modo que pensamos em repertórios de gesto específicos para cada indivíduo, cada instrumentista teria um repertório de gestos e expressões próprios. Os gestos são utilizados por diversos intérpretes de maneiras diferentes, porém é a qualidade do movimento e não o movimento em si, ao ocorrerem em momentos de expressão musical, que tornariam a sua função principal de um *gesto expressivo* ou *intencional* (Davidson, 2007, p. 398). Essa relação entre expressão e estruturas musicais pode ser observada em momentos de tensão e relaxamento *musical* que é expresso em tensão e relaxamento *corporal* (Davidson, 2012, p. 617).

Os Limites do gesto: “Affordances”

Para entender melhor os limites do gesto e o modo de como os instrumentos podem influenciar nossa expressividade como intérpretes, recorreremos à teoria de *affordances* de Gibson (1979), contextualizada em Windsor e de Bézenac (2012). Em diversos textos examinados se torna clara a importância dada aos fatores biomecânicos do instrumento como limitadores da atuação do intérprete, segundo teorias da cognição incorporada. Entretanto, a abordagem ecológica de Windsor e Bézenac muda o foco ao examinar os aspectos relacionais da percepção

musical: a *affordance* seria essa interação entre um organismo e um objeto ou evento em um ambiente. Dependeria tanto das capacidades do organismo quanto das estruturas de objetos, eventos, ambientes, etc.

Diversos trabalhos já conceituaram a interação entre um músico e seu instrumento como *affordance* (Gimenes & Manzolli, 2006; Madeira & Scarduelli, 2014): ambos o desenho instrumental quanto fatores sensório-motores do instrumentista seriam importantes em moldar as estruturas que “regulam” a expressão musical (Windsor & de Bézenac, 2012, p. 108). O instrumento seria um tipo de transdutor, convertendo padrões de movimento corporal em padrões de som, onde tanto “o desenho do instrumento quanto fatores sensórios-motores possuem um fator importante em moldar as estruturas musicais resultantes” (Baily, 1992, p. 149 como citado em Windsor & de Bézenac, 2012, p. 108, tradução nossa). Dessa forma o instrumento incorporaria as efetividades de seu usuário e possuiria *affordances* embutidas (Windsor & de Bézenac, 2012, p.109). A configuração material do instrumento facilitaria ou dificultaria a execução de um determinado repertório gestual.

Como observado em Davidson (2007, 2012), a técnica instrumental exige ou leva a interações específicas, a gestos instrumentais definidos. A prática instrumental de sopros, por exemplo, exige do intérprete uma atuação instrumental elevada com músculos da face e da boca que são necessários para o controle do timbre e da sonoridade em geral. Esta exigência limita a atuação expressiva – na forma de gestos expressivos – do intérprete nesta mesma parte do corpo, resultando em um número menor de gestos expressivos através da expressão facial em intérpretes de sopro. Em contrapartida, na prática pianística a face não está envolvida diretamente na produção sonora, o que permite que essa seja utilizada para expressar conteúdos “extramusicais” (fora das instruções da partitura), resultando em uma presença maior de expressões faciais.

Da mesma forma, na prática harpística, em trechos que exigem maior contato de mãos no instrumento, o intérprete realizará gestos expressivos com a cabeça ou tronco, como visto em Ferigato e Loureiro (2018); em trechos que permitem um movimento de mãos, o gesto expressivo se torna presente na transição entre um gesto instrumental e outro.

A atuação do intérprete com seu instrumento também codificaria ou influenciaria o próprio entendimento musical do intérprete. Ao influenciar a atuação do intérprete, o instrumento apresenta mais um “filtro” ao entendimento musical, podendo confirmar ou subverter padrões prévios de experiências. Na tradição ocidental é comum pensarmos em relação de sons como uma espécie de altura, expressa claramente na denominação de “alturas musicais”: concebemos sons com frequência reconhecível e definida como *altura*.

Os instrumentos, de acordo com sua disposição física, podem confirmar ou subverter este padrão de experiência. O piano apresenta uma disposição espacial linear de notas – a nota mais grave está no

canto extremo esquerdo, a nota mais aguda está no canto extremo direito – apresentando uma relação direta entre distância espacial e diferença entre notas. No saxofone ou flauta as notas não estão dispostas de modo tão claro espacialmente. Cada configuração de dedos (digitação) apresentará o toque de uma nota diferente, e não há esta relação linear na disposição das notas: a chave, ou encaixe do dedo, ou buraco mais próximos da boca não necessariamente indicam a nota mais aguda, assim como a chave (etc.) mais afastada da boca não indica a nota mais grave. Assim, um pianista provavelmente entender notas musicais nesta relação de altura mais facilmente que um intérprete de soprano, onde esta relação de notas não está tão clara.

Assim, cada instrumento privilegia ou restringe certos acessos do intérprete ao instrumento, expostos como o repertório de possíveis gestos instrumentais. Este gesto, entendido como forma de interação física específica entre um intérprete e seu instrumento, poderá privilegiar gestos da tradição da prática instrumental – “a forma mais comum de se tocar” – ou gestos mais fáceis – “a forma mais simples de se tocar”.

Entretanto nem sempre os músicos escolheriam o caminho de menos resistência. Algumas tradições da prática instrumental vão contra as características do instrumento usado. Ao tentar “tirar de ouvido” uma música de piano no violão, por exemplo, o violonista também estaria indo contra o gestual “confortável” do instrumento por determinações estéticas (p.109). Heijink e Meulenbroek (2002) observaram que às vezes violonistas preferem digitações (de mão esquerda) mais difíceis de serem executadas para manter uma coerência sonora de uma melodia ou frase musical.

De modo geral, há uma relação profunda entre os gestos instrumentais “necessários” para se executar determinado trecho e as possibilidades de expressividade relacionadas a este. Lembrando que estes gestos expressivos podem ocorrer na trajetória de um gesto instrumental, como visto em Ferigato e Loureiro (2018), o gesto de transição entre dois gestos instrumentais pode ser considerado um gesto expressivo.

Portanto, podemos expandir o conceito de *affordances* para incluir a possibilidade ou variedade de expressividade através de gestos corporais. Os pesquisadores Gimenes e Manzolli (2006) conceituam a expressão facial como a *affordance* universal da prática musical pois, segundo os autores, a expressão facial seria um componente universal de comunicação. Além desta universalidade de comunicação da expressão facial ser questionável, propomos neste artigo que a expressividade não é mais presente na expressão facial, apenas apresenta uma possibilidade: gesto expressivo facial não é a principal nem a única *affordance* da prática musical, mas apenas uma delas.

Sumário de metodologias utilizadas

Revisemos agora, brevemente, as metodologias utilizadas para o estudo de gestos corporais, considerando o objeto de estudo e a metodologia, levando em conta os instrumentos de coleta de dados, a fim de oferecer caminhos e desenhos de pesquisa para melhor entendermos o estudo deste campo em Performance musical.

Observação não-participante e não-estruturada

Exemplificada em Davidson (2012), o pesquisador deve apenas observar performances gravadas em vídeo e áudio e deve extrair gestos corporais observáveis dessas. É um desenho de pesquisa qualitativo e altamente subjetivo ao depender da observação do pesquisador, porém não exige equipamentos de grande complexidade e é um experimento de fácil realização.

Composição e observação participante e semi-estruturada

Exemplificada em Davidson (2007, 2012) e Ferigato e Loureiro (2018), é um modelo que traz maior controle do pesquisador sobre o instrumento. O desenho de pesquisa envolve a composição de pequenos trechos musicais que poderiam estimular ou condicionar certos gestos expressivos. Os participantes do experimento deverão tocar estes trechos e terão suas performances gravadas, a partir das quais se realizará uma observação próxima à metodologia examinada anteriormente. Este desenho confere maior controle e mais objetividade ao estudo, porém exige um envolvimento de um maior corpo de estudo, envolvendo compositores e participantes dedicados para o experimento.

Análise através de softwares de captura de movimentos

Exemplificada em Leman e Naveda (2010) Santos e Loureiro (2017), é o desenho de pesquisa mais próximo de um desenho quantitativo. Embora o primeiro estudo mencionado seja um estudo voltado para a dança, a pesquisa é similar ao apresentar o mesmo objeto (gestos corporais) e os mesmos resultados (relacionando estes gestos com estruturas musicais). É composto por uma análise de movimentos a partir de trajés de captura de movimentos e / ou *softwares* de análise de movimentos. Os participantes deste modelo de pesquisa devem realizar performances corporais (inéditas ou não) utilizando trajés de captura de movimento. Estas performances serão posteriormente processadas com ajuda de *softwares* que irão identificar e extrair padrões de movimento. Após isto, o pesquisador deve relacionar estes padrões com as estruturas musicais da obra realizada para verificar relações entre o gestual corporal e a performance musical. É o modelo mais qualitativo dos mencionados, porém exige maior formação e aprendizado no uso destes equipamentos, assim como um investimento financeiro para a aquisição e utilização destes.

Conclusão

A pesquisa sobre “gesto” e, de modo geral, a influência do corpo na expressão musical é recente, porém apresenta grandes contribuições para nosso entendimento de música e *performance*. Entretanto há uma maior preocupação em mapear e identificar gestos da prática instrumental que elaborar experimentos e teorias sobre os gestos que não estão diretamente envolvidos no tocar, como o gesto *expressivo*. Esperamos ter demonstrado com a literatura apresentada o estado atual do campo e a importância do estudo desse gesto, que também é considerado, em diversas práticas instrumentais, o gesto mais *perceptível* da prática daquele instrumento.

Cada prática instrumental pode elaborar uma própria tipologia de gesto e um estudo de gestos possivelmente expressivos. Pretendemos em futuras pesquisas estudar especificamente o violão que já possui um rastro de tradição instrumental e tipologia gestual, embora pouco desenvolvida no sentido do gesto *expressivo*.

Esse gesto, como explorado por Davidson, pode ser considerado uma forma de comunicação não verbal (ver também Zbikowski, 2011; Leman, 2012) da expressão musical. Ainda falta pesquisa que confirme essa hipótese, mas como na fala, é possível que a dificuldade de entendimento do discurso musical possa se dar pelo conflito entre os materiais musicais e a expressão corporal do intérprete. Ao identificar esse tipo de gesto e sua relação com o discurso musical, futuras pesquisas podem oferecer novos recursos para a pedagogia da *performance* musical.

Também se postulou a influência das capacidades físicas do instrumento e do intérprete para a expressividade corporal. Cada instrumento privilegia certos tipos de gestos instrumentais que por sua vez permitem ou restringem outros tipos de gestos expressivos, apresentando assim uma íntima relação entre os gestos “necessários” à prática instrumental e os gestos expressivos, tantas vezes subestimados pela pedagogia da *performance*.

A compreensão dos limites do instrumento e da influência deste na expressividade pode contribuir em muito para a construção da expressividade de intérpretes profissionais, assim como resolver diversas dificuldades de alunos e até mesmo sugerir novos métodos de ensino para professores de instrumentos musicais. Esta compreensão é abrangente, e precisamos de mais trabalhos que considerem este gesto para que possamos entendê-lo completamente.

Finalmente, a pesquisa sumarizou possibilidades de metodologias e desenhos de pesquisa para facilitar a compreensão do estudo do campo. Acreditamos que esta contribuição pode propulsionar futuros avanços na pesquisa sobre gestos corporais (incluindo também o estudo da Dança). Há diversas oportunidades para nos aprofundarmos no estudo de corpo, e esperamos que este artigo tenha esclarecido as possibilidades de pesquisa, a riqueza de resultados e principalmente a importância do estudo de um corpo expressivo.

Referências

- Ben-Tal, O. (2012). Characterising musical gestures. *Musicae Scientiae*, 16(3), 247-261.
- Bertissolo, G. (2013). *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento* (Dissertação de Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Chaib, F. (2013). Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva. *Per Musi*, 27, 159-181.
- Davidson, J. W. (2007). Qualitative insights into the use of expressive body movements in solo piano performance: a case study approach. *Psychology of Music*, 35(3), 381-401.
- Davidson, J. W. (2012). Bodily movement and facial actions in expressive musical performance... *Psychology of Music*, 40(5), 595-633.
- Ferigato, A., & Loureiro, M. A. (2018). Gesto corporal e conteúdo expressivo na construção da performance musical de alunos de harpa. *XXVIII Congresso da ANPPOM*, Manaus: UFAM. Retrieved from <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5482/1957>
- Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gimenes, M., & Manzolli, J. (2006). Técnicas e “affordances” instrumentais... *XVI Congresso da ANPPOM*. Brasil: ANPPOM, 288-293.
- Goldin-Meadow S., & Wagner, S. M. (2005). How our hands help us learn. *TRENDS in Cognitive Sciences*, 9(5), 234-241.
- Heijink, H., & Meulenbroek, R. G. J. (2002). On the Complexity of Classical Guitar Playing: Functional Adaptations to Task Constraints. *Journal of Motor Behavior*, 34(4), 339-351.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Leman, M. (2012). Musical Gestures and Embodied Cognition. *Journées d'informa-tique musicale, Proceedings* (pp. 5-7). Paper presented at the Journées d'informa-tique musicale (JIM - 2012), Mons: Université de Mons.
- Leman, M., Desmet, F., Styns, F., Van Noorden, L., & Moelants, D. (2009). Sharing Musical Expression Through Embodied Listening (...). *Music Perception*, 26(3), 263-278.
- Leman, M., & Naveda, L. (2010). Basic gestures as spatiotemporal reference frames for repetitive dance/music patterns in Samba and Charleston. *Music Perception*, 28(1), 71-91.
- Madeira, B., & Scarduelli, F. (2014). O gesto corporal na performance musical. *Opus*, 20(2), 11-38.
- Madeira, B., & Scarduelli, F. (2015). Tipologias do gesto corporal... *XXV Congresso da ANPPOM*, Vitória: UFES. Retrieved from <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3401>
- Santos, T., & Loureiro, M. (2017). The observation of ancillary gestures using the Laban-Bartenieff Movement Fundamentals. *XIII Simpósio Internacional de Cog-nição e Artes Musicais*, Curitiba: UFPR.
- Weiss, L. F., & Campos, T. P. (2018). O processo de criação de Ponteado, peça para três violões (...). *XXVIII Congresso da ANPPOM*, Manaus: UFAM.
- Windsor, W. L., & de Bézenac, C. (2012). Music and affordances. *Musicae Scientiae*, 16(1), 102-120.
- Zavala, I. P. (2012). *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 de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Zbikowski, L. M. (2011). Musical Gesture and Musical Grammar: a cognitive ap-proach. In A. Gritten & E. King (Ed.). *New perspective on music and gesture* (pp. 83-98). Reino Unido: Ashgate Publishing.