

O gesto musical e a expressividade¹

Ana Cláudia Assis², Universidade Federal de Minas Gerais
Felipe Amorim³, Universidade Federal da Bahia

O gesto musical, embora um aspecto imanente da(s) linguagem(s) musical(is), só recentemente passou a ser problematizado nas investigações sejam de cunho musicológico, composicional ou interpretativo. Esta recente redescoberta do gesto musical como objeto de pesquisa está diretamente relacionada a questões impostas pela música contemporânea, sobretudo no que concerne à sintaxe musical. Uma vez que a música contemporânea rompe com a discursividade tonal e, portanto, com uma estrutura sintática subordinada às funções tonais tradicionalmente reconhecidas, a coordenação dos gestos não pode mais ser deduzida da melodia ou da harmonia. Ela deve obedecer às indicações específicas da partitura, ou seja, passa a ser controlada diretamente pelo compositor e não está mais condicionada a um conjunto de convenções preestabelecidas. Disto decorre que o controle simultâneo e independente dos parâmetros torna-se o foco de interesse da nova música que abandonou a tonalidade como sintaxe *a priori* (Souza 2004: 114).

Segundo Adorno, a notação musical e a partitura teriam surgido para fixar a práxis mimética (“quando a memória desta já começava a desaparecer das práticas musicais”), uma vez que os signos musicais se constituem como “imagens de gestos”. Na visão adorniana, a “música, como linguagem, é a única de todas as artes que realiza a pura objetivação do impulso mimético, tanto livre da concreção como da significação”, assim, “ela não seria outra coisa senão o gesto elevado a lei”, gesto “acima do mundo corporal” e, ao mesmo tempo, “gesto sensorial” (*in* Carvalho, 2005: 212). Para o musicólogo português M. V. Carvalho (2005), Adorno define a escrita musical como sendo linguagem signica no particular e linguagem gestual (ou figurativa) no todo onde cada altura ou indicação expressiva tem de ser traduzida em representação mental e realizada sonoramente como parte integrante da imitação do gesto da escrita na sua totalidade.

A combinação destas duas operações - representação mental e realização sonora - é um dos atributos que distinguem gesto e figura. Na obra teórica de Brian Ferneyhough, um dos principais representantes da corrente New Complexity, encontramos inúmeras discussões a respeito da distinção entre gesto e figura e que no âmbito deste artigo, são sintetizadas a partir da análise de Souza (2004): a figura [para Ferneyhough] “não existe em termos materiais; ela representa, sobretudo, uma maneira de perceber, de categorizar e de mobilizar as constelações gestuais concretas”. A figura, segundo esta concepção, é feita de relações entre intervalos, é abstrata como as figuras geométricas, e necessita da manifestação sonora para que a percebamos. Quando esta manifestação sonora apresenta uma intencionalidade

¹ Este trabalho tem apoio do CNPq e CAPES.

² Pianista e professora adjunta do Departamento de Teoria Geral da Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Práticas Interpretativas da Música Brasileira, pela Universidade do Rio de Janeiro e doutora em História Social da Cultura, pela UFMG.

³ Flautista e compositor, bacharel em Flauta pela Universidade de Minas Gerais, Mestre em Música Brasileira pela Universidade do Rio de Janeiro, doutorando em Execução Musical pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), bolsista FAPESB/CAPES.

percebida na coordenação global dos parâmetros, temos o gesto musical (Souza 2004: 148-149).

Assim, figura (estrutura abstrata) e gesto (realização concreta) se complementam na construção do discurso musical, pois a figura precisa do gesto para existir na realidade, e o gesto precisa da figura para se conectar de maneira sistemática a outros gestos, constituindo o tecido musical (Souza 2004). A figura possibilita a organização da gestualidade da música, fazendo com que não haja, a todo momento, um gesto novo e irreconhecível.

No sistema tonal há uma sistematização para compor, interpretar e ouvir. Na forma sonata, por exemplo, o compositor buscava um afastamento progressivo dos temas, atingindo uma tensão musical principalmente pela modificação de seus perfis e do afastamento harmônico em relação à tônica inicial. A parametrização da escrita possibilitava ao compositor o controle de cada elemento, criando tensão a partir de sua manipulação. Vasconcelos (2008) e Souza (2004) apontam o serialismo integral como o ponto de utilização máxima da escrita paramétrica, demonstrando que os intérpretes, de forma geral, não foram mais capazes de acompanhar e mostrar o detalhamento. A serialização da dinâmica, ritmo, andamento, dentre outros, tornou tais parâmetros tão complexos que a atuação plena do intérprete passou a ser, de certa forma, substituída pela música eletrônica. Entretanto, a retirada do intérprete tradicional em favor da máquina, trouxe um prejuízo à expressividade musical, como atesta Stockhausen (Amorim 2001: 21-22).

Neste contexto é que o gesto torna-se uma possibilidade de organizar o discurso. A coerência gestual de uma obra pode funcionar como fator de unidade para o compositor orientar o intérprete quanto aos fatores de tensão e relaxamento e proporcionar ao ouvinte, senão uma linguagem, uma referência para a escuta.

Nas *Três Miniaturas para flauta e piano* (1994) do compositor brasileiro Oiliam Lanna, há um exemplo do gesto como unidade formal que articula e organiza o discurso musical (Coker 1972; Wishart 1996). Tomando a segunda miniatura como objeto de análise, encontramos dois tipos de gestos denominados aqui de *gesto anacrústico* e *gesto desinência*. O primeiro, é composto por um grupo de três notas rápidas (*acciacaturas*) que finalizam em uma nota de maior duração e estabilidade sonora (fig. 1). Considerando a idéia de Smalley (1986: 61) que afirma estar "o gesto relacionado com uma ação a partir de uma meta previamente atingida ou em direção a uma nova meta; [e ainda] estar relacionado com a aplicação da energia e suas conseqüências", podemos considerar que no gesto anacrústico há um aumento da energia, do início da anacruse até a nota final.



fig. 1 – Gesto anacrústico

Já o gesto desinência cumpre caminho contrário. Ele começa com uma nota estável e termina com as *acciacaturas*. Do ponto de vista do percurso da energia há um esvaziamento, temos claramente uma nota que é tocada com uma sonoridade plena que vai se esvaindo na medida em que entramos nas notas rápidas.



fig. 2 – Gesto desinência

Justificando a afirmação de Coker e Wishart sobre a gestualidade como fator unificador da forma, Lanna retira seus dois gestos de *um gesto embrião* que aparece no início da miniatura. Ele é formado por onze semicolcheias, sendo que as seis últimas constituem-se como uma repetição variada das cinco primeiras, ou seja, a segunda parte do embrião já é uma variação da primeira e nele estão contidos os intervalos ou perfis intervalares dos gestos formadores da peça:



fig. 3 – Gesto embrião

Um aspecto chama a atenção no gesto embrião: o fato do compositor indicar ao flautista que toque notas duplas em cada nota. Apenas em outro momento isto ocorre e, a nosso ver, é o ponto de maior tensão da peça, pois, simultaneamente, há uma suspensão dos valores rítmicos na parte do piano e o pianista passa a executar notas soltas a seu critério, provocando uma sensação de estranheza. Este fato pode ser comparado aos momentos em que os compositores tonais atingiam um maior afastamento do perfil temático no desenvolvimento de uma sonata, por exemplo. Este momento é aqui denominado *gesto desfigurado*.

fig. 4 – Gesto desfigurado

Lanna constrói sua forma seguindo os preceitos clássicos do desenvolvimento tonal, porém substituindo a idéia de tema pelo gesto.

Estudos sobre a dimensão estética do homem, baseados em conceitos da psicanálise, demonstram que existe uma tendência de nossa mente para perceber as coisas de maneira *gestáltica*. Nossa percepção procura sempre compor, com os estímulos que lhe chegam uma *gestalt* que se torna o foco de nossa atenção (Duarte 1991: 65-66). Assim sendo, a escuta não é um ditado musical (Delalande 1991). O ouvinte constrói uma imagem perceptiva ou um sentido musical por meio da fusão das alturas e durações, mas, principalmente, pelo movimento dos gestos musicais. Na obra *Entre o ar e a perfeição* para flauta, piano e eletrônica (2009), o compositor português João Pedro Oliveira, conta com a percepção da *gestalt* para criar uma trama musical onde o espaço orquestral, formado pelas três vozes, está interligado pela complementaridade e imitação gestual. A busca do compositor por um amálgama entre os instrumentos acústicos e a eletrônica, de forma que o ouvinte tenha dificuldade de distinguir as vozes, é conseguida através de uma escrita de gestos orquestrais em que uma voz continua o gesto da outra, formando um tecido complexo. Assim como a *klangfarbenmelodie*, levada ao extremo por

Anton Webern, as dimensões melódica e harmônica perdem seu perfil bidimensional e são substituídas por uma dimensão multidirecional.

Nos quatro primeiros compassos da peça podemos observar este procedimento: os gestos são sempre compostos por instrumentos diferentes. O primeiro é um gesto anacrústico onde a flauta e a eletrônica realizam um crescendo que é interrompido pelo piano. Na seqüência, temos a anacruse da eletrônica para o compasso 2 que é continuada pela flauta e a anacruse para o compasso 3 que é continuada pelo piano. No compasso 3, já há uma inclusão da flauta com sons harmônicos que se superpõem ao piano e à eletrônica, esta responsável por iniciar e finalizar o gesto. Da mesma forma, no compasso 4, o piano é substituído pela flauta, mas a eletrônica mantém sua função original, ou seja, nestes quatro compassos podemos perceber a coerência composicional em relação à gestualidade, observando que o compasso 4 (eletrônica-flauta-eletrônica) é uma variante do compasso 3 (eletrônica-piano-eletrônica). No que diz respeito a todo o trecho temos um adensamento dos gestos, responsável pelo aumento de tensão:

Entre o ar e a perfeição

João Pedro Oliveira
2009

The image shows a musical score for the piece 'Entre o ar e a perfeição' by João Pedro Oliveira, composed in 2009. The score is for three parts: Tape, Alto Flute, and Piano. The tempo is marked as quarter note = 52. The score includes dynamic markings like *f*, *ff*, *p*, and *sfz*, and performance instructions such as 'Change harmonics', 'Flute sounds', 'Piano sounds', 'Damp', and 'Glass with plectrum on the same string'. A time signature change to 10/8 is indicated at measure 10. The score shows the first four measures, with a double bar line at the end of measure 4.

fig. 5 – compassos 1, 2, 3 e 4

Oliveira ainda busca a integração das vozes através de semelhanças entre os timbres. Na anacruse do compasso 2, a eletrônica realiza sons flautísticos que são completados pela flauta e na anacruse do compasso 3, sons pianísticos são completados pelo piano. O uso de técnicas extendidas também alcança o mesmo resultado, como no compasso 39, em que o pianista deve tocar nas cordas, realizando um *glissando* que será continuado pela eletrônica e flauta.

Analisando a linha melódica da flauta e tape, podemos observar que, como procedimento padrão, há *acciacaturas* seguidas por notas longas com *frullato* ou trêmulos. Temos aqui dois tipos de gestos, os *móveis evolutivos* (*acciacaturas*) e os *móveis não evolutivos* (linhas). Na obra, estes dois tipos cumprem funções muito claras, um é responsável pelo movimento no sentido do caminhar, do desenvolvimento da forma, da geração de movimento, e o outro, de preenchimento do espaço sonoro, gerando polarizações harmônicas. A escolha por esta gestualidade garante uma unidade, visto que os gestos *não evolutivos* têm um potencial de integração entre as vozes na dimensão harmônica, e os *evolutivos*, na melódica.

Entre o ar e a perfeição é formado por “constelações gestuais” que, na sucessão, formam o tecido musical. A tendência em toda a obra é que os *gestos móveis evolutivos* sejam iniciados pela eletrônica, tornando-se um balizador importante no momento da *performance*.

Para Peirce, "uma coisa sem oposições de fato não existe" ⁴ (C.P., 1.457). Nas obras observadas podemos identificar claramente a existência de oposições gestuais, sejam por tipologias ou funções diferentes. Oposições ou semelhanças "criam tensões locais, impõem direcionalidades e estriam a superfície sonora com linhas de força expressiva" (Vasconcelos, 2008, p.56). Do ponto de vista de sua realização, "O GESTO musical corresponde a uma VARIAÇÃO em um OBJETO SONORO" (Souza, 2004, p.156). Se a figura de Ferneyhough é algo abstrato, o gesto é a materialidade da música, cuja expressão é de responsabilidade do intérprete, que tem o papel de ajustar o rigor da escrita às pequenas variações presentes na *performance*.

Bibliografia

Amorim, F. (2001) *O Intérprete, o Horizonte da obra*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

Carvalho, M. V. (2005) "A Partitura como "Espírito sedimentado": em torno da teoria da interpretação musical de Adorno" In Duarte, R. (org.), *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos Editora. (p. 203-224).

Delalande, F. (1991) « Faut-il transcrire la musique écrite? » In *Analyse musical*, 3º trimestre (p.13-18)

Duarte, J. F.(1991) *O que é Beleza*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Coker, W. (1972) *Music and meaning: a theoretical introduction to musical aesthetics*. New York: The Free Press.

Peirce, Charles Sanders (1958-1966), *Collected papers*. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Vols. 7-8 edited by A.W. Burks. Cambridge: Belknap: Press of Harvard University Press.

Smalley, D. (1986) "Spectro-morphology and structuring processes" In Emerson, S. (org.) *The language of eletroacoustic music*. New York: Macmillan.

Souza, A. R. D.(2004) *Ação e Significação: Em busca de uma definição de gesto musical*. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Vasconcelos, R. (2008) *Escuta/Escritura: Entre olho e ouvido a composição*. Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Wishart, T. (1996) *On sonic art*. Amsterdão Harwood.

⁴ Tradução nossa.