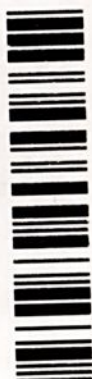


Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes

Pós-graduação em Música



2010000575

AÇÃO E SIGNIFICAÇÃO:

EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO DE GESTO MUSICAL

ANDRÉ RICARDO DE SOUZA



São Paulo - 2004

T/UNESP
780.1
S729a

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes

Pós-graduação em Música

**Ação e significação:
em busca de uma definição de gesto musical**

André Ricardo de Souza

Dissertação apresentada como cumprimento
parcial das exigências para obtenção do título
de Mestre em Música junto ao curso de pós-
graduação do Instituto de Artes da UNESP.

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

São Paulo - 2004



Para Adriana, por Adriana...



AGRADECIMENTOS

À professora Maria de Lourdes Sekeff, cujo incentivo levou-me a realizar este trabalho; a Flo Menezes pela orientação preciosa e inspiradora; aos professores do Instituto de Artes da UNESP que discutiram comigo as idéias contidas neste trabalho: Fernando Carvalhaes Duarte, Abel Rocha, John Boudler, Yara Cazanók e Lia Tomás; à professora Miviam Ruiz Pérez, da Universidade de Havana, por suas explicações a respeito da obra de Boris Assafjew; a meus colegas que também tomaram parte nesta discussão: Aldo Cardoso, Dalton Martins e Leonardo Martinelli; a Mariana, pela logística, e a toda minha família pelo apoio constante.

RESUMO

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

ABSTRACT

PRIMEIRA PARTE (TEORIA DO MOVIMENTO MUSICAL)

1. PRINCÍPIOS PARA UMA TEORIA DO MOVIMENTO MUSICAL

1.1 O que é movimento musical?

1.2 A música é movimento?

1.3 O que é movimento musical?

1.4 Uma nova abordagem da música

2. FUNDAMENTOS PARA UMA POSSÍVEL TEORIA DO MOVIMENTO MUSICAL

2.1 MOVIMENTO E PERCEPÇÃO

2.1.1 O movimento musical e a percepção musical

2.2 Movimento musical e percepção musical

2.3 O movimento musical e a percepção musical

3. FUNDAMENTOS PARA UMA POSSÍVEL TEORIA DO MOVIMENTO MUSICAL

3.1 O movimento musical e a percepção musical

3.2 A música é movimento?

3.3 O que é movimento musical?

3.4 Uma nova abordagem da música

3.5 O movimento musical e a percepção musical

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

INTRODUÇÃO 11

PRIMEIRA PARTE: TEORIA (desenvolvimento do modelo)

1. PROLEGÔMENOS A UMA TEORIA DO GESTO MUSICAL 24

1.1. O gesto musical em publicações brasileiras 24

1.2. *Le geste musical* 27

1.3. *Musical gesture* 29

1.4. Uma breve investigação etimológica 39

2. FUNDAMENTOS PARA UMA POSSÍVEL TEORIA DO GESTO MUSICAL (I):

SOM, MOVIMENTO E PERCEPÇÃO 42

2.1. O espaço multidimensional da percepção auditiva 43

2.2. Movimento sonoro: variação e permanência 51

2.3. Gesto, causalidade, intencionalidade 56

3. FUNDAMENTOS PARA UMA POSSÍVEL TEORIA DO GESTO MUSICAL (II):

GESTO E LINGUAGEM 62

3.1. O gesto no contexto de uma teoria peirceana 63

3.2. A práxis gestual 72

3.3. Gesto e linguagem 81

3.4. Síntese da primeira parte: uma definição de gesto musical 86

SEGUNDA PARTE: PRÁXIS (APLICAÇÕES DO MODELO)

4. O GESTO E A TRADIÇÃO	89
4.1. Canto gregoriano e o método de Solesmes	89
4.2. A questão da agógica	99
4.3. Escritura e gesto	110
5. O GESTO E A VANGUARDA	118
5.1. O gesto radical de Webern	118
5.2. A supremacia da figura	123
5.3. <i>A la recherche du geste perdu</i>	130
5.4. <i>Il ritorno dei gesti</i>	137
5.5. <i>New complexity</i>	145
5.6. Síntese da segunda parte: a dialética entre gesto e figura	149
CONCLUSÃO	154
BIBLIOGRAFIA	161
ANEXOS	168



RESUMO

Este trabalho pretende apresentar uma definição para a expressão “gesto musical” a partir da idéia de uma dupla natureza do gesto, que é ao mesmo tempo movimento (ação) e expressão (significação). Esta definição se fundamenta em elementos da teoria da música eletroacústica e da semiologia. A partir do conceito de variação segundo Pierre Schaeffer desenvolvemos uma definição de movimento sonoro, que é comparada com o conceito de gesto em autores ligados à música eletroacústica, como Denis Smalley e Trevor Wishart. Em seguida apresentamos o gesto enquanto elemento de significação, com ênfase num estudo semiológico da gestualidade empreendido por A. J. Greimas, chegando a um paralelo entre a gestualidade e a entonação na linguagem verbal. Com base nestas idéias propomos definir-se o gesto musical como uma forma percebida em um movimento sonoro cuja unidade é responsável pela articulação e coesão das idéias musicais, podendo eventualmente indicar estados psicológicos e modalidades através de seus aspectos formais, permitindo assim a construção de uma narratividade que pode prescindir do aspecto semântico. Complementando a definição temos a noção da gestualidade musical como uma práxis gestual, que revela a intencionalidade do agente por meio da percepção de seu projeto de conjunto, imprimindo direcionalidade ao discurso musical. Esta definição encerra a primeira parte do trabalho e é confrontada, na segunda parte, com aspectos da relação entre escrita e realização musical no processo histórico de desenvolvimento do idioma musical do ocidente, tanto no seu período que denominamos “tradicional” (modal e tonal), como nas vanguardas do século XX. Deste confronto nasce o resultado mais importante que é a idéia de uma dialética entre gesto e figura, esta última entendida aqui na acepção de relações entre intervalos dos parâmetros musicais (altura, duração, intensidade etc.), conforme proposto por Brian Ferneyhough. A partir desta dialética concluímos ser mais útil uma definição complementar de gesto e figura, uma vez que estes se implicam mutuamente e estão em constante interdependência no processo histórico de desenvolvimento da linguagem musical.

Palavras-chave: teoria, composição, linguagem, expressão, estética

ABSTRACT

This work intends to present a definition for the expression "musical gesture", coming from the idea of a double nature of the gesture, which is at the same time movement (action) and expression (meaning). This definition gathers elements from the theory of electroacoustic music and semiology. From the concept of variation according to Pierre Schaeffer, we developed a definition of sound movement, which is compared with the concept of gesture in texts by electroacoustic composers, like Denis Smalley e Trevor Wishart. We then present gesture as an element of meaning, based mainly on a semiologic investigation of gestural communication by A. J. Greimas, ending in setting a parallel between gesture and intonation in verbal language. Based on this concepts, we propose to define musical gesture as a shape perceived in a sound movement whose unity is responsible for the articulation and cohesion of musical ideas, and may, in some cases, indicate psychological states, as well as discourse modalities, through its aspects of form, thus allowing the building of a narrativity independent of the semantic aspect. Completing the definition we have the idea of musical gesture as a gestural *praxis* that reveals the agent's intentionality by the perception of a ensemble project, giving a sense of direction to musical discourse. This definition brings to the end the first part of the work and is faced, in its second part, to some aspects of the rapports between musical writing and performance in the historical process of the development of Western musical idiom, both in what we call the traditional period (modal and tonal) and in the twentieth-century Avant-garde. From this confront emerges the most important result of the research, that is, the idea of a dialectic rapport between gesture and figure, the latter understood as interval relationship within musical parameters (pitch, duration, intensity, etc.), following the proposition made by Brian Ferneyhough. Once we accept this dialectic, we find more useful a complementar definition for gesture and figure, since both concepts imply each other and are interdependent in the historical development of musical language.

Key-words: theory, composition, language, expression, aesthetics



LISTA DE FIGURAS

- 2.1. Representação tridimensional de amplitude, frequência e tempo (p. 45)
- 2.2. Exemplos de representações tridimensionais de espectrogramas (p. 46)
- 2.3. Exemplo de sonograma em representação bidimensional (p. 47)
- 2.4. Triedro de referência segundo Schaeffer (p. 48)
- 2.5. Contorno gestual de uma melodia segundo Wishart (p. 59)
- 3.1. Tabela comparativa das características de primeiridade, secundidade, terceiridade (p. 66)
- 3.2. Estrutura da matriz sonora conforme as modalidades de sintaxe segundo Santaella (p. 67)
- 3.3. Categorias da comunicação gestual segundo Greimas (p. 79)
- 4.1. Notação bilíngüe (p. 91)
- 4.2. Neumas de St. Gall comparados com a edição de Solesmes (p. 93)
- 4.3. Indicação da condução da melodia gregoriana por meio de um diagrama quironômico (p. 94)
- 4.4. Combinações de arsis e tésis nos ritmos compostos e suas respectivas indicações quironômicas (p. 95)
- 4.5. Exemplos de síntese rítmica no gregoriano (p. 96)
- 4.6. Trecho do *Adagio* da Sonata op. 10, no. 3 de Beethoven, com os acentos agógicos indicados por Riemann (p. 101)
- 4.7. Mesmo trecho do *Adagio* da Sonata op. 10, no. 3 de Beethoven, grafado como resulta se os acentos agógicos não forem adequadamente realizados (p. 101)
- 4.8. Gráfico de andamento versus tempo baseado na descrição do acento agógico feita por Riemann (p. 103)
- 4.8. Gráfico intensidade versus tempo conforme as indicações dinâmicas de fraseado feitas por Riemann (p. 104)
- 4.10. Indicação de alterações de andamento no op. 70, no. 1 de Beethoven, feitas por Schenker (p. 106)
- 5.1. Início das Variações op. 30 de Webern (p. 119)

- 5.2. Webern, Cinco Peças para Orquestra op. 10, no. 4 (p. 121)
- 5.3. Modo empregado por Olivier Messiaen em *Modes de valeur et d'intensité* (p. 125)
- 5.4. Início de *Structures Ia* de Pierre Boulez (p. 127)
- 5.5. Plano dos glissandos de pizzicato em *Pithoprakta* de Iannis Xenakis (p. 134)
- 5.6. Trecho de Sequenza III, de Luciano Berio (p. 139)
- 5.7. Berio, *Gesti*, quinto e sexto sistemas (p. 142)
- 5.8. Berio, *Gesti*, final (p. 144)
- 5.9. Trecho do Segundo Quarteto de Brian Ferneyhough (p. 147)

*So that gestures, not music, not odours, would be a universal language, the gift of tongues
rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm.*

James Joyce, *Ulysses*, cap. XV

Introdução

Apresentação do trabalho

Uma das tarefas importantes da teoria da música é normatizar o uso e buscar o consenso em torno de conceitos e termos técnicos, de maneira a viabilizar uma linguagem comum para aqueles que pesquisam ou exercem a atividade musical. É comum o emprego de termos e expressões sem uma definição ou delimitação precisa do seu significado, e que podem ter sentidos muito diferentes, dependendo do contexto em que são empregados, e de quem os emprega. Isto ocorre especialmente com vocábulos emprestados por analogia, como, por exemplo, espaço, velocidade, movimento, cor, etc. Além disso, em virtude do desenvolvimento constante do conhecimento sobre música, bem como da própria música, novos conceitos surgem para tentar explicar os fatos musicais.

Um exemplo disso é a evolução do conhecimento sobre o fenômeno da percepção de altura: na teoria grega falava-se de uma matéria fluida e abstrata, o *melos*, à qual o ritmo dava forma, resultando a melodia; posteriormente desenvolve-se a noção de tom (*tone*), a qual já contém a idéia de correspondência a uma grandeza física (por exemplo, tensão) descrita por uma variável real, o que levaria à moderna noção de altura. No século XIX, estabeleceu-se a paridade entre altura e frequência de vibração de um corpo rígido;



entretanto, esta correspondência foi reelaborada na atual teoria da música eletroacústica pelo conceito de massa (particularmente o de massa tônica), já presente no *Traité des Objets Musicaux*, de Pierre Schaeffer (1966), que coloca uma nova perspectiva na relação entre altura e timbre. A percepção de altura, correspondente no modelo teórico de Schaeffer ao conceito de massa tônica, deriva da fusão de várias frequências numa sensação única realizada no processo da percepção auditiva¹. Consoante esta nova visão do fenômeno da percepção de altura, temos uma nova classificação do som que supera a simples dualidade entre som e ruído, estabelecendo um *continuum* que vai desde o som puro (senoidal) até o ruído branco (todas as frequências soando simultaneamente), incluindo entre estes dois extremos os chamados sons tônicos (periódicos) e os sons complexos (aperiódicos). Este breve histórico mostra que a discussão em torno dos nomes não é simplesmente uma questão terminológica, pois também pode levar ao desenvolvimento de novos conceitos.

Nesta busca por uma melhor compreensão do fenômeno musical, cada vez mais são desenvolvidas abordagens sistemáticas sobre elementos abstratos da atividade musical, geralmente incorporando conceitos e métodos de outras disciplinas consideradas mais seguramente como sendo científicas, como a matemática (teoria dos conjuntos, espaços vetoriais, topologia) e a lingüística (teoria gerativa). Além dessas abordagens internas, ou seja, que se inserem no campo de ação da teoria musical, existem também abordagens externas da atividade musical, que estudam a música desde pontos de vista exteriores à teorização da música – psicológico, antropológico, semiológico, sociológico, e assim por diante – e que ajudam a compor uma possível futura Teoria Geral da Música.

Não obstante o impasse em torno da questão do *status* de ciência da teoria da música, podemos dizer que seu objetivo é descrever e explicar em termos racionais o

¹ Daí a proposta do termo “fusão tônica” por Flo Menezes (2004)



fenômeno musical. O objeto de estudo é, portanto, a atividade musical, teórica (acústica, teoria, notação) ou prática (construção de instrumentos, interpretação, improvisação). A aspiração a um discurso racional tende a valorizar o lado teórico, porém os estudos musicais nas últimas décadas vêm buscando incorporar os aspectos práticos no seu quadro teórico. Seguramente um campo da atividade musical que necessita se relacionar com ambos os lados – embora nem sempre isto ocorra – é a teoria composicional. O compositor da tradição ocidental precisa conhecer tanto as múltiplas possibilidades que o pensamento musical abstrato apresenta como as restrições físicas à concretização deste pensamento, para que no processo criativo não seja prejudicado por um desequilíbrio entre os dois pólos. Esta posição particular (e, de certa forma, privilegiada) da teoria composicional dentro da teoria da música é talvez uma explicação do porque os textos mais importantes para o estudo da história da teoria são em geral tratados de composição (como é o caso do *Ars nova*, de Philippe de Vitry, *Le istitutione harmoniche*, de Gioseffo Zarlino, e *Der vollkommene Kapellmeister*, de Johannes Mattheson, por exemplo).

A teoria composicional apresenta dois interesses básicos, de certa forma opostos mas complementares: um é explicar racional e sistematicamente uma determinada prática composicional, em geral com referência a um repertório delimitado e visando a manutenção de um estilo (como é o caso de Zarlino e Mattheson); o outro é a especulação de novas possibilidades para a composição, que em geral aparece em tom de manifesto (que é o caso de Vitry e, para citar um exemplo contemporâneo, a *Technique de mon langage musical*, de Olivier Messiaen). A sucessão vertiginosa de correntes e vertentes na música do século XX coloca a teoria composicional atual numa situação em que os dois interesses se fundem. Se, de um lado, uma prática composicional não permanece estável tempo suficiente para constituir um sistema de referência, por outro existe a preocupação de se encontrar uma conciliação entre as maneiras tão diversas de se fazer música que



convivem na atual música de vanguarda. Claude Palisca (1986) relaciona estes dois pólos com as duas tendências principais na teoria musical do século XX, a saber, o estudo, sob uma perspectiva histórica, de sistemas composicionais estáveis (cujo maior exemplo seria a obra de Heinrich Schenker), e o desenvolvimento de abordagens científico-matemáticas para descrever e explicar a música contemporânea, e conseqüentemente subsidiar o desenvolvimento de novas técnicas composicionais (caso, por exemplo, de Milton Babbitt e Iannis Xenakis). Considerando os possíveis caminhos a serem trilhados na contemporaneidade, Palisca vê como o maior desafio para a teoria da música “*explicar a música aleatória, [a música] eletrônica e [a música] colorística*” (op. cit., p. 760)². Palisca acrescenta que a teorização da nova música precisa se valer do apoio de diversas outras disciplinas, como a teoria da informação, a psicologia, a acústica e a sociologia, reconhecendo que “*somente uma abordagem multidimensional e pluralista do objeto musical pode revelar sua verdadeira natureza e suas qualidades particulares*” (idem, *ibidem*).

Este trabalho se insere nesta perspectiva apontada por Claude Palisca, no sentido em que pretende contribuir para a reflexão sobre a atividade da composição na contemporaneidade, empregando uma abordagem multidisciplinar que visa a uma possível interpretação de um conceito que vem sendo freqüentemente empregado nos textos sobre a música contemporânea e que se resume na expressão “gesto musical”.

2 “(...) To explain aleatory, electronic and colouristic music”. É conveniente observar que apesar de o autor empregar o termo “música eletrônica”, ele certamente está se referindo à música eletroacústica como um todo.



O gesto musical na pesquisa atual

Há sem dúvida um interesse crescente sobre a questão do gesto musical na pesquisa em música da atualidade. A relação entre música e gesto vem ganhando espaço nos trabalhos teóricos desde a década de 60, especialmente naqueles que empregam uma abordagem semiótica da música, embora já aparecesse antes em estudos sobre a psicologia da música, bem como em textos de caráter filosófico. Na verdade, há muito o homem percebeu que a sensação de movimento provocada pela música é uma de suas características mais marcantes, e que através do movimento seria possível, como é na dança e na pantomima, representar estados psicológicos por meio da imitação de reações características destes estados.

Até onde pudemos apurar, o primeiro trabalho de larga escala a se basear numa interpretação gestual da música é o livro *Music and meaning: a theoretical introduction to musical aesthetics*, de Wilson Coker (1972). Partindo de uma matriz semiótica peirceana, Coker desenvolve o tema da significação (*meaning*) em música, em seus vários desdobramentos (lógica, sintaxe, representação, afetos), considerando a organização do fenômeno musical a partir de unidades formais do movimento sonoro, que são os gestos musicais. Ainda dentro do quadro teórico da semiótica peirceana temos um importante artigo de David Lidov (1987) tratando da relação dos signos musicais com movimentos e sensações do corpo humano.

Nas duas últimas décadas vários trabalhos se dedicaram ao estudo do gesto como modelo teórico para a análise e interpretação de questões técnicas e estilísticas da música (RENARD, 1982; DELALANDE, 1988; ZAGONEL, 1992; GENEVOIS, 1999; RISSET, 1999; IAZZETTA, 2000; ALDROVANDI, 2000). Além do interesse dos teóricos pelo gesto, na década de 90 desenvolveram-se inúmeros trabalhos relacionados com a

performance e as novas tecnologias, com destaque para o trabalho do IRCAM sobre o controle gestual na música feita com meios eletrônicos (WANDERLEY; BATTIER, 2000).

Compositores importantes no cenário da música de vanguarda também escreveram sobre as diferentes dimensões do gesto na música, fomentando uma discussão que teve papel importante no desenvolvimento das chamadas “poéticas pós-seriais” (como, por exemplo, BERIO, 1967 e FERNEYHOUGH, 1987, entre outros). Em seu livro *On sonic art* (1996) Trevor Wishart reputa ao gesto um papel fundamental na organização desta nova “arte sônica”, a qual engloba a música feita com instrumentos convencionais, a música eletroacústica, as paisagens sonoras, e outras possíveis manipulações do *continuum* sonoro. Wishart enfatiza a função de articulação do *continuum* desempenhada pelo gesto, bem como sua relação com a morfologia dos objetos sonoros, o que evidencia sua importância na expansão das fronteiras da expressão sonora para além da organização discreta (reticular) das alturas e das durações.

Essas evidências indicam haver uma intensa discussão sobre o gesto no âmbito da pesquisa em música na atualidade, não só no campo das novas tecnologias, mas também no da interpretação de aspectos estéticos e cognitivos da música, o que justifica a pesquisa em torno deste tema.

Delimitação do tema

Este trabalho tem como foco principal o problema de uma possível definição do gesto musical. O ponto de partida é a noção do gesto como *unidade formal que articula e organiza o discurso musical*, idéia que está presente nos trabalhos de Coker e Wishart. Esta



noção será refinada incorporando-se os aspectos de movimento (ação) e de representação (significação) presentes no gesto, o que será feito em dois passos. O primeiro é a delimitação de um conceito definido de movimento sonoro que possa ser posto em correspondência com o movimento físico. O gesto musical passa então a ser definido como uma forma (*Gestalt*) que se manifesta por meio deste movimento e que pode atuar como signo num processo de representação. O segundo passo é justamente o estudo da representação e significação do gesto, bem como sua presença na linguagem verbal.

Para uma primeira verificação da coerência e viabilidade destes conceitos, uma vez fundamentados procedemos a um estudo do gesto musical num sentido mais estrito, relacionando-o com elementos e conceitos da teoria tradicional e da análise musical, para, ao final, desenvolver um estudo sobre o papel do gesto musical na música de vanguarda do século XX, particularmente na linha genealógica que vai do dodecafonismo até as poéticas pós-seriais, centrando o problema na investigação do aparente abandono do gesto pela técnica serial e sua retomada após a chamada “crise do serialismo integral”, tentando compreender qual sua influência no desenvolvimento da música contemporânea.

O objetivo deste trabalho é, portanto, reinterpretar o conceito de gesto musical, por meio de uma abordagem multidisciplinar que emprega elementos de teoria da música eletroacústica, semiologia e lingüística, visando a subsidiar uma definição mais precisa que possa auxiliar a compreensão e interpretação do fenômeno musical como um todo, e também apoiar a discussão estética em torno da composição contemporânea. Como objetivo mais geral pretende-se contribuir para o esclarecimento de questões tanto da estrutura interna da linguagem (ou das obras em particular) como dos possíveis processos de significação que a música pode realizar. O estudo do gesto musical também ajuda a revelar, como veremos, alguns aspectos da relação entre escritura e realização musical.



Metodologia

A pesquisa iniciou-se, naturalmente, com uma exploração da bibliografia relacionada ao tema, a qual revelou que, apesar do grande número de publicações, a grande maioria dos trabalhos trata do desenvolvimento de novas tecnologias para o controle gestual da música feita com meios eletrônicos (os chamados meta-instrumentos ou hiper-instrumentos). Como o objetivo da pesquisa é propor uma interpretação do conceito de gesto sob a perspectiva da linguagem musical, os trabalhos que se concentram em questões tecnológicas acabam não contribuindo de maneira significativa. Por este motivo, paralelamente à pesquisa nas obras que lidam com o gesto de um ponto de vista teórico, empreendemos uma investigação partindo do senso comum, visando delinear uma possível teoria do gesto musical.

Esta investigação acabou levando a diferentes áreas do conhecimento, o que determinou o caráter interdisciplinar do trabalho. O tema da interdisciplinaridade suscita grandes discussões sobre metodologia, sendo considerado por uns como a libertação da compartimentalização do conhecimento, característica da nossa civilização tecnicista, enquanto outros mais céticos se queixam da indefinição do que seja realmente um método interdisciplinar e da superficialidade que pode decorrer do emprego simultâneo de diferentes campos do conhecimento, que dificulta o aprofundamento e mesmo o questionamento do quadro teórico que é utilizado. Esta dificuldade, conquanto não possa ser totalmente contornada, pode ser relativizada se entendermos o trabalho em questão como uma exploração inicial em que o próprio quadro teórico ainda não foi totalmente definido com precisão. Este é o caso do presente trabalho, que, se lograr uma melhor definição do seu objeto e de um quadro teórico que lhe seja adequado, pode vir a fundamentar um programa de maior porte.



Por fim, é necessário lembrar que este trabalho, apesar do aspecto técnico que possa ter, pretende que a musicologia deve ter a Estética como vetor principal e coordenador de atuação, no sentido de que as discussões nunca percam de vista a experiência (ou vivência) artística. Mesmo no estudo sociológico ou antropológico da música a Estética tem muito a contribuir na compreensão da comunicação de valores – e até de padrões de comportamento – dentro da sociedade. Na musicologia, a atitude do pesquisador em relação ao objeto parte de uma atitude estética, que está naturalmente sujeita a determinações sociais e fortemente ligada à ideologia individual; dessa maneira podemos afirmar que a reflexão estética é própria da epistemologia da musicologia e, podemos dizer, da pesquisa em arte como um todo.

Plano geral da dissertação

A dissertação está estruturada em cinco capítulos, sendo os três primeiros dedicados à delimitação e fundamentação do conceito de gesto musical a partir de diferentes abordagens, e os dois seguintes à aplicação do conceito em aspectos técnicos e estéticos da atividade musical. Ao final, a conclusão realiza uma avaliação das idéias apresentadas, indicando as perspectivas para a continuação da pesquisa.

O primeiro capítulo (“Prolegômenos a uma teoria do gesto musical”) faz uma introdução geral ao tema, relacionando situações em que a expressão “gesto musical” é empregada, nos idiomas português, inglês e francês, de maneira a apoiar o delineamento de um plano de investigação. Com uma breve discussão sobre estes tópicos, procuramos delimitar a concepção de gesto musical com que este trabalho pretende lidar, qual seja, a união de movimento e significação, justificando a escolha. Este capítulo também deve



apresentar a idéia subjacente a todo o trabalho que é a música tendo propriedades de linguagem, na qual o gesto representa um modelo de articulação do *continuum* sonoro que precede a discretização dos parâmetros musicais.

O segundo capítulo (“Fundamentos para uma teoria do gesto musical I: som, movimento e percepção”) principia pelo estudo da relação entre som e movimento a partir das características físico-matemáticas do fenômeno sonoro e da parametrização do som. Visando a uma formalização da equivalência entre som e movimento, empregamos o modelo teórico presente no *Tratado dos objetos musicais* de Pierre Schaeffer, analisando primeiramente o conceito de campo perceptivo, e, em seguida, o princípio de permanência-variação, sobre o qual se baseia nossa concepção de movimento sonoro. Estabelecidos estes fundamentos, investigamos quais características do movimento sonoro podem configurar um gesto, confrontando-os com a concepção de gesto na teoria da música eletroacústica, conforme presente em obras teóricas dos compositores Denis Smalley e Trevor Wishart. O capítulo conclui com a constatação de que somente os aspectos de movimento não conseguem caracterizar completamente o gesto musical, faltando-lhes os aspectos de intenção e comunicação, que serão abordados no terceiro capítulo.

Depois da abordagem do gesto como movimento, apresentamos no terceiro capítulo (“Fundamentos para uma teoria do gesto musical II: gesto e linguagem”) o papel do gesto na linguagem e a relação entre gesto e significação. Iniciamos com a apresentação do gesto no contexto do trabalho de Lúcia Santaella sobre as matrizes do pensamento e da linguagem, situando assim o gesto (em particular o musical, pois fazemos referência à matriz sonora) num contexto semiótico, apoiando também uma possível fenomenologia do gesto. Em seguida, apresentamos a abordagem de Greimas sobre a gesticulação enquanto signo natural e signo cultural, que envolve os aspectos práticos e míticos do gesto – no sentido estrito de movimento e atitude corporal –, e suas possíveis correspondências com o



gesto musical. Por fim, postulando uma equivalência entre a gestualidade que acompanha a fala e a entonação, demonstramos como vários aspectos da relação entre som e sentido na linguagem estão ligados ao conceito de gesto musical, como, por exemplo, as semelhanças entre gesto, palavra, motivo e morfema, e também a natureza gestual da entoação na fala, que promove a articulação e coesão das unidades sintáticas além de indicar modalidades do discurso. A base para esta investigação são os textos de Roman Jakobson sobre a relação entre som e sentido na linguagem, especialmente na fala e na poesia, bem como de autores que aplicam conceitos lingüísticos em estudos musicais, como, por exemplo, Boris Assafjew e Flo Menezes. Concluindo este capítulo temos então uma síntese da primeira parte, que apresenta uma proposta de conceituação de gesto musical.

Uma vez definido o que entendemos por gesto musical, no quarto capítulo (“O gesto e a tradição”) confrontamos este conceito com elementos da teoria musical que lhe são relacionados. Um primeiro tópico é a natureza gestual da escrita neumática e suas conseqüências na interpretação do canto gregoriano, tendo como pano de fundo a restauração realizada no século XIX pelos monges do mosteiro beneditino de Solesmes. Em seguida tratamos da relação entre gesto e frase e suas implicações na realização de uma composição musical em termos de dinâmica e agógica, com base em textos de Hugo Riemann e Heinrich Schenker sobre interpretação musical. Também é abordada a relação entre gesto, motivo e figura. Por fim procuramos entender como o conceito de gesto pode auxiliar na compreensão da ligação entre composição (escritura) e execução (*performance*), de acordo com seu papel na sintaxe musical.

O quinto capítulo da dissertação versa sobre o papel do gesto na música de vanguarda no século XX. Iniciamos por uma avaliação do efeito da serialização dos parâmetros musicais sobre o gesto musical, por meio de uma análise do processo histórico que principia com o desenvolvimento da técnica dodecafônica na década de 20 e vai até a



escola de Darmstadt nos anos 50, baseando-nos em textos consagrados sobre a música do século XX, de autores como Paul Griffiths, Arnold Whittal e Reginald Brindle, e também em análise de trechos de obras. Em seguida, investigamos como a busca por alternativas à chamada “crise do serialismo” nos anos 60 trouxe no seu bojo uma reavaliação e até uma revalorização do gesto na música; esta investigação é feita a partir de textos de compositores relevantes neste processo e também da análise de exemplos musicais. São também discutidos alguns aspectos da obra de dois compositores que têm uma ligação mais estreita com o gesto: Luciano Berio e Brian Ferneyhough. Ao final, assim como no terceiro capítulo, apresentamos uma síntese da segunda parte, em que se discute a relação entre gesto e figura.

Por fim, a conclusão apresenta uma reflexão sobre as consequências destas idéias. Entre os tópicos destas reflexões estão o próprio conceito de gesto musical – sua viabilidade e suas potencialidades –, as perspectivas para a continuidade do estudo do gesto e dos assuntos correlatos abordados ao longo da dissertação na pesquisa musical, e uma avaliação sucinta dos resultados obtidos.



PRIMEIRA PARTE: TEORIA (desenvolvimento do modelo)

1. Prolegômenos a uma teoria do gesto musical

Antes de desenvolvermos uma elaboração teórica em direção a uma definição do gesto musical é necessário verificar que significados a expressão pode assumir nos textos acadêmicos, excluindo-se metáforas vagas e ambigüidades. Este capítulo apresenta em linhas gerais como a expressão é empregada em diferentes áreas do conhecimento musical, verificando a possibilidade de uma definição que possa abranger suas diferentes acepções. Busca também reunir evidências que possam fundamentar o conceito de gesto musical, bem como justificar o esforço visando a uma definição formal. Como primeiro passo desta empresa, investigamos os sentidos possíveis do termo em alguns exemplos na literatura em língua portuguesa, francesa e inglesa. Em seguida, a partir de uma investigação etimológica delineamos o sentido que consideramos o mais adequado para nossa proposta de definição.

1.1. O gesto musical em publicações brasileiras

O número de publicações brasileiras que fazem menção à noção de gesto musical é mínimo. A principal referência ainda é o opúsculo *O que é gesto musical* (ZAGONEL,



1992), resumo das pesquisas da autora junto ao IRCAM em Paris. Embora não encontremos ali uma definição propriamente dita, a autora propõe uma primeira distinção entre o gesto físico – realizado concretamente pelo músico – e o gesto mental – correspondente a uma imagem mental, abstrata, do gesto físico. Em seguida a esta separação há também uma proposta de tipologia do gesto musical, de acordo com seu agente. Haveria, portanto, cinco tipos de gesto musical, a saber: 1) o gesto instrumental, executado pelo instrumentista com o fim de realizar a obra musical; 2) o gesto do regente, que expressa aspectos da interpretação da obra e coordena a atuação de um conjunto de músicos; 3) o gesto vocal, ligado às características essenciais da comunicação humana, especialmente à expressão de estados afetivos, e também à técnica vocal; 4) o gesto do compositor, imagem mental que ele transmite através da escritura musical; e, finalmente, 5) o gesto informatizado, que é a elaboração do gesto musical com o auxílio do computador, pertencendo, evidentemente, ao âmbito da música eletroacústica. Desta forma, o conceito é cercado por meio de inúmeros exemplos, mostrando as possíveis manifestações do gesto musical; entretanto não é apresentado um denominador comum para estas diferentes possibilidades, embora esteja implícita a primazia do gesto físico como base para o entendimento do gesto mental (este é uma imagem daquele). Como a pesquisa da autora está ligada à educação musical, temos como pano de fundo a importância da concepção gestual da linguagem musical na pedagogia musical, inclusive ilustrada com um relato de uma experiência pedagógica.

Outra referência em língua portuguesa é a dissertação de mestrado *Gesto na criação musical atual: corpo e escuta* (ALDROVANDI, 2000), defendida na PUC de São Paulo. De saída o autor adverte que não pretende definir o gesto, preferindo mostrar através da “multiplicidade de usos a pluralidade permeável de atividades musicais” (*idem*, *ibidem*, p. 8). Ficamos, portanto, ainda sem um sentido unificador para o gesto musical.

Mesmo assim já aponta para alguns fundamentos para uma visão geral do gesto, como suas relações, por um lado, com o sentido, a linguagem e a expressão, e, por outro, com a percepção e a escuta. Infelizmente a tentativa de trazer à mesma categoria fenômenos tão diferentes como o gesto do intérprete e o gesto como unidade morfológica obstou uma visão mais clara da relação entre gesto e linguagem musical, que, aliás, é fundamental no pensamento de Brian Ferneyhough, um dos compositores citados no trabalho.

Uma discussão mais aprofundada das idéias de Ferneyhough sobre o gesto aparece em *Música e repetição* (FERRAZ, 1998), embora ocupe apenas uma parte da obra. Ferraz comenta a distinção entre gesto, textura e figura proposta por Ferneyhough, analisando a participação destes elementos na constituição de uma linguagem musical, à luz das idéias de Gilles Deleuze sobre o papel da diferença e da repetição na linguagem. Como a discussão pressupõe de certa forma um conhecimento sobre o gesto musical, a obra acaba não apresentando uma definição formal; ainda assim é um dos importantes textos em língua portuguesa a mencionar o termo. Outro texto importante que faz menção ao gesto musical é a dissertação *Música e semiótica* (MARTINEZ, 1991), embora o faça de passagem, remetendo ao trabalho de semioticistas americanos como Wilson Coker e David Lidov.

Estes foram os textos mais relevantes em português quanto ao emprego da expressão “gesto musical”. Como se pôde perceber, as fontes são escassas e, à exceção do texto de Zagonel, os demais pressupõem um conhecimento anterior sobre o gesto musical. Desta forma, faremos uma breve verificação do uso da expressão em francês e inglês, para ter uma idéia mais definida do que a expressão pode significar para a comunidade internacional.

1.2. *Le geste musical*

A coletânea *Les nouveaux gestes de la musique* (GENEVOIS; DE VIVO, 1999) fornece uma visão panorâmica sobre a concepção de gesto nos trabalhos teóricos em língua francesa. Com textos de Jean-Claude Risset, Claude Cadoz, Marc Battier, entre outros, a obra como um todo deixa entrever a tendência a uma concepção física do gesto, abordando em especial o desenvolvimento de novas tecnologias que permitam a transferência do gesto humano para a música feita sobre suporte digital (as chamadas interfaces gestuais), e as consequências destes avanços para a composição. De fato há uma pesquisa intensa e já bastante avançada sobre este tema, que vem sendo desenvolvida no IRCAM (*Institute de Recherche et Coordination Acoustique-Musique*) em Paris, como se pode constatar pela coletânea *Trends in gestural control of music* (WANDERLEY; BATTIER, 2000). A ênfase, como se pode perceber pelo título, é o controle gestual da música eletroacústica através de interfaces e programas que traduzam a informação mecânica do movimento do corpo em parâmetros que possam ser usados em aplicativos de síntese e tratamento, incluindo recursos de *live-electronics*. Com um breve exame da bibliografia geral sobre controle gestual em música, listada ao final da coletânea, pode-se constatar que a grande maioria dos textos citados se refere ao desenvolvimento destas tecnologias, tendo, portanto, um caráter eminentemente técnico. Nos textos em que se percebe alguma reflexão estética o tema é, em geral, as consequências trazidas para a composição pela possibilidade de uma performance que envolva uma interação em tempo real com o computador que gera os sons eletroacústicos. Mesmo nas exceções a esta tendência geral, como é o caso, por exemplo, do artigo de François Delalande (1988) sobre a gestualidade do intérprete – no caso, especificamente, do pianista Glenn Gould –, o ponto de partida é o movimento do corpo. Delalande propõe que o estudo do gesto do intérprete é uma

“ferramenta de análise” que auxilia a compreensão do modo como o músico entende a partitura.

Um texto de Pierre Boulez presente em *Jalons* faz uso extensivo do termo “gesto”, embora sem a caracterização “musical”, em referência às diferentes atitudes ou ações do compositor em relação ao material musical (BOULEZ, 1989). Boulez afirma que a composição se manifesta por uma série de gestos não necessariamente simultâneos que se influenciam mutuamente (*op. cit.*, p. 110). Estes gestos são classificados em sete categorias, correspondentes a diferentes etapas ou aspectos da criação musical, desde a gênese da idéia – o “gesto em estado puro”, segundo o autor (*ibidem*, p. 114) – até a reciprocidade entre os gestos do compositor e do intérprete, passando pela dedução a partir da idéia inicial e pela interferência de influências extra-musicais. Podemos concluir, portanto, que o sentido atribuído ao gesto por Boulez está diretamente ligado ao ato de compor, e não tem, num primeiro momento, a conotação de um elemento da linguagem musical. Por este motivo, não podemos considerar que Boulez esteja se referindo ao que estamos chamando de gesto musical, a não ser quando ele se refere ao gesto do intérprete (*ibidem*, p. 136-138); mesmo assim, em vários pontos de sua exposição aparecem idéias relacionadas ao presente trabalho, especialmente a dualidade entre concepção (abstrata) e realização (concreta) no processo da composição. Logo de saída Boulez coloca que os diferentes gestos da composição (i.e. as decisões do compositor) nascem da “contradição entre especulação e realidade” (*ibidem*, p. 109). Esta visão aponta para a questão da dialética entre gesto e figura nos textos teóricos de Brian Ferneyhough, que será abordada no quinto capítulo.

De maneira geral, podemos concluir que nos trabalhos em língua francesa a concepção de gesto musical é a do gesto do intérprete, seja aquele que acompanha (“ilustra”) a performance ou aquele que concretamente a realiza, tanto na música



instrumental tradicional, como na música eletroacústica gestualmente controlada. Esta concepção pode ser vista como natural para o francófono, se atentarmos para o fato de que o uso da palavra “gesto” em português com sentido de “ação” é considerado um galicismo para os filólogos mais rigorosos (HOUAISS, 2001). Para o falante do português, o gesto é sobretudo comunicação e expressão, o que, aliás, parece ser o que também ocorre na língua inglesa, como veremos a seguir.

1.3. *Musical gesture*

A publicação *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* é uma das maiores referências mundiais no estudo de todo e qualquer assunto relacionado à música (GROVE MUSIC ON-LINE, 2003). Os termos ali empregados podem ser considerados representativos da cultura musical do ocidente, pelo menos do ponto de vista da língua inglesa. Nesta publicação constatamos um fato no mínimo curioso: embora não haja um verbete com o título “*musical gesture*”, a expressão é empregada com relativa frequência ao longo do dicionário. Como dispúnhamos do recurso da pesquisa em hipertexto na publicação eletrônica da obra, empreendemos uma pesquisa *on-line* para determinar quantas vezes e em que situações a expressão “*musical gesture*” aparece, como estratégia para tentar delimitar as possíveis utilizações da expressão em inglês, pelo menos do ponto de vista da comunidade acadêmica representada pelo *Grove*, que é bastante significativa. Foram obtidos 74 resultados que remetiam a 62 verbetes (ANEXO A). Destes 62 verbetes, 37 versavam sobre personalidades (na maioria compositores) e 9 se referiam a obras (óperas e balés). Dos outros 16 verbetes, apenas 8 dos resultados versavam sobre teoria, história ou filosofia da música, áreas mais diretamente relacionadas à abordagem

pretendida em nossa pesquisa. Nestes 8 verbetes (*Analysis [opera]*, *Expression*, *Madrigal*, *Greece*, *Word-painting*, *Semiotics*, *Motet* e *Adorno*, *Theodor W.*) analisamos mais detalhadamente o sentido ou significado que pode ser inferido a partir do emprego da expressão. Também procuramos verificar por amostragem como a expressão é empregada nos outros verbetes.

Apesar de ser o verbete mais próximo da linha de pesquisa deste trabalho, “*Analysis*” no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* não emprega a expressão “*musical gesture*”; na verdade o resultado obtido se refere ao verbete correspondente no *New Grove Dictionary of Opera*, que também integra a base de dados para a pesquisa *on-line*. Este verbete foi escrito pela pesquisadora em semiótica da música Carolyn Abbate. Em seu texto a autora estabelece uma ligação direta entre gesto musical e as noções de movimento e representação³.

“Ler a música operística enquanto representação envolve várias formas de tradução simbólica. Há gestos musicais cuja trajetória reproduz uma imagem espacial; em L’incoronazione di Poppea, o primeiro verso de Otho, referente ao seu ‘retorno ao centro’, retorna musicalmente (e com frequência) à tônica” (tradução nossa).

Como se pode notar o gesto musical neste caso é visto como um movimento, pois possui uma “trajetória que reproduz uma imagem espacial”. É também considerado um signo, pois é uma “forma de tradução simbólica” empregada na música operística como recurso de representação. Vale notar que a autora do verbete está ligada à semiótica da música e que esta linha de estudos musicais também recebeu um verbete no *Grove (Semiotics)*, em que a expressão “*musical gesture*” também aparece, na citação dos trabalhos teóricos de Wilson Coker e David Lidov, que empregam o termo na investigação da significação em música. Estes autores serão comentados adiante, no capítulo dedicado ao estudo semiológico do gesto musical. Fica registrada, por ora, a associação do gesto musical com

³ Todas as citações desta seção (1.3) são provenientes da consulta on-line no site Grove Music (GROVE MUSIC ON LINE, 2003), extraídas dos respectivos verbetes mencionados.



alguma forma de representação através da sensação de movimento presente na música, no contexto da semiótica da música.

Um verbete que apresenta uma interessante utilização da expressão “*musical gesture*”, próxima da questão da significação em música, é “*Word-painting*”. Esta expressão, que não tem uma tradução exata para o português, se refere ao emprego de material musical (em geral melódico, mas que também pode ser rítmico ou harmônico) que ilustre (“pinte”) o texto de uma peça vocal ou até mesmo o programa de uma música instrumental⁴. Vejamos a definição do *Grove*:

“Word-painting (em alemão: Wortmalerei). O uso de gestos musicais em uma obra com texto efetivo ou implícito para refletir, com frequência de maneira pictórica, o sentido literal ou figurado de uma palavra ou frase. Um exemplo comum é o de uma linha descendente para ‘descendit de caelis’ (‘desceu dos céus’)” (tradução nossa).

A proximidade entre “*word-painting*” e “*musical gesture*” parece bastante estreita; além disso, a relação entre gesto musical e movimento é reforçada pelo exemplo da linha descendente (“*descendit de caelis*”). Entretanto, logo adiante faz-se referência a outras formas de *word-painting*, quais sejam, melódica, harmônica e textural:

“Dada a sensibilidade emergente com relação às responsabilidades da música para com o conteúdo e a declamação do texto, formas cada vez mais sutis de word-painting contribuíam para a expressão musical: Josquin, por exemplo, foi capaz de dar vitalidade musical aos textos por meio de uma grande variedade de recursos de word-painting melódicos, harmônicos e texturais, que por si próprios puderam levar a música a novos caminhos” (tradução nossa).

Donde se pode concluir que neste verbete “*musical gesture*” tem um sentido mais amplo de um recurso composicional empregado pelo compositor com fins expressivos. De fato, em outro momento, em que os recursos de *word-painting* são listados, vemos uma ligação entre esta prática e as figuras retóricas do Barroco:

⁴ É comum se empregar em português o termo “madrigalismo”, que, entretanto acaba tendo um sentido um pouco mais restrito, uma vez que o recurso do simbolismo musical a que se refere “*Word-painting*” não se restringe à música vocal.



“Os recursos de word-painting variam desde a onomatopéia (por exemplo, a imitação de sons de batalha, cantos de pássaro, ou conversa de lavadeiras em Janequin) passando por gestos melódicos ou contrapontísticos, figurativos ou pictóricos (catabasis, ou seu oposto, anabasis; circulatio; fuga etc.), número de vozes (uma voz para ‘solitário’; três para a Trindade), e até efeitos mais abstrusos, associados à musica reservata” (tradução nossa).

Em comparação com as figuras retóricas, os recursos de onomatopéia apresentam uma referencialidade muito mais direta, baseada numa espécie de mimese⁵, e por isso estão mais próximos do conceito de gesto musical como representação. No outro extremo temos os “efeitos abstrusos” a que o verbete se refere no caso da *musica reservata*, que são associações arbitrárias entre elementos musicais e significações esotéricas restritas a grupos fechados, distantes, portanto, da motivação pictórica do gesto. O verbete conclui com uma notável (e ousada) proposição a respeito da relação entre gesto e significação, remetendo à questão dos universais da linguagem (que seriam compartilhados pela música):

“E dada a notável associação consistente entre tipos específicos de gestos e significados específicos através de estilos e períodos muito diferentes, isto pode refletir algo que estaria engastado na linguagem da música ocidental (ou, se acreditarmos em J.-J. Rousseau, nas origens da própria linguagem), e [também o modo] como a linguagem musical é construída em termos semânticos e espaciais (tradução nossa).

Embora consideremos ser difícil argumentar em favor de uma “associação consistente” entre gestos e significados específicos, compartilhamos a opinião de que os elementos constitutivos do gesto musical (movimento, perfil, textura) correspondem aos fundamentos empregados na construção do sentido musical. Como veremos no decorrer da dissertação, a relação entre gesto e sentido musical é uma das peças centrais deste trabalho, e também a principal justificativa para o esforço em se propor uma definição para o gesto musical.

Outro verbete que tem uma relação próxima com o anterior é “*Madrigal*”, gênero em que a representação por meio do “*word-painting*” foi extensivamente empregada. Ao

⁵ O termo aqui se refere à imitação ou reprodução de formas existentes, como ocorre no mimetismo animal, diferente, portanto, da *mimesis* enquanto conceito da estética.



descrever o estilo do compositor Giaches de Wert, o autor cita espécies de gestos musicais, como se vê a seguir.

“Embora ele tenha escrito ocasionalmente num estilo mais leve, seus madrigais mais importantes e significativos da década de 1560 até a de 1580 são baseados em textos carregados de pathos, para os quais empregou gestos musicais de violência e intensidade sem precedentes. [...] Nos madrigais de Wert escritos entre 1558 e 1595, duas categorias principais de estilo dramático podem ser distinguidas, as quais continuam válidas no desenvolvimento subsequente do madrigal com contínuo. Peças da primeira categoria, que poderiam ser chamadas de madrigais expressionistas, traduzem emoções exacerbadas expressas no texto em gestos musicais igualmente exacerbados, envolvendo, por exemplo, tessituras extremamente agudas ou extremamente graves, intervalos vocais incomuns (trítomos, sétimas, nonas, décimas), pausas abruptas e contrastes de andamento” (tradução nossa).

Estas espécies de gestos incluem, como se vê, até mesmo “pausas repentinas e mudanças de andamento”, o que indica uma concepção bastante abrangente do que seja o gesto musical. De qualquer modo, fica clara a relação entre gesto e a questão do sentido e expressão na música.

Além do madrigal, o moteto renascentista também empregava alguns recursos semelhantes, como encontramos no verbete “*Motet*”.

“Provavelmente em resposta ao crescente interesse, entre os literatos humanistas, na relação entre a composição musical elaborada a partir de um texto e seu impacto afetivo sobre o ouvinte, Josquin também começou a explorar de maneira mais completa em motetos deste tipo uma dimensão que é encontrada apenas ocasionalmente em mestres anteriores como Busnoys e Ockeghem: a ilustração e simbolização de conceitos verbais por meio de gestos musicais. Exemplos de suas tentativas neste sentido são inúmeros, mas nenhum é mais notável que seu Salmo I, Miserere mei, Deus. Os pares de duos imitativos que iniciam a peça imediatamente captam o clima de degradação, com os cantores entoando as palavras de maneira monotônica, variada apenas pela subida ou descida de um semitom. Depois de cada frase do salmo, uma quinta voz se junta às outras cantando as palavras ‘miserere mei, Deus’, produzindo uma estrutura semelhante a um refrão, que enfatiza retoricamente a súplica por misericórdia. A terceira parte da obra apresenta passagens em escalas descendentes com entradas interpostas que vividamente evocam o suplicante curvando-se perante o Senhor” (tradução nossa).

Do emprego da expressão no trecho acima pode-se concluir que os gestos musicais podem ser desde a entoação monotônica das palavras pelos duos imitativos até o emprego de uma “estrutura semelhante a um refrão”, passando pelas já conhecidas “passagens em escalas



descendentes”. Temos aqui, portanto, elementos de melodia, contraponto, textura e forma englobados pela expressão “*musical gesture*”.

Ainda no campo da teoria da música, mais especificamente no da história da teoria, encontramos a expressão procurada sendo empregada no verbete “*Greece*”, na seção em que trata da composição segundo Aristóxeno. O texto cita quatro tipos de gesto musical, como vemos abaixo.

“O tema da composição mélica [melic composition], a última categoria de Aristóxeno, permanece obscuro nos tratados remanescentes. Aristides Quintiliano (i.12) se refere a escolha (lêpsis), mescla (mixis) e uso (chrêsis) como sendo as três partes da composição mélica (e rítmica). Escolha é a questão de decidir a escala apropriada e a posição da voz; mescla envolve o arranjo das notas, posições da voz, gêneros e escalas; e uso compreende três tipos de gesto musical: sequência (agôgê), sucessão (plokê) e repetição (petteia) (um quarto, prolongamento – tonê –, foi acrescentado por Cleonides). Na sequência, a melodia se move para cima ou para baixo por notas sucessivas (uma sequência de rotação [revolving sequence] – peripherês – envolve a mudança entre tetracordes conjuntos e disjuntos); na sucessão, as notas delineiam uma sequência de intervalos paralelos movendo-se para cima ou para baixo (por exemplo, C–E–D–F–E–G–F–A ou C–F–D–G–E–A ou outros padrões [patterns] semelhantes); a repetição envolve a questão de saber-se quais notas devem ser usadas (e quantas vezes) e quais não; e o prolongamento compreende a sustentação de notas particulares” (tradução nossa).

Apesar de ser difícil precisar como seriam estes gestos, podemos com certeza afirmar que estão todos relacionados com movimento melódico, descritos em termos de intervalos; têm, portanto, um sentido bem mais restrito que os outros. Mais adiante, ao falarmos sobre a etimologia da palavra “gesto”, faremos alguns comentários sobre a palavra grega que corresponde a “gesto” (*skhēma*) e seu papel na teoria grega.

É comum a associação entre gesto e expressão musical; entretanto, o verbete “*Expression*” somente emprega “*musical gesture*” ao comentar a teoria da expressão musical de Derryck Cooke, que propõe um vocabulário de gestos musicais de natureza melódica e harmônica. Não podemos, porém, considerar como uma boa referência um modelo que atribui significados universais a figurações melódicas. Este verbete, no entanto, também cita o papel importante do pensamento de Adorno no estudo da expressividade no âmbito da estética musical no século XX. E, bem a propósito, o verbete



que trata do eminente filósofo (“Adorno, Theodor W.”) também emprega a expressão “*musical gesture*” ao comentar seu conceito de “material musical”.

“O conceito de material musical é central em seu pensamento, porque é no material que ele vê a mediação entre música e sociedade se realizar. Sua teoria do material musical, [visto] como uma ‘segunda natureza’ mediada historicamente, é também uma teoria da forma – um conceito que precisa ser entendido em dois níveis: o da ‘pre-formação’ do material, como gêneros estabelecidos, esquemas formais e gestos musicais; e o da reformulação crítica deste material pré-formado na estrutura da obra autônoma” (tradução nossa).

Assim, para Adorno, os gestos musicais, juntamente com os gêneros tradicionais e os esquemas formais, são a base para a formação do material musical. Pode-se inferir, a partir do enunciado, que “gesto musical” compreende as estruturas de nível hierárquico inferior à forma. Mas vale lembrar que este é o sentido empregado pelo autor do verbete; para desvendar o sentido exato imaginado por Adorno (e até mesmo se ele empregou o termo) seria necessário um intenso trabalho de pesquisa diretamente nas fontes, no idioma alemão, o que ultrapassa as pretensões desta pesquisa.

Nos verbetes sobre compositores, a expressão “*musical gesture*” é empregada normalmente para descrever um estilo ou então características de determinadas peças, como podemos observar nos trechos citados abaixo, respectivamente sobre Brahms, Beethoven e Verdi.

“Dentre as primeiras canções, várias exprimem o ponto de vista de jovens mulheres sob grande tensão emocional [...], enquanto outras evocam cenas do período dos cavaleiros em seus textos e gestos musicais arcaicos.” (tradução nossa)

“Missa [solemnis] e sinfonia [LX] compõem o coroamento das idéias não musicais no final da vida de Beethoven [...] Entre estas duas últimas obras existem muitos paralelos de gesto musical e linguagem” (tradução nossa).

“[Em] peças como as chamadas Laudi alla Vergine Maria, os gestos musicais – tanto no tratamento contrapontístico como no [uso de] word-painting – dirigem-se a Palestrina, o compositor cujo estilo deveria, na visão de Verdi, permanecer como um ponto de partida essencial para a arte musical italiana” (tradução nossa).

Como se pode perceber, neste tipo de utilização o significado da expressão torna-se bastante vago, tendendo à metáfora e quase virando sinônimo de “citação”, “reverência” ou “homenagem”, como acontece no trecho sobre Verdi.

Para finalizar nossa exploração através do *Grove*, apresentamos alguns exemplos mais ligados ao aspecto físico do gesto, tanto do gesto corporal como instrumental. Vejamos o trecho abaixo, extraído do verbete “*Oboe*”:

“O instrumentista empregava, portanto, uma pressão menor, o que tornava mais fácil realizar os gestos musicais curtos e intensos, as mudanças rápidas e extremas de dinâmica e tom, e os ataques e cortes freqüentes exigidos pela música escrita no século XVIII” (tradução nossa).

Apesar de se estar referindo à execução instrumental, os gestos musicais são aqui descritos como mudanças de dinâmica e altura⁶, bem como elementos de articulação do som. Esta descrição do gesto em termos de parâmetros sonoros também está presente na música feita com meios eletrônicos, como podemos constatar no trecho a seguir, do verbete “*Computer music*”:

“No caso dos programas MUSICn, cada agrupamento destes componentes é identificado como um ‘instrumento’, de maneira análoga aos instrumentos individuais de uma orquestra tradicional. Estes instrumentos tomados coletivamente formam uma ‘orquestra’, pronta para receber dados referentes à performance de uma ‘partitura’ associada. É possível, por exemplo, sintetizar texturas finamente elaboradas, diretamente pela especificação da evolução de cada componente espectral em termos de sua freqüência, amplitude e duração. Esta estratégia envolve uma quantidade considerável de dados da partitura e o uso simultâneo de vários instrumentos, um para cada componente. Também é possível construir instrumentos altamente complexos, capazes de gerar gestos musicais completos em resposta a um simples conjunto de comandos de partitura” (tradução nossa)

Podemos observar nestes dois exemplos uma relação entre o gesto musical e as possibilidades técnicas do instrumento (real ou virtual), bem como indícios de uma concepção paramétrica do gesto (altura, dinâmica, duração).

Embora não esteja ligado à área a que pertence nossa pesquisa, concluímos com um verbete que merece um destaque especial nesta exploração pelo *Grove*, pelo seguinte

⁶ “*Tone*” não tem uma tradução exata para o português; está relacionado com a idéia de um som contínuo de altura definida (tom), podendo às vezes também ser traduzido por nota.



motivo: a pesquisa *on-line* ordena os resultados por um parâmetro expresso em porcentagem, que representa o grau de ligação do resultado com a expressão pesquisada; o primeiro verbete da lista, e também o que mais vezes apresentou a expressão procurada, foi “*Music therapy*”, como se pode ver no Anexo A. Por isso incluímos aqui alguns comentários sobre este verbete, por mais que se distancie de nossa área de interesse. O seguinte trecho, dali extraído, se não define, pelo menos coloca uma hipótese para o que seria o gesto musical no contexto da psicologia da música.

“Num nível mais filosófico, [Susane] Langer é citada com frequência pelos musicoterapeutas em sua busca por pistas para os significados emocionais dos gestos musicais feitos por crianças e adultos: especialmente sugestiva é sua hipótese de um impulso interior expresso externamente nas ‘formas significantes’ da música. Isto sugere que há uma correspondência entre estado interno e gesto musical, e abre um debate sobre as influências culturais e individuais” (tradução nossa).

De um ponto de vista psicológico, portanto, o gesto musical é um “impulso interior que se expressa externamente nas formas significantes da música”. Está, desta forma, ligado à intencionalidade do ato musical, externando a vontade e ao mesmo tempo revelando o estado interno (afetivo) do agente musical. Entretanto, esta concepção do gesto musical parece estar limitada à performance, e ainda assim no caso de uma realização amadora, uma vez que no caso de um artista profissional o gesto advém de sua *persona* artística, a qual não coincide com o próprio indivíduo. Mesmo assim é interessante notar a associação do gesto musical com “formas significantes”, bem como a presença da relação entre o indivíduo e a cultura na significação a ele atribuída. Em outro ponto, distingue-se o gesto da forma: “*A forma musical provê alguma aparência de ordem e coesão para a expressão criativa dos gestos musicais, não importa o quão fragmentários e díspares eles possam ser*” (tradução nossa). Pela maneira como a expressão é empregada, pode-se concluir que o sentido de gesto musical é o de uma ação local, de pequeno alcance, em oposição à forma, que funciona como pano de fundo para que estas ocorrências “fragmentadas e díspares” possam ser apreendidas como parte de um todo maior.

Por esta análise que fizemos do uso da expressão “*musical gesture*” no *The New Grove Dictionary* pudemos constatar que a expressão não é usada de forma rigorosa ao longo do dicionário, não se podendo, portanto, inferir um significado preciso para ela. Possivelmente, para quem a utiliza sua utilidade reside justamente nessa “versatilidade”. Mesmo assim, há uma certa homogeneidade no uso em verbetes correlatos (como em “*Word-painting*”, “*Motet*” e “*Madrigal*”, por exemplo). Embora o nível de abrangência para o que seja o gesto musical varie consideravelmente, podemos notar em todos os casos citados, até mesmo para aqueles referentes ao gesto instrumental, a idéia implícita de que o gesto musical é um dado da composição (exceção feita, evidentemente, ao caso de “*Music therapy*”, que está fundamentado em outro quadro teórico). Seja como um elemento melódico, rítmico, de contraponto ou até de forma, como vimos, o gesto é sempre apresentado como fazendo parte da composição. Este é um detalhe interessante a se notar, pois a princípio a palavra “gesto” parece remeter à execução instrumental. Entretanto, pelo que se pode inferir, o gesto de execução, o gesto da performance, é, na perspectiva apontada pelo conjunto de verbetes analisados, visto como o resultado de uma decisão do compositor, ou, pelo menos, é parte integrante da identidade de uma obra, no caso da transmissão oral. Podemos afirmar que, segundo o *Grove*, o gesto musical é essencialmente uma marca de estilo, que pode em determinadas circunstâncias representar estados afetivos ou até mesmo seres animados ou inanimados. No entanto, a pergunta sobre o que é o gesto musical, sobre qual é sua natureza, ainda permanece sem resposta. Para tentar definir melhor o que é o gesto musical traçaremos um plano de investigação baseado na etimologia da palavra “gesto” apresentada na próxima seção, visando também conciliar com os sentidos encontrados nas seções precedentes. Ao final teremos reunido material suficiente para delinear uma possível teoria do gesto musical que possa definir o termo de maneira compatível com seu emprego na literatura especializada.

1.4. Uma breve investigação etimológica

Para estabelecer uma orientação quanto ao sentido geral que deve ser abrangido pela definição que buscamos partiremos de uma análise da etimologia da palavra “gesto”. Verificando o seu étimo, encontramos a raiz *gero*, comum a termos tão díspares quanto “gerência”, “gestação” e “digestão”, como podemos ver no verbete correspondente no dicionário Houaiss da língua portuguesa: “*gest-* antepositivo do latim *gero* ‘andar com, trazer consigo, trazer em cima do corpo; produzir, criar; encarregar-se voluntariamente de; executar, fazer’, donde *gestus* ‘movimento; atitude, (...) esgares, caretas, visagens’” (HOUAISS, 2001). O significado que está na origem de “gesto” é, pois, o de uma ação que controla, sustenta, mantém, ou mesmo produz algo *voluntariamente*. O sentido atual de “gesto” é de fato o de um movimento feito com o corpo que é usado na comunicação humana, seja para representar um dado da realidade, seja para transmitir uma intenção ou estado de espírito. Porém, a intenção está de alguma forma ligada à idéia de controle ou de produção, sentidos presentes na origem da palavra.

Podemos resumir, portanto, os múltiplos significados da palavra “gesto” como uma “ação que revela uma intenção” ou um “movimento que significa”. A intenção de que se trata aqui não é absolutamente um propósito nebuloso que se esconde nos recônditos da alma, mas antes uma “intencionalidade” que se deixa mostrar por meio de tendências e expectativas contidas ou implícitas no ato físico, como quando prevemos a sequência de movimentos ao assistirmos a alguém executar uma tarefa cotidiana, como se vestir. Esta intencionalidade vista de fora responde em grande parte pelo aspecto de comunicação que a gesticulação apresenta mesmo quando não há um “conteúdo” explícito na mensagem gestual, conforme será discutido no terceiro capítulo.

Na seção anterior fizemos menção à palavra do grego clássico para “gesto”: *skhēma*; resta-nos ainda fazer alguns comentários sobre seu significado. De acordo com o dicionário grego-português de Isidro Pereira Jr., *skhēma* significa “maneira de ser, figura, forma; atitude exterior, gesto” (PEREIRA JR., 1969). A forma aparente é, portanto, um elemento importante do gesto, no sentido empregado pelos gregos. Segundo Lohman (1992, p. 39), *skhēma* também aparece na teoria musical grega, com o sentido de figuração melódica. Esta figuração é entendida muito mais como um perfil global do que como um conjunto definido de intervalos, estes últimos associados ao *lógos*, conforme lemos em Tomás (2002). E o gesto a que *skhēma* se refere é também o gesto do ator no teatro, donde *skhematopoeia* (= pantomima). Portanto, na acepção grega de gesto temos como elementos importantes – além do movimento corporal – a forma e a representação que, de resto, ainda estão presentes na moderna palavra “esquema”.

Sintetizando esta investigação etimológica, podemos dizer que o gesto é um conceito que apresenta duas faces complementares: de um lado é um movimento, uma ação intencional; de outro, opera um processo de significação a partir da forma que nele percebemos. Assim optamos por basear a fundamentação teórica do gesto musical nestes dois aspectos: movimento e significação. O movimento que estamos considerando, entretanto, não é o movimento de um objeto real, físico, mas antes a sensação de movimento presente nas estruturas sonoras. Da mesma maneira, a significação será vista como a emergência de organizações sintáticas a partir do movimento sonoro. Assim a especificidade de “musical” será garantida para o gesto. Estes dois aspectos – movimento e significação – serão estudados respectivamente no segundo e terceiro capítulo, concluindo assim esta primeira parte dedicada ao desenvolvimento do modelo teórico para o gesto musical. Ao mesmo tempo, a relação entre *skhēma* (perfil, forma) e *lógos* (estrutura intervalar) já prenuncia um resultado fundamental da segunda parte do trabalho, que,

empregando os termos da teoria contemporânea, estamos chamando de “dialética entre gesto e figura”.



2. Fundamentos para uma teoria do gesto musical (I): som, movimento e percepção

"Por conseguinte, que é que a música pode expressar dos sentimentos, se não expuser o seu conteúdo? Só o que neles há de dinâmico. Pode reproduzir o movimento de um processo físico segundo os momentos: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo, decrescendo. Mas o movimento é apenas uma propriedade, um momento do sentimento, não o próprio sentimento. [...] É o movimento naturalmente no sentido mais amplo, que apreende como 'movimento' também o crescendo e o decrescendo de um som ou acorde individual. Ele constitui o elemento que a música tem em comum com os estados de ânimo e que consegue figurar de um modo criativo em mil matizes e contrastes".

O trecho acima transcrito pertence à obra "Do belo musical" de Eduard Hanslick (1994, p. 26-27). Publicada em 1854, a obra é considerada um marco inaugural da estética musical contemporânea, por romper definitivamente com aquilo que ficou conhecido como "estética do sentimento" e que dominava os escritos sobre música no século XIX. A estética ou "teoria" do sentimento, representada pelos escritos de Tieck, Wackenroder e Hoffman, postulava que o conteúdo da música fosse os próprios sentimentos, o que implicava deslocar o discurso sobre a estética da música para o terreno da metafísica (DAHLHAUS, 1983). Hanslick, entretanto, argumenta que *"toda arte parte do sensível e nele se entrelaça"* (op. cit., p. 55), e, portanto, qualquer tentativa de compreensão da música deve necessariamente levar em conta seu aspecto sensível; ao mesmo tempo, denuncia que *"a 'teoria do sentimento' desconhece este fato, ela abandona por completo o*

ouvir e parte direto para o sentir” (HANSLICK, *loc. cit.*). Embora não negue que a música possa despertar sentimentos, o autor afirma que ela é incapaz de representar um sentimento determinado, podendo representar, porém, idéias que se referem a modificações audíveis do tempo, da força, e, por conseguinte, as idéias do crescimento, do esmorecer, da pressa, etc. Esta concepção do que sejam as idéias musicais está sintetizada na célebre expressão: “*o conteúdo da música são formas sonoras em movimento*” (*ibidem*, p. 53).

Hanslick não define qual a natureza do movimento que a música realiza, talvez por considerá-lo evidente *per se*. Mesmo assim, em sua descrição encontramos indicações de analogias com processos físicos: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo, decrescendo. O presente capítulo segue estas pistas visando a construir uma fundamentação mais rigorosa para o que seja o movimento sonoro, que será empregada numa possível definição de gesto musical; pois, se gesto é movimento, o gesto musical deve ser algum tipo de movimento sonoro.

2.1. O espaço multidimensional da percepção auditiva

A ligação entre som e movimento é tão estreita que chega a inibir uma análise mais detalhada desta relação, pois tendemos a considerá-la óbvia demais. O som necessariamente se desenvolve no tempo, donde a possibilidade de uma analogia imediata com o movimento. Mesmo um som “estático”, como, por exemplo, uma nota sustentada sem vibrato num instrumento de sopro, pode ser associado a um movimento retilíneo uniforme (que do ponto de vista da física clássica é equivalente ao estado de repouso, pois a diferença entre ambos reside apenas no sistema de referência em que é representado). Os próprios termos técnicos da linguagem técnica da música estão impregnados de conceitos

cinemáticos, tais como “andamento”, “movimento”, “dinâmica”, “glissando” (literalmente: “deslizando”), entre tantos outros. Porém, com os avanços na compreensão da natureza do som – enquanto fenômeno físico e enquanto sensação auditiva – que resultaram das pesquisas relacionadas ao desenvolvimento da música eletroacústica, podemos hoje estabelecer esta relação de maneira mais rigorosa.

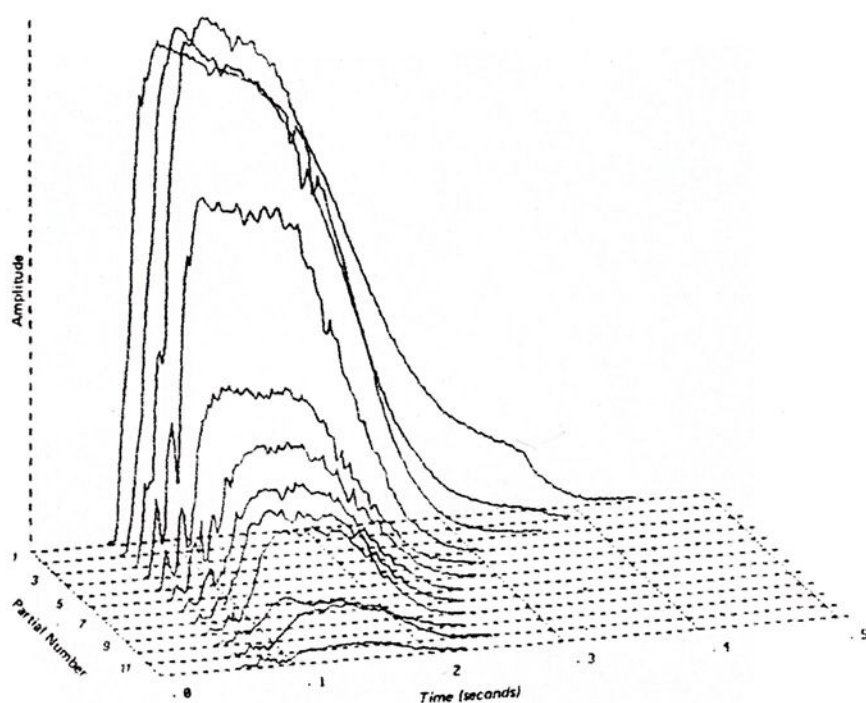
Na física clássica, ou mais especificamente na sub-área da cinemática (que estuda o movimento do ponto de vista de sua representação matemática), o movimento é uma relação entre espaço e tempo, que é representada por uma função vetorial de variável real, ou seja, a cada valor da variável independente (o tempo) corresponde um único valor da variável dependente que é o vetor de posição no sistema de referência em que o movimento é descrito⁷. No caso da música, o espaço em que se dá o movimento sonoro corresponde ao que Pierre Schaeffer denominou “campo perceptivo” (*champ perceptif*) (CHION, 1983, p. 66 *et seq.*). O campo perceptivo é uma consequência da própria faculdade analítica que a audição humana possui para decompor a onda sonora e distinguir os sons individuais ali presentes quanto à sua origem, não só no que diz respeito à direção, mas também quanto à natureza da fonte; a partir deste processo de decomposição, nosso cérebro reconstrói uma imagem mental dos sons, distribuídos ao longo de eixos imaginários formando uma verdadeira paisagem, que, seguindo a denominação proposta por Trevor Wishart, estamos chamando de espaço sônico (WISHART, 1996).

Nas diferentes descrições do espaço em que se dá o movimento sonoro (seja em Schaeffer, Xenakis ou Wishart), os eixos das coordenadas sempre correspondem aos parâmetros fundamentais da música: altura, intensidade e duração. Estes mesmos três eixos estão presentes nos diagramas de espectro (também conhecidos como espectrogramas ou, ainda, sonogramas), que resultam de uma operação matemática denominada transformada

⁷ Este vetor nada mais é que o conjunto de coordenadas espaciais que define a posição do móvel a cada instante.

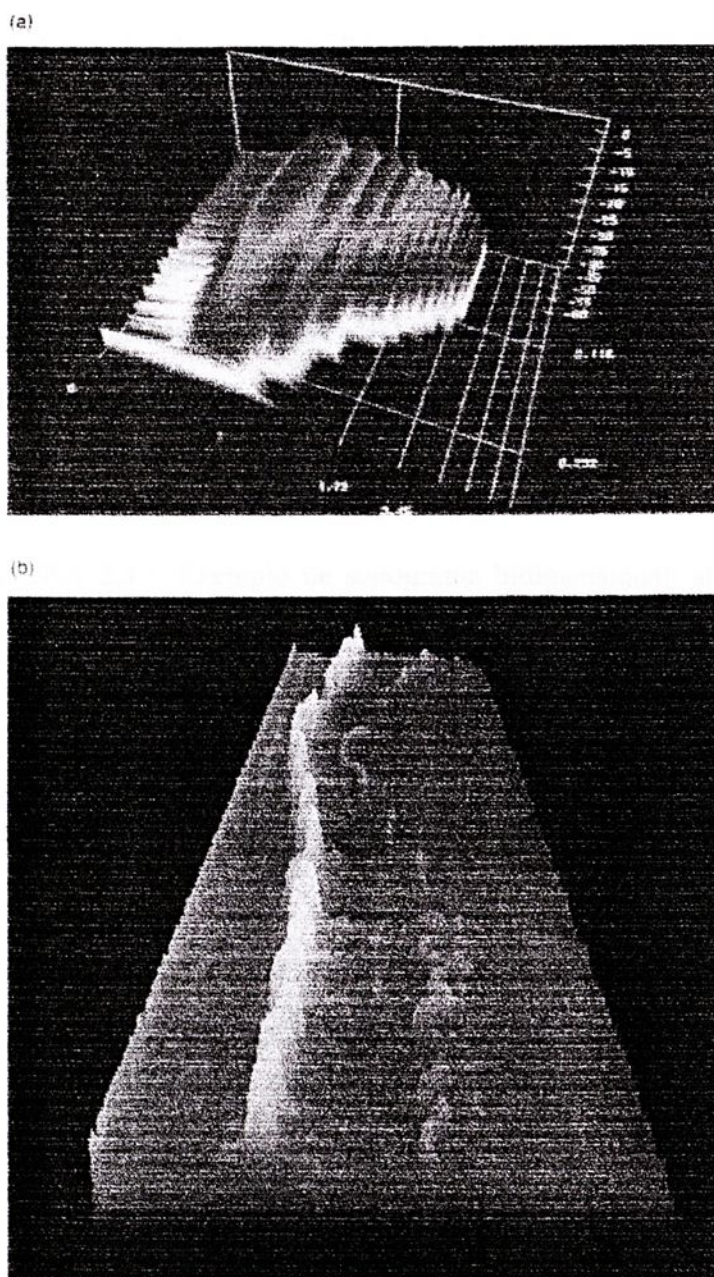
de Fourier, aplicada à função que representa a variação da pressão com relação ao tempo em uma determinada onda sonora. O resultado da aplicação da transformada de Fourier é uma nova função que descreve a evolução no tempo da relação entre amplitude e frequência da onda. Tempo, amplitude e frequência, representados num sistema de coordenadas com três eixos ortogonais, resultam numa verdadeira imagem do som, como podemos ver nos diagramas das figuras 2.1 e 2.2.

FIGURA 2.1 – Representação tridimensional de tempo, amplitude e frequência em um som de trompete



Fonte: Dodge; Jerse (1997, p. 56); a frequência aparece aqui como número do parcial harmônico (proporcional a uma frequência fundamental)

FIGURA 2.2 – Exemplos de representações tridimensionais de sonogramas

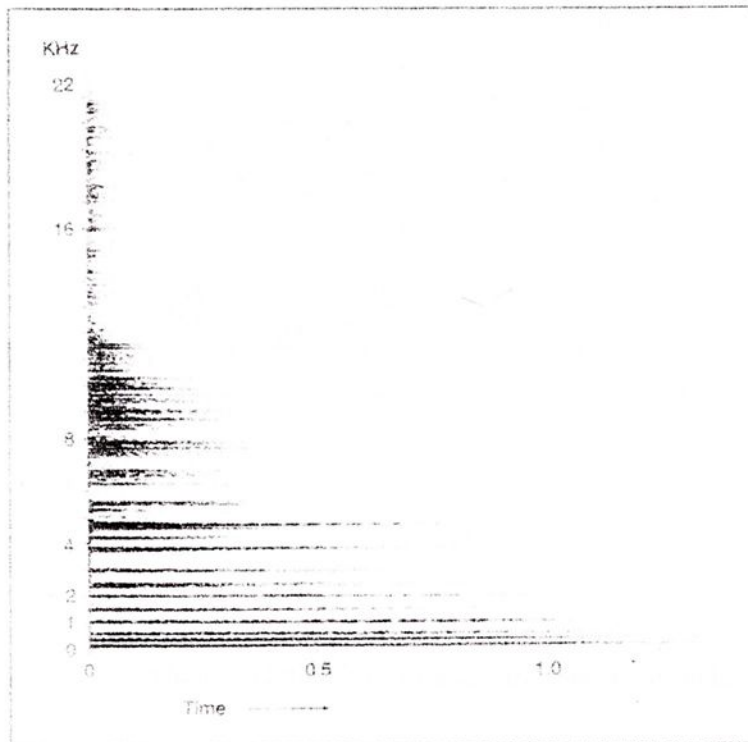


Fonte: Roads (1996, p. 542). Em cima: som de trompete sintetizado; embaixo: melodia vocal. A intensidade está representada no eixo vertical, a frequência pelo eixo horizontal que corre para a direita e o tempo pelo eixo que vem à frente da página.

Os conceitos matemáticos empregados para a construção dos espectrogramas foram desenvolvidos no início do século XIX por Joseph Fourier, para lidar com as complexas

funções que aparecem no estudo da transferência do calor (BOYER, 1974, p. 404). Porém, somente com a evolução do cálculo computacional e a digitalização do som é que se tornou possível obter estes diagramas tridimensionais diretamente a partir do sinal sonoro, o que ocorre durante a década de 70. Estas representações mais sofisticadas, no entanto, envolvem também um trabalho refinado de computação gráfica; são mais comuns os diagramas projetados num plano (bidimensionais, portanto), com a terceira dimensão (em geral a amplitude) representada por uma escala de tons de cinza, com os tons mais escuros correspondendo a valores maiores, como ocorre no diagrama da figura 2.3.

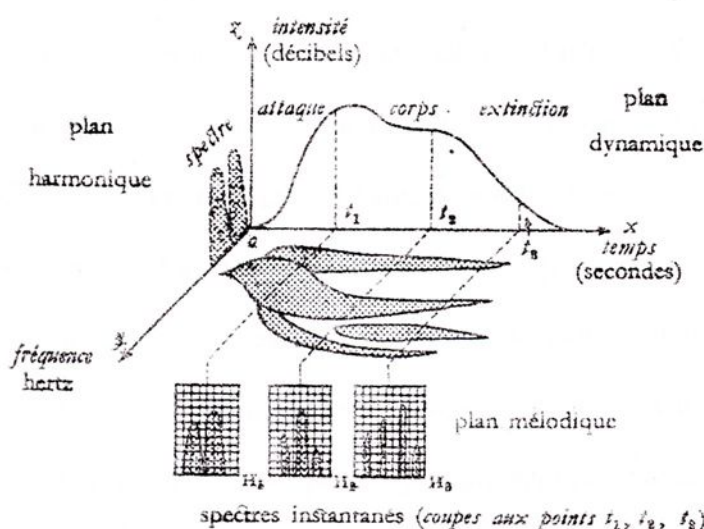
FIGURA 2.3 – Exemplo de sonograma bidimensional: ataque de um tantã



Fonte: Roads (1996, p. 543). Frequência no eixo vertical, tempo no eixo horizontal e intensidade representada por uma escala de tons de cinza (mais escuro, maior intensidade).

Um sonograma permite visualizar a distribuição da energia de uma onda sonora ao longo do espectro (i.e. o eixo das frequências) e sua evolução no tempo. Este recurso foi de grande auxílio na investigação da natureza do som e no estudo da morfologia dos objetos sonoros, na continuação das pesquisas iniciadas por Pierre Schaeffer a partir do final da década de 40. Schaeffer, no entanto, não teve acesso a estas representações sofisticadas, mas propôs algo semelhante no seu tratado, um diagrama que chamou de triedro de referência (figura 2.4).

FIGURA 2.4 – Triedro de referência segundo Schaeffer



Fonte: Schaeffer (1966, p. 415)

Neste triedro de referência, Schaeffer distingue três planos formados pelos eixos x , y e z (tempo, frequência e intensidade), tomados dois a dois: o plano melódico (x , y), em que se visualizam as variações de frequências ao longo do tempo, o plano dinâmico (x , z), onde aparece a evolução da intensidade no tempo, e o plano harmônico (y , z), em que é representada a distribuição das intensidades com respeito às frequências do espectro. Note-

se a interpretação musical que o autor faz dos parâmetros resultantes da análise matemática da onda sonora (melodia, dinâmica, harmonia), que já aponta para a relação entre os parâmetros físicos e as qualidades do som que participam da estruturação da linguagem musical. Schaeffer, entretanto, tinha consciência de que esta relação não era direta, mas precisava ser mediada pelo processo da percepção auditiva, sendo necessário, portanto, um aporte fenomenológico para que se estabeleçam com precisão critérios que representem adequadamente as qualidades da impressão auditiva.⁸ A própria conceituação de objeto sonoro é fruto de uma redução fenomenológica – a “escuta reduzida” proposta por Schaeffer – que busca desvincular o som de suas referências com o mundo real, sua possível causa ou origem, para observá-lo só pelo seu aspecto sensível. Esta “observação concentrada” é que permite a descrição detalhada do objeto sonoro em termos de suas características que estão relacionadas com as dimensões do campo perceptivo. Ao mesmo tempo, estas dimensões só têm sentido numa intenção de escuta no contexto de uma redução fenomenológica; elas não são objetivamente determinadas como os parâmetros físicos, mas resultam das faculdades naturais próprias da audição humana. Por este motivo, Schaeffer fazia distinção entre o triedro de referência, que representava a realidade física mensurável do som, e o campo perceptivo, que corresponde à organização da percepção auditiva segundo os critérios tipo-morfológicos, ou seja, as “*propriedades do objeto sonoro percebido*” (SCHAEFFER, 1966, p. 501). Enquanto o triedro de referência tem eixos ortogonais correspondendo a parâmetros físicos representados por números reais – frequência, amplitude e tempo –, o campo perceptivo apresenta dimensões – altura, intensidade e duração – que permitem comparar dois objetos com base em uma propriedade comum e compará-los segundo um critério (não necessariamente numérico)

⁸ Esta consciência está ilustrada pela confissão bem humorada – logo no início do livro IV do *Traité* – de que, durante anos, ele praticara a fenomenologia sem sabê-lo: “*Pendant des années, nous avons souvent fait ainsi de la phénoménologie sans le savoir, ce qui vaut mieux, à tout prendre, que de parler de la phénoménologie sans la pratiquer.*” (SCHAEFFER, 1966, p. 262).

que corresponde a posições aproximadas dentro de cada dimensão (SCHAEFFER, 1966, p. 383)⁹.

Xenakis também propôs uma integração dos parâmetros musicais na forma de um espaço vetorial, à qual ele deu o nome de espaço vetorial musical (*music vector space*) (XENAKIS, 1992, p. 161 *et seq.*). As coordenadas deste espaço correspondem aos três parâmetros musicais básicos, a saber, altura, intensidade e duração¹⁰. O modelo de Xenakis pressupõe uma organização discreta dos parâmetros já mediada pela percepção, além do tratamento particular da duração dentro de um esquema métrico, características que dificultam seu uso no estudo de morfologias de eventos sonoros, pois os eixos (ou dimensões) do espaço são fixos. A vantagem deste modelo, no entanto, é a disponibilidade imediata de todos os resultados e propriedades dos espaços vetoriais para a investigação das estruturas musicais, o que permite uma formalização mais rigorosa destas estruturas.

No presente trabalho, em vez de adotar um espaço vetorial rigoroso como o triedro de referência ou como o espaço musical de Xenakis para definir o movimento sonoro, optamos por defini-lo dentro do contexto do campo perceptivo conforme a definição de Schaeffer, por representar as características dos objetos sonoros de maneira mais adequada à natureza da audição humana. Além disso, o próprio conceito de dimensão está fundado sobre outro conceito fundamental do *Traité*, que é o conceito de variação. Este conceito será a base de nossa noção de movimento sonoro, como veremos a seguir.

⁹ Schaeffer emprega os termos “campo perceptivo” e “dimensão” quase como sinônimos; por vezes se refere às três dimensões do campo perceptivo, e em outras ocasiões fala do campo das alturas, campo das durações e campo das intensidades. No presente trabalho adotamos a distinção que considera dimensão como um elemento do campo perceptivo, conforme ao primeiro uso citado.

¹⁰ O timbre aqui não é considerado um parâmetro, uma vez que não pode ser colocado em correspondência com um número real, ao contrário dos outros três citados.



2.2. Movimento: variação e permanência

“*Ce qui varie, c’est ce qui est fixe*”. Esta é a fórmula paradoxal que Schaeffer encontrou para sintetizar um princípio geral que, segundo ele, está presente em todos os níveis do fenômeno musical (SCHAEFFER, 1966, p. 375). O enunciado quer dizer que para que seja percebida uma variação num conjunto de objetos sonoros é necessário que haja uma permanência de características entre os objetos. Variação e permanência são, portanto, indissociáveis, e sua relação dialética é que permite a emergência das formas e a percepção dos critérios morfológicos (CHION, 1983, p. 75). O exemplo mais evidente desta relação é o caso timbre-altura na música tradicional: na percepção de uma melodia tocada em um instrumento, o timbre das notas permanece enquanto sua altura varia; e, por outro lado, para que percebamos qual é a qualidade constante na altura é mister que ela varie, caso contrário poderia ser considerada como parte do timbre. Ou, nas palavras de Michel Chion, “*notamos entre vários objetos a presença de um mesmo caractere (a altura, por exemplo), [somente] se esta altura varia entre estes diferentes objetos, formando uma melodia*” (CHION, *loc. cit.*, tradução nossa).

O par “variação-permanência” também está relacionado com outro par de conceitos importantes que são “valor” e “caractere”. O caractere é um conjunto de propriedades do objeto sonoro percebido, ou critérios, conforme a denominação do próprio Schaeffer¹¹. Estes critérios se identificam pela posição (*site*) e pela extensão (*calibre*) que o objeto sonoro ocupa numa determinada dimensão do campo perceptivo. A permanência de um caractere em um conjunto de objetos sonoros permite que outros critérios apareçam como traços pertinentes de uma estrutura; estes traços pertinentes são chamados valores

¹¹ No original “*caractère*”, que tem o sentido de marca característica, como os tipos de impressão. Por este motivo, optamos por manter em português “caractere”. Estamos evitando a forma “caráter” devido a sua forte conotação de “expressão” no contexto da teoria e estética musicais.



(CHION, 1983, p. 70). “Os valores”, diz Schaeffer (1966, p. 502), “se impõem imediatamente à consciência musical, ao ponto de parecerem propriedades absolutas dos objetos. Na realidade, eles não aparecem a menos que certas condições sejam satisfeitas, quer dizer, quando os objetos são integrados a uma estrutura musical” (tradução nossa). A inspiração para este modelo, constatemos, é a fonologia de Jakobson, que no estudo da linguagem define os traços pertinentes como sendo propriedades acústicas que permitem diferenciar um fonema de outro e que são combinadas para formar uma estrutura de nível superior.

Num outro enunciado, Schaeffer afirma que “no interior de uma estrutura musical, os objetos se distinguem em valores mediante sua semelhança em caracteres” (op. cit., p. 303, tradução nossa). Ou, em outras palavras, a constância dos caracteres ressalta a percepção dos valores diminuindo o interesse nos objetos individuais, e aumentando a atenção na estrutura como um todo. Novamente vale o exemplo clássico da música instrumental tradicional: numa melodia (estrutura), o timbre (caractere) constante das notas (objetos sonoros) evidencia o papel de traço pertinente (valor) que a altura (critério) desempenha.

Uma característica do pensamento de Schaeffer é a estreita dependência entre os conceitos, que dificilmente podem ser definidos separadamente, e geralmente vêm aos pares. Como vimos acima, a discussão sobre permanência e variação levou à diferenciação entre os conceitos de valor e caractere; e ao falar destes precisamos tocar em outro par de conceitos, fundamental na teoria de Schaeffer: objeto e estrutura. Tomamos aqui a definição proposta por Chion: “Toda estrutura só pode ser percebida como estrutura composta de objetos” e, por sua vez, “todo objeto percebido é, ao mesmo tempo, um objeto percebido como unidade reconhecível dentro de um contexto, e uma estrutura, ela mesma composta de vários objetos” (CHION, 1983, p. 56, tradução nossa, grifo do autor).

A distinção entre objeto e estrutura depende, portanto, de uma intenção perceptiva: observado muito de perto, o objeto revela sua estrutura interna; observada a uma maior distância a estrutura revela sua unidade e passa a ser percebida como objeto. Objeto e estrutura se inserem assim numa cadeia que vai do infinitamente pequeno ao infinitamente grande, alternando-se no papel de mônada e de conjunto, dependendo da intenção e do nível de detalhamento da percepção.

Quando, porém, a estrutura não é apenas uma estrutura de percepção, mas envolve o reconhecimento de traços pertinentes (os valores) dentre os critérios morfológicos dos objetos temos aí a emergência do musical, no sentido atribuído por Schaeffer. Chion identifica este fato e o resume através de um enunciado que não está explícito no *Traité*, e ao qual ele dá o nome de “lei do musical” (*loi du musical*): “Dentre vários OBJETOS, a PERMANÊNCIA de um CARACTERE é a base SONORA CONCRETA de uma ESTRUTURA de VARIAÇÕES de VALOR formando o discurso MUSICAL ABSTRATO” (CHION, 1983, p. 67, tradução nossa, destaques do autor). Este enunciado, além de sintetizar a noção de “musical” em Schaeffer, tem a vantagem de reunir os conceitos-chave desta noção (destacados em caixa-alta) em seus pares de oposição: objeto-estrutura, permanência-variação, caractere-valor, sonoro-musical, concreto-abstrato. Um possível comentário de Schaeffer à lei enunciada por Chion seria a seguinte frase, presente no *Traité*: “Com efeito, a passagem do objeto à estrutura, o sentido que a estrutura dá ao objeto é o verdadeiro nascimento do musical” (SCHAEFFER, 1966, p. 579, tradução nossa).

Embora não esteja explicitado no que foi dito acima, a estrutura que resulta do processo descrito no enunciado de Chion é uma estrutura descontínua, em que os objetos se distinguem claramente e os valores correspondem a divisões discretas das dimensões do campo perceptivo. Schaeffer aponta, entretanto, a possibilidade de também existirem

estruturas contínuas, em que o musical nasce “*de um movimento contínuo vindo do próprio objeto sonoro, revelando uma forma e confrontando-a com as dimensões do campo perceptivo*” (SCHAEFFER, 1966, p. 562, tradução nossa). Enquanto numa estrutura descontínua os critérios que formam os caracteres apresentam um número reduzido de estados possíveis, na estrutura contínua eles variam livremente e sua percepção é mais “natural” pois está ligada à própria percepção do objeto sonoro (*ibidem*, p. 504). Para Schaeffer, as qualidades percebidas como contínuas e descontínuas tinham implicações musicais tão distintas que ele considerava ser necessário um estudo separado para cada caso, chegando a propor duas dimensões de altura, uma para a descrição de critérios contínuos e outra para os descontínuos, o mesmo se dando no caso da dimensão das durações. Seguindo este princípio, as estruturas contínuas e descontínuas tinham tratamento diferenciado. Nas estruturas descontínuas, como vimos, o princípio da permanência-variação se apoiava no par valor-caractere, que dependia de uma discretização dos critérios. No caso das estruturas contínuas, como esta discretização não ocorre, o próprio conceito de valor não tem mais sentido, sendo o par valor-caractere substituído pelo par variação-textura, ou seja, a estrutura musical deriva da relação entre a variação que afeta a materialidade do objeto sonoro e a sua própria materialidade (a textura).

Chegamos, assim, ao ponto de podermos definir o movimento sonoro a partir do que foi colocado acima. O espaço em que percebemos o movimento sonoro tem como eixos as dimensões do campo perceptivo e não os parâmetros físicos da onda sonora. O campo perceptivo está fundamentado no princípio básico de permanência e variação, que pela constância de um caractere (um conjunto de critérios) permite que observemos uma variação de critério dentro de uma dimensão (ou mais de uma). No caso de uma estrutura contínua, o movimento corresponde à própria variação de um ou mais critérios dentro da

estrutura; no caso de uma estrutura descontínua, a percepção dos valores se manifesta através da variação de um critério e estes podem, quando há uma forma global (*Gestalt*) que acomode os valores discretos num perfil reconhecível, ser percebidos como um movimento no conjunto da estrutura (um glissando diatônico numa harpa, por exemplo). Ocorre aqui algo correlato ao que acontece na cadeia infinita da relação objeto-estrutura: contínuo e descontínuo se alternam na organização das estruturas musicais, complementando-se no processo de reconhecimento dos objetos. Como o próprio Schaeffer observou, o descontínuo se faz a partir “*da continuidade de seus fragmentos*” (SCHAEFFER, 1966, p. 565). De qualquer maneira, tanto numa como em outra, o movimento sonoro é variação de um ou mais critérios (que doravante chamaremos de parâmetros musicais¹²) dentro de uma estrutura mantida coesa pela permanência de um caractere.

Esta definição de movimento sonoro é bastante ampla, sendo também adequada à música tradicional, pois é capaz de abranger, além dos movimentos melódicos, os crescendos e decrescendos e também as variações de andamento, conforme as indicações do texto de Hanslick citado no início do capítulo. E como está baseada na teoria schaefferiana, pode ser aplicada a uma “música generalizada” ainda a ser descoberta. Nossa exposição da teoria de Schaeffer, entretanto, limitou-se aos elementos estritamente necessários à definição dos conceitos de espaço e movimento, todos eles girando em torno do princípio fundamental da permanência e variação. Um estudo mais detalhado dos tipos de movimento exigiria um aprofundamento maior dentro do *Traité*, bem como a pesquisa de exemplos adequados, o que evidentemente ultrapassa as pretensões deste trabalho. Por ora é suficiente identificar o movimento sonoro com o conceito de variação no tratado de

¹² Schaeffer evitava o termo “parâmetro” por entendê-lo como uma tradução direta do sinal físico do som, sem a mediação da percepção. Estamos empregando-o com a qualificação “musical”, para indicar que esta mediação está incluída, mesmo porque o termo já é consagrado na teoria musical para designar qualidades como altura e intensidade, por exemplo.



Schaeffer, no contexto da relação entre objeto e estrutura, entre contínuo e discreto na organização da linguagem musical. Resta-nos ainda, além do mais, delimitar as características especiais que fazem de um movimento sonoro um gesto musical, assunto de nosso próximo tópico.

2.3. Gesto, causalidade, intencionalidade

Em seu artigo "*Spectro-morphology and structuring processes*", Denis Smalley (1986) propõe diretrizes para uma metodologia que possa lidar com a ampla gama de fenômenos sonoros incorporados na música do século XX, baseada numa "*abordagem dos materiais sonoros e das estruturas musicais que se concentra no espectro das alturas disponíveis e sua modelagem no tempo*" (SMALLEY, 1986, p. 61, tradução nossa). Esta abordagem é denominada *espectro-morfologia* e é um dos fundamentos da música eletroacústica, tendo suas origens justamente no *Tratado dos objetos musicais* de Pierre Schaeffer¹³. Logo de início, ao comentar a relação da espectro-morfologia com os sons produzidos pela voz e por instrumentos convencionais, Smalley introduz o termo "gesto":

"Mesmo que os sons reais das estruturas baseadas numa abordagem espectro-morfológica pareçam ultrapassar de longe vozes e instrumentos, a influência formativa destes persiste entretanto através do gesto: as modelagens espectrais e seqüências de formas criadas pela energia da articulação física e vocal. Embora o comportamento espectral interno dos sons possa não mais refletir abertamente a inspiração de instrumentos e vozes, ligações tangíveis com a 'humanidade' precisam ser preservadas através do gesto" (op. cit. p. 62, tradução nossa).

¹³ No mesmo texto, em nota à definição de espectro-morfologia, Smalley afirma que sua denominação é uma expressão mais adequada que "*tipo-morfologia* [termo proposto no tratado de Schaeffer] pelas razões dadas no texto". No entanto, estas razões não são explicitadas em nenhum momento e, além do mais, o autor trata o espectro através de uma tipologia, o que parece, portanto, invalidar uma oposição entre seu modelo teórico e o de Schaeffer.



O gesto é apresentado, portanto, como uma característica da execução física da música (instrumental ou vocal) e que se manifesta na energia da articulação física e vocal, que se preserva, por exemplo, quando estruturas sonoras eletroacústicas são formadas a partir de sons captados transformados por processos de tratamento, ou então integrados a sons sintéticos (através de um processo de convolução). Visto nesta perspectiva o gesto é um processo ou estratégia de estruturação da música, como, aliás, o próprio autor o define logo adiante (*ibidem*, p. 81), ao relacioná-lo com seu par complementar, a textura. Mas além de ser uma estratégia de estruturação, o gesto deixa uma marca de atividade humana, que o autor considera importante fazer parte da linguagem musical, como podemos deduzir do trecho acima.

Mais detalhes sobre a concepção de gesto no contexto da espectro-morfologia de Smalley aparecem na apresentação do gesto e da textura como processos de estruturação.

Vejam os a sua conceituação de gesto:

"O gesto está relacionado com uma ação a partir de uma meta previamente atingida ou em direção a uma nova meta; está relacionado com a aplicação de energia e suas consequências; é sinônimo de intervenção, crescimento e progresso, e está casado com a causalidade. Se não sabemos o que causou o gesto, pelo menos podemos supor a partir de seu perfil energético que ele pode ter tido uma causa, e sua espectro-morfologia proverá evidências da natureza desta causa. Causalidade, real ou suposta, está relacionada não só com a intervenção física do sopro, mão ou dedos, mas também com eventos naturais e fabricados [engineered], análogos visuais, experiências psicológicas [diretamente] sentidas ou mediadas pela linguagem e paralinguagem, enfim, qualquer ocorrência que pareça provocar uma consequência, ou consequência que pareça ter sido provocada por uma ocorrência" (SMALLEY, 1986, p. 82, tradução nossa).

Causalidade parece ser a palavra-chave em sua concepção de gesto, entendida como a ligação entre um evento e suas consequências que pode ser percebida ou inferida através do perfil energético da estrutura sonora. Porém, como o próprio autor coloca, a causalidade também está presente nos eventos naturais, de maneira que a identidade entre gesto e causalidade entra em conflito com a exigência, para o primeiro, de uma ligação tangível com a atividade humana colocada de início pelo autor. Certamente, a sensação de causalidade acompanha qualquer atividade humana, mas não é condição suficiente para

que a reconheçamos como tal; caso contrário até mesmo a queda de um fruto ou o balanço de um ramo pelo vento poderiam ser considerados gestos. Aparentemente o que Smalley chama de gesto corresponde aproximadamente à variação numa estrutura contínua, na terminologia proposta por Schaeffer. Esta hipótese é reforçada pela complementaridade entre gesto e textura (em Schaeffer tínhamos variação e textura) formando as estruturas sonoras. De fato, apesar de não ter se preocupado em empregar o termo “gesto” com rigor, o próprio Schaeffer associava um caráter gestual às estruturas contínuas (CHION, 1983, p. 74).

Encontramos na obra teórica de Trevor Wishart (outro autor ligado à música eletroacústica) uma concepção um pouco mais elaborada de gesto, ligada menos à noção de causalidade e mais à comunicação e expressão pela música. Para Wishart, “o gesto é essencialmente uma articulação do *continuum*” (WISHART, 1996, p. 17, tradução nossa), e também “o aspecto mais imediato, e ao mesmo tempo avesso à notação, da comunicação musical” (*ibidem*, p. 18, tradução nossa). Wishart argumenta que o desenvolvimento da música ocidental (i.e. da tradição européia), por estar calcado na escrita musical, favoreceu a constituição de estruturas musicais formadas por um número finito de valores possíveis para cada parâmetro, como ocorre, por exemplo, com as alturas. O universo de objetos sonoros desta música é, portanto, discreto e limitado, enquanto que a realidade sonora é constituída por um *continuum* de infinitas possibilidades sonoras. Segundo Wishart, os meios eletrônicos trouxeram a possibilidade de se produzir obras sem a restrição destas grades (*lattices*) de valores definidos, e o compositor contemporâneo (agora “artista sônico”) deve aproveitar estas novas possibilidades e atuar no *continuum* para produzir os novos sons do futuro. Sendo assim, o pensamento ou a estruturação gestual da música é fundamental neste novo contexto.



Assim como Smalley, Wishart associa o gesto à execução musical, porém não se limita aos aspectos morfológicos, reconhecendo-lhes as implicações expressivas e de comunicação. Mesmo na música tradicional, estruturada por conjuntos discretos de objetos sonoros possíveis, o autor vê uma participação do gesto:

“Embora a prática musical restrinja as Gestalten melódicas à notação das alturas da grade [lattice], a prática da execução [...] sugere que o contorno melódico tem algo a ver com a expressão da energia gestual através do movimento de alturas” (WISHART, 1996, p.111, tradução nossa).

Esta constatação leva-o a sugerir que *“em muitos casos podemos perceber algo como um núcleo gestual na estrutura das melodias”*, o que seria reforçado pela *“tendência das melodias a se fundirem num único objeto da percepção, uma estrutura inevitavelmente destruída pela dissecação e permutação”* (WISHART, 1996, p. 112, tradução nossa). Desta forma, para Wishart o pensamento gestual não está ligado somente às estruturas contínuas, mas participa também da coesão de estruturas discretas, como as melodias tradicionais. O autor exemplifica esta idéia com um diagrama que representa o contorno gestual num trecho melódico (figura 2.5).

FIGURA 2.5 – Contorno gestual em uma melodia segundo Wishart



Fonte: Wishart (1996, p. 112)

Além deste aspecto, o autor também reconhece no gesto a faculdade de produzir qualidades afetivas assim como a entonação e a própria gesticulação fazem na linguagem verbal.

Embora seja mais elaborada que a conceituação de Smalley e não se limite ao aspecto de causalidade, a visão do gesto por Wishart não inclui explicitamente a questão da percepção do gesto como uma ação humana. Na verdade, o reconhecimento da ação humana em um evento remete à questão da intencionalidade, uma questão bastante complexa para a fenomenologia em particular e a filosofia como um todo. No seu tratado, Pierre Schaeffer empregou extensivamente o conceito de intencionalidade derivado da fenomenologia de Husserl, presente na definição do objeto musical como consequência de uma intenção de escuta a partir do sinal físico. Porém, ao falar de uma intenção percebida no dado sonoro, Schaeffer não se detém muito sobre o assunto, associando a intenção ao desejo de comunicação, noção não menos vaga que a de intenção. Assim é que ele distingue os sons sem intenção (sons de fenômenos naturais e mecânicos) dos sons intencionais (que deixam transparecer um objetivo de comunicação, o que poderia incluir até mesmo gritos de animais) (SCHAEFFER, 1966, p. 352). Mesmo assim, não fica definido o que seria exatamente um “objetivo de comunicação”.

A noção de intenção percebida assume uma expressão mais definida (embora ocorra de maneira implícita no texto) quando Schaeffer explica a escuta reduzida. Se o objeto sonoro é definido pela intenção de escuta de cada um, a tendência seria haver tantos objetos quantos fossem os ouvintes; porém, o que garante uma uniformidade na impressão auditiva, segundo Schaeffer, é a *“intenção constitutiva que comanda a estrutura”*, que se mantém mesmo quando muda o foco de interesse por parte do ouvinte (*ibidem*, p. 271, tradução nossa). Em outras palavras, a história do objeto sonoro e a do sinal físico coincidem exatamente no tempo, de maneira que *“a coerência do objeto sonoro é a mesma*

do evento energético” (SCHAEFFER, *loc. cit.*, tradução nossa). Schaeffer afirma que a unidade entre o objeto percebido e o evento energético é “*na fala, uma unidade de respiração ou de articulação; na música, a unidade do gesto instrumental*” (*idem, ibidem*). Nesta afirmação podemos antever a relação entre gesto musical e unidades de articulação do discurso verbal, que será abordada no próximo capítulo. Ali a questão da intencionalidade se tornará um pouco mais clara, sendo abordada dentro de um quadro teórico baseado em conceitos da semiologia e da lingüística. Somente ao final deste terceiro capítulo é que teremos elementos suficientes para uma definição de gesto musical que esteja de acordo com as diretrizes estabelecidas no início deste trabalho.



3. Fundamentos de uma teoria do gesto musical (II): gesto e linguagem

A partir das conclusões do capítulo anterior, a distinção entre o gesto musical e o gesto corporal torna-se cada vez mais difusa, uma vez que estamos considerando gesto como um movimento delimitado num espaço abstrato qualquer, que seja de alguma forma acessível a nossa percepção. Tentaremos tirar proveito desta situação empregando simplesmente o termo “gesto”, assumindo a hipótese de que, do ponto de vista da representação, as propriedades de ambos são equivalentes. Na verdade os resultados de uma investigação semiológica do gesto tendem a corroborar a possibilidade de uma definição de gesto musical, devido à semelhança dos problemas com relação à significação e à representação na gestualidade e na música. O estudo da música de um ponto de vista semiótico tem se desenvolvido notavelmente nos últimos anos, com uma série de trabalhos sobre a representação e a expressão musical, dentre os quais destacam-se Tarasti (1994), Nattiez (1990), Martinez (1991) e Hatten (2002); nestes trabalhos a noção de gesto musical tem papel importante na compreensão da atuação dos signos musicais.

O objetivo deste capítulo é lançar as bases para a compreensão do papel do gesto na significação musical, sua atuação na estruturação do discurso e sua capacidade de representação. A questão central seria: de que maneira um signo cuja forma é o movimento participa da comunicação e que tipos de representação ele pode engendrar? Se é válido

afirmar que no capítulo anterior tratamos da morfologia do gesto musical, neste podemos dizer que são abordados os seus aspectos semântico e sintático, compondo assim uma base teórica para o estudo do papel do gesto na linguagem musical.

Para tentar esclarecer estas questões, partimos inicialmente da abordagem do gesto dentro da semiótica peirceana, particularmente seus aspectos fenomenológicos conforme apresentados no trabalho de Lúcia Santaella. Em seguida abordamos um estudo sobre a gestualidade no contexto de uma semiologia geral realizado por Greimas, em que ele apresenta as várias maneiras diferentes segundo as quais o gesto participa da comunicação humana, considerando a natureza dupla do gesto, que é ao mesmo tempo “fazer” e “dizer”. Depois de estabelecida a natureza de signo do gesto, investigamos sua participação na linguagem e sua relação com a entonação. Ao transpor a questão para o domínio da linguagem veremos que a gesticulação corporal e o gesto musical desempenham papéis muito próximos, e com base nesta constatação, realizamos ao final uma síntese desta fundamentação teórica, que resulta na proposta de uma possível definição de gesto musical.

3.1. O gesto no contexto de uma semiótica peirceana

Lúcia Santaella, eminente semioticista brasileira, realizou um verdadeiro *tour de force* ao elaborar em seu livro “Matrizes da linguagem e pensamento” uma teoria unificada das linguagens, entendidas como processos e sistemas sógnicos, incluindo-se, desta forma, escrita, desenho, cinema, televisão, pintura, teatro, música, e assim por diante. Esta teoria unificada é fundamentada pela obra filosófica de Charles Sanders Peirce, e parte de uma hipótese bastante ousada: a de que há “apenas três matrizes de linguagem e pensamento a



partir das quais se originam todos os tipos de linguagem e processos sógnicos que os seres humanos ao longo de toda a sua história foram capazes de produzir” (SANTAELLA, 2001, p. 20). Estas matrizes seriam a matriz verbal, a matriz sonora e a matriz visual; toda a grande pluralidade e diversidade de linguagens e manifestações sógnicas que o homem é capaz de engendrar resultam da combinação entre estas três matrizes, segundo a autora. A partir daí ela procede à construção de uma vasta e detalhada classificação das linguagens, que em seguida é empregada para embasar uma investigação sobre as interfaces entre as linguagens e suas eventuais interpenetrações, chegando ao final a uma teoria estética das chamadas “hipermídias”, objetivo último do monumental projeto. Nesta trajetória, Santaella faz diversas referências ao gesto e à gestualidade, especialmente quando se detém sobre a matriz sonora, o que justifica a inclusão destas referências num estudo sobre o gesto musical. Sem nos determos em uma teorização do gesto de um ponto de vista semiótico, buscaremos extrair alguns aspectos importantes do papel do gesto na música, ressaltados pela autora, bem como elucidar como se insere o gesto na classificação da matriz sonora que, além do mais, tem, como veremos, uma natureza fenomenológica.

Aquilo que se costuma chamar de “teoria semiótica de Peirce” ou “teoria peirceana” é na verdade um conjunto de esforços no sentido de uma reconstrução do pensamento de Peirce, que não chegou até nós como uma teoria completa e estruturada diretamente da mão do autor. A maioria de suas idéias sobreviveu como escritos avulsos, reunidos nos *Collected Papers*, que também refletem o processo gradual de desenvolvimento de seu sistema filosófico. Mesmo assim seu trabalho constitui um dos pilares do estudo da representação e significação no século XX.

Toda a obra de Peirce está permeada pelo que Santaella chama de “doutrina das categorias”, que pertence à disciplina fenomenológica do seu sistema filosófico (*idem*, p. 35). Estas categorias são, portanto, divisões ou classificações da experiência que temos dos

fenômenos, sejam eles físicos ou psíquicos. A classificação se organiza sempre em divisões triádicas de cada elemento segundo três categorias básicas e universais denominadas *primeiridade*, *secundidade*, *terceiridade* (*firstness*, *secondness*, *thirdness*). A divisão da experiência nestas três categorias resulta nos pontos de vista da Qualidade (primeiridade), dos Objetos (secundidade) e da Mente (terceiridade) (SANTAELLA, 2001, *loc. cit.*). Cada um destes pontos de vista se divide novamente segundo as três categorias básicas, e assim sucessivamente, de maneira que podemos ter combinações das três categorias em níveis diferentes, como acontece na classificação da matriz sonora que veremos a seguir. Por causa das infinitas possibilidades de combinação das três categorias no seio da experiência, é muito difícil, se não impossível, definir-se cada uma delas. Santaella se aproxima de uma conceituação por meio de uma lista de características associadas a cada uma das categorias:

"A primeiridade ou mônada é o começo, correspondendo às noções de acaso, de indeterminação, vagueza, indefinição, possibilidade, originalidade irresponsável e livre, espontaneidade, frescor, potencialidade, presentidade, imediatez, qualidade, sentimento. O segundo [i.e. a secundidade] ou díada é o determinado, terminado, final, objeto, correlativo, necessitado, reativo, estando ligado às noções de relação, polaridade, negação, matéria, realidade, força bruta e cega, compulsão, ação-reação, esforço-resistência, aqui e agora, oposição, efeito, ocorrência, fato, vividez, conflito, surpresa, dívida, resultado. O terceiro [i.e. a terceiridade] ou tríade é o meio, o devir, o que está em desenvolvimento, dizendo respeito à generalidade, continuidade, crescimento, mediação, infinito, inteligência, lei, regularidade, aprendizagem, hábito, signo" (ibidem, p. 36).

Para facilitar uma visão geral, colocamos algumas palavras-chave das categorias numa tabela, conforme mostrado na figura 3.1.

FIGURA 3.1 – Tabela comparativa das características das categorias da experiência segundo Peirce

PRIMEIRIDADE	SECUNDIDADE	TERCEIRIDADE
Qualidade	Objeto	Mente
Sensação	Reação	Mediação
Espontaneidade	Compulsão	Hábito
Potencialidade	Existência	Lei
Possibilidade	Particularidade	Generalidade
Similaridade	Contigüidade	Convenção

Uma vez delineadas as características das categorias fenomenológicas de Peirce, passamos à apresentação da classificação da matriz sonora segundo Santaella. A autora considera a sintaxe como a palavra-chave da matriz sonora, no sentido de organização de sucessividades, e por isso orienta sua classificação de maneira a distinguir os diferentes tipos de sintaxe nas diferentes manifestações musicais. A primeiridade se revela no que Santaella chama de *sintaxes do acaso*: o aleatório e a indeterminação na disposição dos eventos ao longo do eixo temporal (SANTAELLA, 2001, p. 120). A secundidade corresponde, segundo a autora, às situações em que as formas da materialidade sonora orientam a organização da sucessão dos eventos, denominadas *sintaxes dos corpos sonoros* (*ibidem*, p. 137). E a terceiridade se manifesta quando construções abstratas pré-determinadas presidem o discurso sonoro, caracterizando as *sintaxes das convenções musicais* (*ibidem*, p. 166). Cada uma destas sintaxes se desdobra em três tipos, novamente segundo as três categorias fenomenológicas básicas, resultando em nove modalidades de sintaxe, como mostra o esquema abaixo (figura 3.2.).

Figura 3.2 – Estrutura da matriz sonora segundo as modalidades de sintaxe

- 1.1. As sintaxes do acaso
 - 1.1.1. O puro jogo do acaso
 - 1.1.2. O acaso como busca
 - 1.1.3. As modelizações do acaso
- 1.2. As sintaxes dos corpos sonoros
 - 1.2.1. A heurística das qualidades sonoras
 - 1.2.2. A dinâmica das gestualidades sonoras
 - 1.2.3. O som sob a tutela das abstrações
- 1.3. As sintaxes das convenções musicais
 - 1.3.1. O ritmo e a primeiridade
 - 1.3.2. A melodia e a secundidade
 - 1.3.3. A harmonia e a terceiridade

Fonte: Santaella (2001, p. 118)

Os algarismos correspondem às categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade nos diferentes níveis taxonômicos; o algarismo 1 presente nas três entradas principais se deve ao fato de que a autora em seu sistema considera a matriz sonora como primeiridade, em relação à matriz visual, que seria uma secundidade, e à matriz verbal, que seria uma terceiridade¹⁴.

Estas nove modalidades ainda apresentam uma divisão ulterior, mais uma vez conforme às três categorias. No entanto não precisamos entrar neste nível de detalhamento; vamos apenas tecer algumas considerações sobre a situação do gesto neste panorama logicamente ordenado. Na modalidade central dentre as nove listadas (1.2.2, ou seja,

¹⁴ A justificativa para esta atribuição é a associação das matrizes sonora, verbal e visual com os eixos da sintaxe, da forma e do discurso, sendo que, segundo a autora, a forma englobaria a sintaxe, e o discurso englobaria a forma, daí surgindo a relação de precedência entre as matrizes (SANTAELLA, p. 79). Não podemos, entretanto, deixar de registrar nosso estranhamento quanto a este posicionamento, uma vez que, sendo a música essencialmente “ação”, o “fato aqui e agora”, e sendo a sintaxe essencialmente relação, nos pareceria mais natural caracterizá-la como secundidade. Demais, deixamos aqui uma pergunta provocativa: é possível existir sintaxe sem forma?

secundidade da secundidade), encontramos a expressão *dinâmica das gestualidades sonoras*. A sintaxe dos corpos sonoros (1.2), categoria mais abrangente à qual pertence esta da dinâmica das gestualidades sonoras é amplamente discutida e exemplificada por Santaella no contexto da música eletroacústica, tendo destaque autores como Trevor Wishart, Denis Smalley e François Bayle, além de Pierre Schaeffer e Iannis Xenakis (SANTAELLA, 2001, p.131-41). A ênfase se dá – como de resto em todo o livro – nos possíveis caminhos para desenvolvimento de novas linguagens, novas formas de composição, a partir das propriedades morfológicas dos objetos sonoros, o que inevitavelmente leva a discussão para a esfera da manipulação das propriedades do som por meios eletrônicos. Assim, quando vai abordar o gesto dentro desta categoria (*ibidem*, p. 151 *et seq.*), a autora parte da idéia de gesto como uma das possíveis estratégias de combinação destes novos sons (e, acrescentaríamos, trabalhar sua morfologia), resumida na frase de Wishart citada no segundo capítulo desta dissertação, que coloca o gesto como articulação do *continuum*. Mesmo quando faz menção ao gesto instrumental, o que conta é a morfologia enquanto marca da gestualidade do intérprete. E quando se refere ao gesto vocal, também o foco é na morfologia, como podemos observar na sua listagem do “*elenco das vocalizações possíveis: interjeições, inflexões, gritos, risos, estalidos de língua, ruídos guturais, etc. Todas elas são exploradas não apenas no seu potencial de qualidade sonora, mas também de transmissoras da informação gestual*” (*ibidem*, p. 153). Porém, a autora não comenta que tipo de informação o gesto transmite, mantendo a ênfase na materialidade sonora, justificada pela secundidade do gesto. Aliás, chama a atenção o fato de que Santaella não aborde o gesto enquanto signo, uma vez que referências importantes da área da semiótica, como Coker (1972) e Lidov (1987) já abordaram o assunto. Consideramos importante estabelecer alguns marcos quanto às possibilidades de representação e significação que o gesto apresenta, o que faremos logo adiante. Antes, porém, faremos

mais alguns comentários sobre o sistema de Santaella que ajudam a reforçar a idéia de gesto como secundidade.

Na categoria das sintaxes das convenções musicais (1.3), a modalidade correspondente à secundidade é a da melodia (1.3.2), elemento convencional que mais se aproxima do gesto, no sentido em que também tem uma forma (o perfil melódico) que resulta de uma atualização. Santaella coloca que

“a apreensão de uma linha melódica não se dá nota por nota, mas em um todo pregnante¹⁵, do mesmo modo que as palavras em uma sentença não são apreendidas separadamente, mas na sua relação com o todo do pensamento. Assim [como] também na fala, a linha melódica deve ter um fluxo de inflexão natural, chamado de fraseado, que torna seu sentido inteligível” (op. cit., p.174).

Aqui encontramos, embora de maneira velada, a pista para a relação entre gesto e sentido: o fluxo de inflexão natural que torna seu sentido inteligível. Esta inflexão nada mais é do que a informação gestual de que se falou anteriormente, a *“expressão da energia gestual através do movimento”* (ibidem, p.177), que Santaella, por estar falando de melodia, considerou restrito ao campo das alturas, mas que na verdade pode ser estendida a todos os parâmetros sonoros perceptíveis, como vimos no capítulo anterior.

Tentaremos agora delinear alguns aspectos do pensamento de Peirce a respeito da atuação dos signos no processo de representação (também chamado de semiose) que, acreditamos, podem ajudar a compreender como se dá a representação e a significação entre os signos gestuais. Peirce propôs uma classificação dos signos conforme as três categorias básicas aplicadas aos três elementos indissociáveis que, segundo ele, constituem o signo: o representâmen (o aspecto sensível do signo, às vezes chamado também de signo-em-si), o objeto (aspecto da realidade associado ao signo) e pelo interpretante (sua relação com os outros signos) (ECO, 1987, p. 93). Por ora interessa-nos apenas a relação entre

¹⁵ Estrangeirismo derivado do alemão *Prägnanz*, conceito central na psicologia da *Gestalt* que se refere à apreensão prioritária do todo preterindo-se as partes individuais.

representâmen e objeto, que é um dos pontos mais conhecidos da semiótica peirceana. De acordo com a categoria fenomenológica em que se enquadra sua relação com o objeto, um signo pode ser considerado um ícone (primeiridade), índice (secundidade) ou símbolo (terceiridade), e conforme sua natureza desempenhará um papel diferente na representação de que participa. O *ícone* realiza a representação baseado na similaridade entre representâmen e objeto e está relacionado com o conceito de isomorfismo, apresentado no segundo capítulo; o *índice* baseia-se numa associação por contigüidade, analogamente ao que ocorre na metonímia (a representação de uma parte pelo todo, da causa pelo efeito, etc.) e por isso pode representar, além de objetos, afetos ou estados emocionais; o *símbolo* está ligado ao objeto que representa por uma convenção adotada por um certo grupo social, mesmo que tenha uma natureza icônica ou indicial anterior.

A classificação dos signos conforme as categorias fenomenológicas nos auxilia a compreender como e o quê os signos representam, e de que maneira eles se organizam na memória, na consciência e na linguagem. Entretanto, a aplicação direta na análise de linguagens, sejam elas gestuais ou musicais, normalmente apresenta dificuldades, e é objeto de controvérsia, como podemos perceber ao comparar, por exemplo, a interpretação do que seria o índice no contexto musical em diferentes autores como Coker (1972), Lidov (1987) e Martinez (1991). Como as fronteiras entre as categorias são um tanto quanto difusas e variam enormemente conforme o contexto, consideramos mais importante o conhecimento em linhas gerais da classificação dos signos, para empregá-la em condições mais restritas, nas quais possam ser também utilizados conceitos e propriedades referentes ao funcionamento das línguas naturais, como faremos na seção seguinte.

Estas distinções (às vezes chamadas de categorias de signos) também podem ser aplicadas ao estudo do papel do gesto na representação em música e da constituição de sistemas mais complexos, formados a partir da combinação de gestos e que apresentam



características semelhantes às da linguagem. Para isso temos de fazer a distinção entre o processo de representação que ocorre dentro do discurso musical ou gestual e aquele que ocorre em relação à realidade exterior. Jakobson chamava estes dois processos respectivamente de semiose introversiva e semiose extroversiva. Podemos considerar seus correspondentes nos conceitos de significação congênica e extragênica (*congeneric and extrageneric meaning*) presentes no trabalho de Coker, ou então nos termos endo-lingüístico e exo-lingüístico empregados por William Bright (1971). Por mais polêmicas que os estudos semióticos da música suscitem, existe um consenso em torno da absoluta predominância da semiose introversiva no discurso musical, como bem expressam as palavras de Jakobson: a música é uma linguagem que significa a si mesma (JAKOBSON, 1971).

Neste contexto, podemos afirmar que a distinção entre ícone, índice e símbolo seja de maior pertinência no estudo da semiose extroversiva, em que o gesto musical icônico pode, de maneira imediata, representar um processo ou uma forma temporal por meio de uma variação de um parâmetro sonoro, ou então ser base para uma representação indicial ou simbólica. No caso de o gesto atuar como índice, temos a representação de sensações e emoções mediada pela representação de movimentos ou processos associados a estes estados psicológicos; no caso de atuar como símbolo, podem-se convencionar relações entre os gestos de maneira que se possam articular enunciados e, conseqüentemente, desenvolver um sistema formal. Para o estudo da semiose introversiva (que é responsável pela organização sintática da música), as categorias ligadas ao representâmen e ao interpretante são mais importantes, embora saibamos que um signo musical pode ser objeto em relação a outro signo, e por isso não podemos prescindir dos conceitos de ícone, índice e símbolo neste estudo.



Tendo em vista a possibilidade de representação do gesto por uma função matemática, exposta no capítulo anterior, a partir da qual podem se estabelecer isomorfismos com outros processos (concretos ou abstratos), podemos afirmar que todo gesto, por ser um diagrama, é potencialmente um ícone, e é por aí que ele se insere na cadeia infinita de representações que lida com o problema do significado na teoria peirceana. Um gesto, a partir do momento em que é considerado um signo, também pode ser estudado quanto à possibilidade da constituição de sistemas mais complexos, formados a partir da combinação de gestos e que apresentam características semelhantes às da linguagem. A alternância entre o contínuo e o discreto na hierarquia da linguagem musical é um dos fatores da alta complexidade deste tipo de sistema, que dificulta – se não inviabiliza – uma descrição detalhada e completa. Mesmo assim, a compreensão dos diferentes modos de atuação dos signos musicais através da interpretação gestual da música pode ajudar a esclarecer questões ainda pendentes na polêmica discussão em torno do problema da significação em música. Porém, o signo isolado não dá conta dos processos que compõem o complexo mecanismo da comunicação humana. A marca de “humanidade” que distingue o signo cultural do natural requer um estudo da formação do signo na contínua descoberta e transformação da realidade através das práticas humanas, ou seja, no universo da práxis.

3.2. A práxis gestual

A gesticulação é um elemento fundamental da comunicação humana, embora muitas vezes seja difícil definir o que o gesto parece expressar ou comunicar. Dependendo do contexto em que o gesto participa da comunicação, ele pode ser estudado por diferentes sub-áreas da



Semiologia, entendida aqui como *“uma teoria geral da pesquisa sobre fenômenos de comunicação com base em códigos convencionados como sistemas de signos”* (ECO, 1987, p. 386).

O fenômeno da gestualidade no contexto da comunicação verbal está associado ao campo da paralingüística, que é *“o estudo dos traços supra-segmentais e das variantes facultativas que corroboram a comunicação lingüística”* (ECO, 1987, p. 393). Muito embora estes traços sejam predominantemente os tons de voz (a entonação), sabemos que a gesticulação também pode determinar qualidades e modalidades no discurso, tanto quanto a entonação¹⁶. Já o estudo da gestualidade dentro de um horizonte mais amplo, que incluiria “textos gestuais” autônomos como, por exemplo, as saudações, a dança, a pantomima, a ginástica e a acrobacia, competiria à cinésica. No entanto, estas áreas de investigação ainda não se encontram completamente sistematizadas como disciplinas autônomas, motivo pelo qual preferimos nos ater a trabalhos que estudem o gesto e a gestualidade dentro do quadro de uma semiologia geral, inserindo-os no fenômeno global da comunicação humana.

A questão da significação na comunicação gestual apresenta grandes desafios às teorias semiológicas, por várias razões. Primeiramente, porque se encontra na intersecção dos conjuntos dos fenômenos naturais (os movimentos inerentes ao corpo humano) e dos fenômenos culturais (os movimentos do corpo humano, aprendidos e transmitidos socialmente); em segundo lugar, porque, apesar da estreita ligação com a linguagem falada, não podemos falar de um código propriamente dito, uma vez que as variantes individuais apresentam uma enorme diversidade, e seu sentido, por sua vez, pode mudar radicalmente conforme o contexto; terceiro – que é, em parte, consequência do anterior – é que a gestualidade, enquanto fenômeno independente, transmite essencialmente a

¹⁶ A entonação, por sua vez, se aproxima bastante do conceito de gesto musical a que chegaremos no final deste capítulo.



conotação (atributos, modalidades, estados psicológicos), ficando a denotação dependente de um código intermediário (linguagem verbal) que é acionado por gestos que apontam para unidades de significados da língua, por similaridade ou contigüidade¹⁷.

Algirdas Julien Greimas realizou importantes estudos sobre a gestualidade, procurando situá-la no contexto de uma divisão entre uma semiótica do mundo natural e outra do mundo cultural ou humano, e avaliando a possibilidade de uma comunicação por meio do gesto. “*Conditions d’une sémiotique du monde naturel*” é o curioso título de um artigo seu editado em um número do periódico *Langages* dedicado às práticas e linguagens gestuais (GREIMAS, 1968). Curioso porque aponta para um problema de grande abrangência, qual seja, a distinção entre os elementos naturais e culturais de um dado sistema semiótico, quando quase dois terços do texto se dedicam especificamente ao estudo da gestualidade. Na verdade Greimas analisa o problema utilizando o sistema da gestualidade como uma espécie de estudo de caso da relação entre cultura e natureza num sistema semiótico, e aí tece considerações de grande profundidade sobre a questão da significação em um contexto quase que “a-semântico”. Por essas características, este texto se mostrou de grande interesse para o estudo do gesto musical por uma abordagem semiológica, a qual será complementada por um breve estudo do gesto musical segundo a classificação dos signos proposta por Peirce.

Segundo Greimas, a “substância” da expressão gestual é o movimento do corpo humano, e este é um elemento do mundo natural, o que torna o gesto, a princípio, um signo natural. A transposição do gesto para o mundo significante exige a mediação de figuras – estáticas e dinâmicas – que são empregadas para enquadrar em um número limitado de categorias os infinitos objetos (incluindo processos) do mundo natural. Este conjunto

¹⁷ Para ilustrar este ponto, recorremos ao jogo de mímica, em que palavras ou frases devem ser transmitidas entre duas pessoas unicamente por meio de gestos; aquele que faz a mímica segmenta as unidades semânticas ou às vezes morfológicas e tenta cercá-las por gestos que sejam semelhantes ou que remetam a significados próximos.

catalogado de figuras “*constitui o corpus a partir do qual um código semiótico de expressão visual pode ser construído*” (GREIMAS, 1968, p. 8, tradução nossa). Podemos perceber aqui uma ligação com a psicologia da forma, segundo a qual um número finito de configurações ou formas básicas (*Gestalten*) é empregado na categorização dos infinitos objetos do mundo sensível. Estas configurações não são, portanto, entidades autônomas, mas sim atuam na mediação entre o significante e o significado gestual. Em contrapartida, as categorias constitutivas da forma da expressão do mundo natural (em que estaria incluída a gesticulação) acabam sendo as mesmas que constituem a forma do conteúdo das línguas naturais, donde resulta que “*o mundo sensível está imediatamente presente na forma lingüística e participa de sua constituição*” (*ibidem*, p. 9, tradução nossa). Esta constatação é de importância capital para a compreensão da natureza gestual da linguagem – que, em última instância, é uma atividade corporal –, que será explorada mais adiante, na terceira seção deste capítulo.

A gesticulação é entendida aí como “*uma empresa global do corpo humano na qual os gestos particulares dos agentes corporais são coordenados ou subordinados a um projeto de conjunto se desenvolvendo [en déroulant] em simultaneidade*” (*ibidem*, p. 12, tradução nossa). Esta definição se aproxima de uma concepção mecanicista do gesto; note-se que não se faz menção a uma comunicação de um significado, mas aparece, em estado embrionário, a idéia de intenção (na expressão “projeto de conjunto”). Em consequência, a definição acaba por abranger desde os gestos que acompanham a fala e as tarefas manuais até os “textos gestuais” artísticos e religiosos. Entretanto, Greimas ressalta que uma abordagem puramente mecanicista não pode dar conta da interpretação do fenômeno da gestualidade como um todo. A gesticulação natural, ao participar da comunicação entre os indivíduos de uma sociedade, passa inevitavelmente a ser um fenômeno social, e podemos então falar da gestualidade como uma dimensão semiótica da cultura.

Para Greimas, a presença do sentido depende da percepção de uma direção na seqüência de movimentos daquele que realiza a gesticulação. A partir do momento em que exista um observador que interprete e desenvolva uma expectativa do que o outro faz ou parece querer fazer a partir de seus “enunciados gestuais”, forma-se assim um par emissor-receptor e com ele as bases para que a gesticulação possa se tornar um código. Os enunciados gestuais, neste caso, compreendem desde uma complexa coreografia até seqüências de movimentos que contêm um programa (como vestir-se, por exemplo). O fato de que as seqüências de gestualidade prática sejam transmitidas pelos processos de aprendizagem demonstra a presença de significação nestas seqüências. Ao mesmo tempo, toda aprendizagem envolve alguma forma de metalinguagem (uma explicação verbal de partes do enunciado), o que confirma a possibilidade de segmentá-las. A gesticulação se articula então em sintagmas cujas unidades mínimas se dessemantizam (não têm ligação direta com o programa da seqüência) pela excessiva repetição¹⁸. Entretanto, estas unidades mínimas portadoras de significação não podem ser distinguidas sem que se recorra à semântica das línguas naturais. Para Greimas, esta dificuldade é insuperável, uma vez que nos enunciados gestuais, o homem é, ao mesmo tempo, sujeito do enunciado (aquele de quem se diz) e sujeito da enunciação (aquele que diz), o que impede o código gestual de atuar como metalinguagem, devido à confusão entre os níveis lingüísticos. Esta constatação leva o autor a concluir que o que chamamos de linguagem gestual *stricto sensu* só pode existir em um estado precário. Se, de um lado, o código da comunicação gestual não permite a construção de enunciados e, de outro, a práxis gestual só pode manifestar o sujeito como sujeito da ação, então, para que um dado código gestual constitua realmente uma linguagem, é necessário que haja a combinação de elementos constitutivos obtidos por

¹⁸ Esta dessemantização está relacionada com o fenômeno da saturação semântica. Esta expressão, cunhada por Fernando Dogana e adotada por Fónagy no estudo da linguagem verbal, denota o processo de se repetir um elemento sonoro até a perda de sua identidade (MENEZES, 1993, p. 18).



procedimentos de descrição imitativa (situação evidente no caso da linguagem dos surdos-mudos) (GREIMAS, 1968, p. 17).

Para superar este impasse, Greimas faz referência à sugestão de Julia Kristeva de substituir a categoria da comunicação por uma mais abrangente, que seria a da *produtividade*, se estamos interessados numa semiótica que possa dar conta da interpretação da totalidade dos comportamentos humanos. De fato, a comunicação é um comportamento humano que visa a transformar o mundo, assim como o trabalho; incluindo-se ambos na categoria mais geral da produtividade, podemos estudar num mesmo quadro as práticas cinésicas (trabalho) e o discurso gestual (comunicação). Vista como produtividade, a gestualidade se organiza através de algoritmos e estratégias, que permitem segmentar o *continuum* gestual e de onde emerge a noção de intencionalidade, que dá o caráter significativo ao sintagma gestual. Nesse contexto, Greimas define então a “práxis gestual” como sendo “*a utilização, pelo homem, de seu próprio corpo visando à produção de movimentos organizados em programas que têm um projeto, um sentido comum*” (GREIMAS, 1968, p. 18, tradução nossa). Esta práxis gestual se divide em uma gestualidade prática, ligada ao *fazer*, e uma gestualidade mítica, ligada ao *querer*. Note-se que a intenção ou desejo de transformação do mundo é comum a ambos. Greimas assinala que a divisão da práxis entre os dois campos é desigual e variável, assim como sua fronteira, que varia de cultura para cultura, e admite, além disso, a existência de formas mistas, em que o mítico pode ser encontrado em meio ao prático e vice-versa. Colocados estes conceitos, o autor procede a uma categorização e uma classificação do fenômeno gestual no âmbito da comunicação (*op. cit.*, p. 20 *et seq.*).

Greimas divide a comunicação gestual em duas grandes categorias: gestualidade de comunicação direta e gestualidade de transposição. A primeira categoria se caracteriza pela correspondência direta entre significante e significado, sem a necessidade de um código

intermediário, e se subdivide de acordo com a possibilidade de formar enunciados (gestualidade atributiva) ou modulá-los (gestualidade modal)¹⁹. A gestualidade atributiva qualifica uma situação da mesma forma que as interjeições, sendo incapaz de contar (*raconter*) algo, narrar um acontecimento. Já a gestualidade modal, embora limitada também quanto à produção de enunciados sobre o mundo ou sobre a atividade humana, se aproxima dos verbos auxiliares modais (poder, dever, etc.), o que pressupõe um interlocutor que aceite ou recuse o enunciado formulado. Assim podemos falar em micro-códigos autônomos que não necessitam recorrer à palavra ou a enunciados gestuais imitativos.

A segunda grande categoria, a gestualidade de transposição, envolve os fenômenos de comunicação gestual em que ocorre necessariamente a transposição dos significantes de outros sistemas semióticos. Se as unidades transpostas são significantes isolados (sememas), a gestualidade é dita mimética; se forem enunciados completos, a gestualidade é denominada lúdica. Como podemos inferir de sua denominação, a gestualidade mimética corresponde ao inventário dos signos gestuais que representam objetos ou ações pela imitação da sua forma e está ligada, portanto, aos ícones da teoria peirceana. Mas no caso da gestualidade que envolve a transposição de enunciados completos, chamada por Greimas “lúdica”, a abrangência ultrapassa o simplesmente lúdico, pois inclui, por exemplo, os rituais religiosos, as danças folclóricas e o balé. O próprio autor coloca a possível necessidade de uma supercategoria “sacro-lúdico-estética”, apontando também para as dificuldades em se distinguir entre estas categorias.

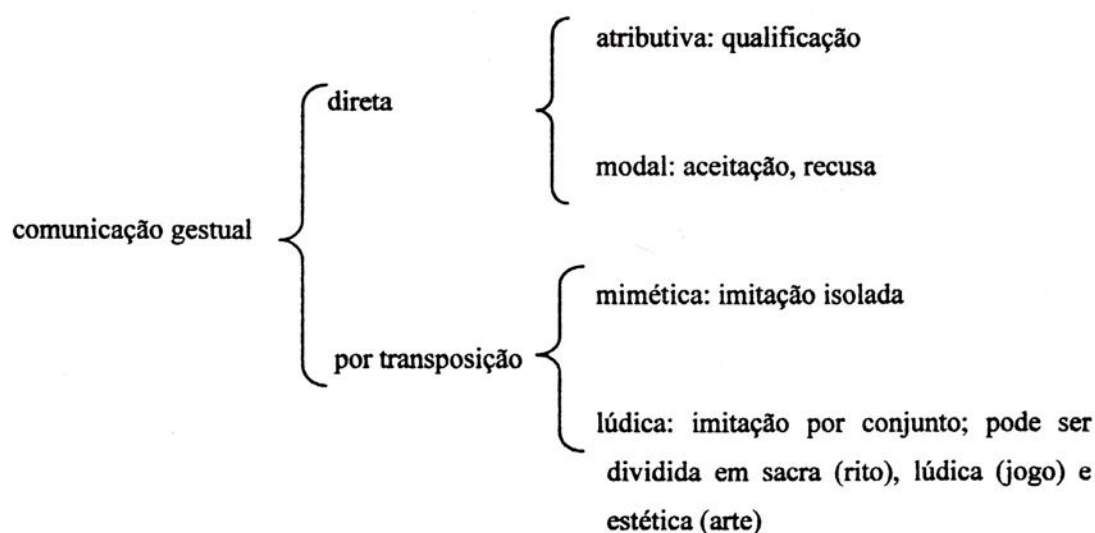
Independentemente destas dificuldades, estas três categorias (sacra, lúdica e estética) têm em comum a ligação com o mítico, o que leva o autor a formular a hipótese de que *“toda gestualidade que ultrapassa as dimensões do semema/fonema [...] é de*

¹⁹ No original, *moduler*; temos aí um indício da relação entre modalização (determinação de uma conotação) e modulação (imposição de um perfil melódico-dinâmico na realização acústica de um enunciado).



origem mítica, uma vez que ela é a transposição sobre o eixo da comunicação de enunciados e programas gestuais de conteúdo implicitamente mítico” (GREIMAS, 1968, p. 26, tradução nossa). Em consequência disto, as práxis gestuais incluídas na gestualidade lúdica teriam, ao lado da intenção de comunicar, a intenção de transformar o conteúdo que elas exprimem. Comunicação e transformação coexistem, portanto, na gestualidade lúdica, cada uma em maior ou menor grau, podendo haver até situações extremas em que haja só comunicação ou só transformação. Para uma melhor visão de conjunto das categorias propostas por Greimas, apresentamos abaixo um diagrama que representa sua classificação (figura 3.2).

Figura 3.2 – Categorias da comunicação gestual segundo Greimas



Podemos mais facilmente compreender a origem mítica da gestualidade lúdica e estética se lembrarmos que os elementos constitutivos de seus enunciados gradativamente se dessemantizam pela repetição e transmissão de seus algoritmos. Assim, Greimas sugere que a gestualidade puramente estética, como o balé, é resultante de uma dessacralização do

discurso mítico, que tem como consequência a dessemantização dos enunciados, restando-lhe somente as formas narrativas do discurso.

Todas estas considerações levam o autor a concluir que as categorias e unidades gestuais não podem constituir um sistema de significação comparável aos sistemas lingüísticos. Podem certamente servir de base para a construção de códigos artificiais, mas estes serão sempre meras transposições da comunicação lingüística, utilizadas como códigos de comunicação prática. Mesmo assim, Greimas abre um novo horizonte para a compreensão da comunicação gestual ao apontar que

“ao constituírem códigos de comunicação de conteúdos míticos, as formas gestuais se distanciam da comunicação lingüística e readquirem uma nova consistência, graças à aparição do princípio de organização funcional e narrativa que rege todos os discursos, sejam eles da ordem do fazer ou do dizer” (op. cit., p. 29, tradução nossa).

Consideramos esta conclusão como sendo a mais importante contribuição do estudo semiológico do gesto realizado por Greimas para a teoria do gesto musical, nem tanto para a definição em si de gesto musical, mas mais como consequência para as questões a respeito da comunicação e significação em música.

De fato, os estudos semióticos do fenômeno musical já vêm realizando o estudo de estruturas narrativas e modalidades no discurso musical, como podemos ver, por exemplo, em Tarasti (1994). Contudo, para nossos objetivos presentes não interessam as análises que especificam tais ou quais estruturas, mas principalmente a semelhança dos problemas ligados à significação e à comunicação na música e na gestualidade – como, por exemplo, o conflito “sujeito do enunciado *versus* sujeito da enunciação” –, que, acreditamos, só reforça a viabilidade do desenvolvimento do conceito de gesto musical. Na verdade, nada impede que a gestualidade da performance musical seja enquadrada dentro da práxis gestual, apresentando desta maneira aspectos míticos e aspectos práticos. Se tentarmos submeter o fenômeno musical à classificação da comunicação gestual proposta por

Greimas, a música, por sua natureza essencialmente mítica – no sentido em que ela visa à transformação do próprio conteúdo que pretende exprimir –, certamente ficaria dentro da supercategoria da gestualidade sacro-lúdico-estética, o que não impede que ela empregue recursos miméticos e até de comunicação direta. Assumindo-se então a natureza gestual da música, podemos estimar, de um lado, a impossibilidade de se falar em uma linguagem musical *stricto sensu*, mas de outro a possibilidade do esclarecimento do princípio de organização funcional e narrativo que controla o discurso musical, a partir da compreensão da música como comunicação mítica. Neste contexto a música se nos mostra muito mais um fazer do que um dizer.

3.3. Gesto e linguagem

Nas pesquisas a respeito das origens da linguagem, a hipótese de uma proto-linguagem gestual é freqüentemente colocada. Esta proto-linguagem teria aos poucos incorporado emissões vocais e se organizado em sintagmas, para os quais a estruturação em morfemas e fonemas é mais eficiente, e aos poucos a gestualidade foi passando a uma condição periférica no fenômeno lingüístico, conhecida, como vimos, por paralinguagem. Neste processo, que é concomitante com o surgimento dos primeiros grupos sociais, a música (vocal) e a dança tiveram participação especial. Nas encenações do mito, vetores da aglutinação das sociedades, criavam-se os primeiros enunciados, desenvolvia-se mais e mais a linguagem, que passava a ser a moeda das relações sociais.

Embora não haja um consenso se a cinésica é uma subdivisão da paralingüística ou uma disciplina independente, podemos afirmar que a gestualidade que acompanha a fala constitui uma intersecção entre as áreas de atuação de ambas, uma vez que o gesto também

atua como traço supra-segmental que participa da comunicação lingüística, conferindo conotações aos enunciados. Pretendemos superar esta dificuldade, propondo uma equivalência entre a gestualidade que acompanha, ou melhor, que integra o fenômeno da fala, e a entonação, que passa então a ser vista como uma espécie de “gestualidade musical” que atua dentro do quadro mais abrangente da prosódia²⁰.

A entonação se manifesta por meio da variação dos parâmetros sonoros (altura, intensidade e duração) na realização acústica da fala. A entonação é muitas vezes descrita metaforicamente como a “melodia da fala”, embora na verdade os processos de percepção da melodia e da fala são, na prática, mutuamente exclusivos, como podemos notar ao constatar que, para observar o perfil melódico de um enunciado, precisamos abstrair momentaneamente o seu significado lingüístico²¹. Além disso, o que usualmente se chama de “melodia da fala” inclui também as variações regionais e dialetais (sotaques) da realização da entonação, as chamadas “variantes facultativas”. Na verdade, a entonação é constituída pela variação de altura, intensidade e duração ao longo da enunciação, incluindo-se aí seus repousos relativos, pausas e hierarquia entre os acentos. Evocando os conceitos apresentados no segundo capítulo (relação entre gesto musical e variação de parâmetros sonoros), não é difícil afirmar que a entonação é uma espécie de gesticulação que ocorre num espaço sônico associado à emissão da fala. Esta afirmação é reforçada pela observação do uso concordante da entonação e da gesticulação nos oradores. Certamente, se pensarmos na definição de Greimas para a gesticulação (uma empresa global do corpo humano que coordena e subordina ações simultâneas a um projeto de conjunto), não há por que não pensar na fala e na gesticulação como componentes de uma mesma gestualidade

²⁰ A prosódia é o estudo da hierarquia estabelecida entre os sons da fala mediante relações entre parâmetros sonoros; está relacionada às questões de metro e ritmo na poesia, bem como com a correta acentuação na pronúncia das palavras.

²¹ Existem estudos até que afirmam serem tarefas de hemisférios opostos do cérebro, conforme vemos em Jakobson (1979, p.45)



global, compartilhando, portanto, um mesmo programa e uma mesma intencionalidade que são revelados através de sua morfologia. Além disso, se estivermos propensos a aceitar a aproximação entre ontogênese e filogênese do fenômeno da comunicação humana, vale lembrar, que assim como a gesticulação estaria na origem da linguagem falada, a entonação é o primeiro subsistema lingüístico que a criança aprende a usar (JAKOBSON, 1979, p.165).

Considerando, destarte, a equivalência entre entonação e gesticulação, à luz do conceito de gesto musical, passamos à verificação das idéias apresentadas nas seções anteriores quanto ao papel da entonação na fala. Desta verificação surgirão as noções fundamentais para a definição de gesto musical, que será proposta no final deste capítulo.

Podemos dividir o papel da entonação na fala em três funções fundamentais: a) demarcar as unidades sintáticas, b) indicar estados psicológicos e afetivos, e c) determinar o contexto (conotação) por meio das modalidades dos enunciados, influenciando fortemente no significado do enunciado. A entonação coopera na delimitação das unidades sintáticas pela própria percepção de uma unidade significativa através de uma forma (*Gestalt*) no perfil entonativo; a indicação de estados psicológicos ocorre pela semelhança do movimento implícito na entonação com movimentos do corpo que são reações somáticas destes estados²²; e, por fim, a determinação do contexto se dá pela associação de certos perfis a determinadas modalidades (declaração, interrogação, dúvida, etc.), que é convencionalizada dentro de um grupo de falantes, bem como por meio da ênfase em um ou outro termo do enunciado, estabelecendo assim relações com outros enunciados possíveis no mesmo contexto. É possível associar estas três funções às categorias fundamentais da teoria peirceana, uma vez que a percepção da forma enquanto uma qualidade corresponde a uma primeiridade, a representação por relação de causa e efeito (reações somáticas / estados

²² Cf. Lidov (1987).



psicológicos) é uma secundidade, e a convencionalização da entonação para cada modalidade é certamente uma terceiridade. Assim temos um quadro básico para lidar com as diversas nuances da participação da entonação-gesticulação na comunicação pela fala, que pode levar em conta não só a referência externa (objeto), mas também a organização interna dos signos no interior do discurso (interpretante) e a categorização de sua morfologia (representâmen).

Controlando e selecionando dentre as diversas semioses possíveis na entonação-gesticulação, o sujeito falante informa o contexto de seus enunciados, suas conotações afetivas, além, é claro, de tornar clara (tanto quanto queira) a sua estrutura sintática, o que por si só já revela uma intencionalidade que pode ser percebida no programa da ação, para empregar os termos de Greimas. Todas estas informações são transmitidas por um sub-código que, no entanto, é muito limitado quanto à referencialidade externa – que só pode ocorrer por meio da convenção ou da imitação – e por isso não pode se constituir como linguagem autônoma.

Mesmo assim podemos falar de uma comunicação entonativa-gestual, e mesmo tentar analisá-la conforme a classificação de Greimas. Neste contexto, a entonação-gestualidade de comunicação direta não apresenta muitas novidades, uma vez que suas categorias atributiva e modal derivam de categorias lingüísticas. Maior interesse se encontra na entonação-gestualidade de transposição, que acaba revelando aspectos da fala que a própria Lingüística não contempla, por estarem mais ligados ao emprego mítico da língua, e não à realidade pragmática. Uma entonação mimética seria aquela em que o gesto musical da entonação é empregado como ícone em relação a algum objeto externo, não estando descartada a possibilidade de representação indicial. É um fenômeno cujo campo por excelência é a poesia, como nos mostra Jakobson ao comentar o papel dos ícones na comunicação poética (JAKOBSON, 1969, p.103 *et seq.*). Ela também pode ocorrer na fala

coloquial, visando a um efeito expressivo, mas neste caso suas possibilidades de referencialidade são limitadas.

Na verificação de formas de entonação que poderiam enquadrar-se na categoria lúdica, encontramos justamente os fenômenos de comunicação que se encontram na intersecção entre música e linguagem, dos quais o exemplo mais patente é a prática do salmodiar, como ocorre, por exemplo, no cantochão. Temos aí uma entonação convencional, ligada a um ritual religioso (sacra, portanto), em que o perfil melódico é determinado por regras a partir da estrutura sintática do texto, a ponto de poder ser escrito (como de fato foi feito quando do surgimento da notação proposta por Guido d'Arezzo). Poderíamos pensar também em uma entonação propriamente lúdica como correspondendo aos jogos de palavras infantis, os jograis, os gritos de torcida e os slogans políticos ("O povo, unido, já mais será vencido")²³.

É curioso notar que à medida em que caminhamos em direção ao pólo estético de uma entonação-gestualidade lúdica nos aproximamos da poesia e, finalmente, do canto, situação em que toda a entonação é determinada com grande precisão, e em que suas formas, suas unidades significativas originais, acabam dessemantizadas, dando nascimento à constituição de um novo código independente em que, no entanto, permanecem a idéia de programa (no sentido greimasiano) e de intencionalidade presente na fala. Desta maneira, podemos pensar no fenômeno musical, pelo menos na sua origem, como uma gestualidade-entonativa estética (ou que tende ao puramente estético, não obstante suas ocorrências sacras e lúdicas) que surge no canto e em seguida se emancipa da palavra dando origem à música instrumental.

²³ Tarasti (1994) observa que este padrão (/, /, ///), considerado como um gesto rítmico, ocorre frequentemente não só em slogans, mas também em canções e até na música instrumental (Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, por exemplo); Gino Stefani deu-lhe o nome evocativo de *scanzione incitativa* (STEFANI apud TARASTI, 1994).



Esta idéia está relacionada – e de certa forma lhe é tributária – com o conceito de *Intonation* proposto por Boris Assafjew (1884-1949). Assafjew considerava que a linguagem verbal e a música têm as mesmas origens, tendo se diferenciado e se desenvolvido de maneira autônoma posteriormente na história da humanidade, com a especialização por parte da música no que ele chama de ciência dos intervalos (MENEZES, 1993). Neste processo, a entonação, que na fala se subordina à estrutura geral do discurso verbal, na música passa a ter uma situação independente. Desta forma a entonação (*Intonation* em alemão) seria um fenômeno ao mesmo tempo lingüístico e musical, relacionado ao “estar-no-som” (“*im-Ton-sein*”) que caracteriza a realização acústica tanto da linguagem verbal como da música, cada uma, porém, com suas especificidades (MENEZES, 1998).

Considerando todas estas constatações que corroboram a equivalência entre gestualidade e entonação, proporemos a seguir uma definição de gesto musical que contemple também seus aspectos funcionais e formais.

3.4. Síntese da primeira parte: definição de gesto musical

Com base na investigação semiológica do gesto e de sua relação com a representação e com a linguagem, realizada neste capítulo, e na idéia de gesto musical como movimento sonoro, apresentada no capítulo anterior, podemos finalmente propor uma definição de gesto musical, a título de síntese dessa primeira parte do trabalho, que busca fundamentar uma teoria do gesto musical.

O gesto musical é uma forma percebida em um evento realizado num espaço sônico (um espaço formado pelas dimensões do campo perceptivo, que correspondem aos



parâmetros musicais) cuja unidade – sua capacidade de ser percebida como uma totalidade, sua *Gestalt* – é responsável pela articulação e coesão das idéias musicais. Sendo signo, esta forma também pode representar iconicamente outras estruturas temporais, e, inicialmente, estados psicológicos; e por meio de uma convenção pode atuar como símbolo e assim ampliar suas possibilidades de representação. Além destas representações, que pertencem à semiose extroversiva, o gesto musical tem atuação fundamental na semiose introversiva, o que podemos observar na sua manifestação na comunicação oral, a *entonação*; aí o gesto delimita as unidades sintagmáticas, determina as modalidades do discurso, ensejando a representação de afetos, e influi na hierarquização entre os termos do enunciado, tudo isso por meio de seus aspectos formais. Considerada como uma práxis gestual, a gestualidade musical se revela um fazer mítico, cuja sintaxe procede dos algoritmos e estratégias que compõem seu programa e que revelam a intencionalidade do agente por meio da percepção de seu projeto de conjunto, que imprime direcionalidade ao discurso musical.

Uma vez estabelecida esta definição, podemos agora passar à investigação da presença e dos papéis do gesto musical na música tradicional e de vanguarda. O foco desta segunda parte da dissertação é a relação do gesto com a escrita musical. Como aponta Flo Menezes (1998, p. 44), o desenvolvimento dos sistemas de referência (e de toda a tradição musical do ocidente) só foi possível graças ao desenvolvimento da escrita musical, a qual paradoxalmente é justamente a que mais se afasta do aspecto fonológico (organização do código por meio da relação entre formas básicas que se opõem pela presença ou ausência de traços distintivos), por sua própria natureza intimamente ligado à escuta (e, acrescentaríamos, à gestualidade). Pretendemos refletir sobre esta aparente contradição em alguns aspectos do desenvolvimento da música européia, na segunda parte deste trabalho.



SEGUNDA PARTE: PRÁXIS (aplicação do modelo)



4. O gesto e a tradição

Nesta segunda parte da dissertação buscamos a interpretação de alguns fatos musicais relacionados ao desenvolvimento da música ocidental à luz dos conceitos apresentados na primeira parte. A passagem de uma concepção gestual da música a uma concepção intervalar ou motívica é ilustrada pelo confronto de um repertório oriundo da tradição oral e mantido por uma instituição conservadora – o canto gregoriano – com a evolução da música ocidental em direção à tonalidade. Aspectos gestuais também podem ser encontrados nas diretrizes de performances de dois teóricos importantes do final do século XIX e início do XX, especialmente na questão da agógica. Por fim, tecemos algumas considerações sobre a situação do gesto musical frente ao abandono da tonalidade e a relação deste com a especificação independente dos parâmetros na notação musical a partir da segunda metade do século XIX.

4.1. Canto gregoriano e o método de Solesmes

A prática do cantochão nos serviços litúrgicos da igreja católica remonta aos primeiros séculos da era cristã. Seu repertório foi se constituindo ao longo da alta Idade Média, até



cerca do século X, estabilizando-se a partir de então, em parte devido ao advento dos primeiros sistemas de notação musical. Entretanto, estes mesmos sistemas de notação que permitiram a fixação do repertório sem a dependência estrita da tradição oral viabilizaram o surgimento da composição polifônica, que aos poucos foi substituindo o cantochão até que este ficou praticamente restrito aos ofícios diários e às missas fora de dias festivos. E além de ter sua participação na liturgia diminuída, a própria natureza do cantochão foi sendo alterada por influência da notação rítmica que era empregada tanto nos novos manuscritos que eram produzidos como nas melodias gregorianas que eram integradas à prática polifônica. Desde o século XV a maior parte da música das festividades e missas solenes é polifônica, e esta música constitui uma das matrizes básicas da formação da música ocidental moderna, bem como da linguagem tonal. Como consequência, o canto gregoriano foi lentamente assimilando características da música polifônica, como a notação mensural e até mesmo acompanhamento de órgão, descaracterizando totalmente suas feições originais.

Assim, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, o canto gregoriano que é praticado hoje em dia nos mosteiros, especialmente entre os beneditinos, não é uma prática conservada oralmente desde a Idade Média, mas é o resultado de um longo e árduo trabalho de restauração realizado na segunda metade do século XIX pelos monges do mosteiro beneditino de Solesmes, na França. A descoberta, no final da década de 1840, de manuscritos procedentes do mosteiro de St. Gall na Suíça e datando do século IX (alguns atribuídos ao diácono Romanus, que, segundo a tradição, teria sido enviado diretamente por Gregório Magno para aquele monastério) motivou a investigação e a reconstituição – tanto quanto fosse possível – de como seria o canto gregoriano em sua forma original (PORTO, 1963). A escrita neumática tem duas origens hipotéticas (podendo até mesmo ser

uma fusão das duas): a fixação gráfica dos sinais quironômicos²⁴ e os acentos (grave, agudo, circunflexo) e sinais diacríticos (longa, breve, apóstrofe) empregados na escrita do latim (CORBIN *et al.*, 1986, p. 129). Estes primeiros neumas originais indicam aproximadamente o movimento da melodia, mas não contém informações precisas quanto aos intervalos, funcionando mais como auxílio mnemônico (cf. figura 4.2). Para suprir esta deficiência desenvolveu-se posteriormente a notação bilíngüe, em que as letras correspondentes às alturas eram colocadas sob os neumas (figura 4.1). Além destas letras, outras também foram incorporadas para fornecer algumas indicações rítmicas (como o alargamento de uma determinada nota), mas a transmissão do ritmo continuou sendo ainda fundamentalmente oral.

Fig. 4.1 – Notação bilíngüe (neumática e alfabética)



Fonte: Porto (1963, p. 195)

A partir de 1856 os monges de Solesmes empreenderam um minucioso estudo dos manuscritos, comparando as diversas fontes de cada melodia, incluindo cópias em notação

²⁴ Quironomia é a prática de se indicar intervalos e ritmos por meio de movimentos e atitudes das mãos; considerada uma forma primitiva de regência, a quironomia é praticada desde o antigo Egito, conforme atestam evidências iconográficas.

diastemática²⁵, visando a uma reconstituição das melodias em sua presumível forma original. A primeira publicação do resultado destes estudos é *Les mélodies grégoriennes* de D. Pothier, em 1880. Seguiram-se o *Liber Gradualis* para as missas, publicado em 1883, e o *Liber Antiphonarius*, em 1891, destinado aos officios. D. Mocquereau, aluno de D. Pothier, deu continuidade ao trabalho, não só na reconstrução das melodias mas também na interpretação das questões rítmicas e prosódicas, inferindo daí as regras da composição gregoriana, a partir das quais desenvolveu a teoria do ritmo gregoriano e que é o fundamento do que é denominado método de Solesmes. Já na primeira década do século XX o papa Pio X determina a publicação de uma edição vaticana do “Gradual” e do “Antifonário” de acordo com os trabalhos de Solesmes. Desde então as edições vaticanas do repertório gregoriano adotam estas versões restauradas, que, no entanto, caíram novamente na obscuridade após o Concílio Vaticano II, sendo que a única projeção fora do ambiente monástico se dá sob a égide do exotismo e da exploração mercadológica das gravações denominadas “new age”.

Nos estudos realizados em Solesmes tem destaque a teoria do ritmo gregoriano ali desenvolvida, que compreende uma recuperação da concepção gestual original dos elementos rítmicos das melodias. Esta recuperação se baseou na comparação entre as versões originais dos neumas (tendo como modelo os manuscritos de St. Gall e outros do mesmo período) e os neumas tradicionalmente empregados na notação em tetragramas. Eventualmente foram necessárias algumas adaptações para que a forma quironômica fosse preservada e, conseqüentemente, o estabelecimento de novas versões dos neumas baseadas nos neumas de St. Gall, como vemos na figura a seguir (figura 4.2).

²⁵ Notação em linhas.



Figura 4.2 – Neumas de St. Gall comparados com a edição de Solesmes

The figure displays a comparison of Gregorian chant notation for the phrase "Qui sedes Domine, super Cherubim". At the top, the "Vaticana Ed. de Solesmes 1911" is shown with square neumes on a four-line staff. Below this, the lyrics are written: "Qui sedes Domine, super Cherubim". Underneath the lyrics, two examples of neumatic notation from the "St. Gall" manuscript are provided. The first, labeled "St. Gall 359", shows a series of stylized, handwritten neumes. The second, labeled "St. Gall 339", shows a different set of neumes for the same text, illustrating the variability in notation between different manuscripts.

Fonte: Porto (1963, p. 194)

Podemos observar que mesmo num contexto em que as alturas ficam claramente definidas, as formas dos movimentos melódicos, bem como sua natureza gestual, ficam explícitas nas formas dos neumas de Solesmes. Estes movimentos, entretanto, não podem ser considerados somente no eixo das alturas, pois envolvem também outros parâmetros como dinâmica e articulação. Este motivo é que faz com que tenhamos neumas com desenhos diferentes para o mesmo movimento melódico.

O trabalho de Mocquereau se desenvolveu a partir dos textos estabelecidos e das soluções adotadas para a notação por Pothier. Preocupado sobretudo com a interpretação das melodias, procurou sistematizar o ritmo do canto gregoriano segundo sua natureza aperiódica, porém sem abrir mão de uma unidade de tempo que organize a sucessão das notas que formam os neumas (o chamado tempo simples).²⁶ Seu sistema procura através da análise da peça descobrir como agrupamentos de neumas formam unidades maiores como o inciso e a frase, para fundamentar uma correta execução da melodia. Esta correta execução exige o controle de nuances sutis em vários parâmetros (no mínimo, altura,

²⁶ Pothier defendia que o ritmo do gregoriano deveria ser totalmente livre, sem isocronia (i.e. sem igualdade de duração entre os tempos simples).

duração e dinâmica). Corolário deste processo seria a inferência de regras composicionais ou, se preferirmos, de estilo.

Para explicitar a maneira correta de se conduzir a melodia, Mocquereau lançou mão de diagramas sobrepostos à partitura, que serviam tanto para indicar uma possível regência como também para compreender o ritmo da melodia como um todo (figura 4.3). Este simples fato já evidencia a concepção gestual dos neumas, incisos e frases.

Figura 4.3 – Indicação da condução da melodia por meio de um diagrama quironômico

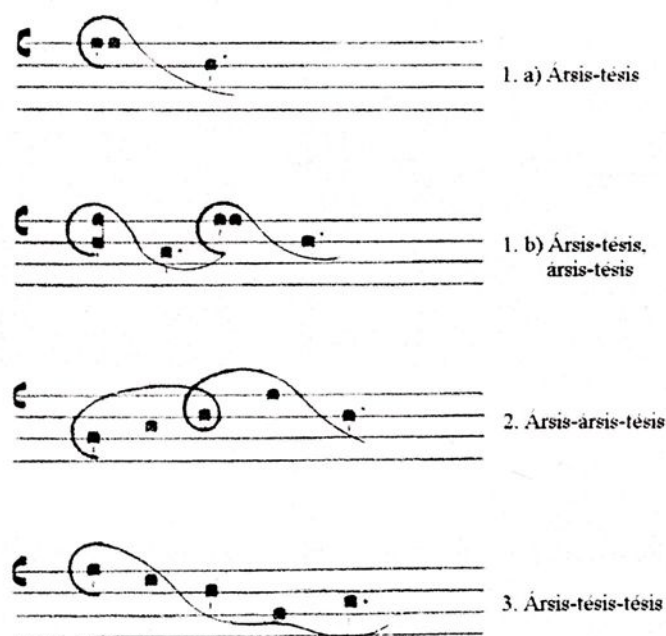


Fonte: Porto (1960, p. 113)

As formas básicas que constituem estes diagramas representam conjuntos de ársis e tésis, sendo que tanto a ársis como a tésis podem conter de um até três tempos simples. O tempo simples é o tempo de uma nota, esteja ela isolada ou fazendo parte de um neuma (vale lembrar que uma nota pontuada dura dois tempos simples). Quando a ársis e a tésis são formadas por dois ou três tempos simples temos o tempo composto; em cada tempo composto teremos uma nota que corresponde à posição métrica mais importante do grupo,

denominada *ictus*, que se renova necessariamente de dois em dois ou de três em três tempos simples (PORTO, 1963, p. 75). Do mesmo modo, quando um movimento melódico apresenta mais de uma ársis ou mais de uma tésis temos aí o ritmo composto (*ibidem*, p.66). Na figura 4.4 temos exemplificados os ritmos simples (1.a e 1.b) e compostos (2 e 3).

Figura 4.4 – Combinações de ársis e tésis nos ritmos compostos e suas respectivas indicações quironômicas



Fonte: Porto (1963, p. 67)

A correta realização do ritmo do canto gregoriano, de acordo com Solesmes, se efetua através do que seus textos teóricos denominam *síntese rítmica*. Esta síntese deve “*subtrair cada um dos sons à sua individualidade própria para integrá-los, fundi-los num*

tésis, de origem grega, se referiam nos primórdios aos movimentos ascendentes e descendentes, respectivamente, na dança). Sobre a noção de movimento musical no contexto da teoria gregoriana, vale a pena transcrever o seguinte trecho presente em Porto (1963, p. 59):

"Os antigos viam um movimento cada vez que se produzia uma mudança de qualquer ordem. Dizia Aristóxeno de Tarento (no século V a.C.): 'A voz se move quando canta, como o corpo quando anda ou dança'. (...) O movimento musical é tão sutil que para compreendê-lo e, principalmente, para senti-lo, é preciso associá-lo a movimentos corporais, a gestos. Nisto se baseia a quironomia solesmiana".

Em nota à mesma página, a autora define a quironomia, no sentido particular dado por Solesmes, como a *"projeção do ritmo no espaço, ou a tradução plástica do ritmo, encarado em relação à síntese de suas formas"* (PORTO, loc. cit.).

A concepção particular de ritmo segundo a escola de Solesmes fica clara ao lermos o trecho abaixo:

"O Ritmo musical, em geral, é uma relação de um impulso a um repouso. Estabelece-se no movimento: ou entre dois sons, ou entre dois grupos de sons, ou entre um som e um grupo de sons e vice-versa. É um movimento ordenado completo, que exige, portanto, a presença de duas fases componentes: ársis e tésis. Os silêncios também são ritmados. É esta relação e não outra coisa que constitui a essência do Ritmo. Nisto reside a verdadeira noção do ritmo, isto é, aquela para a qual convergem, fundamentalmente e necessariamente, todas as combinações sonoras" (PORTO, 1963, p. 102).

Portanto, o ritmo do canto gregoriano não tem relação com uma métrica, mas fundamentalmente com a unificação, através da clareza do movimento, da relação ársis-tésis. E o ritmo correto pressupõe a interpretação da melodia quanto à hierarquia dos acentos, para que o intérprete possa decidir corretamente onde colocar a tésis principal, levando ainda em consideração os elementos prosódicos e literários.

Esta breve descrição de alguns elementos da teoria gregoriana desenvolvida em Solesmes, e que fez parte do esforço ou tentativa de restauração da interpretação do canto gregoriano segundo sua presumida forma original, nos permite deduzir a importância capital que tem a concepção gestual dos elementos musicais – e, em especial, do ritmo – na compreensão deste repertório. Podemos presumir também que esta concepção gestual –



que envolve até mesmo a caracterização dos modos – é característica de uma tradição oral, que foi só encontrar soluções mais ou menos definitivas para sua fixação escrita depois do repertório estar constituído.

Considerando a escrita neumática original (tal como a que aparece nos manuscritos de St. Gall), Pierre Schaeffer observou em seu tratado que “*o simbolismo musical aplicou-se de início à expressão do movimento, da continuidade das figuras [Gestalten], mais que à descontinuidade dos valores*” (SCHAEFFER, 1966, p. 573, tradução nossa). Para Schaeffer, a notação neumática “*revela uma intuição espontânea da música: o equilíbrio entre uma estrutura de ação [o gesto] e de uma estrutura de percepção [o intervalo]*” (*idem, ibidem*, tradução nossa). Apesar de se basear numa visão um pouco confusa da escrita neumática (que o autor procura remediar fazendo em seguida uma referência à notação bilíngüe), esta frase aponta para uma das conclusões fundamentais deste trabalho, que diz respeito à dialética entre *gesto* e *figura*. Entretanto, há uma certa dificuldade em se inserir estas idéias de Schaeffer em nossa argumentação, pelo fato de que para este autor o termo *figura* é sinônimo de *Gestalt* (forma) e por isso mais próximo do conceito de gesto, enquanto que neste trabalho *figura* designa as estruturas intervalares, aderindo à terminologia proposta por Brian Ferneyhough²⁷.

Não obstante a nomenclatura particular de Schaeffer, ele chama a atenção para uma diferença fundamental entre o canto gregoriano e a música que se desenvolveu na Europa após o estabelecimento da notação precisa de alturas e durações, diferença esta que reflete um aspecto notável do processo histórico de desenvolvimento da música ocidental: a percepção das notas como unidades intercambiáveis tende a um afastamento da concepção de unidades mínimas de natureza gestual. Através do trabalho de Solesmes e seu esforço na busca da síntese rítmica, em oposição à interpretação métrica (com barra de compasso)

²⁷ Cf. capítulo 5, seções 5.5 e 5.6.



que vinha sendo realizada até então, podemos observar o confronto entre duas abordagens opostas e complementares da melodia: uma gestual e outra que poderíamos chamar de intervalar ou matricial²⁸. Infelizmente para termos informações mais precisas sobre como se realiza, de fato, na performance, a síntese rítmica, e como isto se reflete nos diversos parâmetros, seria necessário um estudo detalhado da interpretação gregoriana em sua realização física, estudo este de cuja existência não encontramos registro. Além disso, embora seja da maior importância o trabalho de recuperação do repertório realizada em Solesmes, do ponto de vista metodológico os resultados tem deficiências intrínsecas ao processo e ao meio em que foram realizados. Podemos, entretanto, observar a dualidade entre gesto e estrutura intervalar numa situação de restauração, semelhante à de Solesmes, levantada por dois teóricos do final do século XIX, no sentido de recuperar a correta maneira de interpretar as obras dos grandes mestres do século XVIII. Este é o assunto de nossa próxima seção.

4.2. A questão da Agógica

Em 1884 publica-se *Musikalische Dynamik und Agogik*, de Hugo Riemann, “um estudo do crescendo-diminuendo e do stringendo-ritardando como meio para tornar compreensíveis as formas musicais através da interpretação”, conforme definição do próprio autor em seu outro livro sobre fraseado, lançado posteriormente (RIEMANN, 1936, p.20, tradução nossa). Estas obras fazem parte de um conjunto maior de investigações que visava ao desvelamento de “leis fixas da interpretação musical” (*idem, ibidem*). Riemann reivindica

²⁸ O aspecto intervalar, matricial, da música é o que estamos designando pelo termo figura. Vale ressaltar que o termo se refere essencialmente às relações numéricas entre os parâmetros musicais (principalmente altura e duração).



para si a autoria da proposição do termo agógica para as nuances ou variações de andamento que em conjunto com as gradações dinâmicas fazem ressaltar os elementos que compõem o discurso musical (motivos, incisos, frases, etc.) estabelecendo entre eles uma hierarquia por meio de relações de subordinação²⁹. Segundo a concepção do autor, os valores hierarquicamente superiores (como as tésis em relação a suas respectivas ársis) devem ser sublinhados, enfatizados pelos picos das gradações dinâmicas e agógicas, tornando clara para o ouvinte a estrutura do texto musical.

Vejamos a descrição de Riemann para a realização do acento agógico: *"A gradação agógica do motivo de um compasso se efetua abreviando-se um pouco o valor leve e prolongando-se aproximadamente na mesma medida o valor mais pesado, procedimento que há muito tempo se conhece com o nome de tempo rubato"* (RIEMANN, 1936, p. 126, tradução nossa)³⁰. Equilibrando-se as nuances de aumento e diminuição do andamento, resulta a impressão de que a frase como um todo tem seu andamento global conservado, ficando apenas uma qualidade expressiva. Aqui podemos notar a distinção do *accelerando* e *rallentando* propriamente ditos, que são efeitos de alteração de andamento para serem percebidos, em relação às nuances agógicas, que devem aparecer apenas como qualidade. Ao tentar estabelecer o limite superior para as gradações agógicas, Riemann coloca que *"toda dilatação que se chega a perceber como tal é excessiva; seu efeito deve-se notar unicamente de maneira indireta, como uma expressão justa e viva"* (op. cit., p. 130, tradução nossa).

²⁹ "Ao lado da dinâmica, gradação da intensidade do som, concebemos a agógica, gradação do andamento, do movimento dos sons, como elemento de expressão das formas musicais" (op. cit., p. 126, tradução nossa). O termo agógica (*Agogik*) deriva do grego *agôgê* que significa 'conduzir'. Este termo também era empregado na teoria musical grega, mas numa acepção mais diferente, ligada ao tipo de configuração melódica (cf. p. 33).

³⁰ *Rubato* = roubado; fica implícita assim a compensação entre aceleração e retardo dentro de uma mesma unidade frasal. O termo é conhecido desde o século XVII e é uma das principais características do estilo francês na execução de peças do período Barroco (cf., por exemplo, Dart, 1986).

Esta expressão justa e viva não se refere somente a qualidades afetivas, mas também e principalmente à exposição clara das estruturas rítmicas, como o próprio autor exemplifica tomando o trecho abaixo citado do *Adagio* da sonata op. 10, no. 3, de Beethoven (figura 4.6).

Figura 4.6 – Trecho do Adagio da sonata op. 10, no. 3 de Beethoven usado como exemplo por Riemann



Fonte: Riemann (1936, p. 130); os acentos agógicos (^) foram colocados pelo próprio autor.

Riemann argumenta que uma interpretação correta do trecho exige um ligeiro acento agógico (ou seja, uma pequena dilatação) da segunda de cada três notas, para que não sobressaia a impressão de que a última delas seja tética, o que neste caso soaria como escrito abaixo (figura 4.7), como, aliás, Riemann lamenta ter ouvido “mil vezes”.

Figura 4.7 – Mesmo trecho do Adágio da Sonata op. 10, no. 3 de Beethoven, escrito como resulta se os acentos agógicos não forem executados corretamente



Fonte: Riemann (1936, p. 131)

A necessidade deste acento é justificada pelo fato de serem notas de passagem acentuadas que, portanto, por suas características de condução melódica tendem a serem interpretadas *a priori* como ársis, impressão acentuada pelo fato do motivo ser acéfalo (RIEMANN, 1936, p. 131).

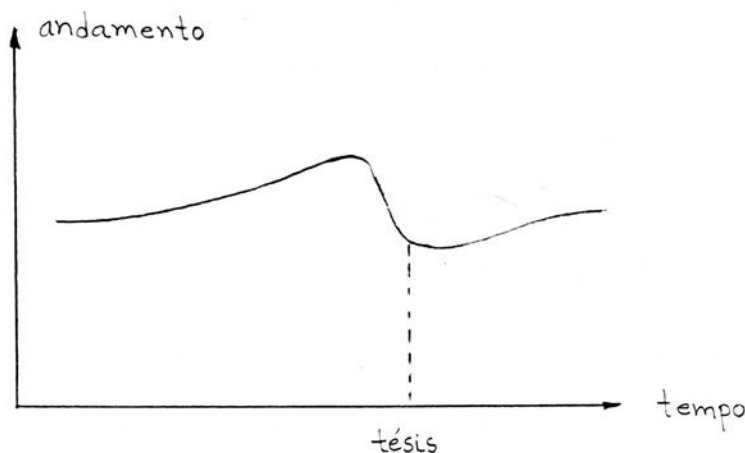
Como podemos facilmente concluir, o sistema de interpretação de Riemann exige do intérprete uma cuidadosa análise da peça, que separe corretamente os elementos que compõem o discurso musical em seus vários níveis estruturais, levando em consideração aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos. Com esta preocupação, Riemann propôs – segundo ele em iniciativa inédita (*op. cit.* p. 19) – uma notação que tornasse visíveis os membros, frases e períodos, que depois acabou sendo amplamente empregada nas chamadas edições fraseadas. Os recursos de notação empregados são ligaduras, cesuras, agrupamento dos valores inferiores à semínima por meio de seus colchetes, entre outros. Riemann concebia esta notação como um suporte didático, de que o intérprete maduro poderia abrir mão ao buscar suas próprias soluções. Mesmo assim os sinais de fraseado influenciaram o desenvolvimento da notação musical, no sentido de uma maior especialização na notação dos diferentes parâmetros musicais, e de certa maneira chegou a influenciar a maneira como os compositores escrevem suas obras. Entretanto, voltemos à descrição que o autor faz de como se obtém o acento agógico na correta execução musical.

Logo depois de descrever a gradação agógica como uma aceleração da ársis e um correspondente prolongamento da tésis, Riemann comenta o caso particular das terminações femininas. Vejamos o texto original:

“Nas terminações femininas, isto é, quando valores leves sucedem um valor pesado fazendo parte dele de uma maneira orgânica, a dilatação agógica se estende a toda a terminação e diminui pouco a pouco, ou seja, os sinais usados para as gradações dinâmicas (< >) valem ao mesmo tempo implicitamente para a agógica, de sorte que a máxima dilatação agógica, o que poderíamos chamar de acento agógico, coincide com a nota de maior peso, quer dizer, a nota que segue imediatamente a barra de compasso, seja ela uma mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, etc.” (*op. cit.*, p. 126, tradução nossa).

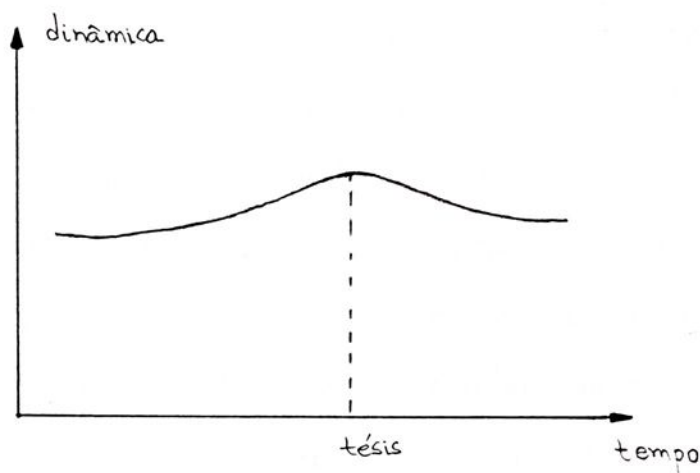
Um exame mais atento deste trecho revela uma incongruência na descrição da realização (performance) do acento agógico, pois, se a ársis é acelerada, o ponto culminante do motivo ou da frase não corresponde à maior dentre uma seqüência de dilatações cada vez maiores, mas sim, ao contrário, a uma dilatação que se segue a uma seqüência de contrações temporais, formando assim uma descontinuidade (ainda que muitas vezes abrandada por uma preparação na forma de um rápido *ritardando* antes do ponto a que corresponde o acento). Para termos uma melhor compreensão do que foi dito, tomemos uma representação num diagrama “andamento *versus* tempo real” da primeira descrição do acento agógico (aceleração da ársis e dilatação da tésis) (figura 4.8).

Figura 4.8 – Gráfico andamento versus tempo baseado na descrição do acento agógico feita por Riemann



Como podemos ver, a descrição feita da realização do acento agógico leva a uma descontinuidade do andamento que é incompatível com as indicações de gradação dinâmica, pois estas sim têm um ponto de máximo que corresponde ao acento ou ponto culminante da frase ou de um membro de frase, como podemos observar no diagrama dinâmica *versus* tempo representado abaixo (figura 4.9).

Figura 4.9 – Gráfico dinâmica versus tempo baseado na descrição do acento agógico feita por Riemann



Esta incongruência põe em evidência a precariedade de nossa percepção temporal, devida ao seu condicionamento a fatores os mais diversos, desde psicológicos até especificamente musicais, como textura, harmonia, ritmo, etc. Não se trata de refutar o sistema de Riemann por este equívoco, mas de apontar a necessidade de se estudarem as nuances da interpretação de um ponto de vista mais científico. Estas sutis alterações de andamento e dinâmica podem ser estudadas realizando-se medições diretamente em arquivos de áudio gravados no computador, como temos, por exemplo, em Todd (1989). No entanto, o conceito de agógica é fundamental para a constituição de uma teoria da performance e está de uma maneira ou de outra implícita em escritos de outros teóricos.

Recentemente publicou-se nos Estados Unidos uma obra póstuma de Heinrich Schenker, inédita até mesmo em língua alemã (SCHENKER, 2000). A obra foi editada reunindo-se os manuscritos nos quais o teórico esboçou o que seria sua teoria da interpretação musical e que deveria ser publicada na forma de livro com o título *Die Kunst*

*des Vortrags*³¹, conforme intenção manifestada pelo próprio Schenker em seu livro sobre a Nona Sinfonia de Beethoven (*op. cit.*, p. xi).

Schenker, no entanto, não chegou a concluir o trabalho, principalmente pelo fato de que esteve totalmente envolvido até o fim de sua vida na elaboração de seu sistema teórico sobre a estrutura das composições, em que lançou o conceito de *Ursatz*, e que fundamentou o conjunto de estudos a que hoje se dá o nome de análise schenkeriana. Apesar de sua aparência quase matemática e altamente abstrata, o sistema teórico fundamentado em *Der freie Satz*, publicado em 1935 (SCHENKER, 1979), foi concebido com o objetivo de apoiar a correta interpretação do repertório dos mestres dos séculos XVIII e XIX, especialmente peças para piano e, dentre elas, as sonatas de Beethoven. Por estas evidências podemos presumir a importância que Schenker atribuía a uma sistematização do conhecimento musical para a correta interpretação musical³².

Embora não empregue um termo específico para o que Riemann chamou de agógica, Schenker deixou claras observações quanto ao modo de se realizar as nuances de andamento, bem como as situações em que deviam ser empregadas. Ele afirma que, para manter o interesse (que ele ilustra com a palavra “tensão”) ao longo da peça, não podemos seguir os valores escritos de uma maneira mecânica, devendo, ao contrário, garantir o contínuo fluxo da música indo “para a frente e para trás”³³ em relação ao andamento médio. Eis o que o autor coloca sobre estas noções:

“Um andamento equilibrado ao longo da peça não exclui alguma liberdade. Assim como na dinâmica o contraste entre pressão e leveza, luz e sombra, ajuda a unificar a peça, da mesma maneira no andamento o equilíbrio é obtido por meio do contraste entre ‘ir para a frente’/‘vir

³¹ *Vortrag* corresponde mais ou menos à palavra inglesa *performance*, que também não tem tradução exata para o português, representando os aspectos técnicos da execução musical.

³² “Uma *performance*, ao servir ao plano de fundo [o *Ursatz*], ao plano intermediário e ao plano de frente [da composição] pode empregar a maior variedade possível de colorido. Mesmo os recursos mais ricos e variados da execução musical podem ser ensinados – e aprendidos – com grande exatidão” (Schenker, 1979, p. xxiii, tradução nossa)

³³ *Pushing ahead e holding back* na tradução para o inglês.



para trás' e 'vir para trás' / 'ir para a frente'. Minhas indicações $\rightarrow \leftarrow$ e $\leftarrow \rightarrow$ significam respectivamente acelerar-desacelerar e desacelerar-acelerar. Esta alternância resulta na ilusão de um tempo constante. O princípio [disto] pode ser formulado como segue: o que foi tomado antes deve ser devolvido depois. Ou, ao contrário, o que será tomado depois deve ser compensado antes. Este é o sentido do verdadeiro rubato" (Schenker, 2000, p. 53).

Vemos que estas noções se assemelham àquelas pressupostas por Riemann na sua definição de agógica, com a vantagem de que sua maneira de apresentar o efeito por meio dos contrastes ("para a frente" / "para trás") traz implícita – mesmo que o autor não tenha tido consciência disto – a descontinuidade que caracteriza o acento agógico e para a qual Riemann não pôde atentar. Além disso, a concepção da utilidade das gradações agógicas é bastante mais abrangente em Schenker, chegando este a propor que se empreguem estas alterações de andamento para compensar efeitos indesejados que resultam da execução "ao pé da letra". Um exemplo desta atitude pode ser visto nos sinais colocados por Schenker no início do primeiro movimento do Trio op. 70, no. 1, de Beethoven (figura 4.10).

Figura 4.10 – Indicações de alteração de andamento no op. 70, no.1, de Beethoven, feitas por Schenker



Fonte: Schenker (2000, p. 54)

Schenker justifica esta execução baseando-se no fato de que a mudança repentina para valores longos a partir do compasso 4 resulta na impressão de um *rallentando* que não pode ser a intenção do compositor, visto que ele marcou a mínima do compasso 6 com um sinal gráfico de *decrescendo*, o que num instrumento como o piano só pode indicar um

final de frase (marcado, aí sim, com um pequeno *ritardando*). Esta atitude mostra que Schenker já tinha atentado para o fato de que nossa percepção do tempo (ou, se quisermos, do fluxo das idéias musicais) varia muito de acordo com os elementos presentes na música: ritmo, textura, harmonia, timbre e até mesmo articulação. Assim, nossa sensação da agógica (para a frente / para trás) depende da ação conjunta dos diversos parâmetros no interior da música, e não somente do andamento. Esta constatação nos leva afinal a uma reinterpretação do conceito de agógica, que se apóia nas idéias que desenvolvemos anteriormente a respeito do gesto musical.

Ao identificar o emprego de nuances do andamento para demarcar os elementos do discurso musical, Riemann atentou para o fato de que ênfases e acentuações podem acontecer em outros parâmetros que não a intensidade, cada qual com suas particularidades. Cunhou o termo “agógica” baseado na noção de condução (*agōgē*) da frase, aliás muito apropriadamente, pois o tempo é o eixo sobre o qual a música se desenvolve, e o seu controle necessariamente é o controle da sucessão das idéias musicais. Mas aparentemente não atentou para o fato de que nossa percepção do fluxo temporal na música é condicionada pela influência mútua dos diversos parâmetros. Schenker chegou mais perto disto, a julgar pelos esboços recuperados do *Vortrag* (vide o exemplo do trio de Beethoven), mas não chegou a sistematizar suas idéias por estar concentrado na elaboração de sua teoria do *Ursatz*. Durante a primeira metade do século XX, outras abordagens para a questão da condução da frase em relação à sintaxe tonal foram desenvolvidas, mas em geral foram trabalhos isolados e com conceitos às vezes quase esotéricos, como é o caso da noção de energia sintática de Ernst Kurth (BENT, 1986). Nas últimas décadas, contudo, com o auxílio de novas tecnologias, estudos envolvendo medições precisas de

interpretações de trechos musicais vêm ajudando a desvendar as relações entre as estruturas musicais e as nuances de intensidade e andamento³⁴.

Podemos supor a partir destas considerações que a condução da frase exige a coordenação dos múltiplos parâmetros da linguagem musical por parte do intérprete, coordenação esta que torne perceptível um “projeto de conjunto”, conforme a definição proposta por Greimas que vimos no capítulo terceiro, e que através da qual identificamos uma intencionalidade que auxilia ou mesmo induz a percepção adequada dos elementos do discurso. Visto sob esta perspectiva, o gesto musical é fundamentalmente a coordenação dos elementos que compõem a execução musical (articulação, andamento, timbre, dinâmica, etc.) de maneira a tornar compreensíveis as unidades sintáticas (no caso da música tonal) e tornar expressiva (até mesmo num sentido afetivo) a interpretação musical. Em síntese, é o gesto que conduz a frase.

É notável a semelhança entre esta concepção do gesto e o que ocorre na entonação lingüística: ambos envolvem a coordenação de elementos que compõem a realização sonora (execução musical ou fala) de maneira a tornar compreensível a estrutura sintática. Como vimos no capítulo anterior, Assafjew já havia chamado a atenção para este fato, propondo uma concepção mais abrangente para o termo entonação como “expressão do pensamento e do sentimento tanto na linguagem verbal como musical” (ASSAFJEW *apud* MENEZES, 1998, p.62, grifo nosso). Assafjew define a entonação como “o ato de se conferir a um determinado acontecimento sonoro um sentido” (*idem, ibidem*). O sentido se confere pela coordenação do ato musical global e é percebido através do projeto de conjunto que reconhecemos nos algoritmos e procedimentos; desta forma somos levados a

³⁴ A interdependência da percepção dos parâmetros musicais vem sendo estudada por meio de experimentos com ouvintes treinados empregando-se exemplos musicais em formato MIDI ou em arquivo de áudio e comparando-se as medidas rigorosas dos exemplos com as descrições das impressões dos ouvintes (cf. resultados a este respeito em HOOPEN et alii, 1993; TEKMAN, 1998; WINDSOR; CLARKE, 1997). Os experimentos apresentam evidências consistentes de que as sensações de duração, intensidade e acentuação em um trecho musical dependem da textura e do timbre, além das características harmônicas e melódicas.



concluir a equivalência entre a gesticulação (*ou bien*, a gestualidade) musical e a entonação. Assafjew vai ainda mais longe, afirmando que “sem o ato de entoar e para fora deste ato não há música” (*idem, ibidem*), o que nos colocaria em posição de afirmarmos que sem o gesto e para fora dele não há música.

Não podemos esquecer, entretanto, que a teoria desenvolvida por Assafjew contemplava principalmente a música tonal e a tonalidade expandida da primeira metade do século XX. Os caminhos trilhados pela música de vanguarda depois de 1945 distenderam para além de quaisquer limites imaginados anteriormente a noção do que se entende por música, e na atual situação em que uma parte importante da criação musical pode até mesmo prescindir do próprio gesto instrumental, seu pensamento precisa de alguma revisão. Mesmo assim, a discussão atual a respeito do gesto musical na criação contemporânea não deixa de ter alguma ligação com esta preocupação com os aspectos musicais inerentes à entonação na fala. Precisamos por ora verificar alguns passos dados nos parágrafos acima para dar continuidade à nossa exposição.

As questões levantadas a partir dos textos de Riemann e Schenker se reportam naturalmente à linguagem tonal, na qual o conceito de frase é uma noção global que envolve o processo pelo qual os parâmetros de superfície (andamento, articulação, dinâmica) tornam perceptíveis o ritmo, a melodia e a harmonia. Ambos os autores escreveram num contexto de “restauração” de uma correta interpretação dos mestres do passado (os séculos XVIII e XIX), à semelhança do que ocorreu em Solesmes. A música desses mestres pressupõe, segundo eles, um conhecimento destas relações entre os parâmetros de acordo com a linguagem tonal (o conhecimento das leis da composição, para Schenker³⁵), conhecimento que deve ser dominado pelo intérprete para que possa reconhecer na partitura as intenções do compositor e não interpretar a partitura ao pé da

³⁵ Schenker, 2000 (p. 3)



letra³⁶. O desenvolvimento, ao longo do século XIX, de sinais diferenciados para os diversos efeitos desejados pelos compositores e para o controle da independência dos parâmetros (sinais de articulação, andamento, dinâmica, entre outros) foi mudando o significado destes sinais em relação à sua utilização na música do passado, o que exigia certamente uma “reconstituição” das intenções do compositor. Porém, não só a notação (escrita) estava mudando, mas também a música (escritura) que era escrita com ela, e à medida que a sintaxe tonal era estendida em direção à anulação dos centros tonais, a noção de frase foi perdendo sua significação original. Por estas razões a concepção do gesto musical como ato coordenador dos parâmetros que serve à sintaxe precisa ser adaptada neste novo contexto em que a organização do discurso por centros tonais cede lugar às seqüências de relações intervalares. É o que veremos a seguir.

4.3. Escritura e gesto

Embora ainda se empregue ocasionalmente o termo “escrita” como metáfora da composição musical, na teoria contemporânea dá-se preferência a “escritura”, quando se faz referência ao processo compositivo (MENEZES, 1998). O termo “escrita”, denota o aspecto puramente de notação de uma obra, enquanto que “escritura” remete a todo o pensamento elaborativo envolvido na sua produção. Zamprónha (2000, p. 14) distingue

³⁶ Em seu livro sobre a Nona Sinfonia de Beethoven, Schenker afirma que “*não é tarefa da ortografia [i.e., da notação musical], como geralmente se crê e ensina, dar ao intérprete os meios perfeitamente definidos para se obter os efeitos especificados e que somente através destes meios poderiam ser atingidos, mas antes despertar em sua mente, de maneira apriorística, efeitos específicos, cabendo a ele decidir pelos meios adequados para obtê-los*” (Schenker, 2000, p. 86). Não podemos deixar de notar a aproximação destas palavras de Schenker com a relação entre escrita e execução na corrente estética chamada Nova Complexidade, à qual está associado o nome de Brian Ferneyhough. Ali também o intérprete precisa decidir pelos meios adequados para se obter os efeitos inferidos a partir da partitura, a qual, se for seguida literalmente, acaba implicando a inexequibilidade da peça (cf. capítulo 5, seção 5.5).



escrita e escritura como dois aspectos da notação musical, a primeira referindo-se às formas de representação dos eventos sonoros, e a segunda às formas de organização do pensamento musical. Não é possível estabelecer uma precedência entre estes dois aspectos, pois se de um lado, o desenvolvimento da composição concentra o interesse na escritura, por outro a escrita condiciona as possibilidades da organização do pensamento composicional, e assim instrumentaliza a evolução da escritura. Escrita e escritura vão, portanto, influenciando-se mutuamente na busca incessante do homem por novas formas de expressão sonora. E a evolução da escrita em direção a uma descrição especializada do comportamento dos parâmetros musicais certamente é um dos fatores que determinaram os rumos traçados pela música de vanguarda ao longo do século XX.

A influência da escrita sobre o pensamento musical pode ser atestada no exemplo às avessas que é o desenvolvimento do método de Solesmes: para atingir uma correta compreensão da concepção original das melodias gregorianas, os monges recorreram aos neumas contínuos, anteriores à invenção da notação diastemática, chegando até mesmo a readaptar as figuras escritas no tetragrama para explicitarem sua natureza gestual. Este é um caso excepcional que só pôde acontecer num ambiente de profundo apego à tradição, uma atitude que não é senão o reverso da negação da modernidade como desintegração do homem. *Eppur si muove*: a civilização ocidental continua seu caminho de progresso tecnológico e racionalização crescente das relações humanas (a *Aufklärung* de que falavam Adorno e Horkheimer). E um dos aspectos bastante visíveis destas transformações é a crise dos modelos artísticos que vigiam até o final do século XIX e não estavam mais de acordo com a realidade do homem contemporâneo. No âmbito da música, o modelo que foi amplamente contestado é o da tonalidade. Assim como os outros modelos, que foram sendo gradativamente abandonados a partir do último quartel do século XIX, a harmonia tonal, com sua organização baseada no círculo de quintas, mostrou-se incapaz de engendrar

novas formas de composição. Por mais que se estendessem as relações entre os acordes até as fronteiras do sistema, como procuraram fazer Liszt, Wagner e Mahler, entre outros, a relação necessária entre dominante e tônica tornava as estruturas musicais definidas *a priori*, e limitava a elaboração de obras radicalmente novas como o momento pedia. Assim, como resultado deste processo, já nas primeiras décadas do século XX surgiam as primeiras peças ditas atonais, em que a organização das simultaneidades de sons não mais se regia pelas relações tonais derivadas do círculo de quintas e os intervalos dissonantes não eram resolvidos em consonâncias, passando a ganhar independência como entidades autônomas.

A dificuldade em se definir ou mesmo denominar esta nova maneira de organizar o discurso musical que negava as relações tradicionalmente estabelecidas entre os acordes (e até mesmo a noção de acorde) e buscava reputar à dissonância um caráter de repouso pode ser notada em diversos textos teóricos. O termo “atonal” é empregado no sentido de não-tonal, o que poderia implicar outras formas de organização como as que ocorrem em Debussy ou Stravinsky. Schönberg preferia o termo “pantonial”, no sentido da presença simultânea de vários centros de gravidade harmônicos em uma mesma peça, dissolvendo-se assim a hierarquia entre elas (MENEZES, 1987, p.61). Numa análise retrospectiva, podemos deduzir que a neutralização das relações hierárquicas entre as doze classes de altura que compõem a gama temperada – e a conseqüente “igualdade de direitos” de todas elas – era a meta principal dos empreendimentos da Segunda Escola de Viena; a abolição das relações pré-estabelecidas entre acordes (como a relação dominante-tônica) e a não resolução dos intervalos dissonantes não eram um fim em si, mas recursos para se atingir a igualdade total dentro da gama cromática. Estes recursos, empregados intuitivamente num primeiro momento (nas primeiras obras atonais de Schönberg, como o último movimento do Segundo Quarteto op. 10, as Cinco Peças para Orquestra op. 16 e *Erwartung* op. 17,



escritas na segunda década do século XX), trouxeram consigo a necessidade de uma sistematização que apoiasse a prática de uma composição musical rigorosa. A sistematização veio na forma da técnica dodecafônica, que teve forte influência sobre a composição musical nas décadas seguintes, sendo uma das bases para o desenvolvimento do serialismo integral. A técnica da composição dodecafônica, como sabemos, compreende o estabelecimento de uma ordenação específica das doze notas da gama cromática – a série – que depois é empregada na composição em suas quatro formas possíveis (original, retrógrada, inversão e retrógrada da inversão), mantendo-se sempre a sequência das classes de altura (que poderiam aparecer em qualquer oitava e também simultaneamente) e evitando-se as repetições de notas. Com estes procedimentos atingiu-se definitivamente a meta de igualdade total entre as classes de altura, porém de maneira organizada e sistemática, o que foi um passo significativo para o desenvolvimento ulterior da música de vanguarda no século XX. Façamos agora um exame do papel do gesto nesta nova etapa da composição musical, sua relação com a escrita e com o sistema harmônico.

É interessante notar que a noção de frase ou sentença começa a entrar em colapso já nas primeiras tentativas de composição atonal. Aqui podemos identificar um dos mais contundentes exemplos da influência da escrita nos rumos da composição musical: a especialização atingida pela notação musical no final do século XIX, que permitiu a escrita independente dos parâmetros musicais, dando-lhes autonomia, foi aos poucos minando a coesão de uma das estruturas mais antigas da linguagem musical do ocidente, a saber, a frase. Com esta notação por parâmetros autônomos, o compositor podia controlá-los independentemente e assim buscar novas formas de relacionar os parâmetros que não precisavam mais se basear nas convenções da música tonal. A consequência deste processo foi a quebra da coesão da frase enquanto coordenação global dos parâmetros, da entonação enquanto síntese rítmica da sentença musical. Na linguagem verbal, a entonação precisa se



basear em alguma sintaxe conhecida, sendo que alguns lingüistas consideram absolutamente necessário levar em consideração as possibilidades de entonação para determinar a estrutura sintática de um enunciado. Já a música ocidental, em seu processo histórico de desenvolvimento, pôde, graças à escrita multiparamétrica, abrir mão desta coordenação comandada por regras gramaticais *a priori*, como atestam os exemplos do romantismo tardio e do impressionismo.

Destas considerações podemos concluir que a distensão harmônica que levou à atonalidade se apoiou sobre a possibilidade de produzir gestos autônomos nos múltiplos parâmetros independentemente das implicações sintáticas preconizadas pela linguagem tonal. A realização de gestos que contrariem a subordinação esperada entre acordes altera completamente a percepção de uma progressão harmônica no contexto tonal, propondo assim novas formas de escuta. Não estamos, porém, afirmando a existência de uma relação de causa e efeito entre escritura multiparamétrica e atonalidade. O fato é que o gesto musical na música tonal, o “fraseado correto”, se baseia na estrutura sintática dos enunciados, implicada pela subordinação entre as funções tonais. Quando não há mais uma estrutura sintática conhecida de antemão, a coordenação dos gestos não pode mais ser deduzida da melodia ou da harmonia, e 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 passa a ser o foco de interesse da nova música que abandonou a tonalidade como sintaxe *a priori*. Tornava-se necessário então encontrar uma nova forma de organização dos parâmetros que trouxesse coerência à composição, e o elemento de base adotado foi a relação intervalar básica, que Schönberg chamava de



motivo e para a qual alguns autores – como é o caso de Ferneyhough, ao qual aderimos – adotam o nome de figura³⁷.

Schönberg se destacou como grande estudioso do repertório da tradição européia, em especial a germânica, e tinha profundo conhecimento do desenvolvimento histórico da linguagem tonal, como podemos verificar em obras como seus tratados de harmonia, contraponto e composição. Em *Fundamentos da Composição Musical* (SCHÖNBERG, 1989), o compositor dá ênfase à elaboração motivica na construção do discurso tonal, tomando exemplos principalmente das sonatas de Beethoven. Embora a definição de motivo seja algo por natureza problemático, principalmente no que tange à sua delimitação, podemos descrever o motivo como um conjunto ordenado de relações intervalares (intervalos de altura, duração, dinâmica e assim por diante). Esta descrição não entra no aspecto funcional do motivo, seu emprego na composição, sua permanência através das variantes. Trata-se apenas de uma descrição formal que, aliás, está presente na música desde muito antes do pensamento motivico tomar conta definitivamente da composição musical. A criação da notação diastemática e da notação mensural possibilitou a atribuição de valores discretos ao campo das alturas e das durações. Com a discretização dos valores veio a possibilidade de se intercambiar os elementos constituintes dos enunciados musicais – temos já aí, portanto, a *figura* na acepção da teoria contemporânea.

Porém só no final do século XVIII a composição começou a se estruturar em larga escala

³⁷ Ferneyhough (2000, p. 26) propõe o conceito de figura como sendo um gesto que pode ser extraído de seu contexto original para tornar-se “um radical significante livre para se recombinar, para se solidificar em novas formas gestuais”; segundo o autor a especificação paramétrica na escritura é um aspecto essencial da figura. Menezes também comenta sobre o papel da figura na representação escrita: “A escritura nada mais fez que tentar compensar, no nível da elaboração, sua incapacidade ante a representação da complexidade acústica dos fenômenos sonoros concretos. Uma vez impossibilitada de representar de forma totalizante em símbolos o rico universo dos espectros, ela teve de se ater, deslocando o foco de sua atenção, às possibilidades estruturais da representação simbólica necessariamente compartimentalizada. Instaurando-se a representação figural como veículo notacional e visando, em última instância, à produção de sons, estes tiveram forçosa e contraditoriamente de responder às articulações previstas pela escritura musical, submetendo-se assim a construções tipicamente escriturais” (MENEZES, 1998, p.57). Podemos sugerir, a partir destas colocações no contexto deste trabalho, que por meio da figura o gesto se submete às limitações escriturais, o que aponta para a já mencionada dialética entre gesto e figura, que será comentada no capítulo quinto (seção 5.6).

pela organização do aspecto figural, caracterizada pelo que se conhece por “coerência motivica”, e cujo primeiro desenvolvimento pode ser localizado mais ou menos a partir do classicismo vienense (Haydn e Mozart). Tal desenvolvimento terá sua grande e definitiva sistematização a partir da obra de Beethoven.

Schönberg, como vimos, tinha em alta conta o trabalho motivico, e este pensamento é bastante evidente no desenvolvimento da técnica dodecafônica. Na própria constituição da série podemos perceber a concepção do motivo como relação intervalar. O compositor, porém, ainda conservava a visão do motivo como gerador de enunciados nos moldes das melodias românticas, e os resultados têm uma aparência híbrida devido a uma certa incompatibilidade entre o gesto melódico típico do romantismo e a nova sintaxe subjacente, o que explica de certa forma a crítica de Luciano Berio à construção de melodias dodecafônicas³⁸.

Schönberg dedicou-se a problemas diversos, com profundas implicações estéticas, em todas as áreas da composição (coerência, estilo, relação com o texto, etc.), produzindo obras musicais e teóricas que lidam com importantes questões levantadas no confronto do artista com a urgência de novas linguagens (MENEZES, 1987). Coube a um discípulo seu, entretanto, o empreendimento definitivo em direção à autonomia dos parâmetros e à elaboração de novos gestos, adequados à nova estruturação proposta pela técnica dodecafônica: encontramos estas características na obra seminal de Anton Webern.

No próximo e último capítulo abordaremos a situação do gesto na composição serial a partir de Webern e as consequências da fragmentação do gesto, bem como o papel

³⁸ “Uma das razões que subjaz à objetiva dificuldade que sentimos ao aproximarmo-nos do Schönberg neoclássico do Quinteto para sopros, por exemplo – além da incompatibilidade e da indiferença rítmico-harmônica generalizada –, é o caráter francamente repugnante dos ‘temas’ dodecafônicos que desfiguram o discurso e cuja inútil recorrência me provoca o mais profundo mal-estar” (BERIO; DALMONTE, 1981, p. 91).



do gesto na reação ao serialismo que ocorreu na década de 60 e nas perspectivas da composição hoje.



5. O gesto e a vanguarda

Dando continuidade à segunda parte da dissertação, retomamos a discussão na questão sobre as eventuais mudanças implicadas pelo abandono da sintaxe tonal, analisando o gesto em Webern. Em seguida apresentamos como a proposta weberniana levada às últimas conseqüências no início dos anos 50 acarretou o que denominamos de “supremacia da figura”, procurando verificar também quais foram as conseqüências para o gesto musical. São também apresentadas algumas formas de reação ao serialismo, com um enfoque especial na obra de Luciano Berio, e também uma discussão sobre a dualidade gesto-figura na obra teórica de Brian Ferneyhough. Ao final teremos uma visão panorâmica do conceito de gesto musical na música de vanguarda no século XX.

5.1. O gesto radical de Webern

Em seu livro sobre a música de vanguarda na segunda metade do século XX, Brindle (1987, p. 7 *et seq.*) chama a atenção para o que ele chama de “culto a Webern” entre os compositores que buscavam novas soluções para uma posição estética radical que fosse condizente com a situação da Europa no pós-guerra. A grande admiração pelo compositor



austriaco por parte das novas gerações chega às vezes, segundo o autor, ao extremo de colocá-lo como o primeiro idealizador do que viria a ser conhecido como serialismo integral, o que resultaria de uma visão incorreta das inovações realizadas por Webern. Para Brindle, a principal característica da obra madura de Webern é o trabalho de variação a partir de um material mínimo, o que pode ser verificado em uma carta do compositor a Willi Reich escrita à época da composição de suas *Variações para Orquestra* op. 30 (figura 5.1), e que descreve seu método:

“Tudo na peça deriva das duas frases colocadas nos dois primeiros compassos pelo contrabaixo e pelo oboé! Mas isto pode ser reduzido ainda mais, uma vez que a frase do oboé no segundo compasso já contém uma retrogradação: a terceira e a quarta nota são retrógrados das duas primeiras, em aumentação. Em seguida, a primeira frase (do contrabaixo) se repete no trombone, mas em diminuição! [...] É assim que minha série é construída, formada a partir destes três grupos de quatro notas. Mas a sucessão dos motivos emprega este efeito de retrogradação, mesmo que use aumentações e diminuições! Estes dois tipos de variação levam a praticamente todas as idéias das diferentes variações, ou seja, a alteração motivica só ocorre dentro destes limites, quando ocorre. Mas mudando-se o centro de gravidade de todas as maneiras possíveis dentro destas duas primeiras frases algo novo sempre aparece na métrica, no caráter. [...] Todo o desenvolvimento da peça já está presente na série destes primeiros compassos, pré-formado” (WEBERN apud BRINDLE, 1987, p. 12, tradução nossa).

Fig. 5.1 – Início das *Variações* op. 30 de Webern



Fonte: Brindle (1987, p. 13)

Esta última frase poderia levar à suposição de um pensamento serial embrionário, mas a descrição do seu método deixa claro o papel do trabalho de variação – legado de seu

mestre Schönberg – na construção da peça. Não temos aqui, ainda, um controle total do ritmo, timbre, dinâmica, entrada das vozes etc. através da manipulação de séries, como iria ocorrer no serialismo integral. De qualquer modo, concordamos com Brindle quando afirma que o grande apelo da obra de Webern é o fato de que “*além de ser racional, indica o caminho para uma racionalização ainda maior*” (*ibidem*, p. 8, tradução nossa).

Sabemos que se deve a Schönberg a descoberta e a sistematização, no início dos anos 20, da técnica dodecafônica, desenvolvida como solução para garantir a coerência e a ordem no novo contexto atonal, e que seus discípulos Webern e Berg também aderiram à técnica. A obra de Webern, entretanto, se distancia muito do ponto de vista do estilo dos outros dois compositores. Schönberg e Berg empregavam a série dodecafônica para produzir novas melodias sem referência tonal, porém o próprio conceito tradicional de melodia e acompanhamento ainda estava presente. Ao comentar a Sinfonia op.21 de Webern, Juan Carlos Paz (1976, p. 154) afirma que “*a técnica do cânone aplicada por Webern está condicionada, nesta composição, não a continuidades melódicas que não se interrompem, como Alban Berg e o próprio Schönberg cultivaram em várias oportunidades, mas a células separadas por silêncios, que oferecem a perspectiva ou a impressão de valores irrealis ou suspensos no espaço, de toques ou breves linhas cuja mútua correspondência parece obtida com recursos mágicos*”.

A atitude de Webern representou de fato uma abordagem radicalmente nova do material musical, e se mostrou mais coerente com o estado de coisas derivado da ruptura atonal. E esta atitude pode ser notada já nas obras escritas antes do surgimento da técnica dodecafônica, como podemos perceber mesmo em uma rápida observação de uma (a quarta) das Cinco Peças para Orquestra op. 10 (figura 5.2). As características mais marcantes do estilo de Webern já estão presentes aqui: miniatura da forma, rarefação da textura, heterogeneidade de timbre, matizes levíssimos, ausência de regularidade métrica e,

principalmente, gestos concisos, com poucas notas (às vezes uma só nota), valorizando as relações intervalares através do contraponto e do jogo de timbres.

Figura 5.2 – Webern, Cinco Peças para Orquestra, op.10 (1913),
nº. 4: *Fliessend, äusserst zart* (Fluido, extremamente delicado)

Fließend, äusserst zart (♩ = 60) rit. tempo
mand. dolce Zeit lassen tpt. dolce trbn. dolce
p harp cl. sehr gebunden
va. con sord. rit. tempo
harp vn. con sord. wie ein Hauch
cl. tr(s) mand. cel. side drum

Fonte: Griffiths (1990)

Webern percebeu que a mudança do pensamento harmônico por acordes para o foco no intervalo – que estava implícito na técnica dodecafônica – exigia uma nova forma de gesto musical, uma vez que o gesto tradicional, melódico, não fazia mais sentido num contexto em que a funcionalidade da sintaxe tonal não implicava mais uma entonação (gestualidade) específica. Seu novo tratamento do gesto trouxe para o primeiro plano a entidade que ocuparia o centro do pensamento serial: a relação intervalar, ou, em uma palavra, a

*figura*³⁹. Esta novidade trouxe-lhe destaque dentro da Segunda Escola Vienense, na visão das gerações que se seguiram, pois embora Schönberg tivesse desenvolvido a técnica da composição com doze sons, o uso de elementos rítmicos e melódicos tradicionais mantinha sua música ainda próxima do expressionismo do romantismo tardio⁴⁰, enquanto que a música de Webern despontava como o “*início de uma nova linguagem*” (BRINDLE, 1987, p. 8). Uma nova linguagem, de fato, mas que também buscou inspiração na música da Idade Média e da Renascença, pois sabemos que Webern – que ingressou na universidade para estudar musicologia – conhecia profundamente as técnicas de contraponto da escola flamenga, os cânones-enigma, os procedimentos do moteto isorrítmico e a prática do hoqueto⁴¹ (*ibidem*, p. 10)

Resta-nos compreender com quais “recursos mágicos” Webern mantém a coerência de suas obras. Dois aspectos podem ser apontados de saída: a concisão da escrita, que demonstra uma consciência das possibilidades do novo material que utiliza, e o emprego das técnicas de variação a partir de um conjunto limitado de intervalos, produzindo material sempre novo, mas “geneticamente” conectado. Griffiths (1990, p. 129) nos dá mais algumas indicações:

“Andamento, registro e densidade são utilizados para elucidar a grande forma, de maneira que os manejos motivicos dessas peças instrumentais tardias se tornam mais claros através do uso da cor, da duração, da dinâmica e do ritmo. [...] A primazia do intervalo é indicada, evitando-se os procedimentos que produzem indeterminação nesta área”.

Além disto, podemos também admitir a direcionalidade harmônica implícita nos intervalos empregados, conforme demonstrado por Menezes (1987, p. 87 *et seq.*), como importante fator de coerência na obra de Webern. Sabemos também que para Webern era fundamental

³⁹ Cf. nota 36, p. 115.

⁴⁰ Ou, para relembra a feliz imagem empregada por Menezes (1987, p. 91), da “respiração ofegante do último tonalismo”.

⁴¹ Espécie de gesto vocal incisivo e por saltos bruscos (*hoquetus* = soluço), característico da escola de Nôtre-Dame de Paris, no século XIII.

que estes recursos ficassem claros na interpretação de sua música, como se pode notar pelas instruções que fez a Scherchen⁴² quando este regeu sua orquestração do *Ricercare a 6* da Oferenda Musical (BWV 1080): “O tema do princípio ao fim não deve aparecer desintegrado. Minha orquestração tenta (e estou falando de toda a obra) apenas revelar a coerência motívica” (WEBERN *apud* GRIFFITHS, 1990, p. 128). O mesmo ser observa em sua reação a uma interpretação sofrível de sua Sinfonia op. 21: “Uma nota aguda, uma nota grave, uma nota no centro – como a música de um louco!” (*idem, ibidem*).

Se estas observações do compositor por um lado evidenciam sua preocupação com a unidade do discurso, por outro lado sugerem a dificuldade em se realizar esta unidade na execução de uma música com tantos contrastes de timbre e registro como a de Webern. De qualquer forma, constatamos a partir destas considerações que houve uma mudança radical no papel do gesto na música de Webern, em relação aos seus predecessores e mesmo a seus companheiros de técnica dodecafônica. O gesto deixa de ter a responsabilidade de criar uma direcionalidade no nível da frase – que, aliás, não existe mais, rigorosamente falando – para estar a serviço da figura, novo foco de atenção neste novo caminho que a obra de Anton Webern propõe e que a geração seguinte elevaria acima de todos os outros elementos musicais, no processo que levaria ao serialismo integral.

5.2. A supremacia da figura

O culto a Webern reuniu os jovens compositores que viam em sua música um símbolo de renovação e de liberdade espiritual e intelectual, bastante adequado ao espírito dos anos

⁴² Hermann Scherchen (1891-1966), regente alemão bastante atuante na execução da música de vanguarda européia (THE NEW GROVE, 1986).



que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial, conforme sugere Brindle (1987, p. 8). O mais importante centro de difusão destas idéias foram os cursos de verão em Darmstadt, onde René Leibowitz – que tinha sido aluno de Webern – e Olivier Messiaen deram aulas no final dos anos 40, abordando o método de composição dodecafônica de Schönberg e técnicas que usavam princípios seriais para trabalhar com material pré-formado (em especial, neste caso, Messiaen). Os dois compositores moravam em Paris à época e foram professores de importantes nomes da nova geração, como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Hans Werner Henze. Em torno deste grupo foi se cristalizando a identidade de uma escola pós-weberniana, à qual também se associaram nomes como Luigi Nono e Bruno Maderna e até mesmo o veterano Dallapiccola. Esta corrente acabou se unificando sob a égide da vanguarda (*Avant-Garde*). Estar na vanguarda era uma atitude que se manifestava pela busca de uma música radicalmente nova que representasse o espírito dos novos tempos, o que significou num primeiro momento seguir o modelo de Webern, mas posteriormente se traduziu nas mais diversas opções metodológicas, ainda que com uma certa regularidade de estilo (BRINDLE, 1987, p. 16).

A primeira produção deste grupo é caracterizada por texturas esparsas, frases brevíssimas com perfis melódicos angulosos, resultando em seqüências de sons quase sem conexão, o que fez com que ganhasse a denominação de estilo pontilhista⁴³. Embora não tivesse uma organização predeterminada segundo uma série, já existe a preocupação com uma estrutura interna que garantisse uma coerência. Além disso, suas características de textura, dinâmica, articulação e perfil melódico antecipam o estilo das obras seriais que se seguiriam. O serialismo integral, ou seja, o controle de todos – ou quase todos – os

⁴³ Brindle considera apropriada esta denominação; entretanto, como ele próprio lembra, o nome deriva do estilo do pintor impressionista Georges Seurat, cujo método emprega “massas de pontos de cores primárias que o olho é capaz de reunir em misturas de cores e formas figurativas” (*op. cit.*, p. 17). Ora, estas características estão mais próximas da composição por massas sonoras que caracteriza o estilo de Ligeti, por exemplo, ou mesmo do tratamento das texturas por processos estocásticos em Xenakis. Grant (2001, p. 6) prefere a expressão “point music”.

parâmetros da composição por uma estrutura determinada *a priori*, teve no seu desenvolvimento uma grande influência da peça *Modes de Valeurs et d'Intensité* (1949), de Messiaen. Nesta peça, o compositor parte de um “modo” que compreende três “divisões” de doze notas cada (*ibidem*, p.23). Dentro de cada divisão o registro (oitava), a dinâmica, a duração, e o modo de ataque são fixos para cada nota, e notas de mesmo nome têm indicações diferentes para estes parâmetros em cada uma das três divisões, conforme mostrado abaixo.

Fig. 5.3: Modo empregado por Messiaen em sua peça *Modes de valeurs et d'intensité*



figura totalmente desvinculada do gesto – a figura enquanto idéia absoluta estruturando o discurso independentemente do aspecto gestual⁴⁴. É curioso notar que esta peça tão distante do estilo mais conhecido de Messiaen – que emprega freqüentemente elementos gestuais, como suas citações de cantos de pássaros – foi justamente a que influenciou fortemente seu aluno Boulez, e cujos ecos podem ser identificados em seu primeiro livro das *Structures* para dois pianos, composta a partir de 1952: Boulez empregou como base para sua série de classes de alturas a primeira “divisão” de *Modes de valeurs...* (WHITTALL, 1988, p. 253).

Nesta peça, Boulez leva ao extremo a organização de praticamente todas as variáveis da composição a partir de uma estrutura predeterminada, representada na forma de uma matriz numérica 12 x 12 cujos valores determinam alturas, durações, dinâmicas, modos de ataque, bem como a forma das seções e até mesmo a ordem de utilização das séries ao longo da peça (BRINDLE, 1987, p. 33). Os registros, andamentos e fórmulas de compasso não são determinados pela matriz, mas apresentam uma certa regularidade controlada pelo compositor (*idem, ibidem*). Da mesma forma que na peça de Messiaen, as notas não se conectam entre si, devido aos grandes contrastes de registro, como podemos observar no início da peça (figura 5.4), não obstante as dinâmicas e os modos de ataque se mantenham constantes ao longo de cada série de doze notas.

Do mesmo modo que na peça citada de Messiaen, não é mais possível se falar em um gesto que coordena os parâmetros e conecta eventos contíguos. Mais adequado é pensar que a cada evento (nota acompanhada de dinâmica, registro, modo de ataque, etc.) corresponde um gesto individual e que, portanto, não participa da construção de um sentido na peça. Desta forma, a composição de uma peça a partir da organização de todos dos parâmetros controlados independentemente por meio de séries preestabelecidas – o

⁴⁴ Esta hipótese se apóia na concepção de gesto musical como “coordenação dos parâmetros segundo um projeto de conjunto”, que desenvolvemos no capítulo anterior; entretanto, por mais puramente figural que seja uma composição instrumental, no momento da execução ela estará sempre condicionada pelo gesto físico do intérprete.

serialismo integral *stricto sensu* – leva a uma situação extrema em que não existe mais o gesto que conduz o discurso – o gesto musical na acepção proposta por este trabalho –, restando apenas o gesto instrumental intrínseco a cada evento sonoro determinado pela série. Entretanto esta situação extrema não chegou a se realizar de fato, pois os compositores de uma maneira ou de outro deixavam uma margem dentro da qual o gesto pudesse influir na escritura.

Fig. 5.4 – Boulez, *Structures Ia*, início

The image displays the beginning of Boulez's *Structures Ia*, featuring two piano parts, Piano I and Piano II. Both staves are marked 'Très Modéré (♩ = 120)' and '12 h.'. The notation is complex, with many notes beamed together and various rests. Piano I includes the instruction 'legato sempre' and Piano II includes 'quasi p sempre'. The score is divided into measures, with some measures containing large numbers like 5, 16, and 8, possibly indicating measure counts or specific rhythmic values. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte : Brindle (1987, p. 28)

A técnica de composição serial rapidamente foi sendo adotada, no início da década de 50, pelos jovens compositores europeus que em seu posicionamento estético assumiam compromisso com a vanguarda. Os cursos de Darmstadt continuavam a ser o grande centro de discussão desta nova e radical forma de compor, onde circulavam aqueles que estariam entre os compositores mais influentes da segunda metade do século XX, nomes como Stockhausen, Henze, Eimert, Nono, Maderna, Berio, Pousseur, Goyvaerts, entre outros. Teoria e estética seriais tiveram também um importante palco de discussões na forma do periódico *Die Reihe*, editado por Eimert e Stockhausen de 1955 a 1962, que chegou a receber uma versão americana publicada pela Universal Edition. As diferentes abordagens particulares de cada compositor ao empregar a técnica serial foram explorando os possíveis desdobramentos do controle dos parâmetros musicais, bem como as diferentes margens possíveis de liberdade de decisão fora da organização imposta pela série. Assim, ao mesmo tempo em que se abandonava a utopia do controle total, uma corrente técnica e estética mais abrangente começava a tomar forma a partir do que poderíamos chamar – com considerável licença poética – de “ecletismo serial”. É desta forma, portanto, que o pensamento serial se tornou um dos pilares da estética da música de vanguarda desde então, estando presente em maior ou menor grau nas realizações importantes das mais variadas correntes, até mesmo aquelas que se colocam como contrárias a ele. Conforme argumenta Grant (2001, p. 3 *et seq.*), esta influência do pensamento serial não se deve apenas às possibilidades técnicas levantadas por seu método, mas também à sintonia com as correntes artísticas, científicas e filosóficas de seu tempo, que se reflete na assimilação de termos e conceitos advindos da física, psicoacústica, teoria da informação e das ciências da comunicação. Podemos então considerar que o desenvolvimento da música de vanguarda desde o final dos anos 50 é, de uma maneira ou de outra, tributário das mudanças radicais no pensamento musical trazidas pela corrente serial. Grant chega

mesmo a afirmar que *“o curso tomado pela teoria serial, bem como a recepção desta teoria, demonstra que as controvérsias levantadas foram causadas por contestações aos próprios fundamentos da teoria e da estética musicais”* (*idem, ibidem*, tradução nossa). Não seria impossível afirmar que esta profunda revisão dos conceitos mais fundamentais – até mesmo daqueles referentes à própria natureza da música – que a proposta serial impôs acabou fornecendo subsídios epistemológicos para as várias correntes da vanguarda, até mesmo aquelas aparentemente contrárias ao serialismo, como a música aleatória e a estocástica.

Porém, o serialismo enquanto técnica composicional teve vida curta. Os próprios compositores em pouco tempo perceberam as limitações do método, que, embora apresentasse infinitas possibilidades de combinação no manejo das séries, não apresentava a mesma variedade no resultado final. Além disso, as composições seriais enfrentavam problemas também ao saírem do papel, pois apresentavam dificuldades para os intérpretes que por muitas vezes ultrapassavam o limite do executável, uma vez que eventos contíguos extremamente discrepantes, especialmente em registro e dinâmica, não conformavam nenhum nexos gestual. Hoje em dia os intérpretes já vêm encontrando soluções para estas situações, e até mesmo a dialética do confronto entre estruturas figurais complexas e o gesto instrumental já constitui uma área importante de exploração de novas linguagens, como é o caso da corrente chamada Nova Complexidade, que veremos adiante.

Outro ponto bastante questionado na produção do serialismo integral é a impossibilidade de identificar auditivamente as estruturas que sustentam a obra: os esforços hercúleos dos intérpretes em reproduzir com fidelidade os complexos agregados de notas pareciam vãos do ponto de vista (ou melhor, de escuta) do ouvinte, que não conseguia distinguir os elementos pertinentes na constituição da obra.



Não obstante todas as críticas dirigidas ao serialismo integral, é necessário admitir que ele representa o ápice de um processo que tem suas raízes na busca de um sistema harmônico novo que suplantasse a tonalidade – a qual já tinha evidenciado suas limitações em produzir obras significativamente novas – e que, seguindo a direção proposta pela obra de Webern, mudou o foco de interesse da elaboração musical, abandonando o trabalho com temas e acordes em favor da manipulação das relações entre intervalos (a princípio no campo das alturas, depois estendidas aos demais parâmetros musicais), chegando ao que sugerimos chamar de “supremacia da figura”. O outro lado deste processo – uma espécie de efeito colateral – foi o gradual abandono da condução gestual do fluxo musical, sobrevivendo apenas o gesto produtor de cada nota individualmente. Esta perda do nexos gestual que ocorre no serialismo integral parece estar de alguma maneira ligada aos problemas na execução e na recepção das obras, mas a afirmação conclusiva desta relação exigiria uma investigação detalhada a partir de fontes da época, o que evidentemente se encontra fora dos limites deste trabalho. Não podemos deixar de notar, entretanto, que, levando a composição a ultrapassar o limite das faculdades humanas, a experiência serial foi um divisor de águas, e que seus resultados, tanto positivos como negativos, se refletem na produção de vanguarda nas décadas seguintes.

5.3. A la recherche du geste perdu

Uma das maiores dificuldades em se propor uma síntese em qualquer aspecto da música de vanguarda a partir do final dos anos 50 é a enorme diversidade estilística entre os compositores e, muitas vezes, até mesmo dentro da obra de um mesmo compositor. A comunicação global aumenta notavelmente em volume e velocidade (entramos na era do



satélite e do avião a jato), assim como a tensão na política internacional; a filosofia oriental e a cultura *beatnick* se difundem no meio universitário e temos a ascensão inexorável da cultura *pop*. Estes e outros fatores fazem da década de 60 um caldeirão em constante ebulição e é evidente que toda esta movimentação se estende à música de vanguarda: influências as mais diversas mesclam-se, novos métodos e técnicas composicionais são experimentados, e até mesmo a própria concepção de música é colocada em questão. Precisamos, entretanto, delinear alguma ordenação deste panorama para podermos encontrar relações entre as tendências da vanguarda a partir do final dos anos 50 e o “retorno” ou “ressurgimento” do gesto no pensamento composicional após a supremacia da figura que identificamos na prática do serialismo integral.

Um primeiro questionamento do método serial decorreu do confronto entre a produção da escola serial e as experiências de John Cage, cujo marco foi a visita do compositor americano a Darmstadt no verão de 1958. A semelhança na superfície entre peças com uma estrutura totalmente determinada e peças que envolviam alto grau de indeterminação tanto na composição como na execução acentuou as dúvidas quanto às vantagens da técnica serial que, por causa de suas exigências quase sobre-humanas para com o intérprete e para com o ouvinte, acabavam criando um grau de indeterminação inevitável no processo de recepção da composição. Embora não seja possível se falar em uma influência propriamente dita de Cage sobre os compositores da vanguarda européia de então, suas idéias inovadoras sobre os mais diversos aspectos da atividade musical tiveram alguma ressonância na produção posterior destes compositores, especialmente o uso da indeterminação e o recurso à improvisação. Entretanto esta assimilação da indeterminação por estes compositores não implicou a criação de novos gestos musicais, uma vez que estes recursos eram empregados para manipular os gestos musicais derivados da escrita serial, àquela altura já assimilados pelos intérpretes associados à vanguarda. Além do mais, a

tentativa de se criar um novo gesto musical *ex nihilo* – implícita na improvisação e na indeterminação à Cage – traz consigo o risco de repetir antigas fórmulas por se apoiarem nos gestos musicais já presentes no inconsciente dos intérpretes, seja pela sua afirmação, seja pela negação pura e simples, esta última incapaz de criar *per se* uma nova linguagem musical.

Um outro lado da obra de Cage é a exploração dos aspectos visuais e dramáticos da atividade musical. Para Cage a música é, sobretudo, ação (BRINDLE, 2001, p. 122), e se esta ação se reverte ou não em sons, isto é apenas um detalhe circunstancial. A este pensamento estão ligadas todas as inovações com respeito ao uso dos elementos do ritual de concerto – movimentação, gestual, etiqueta, relação com o público – como matéria-prima para a construção de uma obra de arte que já se encontra no meio do caminho entre música e teatro. *Performance*, *happening*, teatro musical, *musique d'action*, são alguns dos termos que encontramos caracterizando estas obras. Evidentemente a gestualidade intrínseca à execução instrumental está presente neste tipo de composição, em que também se mesclam gestos empregados na comunicação cotidiana e movimentos cênicos oriundos da pantomima. Porém, o conceito de gesto musical como viemos desenvolvendo ao longo deste trabalho é o de um gesto abstrato que resulta da síntese entre o gesto instrumental e uma determinada escritura. Mais adequado que pensar no gesto musical presente neste tipo de realização seria talvez pensá-la como uma “música gestual”. Não podemos deixar de notar, entretanto, a coincidência temporal – na década de 50 – de duas manifestações antípodas: de um lado, a figura em estado puro (instância extrema do serialismo integral) e, de outro, o gesto em estado puro (instância extrema do teatro musical).

Entre alguns compositores mais próximos ao círculo de Darmstadt, a revisão da estética serial partiu da observação do efeito global resultante em obras seriais que apresentavam uma grande densidade de linhas. Ligeti, em artigo de 1960 publicado em *Die*

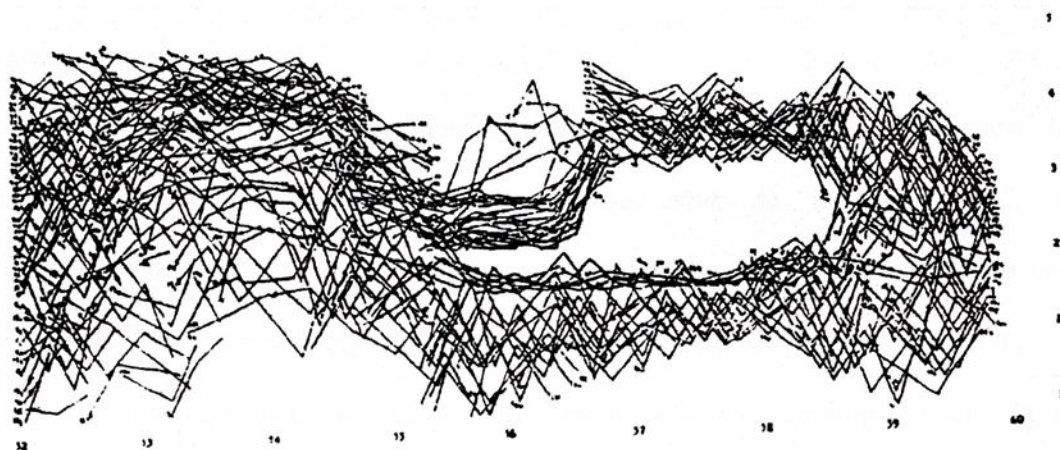


Reihe, atribuiu este efeito à crescente insensibilização da escuta às características particulares dos intervalos que é proporcional à densidade de eventos. A esta insensibilização ele denominou, “por falta de uma palavra melhor [...], ‘permeabilidade’ [permeability]” (LIGETI, 2000, p. 110, tradução nossa). O alto grau de complexidade e, conseqüentemente, “permeabilidade” de obras seriais estruturadas em camadas – um dos exemplos citados por Ligeti é *Gruppen*, para três orquestras, de Stockhausen – levam à emergência de formas resultantes da condensação destas camadas em um resultado sonoro global. Com o nível microscópico (intervalar) controlado serialmente, o compositor pode manipular estas formas e texturas por movimentos e transformações, o que se convencionou chamar de “contraponto de massas sonoras” ou “micro-polifonia”, procedimento encontrado em obras de compositores como Ligeti, Penderecki e Lutoslawski. O termo “massa sonora” foi cunhado por Varèse já nos anos 30, ao se referir ao choque entre clusters em diferentes grupos de instrumentos nas suas obras orquestrais⁴⁵. Embora partindo de premissas absolutamente distintas das acima citadas, as primeiras obras de Xenakis, que empregavam cálculos probabilísticos para a determinação dos eventos sonoros, também davam prioridade ao movimento de grandes conjuntos de sons, em detrimento de uma organização microscópica determinística. A denominação “música estocástica” se refere ao emprego de variáveis aleatórias para a determinação dos parâmetros dos eventos sonoros, de maneira a reproduzir a impressão de fenômenos que envolvem um grande número de componentes individuais, como o movimento de uma grande multidão ou o som produzido por milhares de insetos (ver figura 5.5). O modelo para Xenakis é a natureza, com seus processos complexos que alternam caos e ordem, sem a interferência de uma intencionalidade individual, porém com uma causalidade geral característica dos processos estocásticos (XENAKIS, 1992, p. 8).

⁴⁵ Não confundir com o conceito de massa em Schaeffer, que é ligado a características espectrais de um dado objeto sonoro associadas à percepção das alturas.



Figura 5. 5 – Plano geral dos glissando de pizzicato em *Pithoprakta*, de Iannis Xenakis (compassos 52 a 60)



Fonte: Bosseur; Bosseur (1986). Cada segmento de reta representa um glissando tocado em pizzicato por um instrumento da orquestra (cordas) entre duas alturas; os valores de altura e duração foram calculados por meio da equação de Boltzmann, que prevê estatisticamente as velocidades das moléculas de um gás.

De certa forma, a música concebida como contraponto de massas sonoras também disfarça ou mascara a intencionalidade, uma vez que o traço individual do executante – instrumentista ou cantor – se dilui na textura resultante. Por este motivo consideramos não ser pertinente falar-se em gesto musical – pelo menos não no sentido que estamos empregando – no contexto deste repertório, pois apesar de existir o movimento sonoro (na forma de transformações contínuas, adensamentos e rarefações), não o percebemos como um projeto de conjunto, mas sim como o resultado estatístico de um grande número de eventos, por causa do alto grau de indeterminação das partes individuais ou das relações entre elas. Mesmo quando Xenakis se refere ao gesto, ele tem em mente, sobretudo, uma síntese audiovisual realizada por um “gesto eletrônico total”, que controla não só o som, mas também a luz e o movimento de ambos no espaço, através da infraestrutura técnica

que as novas tecnologias permitem, como ocorre nos seus *polytopes* (XENAKIS, 1975). Portanto, embora o sentido de coordenação do gesto esteja presente no pensamento musical de Xenakis, ele é entendido predominantemente como controle e não como expressão.

Estas três linhas de exploração de novas possibilidades para a composição após a experiência serial – que podemos chamar *grosso modo* de “indeterminação”, “teatro musical” e “massas sonoras” – não apresentam uma relação direta com o gesto musical conforme o modelo desenvolvido neste trabalho, como se pode concluir a partir das breves descrições feitas acima. Como vimos, os processos aleatórios e de improvisação são muito limitados quanto à geração de um novo “vocabulário gestual”, pois precisam se apoiar em moldes já conhecidos, para afirmá-los ou para negá-los; e os gestos presentes nas diversas modalidades de teatro musical são efetivamente gestos corporais, não constituindo uma “entonação” que articula e dá sentido ao discurso musical. Mesmo assim, composições que apresentam estes procedimentos permitem ao intérprete – e de certa forma dele exigem – que ele busque uma “síntese rítmica” na sucessão dos eventos que garanta uma expressão definida e deixe perceber uma intenção musical (exceto, é claro, nas obras mais “ortodoxamente cageanas” – com o perdão do oxímoro – onde o objetivo é justamente a busca de uma não-intenção, de acordo com a filosofia Zen). O mesmo não pode acontecer quando se trata de micropolifonia ou de processos estocásticos; nestes casos, a tentativa de imprimir um gesto que caracterize uma intencionalidade acaba comprometendo o efeito desejado neste tipo de composição, que trabalha com processos e transformações mais neutros do ponto de vista de uma intencionalidade musical. Estes comentários – e é importante que se o diga – não pretendem em absoluto fundamentar um julgamento de valor em favor de tal ou qual corrente estética, apenas visam a esclarecer em que situações



as poéticas pós-seriais empregaram o gesto como recurso de síntese e direcionalidade do discurso.

Os procedimentos descritos acima como alternativas à técnica serial podem ser considerados externos à linguagem desenvolvida a partir do modelo weberniano. Paralelamente, os compositores que empreenderam a experiência serial perceberam que o controle de todos os parâmetros através de séries e de matrizes configurava-se como um *non plus ultra*, de modo que a insistência no modelo levaria necessariamente a uma estagnação (GRIFFITHS, 1984, p. 146). Da reavaliação de seus próprios trabalhos foi se desenvolvendo uma linguagem que ainda guardava as qualidades estéticas que eles admiravam em Webern, e que o método serial conseguira reproduzir de maneira sistemática, mas que tinha um caráter mais espontâneo e pessoal, fruto da assimilação e seleção dos resultados obtidos com o controle total dos parâmetros e da familiaridade com as novas sonoridades e combinações de notas. Esta nova linguagem é conhecida dentro da comunidade anglófona como "*free twelve-note music*" (literalmente "música livre com doze notas") e corresponde ao núcleo central de uma boa parte da música de vanguarda desde então, mesmo a que usa simultaneamente algum ou alguns dos procedimentos descritos acima (BRINDLE, 1987, p. 53). Nesta linguagem o total cromático é empregado de maneira mais ou menos equilibrada, mas não há restrições quanto à ordem ou à repetição das notas, podendo haver eventualmente uma ênfase ou polarização em alguma das alturas, evitando-se, entretanto, agrupamentos triádicos que lembrem a música tonal. O ritmo tende a ser irregular e amétrico, à semelhança do que ocorria nas peças seriais, e, da mesma forma, os grandes contrastes de registro e dinâmica também são comuns. A linguagem instrumental é em geral virtuosística, mas há uma preocupação com o nexos gestual no desenho dos agrupamentos de notas (estamos evitando neste contexto o termo "frase", embora alguns autores, inclusive Brindle, o utilizem), apesar de que em muitos

casos a realização instrumental encontra-se no limite do “humanamente possível”. Podemos encontrar esta linguagem, mesclada aos procedimentos vistos anteriormente, na obra dos principais compositores da vanguarda européia nas décadas de 60 e 70, entre eles Boulez, Stockhausen, Berio e Pousseur, apenas para citar os mais significativos. Um exame mais detalhado da escritura destes compositores seria de grande ajuda para uma visão mais clara do gesto na vanguarda pós-serial, mas evidentemente o esforço ultrapassaria o fôlego deste trabalho. Entretanto, vale a pena incluir aqui algumas considerações sobre um compositor particularmente sensível à questão do gesto: Luciano Berio.

5.4. *Il ritorno dei gesti*

Berio tinha um grande interesse pela linguagem verbal, manifestado tanto no papel de destaque que textos de diferentes gêneros literários ocupam em suas principais obras⁴⁶, bem como na assimilação de princípios lingüísticos em seus procedimentos composicionais, notadamente a fonologia segundo a obra de Jakobson, conforme amplamente demonstrado por Menezes (1993). Neste segundo contexto, o compositor aborda o gesto em um texto teórico publicado em 1963 explorando suas relações com a linguagem e com o desenvolvimento histórico do material musical. Berio considera que além do sentido comum de ação e comunicação, o gesto pode ser entendido como “*uma síntese, uma seleção de procedimentos típicos [...] deduzidos de um contexto significativo, por sua vez inseparável de sua historicidade e de outros gestos precedentes*” (BERIO,

⁴⁶ Por exemplo, *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Circles*, *Laborintus II* e *Sinfonia*, para citar as mais representativas.

1967, p. 41, tradução nossa). Note-se a semelhança desta concepção do gesto com o desenvolvimento da “*free-twelve-note music*” descrito por Brindle, como vimos acima. Mais adiante, Berio afirma: “*O medo do gesto foi freqüente nas poéticas dos últimos vinte anos*” (*ibidem*, p.43, tradução nossa), numa referência indireta ao desenvolvimento da técnica serial até as últimas conseqüências, que denominamos supremacia da figura. Criticando este “medo do gesto”, Berio argumenta que

“uma poética sem gestos reais é como uma linguagem sem inflexões vocais e sem a experiência sensível dos materiais [...] Ela é semelhante à idéia de uma linguagem-alfabeto, de uma linguagem-nomenclatura ou de uma música fundada somente sobre as notas e não sobre os sons e os gestos da execução e da audição” (*ibidem*, p. 43, tradução nossa).

Fica clara neste trecho a importância que o compositor dá à presença de elementos gestuais na linguagem musical. Chama a atenção também o fato de que, de maneira semelhante à analogia que estabelecemos entre gesto musical e entonação, o autor coloca lado a lado gestos e inflexões vocais. Infelizmente, porém, não é possível deduzir deste artigo – que, demais, tem uma natureza de ensaio e não de trabalho teórico – uma possível concepção de gesto musical adequada à produção de vanguarda, pois o autor se refere sempre ao gesto *tout court*, e de maneira bastante livre, com diferentes sentidos ao longo do texto. Mesmo assim podemos presumir alguns aspectos deste novo gesto musical que emerge após a experiência serial, a partir de pistas deixadas pelo compositor neste último trecho citado: “inflexões vocais” e “gestos da execução e da audição”.

Dentre os inúmeros aspectos inovadores da obra de Berio, um dos mais notáveis é o emprego dos recursos vocais, tanto no que diz respeito à inovação técnica quanto ao seu uso no contexto da composição, como podemos observar em peças como *Circles*, *Thema* (*Omaggio a Joyce*), *Visage*, *Sinfonia*, e *A-Ronne*. Sua *Sequenza III*, para voz feminina (1966), é um marco na música vocal por seu virtuosismo sem precedentes e pelos efeitos vocais inauditos. Ali Berio explorou profundamente o que ele mesmo chamou de “gestos

da questão do gesto musical, que é a formação de um sentido, de uma expressão, na matéria sonora. Sobre este ponto, Berio comenta:

"Interessa-me a música vocal que imita e, em certo sentido, descreve aquele prodigioso fenômeno que é o aspecto central da linguagem: o som que se torna sentido. Por isso é importante que se tenha uma consciência também acústica do material verbal para poder voltar para a esfera do sentido e reconquistá-lo através da dimensão acústica" (BERIO; DALMONTE, p. 103),

de onde podemos extrair uma possível descrição do papel do gesto musical na contemporaneidade: *reconquistar o sentido através da dimensão acústica*. Outrossim, não podemos deixar de chamar a atenção para a correlação desta visão do gesto com a sintaxe dos corpos sonoros que comentamos no terceiro capítulo. Isto que foi dito se refere às inflexões vocais; resta ainda uma reflexão sobre a "experiência sensível do material".

Um segundo aspecto da gestualidade na obra de Berio é o desenvolvimento de novas linguagens instrumentais, particularmente em suas *Sequenze* escritas para instrumento solo. Estas peças foram dedicadas a virtuosos eminentes e estendem as técnicas de execução para regiões inexploradas. O próprio compositor admite que um dos elementos unificadores do conjunto de suas *Sequenze* é justamente o virtuosismo (BERIO; DALMONTE, 1981, p. 76). Para Berio, o virtuosismo "*nasce freqüentemente de um conflito, de uma tensão entre a idéia musical e o instrumento, entre o material e a matéria musical*" (*idem, ibidem*). Em seu texto sobre o gesto, citado acima, o compositor sugere que gesto e material são, "*em parte, sinônimos*" (BERIO, 1967, p. 44), e afirma que a relação entre gesto e material é a "*relação-chave das significações poéticas*" (*idem*, p. 45, tradução nossa). Está implícito na intersecção entre gesto e material o fato de que, sob certos aspectos, ambos resultam da dialética entre idéia e matéria no desenvolvimento histórico da linguagem. A especificidade do gesto, entretanto, está no confronto direto com a matéria, como podemos observar no trecho a seguir:



"O que nos parece mais importante notar é que, para que as 'tendências implícitas' da matéria possam engendrar significações, é preciso que elas sejam contrariadas justamente no nível da prática do gesto [...]. Para ser criador, o gesto deve poder destruir algo, deve ser dialético e não deve se privar de seu 'teatro', mesmo tendo de pagar o preço de se sujar – como diria E. Sanguineti⁴⁸ – na lama, no palus putredinis⁴⁹ da experiência. Vale dizer, ele deve sempre conter um pouco daquilo que se propõe a superar" (BERIO, 1967, p. 44, tradução nossa).

Não é demais frisar que neste texto o significado da palavra gesto é múltiplo, mas também não podemos deixar de notar a convergência deste trecho com as idéias do compositor a respeito do desenvolvimento da técnica instrumental, que, demais, é também uma linguagem gestual. Assim é que a tensão entre a idéia musical e a técnica instrumental vai continuamente modificando a relação do intérprete com seu instrumento, o que exige, nas situações em que há um alto grau de novidade no pensamento musical, um virtuosismo não só técnico, mas também intelectual (BERIO; DALMONTE, 1981, p. 77). Para Berio, *"o virtuose de hoje, digno deste nome, é um músico capaz de mover-se dentro de uma ampla perspectiva histórica e de resolver as tensões entre a criatividade de ontem e de hoje"* (*idem, ibidem*). Estas características de um novo virtuosismo, presentes nas *Sequenze* e no uso dos instrumentos em outras peças solo e para conjunto, podem ser encontradas numa obra de menor escala, menos conhecida mas bastante representativa, na medida em que é uma síntese-miniatura do estilo de Berio e cujo nome é bastante sugestivo no contexto do presente trabalho: *Gesti* (1966), para flauta doce contralto, dedicada a Frans Brueggen, eminente virtuose do instrumento.

A principal particularidade de *Gesti* é a separação, na partitura, das instruções referentes ao dedilhado e à boca. Vejamos as instruções referentes aos dedos, transcritas do prefácio à partitura:

⁴⁸ Edoardo Sanguineti, poeta italiano contemporâneo.

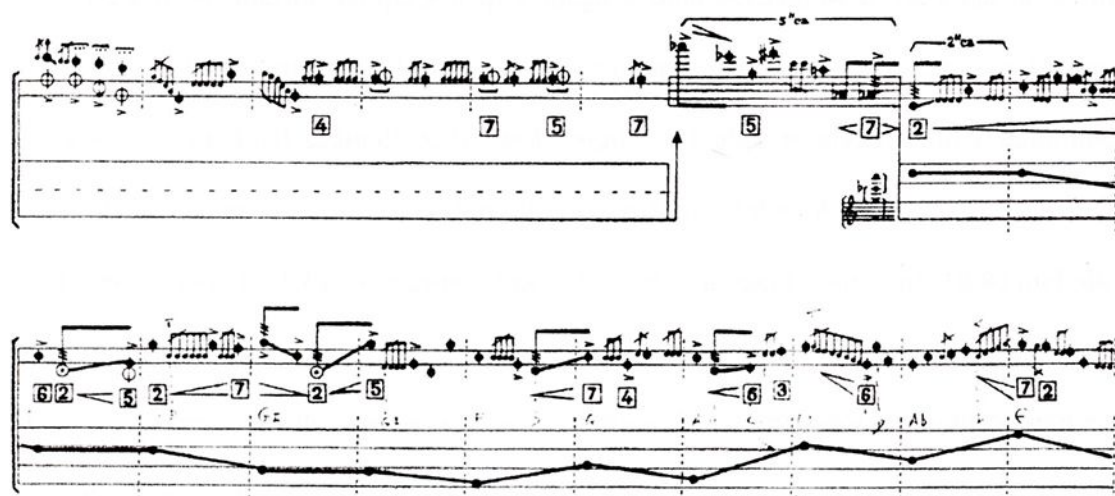
⁴⁹ Pântano apodrecido.



"Até a metade do quinto sistema o intérprete deve dedilhar um ou dois compassos, continuamente repetidos no andamento correto, extraídos do *Allegro (Giga)* da sonata em ré menor para flauta doce e contínuo de G. P. Telemann (dos "Esercizi Musici"). Ou então ele pode dedilhar – tão rápido quanto possível – algo como a seguinte combinação [pattern]: F-A-Bb-G-D-B, ou qualquer outra combinação que garanta riqueza de harmônicos. Por causa das freqüentes "contradições" entre a tensão dos lábios e a posição dos dedos, e por causa da rapidez da mudança das combinações, o resultado sonoro é imprevisível, e muitas vezes serão ouvidos harmônicos excessivos (*overblown*). Às vezes o instrumento sequer soará. Gradualmente, entretanto, a tensão dos lábios e a posição dos dedos vão concordar cada vez mais... Da metade do quinto sistema até o 3/8 da última página⁵⁰ o intérprete deve manter as posições relativas [i.e. aproximadas] indicadas, deslizando (quando indicado e quando possível) de uma posição a outra" (BERIO, 1970, tradução nossa).

As instruções para a boca são referentes ao grau relativo de tensão dos lábios, indicado em uma pauta de duas linhas, além do uso de sons vocais e efeitos como *frulatto* com a língua e com a garganta, e som aspirado; as indicações de dinâmica são feitas por números numa escala de 1 a 7⁵¹. Vejamos o quinto e o sexto sistemas, que contêm o final da primeira seção, uma rápida transição escrita em pentagrama e o início da segunda seção (figura 5.7).

FIGURA 5.7 – Berio, *Gesti*, quinto e sexto sistemas



Fonte: Berio (1970)

⁵⁰ No original está escrito "página 2", mas esta fórmula de compasso está de fato na última página.

⁵¹ A reprodução do prefácio original e da partitura está ao final, no anexo B.

Na segunda seção da peça, as posições dos dedos são indicadas aproximadamente numa pauta de quatro linhas, em que cada espaço corresponde a um intervalo da tessitura do instrumento, conforme indicado logo no começo da seção. Há, portanto, uma maior estabilidade em relação à primeira seção, pois a posição dos dedos muda mais lentamente, e os gestos de sopro, embocadura e dinâmica “modulam” um som “portador” mais estático. As notas resultantes ainda são indeterminadas, pois o compositor não especifica o dedilhado, apenas a posição relativa dentro de um intervalo. Aos poucos aumenta a movimentação dos dedos e dos lábios, e simultaneamente há uma tendência em direção a uma maior sintonia entre ambos e a uma maior tensão geral, que atinge o clímax no oitavo sistema em uma nota longa no limite superior da tessitura, modulada por *frulattos* e *acciaccaturas*. Em seguida trechos alternados de intensa movimentação e silêncio nas duas pautas, seguidos de uma transição breve levam à última seção, a partir do décimo sistema, que é escrita em notação tradicional, marcando a definitiva concordância entre embocadura e dedilhado, ao mesmo tempo em que chega a uma determinação definida de alturas e durações. A linguagem harmônica nesta terceira seção se caracteriza por um uso mais ou menos livre do total cromático, havendo algum trabalho motivico com predomínio de segundas, sétimas e nonas. Nos dois últimos sistemas (abaixo, figura 5.8) aparece uma certa recorrência do fá#₄, ao mesmo tempo em que diminuem a movimentação melódica, a dinâmica e o número de alturas diferentes, chegando-se ao fim no fá₃, limite inferior da tessitura do instrumento. Neste final, nos últimos dois compassos o flautista deve cantar também este fá, sendo que nos dois últimos tempos do último compasso ele deve soltar o instrumento da boca e concluir a peça apenas cantando.



FIGURA 5.8 – *Gesti*, final

a) optional: sing one octave lower
b) detach instrument from mouth and lower it, while singing

UE 15627 M (ABLINGTON, 1968)

Fonte: Berio (1970)

O confronto entre o dedilhado de uma peça barroca e os gestos típicos da escrita pós-serial presentes no sopro faz pensar nesta obra como uma reflexão poética, em forma de música, sobre a questão do gesto na música, não só na música de vanguarda, mas em sua evolução histórica, mesmo que não saibamos se o compositor o fez conscientemente. Assim é *Gesti*: gestos que alteram a fisionomia do som, que selecionam eventos em meio a uma amostragem quase aleatória, e que conquistam e dominam o terreno da técnica instrumental para ali moldar um novo gesto musical que transcende o seu momento histórico, dialogando com o passado e o futuro, fazendo-os convergir no momento presente. Ao propor uma situação totalmente improvável, qual seja, a separação entre dedilhado e sopro (uma suspensão momentânea do “projeto de conjunto”), Berio cria uma energia potencial a partir da atração entre ambos, atração que é confirmada pela busca inexorável da coordenação conjunta entre gesto (representado pela força vital do sopro) e figura (representada pelas possibilidades intervalares do dedilhado). Metáfora musical de uma possível teoria do gesto musical, *Gesti* parece ser mais uma daquelas produções do espírito humano que atestam a amplitude e a profundidade que a obra de arte pode atingir em termos de reflexão e explicação da realidade, como as que fizeram Freud dizer que os poetas já haviam dito tudo antes.

5.5. New Complexity

Não podemos concluir este capítulo sem fazer um breve relato e alguns comentários sobre como é tratada a questão do gesto na corrente chamada *new complexity*, particularmente na obra teórica de seu maior expoente, o compositor Brian Ferneyhough (1943). Esta corrente retoma o tratamento multiparamétrico do serialismo integral num novo contexto de organização em que o ritmo baseado em relações numéricas não-triviais e a justaposição de contrastes extremos resultam em estruturas ainda mais complexas que as daquele período, exigindo níveis de execução além do limite do executável, mesmo para intérpretes já habituados com os problemas da escrita serial. Claus-Steffen Mahnkopf descreve esta complexidade: *"O material, a virtuosidade interpretativa e a forma tornam-se tão complexos que uma fusão de informações se mescla a um lado labiríntico, ao mesmo tempo em que uma diferenciação extrema do ínfimo se mescla a uma integralidade totalizadora"* (MAHNKOPF, 1988, p. 54, tradução nossa). Mais adiante, sintetiza: *"A complexidade é o signo de um maneirismo que toma consciência de si mesmo enquanto estilo"* (*idem, ibidem*, tradução nossa).

Esta extrema dificuldade de execução faz com que os intérpretes afirmem ser impossível realizar mais de sessenta por cento do que está notado na partitura. Ferneyhough admite este estado de coisas e afirma que *"há toda uma dimensão de expressão potencial dentro da atitude do intérprete [exécutant] face ao texto musical"* (FERNEYHOUGH; ALBERA, 1987, p. 23, tradução nossa). A exploração sistemática desta dimensão pode contribuir, segundo o compositor, para uma *"redefinição da interpretação [interprétation] como tal, a tal ponto que possamos incorporar os resultados [deste confronto] no próprio tecido da composição, como um fio polifônico discreto"* (*idem, ibidem*, tradução nossa). Donde concluímos que as limitações da execução

instrumental, que incomodava os compositores do serialismo e motivou em parte a revisão de seus princípios, aqui passa a integrar a própria composição, passa a fazer parte do estilo. Ao admitir que nenhuma notação é capaz de representar perfeitamente um objeto musical – *“Mesmo a notação mais exaustiva não oferece senão um vulto de precisão”* (FERNEYHOUGH; ALBERA, 1987, p. 25, tradução nossa) – o compositor inclui este fator no processo, optando mesmo assim por uma notação complexa que descreve todos os sub-componentes do som (cf. figura 5.9), de maneira a *“sensibilizar o espírito [do intérprete] a certos aspectos da obra”* (ibidem, p. 24, tradução nossa).

Este confronto entre execução e notação pode ser entendido também por analogia com outra dualidade abordada nos escritos teóricos do compositor: a dualidade entre gesto e figura. Antes de prosseguirmos, porém, é necessário lembrar que o desenvolvimento desta discussão, bem como dos próprios princípios estéticos da *new complexity*, se dá no contexto de uma reação à tendência chamada *Neue Romantik*, que teve destaque no final dos anos 70 na Alemanha e na Áustria, como se pode notar no artigo *“Form-figure-style”*, de 1982 (FERNEYHOUGH, 2000). Neste texto, Ferneyhough critica o que ele considera uma das bases da tendência neo-romântica e que chama de *“ideologia da transparência afetiva da substância musical enquanto traço icônico do ato volitivo da criação”*, que se baseia na crença no *“poder expressivo direto do gesto musical”* (op. cit., p. 22, tradução nossa). Para o compositor, a *“ênfase na significância holística e imediata de uma unidade gestual leva, quase inevitavelmente, à suposição de sua efetiva auto-suficiência e de seu encapsulamento formalmente passivo num contexto altamente contingente”* (idem, ibidem, tradução nossa). A reação a este pensamento não se dá tanto pela negação da expressividade do gesto, mas principalmente pela constatação do fato de que

“quanto mais eficientemente um complexo individual emotivamente denotacional consegue transmitir uma correspondência unívoca com o estado emocional que ele desperta, menos ele precisa de – ou mesmo pode permitir-se a estar comprometido com – qualquer forma de interação funcional com os elementos contíguos dentro da obra” (ibidem, p. 23, tradução nossa).

FIGURA 5.9 – Ferneyhough, Segundo Quarteto (1980)

Edition Peters No. 2229
 © Copyright 1981 by Henrichsen Edition,
 Peters Edition Ltd., London

Fonte: Ferneyhough (2000)

Ou seja, a autonomia expressiva do gesto dificulta sua integração na obra. Segundo Ferneyhough, para que esta integração ocorra, é necessário lançar mão do “potencial

transformativo e energético dos sub-componentes de que o gesto é composto" (FERNEYHOUGH, 2000, p. 26, tradução nossa). Desta decomposição do gesto decorre uma primeira conceituação de figura, como observamos no trecho transcrito a seguir:

"Um gesto cujas características componentes que o definem – timbre, perfil melódico, nível dinâmico, etc. – apresentam uma tendência a escapar de um contexto específico de maneira a se tornarem radicais independentemente significantes, livres para se recombinarem, para se solidificarem em novas formas gestuais, pode, por falta de outra nomenclatura, ser denominado figura" (idem, ibidem, tradução nossa).

Nesta primeira definição, portanto, a figura é colocada como uma espécie particular de gesto, que, por isso, *"partilha do caráter geral de 'semelhança à fala' que este tem"* (ibidem, p. 27, tradução nossa). E a dependência que a figura tem da materialidade de uma manifestação gestual evitaria, segundo Ferneyhough, *"um retorno à inconseqüência estática de hierarquias neo-seriais"* (idem, ibidem, tradução nossa). Mais tarde, em outro texto (FERNEYHOUGH, 1987), o compositor revisou sua conceituação de figura, questionando justamente a sua materialidade, preferindo defini-la como *"um elemento da significação musical, composto inteiramente de detalhes definidos por sua disposição num contexto"* (ibidem, p.129, tradução nossa). Emerge daí a idéia da figura como instância mediadora, baseada na sua *"capacidade de mediação estrutural de qualidades gestuais concretas"* (ibidem, p. 131, tradução nossa). Esta capacidade de mediação advém do fato da figura ser constituída de relações intervalares em quaisquer parâmetros sonoros (os "detalhes definidos por sua disposição num contexto" referidos acima): relações de altura, de duração, de dinâmica, e assim por diante.

Por este motivo, Ferneyhough acaba chegando, no final do artigo, à conclusão de que a figura *"não existe em termos materiais; ela representa, sobretudo, uma maneira de perceber, de categorizar e de mobilizar as constelações gestuais concretas"* (ibidem, p. 136, tradução nossa). A figura, segundo esta concepção, é feita de relações entre intervalos (vale dizer, entre números), é abstrata como as figuras geométricas, e necessita da



manifestação sonora para que a percebamos. Quando esta manifestação sonora apresenta uma intencionalidade percebida na coordenação global dos parâmetros, temos o gesto musical. O gesto, por sua vez, para ser posto em relação com outros gestos, precisa da mediação da figura, caso contrário cada ocorrência sua seria única e particularíssima, irrepetível e absolutamente isolado dos outros. Gesto e figura se implicam mutuamente, assim como matéria e espaço, pelo menos na música ocidental, onde a noção de discurso musical implica relações entre sucessividades. O pensamento musical desenvolve-se através de uma dialética constante que vai da figura ao gesto, deste à figura, e dela torna ao gesto, indefinidamente, seguindo as necessidades históricas, sociais, enfim, humanas. Com esta constatação, chegamos ao fim desta segunda parte que nos mostrou, associada à definição de gesto, a complementaridade entre os conceitos de gesto e figura, que resumimos a seguir.

5.6. Síntese da segunda parte: a dialética entre gesto e figura

Apesar de tratarem de repertórios e estilos completamente diferentes, os capítulos quarto e quinto podem ser considerados como um único roteiro que percorre a evolução da música ocidental acompanhando a relação entre o aspecto gestual, contínuo, e o aspecto figural, motivico, discreto, das estruturas musicais. Não obstante nossa admiração pela obra teórica de Pierre Schaeffer, optamos aqui por manter a nomenclatura empregada por Ferneyhough, devido à sua relevância no pensamento teórico atual sobre as questões ligadas ao gesto. Assim, o termo *figura* atende mais ou menos pelo que Schaeffer chama de valor, ou estrutura de valores, ou seja, um conjunto de possibilidades discretas do *continuum* sonoro, que atuam como traços pertinentes dentro de um dado sistema musical. A figura se



identifica por relações entre intervalos (relações numéricas, portanto) que se organizam formando estruturas abstratas, enquanto o gesto se identifica pela sua realização sensível, concreta. Ambos 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, formando assim o tecido musical. À luz desta dualidade complementar entre gesto e figura, façamos uma breve recapitulação.

No canto gregoriano o aspecto gestual parece ser dominante, como aliás deve ocorrer em todo repertório de transmissão oral. Mesmo assim a figura é um aspecto imanente, como podemos concluir, dentre outras evidências, pela notação bilíngüe, que colocava lado a lado a informação gestual e o conteúdo intervalar. Demais, a presença do aspecto figural está presente na música desde tempos imemoriais, dada a importância das relações intervalares nos sistemas musicais da antiguidade, particularmente o dos gregos. Na teoria musical grega estas relações estavam associadas ao *lógos*, que num sentido geral se traduz por “conceito” ou “discurso”, mas também podia se referir ao caso particular de relações (proporções) entre números ou entre segmentos de reta (TOMÁS, 2002). Disso se conclui que o aspecto figural da música precede a escrita musical. Mais ainda, é ele que permite a existência da escrita, pois, conforme nos aponta Menezes (1998, p. 57), a escrita musical está *“impossibilitada de traduzir de forma totalizante em símbolos o rico universo dos espectros”* e, por este motivo, precisa se ater *“às possibilidades estruturais da representação simbólica necessariamente compartimentalizada”*.

Com o advento e o desenvolvimento da escrita, a tendência natural foi um aumento gradual da importância da figura na construção musical. Este processo, a princípio lento, aproximadamente até o período Barroco, acelerou-se a partir do classicismo, com o estabelecimento da composição orientada motivicamente pela Primeira Escola de Viena. Paralelamente a esta aceleração a escrita musical também foi se especializando em

descrever independentemente os intervalos nos diversos parâmetros musicais (intervalos de altura, duração, intensidade e assim por diante), instrumentalizando e, por assim dizer, potencializando ainda mais o papel da figura. O preço pago por este processo foi uma certa indiferença, pelo menos na parte escrita da música, com relação ao seu aspecto gestual. Este aspecto continuou existindo nas práticas interpretativas, que eram – e ainda são – transmitidas oralmente. Porém, ao longo do século XIX a interpretação correta do resultado gestual que estava implícito na partitura foi aos poucos se perdendo, em parte pelo aumento das especificações na escrita, pois na medida em que as indicações de dinâmica, por exemplo, vinham escritas nas partituras modernas, o músico não sabia mais intuí-las nas partituras mais antigas, sem a presença destas indicações. Assim sendo, o aspecto gestual foi passando para um segundo plano, como podemos concluir pela preocupação de Riemann e Schenker em recuperar uma interpretação que reconstruísse gestualmente o sentido imanente da partitura e que, segundo estes autores, estava se perdendo na prática instrumental.

Na verdade a música ocidental estava trilhando novos caminhos, desde, sobretudo, Beethoven, com a especificação independente e a autonomia dos parâmetros musicais na escrita, de um lado, e, de outro, a busca por novas possibilidades harmônicas e tímbricas que ocorreu a partir do início do século XX. A conjunção destes dois fatores – entre outras motivações sociais e estéticas – levou a uma primazia da figura nunca antes ocorrida, cujo primeiro passo decisivo foi o desenvolvimento da técnica dodecafônica na década de 1920, e que atingiu o seu ápice com o serialismo integral no início dos anos 50. Na estética serial, o gesto era um “mero detalhe”, uma consequência da organização da composição pela série, submetendo-se às manipulações “automatizadas” da figura. A contigüidade de elementos díspares implicada pela escritura serial focava a atenção nos sons individuais em seus timbres e suas morfologias, o que acabou comprometendo a própria compreensão das

estruturas musicais, uma vez que a complementaridade recíproca entre gesto e figura – necessária à percepção de ambos – se perde. Esta é uma interpretação possível para a chamada “crise do serialismo” que se manifestou no final da década de 50, após um curto período de ampla utilização da técnica serial pelas vanguardas européias. Aparentemente o problema está na dificuldade em se estabelecer o vínculo entre gesto e figura durante o processo composicional submetido à técnica serial. Podemos especular também em torno da hipótese do surgimento de um novo gesto musical a partir da *tabula rasa* que foi atingida pelo serialismo integral. Este novo gesto se desenvolveria como uma nova entonação (no sentido assafjewiano) que desse conta das novas figuras, ou melhor, da nova situação da figura. Esta hipótese também implica, numa perspectiva histórica, a visão do desenvolvimento da música ocidental como a passagem de uma situação primordial eminentemente gestual, cuja figuralidade interna vem gradativamente à tona à medida em que a escrita musical se especializa em descrever seus parâmetros: a princípio as alturas, depois as durações, em seguida dinâmicas, andamento, articulações e assim por diante. Ao encerrar-se o ciclo de vigência da tonalidade, o papel do gesto na composição é suspenso momentaneamente em favor de uma figuralidade predominante, que atinge o ápice no serialismo integral. Depois da experiência serial, os problemas decorrentes do afastamento do gesto em relação ao processo composicional evidenciaram a necessidade do nexos gestual como elemento importante da escritura. A questão não é simplesmente a de um equilíbrio entre elementos gestuais e figurais, mas descobrir novas maneiras de estabelecer o vínculo entre gesto e figura. O estudo de como diferentes compositores lidaram com esta questão pode trazer à tona aspectos relevantes do desenvolvimento recente da composição de vanguarda, e é um dos caminhos de investigação para onde apontam as discussões motivadas por este trabalho. Contudo, a verificação e eventual demonstração destas



hipóteses deve ser realizada numa outra etapa, visto que esta já chega ao seu termo e não é conveniente ultrapassar a justa medida: é tempo de concluir.



Conclusão

A thing without oppositions ipso facto does not exist.

C. S. Peirce, *Collected Papers*, 1.457

Chegando ao final deste percurso em que estivemos buscando uma definição mais rigorosa para o que poderia ser o gesto musical, duas idéias fundamentais balizam nossas conclusões, a saber:

- 1) a enunciação de uma definição de gesto musical, e
- 2) a complementaridade entre gesto e figura, baseada na relação dialética entre os dois conceitos.

A definição de gesto musical, apresentada na síntese da primeira parte deste trabalho (p. 86), resulta do modelo teórico desenvolvido a partir da concepção dual do gesto como movimento e como signo. O gesto musical assim definido aparece como responsável pela articulação e coesão das idéias musicais, revelando a intencionalidade do agente por meio da percepção de um projeto de conjunto que imprime direcionalidade ao discurso musical. Uma outra possível definição, mais sintética, que este trabalho poderia apresentar seria: “um movimento no campo perceptivo, percebido através da variação de um ou mais parâmetros musicais e da permanência de outros, que apresenta uma forma reconhecível, a qual, no processo de significação musical, cumpre a dupla função de dar

forma às unidades sintáticas do discurso (e assim dar sentido às estruturas musicais, evidenciando sua direcionalidade potencial) e de atuar como signo nos possíveis processos de representação que ocorrem na música, incluindo a expressão de estados psicológicos e modalidades". Conquanto ainda não podemos considerá-la definitiva, acreditamos que esta definição de gesto musical já delimita razoavelmente o conceito e pode vir a ser empregada na teoria contemporânea no estudo de obras e estilos, na busca de novas interpretações e de respostas a questões ainda não respondidas sobre o fenômeno musical. Este empreendimento seria uma nova etapa neste percurso em busca de uma melhor compreensão do que seja o gesto musical, uma etapa em que, pelo caminho da crítica, sua conceituação seja refinada e atinja um consenso no âmbito da comunidade acadêmica.

Fundamental nesta nova etapa é a dualidade exposta neste trabalho, a dualidade existente entre gesto e figura, a qual implica uma relação dialética entre conceito e prática na evolução das linguagens musicais. Talvez a conclusão mais importante deste trabalho, até mais que a própria definição de gesto musical, seja justamente a percepção desta dualidade e de seu papel na atividade musical, seja na interpretação ou na composição.

A figura se identifica por relações entre intervalos (relações numéricas, portanto) que se organizam formando estruturas abstratas, enquanto o gesto se identifica pela sua realização sensível, concreta. Ambos 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, formando assim o tecido musical. A figura é abstrata como as figuras geométricas, não existe em termos materiais e necessita da manifestação sonora para que a percebamos. Quando esta manifestação sonora apresenta uma intencionalidade percebida na coordenação global dos parâmetros que visa a realizar o sentido implicado pela figura, temos o gesto musical. O gesto, por sua vez, para ser posto em relação com outros gestos, precisa da mediação da figura, caso contrário cada

ocorrência sua seria única e particularíssima, irrepetível e absolutamente isolado dos outros. A figura é, enfim, como disse Ferneyhough, “*uma maneira de perceber, de categorizar e de mobilizar as constelações gestuais*”. Gesto e figura se implicam mutuamente, assim como matéria e espaço. Ou, como deduzimos da fala de Berio, o gesto (musical) *reconquista* o sentido (da figura) através da dimensão acústica.

Um problema deve ser apontado com respeito ao uso do termo “figura” para o aspecto abstrato, de mediação, das estruturas musicais é o fato desta palavra, no seu sentido comum, ter também uma conotação de forma (é comum, por exemplo, traduzir-se *Gestalt* por figura). De qualquer maneira, na teoria musical a figura está associada a estruturas formadas por unidades menores intercambiáveis (como as figuras rítmicas, por exemplo). Independentemente dos nomes das suas ocorrências particulares, os aspectos figural e gestual estão presentes na elaboração e na especulação musical desde a antiguidade, como podemos constatar a partir das palavras *skhēma* (forma, atitude exterior, gesto) e *lógos* (proporção, estrutura interior, figura), presentes na teoria musical grega. Em torno destes dois conceitos básicos (ou “arqui-conceitos”) podemos reunir os pares de oposições abordados neste trabalho para formar uma visão global da dialética entre gesto e figura que transcenda as limitações terminológicas, num enunciado inspirado na “lei do musical” descrita por Chion:

“O GESTO musical corresponde a uma VARIAÇÃO em um OBJETO SONORO cuja ESTRUTURA ABSTRATA se compõe de VALORES DISCRETOS que atuam como traços pertinentes no CONTEXTO de um sistema MUSICAL; esta estrutura se mantém coesa pela PERMANÊNCIA de um CARACTERE que garante a CONTINUIDADE com que a organização da estrutura SINTÁTICA (a FIGURA) é apresentada CONCRETAMENTE através da sua MORFOLOGIA (sua CONTEXTURA)”.



Neste enunciado temos reunidos os pares por oposição gesto-figura, variação-permanência, objeto-estrutura, concreto-abstrato, contínuo-discreto, caractere-valor, morfologia-sintaxe, contextura-contexto e sonoro-musical, sugeridos como instâncias particulares do par arquetípico *skhēma-lógos*. Esta dualidade ainda pode ser observada na distinção entre estruturas de ação e estruturas de percepção, que Schaeffer faz no seu “Solfejo das variações”, bem como no caso das estruturas “temporais” e “fora do tempo” em Xenakis⁵². Também merece menção a reciprocidade entre especulação e realidade na composição musical colocada por Boulez em seu texto sobre o gesto do compositor (BOULEZ, 1989).

Antes de encerrar, cabe aqui apontar as perspectivas de pesquisa despertadas pelas discussões levantadas, além da investigação que pode testar a hipótese, levantada no final da segunda parte desta dissertação, sobre a crise do serialismo, suas motivações e suas soluções, e que continua sendo, ainda, uma conjectura. Uma primeira perspectiva seria o estudo da entonação lingüística interpretada como estrutura musical segundo o modelo schaefferiano, modelo, aliás, que já apresenta uma componente lingüística; este estudo pode partir de uma conciliação entre o modelo teórico da lingüística para o fenômeno da entonação e suas possíveis contrapartidas nas estruturas e objetos musicais, e posteriormente evoluir para análise da fala em gravações digitalizadas, valendo-se da parceria entre o *know-how* da música eletroacústica na investigação das estruturas internas do som e o conhecimento sistemático da fala já existente na lingüística. Uma outra linha de investigação possível seria o estudo da interpretação musical por meio da análise sistemática dos parâmetros sonoros em performances reais, captadas por processos computadorizados. A discussão sobre o gesto também revelou questões pendentes quanto às possibilidades de estruturação do discurso com base na pura gestualidade, sem a

⁵² Xenakis (1992) distingue três tipos de estruturas na organização musical: estruturas “no tempo”, “fora do tempo” e “temporais”. Tanto as estruturas “no tempo” como “fora do tempo” envolvem categorizações intercambiáveis dos elementos musicais (figura, portanto), enquanto que as estruturas “temporais” carregam consigo a irreversibilidade inerente ao gesto.

intervenção da figura, caso potencialmente presente no ambiente da composição eletroacústica que envolve as chamadas interfaces gestuais.

Para concluir reportamo-nos à epígrafe que abre o trabalho, emprestada do texto de Berio sobre o gesto. Uma tradução possível desta fala do protagonista do *Ulysses* de Joyce seria: *“De maneira que os gestos – não os odores, não a música – seriam uma linguagem universal, o dom das línguas tornando visível não o senso comum, mas a primeira entelêquia, o ritmo estrutural”*. Talvez o termo *entelêquia* seja o que melhor descreve o gesto musical como é entendido neste trabalho: a perfeita realização ou atualização de algo que estava em estado potencial. Entelêquia é, pois, a atualização da *idéia* no mundo real (como a secundidade em Peirce) ou a perfeição que resulta desta atualização. Além de conter a noção de atualização que observamos no gesto musical, também traz implícita a complementaridade em relação a um dado abstrato, atemporal: a *idéia* (que no caso do gesto musical corresponde à *figura*). Não bastasse este notável paralelo (gesto-entelêquia e figura-idéia), Joyce ainda aponta para o papel da faculdade lingüística (o “dom das línguas”) neste processo de atualização, bem como para a questão dos universais comuns à música e à linguagem, tudo isso numa breve passagem dentro de um romance colossal que é um monumento da literatura ocidental do século XX!

Encerramos chamando a atenção para a importância da investigação da obra de arte, seu processo criativo e sua recepção na sociedade, para o desenvolvimento das ciências humanas. O conhecimento da natureza humana precisa necessariamente contemplar o fenômeno do ato criativo e da percepção estética, especialmente no que diz respeito à sua reciprocidade. Uma melhor compreensão destes aspectos é fundamental para o desenvolvimento de uma nova arte, uma arte que seja fruto da dialética entre produção e recepção, entre corpo e intelecto, enfim, uma dialética que quer buscar a expressão mais adequada ao homem contemporâneo, uma expressão que esteja de acordo com seus anseios

e questionamentos e que aponte caminhos para o desenvolvimento da humanidade em direção a um futuro de novas conquistas intelectuais e espirituais.



IN MEMORIAM LUCIANO BELLIO (1925-2003)



IN MEMORIAM LUCIANO BERIO (1925-2003)

Bibliografia

ALDROVANDI, L. A. V. *Gesto na criação musical atual: corpo e escuta* (dissertação de mestrado), São Paulo: PUC, 2000

BENT, I.D. Analysis. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), Oxford: Oxford University Press, 1986

BERIO, L. *Gesti*. Londres: Universal, 1967. Partitura (5 p.). Flauta doce

_____. Du geste et de Piazza Carita. *Contrechamps*, n°1, Paris: L'Age d'Homme, 1966

BERIO, L.; DALMONTE, R. *Entrevista sobre a música contemporânea*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981

BOSSEUR, D.; BOSSEUR, J.-Y. *Revolutions musicales*. Paris: Minerve, 1986

BOULEZ, P. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1981

_____. Le gestes du compositeur. In: *Jalons (pour un décennie)*. Paris: Christian Bourgeois, 1989

BOYER, C. B. *História da matemática*. São Paulo: Edgard Blücher, 1979

BRINDLE, R. S. *The new music*. Oxford: Oxford University Press, 1975



BRIGHT, W. Points de contact entre langage e musique. *Musique en jeu*, n. 5, Paris: Seuil, 1971

CHION, M. *Guide des Objets Sonores*. Paris: Buchet/Chastel, 1995

COKER, W. *Music and meaning: a theoretical introduction to musical aesthetics*. Nova Iorque: The Free Press, 1972

CORBIN, M. C. et al. Plainchant. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), Oxford: Oxford University Press, 1986

DART, T. *A interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1986

DELALANDE, F. Geste, outil d'analyse. *Analyse Musical*. Paris: Ircam, 1988

DODGE, C.; JERSE, T. A. *Computer music: synthesis, composition and performance*, 2. ed. [s.l.]: Schirmer, 1997

ECO, U. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991

FERNEYHOUGH, B. Le temps de la figure. *Entretemps* n° 3, Paris: [s.n.], 1987

_____. Form-figure-style: an intermediate assessment. In: *Collected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000

FERNEYHOUGH, B.; ALBERA, Ph. Parcours de l'œuvre. *Contrechamps*. n° 8, Paris: L'Age d'Homme, 1988

FERRAZ, S. *Música e repetição: aspectos da diferença na música do século XX*. São Paulo: Educ, 1998

GENEVOIS, H. Geste et pensée musicale: de l'outil a l'instrument. In: GENEVOIS, H.; DE VIVO, R. *Les nouveaux gestes de la musique*. Marseille: Parenthèses, 1999

GRANT, M. J. *Serial music, serial aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001



GREIMAS, A. J. Conditions d'une sémiotique du monde naturel. In: *Langages*, n° 10. Paris: Didier/Larousse, 1968, p. 4-35

GRIFFITHS, P. *Modern music: the avant-garde since 1945*. Nova Iorque: Norton, 1978

_____. Webern. In: NEIGHBOUR, O. et alii. *Segunda escola vienense*. São Paulo: L&PM, 1990

GROVE MUSIC ON-LINE. Editado por L. Macy. Disponível em
<<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: nov. 2003

HANSLICK, E. *Do belo musical*. (trad. A. Mourão). Lisboa: Edições 70, 1994.

HATTEN, R. *Musical gesture*. Disponível em
<<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srg/cyber/hatout.html>>. Acesso em fev. 2002

HOUAISS, A. et alii. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

HOOPEN, G. T. et al., A new illusion of time perception – II. *Music perception*. v. 11, n. 1, p. 15-38. Berkeley: University of California, 1993

IAZZETTA, F. Meaning in musical gesture. In: WANDERLEY, M.; BATTIER, M. (eds.) *Trends in gestural control of music*. Paris: Ircam, 2000

JAKOBSON, R. Musicologie et linguistique. *Musique em jeu*, n. 5. Paris: Seuil, 1971

_____. *Essais de linguistique générale*. Paris: Les Editions de Minuit, 1973

_____. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1969

JAKOBSON, R.; WAUGH, L. *The sound shape of language*. Bloomington: Indiana University, 1979

JAKOBSON, R.; POMORSKA, K. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1985



JOYCE, J. *Ulysses*. Nova Iorque: Vintage, 1990

LIDOV, D. Mind and body in Music. *Semiotica*, v. 66-1/3, Amsterdã: Mouton de Gruyter, 1987

LIGETI, G. Metamorphoses of musical form. In: MORGAN, R. P (org). *Oliver Strunk's source readings in music history*, v. 7 (The twentieth century). Nova Iorque: Norton, 1998, p. 106-114

LOHMANN, J. *Mousiké et lógos: contributions à la philosophie et à la theorie musicale grecque*. Mauvezin: TER, 1989

MADUREIRA, S. Entoação e síntese de fala. In: SCARPA, E. M. *Estudos de prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999

MAHNKOPF, C.-S. Vers une musique figurelle? *Contrechamps*, no. 8. Paris: L'age d'homme, 1988

MARRIN, T. A. *Toward an understanding of musical gesture: mapping expressive intention with the digital baton*. Boston: MIT (dissertação de mestrado), 1996. Disponível em <<http://www.media.mit.edu/~marrin>>. Acesso em nov. 2002

MARTINEZ, J. L. *Música e semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical* (dissertação de mestrado), São Paulo: PUC, 1991

MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Novastella/Edusp, 1987

_____. *Luciano Berio et la phonologie*. Frankfurt: Peter Lang, 1993

_____. (org.) *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996

_____. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Edunesp, 1998

_____. *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

MEYER, L. *Explaining music*. Chicago: Chicago Univerity Press, 1961



NATTIEZ, J.-J. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990

PALISCA, C. Theory. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), Oxford: Oxford University Press, 1986

PAZ, J. C. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976

PEREIRA JR., I. *Dicionário grego-português e português-grego*. 4. ed. Porto: Apostolado da Imprensa, 1969

PORTO, M.-R. *Canto gregoriano*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1963

_____. *Canto gregoriano: método de Solesmes*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1960

RENARD, C. *Le geste musical*. Paris: Hachette/Van de Velde, 1982

RIEMANN, H. *Fraseo musical*. Barcelona: Labor, 1936

RISSET, J.-C. Nouveaux gestes musicaux: quelque points de repère historiques. in GENEVOIS, H.; DE VIVO, R. *Les nouveaux gestes de la musique*. Marselha: Parenthèses, 1999

ROADS, C. *The computer music tutorial*. Cambridge: MIT, 1996

RUWET, N. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil, 1972

_____. Théorie et méthodes dans les études musicales. *Musique en Jeu*, n. 17, Paris: Seuil, 1974

SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1977

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966



SCHENKER, H. *Free composition (Der freie Satz)*. Nova Iorque: Longman, 1979

_____. *The art of performance*. Cambridge: Cambridge University, 2000

SCHÖNBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1989

SLOBODA, J.A. *The musical mind: the cognitive psychology of music*, Oxford: Oxford University Press, 1985

SMALLEY, D. Spectro-morphology and structuring processes. In: EMMERSON, S. (org.) *The language of eletroacoustic music*. Nova Iorque: Macmillan, 1986

TARASTI, E. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994

TEKMAN, H. G. Effects of melodic accents on the perception of intensity. *Music perception*. v. 15, n. 4, 391-401, Berkeley: University of California, 1998

THE NEW GROVE *Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie). Oxford: Oxford University Press, 1986

TODD, N. Towards a cognitive theory of expression: the performance and perception of rubato. *Contemporary music review*, v. 4. Londres: Harwood, 1989

TOMÁS, L. *Ouvir o lógos*. São Paulo: Edunesp, 2002

WANDERLEY, M.; BATTIER, M. (org.) *Trends in gestural control of music*. Paris: Ircam, 2000

WINDSOR, W. L.; CLARKE, E. F. Expressing timing and dynamics in real and artificial musical performances: using an algorithm as an analytical tool. *Music perception*, v. 15, n. 2, 127-152, Berkeley: University of California 1997

WISHART, T. *On sonic art*. Amsterdã: Harwood, 1996

WHITTALL, A. *Music since the first world war*. Oxford: Oxford University Press, 1988



XENAKIS, I. *Formalized music*. Stuyvesant: Pendragon, 1992

_____. *Musique. Architecture*. Tournoi: Casterman, 1975

ZAGONEL, B. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992

ZAMPRONHA, E. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000

ANEXOS



ANEXOS

ANEXO A.1 – Resultados da pesquisa pela expressão “*musical gesture*” realizada no *Grove Music On-line* agrupados por afinidade

Teoria, história e filosofia (8 ocorrências em 8 verbetes)

- 71. (85%) Analysis [opera], §2
- 69. (85%) Expression, §I, 2: History of the concept of expression: After 1800
- 6. (87%) Madrigal, §II, 9: Italy: 16th century: Expressionistic and recitational styles
- 9. (87%) Greece, §I, 6(iii)(g): Ancient: Music theory: Aristoxenian tradition: Melic composition
- 15. (87%) Word-painting
- 13. (87%) Semiotics, §2: Musical semiotics
- 37. (86%) Motet, §II, 3: Renaissance, Josquin Des Prez.
- 70. (85%) Adorno, Theodor W.

Personalidades (45 ocorrências em 37 verbetes)

- 24. (86%) Verdi, Giuseppe, §9(iv): The last style: 'Otello' (1887) and 'Falstaff' (1893)
- 29. (86%) Brahms, Johannes, §1: Formative years
- 30. (86%) Dvorak, Antonin, §10: Choral works
- 41. (86%) Obrecht, Jacob, §5: Later compositions
- 49. (86%) Arcadelt, Jacques, §3: Secular music
- 56. (85%) Shostakovich, Dmitry, §3(ii): 1936–53., i) Works.
- 57. (85%) Wolf, Hugo, §7: Mature songs
- 58. (85%) Wolf, Hugo, §5: Early songs
- 59. (85%) Brahms, Johannes, §11: Lieder and solo vocal ensembles
- 60. (85%) Britten, Benjamin, §7: Further travels, 1963–9
- 62. (85%) Orff, Carl, §2: Works
- 64. (85%) Couperin: (4) Francois Couperin (ii), §7: Harpsichord music
- 65. (85%) Couperin: (4) Francois Couperin (ii), §4: Instrumental chamber music
- 66. (85%) Beethoven, Ludwig van, §17: Late-period works
- 67. (85%) Tippett, Sir Michael, §3: 1958–76
- 68. (85%) Gluck, Christoph Willibald Ritter von, §4: Collaboration with Calzabigi
- 44. (86%) Mouret, Jean-Joseph
- 50. (86%) Mouret, Jean-Joseph
- 34. (86%) Machover, Tod
- 35. (86%) Arnold, Samuel
- 45. (86%) Kagel, Mauricio, §2: Works
- 47. (86%) Feldman, Morton, §2: Works

- 52. (86%) Arnold, Samuel
- 5. (87%) Mannis, Jose Augusto
- 3. (87%) Bailey, Norman
- 4. (87%) Hamburg, Jeff
- 8. (87%) Menotti, Gian Carlo, §4: Style
- 10. (87%) Bailey, Norman
- 11. (87%) Menotti, Gian Carlo, §4
- 12. (87%) Gandolfi, Michael
- 14. (87%) Glandeín, Lutz
- 18. (87%) Becker, John J.
- 20. (86%) Mosko, Stephen
- 21. (86%) Bibyk, Valentyn Savych
- 25. (86%) Benincori, Angelo Maria
- 31. (86%) Chen Yi
- 32. (86%) Rihm, Wolfgang, §2: Dramatic works
- 27. (86%) Zimmermann, Bernd Alois
- 38. (86%) Sfetsas, Kyriacos
- 39. (86%) Petrovics, Emil
- 40. (86%) Paccagnini, Angelo
- 43. (86%) Musgrave, Thea
- 46. (86%) Fine, Vivian
- 61. (85%) Rihm, Wolfgang, §1: Life and creative development
- 48. (86%) Berg, Gunnar

Obras (9 ocorrências em 9 verbetes)

- 19. (87%) Schwarze Maske, Die
- 26. (86%) Fetes de Thalie, Les
- 28. (86%) Mahagonny (i)
- 51. (86%) Herodiade
- 53. (86%) Dimitrij
- 55. (86%) Lombardi alla prima crociata, I
- 72. (85%) King Priam
- 73. (85%) Fidelio
- 74. (85%) Nozze di Figaro, Le

Outros (12 ocorrências em 8 verbetes)

1. (91%) Music therapy, §5: Experience
2. (88%) Music therapy, §2: Music in and as therapy
7. (87%) Music therapy, §1: The elements of music in music therapy
17. (87%) Music therapy, §4: Application
42. (86%) Music therapy, §6: Different philosophies and approaches
16. (87%) Song cycle, §1: Precursors; 'An die ferne Geliebte'
23. (86%) Oboe, §II, 2(ii): The European oboe before 1680
36. (86%) Computers and music, §II, 3: Composition: Sound synthesis and processing
54. (86%) Rock opera
22. (86%) Orientalism
33. (86%) Amerindian music, §II, 1(iii): Canada: Western Subarctic region
63. (85%) Zarzuela, §1: To 1800

ANEXO A.2 – Total dos resultados da pesquisa pela expressão “musical gesture” realizada no *Grove Music On-line* (bruto)

1. (91%) Music therapy, §5: Experience

Music therapy is at once a physical, mental, emotional and social activity, with both children and adults. The experience of music therapy clearly involves the whole person.

2. (88%) Music therapy, §2: Music in and as therapy

Definitions of music therapy range from an emphasis on the music on the one hand to the relationship on the other. Personal background, training, therapeutic orientation, and ...

3. (87%) Bailey, Norman DEF.1

(b Birmingham, 23 March 1933). English baritone. He studied at Rhodes University, South Africa, and at ...

4. (87%) Hamburg, Jeff

(b Philadelphia, 12 Nov 1956). American composer. He studied acoustics and composition at the University of ...

5. (87%) Mannis, Jose Augusto

(b Sao Paulo, 23 June 1958). Brazilian composer. He studied electronics at the Sao Paulo Industrial ...

6. (87%) Madrigal, §II, 9: Italy: 16th century: Expressionistic and recitational styles; the late 15

As music director at the court of Mantua and frequent visitor to the neighbouring court of Ferrara, Giaches de Wert was in the vanguard of Italian secular music in the ...

7. (87%) Music therapy, §1: The elements of music in music therapy

Sound has four major elements -- timbre, loudness, duration and pitch -- which manifest themselves in music as rhythm, melody and harmony. The music therapist observes and ...

8. (87%) Menotti, Gian Carlo, §4: Style

Menotti noticeably cares about his audience and about the human voice. He wrote: 'There is a certain indolence towards the use of the voice today, a tendency to treat the ...

9. (87%) Greece, §I, 6(iii)(g): Ancient: Music theory: Aristoxenian tradition: Melic composition

The subject of melic composition, Aristoxenus's final category, remains obscure in the surviving treatises. Aristides Quintilianus (i.12) refers to choice (leipsis ...

10. (87%) Bailey, Norman

(b Birmingham, 23 March 1933). English baritone. He studied at Rhodes University, South Africa, and at the ...

11. (87%) Menotti, Gian Carlo, §4 DEF.1

Menotti cares about his audience and about the human voice. He wrote: 'There is a certain indolence towards the use of the voice today, a tendency to treat the voice ...

12. (87%) Gandolfi, Michael

(b Melrose, MA, 5 July 1956). American composer. At the age of eight he began to play the guitar, teaching ...

13. (87%) Semiotics, §2: Musical semiotics

Studies in musical semiotics reflect the diversity of 'semiotics' generally. They may be divided into two broad types: the structuralist and the semantic or referential.

14. (87%) Glandein, Lutz

(b Oebisfelde, Altmark, 4 June 1954). German composer. In 1977 he became a member of the Dresden multimedia ...

15. (87%) Word-painting

The use of musical gesture(s) in a work with an actual or implied text to reflect, often pictorially, the literal or figurative meaning of a word or phrase. A common example ...

16. (87%) Song cycle, §1: Precursors; 'An die ferne Geliebte'

Song cycles are associated primarily with the 19th century (a view arising from and consonant with Romanticism's claims of uniqueness) but existed much earlier. Groups of ...

17. (87%) Music therapy, §4: Application

Music therapy is used, both individually and in small groups, to help children and adults of all ages who have diverse kinds of physical and mental disability. Traditionally ...

18. (87%) Becker, John J. DEPTA

(b Henderson, ky, 22 Jan 1886; d Wilmette, il, 21 Jan 1961).

19. (87%) Schwarze Maske, Die DEPTA

Opera in three acts by krzysztof Penderecki to a libretto by harry Kupfer and the composer after Gerhart Hauptmann's play; ...

20. (86%) Mosko, Stephen

(b Denver, 7 Dec 1947). American composer and conductor. He studied at Yale University (BA 1969) ...

21. (86%) Bibyk, Valentyn Savych

(b Khar'kiv, 19 July, 1940). Ukrainian composer. In 1966 he graduated from the Khar'kiv Conservatory, where ...

22. (86%) Orientalism

In its strict sense, the dialects of musical Exoticism within Western art music that evoke the East or the orient; the latter is generally taken to mean ...

23. (86%) Oboe, §II, 2(ii): The European oboe before 1680

In all European languages the hautboy's name was either taken over directly or transliterated from the French hautbois (pronounced 'oh-bway' in the 18th ...

24. (86%) Verdi, Giuseppe, §9(iv): The last style: 'Otello' (1887) and 'Falstaff' (1893)

A common view of Verdi's last works sees them as divorced from everyday concerns, a trope often used in discussing an artist's final creative stage: as one ...

25. (86%) Benincori, Angelo Maria

(b Brescia, 28 March 1779; d Belleville, nr Paris, 30 Dec 1821). Italian ...

26. (86%) Fetes de Thalie, Les DEPTA

Opera-ballet in a prologue and three entrees ('La fille', 'La veuve', 'La femme') by jean-joseph Mouret to a libretto by ...

27. (86%) Zimmermann, Bernd Alois DEPTA

(b Bliesheim, nr Cologne, 20 March 1918; d Konigsdorf, nr Cologne, 10 Aug 1970).

43. (86%) Musgrave, Thea
(b Barnton, Midlothian, 27 May 1928). Scottish composer. She began her studies at the University of ...
44. (86%) Mouret, Jean-Joseph
(b Avignon, 11 April 1682; d Charenton, 20 Dec 1738). French composer. He was ...
45. (86%) Kagel, Mauricio, §2: Works
The structures of many of Kagel's works are based on subversive rhetorical gestures such as paradox, disjunction and irony. Many compositions feature unusual instruments or ...
46. (86%) Fine, Vivian
(b Chicago, 28 Sept 1913; d Bennington, VT, 20 March 2000). American composer ...
47. (86%) Feldman, Morton, §2: Works
Feldman found his voice early with *Two Intermissions* (1950), a conventionally notated pair of short, quiet pieces for the piano. Both project isolated, non-systematically ...
48. (86%) Berg, Gunnar
(b St Gallen, 11 Jan 1909; d Bern, 25 Aug 1989). Danish composer. His father ...
49. (86%) Arcadelt, Jacques, §3: Secular music
After the 'Parisian' chanson composers published by Pierre Attaingnant, Arcadelt was perhaps the best-known composer of chansons until the rise to prominence of Lassus in the ...
50. (86%) Mouret, Jean-Joseph Opera
(b Avignon, 11 April 1682; d Charenton, 20 [not 22] Dec 1738). French ...
51. (86%) Herodiade Opera
Opera in four acts by Jules Massenet to a libretto by Paul Milliet and Henri Gremont [Georges Hartmann] based on ...
52. (86%) Arnold, Samuel Opera
(b London, 10 Aug 1740; d London, 22 Oct 1802). English composer. He was ...
53. (86%) Dimitrij Opera
Grand opera in four acts by Antonín Dvořák to a libretto by Marie Cervinková-Riegrová; Prague, New Czech Theatre, 8 ...
54. (86%) Rock opera Opera
An operatic work in which the musical idiom is rock and roll. Such works have little direct connection to the opera as traditionally understood. They do not use ...
55. (86%) Lombardi alla prima crociata, I Opera
Dramma lirico in four acts by Giuseppe Verdi to a libretto by Temistocle Solera after Tommaso Grossi's poem I ...
56. (85%) Shostakovich, Dmitry, §3(ii): 1936--53., i) Works.
As early as the Second Symphony, with its confrontation of avant-garde and mass song styles, a phenomenon known to Russians as 'the two Shostakoviches' had been apparent.
57. (85%) Wolf, Hugo, §7: Mature songs
For the nine scant years, punctuated by long silences, of Wolf's maturity as a composer, his songs display an idiosyncratic merger of traditional and novel elements, ...

58. (85%) Wolf, Hugo, §5: Early songs

Wolf travelled a long road to the song year of 1888, a road littered with experiments, musical conceptions only partially realized and compositions more self-educative than ...

59. (85%) Brahms, Johannes, §11: Lieder and solo vocal ensembles

Brahms was a prolific composer of song. Over a period of 43 years (1853--96) he published 190 solo lieder, 5 songs for one or two voices, 2 songs with obbligato viola, ...

60. (85%) Britten, Benjamin, §7: Further travels, 1963--9

Britten's 50th birthday year was marked by a number of events, including a visit to Moscow, a book of tributes from friends (Gishford, C1963), a Prom concert (12 ...

61. (85%) Rihm, Wolfgang, §1: Life and creative development

In 1968, while still at grammar school, Rihm began to study composition with Eugen Werner Welte at the Karlsruhe Musikhochschule. After a period with Stockhausen in Cologne (197 ...

62. (85%) Orff, Carl, §2: Works

The first significant compositions by the young Orff were settings for voice and piano of texts by, among others, Friedrich Holderlin, Heinrich Heine, Ludwig Uhland, Nikolaus ...

63. (85%) Zarzuela, §1: To 1800

The first use of the word 'zarzuela' in a theatrical and musical context is found in the auto sacramental *De los cantares* by Lope de Vega. In a scene that includes ...

64. (85%) Couperin: (4) Francois Couperin (ii), §7: Harpsichord music

Couperin's four harpsichord books (some 220 pieces, excluding the separate movements to some of the titles and the eight preludes in *L'art de toucher le clavecin*) ...

65. (85%) Couperin: (4) Francois Couperin (ii), §4: Instrumental chamber music

Couperin's instrumental chamber music falls into two categories: the trios (a 3) and the solo pieces (a 2). The first category includes all the early trio ...

66. (85%) Beethoven, Ludwig van, §17: Late-period works

In some ways the few compositions finished between 1814 and 1816 -- the song cycle and the sonatas op.90, op.102 nos.1 and 2, and op.101 -- stand closer to Romantic ...

67. (85%) Tippett, Sir Michael, §3: 1958--76

Tippett's second opera, *King Priam* (1958--61), marks the major watershed in his career. The swerve to tragedy after the comedy of *The Midsummer Marriage* is ...

68. (85%) Gluck, Christoph Willibald Ritter von, §4: Collaboration with Calzabigi

A decisive event for Gluck's future was the arrival in Vienna early in 1761 of the Tuscan poet Ranieri Calzabigi. A relatively minor literary figure with little ...

69. (85%) Expression, §I, 2: History of the concept of expression: After 1800

A fundamental change in the status of music in relation to the other arts occurred in the years around 1800, the emergence of a new concept of musical expression coinciding ...

70. (85%) Adorno, Theodor W.

(b Frankfurt, 11 Sept 1903; d Brig, Switzerland, 6 Aug 1969). German writer on ...

71. (85%) Analysis, §2 Opera

Telling the history of opera analysis, naming its most famous practitioners, constitutes a background to a more complicated issue: understanding the ideological and ...



72. (85%) King Priam Opera

Opera in three acts by michael Tippett to his own libretto after Homer's Iliad; Coventry, Belgrade Theatre (Royal ...

73. (85%) Fidelio Opera

Opera in two (originally three) acts by ludwig van Beethoven to a libretto by joseph von Sonnleithner (1805), with ...

74. (85%) Nozze di Figaro, Le Opera

Opera buffa in four acts, K492, by wolfgang amadeus Mozart to a libretto by lorenzo Da ponte ...

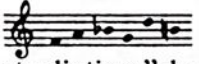


ANEXO B – Partitura de *Gesti*, de Luciano Berio (flauta doce contralto solo)



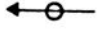
PREFACE

Fingers

Up to the middle of the 5th system the performer must finger one or two measures, continuously repeated, at the correct tempo, from the Allegro (Giga) of the D minor Sonata for Blockflöte and Continuo by G. P. Telemann (from "Esercizi Musici"). Or he can finger — as fast as possible — something like the following pattern: , or any other pattern assuring rich harmonics. Because of the frequent "contradictions" between the tension of the lips and the finger positions, and because of the speed of changing patterns, the resulting sound is unpredictable, and very often overblown harmonics will be heard. Sometimes the instrument will produce no sound at all. Gradually, however, the lip tension and finger position will "agree" more and more . . . From the middle of the 5th system to the $\frac{3}{8}$ on page 2 the performer will hold the indicated relative finger positions, sliding (when indicated and when possible) from one position to another.

Mouth

Only the relative degree of tension of lips is indicated:

	as to produce a <u>high</u> sound
	as to produce a sound in the <u>medium</u> register
	as to produce a <u>low</u> sound
	instrumental sound
	vocal sound
	instrumental sounds "colored" by <u>vocal</u> tone of the same pitch
	as short as possible
	breathy fluttertongue
	throat fluttertongue
	inhaling

The dynamics are distributed on a scale from 1 to 7

Grace-notes always as fast as possible.

"Gesti" can also be performed on a Tenor-recorder in C'. In this case the result will be one fourth lower. If necessary, all the low C sharps (written ) can be transposed one octave higher.

For Frans Brueggen

GESTI (1966)

Luciano Berio
(1925)

Mouth

Fingers*

The musical score is divided into three systems, each with a staff for 'Mouth' and 'Fingers*'. The 'Mouth' staff contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The 'Fingers*' staff is mostly empty, with some dashed lines indicating finger positions. The score includes several numbered boxes (1, 2, 3, 5, 6, 7) and lines indicating specific fingerings or techniques. A bracket labeled '3"ca' is present in the first system. The notation is complex, with many notes and rests, and some notes are marked with 'v' (accents) or 'T' (trills).

First musical staff showing a sequence of notes with fingerings 3, 4, 5, 6, and 7. The staff is part of a system with a dashed line below it.

Second musical staff showing a sequence of notes with fingerings 4, 7, 5, 7, 5, and 7. It includes markings for "5''ca" and "2''ca". A small treble clef staff is visible on the right side.

Third musical staff showing a sequence of notes with fingerings 6, 2, 5, 2, 7, 2, 5, 7, 4, 6, 3, 6, 7, 2. It includes chord symbols: D, G II, G I, F, G, A G, C, C, Ab, and E.

UE 15627 Mi

[illegible]

3 6 2 6

$\text{quarter note} = 72$

3 5 5 7

5 13 5 11 6

7 3 7

6 11 13 6

6 3 6

5 3 4

5 3 4

3 2 1 3 **

$\text{quarter note} = 40$

*) optional: sing one octave lower

**) detach instrument from mouth and lower it, while singing

UE 15627 Mi

(ARLINGTON, 1968)



